UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MARINA DA COSTA CAMPOS

**Suspensões do tempo:
o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970**

SÃO PAULO
2020

MARINA DA COSTA CAMPOS

**Suspensões do tempo:
o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970**

VERSAO CORRIGIDA

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo para obtenção do título
de Doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado
Júnior

Co-orientador: Prof. Dr. Álvaro Vázquez Mantecón
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Campos, Marina da Costa

Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970 / Marina da Costa Campos ; orientador, Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior ; coorientador, Álvaro Vázquez Mantecón. -- São Paulo, 2020. 323 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Super-8 2. Contracultura 3. Cinema experimental 4. 1968 5. América Latina I. Machado Júnior, Rubens Luís Ribeiro II. Vázquez Mantecón, Álvaro III. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Folha de aprovação

CAMPOS, Marina da Costa. **Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970.** 2020. 311f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior

Co-orientador: Prof. Dr. Álvaro Vázquez Mantecón

O presente trabalho foi realizado com o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, e também com o apoio da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES).

Aprovado em 30/11/2020:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Álvaro Vázquez Mantecón

Instituição: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco

Julgamento: _____

Profa. Dra. Ricardo Nascimento Fabbrini

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

Instituição: Universidade Federal de Uberlândia

Julgamento: _____

Prof. Dr. Sílvio Ricardo Gomes Carneiro

Instituição: Universidade Federal do ABC

Julgamento: _____

*Aos superoitistas, pelo desbunde
e por exigirem o impossível.*

“O nosso espírito é feito de desordem,
acrescido de um desejo de ordenar as coisas.”
(Paul Valéry)

“A vida não tem sido triste nem alegre por esses anos.
Não preciso fazer declarações de amor à vida.
Basta que eu viva, certo de que o mundo inteiro não cabe de uma só vez nos olhos.
E, então, haverá sempre espaços a serem preenchidos, rotas, caminhos, direções.
Que tudo seja o verbo ir”.
(Geneton Moraes Neto)

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa acadêmica é como uma estrada que percorre diferentes regiões e que exige diferentes velocidades. Há momentos de tranquilidade, onde o solo parece plano e nos sentimos deslizar. Há momentos tortuosos, angustiantes, em que é preciso andar lentamente. Às vezes as condições de visibilidade são ótimas, em outras a nebulosidade nos obriga a dar um tempo. No entanto ela não é um trajeto que se percorre completamente sozinho. A caminhada em alguns períodos pode ser solitária, mas também é permeada por partilhas com outras pessoas, fundamentais para nos guiar, para nos confundir, para nos fazer voltar e refazer o percurso, mas sempre para nos manter adiante.

Esta tese só foi possível pela colaboração de inúmeras pessoas e instituições que se fazem presentes em cada vírgula, em cada página e em cada pensamento deste texto. Agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – CAPES, pelas duas bolsas às quais fui contemplada: a bolsa de Demanda Social (Código de Financiamento 001), que me permitiu dedicação exclusiva a pesquisa; e a bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES), que me possibilitou realizar a investigação no México. Os dois apoios foram essenciais para que o trabalho chegasse a este resultado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Rubens Machado Júnior pela caminhada em conjunto. Pelo convite realizado em 2011 para participar de seus dois grupos: *História da Experimentação no Cinema e na Crítica (HECC)* e o *Grupo de Estudos em Estética e Vanguardas (GEEV)*, e que se constituíram como minha base acadêmica de trabalho. Agradeço as orientações e ensinamentos; a paciência; a liberdade com que conduz a relação com os orientandos e a confiança que deposita em nós; a oportunidade de realizar estágio docência em sua disciplina de Crítica do Audiovisual que foi vital para a escrita desta tese; e a generosidade e estímulo de nos fazer crescer.

Ao meu co-orientador, Prof. Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, agradeço a acolhida no México, a leitura sensível, as contribuições e sugestões dadas a pesquisa; a mediação realizada nas instituições mexicanas de arquivo para que eu pudesse investigar com facilidade todo o material necessário; a disponibilidade na co-orientação, a confiança dedicada a mim e a alegria contagiante de cada encontro.

Aos professores doutores convidados para a banca de defesa: Álvaro Vázquez Mantecón (UAM), Mônica Brincalepe Campo (UFU), Sílvio Carneiro (UFABC) pela disponibilidade, pelas questões e contribuições que iluminarão meu novo caminho a partir daqui. Agradeço imensamente ao Prof. Dr. Ricardo Fabbrini (FFLCH/USP) por participar do meu percurso acadêmico tanto do exame de qualificação quanto da banca de defesa, dispondo de seu conhecimento, generosidade e sensibilidade para me auxiliar na pesquisa. Ao Prof. Dr. Mateus Araújo (ECA/USP) que também participou de minha qualificação e que foi suplente na defesa. Seu olhar crítico e suas sugestões foram fundamentais para as análises aqui desenvolvidas. Agradeço aos professores doutores suplentes da banca: Eliska Altman (UFRJ), Maurício de Bragança (UFF), Flávia Cesarino Costa (UFSCar) e Mariana Souto (UNB).

Agradecimentos também aos demais professores do Programa em Meios e Processos Audiovisuais pelas contribuições para minha formação - em aulas, eventos ou nas conversas pelos corredores. Em especial ao Prof. Dr. Henri Gervaiseau, pela oportunidade de realizar estágio docência em sua disciplina na graduação; às Prof. Dras. Esther Hamburger e Irene Machado e ao Prof. Dr. Almir Rosa, pela confiança na organização das Jornadas Discentes das quais participei; e ao Coordenador do Programa, Prof. Dr. Eduardo Vicente, pelo auxílio nas etapas burocráticas do processo final de meu doutorado. Aos secretários do Programa (antigos e atuais): Márcia Ferreira, Ellen Eliza Pereira e Márcia Fernandes. Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação da ECA, Cristina Mascarenhas Sampaio Neves, Karina de Andrade e Omair Guilherme Tizzot Filho, e à secretária e aos funcionários do Departamento de Cinema, Rádio e Tv: Ivone Vantini, Vivi Müller e Daniel Alves da Silva.

Ao Departamento de Pós-Graduação em Historiografia da Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Azcapotzalco, por aceitar o convênio com a USP e meu estágio de pesquisa. Pela recepção carinhosa e amistosa, os meus sinceros agradecimentos à Profa. Dra. Silvia Pappe Willenegger, à Profa. Dra. Danna Levin Rojo, e ao secretário René Robles. Minha gratidão imensa aos funcionários da Filmoteca de la UNAM: Antonia Rojas Àvila (Centro de Documentación), Cecília Fernanda Márquez Rodríguez (Iconoteca), Francisco Ramírez Vázquez (Laboratorio Cinematográfico) e Nadina Illescas Villegas (Departamento de Enlace y Relaciones Interinstitucionales). E em especial aos meus queridos amigos Ángel Martínez Juárez (Catalogación), Alejandro Gracida (Catalogación) e Mário Tovar por todo o apoio com a pesquisa e pelos dias alegres de convívio.

À María Teresa Carvajal Juárez, pelo acesso aos arquivos do Acervo Fílmico da Escuela Nacional de Artes Cinematográficos. Ao Geraldo Rojas da TV UNAM, pelo acesso ao acervo da videoartista Pola Weiss. A Cineteca Nacional, pelo espaço e pelo acervo impecável que a instituição possui, resguardando com segurança os filmes em Super-8 e outras produções que compõem a cinematografia mexicana. Agradeço especialmente Tzutzumatzin Soto (Coordinación de archivos) por disponibilizar os materiais de Alfredo Gurrola, e ao Eduardo César Rosas Faria (Coordinación de Videoteca), pelo acesso ao Archivo Memoria.

Aos cineastas mexicanos Juan Francisco Urrusti, Rafael Rebollar, Juan Antonio de la Riva e Carlos Roberto Majul pelas conversas e informações dadas; e em especial ao Alfredo Gurrola pela gentileza de me contar sua trajetória, seus filmes e pelo café. Aos meus amigos e investigadores Berenice Morales, Israel Rodríguez e Javier Ramírez, pela alegria, amizade e apoio dado nos meses em que morei no México.

À Cinemateca Pernambucana, Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM (em especial Hernani Heffner) e ao Museu de Imagem e Som pelo acesso aos materiais e atenção destinada às minhas demandas de pesquisa. Aos pesquisadores de cinema experimental nos Estados Unidos, Isabel Arredondo (SUNY Plattsburgh) e Jesse Lerner (Pitzer College – LA) pelo rico diálogo e pelas instigantes sugestões para a investigação.

O percurso da tese não começou em 2016 e sim foi germinado em anos anteriores. Por isso, agradeço aos meus professores do mestrado em Imagem e Som da UFSCar pela formação importantíssima (aulas, artigos e debates) e que se refletiu nas linhas dessa escrita. E agradeço em especial ao Prof. Dr. Lisandro Nogueira, orientador da graduação e figura fundamental para o início desta trajetória.

Aos meus grandes amigos e colegas do GEEV, do HEEC e do PPGMPA: Geraldo Blay Roizman, Rafael Parrode, Jéssica Frazão, Felipe de Moraes, Lorena Duarte, Thiago Mendonça, Dalila Camargo, Cauê Soares, Bruno Lotelli, Giancarlo Gozzi, Ivan Amaral, Alexandre Nascimento, Laura Cánepa, Fábio Camarnero, Fábio Uchoa e Izabel de Fátima Cruz Melo. À Anna Karine Balallai, pela amizade e pela força nesses anos de doutorado. À Débora Butruce, pelo *frenesi* tanto do ingresso quanto do final do doutorado. Ao grupo de doutorandos do PSDE/CAPES que estiveram no México no mesmo momento de meu estágio. Formamos uma rede não só de pesquisadores, mas de amigos cujas experiências em conjunto serão inesquecíveis.

Aos meus amigos que foram grandes interlocutores de minha pesquisa: Daniel Maggi, Daniela Ramos, Keyla Carolina Perim Vale, Luana Silva Borges, Gisele Pimenta,

Natália Barrenha, Mateus Nagime, Pryscila Betim e Renato Coelho. E também aos amigos que sempre acompanham minhas jornadas: Fillipa Silveira, Jonathan Marinho, André Mattos, Andressa Souto, Denise Guimarães, Greyce Oliveira, Caio Marabesi, Juliana Soares, Júlia Évora, Marina Muniz, Lis Lemos, Giovanna Beltrão, Giovana Limongi, Gabriela Marques, Stephanie Echalar, Mário Braz, Fernanda Assis e Lia Bello.

Aos meus pais, Antônio Campos e Antonieta Biase, ao meu irmão Rafael Campos e à Lia Ceron, aos meus tios Carlos e Rosana Cerbino, à Maria Aparecida Botelho Secco, Mônica Guimarães e à minha prima Ana Carolina Cerbino, pelo apoio incondicional às minhas escolhas. Ao Marcos Botelho Júnior, pelo companheirismo, pelas aventuras e por fazer este período de doutorado mais leve.

RESUMO

CAMPOS, M, C. **Suspensões do tempo: o superoitismo experimental no Brasil e no México na década de 1970.** 2020. 323 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta tese é um estudo comparativo que visa aproximar as produções experimentais realizadas em Super-8 no Brasil e no México na década de 1970, a partir da articulação entre pesquisa histórica e análise fílmica de três curtas-metragens de cada país. Do Brasil analisamos *Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979), *Exposed* (Edgard Navarro, 1978) e *Explendor do Martírio* (Sérgio Péo, 1974). Do México, examinamos *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970), *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972) e *Ah, ¿verdá?* (Sergio García, 1973). Levando em consideração os diferentes processos históricos e a singularidade do movimento superoitista de cada território, é possível identificar as convergências formais e temáticas que os filmes apresentam como a opção pela linguagem experimental, a recorrência à ironia e à metáfora, e uma leitura crítica sobre a sociedade e a cultura de seu tempo. As obras aqui escolhidas abordam, direta ou indiretamente, as reverberações da década de 1960, em especial o ano de 1968: a implementação do Ato Institucional nº5, AI-5, no Brasil; o massacre dos estudantes em Tlatelolco, no México; as manifestações do movimento estudantil na França e a emergência da contracultura. A partir desta perspectiva, pretende-se pensar como a produção superoitista nesses dois países caracteriza-se como um regime de representação que revela as contradições sociais, culturais e políticas de sua época. A investigação conclui que tanto no México como no Brasil, o Super-8 experimental atua como um registro de visualidade histórica de uma suspensão do tempo, em que o desencanto atua como elemento emblemático na relação que esta geração estabelece com o seu passado (o desejo de rompimento e a nostalgia), seu presente (a (des)obediência) e seu futuro (a utopia e a desilusão).

Palavras-chave: Superoitismo. Brasil. México. 1968. Contracultura.

ABSTRACT

CAMPOS, M, C. **Suspensions of time: experimental super-8 mm film in Brazil and Mexico in the 1970s.** 2020. 323 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This thesis is a comparative study of experimental super 8 movies from the 1970s made in Brazil and Mexico, articulating historical research and film analysis. Six short films were selected, three from each country: from Brazil: *Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979), *Exposed* (Edgard Navarro, 1978), and *Explendor do Martírio* (Sérgio Péo, 1974); from Mexico: *Mi casa de alta techos* (David Celestinos, 1970), *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972), and *Ah, ¿verdá?* (Sergio García, 1973). It is possible to identify formal and thematic convergences between the films, as the use of experimental style, the recurrence of irony and metaphor, and a critical reading about the society and the culture of its time, even considering the different historical processes and the uniqueness of the super-8 movement in each territory. The titles chosen approach directly or indirectly the reverberations of the 1960s, especially 1968: the implementation of Institutional Act nº 5, AI-5, in Brazil; the massacre in Tlatelolco in Mexico; and the student's movement in France. From this perspective, the thesis intends to think about how super-8 production in these two countries is characterized as a regime of representation that reveals the social, cultural, and political contradictions of its time. This investigation reaches the following conclusion: both in Mexico and Brazil, the experimental super-8 acts as an audiovisual historical record of a suspension of time, in which disenchantment operates an emblematic element as that generation establishes a connection between its past (the desire to break free and nostalgia), present ((dis)obedience) and future (utopia and disillusion).

Keywords: Super 8 mm film. Brazil. Mexico. 1968. Counterculture.

Lista de Figuras

Figuras 1 e 2: <i>Mural Efímero</i> (Archivo Histórico de la UNAM).....	45
Figura 3: A chegada na Antiga Academia de San Carlos.....	52
Figuras 4 a 7: Os contrastes entre luzes e sombras.....	54
Figura 8: El entierro de Cristo (Museo Nacional de Arte).....	55
Figura 9: La incredulidad de Santo Tomás (Museo Nacional de Arte).....	55
Figuras 10 a 15: A alternância de posição dos elementos centrais da ação.....	57
Figura 16: Logotipo das olimpíadas de 1968 (Lancy Wiman).....	60
Figura 17: Gráfica de 68 (Centro Cultural Universitario Tlatelolco).....	60
Figuras 18 e 19: O homem e a criança.....	64
Figuras 20 e 21: A dor inscrita na parede.....	71
Figuras 22: A meditação do jovem.....	73
Figuras 23 e 24: A “coroação” do estudante.....	74
Figura 25: O rompimento desejado.....	79
Figuras 26 a 33: Sequência da tortura e detenção na “delegacia.....	91
Figuras 34 a 41: A sequência da contestação e da provocação.....	91
Figura 42: A pichação na parede inscreve a nossa ilusão.....	100
Figuras 43 a 48: A caminhada de Ana Farache rumo à mata do Janga.....	112
Figuras 49 a 51: O abrigo na escola e os impasses do mundo a fora.....	123
Figuras 52 a 53: As direções opostas da jornada.....	128
Figuras 54 a 55: A coroa.....	129
Figuras 56 a 57: A corda.....	129
Figuras 58 a 60: O pano, a caminhada e o diagnóstico.....	129
Figuras 61: O retorno à escola.....	132
Figuras 62: A esfera vermelha que surge após a escuridão <i>matriz</i>	142
Figuras 63 a 65: Os <i>nahuales</i> e o contato com a natureza.....	148
Figuras 66 a 69: A era das cidades esplêndidas.....	152
Figuras 70 a 72: A contraposição entre corpos estáticos e em movimento.....	155...
Figuras 73 a 75: O desfile da potência militar.....	157

Figuras 76 a 78: As projeções no corpo.....	159
Figura 79: Um corpo revelado e outro ocultado.....	160
Figuras 80 a 85: A sensualidade do toque dos nahuales.....	162
Figura 86: Logotipo dos Jogos Olímpicos de 1968 no México.....	166
Figura 87: Gráfica de 1968 e apropriação do logotipo.....	166
Figura 88: As linhas projetadas no corpo feminino.....	166
Figuras 89 e 90: A <i>op art</i> em <i>Anticlímax</i>	167
Figura 91: O corpo e as novas projeções.....	169
Figuras 92 a 99: Uma nova dor do parto.....	171
Figura 100: A mulher com a faca.....	177
Figuras 101 a 108: A sequência sob a trilha de <i>Coração de luto</i>	180
Figuras 109 a 116: A sequência sob a trilha <i>Crucifixion</i>	183
Figuras 117 a 119: O avanço de ré.....	189
Figuras 120 a 122: As cédulas de dinheiro e a História.....	195
Figura 123: O ex-Presidente General Ernesto Geisel.....	198
Figura 124: Jesus Cristo na TV.....	201
Figuras 125 a 130: O corpo burlesco de Chaplin.....	203
Figura 131: O recorte do quadro <i>Café</i> (1938).....	206
Figura 132: <i>Café</i> (1934-1935) – (Museu Nacional de Belas Artes).....	206
Figuras 133: <i>Café</i> (1938) – (Palácio Gustavo Capanema).....	206
Figura 134: <i>Colona sentada</i> (Instituto de Estudos Brasileiros).....	206
Figuras 135 a 140: Os canhões e o gozo.....	211
Figuras 141 e 142: A ironia e o desencanto.....	215
Figura 143 e 144: A potência bélica nas ruas.....	224
Figura 145: A produção das bombas.....	234
Figura 146: O alvo: Museo de la Revolución.....	234
Figura 147: Outro alvo: jornal <i>El Heraldo de México</i>	234
Figura 148: A cidade e os símbolos do consumo.....	238
Figura 149: Uma carona para Cuba.....	240
Figura 150: O fim da perseguição.....	241
Figura 151: A produção de LSD.....	242
Figura 152: A espera da garota (still).....	242
Figura 153: A distribuição do LSD pela cidade.....	243

Figura 154: A benção.....	244
Figura 155: O ataque ao monumento.....	246
Figura 156: O artista em seu palco urbano.....	248
Figura 157: O corpo vedado.....	249
Figura 158: O jogo de cartas.....	249
Figura 159: A performance da tortura.....	253
Figura 160: A violência exposta.....	256
Figura 161: O corpo estendido no chão.....	257
Figura 162: <i>Trouxas ensanguentadas</i> (Enciclopédia Itau Cultural).....	257

LISTA DE SIGLAS

Aliança Nacional Libertadora – **ANL**

Aliança Renovadora Nacional - **ARENA**

Associação Brasileira de Documentaristas do Rio de Janeiro - **ABD/RJ**

Centro Popular de Cultura - **CPC**

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos – **CUEC**

Comité Estudiantil Revolucionario - **CER**

Comité Nacional de Huelga - **CNH**

Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos – **CORCINA**

Departamento de Ordem Política e Social - **DOPS**

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas – **ENAC**

Escuela Nacional de Artes Plásticas – **ENAP**

Frente Urbano Zapatista – **FUZ**

Fuerzas Revolucionarias Armadas - **FRAP**

Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - **FUNDAJ**

Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco – **FUNDARPE**

Instituto Mexicano de Seguro Social - **IMSS**

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura - **INBAL**

Instituto Politécnico Nacional - **IPN**

Movimiento de Acción Revolucionaria - **MAR**

Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil - **MIRE**

Partido Comunista Brasileiro – **PCB**

Partido Comunista do Brasil - **PCdoB**

Partido Comunista Mexicano – **PCM**

Partido de Acción Nacional – **PAN**

Partido de la Revolución Mexicana - **PRM**

Revolucionário – **PNR**

Partido Popular Socialista – **PPS**

Partido Revolucionario del Proletariado Mexicano - **PRPM**

Partido Revolucionário Institucional – **PRI**

Partido Social Democrático – **PSD**

Partido Social Progressista – **PPS**

Unión de Cineístas de Paso Reducido – **UNCIPAR**

União Democrática Nacional – **UDN**

União Nacional dos Estudantes – **UNE**

Universidad Autónoma de Nuevo León - **UANL**

Universidad Nacional Autónoma de México – **UNAM**

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Prólogo – Uma breve contextualização.....	22
Parte 1 – O futuro do passado.....	44
Capítulo 1 – <i>Mi casa de altos techos</i> (David Celestinos, 1970).....	44
1.1 - Entre o sujeito e a arte: a força.....	50
1.2 – O artista diante da crise.....	63
1.3 – Entre conciliar e romper.....	76
Capítulo 2 – <i>Funeral para a década de brancas nuvens</i> (Geneton Moraes Neto, 1979).....	83
2.1- O “luto” de uma quebra.....	86
2.2 – O abismo da brecha.....	95
2.3 – É impossível evitar o futuro.....	108
Capítulo 3 – Entre manter e deixar morrer.....	118
3.1 – O legado de 68 e suas ambiguidades.....	118
3.2 – As imagens e as palavras de um legado.....	125
3.3 – O olhar para o futuro.....	128
Parte 2 – O passado do futuro.....	135
Capítulo 4 – <i>La segunda primera matriz</i> (Alfredo Gurrola, 1972).....	135
4.1 – A primeira matriz.....	140
4.2 – O deslumbramento e o desequilíbrio.....	143
4.3 – A negação do filho.....	147
4.4 – A tirania do poder.....	150
4.5 – O abismo.....	158
4.6 – A segunda primeira matriz.....	168
Capítulo 5 – <i>Exposed</i> (Edgard Navarro, 1978).....	175
5.1 – A mãe gentil.....	177
5.2 – Filhos deste solo.....	191
5.3 – A clava forte ou filho que foge à luta.....	208
Capítulo 6 – Repressão e progresso.....	214
6.1 – Montagens do desencanto.....	214
6.2 – O corpo como campo de batalha.....	219
6.3 – Dos foguetes e dos canhões.....	223

Parte 3 – O presente.....	227
Capítulo 7 – <i>Ah, verdá?</i> (Sergio García, 1973).....	227
7.1 – Destruir as instituições.....	233
7.2 – Deambular é desejar.....	237
7.3 – Oremos.....	241
Capítulo 8 – <i>Explendor do martírio</i> (Sérgio Péo, 1974).....	246
8.1 – Ocupar o espaço público, ocupar o presente.....	247
8.2 – Negatividade e precariedade.....	254
8.3 – A morte é o (re)começo.....	257
Capítulo 9 – <i>Fazer de outro modo</i>.....	259
Considerações finais.....	264
Referências bibliográficas.....	268
Anexos.....	293
Anexo A – Comentário escrito por Emílio Arizaga sobre <i>Mi casa de altos techos</i>	293
Anexo B – Crítica escrita por Fernando Spencer sobre <i>Funeral para uma década de brancas nuvens</i> para o jornal <i>Diário de Pernambuco</i>	294
Anexo C - Parlamento (Tomás Segovia).....	295
Anexo D – Manuscrito de Sergio García “El sueño no ha terminado”.....	300
Anexo E – Cartaz de exibição dos filmes de Gurrola e García.....	301
Apêndices.....	302
Apêndice A - Ficha técnica dos filmes analisados.....	302

INTRODUÇÃO

Ao analisar o pano *Madona das sombras* de Fra Angelico em *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017), Didi-Huberman tenta restituir uma “dignidade histórica de objetos visuais considerados inexistentes ou “desprovidos de sentido”¹. Para isso afirma que diante de uma imagem, por mais antiga que ela seja, o presente nunca cessa de se reconfigurar, e por mais recente que ela seja, seu passado também nunca deixa de se refazer. Segundo o autor, diante de uma imagem devemos reconhecer “que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha”².

Esta potência de tempo inserida na imagem se transforma nos seus distintos suportes, usos e formas. Mas... e quando tratamos das imagens advindas de materiais tão frágeis que se perdem com o próprio tempo? Como dimensionar a potência das imagens quando são resquícios da memória de quem as viu? Como se configura este tempo quando as imagens resistem guardadas em acervos institucionais, ou num cantinho esquecido da casa do realizador, e que recebem as marcas da passagem dos anos reveladas na mudança das cores projetadas?

As imagens produzidas em Super-8 carregam o espectro de abrigar camadas de temporalidades como o tempo dentro da narrativa, a relação da obra com seu contexto histórico, o registro do presente captado naquele instante, a memória afetiva de um momento, a duração dos fotogramas e da projeção e a permanência da película ao longo dos anos. Retomando o conceito de “aura” de Walter Benjamin, Rubens Machado Júnior assinala como um dos atributos radicais do Super-8 contra a reprodutibilidade técnica as sessões únicas das projeções nesta bitola, em decorrência do estrago que poderia ocorrer durante a exibição ou pela perda do filme (que na maioria dos casos não possuía cópia). Segundo Machado Júnior, existe um valor de exposição diferenciado no caso deste formato que “acaba repercutindo de alguma forma no modo como se concebe e se percebe um filme. Então se dimensiona uma espécie de radicalidade já na opção de se fazer um Super-8, diante da precariedade e do risco que se assume”³.

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017, p.18.

² Ibidem, p.16.

³ MACHADO JR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org). **Cinema e memória: o Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013, p. 41.

O risco de se filmar em Super-8 veio acompanhado pelas facilidades de seu projeto de origem. Em 1965, a Eastman Kodak Company lançou no mercado um equipamento que apresentava mais mobilidade e agilidade e maior difusão entre um público formado por profissionais do cinema e, especialmente, de amadores⁴ - iniciantes na prática, famílias, cineastas independentes, a maioria pertencentes à classe média. Em relação às câmeras mais leves que eram comercializadas (as de 9.5 mm, 16mm e 8 mm), o Super-8 inovava com a redução do tamanho das perfurações inseridas na película, permitindo uma maior superfície de imagem. Outras comodidades e facilidades técnicas foram incorporadas: o filme era colocado na câmera por meio de um cartucho e um micromotor eletrônico executava o enrolamento da fita; a regulação do diafragma passou a ser automática e foi possível obter sincronicamente imagem e som⁵. De acordo com Dargy, estes refinamentos técnicos suprimiram “as tarefas que normalmente o operador era submetido, sendo também suscetíveis de interessar aos amadores principiantes”⁶. Em 1973, foi lançada uma versão com pista magnética de gravação que facilitava a inserção de som nos filmes. Dadas as condições, a popularização do Super-8 foi um pulo em vários países. E na América Latina não seria diferente.

Além dos registros ritualísticos familiares (bodas, aniversários, férias) e da realização de filmes de ficção e documentários, a produção em Super-8 também se constituiu em outros tipos de trabalhos que aqui nos concentraremos. Se na década 1970 teremos a emergência de ditaduras militares em diversos países da América Latina, a prática de filmes nesta bitola propagou-se e se caracterizou como forma de protesto, resistência, crítica e experimentação artística. Para Jesse Lerner e Luciano Piazza, o baixo custo, a portabilidade e a descentralização da revelação dos filmes permitiram ao Super-8 frustrar os esforços de censura por parte do Estado:

⁴ Em seu artigo, “La question de l’amateur: dans trois espaces de realisation et de diffusion”, Roger Odin caracteriza o cinema amador como um termo que designa três espaços: o da família, o dos clubes amadores e do cinema independente. O primeiro diz respeito aos registros afetivos de família, a preservação da memória, mesmo espaço ocupado pela fotografia, mas agora com movimento. O segundo, realizado em sua maioria por profissionais liberais, visa o domínio da técnica, embora não busque a profissionalização. O terceiro, é feito por artistas, intelectuais, militantes e que objetivam a experimentação e a crítica ao sistema. Lila Foster faz uma interessante leitura das definições de Odin sobre o cinema amador, apontando para uma tendência universalizadora da prática, que não leva em consideração a permeabilidade dos três espaços (um cineasta familiar pode ter interesse na técnica) e o contexto nacional e regional do discurso e da realização. No entanto, a autora afirma que estes espaços servem como ponto de partida para se pensar o cineamadorismo. Cf. FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas (1926-1959)**. 2016. 266f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016, p.51-60.

⁵ DARGY, P; BAU, N. **A prática do Super 8**. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1979, p. 9.

⁶ Ibidem, p.9.

O pequeno cartucho, revelado na farmácia da vizinhança e nas lojas de câmeras, passou despercebido, longe dos olhos do censor e, portanto, esteve aberto a todo o tipo de experimentação formal e de exibições alternativas. A política nunca esteve longe de optar pelos formatos “amadores”. Através do continente, e como contraponto da propagação do autoritarismo, os setenta marcaram a celebração de possibilidades que o novo meio oferecia.”⁷

A produção experimental feita em Super-8 na América Latina integra as discussões que motivaram a organização de uma mostra de filmes e de um livro intitulado *Ismo, Ismo, Ismo: Cine experimental en América Latina* (California: University of California Press, 2017), editado por Lerner e Piazza. Compreendendo a multiplicidade das formas e objetivos dos trabalhos experimentais pertencentes aos países que conformam este bloco, o projeto tece um panorama de trajetórias, preocupações e estratégias das obras produzidas entre 1930 até os dias atuais, escolhidas e discutidas por um conjunto de artistas e pesquisadores (dentre eles Rubens Machado Júnior e Álvaro Vázquez Mantecón, fundamentais para o trabalho aqui desenvolvido) ligados ao Los Angeles Filmforum - instituição cultural que promove pesquisa e exibições de filmes independentes experimentais.

No panorama proposto pelo projeto, os filmes latinos em Super-8 ocupam um lugar importante que até antes nunca ocuparam nas historiografias do cinema de territórios. Por isso também revelam um campo ainda vasto a ser mapeado, investigado e analisado. Álvaro Vázquez Mantecón destaca que a película Super-8 chegou de forma irregular na América Latina. Cita que em Cuba, em pleno projeto revolucionário, não havia um mercado aberto aos Estados Unidos para câmeras e películas, e que a distribuição no Chile foi escassa. No Uruguai, os filmes tinham que ser enviados à Argentina ou ao Panamá para serem revelados⁸.

Na Argentina, o Super-8 chegou na metade dos anos 60 e sua popularização ocorreu na década posterior. Pablo Marín identifica a prática em dois caminhos: um voltado para a atividade profissional e uma tentativa de criar uma indústria de cinema em baixa escala - levada a cabo, principalmente, pela Unión de Cineístas de Paso Reducido (Uncipar) que promovia cursos e serviços na área; e outro voltado para a experimentação artística, com grande

⁷ Trad. nossa: “El pequeño cartucho, revelado en la farmacia del vecindario y las tiendas de cámaras, pasó desapercibido, lejos del ojo del censor y, por tanto, estuvo abierto a todo tipo de experimentación formal y de exhibiciones alternativas. La política nunca estuvo lejos de optar por los formatos “amateur”. A través del continente, y como contrapunto de la propagación del autoritarismo, los setenta marcaron la celebración de las posibilidades que ofrecía el nuevo medio”. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. *Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina*. California: University of California, 2017, p.13.

⁸ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Experimentación visual en Super 8: México y América Latina. In: LERNER; PIAZZA, op. cit, p.29.

importância para as ações do Centro de Experimentação Audiovisual del Instituto Di Tella⁹. Claudio Caldini, Jorge Honik, Narcisa Hirsch são alguns nomes que exploraram as potencialidades e sensibilidades da bitola, revelando “a atitude desafiante do meio”, segundo Marín¹⁰.

Ainda no livro *Ismo, Ismo, Ismo....* Poli Marichal destaca o apogeu da prática da produção da bitola em Porto Rico na metade da década de 70 e parte dos anos 80, com os trabalhos do Taller de Cine La Red que foi responsável pelo surgimento de duas tendências: o documentário independente e contestatário de Eduardo Canóvas, Waldo Sánchez, Carlos Malavé e Kino Garcia, e o cinema experimental encampado por Luis Munet¹¹ e pela própria Marichal - em filmes como *Los espejismos de Mandragora Luna* (1986/1987).

Isabel Arredondo (também integrante do FilmForum) desenvolveu uma pesquisa sobre o Super-8 venezuelano realizado nos anos 70 e 80. Em artigo publicado em co-autoria com Emperatriz Arreaza-Camero e Romina Rugeriis, constatou que um dos objetivos principais desta produção era fazer um cinema crítico que “despertasse a consciência do espectador, mas que, diferentemente do terceiro cinema, não passasse necessariamente pela revolução política e/ou social imediata”¹². Este tipo de proposta, mais pautada na busca da experimentação da linguagem, está atrelada ao próprio contexto político e econômico do país naquele momento – democrático e com êxito econômico por conta do petróleo. O que movia os cineastas venezuelanos não era fazer a revolução, mas “questionar o bem-estar econômico do país e os padrões sauditas de consumo”¹³, segundo as pesquisadoras. Elas colocam a Venezuela como um país fundamental da revolução superoitista, em consequência das edições do Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas, um dos mais significativos festivais mundiais nesta bitola. A partir deste festival e de outros realizados no território, despontaram os principais cineastas superoitistas venezuelanos: Carlos Castillo, Ricardo Jabardo, Gianni Dal Masso, John Moore, Mariana Piccarsky, Julio Neri e Diego Rísquez. Destes dois últimos,

⁹ MARÍN, Pablo. Una constelación de bolsillo: elogio del cine experimental argentino en Super 8. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. *Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina*. California: University of California, 2017, p.179.

¹⁰ Ibidem, p.185.

¹¹ MARICHAL, Poli. El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta. LERNER; PIAZZA, op. cit, p.134.

¹² Trad. nossa: “despertar la conciencia del espectador pero que, a diferencia del tercer cine, no lo llevase necesariamente hacia la acción revolucionaria política y/o social inmediata”. ARREDONDO, Isabel; ARREAZA-CAMERO, Emperatriz; RUGERIIS, Romina. El cine venezolano em Super 8 y el tercer cine. *SituArte*, Maracaibo/Venezuela, año 4, nº 6, jan-jun, 2009, p.21.

¹³ Trad. nossa: “cómo cuestionar el bienestar económico del país y los patrones sauditas de consumo”. Ibidem, p.25.

destacamos películas como *Bolívar, sinfonía tropical* (1979) e *Orinoko, nuevo mundo* (1984) de Rísquez; e *Armada* (1977) e *Electofrenia* (1979) de Neri.

No Uruguai, a produção em Super-8 foi realizada entre 1972 e 1982, segundo a pesquisa feita por Julieta Keldijian. A investigadora contabilizou 178 títulos, destacando a coletividade e a formação de um circuito alternativo de exibição como características da trajetória da bitola no país¹⁴. Ao longo da década formaram-se grupos como o Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, o Grupo Hacedor, Equipo 9, cooperativa CINECO e a Coordinadora Uruguay de Cine y Video. As películas produzidas pelos coletivos, como *El honguito feliz* (CINECO, 1976), foram exibidas em festivais de cinema, cineclubes, fábricas e institutos culturais.

Ainda há muito o que se investigar sobre a produção experimental e em Super-8 nos outros países da América Latina. O que os trabalhos acima revelam, levando em consideração os diferentes contextos sociais, políticos, culturais e econômicos, é a tentativa de se produzir filmes de baixo custo com muita criatividade e coletividade, e de se construir uma rede de sociabilidade para circulação e discussão dessas obras por meio dos festivais e cineclubes. No caso da produção experimental, Álvaro Vázquez Mantecón chama a atenção para a diversidade da origem desses superoitistas latino-americanos: artistas visuais, diretores e atores de teatro, escritores que “pintam com luz o que buscam subverter nas convenções narrativas”¹⁵. Para aqueles que viviam em contexto de regimes autoritários, o autor afirma que o Super-8 foi “uma válvula de escape”¹⁶ cujas obras se constituíram em “metáforas artísticas que interpelavam o poder estabelecido”¹⁷.

Uma válvula de escape, um levante poético, uma história secreta, como afirma o cineasta e escritor boliviano Alfonso Gumucio Dragon:

A história do super 8 na América Latina é secreta, mas não por isso está menos ligada a história. Em alguma parte, está se armando de pouco a pouco, peça por peça, o cinema como arte popular latino americano. O mundo do super 8 é como um *iceberg* que somente mostra na superfície uma pequenina parte de sua massa¹⁸.

¹⁴ KELDIJIAN, Julieta. Superochistas. **Revista Dixit**, Uruguai, Nº 17, out, 2012, p.10.

¹⁵ Trad. nossa: “que pintan con luz o que buscan subvertir las convenciones narrativas”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Experimentación visual en Super 8: México y América Latina. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.33.

¹⁶ Ibidem, p.33.

¹⁷ Trad. nossa: “metáforas artísticas que interpelaban al poder establecido”. Ibidem, p.33.

¹⁸ Trad. nossa: “La historia del Super 8 en América Latina es secreta, pero no por ello está menos ligada a la historia. En alguna parte se está armando de a poco, pieza por pieza, el cine como arte popular latinoamericano. El mundo del Super 8 es como un iceberg que solamente muestra en la superficie una pequeñísima parte de su masa”. DRAGON apud LERNER; PIAZZA, op.cit, p.59.

Assim como o Super-8 é um iceberg que podemos ver apenas uma ponta na superfície, o mesmo vale para a categoria de cinema experimental. Dominique Noguez apontou a dificuldade de sua definição: “o cinema experimental é uma aurora sem fim”¹⁹. O termo que já apareceu algumas vezes nesta introdução precisa ser delimitado. A compreensão de cinema experimental que trabalharemos nesta tese parte das noções de experiência e de forma discutidas por três autores. Jairo Ferreira, cineasta brasileiro, afirma que o cinema experimental é a aquisição de um novo ponto de vista, mas que “importa menos *o que* expressa e mais *como* expressa”²⁰. Seguindo esta linha de raciocínio, Carlos Adriano Jerônimo entende que o experimental cria e propaga ideias com liberdade de inventar:

é radical quanto à linguagem e utópico quanto ao seu projeto (ver um filme, mudar a consciência, fazer um mundo melhor – o “mudar a vida” de Rimbaud; o “transformar o mundo” de Marx), que instaura a ruptura e pratica a guerrilha, que inaugura a crise e a resistência, que se interessa mais pelo processo do que o produto, mais afeito à produção de sensações do que à reprodução do mundo, que provoca e incomoda.²¹

O modo como esse cinema se expressa é provocativo e sua forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados. Mas não somente a sua expressividade importa, a recepção também. Rubens Machado Júnior ao abordar o cinema experimental brasileiro ressalta que para lidar com um conceito que pode abarcar muita coisa, “é preciso pôr a bola no chão e partir dos filmes, sobretudo, e da experiência que eles nos proporcionam, para conseguir estabelecer algum debate mais produtivo”²². Acrescentamos à discussão proposta pelos autores aqui citados que este cinema experimental também poderia ser caracterizado como *outro modo de fazer*. Para além da liberdade criativa e de experimentação da linguagem, este tipo de cinema busca outra forma de ver e pensar as imagens, de construir um discurso, outra forma de ação e presença no mundo. Neste sentido, usaremos o termo cinema experimental tendo em vista a radicalidade como o filme se expressa, sua busca de experimentar a linguagem, a experiência estabelecida com o espectador e a proposta de *fazer de outro modo*.

¹⁹ NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinéma expérimental**: definitions, jalons, perspectives. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979, p.24.

²⁰ FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 3ª ed. São Paulo: Azougue Editorial, 2016, p.24

²¹ JERONIMO, Carlos Adriano. Um guia para as vanguardas cinematográficas. **Trópico**, São Paulo, abr. 2003.

²² MACHADO JR, Rubens. O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, vol.54, mai, 2011, p.29.

A vertente radical e experimental citada nas produções superoitistas de vários países latino-americanos também se deu no Brasil e no México. Em ambos, à semelhança da Argentina, a chegada da bitola se deu em meados dos anos 60, mas sua popularização ocorreu na década posterior com grande circulação entre artistas e aspirantes à cineastas. A febre superoitista experimental dos dois países foi marcada pela irreverência de suas obras, pela ironia, pelo tratamento de temas polêmicos para sua época (como a sexualidade e a contracultura) e pela crítica à repressão dos regimes de governo, aos costumes e à sociedade do consumo – contextualização que será dada mais adiante.

A proposta por um estudo comparado entre as produções brasileiras e mexicanas ganhou forma a partir da leitura do livro de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine super 8 en México: 1970-1989*. Em sua pesquisa histórica sobre as realizações feitas nesta bitola, o autor já aponta semelhanças (e diferenças) entre o movimento superoitista de seu país e do Brasil, destacando os seguintes aspectos: a oposição ao cinema industrial, a marginalidade em que as obras se encontram em relação a produção cultural hegemônica²³ e a identificação do conjunto de filmes como um fenômeno particular da contracultura em cada região. Estas primeiras observações do autor estimularam uma investigação mais acurada das aproximações entre os dois territórios. Destaca-se também os diálogos entre o pesquisador e Rubens Machado Júnior sobre os temas abordados por esses filmes experimentais, principalmente as visíveis dificuldades de uma geração contracultural em relação à sexualidade e que acabavam sendo reveladas na narrativa dessas obras. Parafraseando Alfonso Gumucio Dragon, os trabalhos realizados pelos dois autores configuram-se como uma grande ponta do iceberg da história do Super-8 latino.

A partir disto surgem mais perguntas: para além de uma oposição ao cinema industrial e da marginalidade, quais outros aspectos aproximariam esses dois movimentos? Por que realizar um estudo comparativo e por que definir os filmes brasileiros e mexicanos nesta bitola como objetos de estudo? Quais aspectos narrativos e estéticos em comum podem ser observados? Quais leituras estes filmes nos permitem fazer sobre a contracultura em cada país? É possível pensar numa contracultura latino-americana? São várias indagações que surgiram a partir do fluxo de contato com estas produções e com os debates em torno delas.

²³ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine super 8 en México: 1970-1989*. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.35-36.

Estamos diante de um trabalho desafiador que une a investigação das obras superoitistas experimentais e o estudo comparado. Sobre este último ponto existem várias possibilidades de cotejo (entre países, gêneros de filmes, temáticas, estilos, disciplinas, etc), e estabelecer e defender um recorte constitui-se por si só um ato difícil e subjetivo. Enxergar similitudes (levando em consideração os distintos contextos de produção) não é suficiente para sustentar a decisão. É preciso pensar camadas de comparação que se entrelaçam. Propomos aqui como ponto inicial do trajeto a percepção de questões mobilizadas por um corpo de obras, preocupações comuns que elas levantam e, a partir disso, dançar ao som de suas conexões e diferenciações estéticas e históricas. Este movimento é experimental, se permite errar e avançar a partir da análise fílmica e compreender, ao mesmo tempo, que cada filme exige um corpo a corpo diferente, leituras e abordagens distintas, uma maneira singular de escrita. Compartilhamos com Mariana Souto²⁴ sua mirada sobre a metodologia da análise comparativa:

Os filmes são como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão: uns se fundem, outros se repelem como água e óleo; uns explodem ao contato, outros mudam de estado físico. E há ainda os que não reagem. São objetos vivos, dotados de desejos, ideias, algo a dizer e autonomia no mundo. Assim, tão importante quanto a relação dos pesquisadores com os objetos é a relação dos objetos entre si. É preciso relacioná-los e desenvolver cotejos entre eles, colocando-os em movimento. Desse modo, praticamos uma perspectiva de investigação que se permita ser guiada pela força da empiria e que tenha como princípio a observação e a escuta atentas dos objetos²⁵.

Instigados por essa empiria de aproximar substâncias e observar como elas se comportam é que nos lançamos as análises desta tese. Este não é um primeiro intento comparativo entre produções brasileiras e mexicanas. Citamos o livro organizado por Tunico Amâncio e Marina Tedesco intitulado *Brasil-México: aproximações cinematográficas*, que reúne artigos que visam pensar pontos de encontro de filmes de ficção pertencentes aos dois

²⁴ Em sua tese de doutorado, Mariana Souto possui um capítulo metodológico particular sobre os estudos de cinema comparado, iniciando suas reflexões a partir da literatura comparada até chegar às noções de “coleção” e de “inventário”: um inventário que constrói uma coleção de filmes a partir de um paradigma, de semelhanças, traços e marcas. Existe a “tensão entre o particular e a totalidade” e convivem a singularidade e a serialidade, conforme a autora observa: “a coleção não é a resultante mecânica de um somatório de peças; se precisamos defini-la, seria melhor dizer que se trata de um conjunto de forças que põe em relação e imanta uma constelação de peças. Assim, a exposição da coleção é também a exposição de forças que culminaram naquela composição”. SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. 207f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016, p.20.

²⁵ SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: COMPÓS, 2019, p.2.

países e aspectos da cinematografia de cada território, a partir de uma problemática transnacional. No caso da investigação aqui proposta, buscamos esse diálogo desde um recorte específico: uma análise de obras superoitistas a começar por um tema recorrente encontrado nestas produções – o ano de 1968 e suas reverberações. Esta seria já uma primeira camada comparativa, que leva em consideração a temática por observar uma frequência direta ou indireta da abordagem de eventos marcantes de 68 - o maio francês e outras manifestações pelo mundo, a emergência da contracultura e a ocorrência de regimes políticos autoritários (a instauração do AI-5 no Brasil e o massacre de Tlatelolco no México). Neste âmbito, realizamos mais um recorte, agora temporário: a década de 1970. Tal delimitação se dá pois se constitui no período de auge da produção superoitista, e onde esse assunto se encontra mais visível. Na década de 80 ocorre o declínio da produção na bitola e a temática das produções se amplia e se organiza em torno de outras preocupações como a vida cotidiana urbana, demandas dos movimentos sociais, outras inquietações das artes visuais, etc.

A segunda camada comparativa diz respeito as similitudes formais dessas obras, que recorrem de elementos similares na composição narrativa: a ironia, a experimentação de linguagem, as elipses, a metáfora e a montagem predominantemente fragmentária como recursos para estabelecer a crítica social e política. Conforme serão expostas nas análises, esses instrumentos aparecem de modo diversificado, mas com uma função comum de nos trazer os incômodos e anseios de uma geração. Diante destas duas camadas optamos pela seleção de seis curtas-metragens como objetos de estudos que serão investigados em pares: *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970) e *Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979); *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972) e *Exposed* (Edgard Navarro, 1978); e *Ah, verda?* (Sergio García, 1973) e *Explendor do martírio* (Sérgio Péo, 1974).

Uma terceira e última camada, mais fina, é a aproximação do movimento superoitista de cada país, observando traços semelhantes como a organização de festivais e a circulação das películas, a conformação de um circuito alternativo de sociabilidade e a produção de um cinema independente que se aporta numa forma de trabalho coletivo: amigos/colegas que participavam como atores e que desempenhavam outras funções durante a produção dos filmes. Dizemos que esta última camada é mais fina, pois nosso foco se direciona para as análises fílmicas. Ela estará presente neste trabalho sob duas formas: primeiro na breve contextualização histórica dos dois movimentos, a partir das pesquisas já desenvolvidas sobre o tema no Brasil e do livro publicado por Álvaro Vázquez Mantecón; e segundo estará diluído nas construções das análises como informações extra fílmicas.

Uma outra camada que é muito recorrente em estudos comparativos é a da influência, compreendida como um processo no qual obras de distintos países (ou outros tipos de objetos de análise) apresentam similitudes a partir do contato e da releitura de determinados autores e produtos culturais ou da absorção dos efeitos de um determinado contexto. Há também o conceito de *transfert culturel*, proposto por Michel Espagne em seu artigo “La notion de transfert culturel”²⁶. Esta denominação relativiza a noção de centro ao entender o estudo de dois ou mais polos não como um direcionamento de mão única, mas de uma troca e de circularidade da ressemantização de um objeto cultural. Por exemplo, a circulação de revistas de um determinado país em outro território seria capaz de promover uma nova dinâmica de consumo e transformação de sentido. Para esta tese, a questão da influência não se mostrou válida, já a de *transfert culturel* poderia ser aplicada, se pensarmos numa cultura comum compartilhada por meio de livros, discos, filmes e revistas pertencentes à contracultura e consumidos pelos jovens mexicanos e brasileiros dos anos 70. Entretanto, os filmes aqui selecionados especificamente para análise e dentro do recorte proposto da década de 1970 não circularam entre os dois países e os cineastas envolvidos não tiveram contato com as respectivas obras superoitistas dos dois territórios, o que nos leva a não trabalhar com tais categorias de análise. Nas investigações realizadas tanto na Cinemateca Brasileira, no Museu da Imagem e Som, na Cineteca de México e na Filмотeca da UNAM não foram encontrados documentos ou outras evidências de diálogos ou participação simultânea dos filmes/diretores dos dois países em que fosse possível estabelecer algum tipo de contato²⁷.

Desta forma, optamos por colocar em convergência problemas de um determinado período histórico que são revelados pelas obras superoitistas do Brasil e do México, a partir da primeira camada definida, o ano de 1968. Nosso objetivo é refletir como esses filmes configuram-se como um regime de representação que trazem à luz as contradições sociais, culturais e políticas de uma época. Nossa hipótese é de que esta produção atua como um registro de visualidade histórica de uma suspensão do tempo, em que o desencanto permeia as relações que uma geração estabelece com seu passado, com seu presente e com seu futuro. E dizemos suspensão, pois indagamos a existência de uma experiência angustiada, construída pela intensa

²⁶ ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, Paris, vol.1, 2013, p.1-9.

²⁷ Em encontros com Álvaro Vázquez Mantecón e Isabel Arredondo, ambos sugeriram a pesquisadora a necessidade de se aprofundar nas edições do Festival Internacional de Cinema Super-8 realizadas em Caracas, na Venezuela (entre 1976 e 1989), importante espaço de circulação de filmes latino-americanos na bitola, inclusive com exibição de filmes brasileiros e mexicanos, como pode ser observado em um cartaz da quinta edição, de 1980, que afirmava “además tendremos los films ganadores de los festivales de México, España, Bélgica, Inglaterra, Montreal, Toronto, Brasil, etc”. Tal investigação será realizada posteriormente. NERI, Julio; MÁRQUEZ, Mercedes. Quinto Festival Super 8 de Caracas. Cf. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. *Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina*. California: University of California, 2017, p.106-107.

dialética entre o desejo de romper e de resgatar, entre utopia e desilusão e entre se acomodar e desobedecer. A sensação é que a década de 70 se constitui com um lago agitado, onde as partículas de areia estão suspensas, se aproximando e se repelindo, deixando a água turva antes de se decantarem. A equiparação com um lago de águas turvas não necessariamente nos leva a um olhar pessimista para com essas obras, muito pelo contrário. Ela nos demonstra a potência que o movimento possui para transformar, agir sobre um estado de, muitas vezes, perigosa tranquilidade.

Para a realização do estudo comparado, definimos como método de trabalho a análise fílmica de curtas-metragens superoitistas experimentais e para isso é preciso discutir três pontos importantes: a seleção e justificativa do objeto de estudo; o porquê de um corpus constituído por obras em Super-8 e experimentais; e a opção da análise fílmica como metodologia de trabalho. Sobre o primeiro ponto, a eleição partiu de um conjunto previamente delimitado. Trabalhamos, a partir do acesso ao levantamento de filmes em Super-8 feito por Álvaro Vázquez Mantecón em sua investigação realizada no livro *El cine super 8 en México (1970-1985)* e pela curadoria promovida por Rubens Machado Júnior em sua mostra *Marginália 70*. É claro que partir de um recorte já estabelecido por dois autores limita a possibilidade de explorar outros filmes que não foram privilegiados neste conjunto e também parte de um olhar subjetivo de cada autor. Entretanto estamos lidando com materiais de difícil acesso. Boa parte da filmografia²⁸ em Super-8 mexicana está sob os cuidados da Filmoteca da Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, e da Cineteca Nacional por meio do Archivo Memoria²⁹. Já no Brasil, uma pequena parte está preservada em instituições públicas regionais de audiovisual, no Museu de Imagem e Som de São Paulo e na Cinemateca Brasileira. Porém, uma quantidade ainda desconhecida encontra-se em acervos pessoais – o que se repete na realidade mexicana.

Além de livros e artigos, as pesquisas de Álvaro Vázquez Mantecón e de Rubens Machado Júnior incluíram a recuperação e digitalização de vários filmes, proporcionando o acesso a obras que dificilmente poderiam ser disponibilizadas a pesquisadores e público em geral. Partimos então para a investigação deste corpus já digitalizado e acessível, visto que estes

²⁸ Os filmes preservados nas instituições mexicanas citadas estão divididos entre obras digitalizadas em formato DVD e arquivos digitais, e películas originais.

²⁹ Projeto desenvolvido desde 2010 que promove o resgate de películas fora do espectro comercial e que se encontram em condições inapropriadas de armazenamento. O intuito é preservar imagens que constituem a memória social (filmes de família, filmes amadores, registros documentais, etc) e estimular o acesso ao público, assim como novas ações a partir desta coleção, como pesquisas acadêmicas e projetos audiovisuais. O acervo é composto por mais de 5 mil rolos de películas em 16mm, 9.5mm, 8mm e super-8, organizados em mais de 150 coleções (cada coleção leva o nome de seu doador).

Cf. Site: <https://www.cinetecanacional.net/controlador.php?opcion=archivomemoria>

filmes igualmente demandam pesquisa, análise e dos quais existe pouquíssima (ou nenhuma) fortuna crítica.

Optamos pela escolha de três curtas-metragens de cada país a partir do levantamento feito pelos dois pesquisadores, com o recorte temático das reverberações de 1968 para uma análise em pares comparativos. Não há como negar que esta seleção também foi marcada por uma intuição que enxergava neles elementos em comum e que se arriscou a colocá-los num mesmo recipiente para experimentar as interações que poderiam ocorrer. Além disso, a possibilidade de trabalhar com este conjunto de filmes nos proporcionou, ao longo dos quatro anos de investigação, o contato com outras obras que estavam fora desses levantamentos e que foram integradas (outras não), ao texto. Com essa perspectiva, retomamos aqui, com mais detalhes, os seis filmes escolhidos como objeto de estudos.

Mi casa de altos techos trata da história de dois estudantes da Antiga Academia de San Carlos, localizada na capital mexicana, que apresentam suas preocupações sobre os rumos da arte após o massacre de 1968. Enquanto um volta-se para questões existenciais da contracultura e se restringe ao local da escola, o outro percorre as ruas e regiões periféricas indagando uma consciência social da arte. Todo o conflito se volta para o embate das perspectivas futuras individuais e coletivas. A obra foi realizada por David Celestinos Isaacs, artista plástico nascido no dia 5 de abril de 1933 em Tampico, Estado de Tamaulipas, no México. Celestinos teve sua trajetória voltada para as artes até falecer em 16 de julho de 2013, aos 80 anos. Aproximou-se do Super-8 entre os anos de 1968 e 1970, enquanto trabalhava como funcionário do Instituto Mexicano de Seguro Social, IMSS. Entre os anos de 1969 e 1971 estudou no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos da UNAM, CUEC, onde conheceu os superoitistas Sergio García e Alfredo Gurrola entre outros, formando uma rede de cineastas curiosos e instigados pelas possibilidades de criação que a nova bitola proporcionava. Produziu quatro filmes em Super-8 além de *Mi casa...: Domingo siete*, produção de 1971 em codireção com Alfredo Gurrola, Felipe Tirado e Sergio García; *Las hermanas* e *Tovar*, ambos de 1971; e *Absténgase curiosos*, de 1974. Também realizou documentários sobre tradições populares mexicanas para a Secretaría de Educación Pública, o Instituto Nacional Indigenista e o Instituto Nacional del Petróleo. É reconhecido no México pelos diversos murais realizados, considerados patrimônio artístico em vários estados.

La segunda primera matriz é um curta-metragem inspirado em um texto do escritor espanhol Tomás Segovia e que faz um retrospecto poético e experimental da trajetória humana na Terra até chegar à contemporaneidade com o desenvolvimento das pesquisas do homem no espaço. Discute a contradição que a evolução tecnológica instaura sobre a vida humana, entre

o avanço e conquista de novos territórios e seu poder de destruição do próprio homem e de seu habitat. Além deste filme, Gurrola realizou em Super-8: *Alquila non caput muscas* (*Águilas no cazan moscas*) (1971), *Avándaro* (1971), *Domingo siete* (1971) e *Viva Chile ¡Cabrones!* (com Óscar Menéndez, 1973). Nascido na Cidade do México em 11 de agosto de 1943, Alfredo Gurrola se formou em Engenharia Aeronáutica pela NASA, em Houston, Estados Unidos. Entretanto a veia artística falou mais alto, principalmente por influência de seu irmão, Juan José Gurrola, ator, diretor de cinema, radio e teatro, performer e um dos principais artistas mexicanos dos anos 60 e 70. O contato com o Super-8 possibilitou o início de um longo percurso no audiovisual, com mais de 60 produções entre curtas e longas metragens em 16mm, 35mm e séries televisivas, das quais destacamos: *Descenso del país de la noche* (1974), *Hare Krishna* (1974), *Llámenme Mike* (1979), *La sucesion* (1980), *México plural* (1985) e *La rosa de los milagres* (91 episódios entre 2011 e 2019).

Ah, verdad? de Sérgio García é uma narrativa descontraída que trata de um casal “revolucionário” alienado. Os jovens instalam bombas em instituições e monumentos, roubam livros, roubam carros e passam a ser perseguidos pela polícia. No final do filme, um dos personagens insere ácido lisérgico nos reservatórios da estação de tratamento de água da capital mexicana. Com uma banda sonora com várias canções de rock, o curta recorre a ironia para indagar o grau “revolucionário” desta geração e o ataque aos monumentos como forma de resistência. Este curta faz parte de uma extensa filmografia de García no Super-8, considerado um dos principais cineastas desta bitola no país. Nascido na Cidade do México em 28 de julho de 1945, Sergio García se formou em publicidade e fez o curso de cinema no CUEC da UNAM. Construiu uma larga trajetória no audiovisual do qual podemos destacar a atuação como Coordenador de Programação e realizador cinematográfico para a Cablevisión (emissora de TV mexicana); como coordenador de mostras de 8mm em Zacatecas, Guadalajara, Villahermosa e na própria capital; e fundador do “Taller Experimental de Cine” e “Foro Cultural de Tlalpan”- importantes oficinas de produção em Super-8 na Cidade do México durante as décadas de 1970 e 1980. Inclusive a promoção destas oficinas despertou o interesse de alguns países da América Central, rendendo vários convites ao cineasta para ofertar cursos nesses territórios. Além do mais, García possui um currículo extenso de obras audiovisuais: 52 trabalhos realizados em Super-8 sendo 47 curtas-metragens, 2 médias-metragens e três longas-metragens; e 48 trabalhos em vídeo³⁰. Faleceu em 10 de setembro de 2010.

³⁰ GARCÍA MICHEL, Sergio. **Curriculum sintetizado de Sergio García Michel**. México, D.F: s/d, n/p. Acervo Sergio García, Filмотeca de la UNAM.

David Celestinos, Alfredo Gurrola e Sergio García eram amigos, estudaram no CUEC (não no mesmo período), dirigiram um filme em conjunto intitulado *Domingo Siete* (1971) e realizaram diversas atividades de exibição, debate, seminários e produção de filmes em Super-8 e 8mm vinculadas ao Taller de Cine Experimental. O intuito do grupo era, segundo Vázquez Mantecón, “fazer um cinema livre (“sem tendências nem pressões”), promover oficinas e a circulação de suas películas”³¹. A proposta coletiva de trabalho durou pouco tempo, embora não seja possível precisar a data. De acordo com o livro escrito por Sergio García em 1973, *Hacia el 4º cine*, naquele momento o Taller estava “trabalhando na elaboração de um cinema entre informativo, didático e de conscientização política para estudantes, obreiros e campesinos”³², o que demonstra um perfil distinto do pensamento inicial dos três diretores conforme veremos nas análises.

Os três cineastas tomaram caminhos distintos ao longo da década de 70: Celestinos concentrou-se nos trabalhos em Artes Visuais, Gurrola direcionou-se para o cinema profissional e García foi o único que permaneceu com a produção em Super-8, focada em temas políticos e sociais – embora também tenha se dedicado a tratar sobre a cultura do rock em algumas produções. Para a investigação sobre os filmes mexicanos desta tese, realizamos uma pesquisa aprofundada na Filmoteca da UNAM, onde tivemos acesso às obras nas películas originais. Também examinamos o acervo da TV UNAM e da Cineteca Nacional de México. Nestes três locais verificamos documentos, jornais e demais materiais sobre os três cineastas, sobre cinema experimental e cinema mexicano. Em relação ao contexto histórico e artístico do país, buscamos bibliografia na Biblioteca Central, Biblioteca Nacional e Museo de Arte Contemporáneo da UNAM, Biblioteca do Colégio de México e Centro Cultural Universitario Tlatelolco UNAM. Para a escrita da tese nos ancoramos nas versões dos filmes que integram a coleção em DVD organizada por Álvaro Vázquez Mantecón e lançada pela Filmoteca da UNAM, *Superocheros: antología del súper 8 en México (1970/1986)*, e no DVD *Un tok de rock*, de Sergio García, onde se encontram também alguns curtas realizados pelo diretor, dentre eles *Ah, verda?*.

Dos filmes brasileiros, nos centramos primeiramente no estudo de *Funeral para a década de brancas nuvens*. Neste curta-metragem, o narrador tem importância fundamental ao provocar os militares e definir o ritual do enterro de uma era. Por meio de um mosaico de

³¹ Trad. nossa: “hacer un cine libre (“sin tendencias ni presiones”), promover talleres y la circulación de sus películas”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.74.

³² Trad. nossa: “trabajando en la elaboración de un cine entre informativo, didáctico y de conscientización política para estudiantes, obreros y campesinos. GARCÍA, Sergio. **Hacia el 4º cine**. Zacatecas: Editorial Universitaria Zacatecas, 1973, p.57.

imagens marcantes dos anos 60, intercaladas com a performance de dois atores, o filme faz uma reflexão sobre o legado da década de 1960 e as perspectivas futuras de quem se encontra no final da década de 70. A ironia se coloca como principal recurso de deboche ao mesmo tempo em que o desencanto define o contexto presente como uma época sem bandeiras. A obra foi realizada por Geneton Moraes Neto, pernambucano nascido em Recife no dia 13 de julho de 1956. A paixão pelo jornalismo começou cedo, aos 14 anos quando entrou no *Júnior*, suplemento infantil do *Diário de Pernambuco*, em 1970. Formou-se em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e teve passagens nos veículos *Diário de Pernambuco*, *Correio Braziliense*, *O Estado de São Paulo* e *TV Globo*. Publicou 11 livros, dentre eles: *Hitler/Stalin: o pacto maldito* - Tudo sobre o acordo que estremeceu o mundo e suas repercussões na esquerda brasileira (em parceria com Joel Silveira. Rio de Janeiro: Record, 1990), *Dossiê Drummond* (Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2007) e *Dossiê Gabeira: o filme que nunca foi feito* (Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009). No cinema, teve uma vasta produção. Em Super-8, realizou 17 curtas-metragens entre 1973 e 1984 que serão aqui descritos no segundo capítulo. Em 16mm fez os filmes *O coração do cinema* (com Paulo Cunha e Jomard Muniz de Brito, 1983) e *Gilbertianas brasileiras* (1984). No formato digital, dirigiu *Canções do exílio: uma labareda que lambeu tudo* (2010), *Garrafas ao mar: a víbora manda lembranças* (2013), *Dossiê 50: comício a favor dos naufragos* (2013), *Cordilheiras no mar: a fúria do fogo bárbaro* (2015) e *Boa noite, solidão* (2015). Faleceu em 22 de agosto de 2016 aos 60 anos em decorrência de um aneurisma.

Outro curta brasileiro analisado é *Exposed*, de Edgard Navarro, filme pertencente à fase fálica da trilogia freudiana construída pelo diretor. Por meio de uma montagem anárquica de imagens captadas da televisão, das ruas e da masturbação explícita em público, faz uma abordagem sobre o poder em suas distintas dimensões: bélica, sexual, religiosa, política e econômica. Tirar o espectador da zona de conforto e provocá-lo é uma das façanhas prodigiosas do cineasta e engenheiro baiano, nascido em 12 de outubro de 1949 em Salvador. É uma das figuras mais irreverentes da história do superoitismo brasileiro, com passagens marcantes nas Jornadas de Cinema da Bahia, festivais e mostras nos anos 70 (e atuais). Inclusive foi deste círculo de exhibições que ele passou a integrar a Lumbra Cinematográfica, coletivo criado na capital baiana na virada da década de 70 para 80 e composto por Fernando Bélens, Pola Ribeiro, José Araripe Júnior, Ana Nossa Bahia, Dinorah do Valle e Jorge Felippi. O coletivo foi “a porta

de entrada da profissionalização desse grupo no campo cinematográfico brasileiro”³³, segundo Izabel de Fátima Cruz Melo, e “uma espécie de filha rebelde da Jornada [de Cinema de Salvador], pois foi nas suas edições através dos anos 1970 que os cineastas se conheceram, aproximaram, exerceram a sua verve experimental e provocativa”³⁴. Além dos filmes em Super-8, a trajetória cinematográfica de Navarro é composta pela produção em vídeo - *A voz do Brasil* (1992), *Talento demais* (1995) e *O papel das flores* (1999); e em 35mm e digital: *Porta de Fogo* (1984), *Lin e Katazan* (1986), *Superoutro* (1989), *Eu me lembro* (2002), *O homem que não dormia* (2011) e *Abaixo a gravidade* (2017).

O último filme analisado é *Explendor do Martírio*, de Sérgio Péo, um ensaio constituído de performances no espaço público realizadas por atores e por um artista de rua, engolidor de fogo. Coloca-se em questão o sujeito diante da cidade e sua ordenação, tendo como clímax o registro de ataque a uma estátua. Péo tem um histórico breve no Super-8, realizando apenas dois filmes na bitola: *Explendor...* e *Pira* (1972). Nascido em Belém do Pará em 1947, mudou-se adolescente para o Rio de Janeiro onde vive até hoje. É arquiteto, poeta, artista plástico e no cinema dedicou-se a produção de filmes com temáticas políticas e sociais. Além disso foi um dos fundadores do CORCINA, Cooperativa dos Realizadores Cinematográficos Autônomos, grupo carioca de produção e distribuição de curtas-metragens independentes³⁵, e diretor, entre 1980 e 1981, da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD/RJ). Realizou os seguintes filmes: *Rocinha Brasil 77* (1977), *Cinemação Curtametralha* e *Cinemas Fechados* (1980) em 16mm; *Associação dos moradores de Guararapes* (1979), *ABC, Brasil* (1981), *O muro, o filme* (1985) e *Ñanderu, Panorâmica Tupinambá* (1991) em 35mm; e em vídeo fez várias produções dentre elas *Rio Uruçumirim* (2009) e *Marajó, o movimento das águas* (1991/2010).

Para investigação dos filmes brasileiros, recorreremos à pesquisa no Museu da Imagem e Som de São Paulo, na Cinemateca Brasileira e no acervo digital disponibilizado pela Cinemateca Pernambucana, inaugurada em maio de 2018. Também contamos com o auxílio da Cinemateca do MAM quanto aos materiais disponíveis na instituição. Em relação ao trabalho

³³ MELO, Izabel de Fátima Cruz. Um olhar panorâmico sobre a Jornada de Cinema da Bahia dos anos 1970. **CINE OP – 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produções, junho, 2019, p.23.

³⁴ MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. São Paulo. 224f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.154.

³⁵ A CORCINA foi criada em 1978 também por Lúcio Aguiar, Sílvio Da-Rin, Sandra Werneck, Jorge Abranches, Pompeu Aguiar e Ivan Vianna e reuniu cerca de 30 integrantes que se revezavam nas funções técnicas de produção. De acordo com Lucas Parente, ela começou inicialmente como distribuidora e “passou rapidamente a reinvestir o dinheiro da exibição na produção, tornando-se uma jovem produtora com grande poder de fogo”. Cf. PARENTE, Lucas; MOURA, Roberto. A CORCINA e o cinema alternativo carioca. In: PARENTE, Lucas; MOURA, Roberto. A CORCINA e o cinema alternativo carioca. **DOBRA: Festival Internacional de Cinema Experimental**. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 2018, p.42.

de análise, utilizamos a versão dos filmes exibida na mostra Marginália 70, embora cotejamos em alguns momentos com as novas versões digitalizadas que foram disponibilizadas nos últimos dois anos pela Cinemateca Pernambucana (*Funeral para...*) e pelo projeto Cine Brasil Experimental (*Exposed* e *Explendor do Martírio*).

É importante destacar que novos materiais foram surgindo no decorrer da pesquisa, a partir da inauguração da Cinemateca Pernambucana, que digitalizou e disponibilizou o acesso público a vários filmes em Super-8 de Geneton Moraes; e da publicação de uma biografia sobre o diretor escrita por Ana Farache e Paulo Cunha. Por meio da Mostra Cine Brasil Experimental, houve também a localização, remasterização e restauro de filmes Super-8 brasileiros, dentre os quais se encontram as obras de Sérgio Péo e Edgard Navarro. O projeto desenvolvido em 2019 e que culminou em uma mostra de filmes com debates no fim do mês de setembro do mesmo ano no Centro Cultural São Paulo é o primeiro evento dedicado exclusivamente ao cinema experimental brasileiro – o que demonstra o pouco espaço de discussão que este tema possui e a dificuldade de acesso as obras. É preciso reforçar também a recente literatura sobre Super-8 brasileiro, como o lançamento em 2017 de um livro/catálogo *Super-8 no Brasil: um sonho de cinema*, de Antônio Leão da Silva Neto; e a publicação, em novembro de 2019, do livro *Curta brasileiro: 100 filmes essenciais*, organizado pelo Canal Brasil e Abraccine, Associação Brasileira de Críticos de Cinema, que traz diversos novos artigos sobre vários filmes nesta bitola, mobilização esta inédita na historiografia do cinema brasileiro. Ao mesmo no tempo no México, estivemos em contato com materiais que haviam sido recentemente entregues à Filmoteca da UNAM e à Cineteca, portanto estavam ainda em processo de digitalização. Além disso, uma série de publicações foram produzidas em torno das homenagens aos 50 anos do massacre de Tlatelolco em 2018. Portanto, esta pesquisa foi experimentando novos contatos, leituras e análises à medida em que novos materiais foram surgindo.

Os seis curtas-metragens acima descritos foram escolhidos porque apresentam um nó, uma crise de perspectivas instaurada em parte de uma juventude (em sua maioria classe média urbana), na qual o desencanto configura-se como fator emblemático, tensionando as relações estabelecidas entre o passado (nostalgia e desejo de rompimento), o presente (suas formas de resistência) e o futuro (a utopia ou a desilusão). São obras que oscilam entre construir uma crença definitiva no futuro e a negação de um horizonte de salvação, o que lhes confere uma atmosfera confusa, ambígua, que ora parece ansiar por algo, ora se vê tomado pelo desnorteio completo. Esta crise não é restrita aos filmes selecionados, está presente em outras obras superoitistas, às vezes de forma diluída, às vezes de forma intensa e que ao longo do trabalho realizaremos algumas referências. No conjunto aqui escolhido acreditamos que este conflito

está concentrado, representado por elementos estéticos comuns que permitem um cotejo entre as obras. Nossa intenção não é colar um filme ao outro, mas apontar suas particularidades e compreender seus traços comuns. Desta maneira, optamos por aproximar pares de filmes que trazem questões semelhantes às reverberações de 1968.

A primeira parte da tese é destinada a análise de *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970) e *Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979), porque ambas traçam uma revisão dos anos 60 a partir da rememoração das expectativas de transformação social e do desconcerto promovido pela repressão, estabelecendo o futuro como única possibilidade de mudança. O caminho de elaboração é permeado pela ambiguidade e pelo desencanto, elementos presentes no predominante discurso dos narradores, na montagem e na *mise-en-scène*.

A segunda parte é voltada para o exame de *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972) e *Exposed* (Edgard Navarro, 1978). As duas produções apresentam percursos individuais e coletivos, atravessados pela repressão e cujo sintoma é observado na violência realizada sobre o corpo. As abordagens são distintas, no caso mexicano a obra se propõe a pensar a trajetória do ser humano na Terra e seu distanciamento de uma essência original, ocasionado pela repressão e pela racionalidade técnica, levando a um caminho de autodestruição. Já a produção brasileira parte de uma memória pessoal de opressão ao longo da vida, mas que também está inserida num contexto político, social e econômico regido pela repressão. Ambos os filmes fazem um movimento pendular entre o coletivo e o individual, entre o particular e o universal, de forma a expor como determinadas instâncias de poder (militar, religiosa, econômica) operam no sujeito e na sociedade, na conformação de indivíduos fragmentados e reificados. As perspectivas de futuro aqui são ironizadas.

A última parte deste trabalho investiga *Ah, verdá?* (Sérgio Garcia, 1973) e *Explendor do Martírio* (Sérgio Péo, 1974). Os dois curtas-metragens têm como ponto comum a destruição e ataque aos monumentos e instituições. Do lado mexicano, um casal de jovens se dedica a instalar bombas em edifícios importantes da capital e passam a ser perseguidos pela polícia. O filme faz uma crítica a alienação dessa juventude transgressora, ao mesmo tempo que também se vale de elementos da contracultura para construir sua narrativa. Do lado brasileiro, as ruas do Rio de Janeiro tornam-se palco para performances que remetem à tortura, ao esvaziamento do espaço público e à desobediência à disciplina da vida na cidade. Interessa-nos aqui aproximar as duas obras em sua postura afrontosa de ataque a símbolos como ação de resistência que ainda brota de um contexto presente que elimina qualquer forma de espontaneidade.

Na organização dos pares de filmes e na estruturação em partes não levamos em consideração uma ordem cronológica, como se as análises dos objetos de estudos seguissem o ano de realização das obras. Tal decisão não desconsidera a passagem do tempo e as transformações ocorridas em cada país, inclusive isso integra as características singulares de cada análise. Entretanto nos interessamos na constância do desencanto e das questões que dele emergem. Optamos também por finalizar o trabalho com o exame de duas obras cujo mote central é a rebeldia por também identificar a incessante postura ousada, libertária, característica dos filmes superoitistas experimentais.

E neste sentido destacamos a importância de nos debruçarmos sobre filmes em Super-8 e experimentais. Optar por um corpus constituído por realizações nessa bitola é defender que elas nos oferecem materiais riquíssimos para investigar e pensar o contexto histórico e artístico de sua época, potencialidade muitas vezes relegada tanto pela historiografia do cinema brasileiro como dos estudos das relações entre cinema e História. No caso desta pesquisa, consideramos este trabalho comparativo um primeiro passo para mapear, dentro de um recorte específico como o Super-8, as manifestações e leituras de uma contracultura latino-americana, e assim tecer novas comparações envolvendo outros países.

O movimento de investigação aqui proposto optou pela análise fílmica por acreditar que o exame imanente das obras permite identificar problemas históricos que estão articulados na construção fílmica. Ismail Xavier afirma que “a dimensão histórica da obra resulta da forma como tudo nela se constrói”³⁶. Para o autor, deparar-se com um filme ou qualquer outra obra artística “é enfrentar o desafio de perceber certas particularidades e formular as perguntas que permitem desenvolver uma análise”³⁷. Na mesma perspectiva, Jacques Aumont, em seu livro *À quoi pensent les films* traz para a discussão o poder da análise fílmica e a defesa por uma “atividade analítica que se preocupe, nas imagens em movimento, do que elas dizem e que nenhum discurso havia sido articulado antes”³⁸. O teórico também define a atividade do analista:

Tratar dos problemas, para aprender a lhes perguntar [às imagens], considerar o infinitamente pequeno, saber que o simples é complexo por causa das dobras de nosso pensamento (e de nosso principal instrumento de pensamento, a

³⁶ XAVIER, Ismail. Entrevista com Ismail Xavier. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.2, nº51, jan-jun, 2013. Entrevista concedida à Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin, p.228.

³⁷ Ibidem, p.226.

³⁸ Trad. nossa: “un activité analytique qui se préoccupe, dans les images en mouvement, de ce qu’elles disent et qu’aucun discours avant eles n’avait articulé”. AUMONT, Jacques. **À quoi pensent les films**. Paris: Editions Séguier, 1996, p.8.

linguagem), explorar a capacidade de invenção das imagens e do jogo de seus movimentos.³⁹

Pretendemos, assim, com a crítica imanente observar os jogos estabelecidos pelas imagens, a potencialidade inventiva dos significados advindos de suas interações e as tensões que elas revelam em um movimento que busca reconhecer a “forma tornada conteúdo”⁴⁰, usando as palavras de Marcuse. Neste sentido, construiremos nossas análises a partir do exame acurado das partes que compõem a obra como um todo e também estabelecer a relação deste todo com suas partes. Sobre isso, partiremos da percepção de Adorno sobre a teoria da obra de arte:

A obra de arte é processo essencialmente na relação do todo com as partes. Não podendo reduzir-se nem a um nem a outro momento, esta relação é, por seu turno, um devir. O que de qualquer modo se pode chamar a totalidade na obra de arte não é a estrutura englobante de todas as suas partes. [...] Inversamente, as partes não são dados – o que errada e quase inevitavelmente delas se faz a análise – mas antes centros de forças que tendem para o todo e são, sem dúvida, por necessidade, também pré-formados por ele.⁴¹

Nos interessamos pelo centro de forças que podem ser observados nos filmes e que nos conduzem não a um diagnóstico ou a solução da obra, mas justamente ao que ela desmonta no espectador, ao que ela questiona, ao que ela revela sobre o mundo, portanto o que ela liberta. E neste trabalho analítico não deixaremos de articular os conteúdos objetivos com a intuição e experiência subjetiva que contato com as obras nos fornece, caminhando em consonância com a ponderação de Rubens Machado Júnior: “caberá à análise saber associar, incorporar a nossa intuição e fantasia à observação rigorosa da obra em suas formas específicas”⁴².

Acreditamos que a radicalidade e a irreverência do superoitismo experimental repele qualquer ação de enquadrá-lo ou limitá-lo em interpretações estanques, colocando o analista no desafiante exercício de se libertar das próprias amarras conceituais, se permitir enfrentar o desconhecido, experimentar a dialética, construir uma reflexão. E reconhecer, no caso das

³⁹ Trad. nossa: “Traiter des problèmes, pour cela apprendre à les poser, considérer les infiniment petits, savoir que le simple est complexe à cause des plis de notre pensée (et de notre principal outil à penser, le langage), explorer la capacité d’invention des images et le jeu de leur mouvement”. AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Editions Séguier, 1996, p.27.

⁴⁰ MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.18.

⁴¹ ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008, p.270.

⁴² MACHADO JR. A análise fílmica, crítica imanente e tradições do ensaio. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2016, Curitiba, PR. **Anais XX SOCINE: Convergências do/no cinema**. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2016, n.p.

imagens impressas nas frágeis películas de acetato que compõem o Super-8, a memória, a história e a potência do tempo contida em seus fotogramas.

PRÓLOGO – Uma breve contextualização

Antes de entrarmos em contato com os seis curtas-metragens escolhidos, faz-se necessário uma aclimação. Há contextos comuns e particulares de cada país que precisam ser expostos para que as análises sejam mais bem apreendidas pelo leitor, e também a explanação de alguns termos que serão recorrentes ao longo do texto. Prepararemos o solo para que mais adiante possamos aprofundar nos temas específicos que cada filme nos trará.

O superotismo no Brasil: o desbunde em tempos de regime militar

Assim como em vários países da América Latina, o Super-8 chegou no Brasil e teve ampla difusão, principalmente entre aspirantes à cineastas, artistas, músicos e poetas, configurando-se numa constelação de produções heterogêneas, em grande parte assumindo um caráter experimental, mas com um perfil comum de oposição a qualquer referência à televisão. De acordo com Rubens Machado, neste meio perpassava um forte senso de negação:

Por suas características intrínsecas como meio e inserção social, o experimentalismo *superoitista* implicou nas condições brasileiras dos anos 70 uma forte experiência de negação. Negação dimensionada esteticamente em diversas direções, desde a cívica, de declaração contra um *status quo* cultural e político, até aquela comportamental, estigmatizada como desbunde, porém cheia de diferentes matizes contraculturais¹.

A formação da experiência de negação provinha, também, do espaço de circulação desses filmes: festivais, galerias, cineclubes e domicílios. Neles era possível ter acesso às produções, além de promover um compartilhamento de ideias, conformando-se assim em espaços formativos de uma sensibilidade crítica cinematográfica. No entanto o pesquisador que se interessar pelos anos 1970, que configuram o apogeu da produção superoitista brasileira, encontrará dificuldades de acesso e uma filmografia desigualmente mapeada, segundo o autor. Este campo de estudo é definido por Machado Júnior como “naturalmente disperso” o que torna “difícil expor algo que ainda não está integrado ao debate, não possui abordagens comparativas, algo sequer recenseado, quanto mais historiado e criticado, reverberado por uma fortuna crítica”².

¹ MACHADO JR. Rubens. **Marginália 70**. O experimentalismo no Super8 brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas. São Paulo: Itaú Cultural, 2001, p. 9.

² MACHADO JR, Rubens. A experiência cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. AMORIM, Laura Santos de; FALCONE,

Rubens Machado Júnior é um dos principais investigadores sobre o superoitismo no Brasil e em novembro de 2001 realizou a mostra *Marginália 70 – O experimentalismo no Super-8 brasileiro*, como parte integrante de um projeto desenvolvido pelo Itaú Cultural intitulado “Anos 70 – Trajetórias”. A retrospectiva foi composta por 125 filmes produzidos por 78 realizadores de várias partes do país³ e ofereceu um rico panorama de distintas tendências deste movimento: filmes de artista, anarco-superoitismo, terror, vanguarda acadêmica entre outros. Esta investigação serviu de estímulo para várias outras pesquisas, assim como também evidenciou estudos que já estavam sendo feitos sobre filmes em Super-8 no Brasil. Existem alguns trabalhos sobre a produção regional na bitola, como é o caso de Alexandre Figueiroa com a produção pernambucana⁴, Marcos Pierry Pereira da Cruz com o Super-8 na Bahia⁵, Flavia Seligman sobre os filmes produzidos em Porto Alegre⁶, Frederico Lima sobre o Super-8 em Teresina⁷; e Lara Santos de Amorim e Fernando Trevas Falcone com o levantamento dos filmes em Super-8 na Paraíba entre 1970 e 1980⁸.

Também há pesquisas sobre os festivais promovidos nos anos 70 e 80, a exemplo das dissertações de mestrado de Flávio Rogério Rocha sobre os Festivais do GRIFE, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais⁹; e de Izabel de Fátima Melo Cruz sobre a Jornada de Cinema na Bahia na década de 1970¹⁰. E também existem os trabalhos de análise fílmica e histórica como é o caso de Felipe Augusto de Moraes, que estudou a trajetória

Fernando Trevas (Orgs). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013, p.37.

³ MACHADO JR. Rubens. **Marginália 70. O experimentalismo no Super8 brasileiro**. Poetas, artistas, anarco-superoitistas. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

⁴ FIGUEIROA, Alexandre. **O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundarpe, 1994.

⁵ CRUZ, Marcos Pierry P. **O super-8 na Bahia: história e análise**. São Paulo. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

⁶ SELIGMAN, Flávia. São Paulo. 173f. **Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1990.

⁷ LIMA, Frederico O. A. **Curtos-circuitos na sociedade disciplinar: o super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)**. 121f. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2006.

⁸ AMORIM, Lara S; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.

⁹ O GRIFE era uma empresa fundada em São Paulo em 1972, por Abrão Berman e Maria Luiza de Alencar. Tinha o intuito de promover a produção, formação e promoção de filmes super8. Outra atividade do grupo era a realização dos Super Festivais de Super8 entre os anos de 1973 e 1983. Cf. ROCHA, Flávio Rogério. **Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)**. São Carlos. 277 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2015.

¹⁰ MELO, Izabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais do que filme: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia**. Salvador. 119f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

cinematográfica de José Agrippino de Paula (que igualmente realizou filmes nesta bitola)¹¹; Moema Pascoini Barreto, com a relação entre a produção superoitista de Toquarto Neto e os textos escritos para a coluna *Geléia Geral*, do Jornal *Última hora*¹²; e Geraldo Blay Roizman sobre o corpo no Super-8 por meio do estudo dos filmes de Edgard Navarro, Toquarto Neto e José Agrippino de Paula¹³. Além disso temos o trabalho de grande fôlego realizado por Antônio Leão da Silva Neto, que promoveu um levantamento dos filmes e realizadores brasileiros em Super-8 e 8mm no livro *Super-8 no Brasil, um sonho de cinema* (2017). Uma base fundamental para estimular futuras pesquisas no campo.

Este breve esboço de localização das pesquisas sobre Super-8 no Brasil nos revela um grande interesse no tema, sobretudo nos últimos 20 anos, em contrapartida nos coloca numa difícil luta contra o tempo: encontrar materiais e documentos que estão dispersos, contactar seus realizadores e recuperar suas memórias, e ter o difícil acesso aos filmes que, em sua maioria, estão nos domicílios desses cineastas. Na melhor das hipóteses, em alguns casos estão salvaguardados nos acervos institucionais locais. Na época, a produção foi considerada por alguns cineastas como brincadeiras pueris, por outros como “a cura do ócio dos filhos da nova classe média” – citando a narração de Jomard Muniz de Brito no filme *A flor do Lácio é vadia* (Geneton Moraes Neto, 1978). O mesmo certa vez, em depoimento ao jornal *Diário de Pernambuco* fez uma definição do público que fazia Super-8 em Pernambuco – e que bem se aplica ao contexto nacional daquele período:

Por razões estritamente econômicas, é a classe média constituída por sensíveis burocratas, donas de casa-comunicólogas, executivos de sinal aberto, estudantes anarco-destrutivos, jornalistas bem e mal comportados, professores bem e mal pagos, poetas experimentais, filhinhos de papai, pais-patrões ainda jornalistas auto empresários¹⁴.

Para um público específico de classe média, a produção superoitista foi compreendida como instrumento de experimentos libertários de linguagem. Mas para além desse respiro criativo, o que ela pode nos revelar (e o que esta tese defende) é um conjunto de trabalhos que

¹¹ MORAES, Felipe Augusto. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 164f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

¹² BARRETO, Moema Pascoini. **“Com o olho em punho”**: o cinema superoitista de Toquarto Neto. 137f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2017.

¹³ ROIZMAN, Geraldo Blay. **Os superoutros**: corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil. São Paulo. 506f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

¹⁴ REGO, Luzanira. O triunfo do lazer doméstico (ou como se fazer cinema no Recife). **Diário de Pernambuco**. Recife, Especial, 7 de set, 1978, p.D-50.

se constituem como registros visuais históricos de uma época marcada pela ebulição cultural e comportamental em pleno momento de ditadura militar. Daniel Aarão Reis define, em conformidade com outros historiadores, que o golpe civil militar se iniciou em 1961 com a renúncia do então Presidente da República Jânio Quadros e a posse de seu vice João Goulart (1961-1964), este visto por muitas parcelas da sociedade, tanto civil quanto militar, como portador do legado de Getúlio Vargas e próximo ao comunismo internacional¹⁵.

A tentativa de ministros militares de impedir que Jango tomasse o poder conflitou um movimento de resistência no Rio Grande do Sul, chamado à época de Rede da legalidade, e foi liderado por Leonel Brizola, cunhado e correligionário de Goulart. Neste período, o presidente teve os poderes cerceados por uma emenda parlamentarista votada a toque de caixa pelo Congresso Nacional¹⁶. Além do movimento ocorrido no sul, Reis destaca a organização de outros movimentos sociais e populares como os de camponeses, trabalhadores urbanos do setor público, de estudantes e graduados das forças armadas na realização de greves e manifestações em proporções nunca antes vistas no Brasil. Segundo o autor, existia o desejo de melhorar as condições de vida e do trabalho, além da vontade de participação no poder político:

Havia neles a percepção de que o surto desenvolvimentista dos anos 50, embora tendo promovido grande mobilidade geográfica e social, não distribuía equitativamente as benesses e os lucros auferidos, nem ampliara de forma significativa a democratização do Estado e das instituições. As demandas enfileiraram-se gradativamente num programa, o das *reformas de base*, porque, alegava-se, era preciso reformar as bases do sistema econômico e do regime político. Reforma agrária, urbana, bancária, financeira, universitária, educacional. Reforma das políticas públicas, em especial do estatuto dos capitais estrangeiros, que deveriam ser controlados e, no limite, em certos casos, expropriados¹⁷.

Estas movimentações adquiriram “um cunho *nacionalista, anti-imperialista* (leia-se contra a preponderância dos capitais estrangeiros), e *estatista* [grifos do autor]”, de acordo com Reis; e com a recuperação dos poderes de Jango em 1963, tais manifestações tornaram-se mais radicais. Marcos Napolitano destaca o impacto da agenda de reformas promovidas pelo presidente João Goulart, que mesmo não tendo sido materializada em um projeto de fato, trouxe pontos importantes que estabeleceram uma crise e uma reação por parte da direita e de seus opositores: o voto do analfabeto, a questão agrária e as políticas nacionalistas de gestão do

¹⁵ REIS, Daniel A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. REIS, Daniel A; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S (orgs). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004, p.31.

¹⁶ Ibidem, p.32.

¹⁷ Ibidem, p.35.

capital internacional¹⁸. Em contraposição às reformas e aos movimentos sociais, estabeleceu-se entre 1961 e 1964 a articulação de vários grupos em uma frente de oposição composta pelos partidos conservadores – entre eles União Democrática Nacional (UDN) e sua figura mais relevante, Carlos Lacerda; o Partido Social Progressista (PPS) e o Partido Social Democrático (PSD) –; o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES); o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD); a Igreja Católica¹⁹ e sua cúpula institucional – Conferência Nacional dos Bispos (CNBB); as Forças Armadas e o empresariado.

Segundo Daniel Reis, esta frente “bastante heterogênea, constituiu um verdadeiro movimento civil, expresso em encontros, comícios e nas famosas Marchas da Família com Deus e pela Liberdade”²⁰, defendendo a legalidade e “justificando o golpe como um último recurso para *salvar* [grifo do autor] a democracia”²¹. O resultado dos embates entre os grupos reformistas e a frente conservadora deu-se em 1 de abril de 1964 com a deposição do Presidente João Goulart, a posse do General Castelo Branco e o início do período de 21 anos de ditadura militar. Entretanto, Reis observa que a frente heterogênea que chegou ao poder se desgastou nos primeiros anos, devido as “dificuldades econômicas, geradas por uma rígida política monetarista; e políticas, em virtude dos problemas decorrentes de gerenciar as múltiplas forças que haviam participado do golpe”²². Em 1965 esta insuficiente gerência política culminou no Ato Institucional nº2, que instituiu a extinção de partidos políticos, a reabertura de processos de cassação e a instauração das eleições indiretas para a presidência – que neste momento elegia o General Costa e Silva para o mais alto cargo federal. De acordo com Marcos Napolitano:

Os militares avisavam às lideranças civis sequiosas de chegar ao Palácio do Planalto que eles tinham vindo para ficar. A intervenção “moderadora” e a “ditadura” saneadora, solicitada e autorizada pela direita civil de um sistema político em frangalhos, se afirmavam com um projeto estratégico e de longo prazo, buscando meios para institucionalizar-se e permanecer no poder²³.

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão histórica. **Contemporânea**. Universidad de la República, vol. 2, año 2, 2011, p.214.

¹⁹ É preciso destacar que uma parte da Igreja Católica, de tendência marxista, atuou junto aos movimentos sociais e contra o golpe civil militar. A ala mais conservadora da instituição se articulou a frente de oposição às manifestações sociais daquele momento por entender o viés comunista que estes movimentos possuíam.

²⁰ REIS, Daniel A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. REIS, Daniel A; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S (orgs). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004, p.39.

²¹ Ibidem, p.39.

²² Ibidem, p.41.

²³ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, p.44-45.

A nova conjuntura que formalizava uma intervenção duradoura dos militares no poder fomentou um quadro complexo de resistências que ia desde a oposição radical de esquerda²⁴ como o movimento estudantil, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a formação das guerrilhas, até os setores conservadores e liberais – que apoiaram o golpe. Do mesmo modo, é preciso destacar também que o setor cultural, que vinha de uma efervescência de produções e de engajamento político, também atua neste momento com a elaboração de obras que vão refletir a derrota e a impotência do intelectual da esquerda. Marcos Napolitano afirma que a historiografia e a memória social consagram o período de 1964 e 1968 como uma época de relativa liberdade de expressão, ou da chamada “ditabranda”.

Tal relativa liberdade ocorre, segundo o autor, pelo regime estar naquele momento focado em eliminar qualquer traço reformista e quebrar os elos entre ativistas políticos de esquerda e os movimentos sociais – por meio da prisão e tortura de seus líderes e o fechamento de seus espaços de organização²⁵. A situação iria piorar em 1968, com o aumento das manifestações em massa nas ruas, a consolidação da resistência armada dentro do meio estudantil e a potencialização do “papel mobilizador da cultura de esquerda”²⁶, como observa Napolitano, na radicalização da resistência ao regime. Ocorre então, em 13 de dezembro de 1968 o *golpe dentro do golpe*: a implementação do Ato Institucional nº5, que dava o poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente aqueles que se opusessem ao regime ou fossem considerados seus inimigos. Iniciaria assim o que se intitulou os *anos de chumbo* e que perdurariam até 1978. Esta passagem de tempo foi marcada pela tortura, pelo desaparecimento de pessoas, pelas prisões e pelos números significativos: 4124 pessoas processadas pelo regime²⁷ e, segundo os dados da Comissão Nacional da Verdade, 8.350 indígenas assassinados e 434 mortos e desaparecidos²⁸. Além disso, este momento foi impactante pela censura e pela falta de liberdade de expressão, por meio da proibição de determinados filmes, livros, músicas e peças de teatro, promovendo uma devastação do campo cultural.

²⁴ Marcelo Ridenti aponta cerca de 30 organizações clandestinas ao longo do período ditatorial que vão da Corrente Revolucionária de Minas Gerais (Corrente), o Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), Ação libertadora Nacional (ANL), Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), entre outras. RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.25-72.

²⁵ Ibidem, p.62.

²⁶ Ibidem, p.55.

²⁷ ALMEIDA, Maria Hermínia T. WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCWARCZ, Lília M. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.326.

²⁸ A Comissão Nacional da Verdade foi instaurada em 2012 e funcionou até 2014 com o intuito de investigar as graves violações dos Direitos Humanos ocorridos entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. A lista com os nomes dos desaparecidos e mortos pela ditadura pode ser conferida no site da Comissão. Ela não é dada por encerrada e seu texto destaca as lacunas ainda existentes no trabalho de investigação, principalmente pela negativa de acesso aos arquivos das Forças Armadas. Cf. Site: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>.

É neste contexto de instauração institucional da repressão e da euforia advinda do crescimento econômico, da modernização e da vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 que o Super-8 surge no Brasil e se populariza. No entanto, dois outros aspectos fundamentais do contexto histórico devem ser retomados e que influenciaram diretamente as produções experimentais nesta bitola: o tropicalismo e a contracultura. Segundo Carlos Callado, em uma reunião descontraída no dia 4 de fevereiro de 1968 em um bar no Rio de Janeiro surgiu a ideia de “celebrar algo que ninguém sabia explicar muito bem, mas que já estava acontecendo”²⁹. Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Arnaldo Jabor, o fotógrafo Luís Carlos Barreto e o jornalista Nelson Motta, que participavam desse encontro, elegeram a música *Tropicália*, de Caetano Veloso, como canção que sintetizava o que estava ocorrendo em termos de cultura naquele momento: o impacto do filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber; a anárquica peça teatral *O Rei da Vela* (1967), concebida por José Celso Martinez; e as provocativas obras do artista plástico Hélio Oiticica, em especial *Tropicália* (1967) que inspirou o nome da canção de Caetano. A confluência destas três obras resultou na eleição de um nome dado pelo grupo de amigos: tropicalismo³⁰.

Celso Favaretto afirma que a junção dos distintos campos artísticos se dava na proposta de uma revisão cultural, composta por temas básicos que iam da redescoberta do Brasil, a volta às origens nacionais, a internacionalização da cultura, a dependência econômica, o consumo e a conscientização. Estas preocupações, de acordo com o autor, “foram responsáveis pelo engajamento de grande parte dos intelectuais e dos artistas brasileiros na causa da construção de um Brasil novo, através de diversas formas de militância política”³¹, entre elas: Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o Grupo de teatro Opinião, o Cinema Novo, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena e os livros *Quarup*, de Antonio Callado, e *Pessach*, de Carlos Heitor Cony. Para Favaretto, o tropicalismo nasceu das discussões propostas por essas diversas manifestações na cultura e também pela repressão instaurada pelo AI-5, oferecendo “uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política”³²:

O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”.³³

²⁹ CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. 2ª Ed. São Paulo, Ed. 34, 2010, p.173.

³⁰ Ibidem, p.173.

³¹ FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 28.

³² Ibidem, p. 30.

³³ Ibidem, p.23.

A associação do *pop*, do moderno com os arcaísmos e cafonismos constitui uma das características fundamentais do tropicalismo e cujo resultado Roberto Schwarz define como uma “alegoria do Brasil”³⁴. Para o autor, a forma é moderna, mas o conteúdo é arcaico:

A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista³⁵.

Além da imagem alegórica, Heloísa Buarque de Holanda destaca como atributos do tropicalismo a construção literária das letras, o fragmentário e a crítica de comportamento, tornando-se assim a expressão da crise de uma época³⁶. Questionava-se, então, a comunicação e a linguagem, o subdesenvolvimento do país e os elementos símbolos de identidade nacional, buscando provocar o estranhamento do público e assim promover a mobilização. Entretanto o movimento também foi criticado por sua rápida difusão e presença nos meios de comunicação de massa, como por exemplo a intensa participação em programas populares da televisão.

Com a instauração do AI-5, a agitação e o entusiasmo se transformaram, iniciando um processo de negação e de continuidade no campo cultural. Ismail Xavier aponta a força da negação que parte das obras artísticas realizadas a partir de 1968 apresentam, principalmente no cinema experimental: a decepção, o niilismo e o esvaziamento de projetos alternativos, “um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano” articulando diretamente “as transgressões do cotidiano com a produção artística”³⁷. A continuidade se dá pelo prosseguimento de propostas artísticas que emergiram na metade dos anos 60, influenciadas pelo pop norte-americano e adaptadas pela censura e restrições impostas pelo regime militar.

Por exemplo, Annateresa Fabris lista uma série de expressões que estabeleceram novas relações com o objeto artístico: a arte conceitual e a ênfase pelos processos de pensamento, a *land art* e a busca pela natureza, a *body art* e o corpo como matéria significativa e a arte postal

³⁴ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.74.

³⁵ Ibidem, p.74.

³⁶ HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.64.

³⁷ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: o cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p.56.

e poesia visual entre outras formas, passaram a se colocar contra o mercado da arte e criaram uma rede de solidariedade entre artistas³⁸. É preciso destacar a importância das performances e dos *happenings* que ofereceram ao público uma linguagem espontânea do corpo e também uma rejeição do mundo mercantilizado. Na literatura vale lembrar, segundo Viviana Bosi, a emergência de três correntes artísticas principais entre o fim dos anos 1950, que entraram em conflito nos anos 60 e que se transfiguraram nos anos 70: a construtivista, entusiasta do avanço tecnológico e dos benefícios advindos da modernização, em prol de uma produção coletiva e da incorporação da arte à linguagem dos meios de comunicação; a nacional-popular, com viés politizador e interessada na cultura popular, revelando as contradições emergidas da modernização; e a contracultural (marginal), que carrega alguns elementos das duas perspectivas anteriores, mas que se finca em pensar a arte fora das convenções e da sua relação com a vida³⁹.

O que cabe enfatizar é que este período que se iniciou com a ditadura militar e que se estendeu ao longo dos anos 70 proporcionou uma série de ações no campo das artes que estimularam, apesar de um contexto difícil de censura e repressão, a realização de práticas artísticas coletivas, redes de sociabilidade em forma de bienais e festivais, e o estímulo a interdisciplinaridade. Neste último aspecto estabelecemos a ligação com o Super-8, visto que este foi instrumento utilizado não só por aspirantes a cineastas, amadores e famílias, mas também por artistas plásticos e escritores ligados à poesia do mimeógrafo. Foram os casos de: Claudio Tozzi, que fez filmes como *Fotograma* (1973), *Grama* (1973), *A morte da galinha* (1974); Helio Oiticica com *Agripina é Roma-Manhattan* (1972); Paulo Bruscky com *Poema* (1979); *Via Crucis* (1979), *Xeroperformance* (1980); Claudio Zílio com *Mamãe eu fiz um super-8 nas calças* (1974); Lygia Pape com *Wampirow* (1974) e *Carnival in Rio* (1974); e Toquarto Neto com *Terror da vermelha* (1971/1972).

Um expressivo circuito foi formado por esses artistas que utilizaram o Super-8 como modo de experimentar novas formas artísticas, novas linguagens e abordagens de temas da cultura, da sociedade, da política e da sexualidade. Rubens Machado destaca a fartura de proposições estéticas derivadas desta produção e definidas por diversos termos como:

³⁸ FABRIS, Annateresa. Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão e outras bizarrices. In: FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017.

³⁹ A autora também destaca o grande número de produções relacionadas à literatura de testemunho e as narrativas híbridas de autores canônicos como Clarice Lispector, Érico Veríssimo e Lygia Fagundes Teles. BOSI, Viviana. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2018, p.11-62.

filme estrutural, abstrato, independente, radical, marginal, de invenção, de intervenção, diferente, não-alinhado, negacionista, anti-cinema, de *found-footage*, onírico, conceitual, minimalista, materialista, *prop-art*, construtivo, pop, noturno, odara, puro, absoluto, livre, beat, visionário, *underground*, paramétrico, concreto, neoconcreto e assim por diante. [...]. A riqueza de proposições anunciadas pelos realizadores eles mesmos já escancaravam várias pistas possíveis: – o cinema rudimentar, o cineviver, o quase-cinema, o vivencial, o primitivista, a antropofagia erótica, o terror, o cinema ovo, cafajeste, a vanguarda acadêmica, o megalomaniaco neocinemanovíssimo, o cinema de salão, o anarco-superoitismo...”⁴⁰

E o que marca esta infinidade de propostas, segundo o autor, é a espontaneidade radical e a visceralidade existencial que buscava “criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do “milagre” então orquestrado”⁴¹. Se era impossível vencer a pesada ordem política pelo confronto físico direto, pelo grito e pela guerrilha, o superoitismo mostrou que poderia pelo menos incomodar e/ou avacalhar. Encarnava o cogito criado por Oswald de Andrade: “esculhambo, logo existo” – expressão ressaltada por José Celso Martinez como “utopia de um país futuro, negação do país presente”⁴².

Considerado por muitos na época como um conjunto de filmes feitos por jovens alienados de classe média e incorporada a uma cultura marginal, esta prática experimental de fazer filmes estimulados por uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, ao modo Glauber Rocha, oferecia uma opção libertária: criar uma linguagem, poder rir, agredir verbalmente e visualmente, debochar não só dos militares mas também de nós mesmos. O desbunde, substantivo que caracteriza esta produção se constituiu, ao nosso ver, como uma atitude política. E muito da transgressão superoitista advinha não somente do contexto ditatorial e das influências artísticas, sobretudo do tropicalismo, mas também de outro elemento: a contracultura.

A contracultura

O ano de 1968 foi crucial para a irrupção de movimentos pelo mundo e que também tiveram impacto social, político e cultural no Brasil. Entre o final dos anos 40 e ao longo dos

⁴⁰ MACHADO JR, Rubens. Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico. In: **Projeto Cine Brasil Experimental**. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2019, p.59.

⁴¹ MACHADO JR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: a experiência histórica e imagens dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.374.

⁴² CORRÊA, José Celso M. O rei da vela: manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.92.

anos 60, o contexto internacional foi marcado por guerras e revoluções que alteraram as dinâmicas internas e externas dos países: a independência na Índia, em 1948; a Revolução Chinesa em 1949; a Guerra Fria travada entre Estados Unidos e União Soviética que desembocaram na Guerra do Vietnã no início dos anos 60; a expulsão de Cuba da Organização dos Estados Americanos e a crise dos mísseis em 1962; a Guerra da Argélia no início dos anos 1960; a Guerra Civil no Congo e as guerrilhas na África sub-saariana. Muitos desses conflitos, como é possível perceber, ocorreram em países em processo de descolonização e que impactaram o mundo, mas principalmente uma geração que, de forma inédita, ocupava em grande número as universidades naquele momento. Como diz Eric Hobsbawm, tudo o que os jovens dos anos 60 precisavam era de “um par de olhos abertos”⁴³, pois “eles sentiam que tudo podia ser diferente e melhor, mesmo não sabendo exatamente como”⁴⁴. Outras pautas passaram a fazer parte da cultura dos anos 60: os negros, mulheres, homossexuais, enfim as minorias.

A nova massa de estudantes se sentia incomodada em relação ao resto da sociedade e evidenciava um abismo em relação a geração anterior, fomentando a oposição tanto à autoridade patriarcal quanto a qualquer tipo de autoridade e instituição. A postura contestatória também ressoou entre operários e camponeses, responsáveis por uma onda de greves por melhores salários e condições de trabalho, principalmente na Europa. O ano de 1968 foi, então, da explosão de rebeliões estudantis em vários países do mundo, como Estados Unidos, México, Polônia, Tchecoslováquia, Iugoslávia e a França, um dos principais núcleos da crise. Desde o fim de 1967, pequenos núcleos de estudantes se formaram na Universidade de Paris, campus Nanterre, para questionar tanto a hierarquia, a organização burocrática, as metodologias de ensino da instituição (consideradas inadequadas para aquele momento), e a inserção na vida burguesa. Era preciso “agir *na* e *contra* a estrutura universitária” segundo Morin⁴⁵. A expressão “abrir uma brecha”, cunhada por Cohn-Bendit, um dos principais nomes deste movimento, era uma tarefa e um lema para mobilização. A revolta se espalhou em cadeia à medida que muitos estudantes foram presos dentro da universidade. Barricadas e caminhadas espontâneas de estudantes foram realizadas e uma aproximação com os operários também se desenvolveu. Estes também se organizaram em um movimento de dupla consciência em relação à exploração no trabalho e de uma vida melhor fora de seus limites.

⁴³ HOBBSBAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.284.

⁴⁴ Ibidem, p.296.

⁴⁵ MORIN, Edgar. A comuna estudantil. In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p.35.

Maio de 1968 foi o mês de um turbilhão de manifestações que colocaram em um só caldeirão vários ingredientes de insatisfação. Morin afirma que esse período foi o momento de uma revolução sem rosto:

uma revolução sem rosto porque revolução de mil rostos com suas manifestações liberais e suas erupções libertárias, as revoltas múltiplas de regiões, províncias, camponeses, estudantes secundaristas intelectuais, empregados, contra as autoridades e a Autoridade, as tentativas autonomistas, descentralizadoras, cogestionárias, autogestionárias, revolucionárias, o grande impulso (*élan*) para uma vida individual melhor e o grande impulso para modificar as relações de forças na empresa⁴⁶.

A revolução sem rosto marcada pela contestação também foi resultado de um movimento gerido ao longo dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos e deflagrado em outros países da Europa e da América Latina: a contracultura. Para além de um movimento, configurou-se ainda como um modo de vida que revelava um conflito de gerações (familiar e acadêmica), mas sobretudo uma oposição ao sistema. Tal sistema intitulado “tecnocracia”, é definido por Theodore Roszak como “uma forma na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua organização social” em termos de engenharia social e manipulação técnica da política, cultura, lazer e entretenimento⁴⁷. Invisível ideologicamente, “é o regime dos especialistas em todas as atividades humanas”⁴⁸, segundo o autor que lista três premissas deste aparelho: as necessidades são de caráter puramente técnico; a realização humana encontra-se inteiramente satisfeita e possíveis atritos desta realização são compreendidos como “quebra de comunicação”; os especialistas, autorizados e pertencentes à matriz, “são os únicos capazes de prover nossas necessidades”⁴⁹.

Diante deste sistema, uma grande parcela da juventude se opôs – e sua oposição se fez nítida no maio de 68 francês. Alain Touraine define que a contracultura

“é antes de tudo o *cair fora*, daqueles que romperam com seus estudos ou com as formas usuais da vida profissional. E esse abandono é um protesto. Não necessariamente uma contestação, mas a expressão de uma falta e o desejo de escapar de uma organização social que parece ser sufocante”⁵⁰.

⁴⁶ MORIN, Edgar. Uma revolução sem rosto. LEFORT; CASTORIADIS; MORIN. Op. cit. p.107-108.

⁴⁷ ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª ed. Barcelona: Kairós, 2005, p. 19.

⁴⁸ Ibidem, p.21.

⁴⁹ Ibidem, p.24-25.

⁵⁰ Trad. nossa. “La contre-culture est d'abord le fait des *drop-out*, de ceux qui rompent soit avec les études, soit avec les formes habituelles de la vie professionnelle. Et cet abandon est une protestation. Pas nécessairement une contestation, mais l'expression d'un manque et le désir d'échapper à une organisation sociale qui apparaît comme étouffante”. Cf. TOURAINE, Alain. Contre-culture. In: **Encyclopædia Universalis**. Paris: 1989, p.478.

O “cair fora” tornou-se uma viagem para outro lugar e para dentro de si. Muitos tomaram as estradas em direção à Califórnia, ao bairro de Haight-Ashbury em São Francisco, Estados Unidos, dando origem a uma grande comunidade hippie. Outros embarcaram para o México, em direção a Huautla, em Oaxaca. No Brasil, por exemplo, muitos jovens decidiram sair de suas respectivas cidades, criaram comunidades alternativas em zonas rurais e litorâneas como a de Arembepe, em Camaçari, Bahia⁵¹. O importante era se conectar com a natureza e se reconectar consigo mesmo.

A viagem para outro lugar envolvia também o uso dos alucinógenos, visto que a experiência psicodélica era um dos elementos mais importantes da negação absoluta da sociedade paternal – caracterizada pela dependência doente pelos fármacos –, e que seria um instrumento de exploração da consciência, de acordo com Roszak⁵². Outro ponto de destino desta juventude foram os países asiáticos, onde se buscava o contato com a filosofia oriental. Segundo Touraine, em 1972 cerca de 1500 jovens franceses se deslocaram para Índia, ocupando Katmandu e Goa⁵³.

Em oposição ao racionalismo ocidental, optava-se pela astrologia, pelo misticismo e pelo zen budismo. O que os atraiu para o zen budismo foi a dimensão que a experiência possui nesta filosofia. Ela abomina o intelectualismo, a abstração, a lógica ocidental e se aterra ao momento presente e à intuição. Como explica Daisetz Teitaro Suzuki, a ideia básica do zen é “entrar em contato com o funcionamento interno do nosso ser e fazer isso da forma mais direta possível, sem recorrer a nada adicional ou externo. Portanto qualquer coisa que lembre uma autoridade externa é rejeitada pelo zen”⁵⁴. A forma de realizar este contato interno se dá por meio da meditação, o *zazen*, e a compreensão espiritual atingida possui o nome de *satori*. A mente livre e desobstruída é o caminho para a conquista da liberdade nas práticas e condutas do cotidiano.

A contracultura, portanto, buscava essa essência individual e a transformação íntima, se contrapondo à objetividade e ao racionalismo, abrindo espaço para o espontâneo, a fantasia e a subjetividade. Além do interesse pelos campos não científicos e pelo zen-budismo, alguns autores foram leituras recorrentes dessa geração, como Herbert Marcuse, Norman Brown e Wilhelm Reich. Tais autores se dedicaram a investigar a sociedade a partir da repressão, por

⁵¹ COELHO, Cláudio N. P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p.40-41.

⁵² ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª ed. Barcelona: Kairós, 2005, p.172.

⁵³ TOURAINE, op. cit., p.478.

⁵⁴ SUZUKI, Daisetz T. **Uma introdução ao zen budismo**. Trad. Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2017, p.28.

diferentes interpretações. Em *Eros e Civilização* (1955) e *O homem unidimensional* (1964), Marcuse faz uma crítica da sociedade tecnocrática a partir de Freud e Marx. Lança o termo *Grande Recusa*, como oposição ao sistema, defesa da diminuição da jornada de trabalho e da não-repressão por meio da liberação dos instintos sexuais que resultariam em relações eróticas duradouras entre os indivíduos. Brown, nos livros *Life against death: the psychoanalytic meaning of history* (1959) e *Love's body* (1966), faz uma leitura crítica de alguns conceitos de Freud, para pensar o significado de liberação, se detendo a investigar as causas da repressão do homem e sua condução à dessexualização do corpo. Em *A revolução sexual* (1930), Reich também se aporta em Freud para compreender, por meio da observação clínica, a condição neurótica de alguns pacientes pelo conflito entre impulso e moral. Para Reich, a liberação do homem só será possível com a eliminação dos temores e das inibições genitais e o acesso à satisfação orgástica completa. É necessário lembrar que outros autores foram amplamente lidos entre os anos 60 e 70 no Brasil e no México, principalmente pelas esquerdas: Bertold Brecht, György Lukács, Antonio Gramsci, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Octávio Paz e Jorge Luiz Borges⁵⁵.

Concentrando-se nos dois países investigados nesta tese, observamos que no Brasil a contracultura floresceu por volta de 1969, assumindo também a postura antiautoritária e contestadora por meio da formação de comunidades hippies, do tropicalismo, da luta em torno dos movimentos sociais e das práticas artísticas coletivas, independentes e marginais como o superoitismo. Cabe destacar que, à diferença dos países europeus e norte-americanos, a revolta deflagrada no ano de 1968 teve contornos distintos no Brasil, entre outros aspectos, pelo regime político aqui instaurado que desarticulou o sindicato de trabalhadores e colocou o movimento estudantil na clandestinidade. No México perceberemos um percurso semelhante, com as distintas singularidades do contexto histórico do país.

O superoitismo no México: el desmadre em tempos de “ditadura perfeita”

Em dezembro de 1964, Gustavo Díaz Ordaz tomou posse como novo presidente no México. Tinha em suas mãos um país com aparente crescimento econômico, intitulado na época como “desenvolvimento estabilizador”. Segundo José Agustín, o país vivia um “milagre

⁵⁵ ALMEIDA, Maria Herminia T; Weis, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. SCHWARCZ, Lilia; NOVAIS, Fernando; **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.365.

mexicano, orgulho da nação ante os olhos do mundo”⁵⁶. Além do avanço financeiro e da inflação controlada, o México já convivía com um sistema político denominado pelo escritor peruano Mário Vargas Llosa como “ditadura perfeita”: a existência de partidos de oposição como o Partido de Acción Nacional (PAN), o Partido Revolucionario del Proletariado Mexicano (PRPM) e o Partido Popular Socialista (PPS), mas com uma única sigla que vencía todas as eleições, o Partido Revolucionario Institucional, o PRI⁵⁷ – que até aquele momento ocupava o poder há 35 anos.

Em concomitância com a “euforia do progresso”, cresciam também problemas como a miséria no campo, a migração para as grandes cidades e para os Estados Unidos, a dependência econômica cada vez maior para com o vizinho norte-americano, o aumento da dívida externa e as desigualdades de distribuição de riquezas, aumentando a insatisfação de vários setores da sociedade, como estudantes, operários e camponeses⁵⁸. A opressão a tais movimentos já era frequente desde 1956, mas ganhou contornos cada vez mais violentos a partir de 1965, com dispersão de manifestações e invasão de universidades (como nos Estados de Sonora e Morelia) por parte do exército. Soledad Loaeza destaca ainda dois outros fatores que desestabilizaram a era de ouro do Estado Mexicano: a Guerra Fria e a Revolução Cubana que imprimiram mais força aos protestos, evidenciando “as fraturas internas da sociedade até então dissimuladas pelo nacionalismo e pela presumida continuidade revolucionária [mexicana]”⁵⁹.

⁵⁶ Trad. nossa: “milagro mexicano, orgullo de la nación ante los ojos del mundo”. AGUSTÍN, José. **Tragicomédia mexicana 1**: la vida en México de 1940 a 1970. 2ª ed. Ciudad de México: Planeta, 1998, p.227.

⁵⁷ O Partido Revolucionário Institucional foi criado em 1929 pelo ex-presidente mexicano Plutarco Elías Calles, com o intuito de defender o ideário da Revolução Mexicana e transformar o país numa “autêntica democracia”, segundo Dulce María Sauri. Primeiramente existiu sob o nome de Partido Nacional Revolucionário (PNR), conformado por chefes militares e por políticos em torno de Elías Calles. Em 1938 teve seu nome alterado pelo ex-presidente do país, Lázaro Cárdenas, para Partido de la Revolución Mexicana (PRM), que passou a ter uma base de participação mais ampla, englobando o trabalhador da cidade, o camponês e o militar, mas não configurou uma democracia, nas palavras de Octavio Paz. Novamente, em 1946, o nome sofreu alteração com o ex-presidente Miguel Alemán, e passou a se chamar PRI, com um programa de partido mais orientado para o desenvolvimentismo. Para Octavio Paz, “os três nomes do Partido refletem os três momentos do México moderno: a criação de um novo Estado, a reforma social e o desenvolvimento econômico”. O PRI esteve no poder durante 71 anos, até perder as eleições no ano 2000 e retomar a gestão entre 2012 e 2018 com Enrique Peña Nieto. De acordo com Dulce María, que foi presidente do partido entre 1999 e 2000, a legenda “praticou os princípios revolucionários e os compromissos com a Revolução, convertendo-se em um espaço de intermediação entre o poder e a sociedade, com grande capacidade de absorver as demandas sociais”, o que explicaria tantos anos no poder... Cf. PAZ, Octavio. **Posdata**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1970, p.49; SAURI, Dulce María. México visto por el Partido Revolucionario Institucional. In: **Mexican Studies/ Estudios Mexicanos**, California, University of California, vol.17, summer, 2001, p. 263-264.

⁵⁸ AGUSTÍN, op. cit., p.227 e 228.

⁵⁹ Trad. nossa: “las fracturas internas de la sociedad hasta entonces disimuladas por el nacionalismo y la presunta continuidad revolucionaria”. LOAEZA, Soledad. Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia (1944-1968). In: VELÁSQUEZ GARCIA, Erik. **Nueva Historia general de México**. México, D.F: El Colegio de Mexico, 2010, p.655.

Com a chegada do ano de 1968, a dicotomia entre a expectativa do progresso e a gritante desigualdade social se transformaria num caldo explosivo, principalmente com a realização dos Jogos Olímpicos no mês de outubro. Segundo Carl. J. Mora, o evento era a chance de mudar a visão sobre o México de uma República Latino-Americana atrasada para um Estado bastante progressista e moderno⁶⁰. O slogan “díazordacista” criado para este período era “todo es posible en la paz”, antecedendo os possíveis conflitos que surgiriam no decorrer daquele ano. Em vários Estados do país como Puebla e Tabasco eclodiram manifestações estudantis. No Estado de Guanajuato, por exemplo, uma “Marcha de la libertad” foi organizada entre os dias 3 e 9 de fevereiro por estudantes da Central Nacional de Estudiantes Democráticos que percorreram da capital Guanajuato à capital Morelia, Estado de Michoacán, 231 quilômetros a pé, em prol da liberação de líderes estudantis e de camponeses presos. No último dia, o exército dissolveu o grupo e prendeu vários participantes. Estes antecedentes foram só o começo para o ponto máximo de brutalidade que viria ao longo de 1968.

À medida que a data dos Jogos Olímpicos se aproximava, as atenções do mundo voltavam-se cada vez mais para o México, assim como também aumentavam os riscos de protestos e represálias. Três distintos acontecimentos na Cidade do México foram elencados como faíscas para a explosão dos distúrbios daquele ano: um confronto entre grupos rivais de estudantes do Instituto Politécnico Nacional (IPN) e da Preparatoria Isaac Ochoterena que foi dispersado e reprimido pela polícia; uma marcha organizada por estudantes que celebrava a Revolução Cubana; e um protesto contra a invasão da polícia nos escritórios do Comitê Central do Partido Comunista, o que acarretou a prisão de vários jovens. A atroz repressão do governo para com esses três eventos desencadeou uma revolta geral entre os estudantes, que organizaram o Comité Nacional de Huelga (CNH), constituindo a base do movimento estudantil. Alunos da UNAM, do IPN e de outras escolas se uniram na promoção de protestos relâmpagos; na distribuição de folhetos nas ruas com as reivindicações dos estudantes; nas ocupações de ônibus municipais; e na realização de grandes aglomerações no Zócalo (praça central da capital) – que culminaram em conflitos com a polícia.

O primeiro confronto de grande impacto foi ainda no final de julho, quando estudantes se manifestaram contra prisões de jovens que estavam detidos desde 1959 por participações em greves e por pertencer a grupos de esquerda (exemplo, o Partido Comunista Mexicano). Uma grande concentração foi realizada no dia 26 de julho e seus participantes tentaram tomar o

⁶⁰ MORA, Carl. J. **Mexican cinema: reflections of a society** (1896-1988). Berkeley: University of California, 1989, p.111.

Zócalo, porém tal ação foi duramente reprimida pelo corpo de granaderos⁶¹. Quatro dias depois, os estudantes que ocupavam duas escolas preparatórias e a Escuela Vocacional 5 foram surpreendidos pela ação do exército. A ofensiva militar incluiu ataques de bazuca que destruíram o histórico portão barroco da Escuela Preparatoria de San Idelfonso. Esta invasão resultou em uma manifestação convocada pelo reitor da UNAM, Javier Barros Sierra, que reuniu mais de 80 mil pessoas.

Entre os meses de agosto e setembro, os embates entre estudantes e policiais se estenderam de forma cada vez mais violenta, até culminar na invasão do campus universitário da UNAM pelo exército e na prisão de vários alunos. A instituição até então tinha se convertido em um “território de motins permanentes e de atos culturais em uma franca atmosfera jubilosa e esperançosa”, segundo José Agustín⁶², mas teve sua autonomia violada após a ocupação das tropas. Os conflitos continuaram e dez dias antes dos Jogos Olímpicos, o presidente Díaz Ordaz proibiu qualquer forma de manifestação, sendo contrariado pelo CNH com a organização de um protesto no dia 2 de outubro na Plaza de las Tres Culturas⁶³, região próxima ao centro da Cidade do México. Neste dia, os manifestantes foram surpreendidos por um forte bloqueio dos militares, pela presença de infiltrados no meio do protesto e pelo ataque com bombas de gás lacrimogêneo e com tiros. Os jornais estrangeiros na época registraram em torno de 200 mortos, embora o número oficial informava 49 mortes. Centenas de participantes ficaram feridos e muitos desapareceram.

Segundo José Agustín, além dos mortos, cerca de 1.500 estudantes foram levados para o campo militar 1, onde os oficiais tinham liberdade para “torturar, lesionar, matar e desaparecer com os detidos”⁶⁴; e os líderes do movimento foram encaminhados para a prisão de Lecumberri – dentre eles o escritor José Revueltas⁶⁵ sob a acusação de ser mentor intelectual dos

⁶¹ Granaderos é um corpo especial do Departamento do Distrito Federal contra motins organizados na Cidade do México. O cantor mexicano Óscar Chávez, famoso nos anos 60 e 70 pelas canções de protesto, compôs uma música intitulada *Balada del granadero* em que faz uma dura crítica à ação deste tipo de atuação policial. A canção integra o álbum *México 68* feito em 1995 em homenagem aos estudantes, vítimas do massacre.

⁶² AGUSTÍN, José. **La tragicomedia mexicana: la vida en México de 1940 a 1970**, vol.1. México, D.F: Editorial Planeta Mexicana, 1990, p.258.

⁶³ A Plaza de las Tres Culturas é um símbolo emblemático da Cidade do México. Constitui-se numa região próxima ao centro da capital em que se observa três fases da história do país: o passado pré-hispânico, com ruínas do Templo de Tlatelolco, pertencente aos povos Tlatelolco e Asteca; o passado vice-reinal, representado pelo convento franciscano (1537) e pelo templo de Santiago (1609); e o México moderno e contemporâneo, pelas edificações da Torre de Tlatelolco (sede da Secretaría de Relaciones Exteriores, SRE), pelo Centro Cultural Universitario y Memorial del 68 de la UNAM, e pelo conjunto urbano habitacional Nonoalco Tlatelolco – obra do arquiteto Mario Pani Darqui e que representa a fase moderna da arquitetura mexicana.

⁶⁴ AGUSTÍN, op.cit, p.260-262.

⁶⁵ José Revueltas nasceu em 20 de novembro de 1914 na cidade de Durango, México, e foi um escritor e ativista político. Devido a seu engajamento, foi preso político por três vezes: uma em 1932, outra em 1934 e a última em 1968. Foi considerado um dos principais líderes do movimento estudantil de 1968 e esteve detido por dois anos.

distúrbios⁶⁶. Eric Zolov destaca que um dia após o massacre, o Congresso, controlado pelo PRI, aprovou uma resolução que autorizava o uso das forças armadas contra novas manifestações estudantis⁶⁷. A chacina conhecida como massacre de Tlatelolco constituiu-se num marco histórico do país. Além das mobilizações anuais em homenagem a seus mortos, foi construído um museu dedicado à sua memória: o Centro Cultural Universitario Tlatelolco. Criado em 2007, é um complexo multidisciplinar dedicado à investigação e difusão de temas relacionados à arte, à história e aos processos de resistência, com uma exposição permanente sobre o ano de 1968 no México.

Carlos Fuentes afirma que o movimento mexicano de 68 teve uma matriz muito mais nacional que internacional⁶⁸. As demandas internas por democracia, mais direitos aos trabalhadores e autogestão universitária nortearam as atenções dos estudantes, embora outros aspectos do contexto internacional como a Revolução Cubana também se faziam presentes. Isso nos permite pensar numa dinâmica de convergência de aspirações reprimidas e que estavam mais em evidência em outros países do mundo. Entre os participantes do massacre de 2 de outubro, incluíam-se muitos estudantes esperançosos pela possibilidade de construir uma nova realidade, pautada em relações mais orgânicas e harmoniosas. Havia jovens que buscavam a liberdade sexual e comportamental e assumiram uma postura de recusa a um sistema repressor nos âmbitos familiar, religioso e educacional. José Agustín afirma que já no final da década de 1950 os jovens mexicanos manifestavam sua recusa ao sistema, mas somente dez anos depois tal rechaço se tornou mais intenso. Esta mudança de posição iniciou-se com a chegada do rock e com a grande influência dos Beatles.

Cafés e clubes se proliferaram pela cidade e se tornaram os locais onde bandas mexicanas tocavam rock estrangeiro – na língua inglesa ao invés das adaptações para a língua espanhola. As literaturas beatnik e existencialista passaram a fazer a cabeça dessa geração que a cada dia mais nutria o desejo de se inserir numa cultura global. Esta juventude passou a questionar o modelo autoritário da família, os bons costumes e a hierarquia universitária. A chegada de hippies estrangeiros também trouxe uma nova perspectiva de vida, associada ao uso de alucinógenos. Nesse mesmo período, o país recebeu uma grande quantidade de escritores,

Escreveu novelas, contos, ensaios políticos, peças teatrais e roteiros, dentre as obras mais destacadas: *Los muros de agua* (1941), *En algún valle de lágrimas* (1957) e *México 68: juventude y revolución* (obra póstuma, 1978). Faleceu em 14 de abril de 1976.

⁶⁶ Ibidem, p.260.

⁶⁷ ZOLOV, Erik. **Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal**. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.167.

⁶⁸ FUENTES, Carlos. **París, Praga, México, 1968**. México, D.F: Ediciones Era, 2018, p.14.

artistas e cientistas estrangeiros que vinham atrás do pequeno cacto peyote, utilizado em rituais indígenas em Huautla de Jiménez, no Estado de Oaxaca.

Segundo Eric Zolov, a presença dos hippies não foi bem vista pelos grupos conservadores, nem pela imprensa, nem pelos habitantes das pequenas vilas onde eles se instalavam, pois além de uma conduta distinta, não contribuía com a economia local e faziam uso inapropriado de práticas indígenas. Entretanto, o autor destaca que esses jovens reinventaram um modo de vida recusando a cultura capitalista, ao mesmo tempo que absorviam em suas identidades modernas os estilos e as filosofias dos povos nativos.⁶⁹ Diante deste paradigma, o autor define a influência e a disseminação da cultura hippie no país como um duplo espelho: “a juventude mestiça começou a copiar os hippies ingleses e estadunidenses que por sua vez copiavam os indígenas mexicanos”⁷⁰.

Os hippies mexicanos, então, foram intitulados de jipitecas⁷¹, termo designado aos jovens de classe média e baixa e indígenas que se opunham ao sistema capitalista, patriarcal, e acreditavam na mudança do mundo por meio dos alucinógenos. Tais transformações também foram responsáveis pelo surgimento, ao final de 1967, do que se chama La Onda. A expressão foi adquirindo vários significados, desde uma festa a um objeto, ou ainda uma viagem ou um estado de espírito, crescendo rapidamente “como um movimento contracultural do México baseado em uma fusão do rock nacional e estrangeiro, literatura, linguagem e moda, oferecendo a possibilidade de uma consciência cultural crítica”⁷², segundo Zolov. A nova tendência foi incorporada pela indústria cultural ao perceber um nicho importante de consumo de revistas, moda, discos e instrumentos. É preciso destacar que nem todos que pertenciam a La Onda eram hippies, mas os jipitecas faziam parte do grupo heterogêneo contracultural conformado por este movimento.

Apesar das diferenças ideológicas com os grupos militantes de esquerda, os jovens da contracultura se uniram ao movimento estudantil nos embates contra o governo de Díaz Ordaz. Entretanto, após o massacre de Tlatelolco, a organização dos estudantes perdeu força, restando La Onda como “veículo importante para canalizar a raiva e o cinismo que os jovens sentiam ante um sistema político que negava a expressão democrática, e ante uma estrutura familiar que parecia imitá-lo”⁷³, como afirma Zolov. O apogeu desta corrente foi o Festival Rock y Ruedas

⁶⁹ ZOLOV, Erik. **Rebeldes con causa:** la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.134-135.

⁷⁰ Ibidem, p.138.

⁷¹ AGUSTÍN, José. **La contracultura en México.** México, D.F: Contemporánea, 2007, p.76-82.

⁷² Ibidem, p.142.

⁷³ ZOLOV, op.cit, p.177.

de Avándaro, que ocorreu entre os dias 11 e 12 de setembro de 1971 em Valle del Bravo, Estado do México. Foi organizado por Justino Compeán, pertencente a uma empresa publicitária chamada McCann-Erickson Stampton, que cuidava da divulgação da Coca-Cola no México. Este detalhe, somado ao contexto em que as grandes gravadoras e o mercado da publicidade no México estavam investindo neste novo filão, representa o que Eric Zolov define como “momento chave da comercialização da contracultura no México”⁷⁴. O desejo por uma nova forma de vida e alguns laços estabelecidos com a indústria cultural revelam um conflito permanente das manifestações da contracultura no mundo, e que no México, assim como no Brasil, será motivo de críticas como veremos na primeira parte deste trabalho.

É neste agitado contexto marcado pelos embates estudantis com o Estado, com a família e com a Academia, da influência hippie norte-americana e do rock'n'roll, e de perspectivas de ruptura comportamental, social e artística que o Super-8 se insere no México. A chegada da bitola ao país trouxe possibilidades de criação tanto para amadores quanto para profissionais em um período em que a produção cinematográfica mexicana estava atrelada à grande indústria deste campo e à dependência de subsídios do Estado.

O contexto da década de 1960 também era inspirador: o lançamento do manifesto do Grupo Nuevo Cine de 1961, formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Emílio García Riera, Carlos Monsivais entre outros, apresentava a busca por um cinema que negava o entretenimento e se inspirava no neorrealismo italiano e na *nouvelle vague*, de acordo com Álvaro Vázquez Mantecón⁷⁵. É um momento no qual surgem revistas de cinema como o *Nuevo Cine* (1960-1961), se formam cineclubes e são criados o Departamento de Actividades Cinematográficas da UNAM e o Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC)⁷⁶ também desta instituição.

Além disso, a década é caracterizada pela realização de duas edições do Concurso de Cine Experimental, organizadas pelo Sindicato de Trabajadores de la Producción

⁷⁴ ZOLOV, Erik. **Rebeldes con causa:** la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.282.

⁷⁵ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México:** 1970-1989. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.22.

⁷⁶ O CUEC foi fundado em junho de 1963 por um grupo de universitários como uma seção da Dirección General de Difusión Cultural da UNAM, com o objetivo de “alcançar o domínio da linguagem e da tecnologia” e como uma ação “ante a deterioração crescente do cinema nacional”, segundo Marcela Fernández Violante. O Centro ganhou prestígio em 1968 devido à participação de seus estudantes em filmagens que registraram os episódios do movimento estudantil mexicano daquele ano e que culminaram na realização do filme *El grito* (Leobardo López Arretche, 1968). O Centro foi transformado em 2019 em Escuela Nacional de Artes Cinematográficas. Cf. FERNÁNDEZ, Marcela. Objetivos y funciones del Centro. In: FERNÁNDEZ, Marcela (org.). **La docencia y el fenómeno fílmico:** memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988. Cidade do México: Dirección de Literatura UNAM, 1988, p.9-10.

Cinematográfica e lideradas por Jorge Durán Chávez e Ícaro Cisneros nos anos de 1965 e 1967. A primeira edição, que premiou a película *La fórmula secreta* (Rúben Gámez, 1965), “representou um verdadeiro marco para a história do cinema nacional, pois graças a sua realização se deu início a um lento, mas constante relevo geracional na criação cinematográfica”, afirma Israel Rodríguez⁷⁷. Com a chegada do Super-8 no país, portanto o acesso a uma câmera mais acessível em mãos e muitas influências inspiradoras dos novos cinemas, jovens de classe média urbana se arriscaram nesta arte, buscando novas linguagens e expressando as inquietações de sua geração. Vázquez Mantecón afirma que entre 1970 e 1974 foram produzidos mais de 200 filmes⁷⁸ nesta bitola, que circularam em festivais e mostras realizadas sobretudo na Cidade do México – com exibições também em cidades como Guadalajara (Jalisco), Durango (Durango), Zacatecas (Zacatecas), Tepic (Nayarit), Villahermosa (Tabasco)⁷⁹. Os mais importantes eventos em torno da bitola foram as três edições do Concurso Nacional de Cine Independiente (realizados em 1970 e 1971 na Cidade do México e em 1973 em Zacatecas); os encontros promovidos pelo Taller de Cine Experimental de la Casa del Lago, no Bosque Chapultepec da Cidade do México; e os concursos realizados pela Asociación Nacional de Actores, ANDA.

Estes encontros e outras mostras ocorridas em universidades e espaços culturais também foram relevantes para suscitar a criação de grupos de produção em Super-8. Dois exemplos importantes: a Cooperativa de Cine Marginal, voltada para o registro audiovisual das mobilizações operárias; e o grupo “Imagen y Cultura”, integrado por David Celestinos, César Rattoni, Sergio García e Alfredo Gurrola e que organizaram o Taller de Cine Experimental. Este último grupo promoveu sessões e oficinas de cinema Super-8⁸⁰ e estabeleceu convênio com o Canal Cablevisión para exibição das películas por meio do programa Cine-club Super 8, exibido todas as quintas no período noturno durante o ano de 1971⁸¹.

Álvaro Vázquez Mantecón avalia o panorama de filmes em Super-8 realizados no México entre 1970 e 1989 como uma produção que poderia ser caracterizada como um gênero particular. Destacando a heterogeneidade dessas obras, o autor observa que elas apresentam

⁷⁷ RODRÍGUEZ, Israel. El primer concurso de Cine Experimental. In: EDER, Rita (ed.). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014, p.176.

⁷⁸ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.9.

⁷⁹ GARCÍA, Sergio. **Hacia el 4º cine**. Zacatecas: Editorial Universitaria Zacatecas, 1973, p. 81-84.

⁸⁰ Ibid., 55-61.

⁸¹ GURROLA, Alfredo. Breve historia del movimiento del cine de 8mm. In: ASOCIACIÓN DE DOCUMENTALISTAS DE MEXICO. **El cine independiente, ¿Hacia dónde?**. Cuernavaca: Editorial Ranas del Sul, 2007, p.33.

alguns elementos em comum como: a ironia que assinala as contradições e excessos retóricos do regime de governo; a crítica à cultura hegemônica (cinema estrangeiro e televisão) e à contracultura; e a preocupação de se fazer um cinema distinto do cinema industrial – capaz de expressar as preocupações pessoais de um autor. No entanto, também reforça que seria incorreto definir “um corpus coerente e sistemático de ideias, mas sim um conjunto de atitudes e formas de expressão elaboradas às margens da cultura dominante.”⁸².

Este conjunto de atitudes e de expressões dos filmes superoitistas mexicanos trazem um entusiasmo de criação dentro da “precariedade” técnica, transformando a linguagem e se desfazendo de seus códigos convencionais. Mesmo fervor observado na produção superoitista brasileira, que se lança na brincadeira e que registra os poucos respiros de espontaneidade que seu contexto histórico tentou eliminar. Diante deste impulso libertário comum dos dois países, partiremos para a análise dos seis curtas-metragens selecionados, que se valem da ironia, da metáfora e do discurso experimental para revelar a crise de uma geração. As utopias dos anos 60 são colocadas em questão, o corpo é tensionado enquanto local de conflito entre a repressão e a liberação, e a desobediência e o deboche são instrumento de sobrevivência. Crise política, social, cultural, subjetiva, é crise também da passagem do tempo e do jogo complexo entre passado, presente e futuro.

⁸² Trad. nossa: “un corpus coherente y sistemático de ideas, sino más bien un conjunto de actitudes y formas de expresión elaboradas desde los márgenes de la cultura dominante”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.23.

PARTE 1 – O futuro do passado

Capítulo 1 – *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970)

Nos domingos do mês de agosto de 1968, artistas e estudantes se reuniam na esplanada da Cidade Universitária da UNAM para a realização contínua de uma instalação artística (Figuras 1 e 2). Placas de metal rodeavam e tampavam a estátua de Miguel Alemán, primeiro presidente não militar do México (1946-1952), cuja gestão fora caracterizada pelo desenvolvimentismo e pelas grandes construções de infraestrutura. O ex-presidente foi responsável pela construção da Cidade Universitária e como homenagem por este feito recebeu de seu sucessor na presidência, Ruiz Cortinez, uma estátua com sua imagem no tamanho de 7.50 metros e 58 toneladas aproximadamente. A entrega foi realizada durante a cerimônia de inauguração da Cidade Universitária no dia 20 de novembro de 1952. De acordo com Israel Rodríguez, a escultura estava instalada estrategicamente entre a Reitoria (lugar do poder) e a Biblioteca (depósito do saber)¹. A concretude e a força dos prédios que ali se ergueram ao longo dos anos contrastaram com a fragilidade material e simbólica da estátua de Miguel Alemán que fora implodida duas vezes: em um atentado no dia 13 de agosto de 1960 e na implosão realizada por integrantes do Movimiento de Izquierda Revolucionaria Estudiantil (MIRE) na madrugada de 5 de junho de 1966.

Em volta da figura despedaçada do ex-governante, as placas de zinco transformaram-se em um mural repleto de pinturas realizadas por jovens e renomados artistas plásticos da época como José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha, José Muñoz Medina e Manuel Felguérez. Grande parte dos desenhos e a própria execução da instalação era uma demonstração de apoio da classe artística ao movimento estudantil, após a brutalidade do exército diante das manifestações dos estudantes e da invasão da Escuela Preparatoria de San Idelfonso no final do mês de julho².

¹ RODRÍGUEZ, Israel. *Mural efímero: desplazamientos estético-políticos* (1966-1973). In: MEDINA, Cuauhtémoc; GARCIA, Pilar; (org). *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*. México, D.F: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018, p.322.

² Cf. Prólogo, página 38.

De acordo com o Álvaro Vázquez Mantecón, o ato “foi importante para um grupo e uma geração beneficiada pela política cultural do regime e que até aquele momento eram vistos como apolíticos”³.

Figuras 1 e 2 – *Mural Efímero*, 1968.

Fonte: VILANUEVA, Ethel, 1968 - Archivo Histórico de la UNAM.

O processo de execução da instalação foi registrado pela câmera de Raúl Kamffer e transformado no filme *Mural efímero* (1968-1973)⁴. Neste curta-metragem, o ponto de vista estabelecido é de quem sabe que participa de um momento histórico, por meio do enquadramento com predomínio dos planos médios – que tentam captar tudo o que está acontecendo –, e do movimento de câmera que se orienta acompanhando o centro de cada ação. Esta câmera observa a colaboração entre estudantes e artistas em torno de uma obra. Apreende, também, os olhares curiosos de jovens e de adultos que ali se postam a observar a ação dos artistas; percorre os cartazes com palavras de ordem – que se configuraram como um dos principais instrumentos da arte política desse período; e ainda revela participação dos alunos que seguem as atividades ocorridas no palco montado ao lado da instalação, como a apresentação do músico Óscar Chávez e a fala do multifacetado artista Juan José Gurrola⁵.

³ Trad. nossa: “El acto fue importante para un grupo y una generación beneficiados por la política cultural del régimen y hasta el momento eran vistos como apolíticos”. VÁZQUEZ, Álvaro. El impacto 68 en las artes visuales. In: GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Anulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ, Álvaro; et al... 68+50. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), 2018, p.46.

⁴ O filme pode ser visto na página da Filmoteca da UNAM no Youtube, por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=B3o7_ToFqI8.

⁵ Juan José Gurrola foi um ator, arquiteto, diretor de teatro, rádio e cinema, dramaturgo, pintor e performer mexicano. Nasceu no dia 19 de novembro de 1935 na Cidade do México e faleceu no dia 1 de junho de 2007. Começou no teatro em 1956 como ator no grupo de teatro da Faculdade de Arquitetura da UNAM, do qual se formou como arquiteto. Foi diretor de várias peças, entre elas *La hermosa gente*, *El alfarero*, *Conflicto de Tahití*, *Alice en el país de las apariencias entre la vida y la muerte amén*. No cinema, foi ator nos filmes *El topo* (Alejandro

Tais imagens são acompanhadas por uma voz masculina determinada, entoada numa mesma frequência como alguém que faz um pronunciamento diante de um público. Neste caso, ela revela a brutalidade e os abusos de poder do governo federal por meio do acionamento do exército contra uma juventude que, segundo a voz, os “combateu com rosas” e que “se enterrou sem flores”. A narração é enfática, repetindo as frases: “mas não acredite que nós esquecemos. Nós não paramos de morrer”. Nesta sequência, o sentimento de revolta também é reforçado por meio de alguns procedimentos visuais e sonoros: com a repetição do movimento de zoom na palavra “2 de octubre” pichada sobre as pedras vulcânicas que conformam a base do edifício da Biblioteca Central da UNAM; com a sobreposição do desenho de caveira nas fotografias de militares e dos estudantes mortos; e com o uso de um trecho da canção *Child in Time*, do grupo de rock Deep Purple – especificamente a parte clímax da música, caracterizada pelo grito visceral do vocal, pelo desconcerto dos teclados e pela batida devastadora da bateria.

Este não é o único registro do momento da criação desta instalação. *El grito*, documentário de 1968 realizado por Leobardo López Aretche, reúne imagens e fotografias tomadas por vários estudantes do CUEC e reconstrói a trajetória dos fatos que culminaram no massacre dos estudantes mexicanos no dia 2 de outubro na Plaza de las Tres Culturas, em Tlatelolco, região próxima ao centro da capital. Dividido em partes correspondentes aos meses que antecederam a chacina, o filme traz também as cenas da montagem do *Mural efímero* na Cidade Universitária.

Dois anos após as filmagens de Raúl Kamffer, David Celestinos realiza um curta-metragem que traz a relação entre arte e política, desta vez tensionando este vínculo através da dúvida ao revisar as lembranças recentes da atuação das artes no 68 mexicano. Se em *Mural efímero* temos um senso de união dado a partir da inserção de uma prática artística em um espaço da Universidade – um dos centros de planejamento e de ação do movimento estudantil –, em *Mi casa de altos techos* (1970) este senso parece ser colocado em xeque, assumindo a forma do conflito entre união/divisão quanto aos caminhos que a arte deveria tomar. O filme aborda a crise do artista diante do que resta a arte quando a violência elimina sua potencialidade. Como discutiremos a seguir, esta crise estará presente na relação forma/conteúdo do curta-metragem: na mise-en-scene, na montagem e na narração.

Jodorowsky, 1970), *Descenso del país de la noche* (Alfredo Gurrola, 1974), *Llámenme Mike* (Alfredo Gurrola, 1979) e *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983); e fez documentários sobre os artistas plásticos José Luis Cuevas e Alberto Gironella. É irmão do superoitista Alfredo Gurrola, cuja obra também será analisada nesta tese.

*Mi casa de altos techos*⁶ apresenta a história de dois estudantes da Antiga Academia de San Carlos, entidade muito atuante nas manifestações de 68 no México, que questionam quais os caminhos que a arte deve tomar quando os fantasmas do passado de repressão à juventude ainda resistem. Enquanto um dos jovens volta-se para as inquietações existenciais e busca o contato com a natureza, o outro se desloca pelas ruas e periferias da cidade. Ambos estão assolados pela angústia de qual ação para com o mundo devem buscar. Ao final retornam à escola, com a sensação de que a união é a resposta para as perspectivas de futuro.

Esta é a primeira película de David Celestinos, que foi estudante da Antiga Academia de São Carlos entre os anos de 1953 e 1957, regressando em 1968 para fazer o exame profissional. No final dos anos 60 teve seu primeiro contato com a câmera de Super-8 e realizou *Mi casa...*, curta-metragem produzido em dois meses e que contou com a atuação de amigos que eram alunos desta instituição. No mesmo ano de 1970, o filme foi exibido no Primer Concurso Nacional de Cine Independiente em 8mm. Segundo Álvaro Vázquez, até aquele momento havia poucos concursos de cinema independente no México, como os Concursos de Cine Experimental, entre 1965 e 1967, mas que eram mais voltados para cineastas profissionais⁷.

O Primer Concurso foi organizado pelo Centro de Arte de las Musas, grupo formado por artistas independentes influenciados pelo existencialismo: Víctor Fosado, Óscar Menéndez, Rúben Gámez, Armando Zayas, Juan de la Cabada e Leopoldo Ayala. Com um tema político sugestivo de “Nosso país”, o concurso recebeu 20 filmes que Vázquez define como “uma fotografia das preocupações e formas de expressão da juventude de classe média mexicana dos anos posteriores ao 68”⁸. Os curtas-metragens foram exibidos no Teatro Coyoacán e foram analisados por um júri composto pelos próprios organizadores, além da participação do cineasta Sérgio Véjar, dos diretores de teatro Jorge Godoy e Juan José Gurrola. Os cinco⁹ melhores filmes escolhidos pela comissão receberam o Prêmio Luís Buñuel¹⁰ (com a assinatura do diretor

⁶ Este filme foi visualizado em uma cópia de 8mm pertencente ao acervo da Filmoteca da UNAM. A ficha técnica deste e dos outros filmes analisados encontra-se no Apêndice desta tese, na página 290.

⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.41.

⁸ Ibidem, p.70.

⁹ Os cinco filmes premiados foram: *El padre o why?*, de Enrique Escalona e Galo Carretero; *La grieta*, Luis Cisneros e César Rattóni; *El fin*, Sergio Garcia, *Mi casa de altos techos*, David Celestinos; e *El tercer suspiro*, de Alfredo Gurrola. Mais informações sobre este concurso e seus filmes, Cf. Ibidem, p.39-73.

¹⁰ O cineasta espanhol Luís Buñuel foi referência para os superoitistas mexicanos. A pesquisadora teve acesso as correspondências dos organizadores tanto do Concurso de Cine Independiente quanto dos posteriores Prêmios Luís Buñuel oferecidos entre 1970 e 1975, e foi possível observar o respeito que se estabelecia com o cineasta espanhol, solicitando-o aprovação do texto da convocatória, autorização de uso de sua assinatura nos certificados e também os convites para participação. Buñuel morou no México entre os anos de 1946 e 1965 e faleceu na Cidade do México em 1983, aos 83 anos.

espanhol) e dentre eles estava *Mi casa...*¹¹. Segundo Alfredo Gurrola, a película também foi exibida em um concurso de cinema em 8mm em Tóquio, Japão, em 1970 e recebeu menção especial¹². De acordo com entrevista de David Celestinos à Álvaro Vázquez Mantecón em 2005, a obra teve legendagem em francês para exibição em concursos na Riviera Francesa¹³.

O filme teve uma pequena recepção nos jornais da época como, por exemplo, o artigo escrito por Emílio Arizaga para o jornal *El día*, no mês de abril de 1970, que oferecia um breve comentário sobre o curta exibido no Primer Concurso:

É o filme mais ambicioso. Sóbrio, sem gasto excessivo de recursos, seu ritmo é lento, moroso. Um pouco entediante talvez, mas o desafio em que o diretor se colocou era muito grande. Soube lidar, porém, dando mostras de muitas e seguras possibilidades; a impressão que dá é de alguém que vai com passo firme e sereno, alheio a improvisações ou transbordamentos.¹⁴

Jorge Ayala Blanco, reconhecido pesquisador sobre cinema mexicano, descreveu *Mi casa...* para o jornal Excelsior – texto que depois se transformou em subcapítulo de um de seus livros *La búsqueda del cine mexicano* – da seguinte maneira:

Mi casa de altos techos é a Academia de São Carlos da qual os estudantes de artes plásticas pronunciam, em voz off, a confissão dos projetos vitais e seus aflitos e solenes protestos. Um texto poetizante e desgarrado que concorda com o tom melancólico e veemente dos protagonistas que, no começo, deambulam juntos pelo interior da escola, belamente fotografada e com a música *Hey Jude*; Logo se separam, para exemplificar atitudes diferentes de afrontar o mal estar da época. A consciência vai em direção a injustiça exterior e a reconquista da vida interior. [...]. Os jovens terminam suas divagações existenciais pelos caminhos em direção à cidade e voltam à escola para finalizar o filme mais sério e reflexivo do concurso, que conta com um esmerado trabalho de mise-en-scene¹⁵.

¹¹ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.41-48.

¹² GURROLA, Alfredo. Breve historia del movimiento del cine de 8mm. In: NARANJO, Rogelio. **El cine independiente ¿hacia donde?** [s.l]: Asociación de Documentalistas de México, 2007, p.27.

¹³ CELESTINOS, David. Entrevista concedida à Álvaro Vázquez Mantecón. Cidade do México, janeiro, 2005. [Transcrição concedida a pesquisadora. O texto não foi publicado].

¹⁴ Trad. nossa: “Es la cinta más ambiciosa. Sobria, sin derroche de recursos, su ritmo es lento, moroso. Aburre un poco tal vez, pero el desafío que se impuso el director era muy grande. Supo sobrellevarlo, sin embargo, dando muestra de muchas y seguras posibilidades; la impresión que da es la de alguien que va con paso firme y sereno, ajeno a improvisaciones o desbordamientos”. ARÍZAGA, Emilio. Sigue la buena calidad de las cintas del Concurso de Cine Independiente. **El día**, abril, s/d, 1970, s/p. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM. Cf. Anexo A, página 293.

¹⁵ Trad. nossa. “*Mi casa de altos techos* es la Academia de San Carlos en la que dos estudiantes de artes plásticas pronuncian en voz off la confesión de sus proyectos vitales y sus solemnes tribulaciones de protesta. Un texto poetizante y desgarrado concuerda con el tono melancólico y vehemente de los protagonistas que en un principio deambulan juntos por el interior de su escuela, bellamente fotografiada y con musica de *Hey Jude*; luego se separam, para ejemplificar dos actitudes diferentes de afrontar el malestar de la época. La conciencia vuelta hacia la injusticia exterior, y la conciencia vuelta hacia la reconquista de vida interior. [...] Terminan los jóvenes sus

Após *Mi casa...*, Celestinos realizou outros quatro¹⁶ filmes em Super-8: *Domingo siete*, produção de 1971 em codireção com Alfredo Gurrola, Felipe Tirado e Sérgio Garcia; *Las hermanas* e *Tovar*, ambos de 1971; e *Absténgase curiosos*, de 1974. À exceção de *Domingo siete*, curta-metragem que aborda um dia de domingo na capital mexicana captado por cada um dos diretores, a filmografia de Celestinos traz duas preocupações comuns: a arte e a liberdade (sexual). De acordo com a descrição de Álvaro Vázquez Mantecón, *Las Hermanas* é um filme experimental que trata da história de duas jovens irmãs (interpretadas pelas irmãs Araceli e Patricia Tamayo) reprimidas na infância e que buscam a liberdade sexual por meio da liberação do corpo (envolvimento com um par romântico) e a libertação do ambiente domiciliar (a fuga de casa)¹⁷. Já *Absténgase curiosos* conta a história de um garoto que busca vencer seus medos e bloqueios sexuais indo a um encontro com uma mulher desconhecida, após ler seu anúncio em um jornal. Esse encontro provoca alucinações no personagem pelas dificuldades de se concretizar o ato sexual¹⁸.

Da temática sobre artes plásticas, *Tovar*¹⁹, filme não finalizado, nos apresenta, através de uma linguagem experimental, a vida do artista Raúl Tovar, pintor pop e colega de Celestinos da Academia de San Carlos. O filme traz também o registro da realização coletiva de um mural em que se pode observar algumas palavras e expressões escritas como “magia”, “o mundo começa não termina”, “a imaginação ao poder” e “Pense! Que pensar é criar!”; apresenta ainda quadros e fotografias variadas de figuras como Charlie Chaplin, Paul McCartney e Jesus Cristo; além de mostrar a performance de três personagens vestidos e pintados de preto interagindo entre si.

A Filmoteca da UNAM também mantém três registros em Super-8 que estão identificados como realizações de David Celestinos: o primeiro, com o título *Forma y volumen* (sem data), em que faz experiências visuais com objetos e esculturas de um vernissage chamada “Exposición SI 68”²⁰. Neste pequeno filme é possível observar a preocupação com as formas e texturas e também com as possibilidades que o Super-8 fornece enquanto criação e registro

divagaciones existenciales por los rumbos de la ciudad y regresan a su escuela para concluir la película más grave y reflexiva del concurso, la que cuenta con un esmerado trabajo de puesta en escena.”. AYALA BLANCO, Jorge. **La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)**. México, D.F: Dirección General de Difusión Cultural/ UNAM, 1974, p.362-363.

¹⁶ Das quatro películas de David Celestinos, a pesquisadora teve acesso a apenas duas, vistas em projeção de super-8: *Tovar* e *Mi casa de altos techos*. Os outros dois curtas não estavam disponíveis na Filmoteca da UNAM.

¹⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.106-114.

¹⁸ Ibidem, p.175-176.

¹⁹ Este filme foi visualizado em Super-8, sem som.

²⁰ Não foi possível descobrir qual foi essa exposição, nem o local e data.

estético; Outro material está intitulado *Equilibrio de la naturaleza*, registro experimental que estabelece uma relação entre o ciclo da vida humana (nascimento, crescimento, reprodução) com os ciclos da natureza e do processo artístico (intuição, elaboração e reprodução). O terceiro material encontrado tem o nome de *Resaca* e constitui-se de fragmentos de um filme que relata a história de um trabalhador com dois filhos em uma visita a casa de uma família e ali aparentemente conversam sobre suas lembranças²¹. A partir dos filmes assistidos pela pesquisadora, poderíamos apontar que este último não apresenta traços comuns com as outras obras de Celestinos, que é esta preocupação com a experimentação e a temática das artes e da liberdade. Tais registros também não foram comentados pelo realizador em entrevista concedida a Álvaro Vázquez Mantecón em 2005.

A partir do contato com esse material e com as informações de Vázquez, arriscamos dizer que *Mi casa...* é o momento de reflexão não só de um grupo, mas da própria figura de Celestinos sobre suas inquietações enquanto artista, e que os filmes posteriores consolidariam a tomada de posição rumo a abordagem da linguagem experimental e por temas existencialistas. Em depoimento dado à Álvaro Vázquez Mantecón, Celestinos afirma que esta película era um testemunho do quanto o ano de 1968 no México havia impactado os estudantes daquela instituição²². *Mi casa...*, portanto, é a decantação desse processo da memória das ações realizadas na Academia e de dúvida sobre qual caminho a arte poderia seguir, no caso um projeto voltado para a militância social e outro para o lado existencial impulsionado pela contracultura.

1.1 – Entre o sujeito e a arte: a força

O plano inicial de *Mi casa de altos techos* nos mostra telhados e topos de prédios do centro da Cidade do México. A imagem se fixa no alto de uma construção datada de longo tempo. Esta construção é a Antiga Academia de San Carlos, criada em 1781 e que antes abrigava o Hospital del Amor de Dios, estabelecimento do século XVI²³. Com um movimento de cima para baixo (*tilt down*), a câmera revela as linhas horizontais do prédio, as grandes janelas coloniais em formato redondo, o estilo formal e equilibrado da arquitetura do prédio, de

²¹ Este material apresenta cortes, então não foi possível definir se pertencem a uma mesma história, ou se são obras diferentes com mesmos personagens. A sinopse aqui descrita parte do que foi visto pela pesquisadora.

²² CELESTINOS, David. Entrevista concedida à Álvaro Vázquez Mantecón. Cidade do México, janeiro, 2005.

²³ A Antiga Academia de San Carlos foi criada por iniciativa de Jerónimo Antonio Gil, escultor mais velho da Real Casa de Moeda, que propôs ao Vice-Rei Martín de Mayorga, uma escola para o ensino de belas artes. A academia foi inaugurada em 4 de novembro de 1785 no edifício da Real Casa da Moeda. Em 1791 foi transferida para o Hospital del Amor de Dios.

inspiração renascentista neoclássica italiana. Quando o movimento do aparato cinematográfico chega ao chão percebemos a passagem do tempo: carros ocupam a rua em frente ao edifício. Temos ali um retrato do México: o passado de colonização europeia convivendo com a modernidade do presente desenvolvimentista. Embaixo dessas estruturas, escondida no subsolo, a história indígena que se tentou apagar²⁴.

Entre os carros, dois jovens caminham em direção ao portal principal deste edifício. Temos nesta abertura uma trilha sonora embalada pela canção *Hey Jude*, dos Beatles, e que perdura até o deslocamento dos dois ao pátio central (Figura 3). A câmera aqui mantém seu distanciamento em relação aos personagens, acompanha-os por trás quando entram no prédio e quando sobem ao andar de cima, onde também podemos observar o teto de cristal, as colunas e arcos que sustentam a construção e as esculturas neoclássicas.

²⁴ A região do centro da Cidade do México foi a capital do império asteca e tinha como nome Tenochtitlán. Após a chegada dos espanhóis e queda do império indígena, em 1521, a localidade sofreu grandes transformações com a destruição da cidade e a construção de igrejas católicas em cima de templos indígenas. A 450 metros da Antiga Academia de San Carlos está o Templo Mayor, sítio arqueológico recuperado entre 1978 e 1982 após um projeto de escavações dirigidas pelo arqueólogo mexicano Eduardo Matos Moctezuma. O Museo del Templo Mayor foi inaugurado em 12 de outubro de 1987.

Figura 3 – A chegada na Antiga Academia de San Carlos

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM.

As ideias de passagem de tempo e coexistência dos tempos permeiam esta sequência não só nos registros da arquitetura e dos carros na rua, mas também: na presença dos atuais visitantes em um espaço histórico; e na trilha sonora, que num primeiro momento é a canção pop dos Beatles e que aos poucos é justaposta pela *Ave Maria* de Bach, até que esta domine o áudio. Somos apresentados a uma primeira camada de dualidade (do antigo e do moderno) de várias outras que serão construídas ao longo do filme.

Ao subir as escadarias, os dois jovens se dirigem para uma das oficinas da escola. Nesse momento, surge a voz do narrador que define aquele espaço como “minha casa”. Essa narração acompanhará toda a trama e aparentemente refletirá as angústias dos dois personagens. Nos instantes iniciais, nos descreverá a relação estabelecida entre o(s) personagem(ns) e a escola: lugar do sofrimento e da esperança, o berço, o trabalho, o esforço. E nos apontará um indício de conflito ao descrever os ambientes da academia como “testemunhas antigas e novas que me induzem na busca pelo meu caminho, ao ponto de partida”²⁵. Enquanto essa voz tece o vínculo emocional com o lugar, observamos os dois rapazes conversarem e se deslocarem pela sala, assim como visualizamos seus detalhes: o amplo espaço, os cavaletes, os materiais para as

²⁵ Trad. nossa: “testimonios antiguos y nuevos me inducen a la busca de mi ruta, al punto de partida.”

atividades, a luminosidade e a escuridão que ali se instalam ao mesmo tempo. Vemos os jovens trabalhando com suas respectivas obras e dialogando nos momentos de descanso.

Também observamos características distintas dos personagens. Um dos jovens tem o cabelo preto curto ajeitado com gel, veste-se mais formal, de camisa social branca e calça jeans marrom, característico de um participante do movimento estudantil²⁶. O outro jovem tem o cabelo preto longo e uma grande barba, veste-se com uma bata verde e uma calça branca, compondo um visual mais *hippie*. Os dois são amigos e seus distintos perfis habitam aquele espaço e nos apresentam a variedade de formas artísticas seguidas: um se dedica mais à escultura e o outro à pintura. Nessa imersão na Academia de San Carlos e nesse olhar sobre os personagens, podemos visualizar novas camadas de dualidade, de partes distintas que se relacionam: o estereótipo dos jovens e os jogos de oposição criados entre o cenário e a posição/enquadramento da câmera.

São vários os momentos em que o ponto de vista do aparato cinematográfico se alterna entre plongé e contraplongé: a câmera localizada no primeiro andar registra o caminhar dos jovens no pátio e a conversa dos rapazes sentados em um banco; ou quando a câmera, instalada no corredor do hall, filma a subida dos jovens na escadaria; e também quando ela capta a entrada e saída dos personagens em vários ambientes da escola, estabelecendo a ideia de dentro/fora. Outro contraponto construído pelo filme é feito pelo jogo de luz e sombra: a claridade que resplandece dos cristais da abóboda, formando um feixe de luz nas paredes e que destaca os pontos obscurecidos nas salas; a alternância de cenas escuras com planos com muita claridade – provavelmente advindas das janelas ou dos vitrais; e a iluminação que recai quase sempre sobre os personagens, contrastando com as sombras do espaço em volta (Figuras 4 a 7).

²⁶ Esta afirmação parte da observação de várias fotos e vídeos em que aparecem os estudantes militantes, expostos no Memorial 68 – Centro Universitário Cultural Tlatelolco; e também pelas imagens que compõe o livro *Imágenes y símbolos del 68*. Cf. AQUINO, Arnulfo; PEREZVEGA, Jorge. **Imágenes y símbolos del 68**: fotografía y gráfica del movimiento estudantil. México, D.F: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Comité 68 pro Libertades Democráticas, 2004.

Figuras 4, 5, 6 e 7 - Os contrastes entre luzes e sombras.

Fonte: CELESTINOS, David (1970).
Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD)

A perspectiva de contrastes desta passagem poderia sugerir um diálogo com o barroco, embora seja importante destacar que o cenário deste filme, Antiga Academia de San Carlos, foi construído para implantar o estilo neoclássico no México e assim negar a continuidade da arte barroca no país, segundo Jorge Alberto Manrique²⁷. Portanto, evocamos o barroco aqui pelos elementos que podem ser observados na mise-en-scene, não pelas formas arquitetônicas e compositivas do espaço.

Compreendendo as diferenças nacionais e individuais das obras barrocas, Gombrich destaca como principais características deste estilo “a ênfase sobre a luz e a cor²⁸. Wölfflin também se aprofunda na investigação do barroco, promovendo um estudo a partir de cinco pares de conceitos: linear/pictural, plano/profundidade, forma aberta/fechada, multiplicidade/unidade e clareza/obscuridade²⁹. Destes pares, trabalharemos com as noções de clareza/obscuridade e multiplicidade/unidade para analisar algumas sequências do filme. Na parte inicial do curta-metragem em que apontamos as contraposições entre escuro e claro e da iluminação que recai sobre os personagens, podemos estabelecer um paralelo com os quadros de Caravaggio ou de artistas mexicanos do barroco que pintavam seus quadros enfatizando o

²⁷ MANRIQUE, Jorge Alberto. Del barroco a la ilustración. In: MORENO TOSCANO, Alejandra; LIRA, Andrés; MUÑOZ, Luis, et. al... **Historia general de México, volumen II**. México, D.F: Colégio de México, 1976, p.445.

²⁸ GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p.390.

²⁹ WOLFFLIN Apud HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.445-446.

contraste de zonas muito escuras com outras fortemente iluminadas³⁰, como Baltasar de Echave y Rioja (Figura 8), Sebastian López de Artiaga (Figura 9), Cristóbal de Villalpando entre outros³¹.

Figuras 8 – El entierro de Cristo

Fonte: ECHAVE Y RIOJA, Baltazar (1665)
Óleo sobre tela (279cm x 254cm)
Coleção Museo Nacional de Arte
Cidade do México, México

Figura 9 – La incredulidad de Santo Tomás

Fonte: LÓPEZ DE ARTIAGA, Sebastian (1643)
Óleo sobre tela (223cm x 155cm)
Coleção Museo Nacional de Arte
Cidade do México, México

A comparação aqui com o barroco não se dá pela temática, mas pela maneira como atuam as luzes e as cores. Há uma distinção entre as cores das telas mexicanas e as utilizadas no filme. Como pode ser observado, existe uma vivacidade das tonalidades do vermelho, do verde e do azul nos quadros de Baltazar Echave y Rioja e de Sebastian López de Artiaga, enquanto em *Mi casa...* domina os tons opacos e fechados do verde, marrom, bege e do vermelho. Já a luz que incide sobre o motivo principal é semelhante em ambos os casos, ela conduz o nosso olhar para os personagens – Cristo e os estudantes – e nisto percebemos que seu entorno é comum, no caso as sombras que os acompanham – ressaltando a antinomia claridade/obscuridade de Wölfflin ou a dicotomia de luz de Gombrich.

Nos quadros acima, as figuras presentes no entorno do personagem principal não ganham destaque, parte delas tem suas expressões motivadas pela presença de Cristo e outras

³⁰ Este modo de pintar trazendo ao quadro o forte contraste entre claro e escuro foi chamado de tenebrismo. Foi iniciado por Caravaggio em Roma e influenciou a pintura na Espanha, Países Baixos e França do século XVII.

³¹ Sobre a pintura barroca no México, Cf. MANRIQUE, Jorge Alberto. Del barroco a la ilustración. In: MORENO TOSCANO, Alejandra; LIRA, Andrés; MURO, Luis, et. al... **Historia general de México, volumen II**. México, D.F: Colégio de México, 1976, p.358-446.

quase permanecem inexpressivas, se misturam ao fundo. Em *Mi casa...* não temos pessoas em volta dos estudantes, apenas as paredes e os instrumentos artísticos que também são contemplados pelos raios de luz. Tanto nos quadros mexicanos quanto no filme, os elementos que compõem a cena não são autônomos. Wölfflin afirma que tanto a cor quanto a luz no barroco enfatizam e isolam uma forma, mas que isso não a torna independente. Na verdade, o barroco destrói a independência uniforme das partes em favor de um motivo geral unificado³². A partir desta leitura do autor, identificamos o par multiplicidade/unidade: em *Mi casa...* estudantes e Escola (caracterizada pelo espaço e os objetos da oficina) estão unidos, pois há uma relação emocional ali construída pelo discurso do narrador, pela composição estética das cenas e pelo uso da trilha sonora de Bach, um dos compositores mais populares do barroco.

Outro aspecto que podemos levantar sobre a dicotomia claridade/obscuridade é que para Wölfflin, a falta de claridade da apresentação representaria um grau de improvisação, com o intuito intencional de dificultar a visão do quadro como um todo antecipadamente concebido³³. No filme esta “dificuldade de ver o todo” poderia estar sugerido na sequência em que os dois jovens chegam em outra sala e se posicionam ao fundo enquanto em primeiro plano na parte superior direita temos a visão de uma corda. No instante em que caminham na direção da direita para esquerda, eles passam por traz da corda e seus rostos se encaixam dentro do círculo modelado pelo artefato (Figuras 10 e 11).

³² WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.137.

³³ MANRIQUE, Jorge Alberto. Del barroco a la ilustración. In: MORENO TOSCANO, Alejandra; LIRA, Andrés; MURO, Luis, et. al... **Historia general de México, volumen II**. México, D.F: Colégio de México, 1976, p.447.

Figuras 10 a 15 – A alternância de posição dos elementos centrais da ação.

Fonte: CELESTINOS, David (1970).
Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

O jovem barbudo brinca com um cilindro, dispondo seu rosto dentro do círculo, e logo após o coloca no pescoço do amigo (Figuras 12 e 13). Com uma mudança de posicionamento da câmera, o garoto da barba passa a ocupar o primeiro plano e de longe se revela que aquela corda na verdade é uma forca (Figuras 14 e 15). A alteração de posicionamento deste objeto confere uma sutileza ao jogo de profundidade estabelecido entre a corda e os personagens, primeiro mostrando sua existência e “enforcando” esses jovens quando passam por trás dela, depois perdendo sua centralidade quando a atenção do espectador é direcionada ao fundo, na brincadeira realizada pelos estudantes com o “colar”. Logo após, a forca ganha novamente destaque ao ocupar o centro da tela.

Esta sequência da forca nos permite indagar novamente sobre o par unidade/multiplicidade utilizado para o barroco. Todos os elementos que compõem a cena só fazem sentido juntos e não estão ali por acaso. A corda não aparece em cena como um mero objeto de enfeite, ela ganha significação na medida em que os personagens se aproximam dela e brincam com o cilindro. Assim como também a brincadeira dos estudantes ganha um tom sombrio pela presença da corda em primeiro plano.

A presença desta forca ocupando todos os planos da sequência poderia aludir à ideia de morte (voluntária ou involuntária) que rondaria o ambiente, pela função que este objeto possui e as sensações que produz: enforcar, sufocar e matar. Aludiria também ao sentido que o instrumento possui, o de condenação, penalidade por uma transgressão da lei. Seria a forca uma

sombra que acompanha a arte para ameaça-la e limitá-la em suas possíveis infrações? Que infrações seriam essas?

O narrador, então, nos informa que aquele espaço da escola apresenta “testemunhas antigas e novas” que o “induzem na busca ao ponto de partida”. Sugere que algo se passou naquele lugar e talvez a sequência analisada da força, que “enforca” esses estudantes, seja uma chave para este início da narrativa. É possível observar também que há uma timidez e rigidez desses corpos que habitam a escola: os dois estudantes têm movimentos contidos, os momentos de descontração são comedidos; e em algumas cenas os personagens se apresentam em segundo plano, quase encobertos pelos materiais da oficina. A direção do olhar dos jovens poucas vezes se direciona para frente, é mais voltado para baixo, assim como o personagem militante aparece muitas vezes cabisbaixo. Esse direcionamento para o chão é ainda reforçado pelo contraponto que a câmera estabelece, em plongé, filmando de cima para baixo. Neste quesito da expressividade destes personagens traçamos um contraponto com a força que a expressão tem no barroco, como pode ser percebido nos quadros anteriormente utilizados como exemplo. Neles identificamos um alto grau de expressividade por meio das feições nos rostos e pelos gestos, o que não é observado nos estudantes do curta-metragem. Todos os elementos de movimento de câmera, de gestualidade dos corpos e da intensidade das feições, do discurso do narrador sugerem uma timidez, um acanhamento, uma sensação velada de mal-estar, de um estrangulamento ou de um desencanto. Esta sensação pode ser compreendida se recuperarmos um momento histórico ocorrido naquele local.

Uma das memórias que a Academia de San Carlos abriga é a sua ativa participação em apoio aos estudantes nas manifestações de 1968 no México. De acordo com Álvaro Vázquez Mantecón, estudantes e professores desta instituição, assim como do Instituto Politécnico Nacional (IPN), da Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado - La Esmeralda do Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), entre outras escolas e faculdades, participaram das brigadas de propaganda do movimento estudantil, que consistiram na elaboração de cartazes, faixas e estênceis cujos desenhos e frases remetiam a críticas ao governo mexicano, à violência do exército e à realização dos Jogos Olímpicos que ocorreriam naquele ano na capital.

Os estilos da gráfica estudantil variavam de comentários em imagens comprometidas com os movimentos sociais a maneira do Taller de la Gráfica Popular³⁴ até o op e pop contemporâneos. [...] usurpava os signos produzidos

³⁴ O Taller de Gráfica Popular foi um coletivo criado em 1937 no México pelos artistas Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins e Luis Arenal Bastar e que tinha como objetivo produzir desenhos em tecidos, madeira e outros

pelos designers para os Jogos Olímpicos, que por aqueles dias inundavam as ruas da Cidade do México³⁵.

Além dos signos ligados às olimpíadas, como seus logotipos (Figuras 16 e 17), Amanda de la Garza e Sol Henaro destacam a forte inclinação pela apropriação de personagens como Che Guevara, o líder ferroviário Demetrio Vallejo³⁶, o presidente Gustavo Díaz Ordaz – colocado como antagonista –, e figuras emblemáticas como o estudante, o preso político, o militar e o granadero. Tais imagens eram acompanhadas por textos como “Venceremos”, “diálogo público”, “liberdade para os presos políticos”, “liberdade de expressão”, “não claudicaremos”, entre outras frases³⁷. O caráter coletivo, espontâneo, provocativo de ocupação do espaço público era uma marca dessa produção. O eixo condutor para a elaboração coletiva deste tipo de trabalho era, segundo as autoras, a indagação de “como dar uma solução plástica às exigências políticas imediatas” daquele momento³⁸. Tal produção ocupava também a galeria e a fachada da Academia de San Carlos permanecendo até o final do mês de setembro de 1968, quando a sede foi invadida por militares que removeram os cartazes, as peças das máquinas de estênceis e os mimeógrafos.

materiais de baixo custo com temáticas sociais revolucionárias. Suas produções foram responsáveis pelo discurso gráfico construído sobre a Revolução Mexicana. A oficina durou até 1949.

³⁵ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. La visualidad del 68. In: DEBROISE, Olivier; MEDINA, Cuauhtémoc (org). **La era de la discrepancia**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 2014, p.38.

³⁶ Demetrio Vallejo foi um trabalhador e líder ferroviário mexicano. Nasceu em 1912 em Tehuantepec, Oaxaca. De origem pobre, teve pouco estudo e foi um autodidata. Trabalhou como ferroviário em 1928, tornou-se comunista em 1934 e alcançou o cargo de diretor regional do Partido Comunista Mexicano no estado de Oaxaca. Foi expulso no início dos anos 40, ingressando depois na Ação Socialista Unificada e em 1946 no Partido Obrero Campesino Mexicano. Foi preso no governo do presidente Adolfo López Mateos por liderar uma greve que paralisou o país em 1959. Esteve 11 anos detido na prisão de Lecumberri. Uma das exigências do movimento estudantil de 68 era a libertação de Demetrio. O líder faleceu em 24 de dezembro de 1985. Cf. HODGES, Donald; GANDY, Ross. **Mexico under siege: popular resistance to presidential depotism**. New York: Zed Books, 2002, p.70-74.

³⁷ GARZA, Amanda de la; HENARO, Sol. Gráfica del 68. Imágenes rotundas. In: GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Anulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... **68+50**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), p.62.

³⁸ Ibidem, p.63.

Figuras 16 e 17 – Um dos logotipos das olimpíadas e sua apropriação pela gráfica de 68.

Fonte: WYMAN, Lance (1968).

Fonte: Gráfica del 68/ENAP (1968)
Centro Cultural Universitario Tlatelolco UNAM.

Não somente a instituição foi tomada pelo engajamento político, mas as práticas artísticas e a cultura mexicana como um todo foram influenciadas pelos confrontos entre o movimento estudantil e o regime de Díaz Ordaz, e consequentemente pelo massacre de Tlatelolco. No entanto, Álvaro Vázquez Mantecón destaca que essa transformação é uma “consequência dos processos que estavam em marcha desde os anos antecedentes a 1968”³⁹ e que culminaram neste emblemático ano. Antes do estopim, o autor aponta a emergência da contracultura⁴⁰ nas artes, evidenciada, por exemplo, pelos trabalhos provocativos de Alejandro Jodorovsky⁴¹ no teatro, na imprensa e no cinema – como seu primeiro longa-metragem *Fando y Lis* (1968) cuja exibição foi proibida no México; e pela instalação também intitulada de *Mural efímero* de José Luis Cuevas, apresentada em junho de 1967 na Zona Rosa, importante região cultural da Cidade do México⁴². Sua apresentação se converteu em um espetáculo midiático, intervindo no espaço urbano e rompendo o circuito de arte tradicional⁴³.

³⁹ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. El impacto 68 en las artes visuales. In: GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Anulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... **68+50**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), p.43.

⁴⁰ Cf. Definição de contracultura, verificar Prólogo, páginas 33-35.

⁴¹ Jodorovsky, cineasta chileno, mudou-se para o México nos anos 60 estimulado pelos escritores Salvador Novo e Rúben Broido. Em 1962 estreou a peça *La ópera del orden* que escandalizou o país pelo “conteúdo insolente”. Também colaborou com a revista *S.nob*, do escritor mexicano Salvador Elizondo, onde escrevia crônicas de ficção, e por cinco anos escreveu as *Fábulas pánicas* no jornal *El Herald de México*, sob a influência do esoterismo e do zen budismo e com críticas à burguesia e à moral mexicana. Cf. MEDINA, Cuauthemóc. **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997)**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014, p.106.

⁴² VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. El impacto 68 en las artes visuales. In: GREGOR; AQUINO; GARCÍA; VÁZQUEZ MANTECÓN, op.cit, p.44.

⁴³ O debate proposto vinha em oposição à tradição artística da época, caracterizada pelo muralismo mexicano. Este movimento artístico surgiu na década de 1920, após a Revolução Mexicana, e foi criado por intelectuais e pintores como Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco. Segundo Rita Eder, era caracterizado pela

Rita Eder também aponta como movimento artístico importante dos anos 60⁴⁴ a proposta poética-teatral experimental da “Poesía en Voz Alta”, apresentada na Casa do Lago, espaço cultural da capital, entre os anos de 1956 e 1963, e que contava com a participação de escritores, dramaturgos, atores, artistas plásticos como Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan José Gurrola, Juan García Ponce, Carlos Fuentes entre outros, visando “revitalizar a poesia e as formas de produção teatral”⁴⁵. Tais transformações aqui superficialmente citadas apontam para uma tendência geral de integração entre as artes. Literatura, teatro, artes plásticas, cinema, música e fotografia buscavam, além das experimentações estéticas e da superação de limites institucionais de seus respectivos campos, o diálogo entre si e o apagamento também de suas fronteiras.

Dessa forma, o ano de 68 passa a ser um momento chave pois herda tal interdisciplinaridade somada a mais um elemento: os agrupamentos, influência advinda do movimento estudantil. Álvaro Vázquez afirma que “a ideia de organização coletiva dava uma solução eficaz para realizar uma arte distinta, capaz de incidir na política e também na experimentação estética”⁴⁶. Daí surgem formações como o Grupo 65 e posteriormente o MIRA⁴⁷ advindos da produção gráfica de 68 anteriormente citada; o Salón Independiente⁴⁸,

monumentalidade e pelo apego à representação histórica, começando “como um projeto espiritualista de redenção ancorado em um romantismo eclético e que continuava pela análise da identidade cultural”, com uma crença dos artistas em “integrar o culto, o popular e a arte do passado nacional”. Cf. EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: DE MORAES BELLUZZO, Ana María (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 100-103.

⁴⁴ Sobre as transformações artísticas no México nas décadas de 1950 a 1970, Cf. EDER, Rita (ed.). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014; DEBROISE, Olivier; MEDINA, Cuauhtémoc. **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.

⁴⁵ GÍMENEZ CACHO, Julieta. Casa del Lago y Poesía en Voz Alta. In: EDER, op.cit, p.96.

⁴⁶ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. El impacto 68 en las artes visuales. In: GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Arnulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... **68+50**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), 2018, p.46.

⁴⁷ O Grupo 65 foi um agrupamento de estudantes artistas provenientes da Antiga Academia de San Carlos e que continuaram no ano seguinte com a produção dos projetos gráficos de 1968. Em 1970 o grupo se mudou para os Estados Unidos e retornou ao México, se instalando em Puebla entre os anos de 1973 e 1974. Em 1977 muda o nome para Mira. O grupo era formado por Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes e Saúl Martínez. Cf. GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Arnulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... op.cit, 2018.

⁴⁸ O Salón Independiente foi uma exposição formada por artistas vanguardistas que buscavam a experimentação e o distanciamento das instituições e do circuito de galerias, propondo novas formas de criação e consumo da arte. Sua origem se dá como forma de confronto ao edital proposto para participação da Exposición Solar, organizada como atividade dentro dos Jogos Olímpicos, cujas propostas eram consideradas ultrapassadas. Um grupo composto por 35 artistas, dentre eles Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Leonora Carrington, Gunther Gerzo, Alberto Gironela, José Luís Cuevas, manifestou-se por meio da imprensa contra a proposta da Exposição e disto se conformou a ideia de realizar uma exposição alternativa à oficial. A primeira edição ocorreu em 15 de outubro de 1968 no Centro Cultural Isidro Fabela. O Salón teve mais três edições entre 1969 e 1971. Do grupo que compôs o Salón Independiente, seis participaram da instalação registrada no curta *Mural Efímero* (1968-1972): Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Benito Messeguer, José Luis Cuevas e José Muñoz Medina. Cf. In: MEDINA,

exposição artística alternativa à proposta pelo comitê das Olimpíadas, para mostrar as tendências contemporâneas da arte mexicana; e o grupo de Cine Independiente, criado por Felipe Cazals, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, Rafael Castanedo e Arturo Ripstein com o intuito de realizar filmes na perspectiva do cinema de autor – apenas dois filmes foram feitos: *La hora de los niños* (Arturo Ripstein, 1969) e *Familiaridades* (Felipe Cazals, 1969). Tanto o Salón quanto o Cine Independiente se desfizeram em 1972⁴⁹.

Nesta conformação de agrupamentos e manifestações artísticas provenientes de 1968, retomamos o Primer Concurso Nacional de Cine Independiente, do qual *Mi casa de altos techos* participou. Os filmes exibidos na convocatória trouxeram, segundo Vázquez, uma nova relação entre arte e política, procedente do desconcerto causado pelo massacre de Tlatelolco:

a experiência de 68 havia aberto uma discussão sobre o papel dos artistas em um movimento de caráter político e social muito distinta do que havia existido antes no país durante o século XX. [...] o movimento estudantil havia exposto para os artistas e cineastas próximos uma disjuntiva acerca das artes plásticas e a natureza da arte que deveria ser produzida a partir de então⁵⁰.

Esta perspectiva sobre o papel do artista em um movimento político é trazida no curta-metragem *Mi casa...* de uma forma mais ampla, no sentido de indagar quais os caminhos que a arte deveria tomar naquele momento. Entretanto esta questão aparece aos poucos, na duração da obra. Nesta primeira parte do filme nos dedicamos a identificar a construção estética pautada nos contrapontos, sua aproximação com o estilo barroco, e mobilizamos o contexto histórico da Academia para compreender o desconforto que o elemento da força promove no espectador. Uma das características das composições barrocas apontadas por Hauser é a impressão de que “tudo o que nelas é sólido e estável começa a vacilar”⁵¹. Questionamos, assim, se a presença desta força não seria esse elemento que estaria ali para desestabilizar o que está em aparente harmonia. Ou para nos remeter a uma lembrança. Carregada de memórias da efervescência cultural, da resistência e do ativismo político, a instituição abriga também as marcas de quem

Cuauhtémoc; GARCIA, Pilar; (org). **Un arte sin tutela**: Salón Independiente en México, 1968-1971. México, D.F: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018.

⁴⁹ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. La libertad como experimento: el Grupo de Cine Independiente de México (1968-1972). In: MEDINA, Cuauhtémoc; GARCIA, Pilar; (org). **Un arte sin tutela...** op.cit., p.353-358.

⁵⁰ Trad. nossa. “la experiencia del 68 había abierto una discusión sobre el papel de los artistas en un movimiento de carácter político y social muy distinta de la que había existido antes en el país durante el siglo XX. [...] lo que el movimiento estudantil había planteado para los pintores y cineastas cercanos una disyuntiva acerca de las prácticas artísticas y la naturaleza del arte que debiera producirse a partir de entonces.”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México**: 1970-1989. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p. 61.

⁵¹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.446.

se rebelou contra a ordem – a invasão pelo exército e a destruição das máquinas de serigrafia – e o estado de espírito de quem também assistiu muitos dos seus companheiros feridos, presos e mortos no massacre de 2 de outubro.

A partir dessa contextualização do engajamento da Antiga Academia de San Carlos em 1968, podemos avançar no trecho posterior à cena da forca, em que observamos os dois jovens estudantes em uma caminhada pelos corredores, salas e outros espaços da instituição. É um percurso de descida, entremeado pela claridade e pela escuridão que definem uma trajetória de ida em direção a um objetivo que não está evidente. O sol radiante passa a iluminar os personagens quando eles se encontram no pátio da Escola. Despedem-se com um aperto de mãos e se direcionam para lugares opostos: o garoto barbudo volta para o interior da Academia e o outro rapaz se dirige para rua, acompanhado pelo olhar da câmera. Temos aí a configuração de duas rotas e de duas tendências de ação que serão deflagradas e questionadas a partir da crise que vai se instaurar nos personagens.

1.2 – O artista diante da crise

Ao som de *Get back*, dos Beatles, acompanhamos o primeiro jovem, de cabelo curto e vestimenta mais formal (caracterizado como um militante), deambular pelo centro da Cidade do México. São ruas abarrotadas de gente que caminha pelas calçadas da região comercial da capital. Vemos uma cidade pulsante e moderna, representada pelos carros e ônibus, pelo congestionamento instaurado nas ruas antigas ainda não adaptadas para aquela quantidade de veículos, pelo visual dos transeuntes, pelo intenso comércio e pelo registro ao fundo da Torre Latino-Americana – construída em 1956. Elementos visuais que, se por um momento evocam o desenvolvimentismo, por outro camuflam as fraturas dessa modernização: em 1970, a capital concentrava 18% da população do país e, segundo Soledad Loazea, poucas famílias tinham automóvel (havia 2 milhões de veículos no país inteiro), a maioria andava a pé e utilizava um transporte público deficiente. Menos da metade dos mexicanos dispunha de água tratada e cozinhou com lenha ou carvão⁵².

Num primeiro instante, a caminhada deste personagem é despropositada, sua atenção é atraída pelos produtos expostos nas vitrines das lojas e pela distração que a apresentação de músicos numa lanchonete lhe apresenta. Mas sua expressão facial se torna mais tensa e a passagem da cidade do milagre econômico é substituída pela corrida por uma estrada de terra

⁵² LOAZEA, Soledad. Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968. In: VELAZQUEZ GARCIA, Erik; et al... **Nueva historia general de México**. México, D.F: El Colegio de México, 2010, p.685.

em meio a floresta que depois desemboca na perambulação nos espaços periféricos da capital. A narração questiona o desespero sentido pelo personagem e assim temos a crise do artista que não consegue se expressar e se posicionar diante do que vê ao seu redor: o corpo de um cachorro morto, as moscas em volta, o sol castigante e uma criança em meio aos entulhos. O encontro com o mundo fora das portas da Academia apresenta uma realidade diferente, onde não paira a criatividade e nem a segurança do aconchego da casa, e sim o descaso e a miséria para os quais o artista não poderia cerrar os olhos.

Neste momento, o jovem militante reflete sobre seu engajamento enquanto artista, mas busca um caminho para o interior e não para exterior. O que se vê nas próximas cenas parece indicar um processo de reencontro consigo mesmo, o que o aproxima mais das práticas da contracultura do que da militância de esquerda. E isso se dá por meio da montagem que coloca duas cenas seguidas: o jovem em pé, de frente à câmera a manusear uma ratoeira e uma criança, na mesma posição, amarrando uma corda (Figuras 18 e 19).

Figuras 18 e 19 – O homem e a criança

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

Além do mesmo posicionamento e de uma ação semelhante, eles vestem uma calça similar quanto ao modelo e cor, o que pode corroborar com a ideia do garoto ser uma espécie de “criança interior” do estudante. O foco de luz obscurece o rosto do menino e foca nossas atenções para o centro da imagem, nas mãos que unem a corda, enquanto a narração que diz:

Hei de atar e desatar. Atar o presente com o meu futuro, minha determinação com o desejo. A força de minha vontade com a esperança. Desatar o que unido estava esquecido, perdido, me impedindo a tranquila visão do horizonte, meu rastro infantil, o voo dos pássaros, o cheiro das flores⁵³.

⁵³ Trad. nossa. “Hey de atar y desatar. Hey de atar el presente con mi futuro, mi determinación con el deseo, la fuerza de mi voluntad con la esperanza. Desatar lo que unido estaba olvidado, perdido, impidiendome la tranquila vision del horizonte, mi huella infantil, el vuelo de los pasaros, el olor de las flores.”

A partir do que a sequência nos mostra, fica a indagação: por que o jovem traz as palavras “infantil”, “pássaros”, “flores”, e a expressão “atar presente com futuro” em seu confronto com a realidade? Aqui apontamos dois aspectos que podem auxiliar a pensar a angústia do estudante: a questão da busca pela essência e a questão do tempo. As referências às figuras da criança, do desejo, dos pássaros e das flores são elementos que poderiam remeter a uma aspiração de algo perdido, de uma sensibilidade infantil e de um contato com a natureza próprio da contracultura e que na idade adulta fora cortado. Tal corte pode ter como um de seus momentos o 2 de outubro de 1968, mas também pode se referir a um processo que vinha se constituindo na década anterior. E contra esse corte há o apelo à fantasia, ao lúdico da imaginação infantil e à imersão na natureza como elementos que conformam uma experiência esquecida que o jovem personagem almeja novamente. Experiência esta que poderíamos associar ao que Rozak caracteriza como aquela do pintor diante de uma paisagem ou do amante diante do amado: “no arrebate desta experiência, perdemos o interesse em elaborar, resumir ou resolver. Pelo contrário, nos dispomos a celebrar o feito puro e pasmoso de que esta coisa portentosa [beleza] está aí, autossuficiente diante de nós”⁵⁴.

A essência e a perda de uma experiência se atrelam ao segundo aspecto, a questão do tempo. Há um impasse do presente com o passado que impede de atá-lo ao futuro, se seguimos o que diz a voz do narrador. Fica a dúvida se este impasse estaria no trauma de 68 vivenciado pelos estudantes, e na sua consequente quebra de expectativas de transformação cultural, social e comportamental criadas nos anos anteriores ao massacre de Tlatleloco. Segundo José Agustín, “os jovens começaram a se dar conta de que a vida no México ficava pequena: muito formalista, paternalista-autoritária, preconceituosa e hipócrita, com critérios morais dignos da Idade Média”⁵⁵.

Em contrapartida, havia também a formação de grupos militantes estudantis voltados para as causas sociais, políticas e acadêmicas, que rechaçavam o “estrangeirismo” da contracultura pela apropriação que faziam do rock’n’roll norte-americano⁵⁶. Influenciados pela

⁵⁴ ROSZAK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura*. 9ª ed. Barcelona: Kairós, 2005, p.268.

⁵⁵ AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970*. México, D.F: Planeta, 1998, p.243.

⁵⁶ A questão da proximidade com os Estados Unidos sempre foi uma questão à parte na História do México e que aqui não iremos nos deter. Soledad Loaeza afirma que “a contiguidade geográfica tem sido uma condição da relação bilateral entre Estados Unidos e México que não é compartilhada pelos demais países latino-americanos, e por isso existem suas particularidades. A proximidade intensifica nos mexicanos reações ambivalentes frente a um vizinho que, por uma parte, exerce um poderoso atrativo, por outra produz sentimentos defensivos e um desejo imperioso de diferenciação”. Cf. LOAZEA, Soledad. *Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968*. In: VELAZQUEZ GARCIA, Erik; et al... *Nueva historia general de México*. México, D.F: El Colegio de México, 2010, p.654.

Revolução Cubana, estes estudantes demonstravam maior interesse pela cultura latino-americana e pela música folclórica e se reuniam, muitas vezes, no Centro de Cultura Popular da UNAM. Ricardo Pérez Montfort destaca a crítica feita pelos militantes à falta de compromisso dos jovens pacifistas, citando a dupla musical Los Nakos⁵⁷, que compôs a canção *Hippie*, com versos que diziam “sonhas que no mundo não haja guerra, queres que a gente sinta só amor pelos demais, eu te pergunto se é possível esta harmonia, esta alegria, se em todo mundo a fome está...”⁵⁸.

As ocorrências conflituosas entre militares e estudantes a partir de junho de 1968 no México promoveram a aproximação desses dois grupos de jovens, assim como entre artistas e estudantes, citado no começo deste capítulo. José Agustín afirma que houve uma confluência dos dois movimentos: jipitecas apoiaram o movimento estudantil e ampliaram sua consciência social e os militantes foram impactados com a revolução psicodélica⁵⁹. Examinando a mesma tensão entre grupos distintos nos Estados Unidos, Theodor Roszak levanta dois aspectos também aplicáveis ao caso mexicano: a existência de um inimigo contra o qual as duas forças se unem e uma sensibilidade comum de transformação do mundo⁶⁰.

Os desenlaces de 68 promoveram a perseguição e prisão de jipitecas e militantes participantes das manifestações – desenvolvendo uma cultura de solidariedade a esses estudantes –; e também a divisão de caminhos no interior dos dois grupos. Em relação ao movimento estudantil, é preciso lembrar que muitos foram presos, exilados ou passaram a viver na clandestinidade. Houve uma desintegração do movimento e o que restou se dividiu entre ações voltadas aos sindicatos ou à formação de guerrilhas (no Estado de Guerrero, por exemplo); Já a contracultura se converteu numa possibilidade de resistência, pelo menos contra a família e os costumes, já que a oposição ao regime de governo se mostrara impossível. Entretanto, entre seus pares também não havia consenso sobre as formas que ela deveria assumir – questão colocada em debate na época por dois autores mexicanos: Carlos Monsiváis e José Agustín.

Para Monsiváis, a contracultura deveria examinar os pressupostos da moral sexual vigente e do sexismo dominante, localizar e compartilhar os efeitos e alcances da inserção

⁵⁷ Álvaro Vázquez Mantecón faz a mesma referência ao grupo musical e à música, três anos antes deste artigo de Ricardo Pérez Montfort, para explicitar as tendências contraculturais e militantes que havia dentro do superotimismo mexicano. Cf. VÁZQUEZ, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.121-124.

⁵⁸ PÉREZ MONTFORT, Ricardo. **La cultura, 1808-2014 – Tomo 4**. México, D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, p.227 e 228.

⁵⁹ AGUSTÍN, José. **La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas**. México, D.F: Contemporánea, 2007, p.82.

⁶⁰ ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª ed. Barcelona: Kairós, 2005, p.71.

imperialista, internacionalizar as conquistas da cultura nacional e democratizar a sua atividade crítica⁶¹. O autor defendia uma contracultura própria sem assumir as formas norte-americanas nem inglesas. Já Agustín afirmava que a contracultura se caracterizava em manifestações culturais de numerosos jovens mexicanos que haviam incorporado o pensamento hippie por meio da experiência do movimento estudantil, o que lhe conferia sua originalidade. Tratava-se de um movimento que agregava distintas classes e com diferentes células dentro de uma mesma tendência⁶². Seguindo essa perspectiva, Eric Zolov afirma que a esquerda considerava o movimento jipi despolitizado e “uma cópia de segunda mão da “autêntica” revolta contra a vida tecnocrática que encarnava o movimento hippie estrangeiro”⁶³. Entretanto o autor destaca que ela conseguiu construir uma força autêntica ao valorizar o retorno à terra e à cultura indígena e agregar jovens de classes distintas, desde as mais altas até as mais baixas⁶⁴.

No caso do cinema, a separação entre os grupos de esquerda e os da contracultura ficou mais evidente um ano após a produção de *Mi casa...* em 1971, durante a realização do Segundo Concurso de Cine Experimental Luís Buñuel, em que dois grupos se definiram a partir dos debates ocorridos após as projeções de filmes Super-8: os que optavam pela contracultura, considerada uma produção acrítica, e os que optavam por um cinema mais político. Da primeira vertente temos Alfredo Gurrola, David Celestinos, Felipe Tirado, Sérgio Garcia entre outros que defendiam um cinema de “forma livre, psicodélico, mais comprometido com a cultura da juventude do que com qualquer ideologia política particular”⁶⁵. Inclusive, anos depois, *Mi casa de altos techos* foi criticado em um debate após uma exibição realizada no III Encuentro de Realizadores de Cine Independiente no formato em Super-8 em dezembro de 1976 na Casa do Lago, Cidade do México. A película foi recriminada pela utilização de músicas dos Beatles, composições “tipicamente burguesas” que eram discrepantes com “os propósitos do realizador” e que “davam conta do uso de modismos no fazer artístico” de Celestinos e de outros superoitistas⁶⁶.

A outra vertente foi composta por cineastas da Cooperativa de Cine Marginal, que funcionou entre os anos de 1971 e 1973 e tinha como membros Paco Ignacio Taibo II, Enrique Escalona, Victor Sanén, Eduardo Carrasco Zanini, Jorge Belarmino, Gabriel Retes, José Carlos

⁶¹ ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª ed. Barcelona: Kairós, 2005, p.58.

⁶² AGUSTÍN, José. **La contracultura en México**. Cidade do México: Debolsillo, 2012, p.83,

⁶³ ZOLOV, Erik. **Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal**. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.180.

⁶⁴ Ibidem, p.183-200.

⁶⁵ GONZÁLEZ, Rita; LERNER, Jesse (org). **Cine Mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México**. California: Smart Art Press, 1998, p.82.

⁶⁶ ROJAS, Manuel. Orígenes del Cine Super 8 en México. **El Nacional**, México, D.F, Eventos culturales, 15 dez, 1976, p.17. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

Méndez e Carlos de Hoyos. Segundo Vázquez Mantecón, a Cooperativa também era influenciada pelos eventos de 1968 e pelos ideais do Nuevo Cine latino-americano, mas enxergava a desmobilização ocorrida após o massacre de Tlatelolco e a absorção da onda contracultural pela juventude⁶⁷. O grupo tinha como objetivo documentar as manifestações sindicais de trabalhadores, com curtas-metragens em Super-8 intitulados de “Comunicados de Insurgencia Obrera”, além de realizar exposições itinerantes para organizações populares e campesinas⁶⁸.

É preciso destacar também alguns filmes produzidos em Super-8 e que trazem esse direcionamento para o contexto social e político do momento: *Victor Ibarra Cruz* (1971), de Eduardo Carrasco Zanini, que conta a história de um homem marginalizado que deambula pela cidade, principalmente na periferia, acompanhado por um cachorro; *El paletero* (1971) de Gabriel Retes, que aborda a vida de um pobre vendedor de picolés, perseguido injustamente por policiais; e os filmes que Sergio García fez ao longo da década de 1970, dentre os quais *Tlayacapan: CCH campesino* (1976) e *Campamento 2 de octubre* (1976). O primeiro documenta a manifestação de estudantes nas estradas de Cuautla, Morelos, que reivindicavam apoio para construção de uma escola na comunidade e o segundo é um registro de famílias campesinas de Iztacalco, colônia próxima à Cidade do México, que tiveram casas destruídas por um incêndio provocado intencionalmente pelo governo.

A partir desses embates sobre a contracultura e o engajamento político e que esbarram também na produção mexicana em Super-8, retornamos aos dois aspectos aqui levantados na cena do jovem engajado: a essência e o tempo. Ao trazer os elementos da natureza (em seu sentido comum, de meio ambiente) e da criança no confronto com a dura realidade social, poderíamos interpretar como uma necessidade do personagem militante de reativar o contato consigo mesmo e resgatar o valor da fantasia – ato de imaginação relegado ao universo infantil. Dessa maneira, a angústia do jovem – que poderia muito bem ser definido como o estudante militante que entrou em contato com a contracultura –, poderia ser analisada a partir do pensamento de Herbert Marcuse de *Eros e Civilização* (1954), quando discute a fantasia e a utopia.

Retomando a teoria psicanalítica de Freud, Marcuse observa que a fantasia, abandonada pela organização do ego e pelo princípio de realidade, “desempenha uma função decisiva na estrutura mental pois liga as mais profundas camadas do inconsciente para os mais elevados

⁶⁷ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.198.

⁶⁸ Mais informações sobre a Cooperativa de Cine Marginal, Cf. Ibidem, p.197-226.

produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade”⁶⁹. Ela “preserva a ‘memória’ do passado sub-histórico, quando a vida do indivíduo era a vida do gênero [antes da horda primitiva e da civilização], a imagem da unidade imediata entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio do prazer”⁷⁰. Na eterna luta entre princípio de prazer⁷¹ e princípio de desempenho⁷², “a imaginação sustenta a reivindicação do indivíduo total, em união com o gênero e com o passado ‘arcaico’ e visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão”⁷³. Citando Adorno, o autor afirma que tais características da fantasia ganham forma quando é criado um universo de percepção e compreensão, como ocorre na arte e em sua forma estética:

A arte é, talvez, o mais visível “retorno do reprimido”⁷⁴, não só no indivíduo, mas também no nível histórico-genérico. A imaginação artística modela a “memória inconsciente” da libertação que fracassou, da promessa que foi traída. Sob o domínio do princípio de desempenho, a arte opõe à repressão institucionalizada a “imagem do homem como um sujeito livre; mas num estado de não liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não liberdade”⁷⁵.

O jovem de *Mi casa...* encarnaria a consciência não só do terror de seu mundo, mas também da não liberdade ao qual precisa se opor, buscando uma essência anterior perdida pelas consequências do progresso da civilização. O dilema estaria no seu fazer artístico em uma era em que o próprio Marcuse afirma que a arte perdeu seu caráter de oposição⁷⁶. Dentro do contexto do 68 mexicano e de todas as práticas artísticas ali envolvidas, fica a indagação: o que a arte poderia fazer depois de tudo o que aconteceu?

⁶⁹ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.109.

⁷⁰ Ibidem, p.110.

⁷¹ Princípio do prazer é um conceito desenvolvido por Fechner e depois por Freud que se caracteriza por processos inconscientes de satisfação imediata e que evitem quaisquer operações de sofrimento e de dor.

⁷² O princípio de desempenho elaborado por Marcuse surge a partir do conceito de Freud de princípio de realidade. Este se define por processos conscientes de satisfação adiada, restrição do prazer, produtividade, esforço e segurança. É a renúncia do prazer momentâneo substituído pelo prazer adiado, garantido. O princípio de desempenho se dá pelas manifestações que alteram o princípio de realidade e que estratificam a sociedade de acordo com seu desempenho econômico.

⁷³ MARCUSE, Herbert, op.cit, p.110.

⁷⁴ Freud aplicou a noção de retorno do reprimido em suas análises sobre as neuroses individuais. O termo consiste no material inconsciente formado pelas fantasias infantis (dentre elas o sentimento sexual pelos pais) e a emancipação da autoridade parental em detrimento da repressão sofrida pelo indivíduo ao longo do processo civilizatório.

⁷⁵ Ibidem, p.111.

⁷⁶ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.112.

O jovem propõe como primeiro passo a construção de um elo entre o presente e o futuro e uma ruptura com esse passado da realidade histórica para resgatar o senso humanístico e a solidariedade esquecida. A presença da canção de Yoko Ono e John Lennon, *Remember Love*, como trilha sonora nesse momento do filme reforça tal ideia de ligação, pois afirma que é “de amor o que se necessita para unir”⁷⁷. Nesse sentido, novamente Marcuse nos traz o valor de verdade da imaginação que está ligada ao futuro:

As formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a *realidade* histórica. Na recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que *pode ser*, reside a função crítica da fantasia⁷⁸.

A frase dita pela voz, “atar presente com o futuro” poderia ser compreendida como um desejo que se atrela a esta ideia de Marcuse de “pode ser”. É como se fosse uma solução para o jovem engajado que, naquele instante, não encontra outras formas de ação e se coloca de volta à cidade. Neste ponto há uma transição para o outro jovem personagem que se encontra na posição sentada, em uma mureta da Antiga Academia de San Carlos. A trilha sonora, que antes era canção de Yoko Ono, passa a ser a introdução de *Réquiem em Ré Menor*, de Mozart, alteração esta que nos traz a tensão de dois polos: a alegria e ingenuidade da música de Yoko que exalta o amor e a vida em contraponto com a sombria e fúnebre composição de Mozart feita para homenagear uma pessoa que acabara de morrer.

Da claridade do sol que iluminava o ambiente externo, somos levados à escuridão das salas da escola de Arte. Entre móveis, quadros e paredes pintadas, a câmera percorre o espaço em um movimento lento até se fixar em duas imagens (Figuras 20 e 21): paredes manchadas com tinta vermelha e preta onde constam os escritos “se busca” (referência aos mortos e desaparecidos do massacre) e “2 de outubro” (data da tragédia).

⁷⁷ O trecho original: “[...] Remember love, remember love; love is what it takes to tie...”.

⁷⁸ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.114.

Figuras 20 e 21 – A dor inscrita na parede

Fonte: CELESTINOS, David (1970).

Fotogramas de *Mi casa de altos techos* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM

A narração traz a seguinte mensagem: “meu desejo ou a esperança. Minha angústia, a pena ou o protesto, o mundo que me cerca e me aniquila. Minha legítima aspiração truncada pelos grilhões. Não sei, não sei. Eu sei...”. Paira aqui a agonia e a consternação pelo trauma de outubro de 68 demarcado não só nas paredes da escola, mas na memória que impede o jovem de visualizar novos horizontes. Poderíamos ter aqui também a oposição de dois instintos. Se na sequência anterior observamos na narração e na montagem o desejo de vida, de esperança e da busca pela criança interior (cena do jovem militante seguida da criança amarrando uma corda) e ressaltada pelo uso da canção de Yoko Ono, na sequência seguinte vemos o sofrimento da lembrança da violência, a escuridão da mise-en-scène e a trilha fúnebre de Mozart. Instinto de vida (Eros) e instinto de morte (Thanatos) se colocam também como um embate para além da memória do massacre.

Na busca por uma expressão que dê conta desse sentimento, o jovem barbudo se veste com um pano branco enrolado ao corpo e senta-se no chão, em uma postura de meditação. Sua feição nos sugere que ele se encontra num estágio de transe. Uma garota se aproxima e lhe oferece uma espécie de coroa metalizada. Este ponto nos suscita questões, pois permite que sejam apontadas várias referências. A primeira surge com o movimento de câmera que perpassa do teto ao chão, revelando um pôster de Che Guevara pendurado sobre uma armação de madeira. A imagem do líder guerrilheiro não seria captada pelo aparato cinematográfico por acaso. Duas outras referências decorrem das vestes e da postura meditativa do estudante que poderiam nos remeter à figura de um mestre budista e também à de Jesus Cristo – se adicionássemos o elemento da coroa.

São três referências que se aproximam pelos significados que carregam: Che Guevara, como líder guerrilheiro revolucionário, marxista, que almejava criar a consciência de um novo

homem e mulher a partir da educação e de uma nova tecnologia⁷⁹; o mestre zen budista⁸⁰ que ensina que a iluminação deve vir de dentro e não da capacidade de transmissão de conhecimento entre mestre e discípulo⁸¹; e Jesus Cristo, por sua trajetória descrita na bíblia pregando a paz e o amor entre os homens. Em relação a este último, destacamos alguns aspectos que poderiam endossar a comparação: por uma certa aparência que se institucionalizou (barba e cabelo compridos) e pela coroa que é direcionada à cabeça do personagem, remontando assim à trajetória de sacrifício de Cristo no qual um dos momentos é o uso da coroa de espinhos; pelas apropriações que a contracultura fez de sua imagem, como por exemplo o musical ópera rock *Jesus Christ Superstar*, de 1970 criado por Tim Rice⁸²; e até mesmo a associação que os hippies fazia com Jesus para defender o visual, como José Agustín relembra: “Cristo usava o cabelo grande também”⁸³. Citamos aqui essas três referências, porque foram mobilizadas pela contracultura como ícones de comportamento e de luta a serem seguidos – ou criticados, se associamos Cristo à instituição da Igreja.

A meditação do estudante hippie e seu momento de transe o desloca para outro lugar conforme a montagem do filme indica: a festa, onde temos tomadas de uma reunião alegre de jovens que dançam, bebem, fumam, conversam e se divertem e da qual ele faz parte. O encontro com os amigos poderia ser interpretado como um refúgio, um respiro buscado pelo personagem. A representação desta sequência de descontração é realizada por planos curtos, com a câmera circulando entre os participantes e realizando movimentos de zoom nos rostos de alguns deles. A pouca luminosidade da cena e estes enquadramentos um tanto quanto desajeitados, passam a sensação de que a reunião ocorre no domicílio de alguém ou num ambiente reduzido de tamanho. Constitui-se num pequeno momento de alegria, de liberação. Bataille diz que a festa é a “negação dos limites da vida que o trabalho ordena”⁸⁴, é a transgressão que “suspende o interdito, sem suprimi-lo”⁸⁵. Safatle complementa a definição do filósofo, ao afirmar que “a festa é uma transgressão da lei e não há lei sem transgressão. É uma transgressão controlada, uma liberação do eu para perpetuação das relações sociais”⁸⁶.

⁷⁹ GUEVARA, Che. Socialism and man in Cuba. In: **From Algiers, for marcha. The Cuban Revolution Today**. 12 march, 1965.

⁸⁰ Cf. Sobre o zen budismo, ver Prólogo, página 34.

⁸¹ Cf. GAARDER, Josten. **O livro das religiões**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 78-91.

⁸² Sobre o musical, ver capítulo 5 desta tese, página 181.

⁸³ AGUSTÍN, José. **Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970**. México, D.F: Planeta, 1998, p.252.

⁸⁴ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.136.

⁸⁵ Ibidem, p.59.

⁸⁶ Fala realizada na aula de *Psicologias do fascismo*, ministrada pelo Prof. Dr. Vladimir Safatle, da Graduação do curso Filosofia da Universidade de São Paulo, no dia 2 de abril de 2019.

Tal liberação tem curta duração em *Mi casa...* pelo reduzido tempo de seus planos. A festa então dá lugar à parte externa da Academia, onde o estudante hippie se encontra, deitado sobre uma mureta. A iluminação natural que incide sobre o personagem é forte e dificulta a visão. É difícil determinar se este momento é uma projeção do estudante em meditação que se vê na posição deitada e na atitude reflexiva a buscar um alento para sua angústia ou se são momentos distintos de ação. No entanto é possível pensar no jogo entre interno/externo de que essas três sequências se valem: a jornada interna promovida pela meditação, em busca de uma nova relação com o mundo e de novas aspirações e desejos individuais; a jornada externa do contato com o mundo real e as aflições que ele impinge; e entre as duas empreitadas a festa, liberação do prazer, expressão da dança e da gratificação pessoal.

Nesta etapa do filme em que o estudante se encontra deitado sobre a mureta, a narração reforça a dúvida, a do poder do povo: “É a luz, que me cega, a nova chama? Será a secreta certeza de outra aurora, a coroação de minha força, o poder do povo e a oferenda ao céu? Não sei...”. Se na exposição do conflito do primeiro jovem, a direção é para a interioridade, aqui paira agora a incerteza, se a tomada de ação estaria na força coletiva, voltada para o lado externo, para o mundo real. A decisão é feita na montagem que retorna a mesma cena da meditação (Figura 22). O plano se repete, a garota se aproxima do estudante e faz o mesmo movimento de coroá-lo, mas desta vez o cinge com uma coroa invisível criada pelos gestos de suas mãos (Figuras 23 e 24).

Figura 22 – A meditação do jovem

Fonte: CELESTINOS, David (1970).

Fotograma de *Mi casa de altos techos* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM

Figuras 23 e 24: A “coroação” do estudante.

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

A sequência que sucede essa passagem pode sugerir que finalmente o jovem alcançou um estado de tranquilidade, se não um *nirvana* – estado de libertação, de sentimento de paz atingido pela meditação. A caminhada do personagem pelo Parque Nacional Los Dínamos, em Ajusco, região metropolitana da Cidade do México⁸⁷, acompanhado pela garota, agora amante, seria a resposta para suas angústias, reforçada pela narração e pela música de Yoko Ono novamente:

Amor, vida, amor, descubro estas palabras e as memorizo. Amor, vida, amor, vida, as descubro con a luz de um novo día, sereno e solitário. A vida me rodeia e me acaricia. Me leva pelo braço, me beija entre flores de pêssego. Amor, vida, amor, vida. Que secreta plenitude me invade⁸⁸.

Aparentemente parece estar aí a solução, seguindo a perspectiva zen budista: a meditação do estudante o direcionou ao estado de iluminação (*satori*), obtido por meio da intuição e do reencontro consigo mesmo. Promovendo, segundo Luis Antonio de Villena, o rompimento “nossos laços que nos amarram à materialidade, o momento em que conhecemos a verdadeira realidade”⁸⁹. A nova realidade que aparece ao estudante é a comunhão com a natureza e com o amor, aqui materializado no enlace amoroso entre ele e a garota. Villena também aponta que a contracultura, em sua proposta por novas formas de relacionamento que iam além do tradicional casal heterossexual, almejava abrir novos modos de compreender *o humano* sem barreiras de sexo e com o denominador de liberdade e afeto, “posto que uma nova relação entre indivíduos é a base fundamental, o solo nutritivo, de uma verdadeira nova

⁸⁷ CELESTINOS, David. Entrevista concedida à Álvaro Vázquez Mantecón. Cidade do México, janeiro, 2005.

⁸⁸ Trad. nossa. “Amor, vida, amor, descubro estas palabras y las memorizo. Amor, vida, amor, las descubro con la luz de un nuevo día, sereno y solitario. La vida me rodea y me acaricia. Me lleva del brazo, me besa entre flores de durazno. Amor, vida, amor, vida. Que secreta plenitude me invade”.

⁸⁹ Trad. nossa: “nuestras ataduras con la materialidad que nos atrapa, el momento en que conocemos la verdadera realidad”. VILLENA, Luis Antonio. La contracultura. In: VILLENA, Luis Antonio; SAVATER, Fernando. *Heterodoxias y Contracultura*. Barcelona: Montesinos, 1989, p.116.

cultura”⁹⁰. Dessa maneira, poderíamos ler a sequência como uma tomada de posição do estudante em defesa da vida, do princípio do prazer e da conexão com a natureza. O barroco aqui parece também se fazer presente se retomamos uma afirmação de Eugenio d’Ors sobre este estilo: “o barroco está secretamente animado pela nostalgia do paraíso perdido”⁹¹. A decisão por “retomar” a integração com a natureza e o amor genuíno das relações no filme reforça a sensação que permeia a narrativa de que é necessário resgatar algo que desapareceu.

O relacionamento amoroso representado em *Mi casa...* reveste-se de um romantismo idealizado, semelhante aos representados em filmes de narrativa clássica em que um casal caminha abraçado e corre pelo campo. A trilha sonora tem o ritmo lento e a melodia mais calma, provocada pela voz de Yoko que quase sussurra ao cantar, conferindo assim uma atmosfera bucólica. Essa encenação idealizada e comedida pela gestualidade dos atores, ao nosso ver, não condiz muito com a liberação e espontaneidade dos afetos apoiado pela contracultura. Conforme explicado no começo da análise, os atores que participam das filmagens não são profissionais e sim amigos de David Celestinos e estudantes da Academia de San Carlos, o que justificaria a timidez da interpretação. Entretanto, a música, a mise-en-scene e a narração nos direcionam para a percepção global de um romantismo ingênuo e não uma consequência do amorismo do elenco. Isto nos faz perceber que mesmo defendendo uma nova cultura, esses jovens mexicanos nos revelam muito mais sobre suas dificuldades de liberação dos afetos e de sua sexualidade do que a expectativa otimista oferecida pela construção narrativa do curta-metragem.

Mi casa.... também sugere que o estudante militante encontrou uma luz para apaziguar suas angústias. O plano de uma corda se rompendo, a mesma corda da sequência da criança, indica uma ruptura, uma mudança de situação. Outro plano nos mostra uma parede da Antiga Academia de San Carlos com a inscrição “destrucción” e uma faixa onde se lê “uma sociedade onde existem explorados e exploradores, assassinos do povo. A luta por nossa liberdade é tarefa fundamental. Até a vitória!”⁹². Na sequência, o estudante aparece disposto atrás de uma estrutura de madeira, acenando com um pano branco nas mãos, como se estivesse pedindo uma trégua ou atenção. A narração então evoca a vitória daqueles que lutam contra quem “têm proibido os caminhos” e contra quem coloca “preço ao bem-estar do homem”, corrompendo

⁹⁰ Trad. nossa: “Puesto que una nueva relación entre individuos es la base elemental, el suelo nutricional, de una verdadera nueva cultura”. VILLENA, Luis Antonio. La contracultura. In: VILLENA, Luis Antonio; SAVATER, Fernando. **Heterodoxias y Contracultura**. Barcelona: Montesinos, 1989, p.137.

⁹¹ D’Ors, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Editorial Tecnos, 1993, p. 35.

⁹² Trad. nossa: “Una sociedad donde existen explotados y explotadores, asesinos del pueblo. A la lucha por nuestra libertad es la tarea fundamental. ¡¡Hasta la victoria!!

“seu amor mais profundo”. Além da voz do narrador, escutamos a trilha sonora composta por uma canção de John Lennon de 1969, intitulada *Give me a chance* – música que foi o hino do cantor contra a guerra no Vietnã. Sua melodia embala então a caminhada do jovem militante pela mesma estrada onde anteriormente ele questionara suas crenças.

Neste ponto quase final do curta-metragem temos dois personagens seguros quanto aos rumos a seguir: um exaltando o amor e a vida em conexão com a natureza e outro na luta coletiva contra aqueles que oprimem a sociedade. Embora aqui haja uma sensação de resolução e de otimismo em direção ao futuro, alguns aspectos desta tomada de decisão e da proposta de união suscitam questionamentos e leituras que serão colocados adiante.

1.3 – Entre reconciliar e romper

Ao longo de *Mi casa...*, vários pontos chamaram a atenção e orbitaram em torno de dois temas: a dualidade e as temporalidades (passado, presente e futuro). Tais campos se inter-relacionam, pois são costurados por uma certa ambiguidade. Na sequência inicial onde os estudantes estão dentro da Academia, a narração surge quando os dois personagens ocupam a mesma cena – estão em uma das salas da instituição. A voz se apresenta em um tom reflexivo e não nos dá elementos para afirmar a quem ela pertence. Ela poderia também ser um fluxo de consciência tanto de um dos personagens como dos dois ao mesmo tempo.

Com a saída de um dos personagens para fora da escola, a narração passa a acompanhar a jornada interna e externa de ambos. Expõe angústias que aparentemente são identificadas com cada estudante pela associação que a montagem faz entre a narração e as imagens: por exemplo a voz diz “corro” e vemos o estudante militante correr por uma estrada. No entanto, analisando o discurso de “cada personagem” é possível identificar a presença de palavras semelhantes como “angústia”, “desejo”, “esperança”, “força” e “amor”. Ou então uma inversão entre ação e narração: enquanto o jovem engajado está na periferia, o estudante contracultural indaga o poder do povo de dentro da Academia; enquanto um fala sobre o voo dos pássaros e o cheiro das flores mas se encontra em meio aos entulhos, o outro caminha por um bosque. Estes elementos trazidos pela narração e pela mise-en-scene demonstram que os dois personagens apresentam preocupações comuns e a mesma sensação sufocante que a realidade lhes provoca. O que sugere uma angústia compartilhada por uma juventude reprimida que tem dificuldades de enxergar novos horizontes, reforçada pela dúvida que impregna o discurso do narrador. Após a jornada existencial dos dois garotos, tornam-se mais claras duas possibilidades de ação: aquela que se volta para o individual, sustentada pela defesa da vida e do amor; e outra

direcionada para a prática coletiva e que identifica um inimigo comum a quem se deve lutar contra.

A dualidade que perpassou todo o filme na forma dos contrastes da arquitetura (antigo e o moderno), do jogo entre luzes e sombras, do dentro e fora da Academia, transcende agora nesta reta final não mais como um elemento estético narrativo, mas como um elemento político de ação: a valorização das relações entre o homem e a natureza e a luta coletiva contra um poder instaurado. O final do curta-metragem sugere que estas duas formas de ação se unem: os personagens se encontram novamente em frente a escola, se cumprimentam e entram na instituição. Tanto o discurso da narração quanto este aperto de mãos sugerem uma ideia de síntese, porque uma outra dualidade permanece: a luta desta geração contra aqueles que colocam “preço ao bem-estar do homem” e corrompem o “seu amor mais profundo”, conforme é dito pela narração. Esta transcendência escapa aos limites do filme, ao nos estimular questões próprias da arte e da história da arte como indagar se existiria uma função social da arte – pergunta essa pertencente a um inesgotável debate sobre o assunto.

No caso do curta, fica a incógnita do que a arte pode fazer após um momento de violência e destruição humana. Mas fica também outro ponto. O desejo de união reforçado pelo aperto de mãos dos jovens estudantes e pela a trilha sonora que traz novamente *Give Peace a chance*⁹³, de John Lennon, cria um clima de tranquilidade e de paz e não necessariamente um engajamento para ação. Uma utopia de paz coletiva, social. Seria também uma paz promovida pela arte? Qual seria a função da música de John Lennon nesta reta final do filme? Lembramos de sua existência ambígua no contexto de 1970: uma música engajada do movimento de contracultura, pregando a paz e o amor, mas também uma música pop pertencente ao universo da indústria cultural. Estaria ela aqui oferecendo uma vaga promessa de paz?

Acreditamos que esta sensação de paz é ilusória. Os personagens retornam à escola e dentro da instituição estarão sempre diante do movimento dialético dos contrastes apontados ao longo desta análise: da luz e da escuridão, do dentro e fora, das contradições internas dos estudantes e dos conflitos que a própria arte produzida por eles oferece. Corroboramos com o que Adorno diz sobre a aparência de paz que a arte possui: “o belo na arte é a aparência do que é realmente pacífico”⁹⁴.

Outro aspecto que levantamos anteriormente é a questão da temporalidade, que também estaria permeada pela ambiguidade. O mesmo final “harmonioso” com os dois estudantes juntos voltando à instituição poderia ser lido como um desejo de voltar àquela união que ocorreu em

⁹³ O trecho utilizado nesta parte do filme é o refrão: “All we are saying is give peace a chance”.

⁹⁴ ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2015, p.388.

1968, quando artistas, jovens contraculturais e militantes se reuniram em solidariedade e luta contra o regime de Díaz Ordaz. A convicção de que os agrupamentos configurariam uma forma de ação que juntaria estética, política e experimentação foi sustentada em 68 e perdurou até 1971, quando estes mesmo grupos se separaram, como o Salón Independiente e o próprio superoitismo – com a divisão entre os cineastas que defendiam um cinema mais pautado pelas temáticas sociais (Cooperativa de Cine Marginal⁹⁵), os que valorizavam o experimentalismo e a marginalidade (como David Celestinos e Sergio Garcia) e os que almejavam a profissionalização (como Alfredo Gurrola).

Tais disjuntivas evidenciaram novas discussões, novas formas de coletividade e novas prioridades no fazer artístico que estão atreladas às mudanças ocorridas no México como um todo. Ricardo Pérez Montfort destaca que o início dos anos 1970 foi marcado pelo comando presidencial de Luis Echeverría Álvarez, que estava ligado ao massacre de 2 de outubro como Ministro de Segurança e agora queria se desvincular desta herança, propondo uma “política menos conservadora e autoritária que seu antecessor”⁹⁶. O período se caracteriza pela tentativa de aproximação do governante com a classe intelectual, trabalhadora e artística, pelo fim do “milagre econômico mexicano”, pela hegemonia dos meios de comunicação em massa, mas também pela continuidade da crítica aos costumes e à sociedade conservadora mexicana pelas artes.

Mi casa... parece desejar esse espírito de união anterior a essas transformações que ocorreram em tão pouco tempo depois de 1968. E para retomar este espírito é preciso desatar alguns laços, e neste sentido a inserção da imagem do rompimento de uma corda na parte final do filme contribui para essa perspectiva (Figura 25). É como se fosse preciso se desvencilhar de algo, que pode ser tanto as lembranças traumáticas das ações de um Estado autoritário e suas instituições (Igreja, Família, Educação) como também da frustração pela transformação social que não ocorreu.

⁹⁵ A própria Cooperativa de Cine Marginal terá sua divisão interna. Segundo Álvaro Mantecón, havia os “teóricos”, que defendiam que os filmes deveriam ser didáticos e analíticos e que só a imagem não bastava para denunciar as injustiças, e havia os “práticos” que opinavam que os filmes eram tecnicamente deficientes e era necessário fazer um bom cinema para transmitir a mensagem⁹⁵. Além desse debate, passou-se a questionar a funcionalidade dos filmes no processo de transformação das condições das populações filmadas. O conflito das práticas cinematográficas resulta na desintegração do grupo em 1973. Cf. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.221.

⁹⁶ Trad. nossa: “política menos conservadora y autoritaria que su predecesor”. PÉREZ MONTFORT, Ricardo. **La cultura, 1808-2014 – Tomo 4**. México, D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, p.231.

Figura 25 – O rompimento desejado.

Fonte: CELESTINOS, David (1970).
Fotogramas de *Mi casa de altos techos*
em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM

O nó da possível frustração de uma geração vai de encontro com uma reflexão feita por Marcuse sobre as revoluções:

Em todas as revoluções parece ter havido um momento histórico em que a luta contra a dominação poderia ter saído vitoriosa... mas o momento passou. Um elemento de *autoderrota* parece estar em jogo nessa dinâmica (independentemente da validade de razões, tais como a prematuridade e a desigualdade de forças). Nesse sentido, todas as revoluções foram também revoluções traídas.⁹⁷

A revolução que não aconteceu parece direcionar os personagens do curta-metragem para um horizonte de futuro: lutar contra aqueles que os oprimem, caminhar em conjunto para frente, mas sem se esquecer do passado. As últimas frases do narrador nos conduzem para este sentido: “o sangue derramado cem vezes frutifique na voz, na imagem, no riso, nas ondas sonoras. Subiremos a encosta onde canta a vida, onde o campo reverdece e as pombas livres levantam o voo”⁹⁸. Percebemos aqui o passado que ecoa no presente e uma expectativa que se aproxima de uma redenção, uma liberdade vindoura. Voltamos a Marcuse quando ele observa

⁹⁷ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.69.

⁹⁸ Trad. nossa. “La sangre derramada cien veces, fructifique en la voz, en la imagen, en la risa, en las ondas sonoras. Subiremos en la cuesta donde canta la vida, donde el campo reverdesca y las palomas liberadas levanten el vuelo”.

que “a libertação do passado não termina em sua reconciliação com o presente. Contra a coação autoimposta da descoberta, a orientação sobre o passado tende para uma orientação sobre o futuro. A *recherche du temps perdu* converte-se no veículo de futura libertação”⁹⁹. Em *Mi casa...* não há ruptura nem reconciliação com o passado e sim sua reorientação como um operador que engaja esses estudantes para uma mirada futura.

E esse olhar para o futuro nos oferece possibilidades interessantes de interpretações. Retomando a sequência da meditação do jovem contracultural, apontamos as referências que a passagem evocaria: o mestre zen budista, Che Guevara e Cristo. Sobre Cristo discutimos a coroa como o elemento de ligação à figura religiosa e ventilamos exemplos de sua presença também na contracultura, seja no visual, nas obras artísticas subversivas que retrataram sua história, ou em sua identificação com a instituição Igreja – o sacrifício da vida do messias para a salvação do mundo. Nas últimas cenas do filme, ouvimos o narrador expressar o desejo de subir a colina para encontrar a vida, o campo e as pombas voando livremente. Este anseio é proferido como se fosse uma oração, construído com palavras comuns das preces cristãs e de algumas passagens da bíblia, como por exemplo “sangue derramado” e “frutificar”. Há uma ideia de sacrifício que terá como fruto a libertação do ser humano quando a narração fala de um sangue que se reproduzirá em outras vozes, no riso e em outros sons. Um sacrifício que continuará reverberando e que conduzirá os homens ao lugar da liberdade.

A caminhada rumo a encosta, também dita pela voz do narrador, poderia aludir à caminhada de Cristo ao Monte das Oliveiras, espaço sagrado das doutrinas cristãs. Ali Jesus transmitiu alguns ensinamentos e pregou aos seus discípulos a chegada das guerras, tormentas e terremotos antes do início de uma nova era que seria anunciada pela presença do filho de Deus no céu¹⁰⁰. Outra alusão é a referência à pomba, que na perspectiva cristã representa o espírito santo¹⁰¹. Na bíblia a pomba também aparece como alegoria da paz entre os homens, e como o animal que sinaliza a Noé o fim do dilúvio¹⁰². Temos então referências cristãs que nos remetem à ideia de sacrifício e salvação/redenção e que podem ser observadas no filme. O caso da redenção é sugerido também no último plano de *Mi casa...* quando a câmera, desfocada, percorre novamente as paredes do lado exterior da Antiga Academia de San Carlos até subir ao topo e se deparar com o céu. O movimento do aparato cinematográfico é contrário ao começo

⁹⁹ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.15.

¹⁰⁰ BIBLIA, N. T. Mateus. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria LTDA, 1995, p.1313-1314.

¹⁰¹ Ibidem, p. 1287.

¹⁰² BIBLIA, A. T. Genesis. In: Bíblia. op.cit, p.55.

da película, que vai do céu e do topo dos prédios para baixo. O direcionamento final da imagem da câmera para o céu parece reforçar algo que fica entregue ao destino, ao divino ou melhor, para o vazio. Poderíamos pensar que o filme mobiliza traços da fé cristã para representar as expectativas dos personagens para uma transformação social num futuro distante, do qual eles não possuem o controle pois é relegado aos céus.

Por outro lado, o olhar para o futuro dos estudantes permite uma outra interpretação revestida de utopia, de uma vontade de buscar a liberdade e continuar com a Grande Recusa – o protesto contra a repressão desnecessária, aquela imposta pelas instituições. Nesse ponto, a arte, ofício ao qual os personagens se dedicam, torna-se o meio fundamental. Marcuse afirma que a arte expressou o retorno da imagem reprimida de libertação¹⁰³. E para refletir a ausência de liberdade, orienta-se para a memória visto que toda reificação¹⁰⁴ é esquecimento.

A arte combate a reificação fazendo falar, cantar e talvez dançar o mundo petrificado. O esquecer os sofrimentos do passado e a felicidade passada torna mais fácil a vida sob um princípio de realidade repressiva. Pelo contrário, a lembrança quer o desvanecimento do sofrimento e a eternidade do prazer – contra o princípio da realidade. A sua vontade é impotente: a própria felicidade está ligada ao sofrimento. Inexoravelmente? O horizonte da história ainda está aberto. Quando a lembrança intervém no combate pela transformação, também se luta por uma revolução que sempre foi reprimida nas revoluções precedentes¹⁰⁵.

Mi casa... traz a lembrança de um triste passado de repressão e o desencanto e as dúvidas de uma geração, entretanto coloca a memória como um material artístico sobre o qual os personagens estabelecem uma relação dialética, em constante desejo de ruptura e continuidade. No início deste capítulo citamos *Mural efímero*, filme de 1968 que também traz a prática artística como tema e insere a memória como parte da estrutura narrativa. Tanto *Mural...* como *Mi casa...* trazem lembranças de uma violência que estão demarcadas não só no íntimo de cada indivíduo que vivenciou aquele momento, mas também nas pichações nas pilastras dos prédios da UNAM, na base da Biblioteca Central da instituição e nas paredes da Antiga Academia de San Carlos. A narração de ambas as películas traz também palavras de resistência, de solidariedade e de luta coletiva, estabelecendo elos entre passado, presente e futuro. Se *Mural efímero* reforça o passado e a continuidade da violência no presente por meio da frase final

¹⁰³ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.112.

¹⁰⁴ Reificação é um termo marxista que significa, no contexto da economia capitalista, o trabalho humano tornado simples atributo de uma coisa. Cf. ABBAGNANO, Nicola. Reificação. In: **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.841.

¹⁰⁵ MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.66-67.

proferida pela voz over “nós não paramos de morrer”, *Mi casa...* carrega o desencanto no presente e dele se esforça para visualizar alguma possibilidade de futuro, mesmo que ela se encontre fora da dimensão terrena.

Capítulo 2 – *Funeral para a década de brancas nuvens* (Geneton Moraes Neto, 1979)

“Atenção senhores pais, este filme é desaconselhado para maiores de 20 anos. O último a sair acenda a luz”. Com este alerta dado pela voz over, *Funeral para a década de brancas nuvens* (1979), do cineasta e jornalista pernambucano Geneton Moraes Neto, inicia com uma saudação a um público específico, muito diferente daquele existente nos festivais e cineclubes dos quais o filme fora exibido, composto em sua maior parte por jovens universitários, cineclubistas, cineastas amadores e artistas. A tela, inicialmente escura, nos mostra a seguir a figura de um soldado estático, na cor preta, segurando uma bandeira. A voz se projeta com força, apresentando o início daquele espetáculo: “mil novecentos e setenta e nada: funeral para a década de brancas nuvens”.

Lançado sob o contexto da abertura, lenta, gradual e segura do regime militar, este curta-metragem faz das palavras proferidas pelo narrador um instrumento de resposta-ataque silenciado por anos pelo contexto político. São palavras que acenam para a experiência de uma década de destroços, no caso os anos 70. Esta voz over é interpretada por Jomard Muniz de Brito¹, outro superoitista conterrâneo de Geneton Moraes Neto, e convida os “imperadores da desesperança”, “as patrulhas de gás lacrimogênio”, “os senhores tristes do poder”, “os velhos

¹ Jomard Muniz de Brito nasceu em 1937 em Recife, Pernambuco. É professor, escritor e cineasta. Foi professor de Filosofia na Universidade Federal da Paraíba até a implementação do AI-5, em 1968. Cineclubista, participou do movimento tropicalista no Nordeste nos anos 70. É realizador de aproximadamente 40 filmes e vídeos. No super-8, dirigiu os seguintes trabalhos: *Ensaio de Androginia* (1974), *Inferno lento* (1974), *Babalorixá Mário Miranda*, *Maria Aparecida no carnaval* (1974), *Vivencial I* (1974), *Uma experiência didática: o corpo humano, mito e contramito da família pernambucanobaiana* (1974), *Lixo ou lixo cultural* (1974), *Toques* (1975), *Esses moços, pobres moços* (1975), *Folionas ou Paixões de carnaval* (1975), *Recifernália* (1976), *Copo vazio* (1976), *Palavras* (1976), *O palhaço degolado* (1976/1977), *Alto nível baixo* (1977), *Discurso Classe Média* (1977), *Inventário de um feudalismo cultural* (1978), *Cheio de povo* (1978), *Imitação da vida* (1978), *Jogos labiais libidinais* (1979), *Jogos frugais e frutais* (1979), *Exercícios* (1980), *Amanhecendo* (1981), *1ª Exposição de Internacional de Art-Door* (1981), *Noturno em Ré(cife) Maior* (1981), *Olho neles* (1982), *Outras cenas da vida brasileira* (1982), *Tieta do litoral* (1982), *Esperando João* (1982), *A cidade dos homens* (1982) e *Paraíba masculina feminina neutra* (1982). Em outros formatos, produziu os seguintes filmes: *A lua luta por Lula* (1981); *Anjos e demônios do varadouro* (com Políbio Alves, 1994); *Arrecife do Desejo* (1994); a trilogia *Madame Bayeux* (com Políbio Alves e Carlos Cordeiro, 1995): *Madame Bayeux: outra paixão nacional*, *Chez Barão ou Madame Bayeux no lugar do inconsciente* e *Au revoir, Madame Bayeux*; e *Aquarelas do Brasil* (2005). Jomard também colaborou na realização do curta-metragem *O Pátio* (1960), de Glauber Rocha. Além da produção cinematográfica, publicou vários livros, entre eles: *Contradições do homem brasileiro* (Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964), *Do modernismo à bossa nova* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966) e *Atentados poéticos* (Recife: Editora Bagaço, 2002). Cf. FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. 1990. 373f. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990; MACHADO JR. Rubens. **Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001; MAIA JÚNIOR, Ricardo C. Campos. **Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Brito**. 2009. 147f. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009; e site da Cinemateca Pernambucana. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/jomard-muniz-de-brito/>.

irmãos de cabelos cortados”, “os batalhões de choque” e o “Tio Sam” para a contemplação do enterro dos anos 70. Tais apelidos são uma forma “honrosa” do narrador de nomear os militares e os Estados Unidos.

Funeral para... realiza um exame debochado dos anos 70 cotejando com as experiências sociais, políticas e culturais da década anterior. Para isso articula uma narração irônica com fotografias de ícones dos anos 60, a encenação de dois jovens numa referência à tortura e a declamação de um manifesto inspirado nas poesias do escritor beat Lawrence Ferlinghetti². Tais imagens são conduzidas por uma trilha sonora diversificada que vai da música popular de Luiz Gonzaga, Caetano Veloso e Roberto Carlos, ao rock dos Beatles e ao erudito da música clássica. Na época de seu lançamento, o curta-metragem foi exibido no III Festival de Cinema Super-8 do Recife (1979), onde ganhou o prêmio de “melhor filme de proposta social”³; na I Mostra do Cinema Anarquista em Olinda (1980)⁴, em mostras de filme Super-8 realizadas pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) e a Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Fundaj), e na Cidade Universitária de Paris em 1981⁵, período em que Geneton Moraes Neto viveu na França⁶.

Tanto *Funeral para...* como as outras produções em Super-8 de Geneton são marcadas por uma postura analítica de seu tempo. De acordo com as informações da Cinemateca Pernambucana, o cineasta recifense realizou 17 curtas-metragens⁷ em Super-8 entre 1973 e 1984 em Pernambuco, Rio de Janeiro e França: *Mudez mutante* (1973), *Conteúdo zero, um filme para desentendidos* (1973/1974), *Isso é que é* (com Amin Stepple, 1974), *Recife, I love you* (1975), *Tudo tudo* (1975), *Verão, Veredas* (1976), *Quando JK* (1977), *Corinthians coração* (1977), *América Morena 1* (1977), *América Morena 2* (1977), *Esses onze aí: um filme panfletário, a favor do futebol* (com Paulo Cunha, 1978), *A flor do lácio é vadia* (1978),

² Lawrence Ferlinghetti foi um poeta, editor e pintor associado com a geração beat. Seu livro mais famoso foi *A Coney Island of the mind* (1958). Seus poemas têm como universo o cotidiano, a natureza, a sociedade de massa e o sonho e frustração com a democracia.

³ GENETON É o grande vencedor do III Festival de s-8. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 nov. Geral, 1979, p.A-12. Fundação Biblioteca Nacional.

⁴ OLINDA VE a I Mostra do “Cinema Anarquista”. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, Cinema/Artes, 19 abr, 1980, p.C-12. Fundação Biblioteca Nacional.

⁵ SPENCER, Fernando. Filmes pernambucanos em Paris. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, Cinema/Artes, 16 set., 1981, p.B-6. Fundação Biblioteca Nacional.

⁶ Segundo Ana Farache e Paulo Cunha, Geneton estava desanimado com as perspectivas no Brasil, pediu demissão de seu emprego no *Estadão*, juntou suas economias e mudou-se para Paris onde viveu entre os anos de 1980 e 1981. Cf. FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo; **Geneton: viver de ver o verde mar**. Recife, Cepe, 2019, p.150.

⁷ Toda a filmografia de Geneton Moraes Neto foi digitalizada e pode ser acessada gratuitamente no site da Cinemateca Pernambucana. Disponível em: <http://cinematecapernambucana.com.br/diretores/geneton-moraes-neto/>.

Fabulário tropical (1979), *Funeral para a década de brancas nuvens* (1979), *A esperança é um animal nômade* (1981), *Lojas dos trapos do coração* (1982) e *Dr. Francisco* (1981/1984).

A exceção de *Corinthians Coração* (que apresenta fotografias e imagens de jogos do time paulista) e *Verão, Veredas* (que explora o verão na cidade do Rio de Janeiro, onde o cineasta morou no ano de 1982 e entre 1985 e 2016), todos os filmes se pautam por temas recorrentes que fazem parte das preocupações do diretor: o regime civil-militar no Brasil e o contexto político, cultural e social; a hegemonia do imperialismo norte-americano; e o questionamento da história que não está visível e da história institucional representada pelos monumentos e ruínas das cidades do Recife e de Paris. *A esperança é um animal nômade*, por exemplo, é um curta-metragem realizado em Paris e que trata do maio de 1968. A câmera percorre os monumentos parisienses e retoma a memória da luta dos estudantes franceses, fazendo alusões aos enfrentamentos dos estudantes brasileiros contra o regime militar. A narração que acompanha as imagens é preponderante e entoa: “nós já choramos muito, por todos que perderam a batalha. Desde os hippies aos visigodos” e ressalta “só o futuro é revolucionário”.

Por sua vez, o curta-metragem *Navegar em terra firme* brinca com os símbolos do imperialismo norte-americano daquele momento: o refrigerante da Coca-Cola; o fusca da Volkswagen (que é ironizado pela narração com os nomes de *Volksvagina* e *Volksviagem*); e as propagandas persuasivas da televisão. Além disso, conta a história de uma mulher, armada com um revólver de brinquedo que faz reféns os espectadores de um cinema, exigindo como requisito para a soltura da plateia que “todos os índios, latino-americanos, negros e vietcongs, presos ou mortos nos filmes de Hollywood, fossem libertados ou ressuscitados imediatamente”. Já *Fabulário tropical* faz um percurso pelas ruas de Recife: caminha pelas vias onde o ex-deputado Gregório Bezerra⁸ foi arrastado com uma corda no pescoço; passeia pelo local onde Frei Caneca foi morto; passa pela antiga prisão na qual o escritor Graciliano Ramos foi encarcerado e por “porões, subterrâneos, becos e estradas que guardam a lembrança dos mortos sem nome”, como afirma a narradora do filme. Essa voz, uma mistura de comissária de bordo e guia turística, ressalta que a história nacional é uma história da barbárie e que “o Brasil é um

⁸ Gregório Bezerra foi um militante político pernambucano, ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e deputado federal pelo partido em 1945. Foi um dos líderes do movimento armado Aliança Nacional Libertadora (ANL) e com a derrota do movimento foi preso e torturado. Nos anos 60 se dedica à luta pela reforma agrária, mobilizando greves camponesas. Em 1964, com o golpe do regime militar, articula a resistência camponesa, mas é preso no interior de Pernambuco. Na capital foi torturado em praça pública e arrastado por uma corda no pescoço pelas ruas do bairro de Casa Forte. Faleceu em 22 de outubro de 1983 em São Paulo.

país que sabe rir de si próprio”. Em *A flor do lácio é vadia*⁹, a crítica ao colonialismo no processo cultural brasileiro é o tema deste curta, ancorado nas imagens das ruínas de monumentos e de construções coloniais de Recife. O filme convoca seus espectadores a dançar sobre esses escombros como forma de resistência à colonização. Mais uma vez é a narração que dá o tom da questão: “O Brasil é um país que sente saudades do futuro”.

Essa breve descrição das sinopses dos curtas de Geneton Moraes Neto serve para identificar a presença do passado, do presente e do futuro como aspectos que permeiam as abordagens do diretor. E *Funeral para...* não deixaria de pertencer a esse universo. Passado, presente e futuro servem de estrutura para sua narrativa e são costurados por pontos como o cinismo, a ironia, o deboche, o luto e o desencanto. Dessa forma, a análise de *Funeral para...* será dividida em três partes, seguindo as noções de quebra, brecha e devir para observarmos como esses tempos atuam. O intuito não é isolar tais partes e sim perceber os movimentos contínuos e circulares que esses três tempos realizam em toda a duração da obra como uma forma de elaboração da História. Nos pautaremos na reflexão de algumas questões: de que maneira a montagem e a mise-en-scene nos levam a perceber o desamparado e contraditório horizonte de expectativas de uma geração? Que leitura o filme faz sobre o “vazio” da década de 1970? De que maneira a ambiguidade se constitui num mecanismo que reforça o desencanto dessa juventude?

2.1 – A ousadia do “luto” ou o “luto” de uma quebra

Funeral para... começa com uma tela escura e imponente que se oferece diante de nossos olhos por quase vinte segundos. Neste instante em que estamos perdidos pela falta de luz ou de alguma imagem que nos indique a direção do olhar, somos surpreendidos por uma voz masculina que soa forte e nos apresenta as reais intenções desta experiência. Como vimos no começo deste capítulo, a narração desaconselha a projeção para os maiores de 20 anos e ordena que o último a sair daquele espaço acenda a luz. Ao final da pronúncia da palavra “luz”, uma tela branca surge com a figura centralizada de um soldado balançando uma bandeira e uma fina linha ao lado esquerdo. Ao som de um solo de guitarra ao fundo, o narrador diz: “mil novecentos e setenta e nada: funeral para a década de brancas nuvens”. Novamente volta-se à

⁹ Os folhetos, em estilo poesia de mimeógrafo, elaborados para divulgação deste filme, assim como de *Funeral para a década de brancas nuvens* e *Isso é o que é* podem ser visualizados na dissertação de mestrado escrita por Alexandre Figueiroa. Cf. FERREIRA, Alexandre Figueiroa. **O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. 1990. 373f. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, segunda parte.

tela escura e é possível identificar pontos de luz que vão diminuindo de tamanho, mas que aumentam em quantidade na medida em que a câmera se abre para um plano geral. Assim, observamos uma cidade vista do alto, captada no período noturno. O movimento da imagem é feito no silêncio, no entanto sua estabilização ocorre ao som da primeira estrofe da canção *Oração ao tempo*, de Caetano Veloso, em que o eu lírico pede tempo ao tempo: “és um senhor tão bonito, quanto a cara do teu filho; tempo, tempo, tempo, tempo, vou-te fazer um pedido; tempo, tempo, tempo, tempo”. Temos então o anúncio: “funeral da década do silêncio: mil novecentos e setenta e nada”.

Esse trecho inicial impacta por nos colocar como participantes de um irônico ritual da morte de um período histórico. A expressão “brancas nuvens”, que dá título ao filme, é um antigo termo utilizado para significar “sem sofrimento”, “sem amarguras”. Tal frase evocada pela voz do narrador contrasta com a tela ausente de imagens e escura – que aqui poderia remeter a uma ideia de morte. É o enterro de uma passagem de tempo que transcorreu sem emoções ou aflições. *Funeral para...* foi um curta produzido no ano de 1979. Meses antes, em 31 de dezembro de 1978, o *Jornal do Brasil* trazia como manchete o título “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje”, descrevendo o fim do “mais longo período ditatorial” da história do Brasil, depois de 10 anos e 18 dias da promulgação do Ato Institucional nº 5. O decreto realizado pelo Presidente Ernesto Geisel era uma das últimas ações de seu mandato, finalizado em março de 1979, e que integrava a chamada “distensão”, projeto de abertura política “lenta, gradual e segura”. Élio Gaspari afirma que nenhum outro jornal havia publicado essa informação: “Aquilo que poderia parecer uma revelação exclusiva era coisa banal [...]. A ditadura ia acabar, mas ninguém estava mais prestando atenção nisso”¹⁰.

Se pelo olhar de Gaspari havia uma dormência no país pelo fim do AI-5 (ou este momento se passava em “brancas nuvens”, usando o título do filme), para muitos superoitistas da época a perspectiva era contrária. Naquele período várias mostras de Super-8 em Pernambuco¹¹ foram realizadas como parte do processo da intensa movimentação política da sociedade civil, gerada pelas manifestações nas ruas desde meados de 1977, reivindicando o fim do regime militar e o direito à liberdade. É nesse contexto histórico de abertura e das

¹⁰ GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa B; GASPARI, Elio. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p.12.

¹¹ Um exemplo foi a mostra organizada pelo núcleo pernambucano do Comitê Brasileiro de Anistia, realizado no Centro de Comunicação Social do Nordeste (Cecosnel) em abril de 1979 em Recife, e no qual foram exibidos filmes de Jomard Muniz, Geneton Moraes, Geraldo Pinho e Amin Stepple como uma forma de engajamento pelo momento político, segundo Alexandre Figueirôa. FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. 1990. 373f. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, p.137-138.

mobilizações sociais e artísticas ocasionadas por essa liberalização que *Funeral para...* foi realizado. Nesse sentido, o trecho inicial da película poderia ser interpretado também como um ritual de desfecho do AI-5, uma celebração para soterrar tanto a dormência como toda lembrança de uma década regida pela arbitrariedade desse decreto. E faz tal ritual em um tom pomposo, criando ironicamente a atmosfera formal das cerimônias institucionais por meio da marcha *Pomp and circumstance march nº1*, de Edward Elgar, quando saúda as figuras do regime militar após a sequência noturna da cidade vista do alto.

Enquanto isso, novamente somos colocados no escuro e expostos a curtos intervalos de luz fraca, que revelam a presença de um jovem (Lula Falcão), de cabeça baixa, amarrado a uma cadeira. Este movimento alternado entre o escuro que esconde e a luz que explicita a prisão repete-se algumas vezes, em uma perspectiva irônica de abordagem da tortura utilizando o contraponto entre a imagem do jovem amarrado não identificado e o trecho da canção *Toque de rancho*, de Luiz Gonzaga. A música pertence ao gênero baião e conta a história de um homem que é convocado para o exército, descrito nos versos “o batalhão tá me chamando, estou aqui seu coroné; tatata tatata tata olha a boia, tatata tatata tata pororoca; Recruta tá tocando rancho e o primeiro toque que se aprende no quarté”. O processo de prisão do personagem do curta é sugerido também na sequência seguinte, pela “simulação” amadora de um fichamento na delegacia com as imagens frontais e de perfil do jovem e de uma garota (Ana Farache) de cabelos encaracolados, que ficam dispostos de costas a uma parede branca.

Tendo em vista a caracterização dos dois personagens – calça jeans, camiseta formal e despojada –, essa referência pode ser associada tanto ao encarceramento dos jovens militantes ligados ao movimento estudantil e aos partidos de esquerda, quanto aos dos hippies, que também sofreram com a repressão por defenderem um estilo de comportamento contracultural – muitos deles foram detidos ou internados em instituições psiquiátricas, de acordo com Cláudio Coelho¹². O levantamento feito por Marcelo Ridenti aponta que entre 1964 e 1979 foram 17.420 brasileiros envolvidos em processos judiciais, pautados na Lei de Segurança Nacional, sendo 2183 testemunhas, 6395 indiciados e 7367 denunciados. Desconhece-se o número de detidos ao longo desse período¹³.

É importante destacar, neste trecho do filme, o contraponto feito pela narração ao pedir para a guarda de honra “olhar em nossos olhos, pois eles estão abertos”, quando na verdade a imagem que aparece é a do garoto amarrado com a cabeça baixa. De novo a inversão da ordem,

¹² COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RIBEIRO, Antônio et.al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 42.

¹³ RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p.122.

de um oprimido preso e que pede, em tom imperativo, o “olho no olho” com o opressor, mas que também tem exposta sua fragilidade e a dor da violência que lhe impede de levantar a cabeça. A narração, neste momento, reforça tal impotência momentânea: “você conseguiram, por enquanto”.

Assim como em *Funeral para...* muitos outros filmes em Super-8 realizados à época fizeram referências à tortura e às prisões promovidas pelo regime militar. *In-Out (Antropofagia)* (1973/1974), de Anna Maria Maiolino¹⁴, tem como primeiro plano o close em uma boca silenciada por um esparadrapo preto. O curta constrói uma articulação entre imagens de uma boca feminina e outra masculina que fazem o movimento de abrir e fechar os lábios e gesticular vogais até criar palavras, numa menção ao silêncio promovido pela ditadura militar em oposição à inquietude e ao desejo de comunicação dos corpos. Em *X* (1974), a artista alterna closes no olho, espirros de sangue no chão e frames de uma tesoura numa indicação ao contexto político, agora sob a ótica do corpo feminino. Essa produção é um desdobramento de um foto-poema-ação de Maiolino intitulado *É o que sobra* (1974), no qual ela simula um corte em seu nariz e língua com uma tesoura. As duas obras visam, para a artista, “refletir, tornar ou transformar esse ato de liberdade poética em um ato de resistência àquilo estabelecido e imposto pela ditadura militar que assumiu o controle de nossas vidas”¹⁵.

O filme experimental *1.872.000 minutos novos fora?* (1981), de Jorge Mourão¹⁶, apresenta planos da Lapa, no Rio de Janeiro, alternados com cenas internas de um prédio onde é possível ler na escada a palavra “medo”. Nessa colagem de imagens são inseridos também planos de frases escritas em tecidos e cartolinas como “atenção Brasil”, “abertura 31 ??”; um recorte de jornal em que se observa o desenho de um homem torturado no pau de arara; e a sequência de uma mulher deitada no chão coberta por fios de arame farpado. Outra referência

¹⁴ Anna Maria Maiolino é artista plástica e nasceu em 20 de maio de 1942 em Scalea, Itália. Mudou-se para Caracas, Venezuela, aos 10 anos de idade e aos 18 para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Escola Nacional de Belas Artes. Foi integrante do grupo “Nova Figuração” e do movimento neo-concretista brasileiro junto com Lygia Clark e Hélio Oiticica. No super-8 realizou oito filmes: *In-out (Antropofagia)* (1973/1974); *Construção/jogo* (1973); *X* (1974); *Y* (1974); *Um dia* (1976-2015); *+ = - (mais menos: igual a menos)* (1976); *Ad Hoc (A propósito)* (1982); *e + & -* (1999). Cf. MAIOLINO, Anna Maria; LINS, Daniel; TATAY, Helena. **A pele de Anna: Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2016; e TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

¹⁵ GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecília (cur.). **Mulheres radicais: arte latinoamericana, (1965-1980)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018, p. 231.

¹⁶ Jorge Mourão nasceu em 1945 no Rio de Janeiro. É artista plástico, cineasta superoitista, escritor e jornalista. Em super-8 produziu os filmes: *A pátria* (1977), *Costumes da casa* (1977-1980), *Shave & Send* (1977), *Washington Square* (1978) e *Brasil 1.872.000 minutos novos fora?* (1981). É autor dos livros *Maconha em Debate* (1985), *Brazilian Connection* (1990) e *Tragédia na Seita do Daime* (1995).

é *Jessie Jane*¹⁷, registro feito 1976 no presídio Talavera Bruce, no Rio de Janeiro. Nele constam imagens feitas na prisão da militante política Jessie Jane amamentando a filha Leta de quatro meses. A câmera, inserida clandestinamente no local, passeia camuflada para captar detalhes do espaço e do cotidiano de uma mãe cuidando de um bebê em plena detenção. O intuito desse registro era enviá-lo para a Suécia, país onde a mãe de Jessie estava exilada, para servir de material a uma campanha pela reabertura dos processos judiciais da militante com auxílio da Anistia Internacional¹⁸.

De volta a *Funeral para...*, depois das cenas iniciais, temos o refrão da canção de Roberto Carlos, *Eu sou terrível* (1967), acompanhando a sequência de planos alternados entre o jovem parado e encostado a uma parede branca – o distanciamento da câmera em relação ao rapaz vai revelando os fundos do quintal de uma casa – e as imagens de arquivo de confrontos entre jovens e a polícia no maio de 68 na França e no 2 de outubro do mesmo ano no México. Temos aqui uma montagem que encadeia as ações de trás para frente: a tortura, o encarceramento, o confronto e a desobediência da ordem (Figuras 26 a 33 e 34 a 37). A ocorrência linear comum dos fatos seria o contrário: o embate, a detenção e a violência para obter a confissão. Para fins de análise, intitularemos esse movimento reverso como “montagem de ré” apenas para designar a forma como o filme ordena os planos nessa passagem. É como se as lembranças da memória fossem evocadas aqui não em um sentido cronológico de ações e sim de sua direção contrária: da repressão para as origens da ação que culminou nessa forma de coação. Encerrando a sequência, temos o olhar alegre e o sorriso desafiador da garota, que mira a câmera sem pudor e com uma expressão provocativa.

¹⁷ Este registro foi exibido em uma série no Canal Brasil em janeiro de 2010 intitulada *Super 8 – Tamanho também é documento*, apresentado e dirigido por Clovis Molinari Júnior. O programa constituído por 13 episódios traz várias imagens realizadas entre os anos 1970 e 1980.

¹⁸ Este material em super-8 foi utilizado pela cineasta Lucia Murat no filme *Que bom te ver viva* (1989). Sobre este tema Cf. MACHADO, Patrícia F; BLANK, Thais C. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. In: XXVII Encontro Anual da Compós, 2018, Belo Horizonte. **Anais da XXVIII COMPÓS: PUC/Belo Horizonte**. Belo Horizonte: PUC/MG, 2018, p.1-22.

Figuras 26 a 33 – Sequência da tortura e detenção na “delegacia”.

Fonte: MORAES NETO, Geneton. (1978). Fotogramas de *Funeral para....* (VHS/Digital)

Figuras 34 a 41– A sequência da contestação e da provocação.

Fonte: MORAES NETO, Geneton. (1978). Fotogramas de *Funeral para....* (VHS/Digital)

Essa montagem de ré pode demonstrar uma sutil distância entre o legado de 1968 e a geração de 1970 ao recorrer as imagens dos confrontos entre jovens e policiais na forma de breves lampejos, como flashes da memória. A alternância dos planos entre o jovem encostado na parede e que mira a câmera com as fotografias de 1968 não é um elemento que permite

afirmar que tais imagens seriam as lembranças do personagem como participante direto ou indireto de confrontos, ou que pertencessem à mesma época. Em relação a esta questão, Mariano Mestman¹⁹ traz um debate sobre a periodização dos anos 1960 a partir de autores como Frederic Jameson, Eric Zolov e Claudia Gilman que discutem a complexidade política, cultural e social do “momento 68” na América Latina como um período que começaria no final da segunda metade da década de 1950 e terminaria entre 1973/1974, a depender das singularidades de cada país. No caso de *Funeral para...* a alternância dessas fotografias de 1968 com a imagem do rapaz e o uso do refrão da música de Roberto Carlos parecem ir mais na direção de fazer uma alusão ao legado de confrontação e rebeldia²⁰ de uma geração. Outro ponto que é preciso destacar: a utilização de músicas de Roberto Carlos em filmes Super-8 experimentais deste período é uma marca recorrente, em virtude da influência do tropicalismo nestas produções²¹ – no caso, a apropriação de objetos da cultura de massa misturados a elementos da canção popular brasileira.

Esse sentido de rebeldia construído pelas fotografias também poderia suscitar uma interrogação. Não teríamos aqui um traço do surrealismo e do movimento *beat* ao colocar em um mesmo plano espaços distintos (no caso França e México pelas fotos e Brasil materializado na presença do jovem) e tempos diferentes (1968 e 1978), coexistência essa só possível no sonho? A maneira como as fotografias estão ordenadas na montagem e a rápida duração de seus planos em forma de flashes poderiam reforçar essa ideia de sonho, de imagens instantâneas da memória? A associação com o surrealismo se justifica, pois esse movimento tinha como prática artística a vazão da imaginação e dos sonhos como forma de criar “algo mais real que a realidade em si”, segundo Gombrich²². A geração *beat*²³, formada por jovens escritores, poetas, músicos e intelectuais também prezava a liberdade de criação e do improviso e eram leitores

¹⁹ MESTMAN, Mariano. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política. In: MESTMAN, Mariano (org). **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, p.8-9.

²⁰ Sobre a construção de um paradigma de juventude a partir da dimensão mercadológica da Jovem Guarda, ver: PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. 340f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2015.

²¹ Sobre o tropicalismo, conferir Prólogo, páginas 28 e 29.

²² GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012, p.592.

²³ De acordo com André Bueno e Fred Goes, a geração *Beat* foi um movimento boêmio dos anos 50 nos Estados Unidos e que tinha como projeto estético a ligação direta entre arte e vida por meio do “movimento como sinônimo de liberdade, utopia”. Sob a influência do jazz bop, a prosa e poesia desse grupo era caracterizada pelo *beat* (batida), do *feeling* (sentimento) e um *swing* (balanço) inalcançável pela ótica conformista. Seus principais nomes: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti. Tal movimento teve influência fundamental no movimento da contracultura na década seguinte. Cf. BUENO, André; GOES, Fred. **O que é geração beat**. São Paulo: Editora brasiliense, 1984, p.10.

atentos do surrealismo, “confundindo o imaginário com o real”²⁴ e “assimilando a plataforma libertária, a temática da loucura e o jogo livre de imagens”²⁵, segundo Fabrício Clemente. Aqui, poderíamos já identificar a influência *beat* sobre Geneton, que ficará mais evidente no final do filme quando o diretor referenciar um dos escritores desta tendência para criar uma espécie de manifesto para o futuro.

Outro aspecto a se destacar desta sequência do filme é o entrelaçamento entre imagem, narração e trilha sonora. A voz *over* chama a atenção: “olhem em nossas mãos, elas estão vazias” e depois anuncia “o funeral de uma década sem bandeiras”. A câmera registra o jovem de pé e o enquadra dos joelhos para cima, permitindo ver que suas mãos estão vazias, dispostas uma por cima da outra. O deboche se instaura aqui pelo uso da canção de Roberto Carlos, principalmente pelo refrão “eu sou terrível”, associada ao olhar fixo do rapaz em direção à câmera, que poderia reforçar uma postura de rebeldia de um jovem que não tem pedras nem outros objetos para atacar, mas possui a mirada provocativa de quem não vai se render.

Até essa parte do curta, percebe-se que Geneton trabalha, por meio da montagem e da relação imagem/som, com a justaposição de elementos que hora se complementam, ora se contradizem. Levantamos o aspecto das mãos vazias, que se apresentam de fato vazias pela imagem e pela narração, o que não significa que estejam inativas. Mas também há outros momentos observados: a cena da tortura contraposta à música que retrata a proatividade do militar; a narração que afirma a “derrota” com a frase “os anos 60 estão longe e todos os profetas falharam” rebatida pelo plano de uma garota com sorriso atrevido. Tais construções que se aproximam e se contradizem permanecem ao longo do filme, o que nos permite identificar as características do tropicalismo nesta obra.

Segundo Celso Favaretto, um dos elementos compositivos desse movimento musical era a justaposição de elementos contraditórios como moderno/arcaico e local/universal (caráter típico da Antropofagia) visando o “efeito crítico”²⁶. Em *Funeral para...* observamos os elementos contraditórios do local e universal no uso da trilha sonora, que traz Luiz Gonzaga, cantor da tradição popular, com Roberto Carlos, ídolo pop da cultura de massa daquele momento, e mais adiante Joe Cocker, cantor de rock ícone de Woodstock; e também no uso das fotos dos confrontos na França e no México com a situação de encarceramento encenada pelos atores brasileiros. Ampliando essa justaposição tropicalista com outras contraposições – como

²⁴ CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões:** poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer. 2012. 122f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2012, p.60.

²⁵ Ibidem, p.71.

²⁶ FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria.** 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p.26.

a frase dita pelo narrador “olhe em nossos olhos, eles estão abertos” quando a imagem é do jovem com a cabeça baixa e o sorriso da garota quando a voz aponta a falha dos profetas (o que poderia ser motivo para uma reação de frustração) –, reconheceríamos um “efeito crítico” aí visado: rir daqueles que estão no poder. A ironia se mostra mais evidente na cena final da moça que ri, quando ouvimos um trecho da canção *Chororô*²⁷, de Gilberto Gil, que faz uma brincadeira entre o choro de dor e o choro sem sentido. Jogo entre o choro de dor de quem sofre e o choro de mágoa de quem “precisa encontrar o seu lugar”, como diz a própria música. O filme traz a dupla contradição da garota que sorri, quando deveria chorar em consonância com a narração que evoca uma “derrota” da geração de 60 ao som de uma música que brinca com o choro.

Se o filme nos sugere a ideia de enterro, o luto seria uma condição que faria parte deste ritual da morte. Freud define o luto como uma “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar como pátria, liberdade, um ideal, etc.”²⁸ e que comporta um “abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar e inibição de toda a atividade”²⁹. Nesta primeira etapa do curta e ao longo de suas sequências, perceberemos que esse abatimento não se concretiza, muito pelo contrário. Ele se transforma em ironia que permeia as falas do narrador, na postura afrontosa que caracteriza o olhar dos personagens que miram a câmera, e também em uma certa amargura que discutiremos mais adiante.

Outro elemento tropicalista que pode ser observado em *Funeral para....* é sua construção fragmentada que vai na contramão de uma certa ordem estabelecida: não se ancora num tempo cronológico e nem em uma decupagem que privilegia a causa-efeito. Segundo Heloísa Buarque de Holanda, o tropicalismo é a expressão de uma crise por meio do fragmentário, do alegórico, do moderno e da crítica do comportamento: “o fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência da vida de tantos integrantes do movimento tropicalista”³⁰. Nessa perspectiva, a montagem fragmentada do curta-metragem aliada à ironia de sua abordagem sobre a década de 1970, suscita uma questão: recontar a história da forma convencional seria suficiente para explicar o vazio promovido por uma quebra realizada tanto pelo regime militar como pelo conjunto de forças político-culturais

²⁷ Canção pertencente ao disco *Gilberto Gil: ao vivo*, de 1978. Trecho: “Chororô, chororô, chororô; É muita água, é mágoa, é jeito bobo de chorar; Chororô, chororô, chororô; É mágoa, é muita água, a gente pode se afogar.”

²⁸ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1915-1917). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.128.

²⁹ Ibidem, p.128.

³⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005, p.64.

que operavam em conjunto – a tecnocracia e o conservadorismo social? Ou rememorá-la de outra maneira seria também um instrumento de revolução? Jomard Muniz de Britto, ao escrever uma análise sobre a Tropicália no posfácio da segunda edição de seu livro *Do modernismo à bossa nova*, em 2009, decide fazer uma reflexão historiográfica percorrendo o “caminho contrário”, no caso da Tropicália para as antropofagias do modernismo. Esse “movimento ao revés” seria o sintoma de uma tentativa de se afastar ou se livrar de uma “evolutiva linearidade” e de cumprir o “devir permanente entre revolução e “revolição” que transcende a História³¹. Para o autor e superoitista, se fosse possível definir um “esboço de contraestilo tropicalista, ele continuaria sendo o da indagação permanente, pergunta sobre pergunta”³².

Talvez esta forma fragmentada proposta por *Funeral para...* nos conduzisse para indagação permanente, de um estranhamento que vai da relação espectador/obra até dos sentidos que o filme produz. Intuímos que o curta segue por esse caminho reverso feito por Jomard para propor suas questões numa provocação também aos “vencedores”, participantes dessa História. Além disso, toma para si a ousadia de definir o fim de um período. Se na canção *Tropicália*, Caetano Veloso traz os versos “eu organizo o movimento, eu oriento o carnaval, eu inauguro o monumento no Planalto Central do país”, o curta parece se engajar nessa ousada autonomia e decreta o enterro de uma década.

2.2 - O abismo da brecha

Os sons dos tiros que iniciam a próxima sequência provocam o espanto e introduzem as imagens simbólicas da década de 1960: o registro do assassinato, em 22 de novembro de 1963, do então Presidente dos Estados Unidos, John Kennedy, diante das câmeras; e a foto do cadáver do líder guerrilheiro Ernesto Che Guevara – vemos um recorte de jornal em que se pode ver o rosto do ícone e ler parte da palavra “fuzilado”, referindo-se à morte de Guevara em outubro de 1967 pelas forças armadas bolivianas. Os tiros parecem revelar a interrupção de duas esperanças.

Da parte de John Kennedy, a promessa de mudança social (defesa dos direitos civis) e de progresso social da nação norte-americana que foram mitificadas na figura do político e de sua família³³. Segundo Patricia K. Felkins e Irvin Goldman, a morte de Kennedy assegurou um

³¹ BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.147-159.

³² Ibidem, p.155.

³³ KITCH, Carolyn. A death in the American Family: myth, memory, and national values in the media mourning of John F. Kennedy Jr. In: **Journalism & Mass Communication Quarterly**. Columbia, vol.79, n. 2, jun. 2002, p.294.

lugar nos mitos americanos não tanto pelo próprio presidente, mas pelo que ele representava para muitas pessoas: “um renascimento da esperança, uma promessa de possibilidades juvenis e um compromisso individual de criar um mundo melhor”³⁴.

Da parte de Che Guevara, sua morte significou um abalo das expectativas revolucionárias geradas pela participação na Revolução Cubana de 1959, assim como de sua concepção ideológica pautada no socialismo e humanismo do jovem Marx, privilegiando a ação consciente e organizada como criadora das realidades sociais e humanas, de acordo com Fernando Martínez Heredia³⁵. Che Guevara defendia que “para mudar a maneira de pensar é preciso sofrer profundas mudanças internas e assistir a profundas mudanças externas, sobretudo sociais”³⁶. Transformado também em mito, encarnou os anseios de revolução e de mudanças sociais da América Latina e resumiu o espírito de 68 pela postura de oposição ao poder, que se sobrepunha ao desejo de ocupar esse espaço.

Além das imagens dos dois ícones políticos, outras fotografias se somam a este álbum nostálgico: da contracultura temos figuras como os Beatles, o guitarrista Jimi Hendrix (morto em 1970), a atriz e ativista política Jane Fonda e a cantora folk norte-americana Joan Baez. Da resistência estudantil, símbolos como o líder do Partido Comunista Vietnamita Ho Chi Mihn (morto em 1969), o escritor e guerrilheiro Carlos Marighela (morto em 4 de novembro de 1969 pelos agentes do DOPS de São Paulo), a capa do livro *Quarup*³⁷ (1967) de Antônio Callado, a imagem de uma manifestante norte-americana em protesto, a célebre fotografia realizada por Henri Cartier-Bresson de um estudante em frente à Universidade de Sorbonne em maio de 1968 e o líder político Vladimir Palmeira³⁸. Por fim, temos também a efervescência do pop com a imagem da capa do disco de Roberto Carlos.

³⁴ FELKINS, Patricia K; GOLDMAN, Irvin. Political myth as subjective narrative: some interpretations and understandings of John F. Kennedy. In: **Political Psychology**. Cambridge (USA), Oxford (UK), vol.14, n.3, set. 1993, p.449.

³⁵ HEREDIA, Fernando Martinez. El pensamiento de Ernesto Che Guevara. In: QUIRÓZ, Magdiel Sánchez (ed). **Fernando Martínez Heredia: pensar en tiempo de la revolución** antología esencial. Argentina: Clacso, 2018, p.1167.

³⁶ Ibidem, p.1168.

³⁷ O livro de Antônio Callado tem como eixo temporal o início do governo Getúlio Vargas, em 1951, indo até o golpe militar de 1964. Conta a história do personagem do Padre Nando e de sua imersão na luta armada após conhecer a dura realidade dos índios do Xingu nas mobilizações camponesas de Pernambuco. De acordo com Celso Favaretto, o livro se insere em um movimento artístico de engajamento por parte dos intelectuais de esquerda da década de 1960 para a construção de um novo país. Dirigia-se a um público intelectualizado de classe média com o imperativo de falar sobre o Brasil. Cf. FAVARETTO, Celso. **Tropicalismo: alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000, p.28-29.

³⁸ Vladimir Palmeira ficou à frente das manifestações estudantis de 1968 no Rio de Janeiro e que culminaram na Passeata dos Cem Mil, marcha realizada em 26 de junho de 1968 na capital carioca. A mobilização reuniu artistas, intelectuais e outros setores civis contra o regime militar.

Um parêntese: enquanto Geneton Moraes Neto foi jornalista do *Diário de Pernambuco*³⁹ entre os anos de 1972 e 1982, escreveu diversas reportagens, críticas e realizou entrevistas sobre temas da política, cultura e esporte. Aos domingos, tinha um espaço próprio no periódico chamado “Aldeia Global”⁴⁰, “uma coluna moderníssima, espaço assegurado e replicante de toda a cena *underground* e de resistência da contracultura pulsante do Recife dos anos 1970”, como afirma Amin Stepple⁴¹. Algumas temáticas constantes que pairavam em seus escritos: as mortes trágicas ocorridas na família Kennedy⁴², a trajetória dos Beatles e a saudade que eles deixaram⁴³. Outras temáticas mais pontuais: as pesquisas espaciais⁴⁴, Roberto Carlos⁴⁵, a busca por compreender a juventude da década de 1970⁴⁶, a preservação do patrimônio público⁴⁷, o Super-8⁴⁸ e a literatura de Antônio Callado⁴⁹. É importante destacar a relação entre os textos que Geneton escrevia nos jornais e os temas abordados em seus curtas-metragens, não somente no filme em discussão, mas também em outros como *A flor do Lácio é vadia*, *A esperança é um animal nômade* e *Fabulário Tropical*, descritos no começo deste capítulo. Especificamente em *Funeral para...* pode-se observar que a obra absorve as temáticas exploradas nos textos escritos, configurando-se não somente um acervo iconográfico dos anos 60, mas também como reflexo do trabalho do cineasta como jornalista. Fecha parênteses.

A partir da colagem de fotografias e imagens em movimento, o filme desenha uma constelação utópica e histórica da década de sessenta: a contracultura; o imperialismo norte-

³⁹ Geneton iniciou seu trabalho no *Diário de Pernambuco* no Suplemento Infantil, com 14 anos, entre 1970 e 1972, e era considerado pelos editores do veículo como um “brilhante jornalista-mirim”. Cf. ADELAIDE, Maria. Fofquinhas do Júnior. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 13 nov., 1971, p.11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁰ A coluna, posteriormente, ganhou outro nome: Ensaio Geral.

⁴¹ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton: viver de ver o verde mar**. Recife: Cepe, 2019, p.91.

⁴² NETO, Geneton Moraes. Robert Kennedy. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 13 mar., 1972, p. 5; _____. A tragédia de Dallas dez anos depois. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 nov., 1973. NETO, _____. Especulações – uma pedra no caminho da Comissão Warren. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 nov., 1973. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴³ Idem. Saudades dos Beatles. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 15 set., 1973, p.7; _____. Beatles cantam em álbum de Ringo. **Diário de Pernambuco**, Recife, Ensaio Geral, 9 dez., 1973, p.11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁴ Idem. Como o mundo vê a lua. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 26 de fev., 1972, p. 4.

⁴⁵ Idem. Um menino chamado Roberto Carlos. **Diário de Pernambuco**, Recife, Linha de Frente, Suplemento Infantil, 17 jun., 1972, p. 5.

⁴⁶ Idem. Quem são afinal os ídolos da juventude. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 24 jun., 1973, p.10; _____. A juventude segundo Carneiro Campos. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 8 de set., 1973, p.7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁷ Idem. O progresso está destruindo os velhos casarões do Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 out., 1972, p. 30. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁸ Sobre super-8, a quantidade de textos é grande e foca na participação dos filmes superoitistas pernambucanos em mostras no Brasil. Um exemplo: NETO, Geneton Moraes. Faça seu filme e participe da jornada de curta-metragem. *Diário de Pernambuco*, Recife, Aldeia Global, 1973. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁹ NETO, Geneton Moraes. Porque somos um país de 10 milhões de habitantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 ago., 1978, p.4-5, entrevista a Antonio Callado. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

americano; a guerra do Vietnã; o maio francês de 1968; o movimento estudantil e a perspectiva nacional-popular da militância de esquerda brasileira; o tropicalismo e a cultura de massa. Essa coleção de ícones de uma era nos permite retomar o que Edgard Morin, Cornelius Castoriadis e Claude Lefort denominaram no ano 1968 de “A brecha”⁵⁰ promovida pelas manifestações ocorridas na França naquele momento, compreendendo também toda uma mobilização ocorrida antes e depois dessa data. As revoltas estudantis realizadas em vários países do mundo se ergueram contra a autoridade em diferentes sistemas e deram fôlego a reivindicações adormecidas, reveladoras de profundas aspirações, sobretudo da juventude. De acordo com Morin:

aspirações que os jovens sentem e das quais se esquecem quando são domesticados à vida que os integra ao mundo. Aspirações de mais liberdade, autonomia, fraternidade, comunidade. [...] Maio de 68 é da ordem de uma renovação dessa aspiração humana que reaparece de tempos em tempos e que ainda reaparecerá sob outras formas⁵¹

Ao recorrer à força simbólica de ícones da contracultura e da resistência política, poderíamos aventar que *Funeral para...* evoca tais aspirações de uma juventude que almejava liberdade, comunidade e experimentação descritas acima por Morin. Essa força simbólica é endossada ainda mais pelo uso da canção dos Beatles *With a little help from my friends*, cuja versão inserida no filme de Geneton é interpretada por Joe Cocker, a mesma tocada no festival Woodstock de 1969 pelo cantor, que até então era um músico novato. Sua performance no palco conseguiu fazer desta música o hino do festival⁵².

A escolha pela versão de Cocker não é aleatória, pois sua melodia tem uma sonoridade mais triste, ao contrário da animada versão dos Beatles. Segundo o pesquisador em música Pedro Bernardi Rocha, os arranjos da canção de Cocker possuem características recorrentes das músicas de origem negra como o blues e soul, além de a canção ser consideravelmente mais lenta. Os versos em que a voz é acompanhada pelos instrumentos soam mais brandos em

⁵⁰ O termo “A brecha” refere-se a um conjunto de textos redigidos pelos autores entre 15 de maio e 10 de junho de 1968, organizados em uma publicação intitulada: *Maio de 68: A brecha. Primeiras reflexões sobre os acontecimentos*, pela editora Fayard no ano de 1968. Depois de 20 anos, uma nova edição foi realizada, com a incorporação de outros textos dos mesmos autores com a revisão de tais acontecimentos. Na comemoração de 50 anos deste momento histórico, foi lançada uma nova edição, em 2018. Cf. LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

⁵¹ MORIN, Edgar. Prefácio à edição brasileira Maio de 68: A brecha. LEFORT; CASTORIADIS; MORIN; op.cit, p.17.

⁵² JOE COCKER roubou o show fez a trilha de Woodstock. **Estadão**, São Paulo, 22 de dezembro, notícias, 2014. Estadão Acervo.

volume, entretanto os refrões soam fortes pelo som da banda inteira. Essa diferença de volumes tem o nome de dinâmica. No caso dos Beatles, o arranjo é mais uniforme, em termos de dinâmica. O pesquisador acrescenta que “Cocker aplica muito mais inflexões melismáticas (técnica que transforma a nota de uma sílaba em um texto como ocorre, por exemplo, no canto gregoriano) e trabalha muito eficientemente a dinâmica. Essas características aplicam um efeito dramático ao resultado”⁵³. O tom dramático da canção associado às fotografias selecionadas pelo diretor proporciona um efeito melancólico à passagem, como uma lembrança íntima de um momento que ficou no passado. Em suas recordações, Carlos Fuentes afirma que em 68, “renasceu de uma maneira maravilhosa a arte de se reunir com os outros para escutar, falar, reivindicar a liberdade de interrogar e colocar em dúvida”⁵⁴. Talvez o uso de *with a little help from my friends* em *Funeral para...* tenha esse espírito de nos lembrar uma experiência de união que existiu e que reaparece como uma sensação proporcionada pela canção.

Outros registros históricos acompanham esta sequência compondo o imaginário sessentista: a imagem da chegada do homem à lua em 20 de julho de 1964; uma fotografia do Papa João XXIII, o “bom papa”; o discurso do Presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, em sua eleição em 20 de janeiro de 1969; e a famosa fotografia capturada em 1972 na Guerra do Vietnã – a menina Kim Phuc Thi, de nove anos, correndo junto a outras crianças com o corpo queimado após o ataque da bomba de napalm. As instituições, a tecnocracia, a guerra e o regime militar selam o fim das expectativas de um mundo diferente. A voz do narrador demarca a derrota: “você venceram desta vez”. Nota-se que, ao mesmo tempo em que sacraliza o encerramento dos ideais, utiliza as palavras “desta vez”, como uma resposta não definitiva para aquele momento, sugerindo uma possibilidade de resistência. Opta também por finalizar esta passagem com um registro televisivo da chegada dos Beatles, em 1964, pela primeira vez aos Estados Unidos. Nele pode ser observado a empolgação do público em torno dos músicos por sua presença no país. Encerra então não com a tristeza do fracasso, mas com a alegria inicial de quem alimentava muitos sonhos de transformação.

Após a sequência de fotografias e registros audiovisuais, *Funeral para...* segue com planos curtos do jovem personagem pichando uma parede branca. Tais planos nos permitem ver pedaços de palavras até que a frase se complete: “A saudade é uma jaula” (Fig. 38).

⁵³ ROCHA, Pedro H. B. Entrevista concedida a Marina da Costa Campos. Goiânia, 10 de janeiro de 2020.

⁵⁴ FUENTES, Carlos. **París, Praga, México, 1968**. México, D.F: Ediciones Era, 2018, p.22.

Figura 42 – A pichação na parede inscreve a nossa ilusão

Fonte: MORAES NETO, Geneton. (1978).
Fotograma de *Funeral para....* (VHS/Digital).

A partir deste plano na parede, fica mais claro o sentimento de melancolia da passagem anterior. A saudade, palavra genuinamente brasileira que se aproxima do sentido da nostalgia, paira neste instante. E podemos, então, observar melhor como as fotografias aparecem no filme: os artistas e ícones políticos em evidência são enquadrados sempre em close up ou em primeiro plano, como retratos, pôsteres numa parede. Esse enquadramento também é constante na primeira parte já trabalhada. À exceção do plano geral da representação da tortura e do jovem encostado na parede a olhar para a câmera, as outras cenas do começo do filme reforçam a proximidade com os personagens, construindo um jogo dialético entre a intimidação (do fichamento policial) e a afronta (provocação em forma do olhar e do riso). Agora, tal dialética se desloca para outra direção.

Não vemos a moldura que orna uma fotografia, pois as imagens das figuras famosas apresentadas pelo curta-metragem são delimitadas pelo enquadramento e pela forma geométrica do quadro que interrompem uma visualização mais ampla, instituindo o que é e o que não é imagem – o que Jacques Aumont denomina como “moldura-limite”⁵⁵ ou “quadro-janela”⁵⁶. Esta interrupção da imagem oferece, ao mesmo tempo, “uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário”⁵⁷. Observamos fotografias que de alguma maneira nos evocam algum tipo de recordação: a lembrança a partir de uma música, de algum outro registro audiovisual em que se encontram presentes ou desde outras notícias em que foram citadas. É este mundo imaginário que tais imagens nos permitem alcançar.

⁵⁵ AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993, p.144.

⁵⁶ AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p.114.

⁵⁷ Idem, 1993, p.147.

O gesto de emoldurar esses rostos em retratos é realizado pelo próprio narrador ao afirmar posteriormente que “as ruas de maio em Paris, a Primavera de Praga, as cordilheiras da América, os palcos de Woodstock são agora um retrato na parede”. Tal frase promove uma nova oposição entre a vivacidade das expectativas juvenis com a frustração das mesmas transformadas em lembranças de um passado distante. Configuram-se como uma rememoração que, em um primeiro momento, é inundada pelo sentimento de familiaridade promovido pelo enquadramento em close up - que gera no “espectador uma proximidade psíquica e uma “intimidade””, de acordo com Epstein⁵⁸. Entretanto nos encancara também, como nos lembra Roland Barthes, o noema da fotografia, o “Isso-foi”, “o real no estado passado”⁵⁹. Atestam um passado que já foi. Uma utopia que está longe, delimitada pelos mesmos limites do quadro – e aqui poderíamos pensar numa espécie de quadro-lápide, uma imagem em que podemos revisitar e homenagear, visto que o filme se trata de um funeral, cuja cerimônia que ficará eternizada na imagem.

Temos, portanto, então a sensação dialética de proximidade e de distanciamento, cuja moldura é dada pelo presente, na voz de um narrador que sentencia este período como uma década de “mil novecentos e setenta sonhos mortos”. A saudade emoldura essas lembranças como retratos na parede de uma aspiração que aparece de tempos em tempos, conforme já nos mostrou Morin. Saudades de uma forma de resistência que, para este autor, deixaram “uma brecha difícil de ser fechada (*irrefermable*)”⁶⁰ em nossa ordem social e uma “crise de civilização”:

Sendo assim, maio de 68 aparece não como o gerador, mas como o revelador dessa crise (e é nesse sentido que é preciso concebê-lo como um “flash” que ilumina nossos subsolos sociais e culturais), depois como o catalisador, o acelerador, o conversor, o amplificador de uma metamorfose cultural que se preparava, na forma de crisálida, já na década de 60; é também a ruptura que rasga os invólucros embrionários e permite o desabrochar de novas formas. Por isso, maio de 68 é justamente o momento de transição, a Páscoa, a brecha por onde penetram as novas formas, os temas culturais, os problemas incubados, que germinavam de maneira insensível e invisível na década

⁵⁸ EPSTEIN apud AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 141.

⁵⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.115-117.

⁶⁰ A tradução realizada pela edição do livro de 2018 utiliza a frase “uma brecha irrefechável (*irrefermable*)”. A palavra irrefechável não existe no dicionário, optamos então por corrigir para “difícil de ser fechada” para se aproximar mais do significado em questão. MORIN, Edgar. *Ma(i)o(s)* (1978). In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p.182.

precedente, e que vão se disseminar a partir de então. E a brecha está sempre aberta, no flanco da nossa sociedade, que segue o seu caminho...⁶¹

Nessa mirada para o “momento 68” a que o filme nos conduz, com o painel de imagens e ícones de uma era e com o plano da parede em que está escrito “A saudade é uma jaula”, (Fig.42) ficam algumas questões. A primeira diz respeito à saudade: sugerimos que há uma nostalgia em relação às aspirações desta época. Geneton Moraes Neto nasceu em 1956, logo a década de 60 foi o período de sua infância e início da adolescência. Seria muito arriscado afirmar que ele sente saudades das aspirações de uma juventude rebelde em um momento em que era apenas uma criança. No entanto, acreditamos que de alguma maneira uma sensibilidade foi criada ali naquele período. Em 1970, com 13 anos, o cineasta se tornou repórter-mirim do suplemento *Júnior*, do *Diário de Pernambuco* e, de acordo com a biografia escrita por Paulo Cunha e Ana Farache sobre Geneton, o “menino-articulista”⁶² escrevia textos que impressionavam os profissionais do jornal. Sobre o primeiro artigo publicado pelo garoto Geneton, intitulado “Pânico 70”, Farache e Cunha descrevem que “era uma espécie de poema em prosa, curiosa sucessão de frases curtas seguidas de reticências”⁶³ que “já parecia marcado pela estética da Tropicália, pela Jovem Guarda e pelas imagens da cultura pop”⁶⁴, como pode ser observado abaixo:

Cuidado! há perigo na porta principal!...um tiro!...uma queda...o sangue escorrendo...um negro correndo: É culpado! A igreja se abre...o conjunto faz o enredo...estou com medo...tudo mudou...o anúncio reluz: minha gente se reduz...tudo é treva; tudo é guerra...a televisão aparece; o Papa faz a prece...o bombardeio parou...a seleção ganhou...não sei que dia é hoje...Jesus Cristo morreu: o mundo é meu!... não tenho ambição...é bom meu coração, oh *darling*!... a febre me ataca... a revolução é falada...a Kibon chegou: Roberto Carlos cantou...acho que já vou... todo mundo está louco... minha avó não entende... o relógio toca; um Adams eu mastigo...recebo um castigo: falei demais... é proibido falar... é proibido fumar... Eu recomendo: a vida é um pânico. Cuidado! há um perigo na porta principal...⁶⁵

Neste pequeno texto é possível perceber características semelhantes as que estão presentes em *Funeral para...* Primeiramente as referências: Papa, guerra, televisão, Jesus Cristo, Beatles, Roberto Carlos, elementos que compõem a constelação de fotografias e estão

⁶¹ MORIN, Edgar. Ma(io)s (1978). In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p. 191.

⁶² FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton: viver de ver o verde mar**. Recife, Cepe, 2019, p.44.

⁶³ Ibidem, p.44.

⁶⁴ Ibidem, p.45.

⁶⁵ NETO apud FARACHE; CUNHA, op. cit., p.45.

no discurso do narrador (Jesus Cristo aparecerá mais adiante, quando a voz *over* falar em “profeta das oliveiras”). As frases exclamativas do texto que chamam a atenção do leitor (“Cuidado! há perigo na porta principal!”) também se aproximam com a forma vibrante das frases enunciadas pelo narrador, como se quisessem atrair o espectador: “Atenção senhores pais!” e “Boa noite, durmam sem medo de nossas garras!”. Outro ponto de aproximação são as frases curtas que aparentemente não se relacionam umas com as outras, frases fragmentadas e que lembram também a maneira como o filme está montado, de forma estilhaçada e não linear. Por fim, podemos identificar ainda a tonalidade das frases desse texto, que são assertivas e se aproximam de uma espécie de prognóstico (“Eu recomendo: a vida é um pânico!”). Essa mesma maneira de enunciar ocorre mais ao final do filme e fica evidente nas frases ditas pelo narrador, como “A esperança é o único dever”.

Diante dessas similitudes e acrescentando o fato de que em 1972, Geneton, então com 15 anos, já havia entrevistado Caetano Veloso, Macalé, Carlos Imperial, Quinteto Violado, Gal Costa, Nelson Ferreira entre outros artistas⁶⁶ – o que significa que já tinha um arcabouço de conhecimento cultural impressionante para sua idade –, poderíamos sim indagar se em *Funeral para...* não haveria um sentimento de saudade pelo que passou ou a nostalgia de uma época que não viveu, mas gostaria de ter vivido. Isso nos permite, assim, considerar a sequência das aspirações juvenis também como uma espécie de onda arrebatadora. Onda esta que se conformou a partir de uma ebulição de processos comportamentais, políticos e sociais que atravessaram a sociedade ocidental e oriental, revolvendo o que estava intacto e automático pelo *modus operandi* de um modo de vida submerso em condutas tradicionais e pautado na tecnologia avançada. Mas como toda onda que se forma, ela se quebra e perde sua força ao chegar na praia.

Talvez a mensagem “a saudade é uma jaula” sugira, de alguma forma, que essa onda se quebrou e ficou no passado. Entretanto, ao mesmo tempo em que decreta o fim de uma era e afirma que a saudade é uma jaula (o que poderia ser interpretado como uma visão pessimista sobre um momento), coexistiria também uma vontade de se libertar de algo, o desejo de um novo ciclo, o rompimento de uma crisálida conforme a afirmação de Morin já citada. Como um recuo das águas que ocorre quando a onda chega à praia e volta para o mar para formar uma nova onda.

Ao sugerir o fim das utopias da década de 1960 e declarar a década de 1970 como uma era sem bandeiras, o filme nos remete ainda ao contexto sobre o qual a obra se aporta: o intenso

⁶⁶ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton**: viver de ver o verde mar. Recife, Cepe, 2019, p.49.

debate nos anos 70 que culminou na caracterização deste período como uma época do “vazio cultural”. *Funeral para...* traz as figuras relacionadas à contracultura (os músicos que participaram de Woodstock, os Beatles e a atriz Jane Fonda) e as figuras ligadas ao movimento estudantil, aos partidos de esquerda e a luta armada no Brasil (o maio francês, Che Guevara, Marighela, Vladimir Palmeira e o livro *Quarup*). Vimos aqui também na análise de *Mi casa de altos techos* que o embate entre formas de resistência (contracultura x militância do movimento estudantil) foi um ponto nevrálgico dos anseios de transformação social e política no México, assim como em outros países.

Os debates realizados entre críticos, intelectuais e classe artística brasileira na década de 1970 apontavam para uma falta de ideais e de agitação cultural naquele período. No famoso artigo de Zuenir Ventura publicado na revista *Visão* em julho de 1971, o jornalista avaliava, a partir de uma enquete realizada pelo veículo sobre um balanço do ano de 1970, o pessimismo instaurado com a estagnação do processo artístico, do qual não se via efervescência nem inovação criativa. As causas seriam o AI-5, a censura – que estariam promovendo a fuga dos melhores cérebros para o exterior; e a hegemonia da cultura de massa – privilegiando a quantidade à qualidade artística⁶⁷. Porém, Ventura acreditava que havia mais elementos que justificassem essa sensação de vazio. Faltavam “tendências coletivas ou movimentos”, apesar de identificar três caminhos até então: a produção da cultura de massa; a contracultura (neutralizadora, mais individualista, artesanal e menos envolvida com a realidade imediata – o Super-8 experimental se encaixava mais nesse quesito); e as correntes essencialmente críticas, visando a realidade social e política – para os quais o autor indicava sua preferência⁶⁸.

Roberto Schwarz em seu texto clássico “Cultura e política, 1964-1969” dedica-se também a discutir o contexto cultural do golpe civil militar e momento pós AI-5 de “estagnação cultural”. O autor vai em convergência com a análise feita por Zuenir Ventura, corroborando também com a reflexão de que existiria outras motivações além da censura e da repressão como justificativa para o vazio. Para Schwarz, o distanciamento entre os intelectuais e as massas, tanto no campo da esquerda militante, quanto da contracultura seria uma dessas respostas. No caso da contracultura, Schwarz examina a questão do tropicalismo do qual faz uma crítica indagando “qual o lugar social do tropicalismo?”⁶⁹. Segundo o autor, para apreciar as obras

⁶⁷ VENTURA, ZUENIR. O vazio cultural (*Visão*, julho de 1971). In: VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa B; GASPARI, Elio. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 40-52.

⁶⁸ VENTURA, ZUENIR. A falta de ar. In: VENTURA; HOLLANDA; GASPARI, op. cit., p. 53-87.

⁶⁹ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.75.

deste movimento é preciso ter familiaridade com seus códigos, restritos ao público universitário e afins, ampliando a distância entre artista e massa. Tais códigos, no caso a justaposição entre o arcaico e o moderno, revelariam então “uma posição de classe” do movimento. “Para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou”, reforçando um emblema geral dos países subdesenvolvidos latino-americanos: sua incorporação ao mercado mundial (o novo, o moderno) numa ligação que se baseia na condição de atraso social (arcaico). Neste sentido, o tropicalismo “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são o nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la”⁷⁰. Quer dizer, mantém sob a forma artística a condição de país atrasado sem uma proposta de mudança, por isso também estaria dentro desta perspectiva de vazio cultural.

Marcos Napolitano, em seu ensaio histórico sobre a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) retoma, quase cinquenta depois, a discussão sobre o “vazio cultural” e compreende este debate como um sintoma das lutas culturais do período:

no início dos anos 1970, a expressão “vazio cultural” era sintoma de uma das mais acirradas lutas culturais do período: a crítica da cultura de esquerda dita “ortodoxa” (vale dizer, de matriz comunista, pautada pela tradição realista, frentista e pelo nacional-popular) à contracultura e a um tipo de vanguarda formalista. Ou seja, o “vazio” significaria o “passo para trás” dado por essas últimas correntes em relação a um tipo de produção cultural que ficou convencionalmente chamada de “corrente da hegemonia”⁷¹

A “corrente da hegemonia”, expressão cunhada por Edelcio Mostaço para identificar o grupo composto em sua maioria pelo Partido Comunista Brasileiro, visava a comunicação por meio de uma linguagem comum que expressasse o ideal frentista de combate ao regime militar, ocupando os mais variados espaços de atuação cultural possíveis. Em *Funeral para...* a ligação com esta corrente poderia ser construída com a referência ao livro *Quarup*, obra de Callado. Embora trate da história de um personagem que entra para a luta armada (objetivo não defendido pelo PCB), sua dimensão política advém da desconstrução da figura do intelectual, que se “deseduca” no contato com as classes populares e dissolve sua individualidade na terra

⁷⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.78.

⁷¹ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, p.155.

e no povo pelo qual lutaria⁷². O personagem principal do livro foi defendido pelo escritor Ferreira Gullar, ligado ao PCB, como “o ideal de resistência intelectual dos comunistas”⁷³.

Artur Freitas, em sua análise contemporânea sobre o tema, também segue a perspectiva de Marcos Napolitano do embate como um sintoma da época, e acrescenta que a discussão sobre o “vazio cultural” estava mais direcionada na crítica da esquerda frentista à tendência contracultural de oferecer “propostas poéticas que, baseadas em meras “atitudes” não “deixavam” propriamente “uma obra pra o futuro””⁷⁴ e na incapacidade de se comunicar com a massa, realizando uma arte marginalizada para um público específico⁷⁵. No entanto, o autor ressalta que a tendência contracultural construiu novos canais de comunicação estética, de produção e consumo independente dos meios institucionais, configurando-se como postura de confronto com a cultura tecnocrática e com a hegemonia do mercado da cultura de massas. Neste contexto cita a criação de circuitos alternativos das artes visuais (Walter Zanini, Paulo Bruscky e Regina da Silva), a arte de guerrilha (encampada por Artur Barrio, Antonio Manuel, Cildo Meireles); a relação entre artista e a comunidade (Helio Oiticica e sua relação com o morro da Mangueira); o superoitismo (sua circulação de obras experimentais nas jornadas e festivais realizados em todo o país) entre outras manifestações que mantiveram viva a cena artística apesar da tortura e da repressão⁷⁶.

É preciso destacar também que na década de 1970, conforme afirma Alexandre Figueiroa, existiam duas tendências do superoitismo em Pernambuco: uma mais comprometida com o contexto social, a representatividade cultural e com a profissionalização do cinema super-8, liderada por Fernando Spencer e Celso Marconi; e outra animada pela contracultura e pelo experimentalismo, conduzida por Jomard Muniz de Brito, Amin Stepple e Geneton Moraes⁷⁷. As duas tendências tinham convívio harmonioso e seus integrantes estavam sempre juntos - inclusive Fernando Spencer e Geneton Moraes Neto eram amigos e trabalhavam no mesmo local.

Em *Funeral para...* esta “disputa” entre contracultura e militância de esquerda poderia ser lembrada, mas não é o ponto em questão. Não há uma escolha ou identificação por uma das

⁷² NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, p.106-107.

⁷³ Ibidem, p.107.

⁷⁴ FREITAS, Artur. **Festa no vazio**: performance e contracultura nos encontros de arte moderna. São Paulo: Intermeios, 2017, p.84.

⁷⁵ Ibidem, p.84.

⁷⁶ Ibidem, p.33-85.

⁷⁷ FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **O cinema super 8 em Pernambuco**: do lazer doméstico à resistência cultural. 1990. 373f. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990, p.45.

formas de resistência cultural, visto que elas estão dispostas juntas, compondo um ideário de aspirações em que nenhuma se sobrepõe a outra. E quando mencionamos o termo resistência cultural, partimos do conceito elaborado por Marcos Napolitano, como “modo de ser da resistência à ditadura e um conjunto de produções artísticas e formulações culturais que traduziam as críticas ao regime e ao sistema econômico por ele sustentado”⁷⁸. O autor identifica quatro correntes do debate sobre este “modo de ser” dos anos 1960 e 1970: os liberais, de posição moderada e elitista, composta pela imprensa, profissionais liberais e a indústria cultural; comunista, que gravita em torno do Partido Comunista Brasileiro, PCB; a contracultura, configurada por indivíduos e grupos heterogêneos de ação estética radical e experimental; e a Nova Esquerda, formada também por um grupo heterogêneo tanto socialmente quanto de valores ideológicos: católicos progressistas, sindicatos, líderes comunitários, acadêmicos, militantes trotskistas, etc⁷⁹. As referências lançadas pelo filme atuam como recordações em um mesmo patamar de expectativas de uma geração: desejo de liberdade e transformação seja pela via lisérgica, corporal, cultural ou pela consciência social e do engajamento político.

Ao alegar que os anos 1970 configuram uma década de brancas nuvens, o curta-metragem põe em dúvida a manutenção e efetividade das utopias da esquerda voltadas para o engajamento social e político (incluindo a luta armada). Como lembra Heloísa Buarque de Holanda, “instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive as que são exercidas em nome de uma revolução [totalitarismo soviético e repressão e censura às artes em Cuba por Fidel Castro] e de um futuro promissor”⁸⁰. Assim como também questiona as ideias importadas da revolução cultural e comportamental da contracultura – e aqui nota-se que são utilizados ícones estrangeiros, norte-americanos e não figuras brasileiras. Em nossa análise, o vazio instaurado na década de 70 permeia tanto o lado engajado como do lado hippie, pois o diagnóstico do narrador não faz distinções quanto às frustrações: “todos os profetas calaram”.

Porém, mesmo com a narração do filme estabelecendo a morte dessas aspirações e definindo a era como a “década das ausências” e “década do nada”, é preciso relembrar as discussões de Artur Freitas e Marcos Napolitano sobre o fato de ser justamente nos anos 70 que o superoitismo persiste enquanto prática espontânea, mesmo em tempos de grande censura

⁷⁸ NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios, 2017, p.24.

⁷⁹ Ibidem, p.24.

⁸⁰ As informações entre os colchetes referem-se ao contexto ao qual Holanda se referia no texto. HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p.78.

(junto a outras manifestações artísticas marginalizadas como a poesia de mimeógrafo, por exemplo); e que temos, a partir da metade da década, a valorização e retomada de ações artísticas e políticas de origem comunitária, provenientes de sindicatos e movimentos sociais. Logo esta narração que esvazia os anos 70 ironiza também o rótulo dado ao período, principalmente se levarmos em conta que mais adiante o narrador afirmará: “nós não estamos plenamente mortos”. Este deboche da voz do narrador e os momentos de contraponto com as imagens instauram a ambiguidade do discurso que afirma a derrota de uma geração, ao mesmo tempo em que nega a dormência da mesma. A narração finaliza da seguinte maneira:

toquem os sinos da aleluia! Nós estaremos ouvindo em algum lugar. E então, bom dia, John Lennon de quarenta anos! Bom dia poetas de todas as manhãs. Bom dia, pássaro azul da felicidade geral, que voa longe de nós agora. Olhem o nosso coração, ele resiste! Porque os velhos sonhos passaram para sempre, e nossas mãos, vazias de bandeiras, vão reconstruir novas miragens.

A narração sugere, então, que os ideais da década anterior já passaram, embora o coração que os mobiliza ainda resista. É preciso acordar. Vemos o narrador trocar o “boa noite” aos senhores tristes do poder pelo “bom dia” aos jovens dos anos 60 e que agora, nos anos 70, são adultos. É preciso se libertar da saudade, é preciso libertar-se da nostalgia do que não foi vivido. É preciso superar a quebra, a interrupção instituída pelo golpe e pela instauração do AI-5 e que construiu uma geração dilacerada, como Ismail Xavier define a juventude atravessada pelo Ato Institucional na análise que faz dos filmes do Cinema Marginal⁸¹. É preciso superar também os efeitos da dominação da indústria cultural e da “domesticação da vida integrada ao mundo” que se alojava vigorosamente na década de 1970 – retomando a reflexão de Morin. É preciso fazer e superar o luto, construir algo novo a partir da brecha e reconstruir novas utopias.

2.3– É impossível evitar o futuro

Entre os planos da pichação “A saudade é uma jaula” há a inserção de uma cena entrecortada. Vemos uma mão que segura um lenço azul e mais adiante esta mão passa o tecido para outra mão, que logo depois o segura. A construção se dá da seguinte maneira: com planos rápidos enxergamos pedaços de palavras pichadas no muro. Logo após temos a sequência da passagem do lenço azul que é entrecortada pela visão total da frase escrita na parede.

⁸¹ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Cosac & Naify, p.54.

Novamente, mostra-se a tomada contínua do lenço que é passado de uma mão para outra. Temos duas camadas fragmentadas que ao reunirem suas partes conformam um todo, mas este todo não pode ser contemplado sem deixar evidente cada fragmento. Quer dizer, percebemos os enquadramentos de pedaços de palavras que lentamente juntamos e, como um quebra-cabeças, descobrimos a frase “A saudade é uma jaula”. Notamos ainda planos de um tecido que posteriormente poderia significar a transferência de uma responsabilidade. Assim, sugerimos uma interpretação: não podemos ficar presos ao saudosismo. É preciso passar a bandeira adiante.

O tecido azul é simples e não se encontra aberto, ganhando corpo como uma bandeira com o toque do vento. Está embolado entre as mãos, desajeitado. Como um ato clandestino, é passado para frente na esperança de que em algum momento possa ser aberto, revelado e libertado. Aqui nos permitimos uma breve aproximação com os *Parangolés* de Hélio Oiticica⁸². No fim dos anos 1960, o artista criou uma proposta de intervir no espaço urbano e romper com o tradicional ambiente dos museus por meio das cores. Influenciado por sua experiência de visitas ao Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, Oiticica utiliza estandartes, bandeiras, tendas e capas coloridas para serem “vestidas” pelo público e experimentadas a partir da dança, revelando diferentes formas através do movimento. Fernanda Pequeno da Silva faz uma análise desta obra como uma espécie de “vir-a-ser”, já que ela se efetiva momentaneamente no corpo de quem a veste e com isso preserva a “capacidade de nunca se realizar”⁸³. Interessa-nos aqui esta dimensão simbólica que o trabalho de Oiticica traz e que indicaria a função do tecido no curta-metragem. Ele seria esse “vir-a-ser” de uma ação de transformação que só é possível quando tomada pelo coletivo. O que é o tecido senão o resultado da ação de vários fios na urdidura?

Esta mesma configuração de um devir também está presente na bandeira que conduz o grupo de músicos da tradição da Folia de Reis. A festa cristã realizada no começo de janeiro⁸⁴ remonta o encontro dos três Reis Magos Gaspar, Melchior (ou Belchior) e Baltazar com o menino Jesus e para o qual lhe oferece presentes por seu nascimento. No Brasil essa peregrinação é representada na figura das companhias, grupos de cantores e instrumentistas (foliões) acompanhados de palhaços e que se deslocam por sete dias pelas estradas visitando casa por casa, numa direção que segue a orientação do leste (Oriente) para o oeste (Belém). O

⁸² Devo esta aproximação à sugestão dada após uma conversa com a pesquisadora Daniela de Lima Ramos.

⁸³ SILVA, Fernanda Pequeno. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas**. 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p.24.

⁸⁴ Há variações das datas entre regiões do Brasil e também em países na Europa quanto à realização da festa.

folião do ano, figura rotativa e que ocupa esta função por um período delimitado, é responsável por carregar a bandeira que será pendurada sobre o altar de cada casa visitada. De acordo com Carlos Rodrigues Brandão, a bandeira da folia é o objeto de culto de maior valor religioso, é o guia dos foliões. Composta por um retângulo de pano vermelho com a representação incompleta da jornada dos Três Reis, significa “o sinal aceito por consenso de que os foliões caminham em uma jornada: *imitando* o que os Três Reis fizeram; *em nome* de Santos Reis; *com a presença* dos Reis Santos”⁸⁵. Portanto, a bandeira designa uma marcha, um anúncio e esperança de um novo tempo, que dentro da tradição é passado de geração para geração. O lenço em *Funeral para...* carregaria este símbolo de desejo de futuro, reforçada por dois elementos do filme: a montagem, que cria um sentido de transição, de passagem, ao alternar a sequência do pano para o plano seguinte que é a da caminhada da jovem; e a narração, que em tom calmo e assertivo diz: “a esperança é o único dever”.

O procedimento de intercalar e fragmentar duas tomadas diferentes permanece neste próximo trecho. Repete-se a cena da “bandeira” alternada com o caminhar da jovem Ana Farache, em uma estrada de terra, em direção oposta à câmera. Se na primeira parte a personagem nos perturba com o sorriso provocador que não se intimida (Figura 41), agora ela nos dá as costas para seguir rumo à Mata do Janga, em Paulista, região metropolitana de Recife, Pernambuco. Nas recordações de Amin Stepple, o lugar era “um dos cenários preferidos de Geneton, ali onde a cidade parecia se fundir com o campo”⁸⁶. Neste plano é possível perceber a aspiração contracultural de retorno à natureza com esse andar pelo chão de terra até chegar à mata. Ana, de vestido listrado despojado e sandália, caminha despreocupada. As mãos livres e ombros relaxados balançam acompanhando o ritmo de seus passos e das folhas que se mexem ao fundo com o vento. A direção é em frente, mas segue em movimento nuançado, fazendo leves desvios.

Se a montagem até aqui foi fragmentada, seja pelo movimento de ré da primeira parte, pela constelação de ícones e pela ideia de transição com a alternância entre sequências paralelas, nesta etapa ela se configurará no sentido linear: após a simbólica passagem do tecido, um longo plano sequência se dá, com a câmera fixa que acompanhada a caminhada da atriz. Neste ponto, é interessante observar a crítica⁸⁷ feita por Fernando Spencer sobre *Funeral para...*, um dos raros textos encontrados sobre o filme nesta investigação:

⁸⁵ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **De tão longe eu venho vindo**: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás. Goiânia: Editora UFG, 2004, p.385.

⁸⁶ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton**: viver de ver o verde mar. Recife, Cepe, 2019, p.103.

⁸⁷ Cf. Anexo B, página 294.

A penúltima imagem enquadra a nova superstar do Super 8 brasileiro, Aninha Farache, caminhando numa estrada sem fim, até parar, no portal da década de 80, sob a chuva, a dúvida e a esperança. Resta no ar, no final, a esperança cristã, inocente, despojada e imberbe de que há sempre uma estrada que vale a pena percorrer. [...] Como não poderia deixar de ser, o filme é dedicado aos adolescentes e desaconselhável aos maiores de vinte anos, porque oferece uma visão propositadamente infantil, adolescente, despida de ideologismos e sociologismos, o coração vencendo a razão, a força da alegria demolindo o império da Tristeza⁸⁸.

As expressões utilizadas por Fernando Spencer guardam as características dessa cultura “hippie” marginalizada: “visão propositadamente infantil”, “despida de ideologismos”, “o coração vencendo a razão” e a caminhada de Ana é interpretada como uma marcha para os anos 80 ritmada pela esperança ingênua. No entanto, tal leitura acaba por não identificar o impulso ambíguo e contraditório que o filme aponta sobre essa geração

Durante a caminhada, o narrador traz a seguinte mensagem: “Então, boa noite imperadores da desesperança! Boa noite, patrulhas de gás lacrimogênio! Boa noite, velho Marx! Boa noite, Profeta das Oliveiras! Vocês foram crucificados! Eu vos anuncio que nós não estamos plenamente mortos!”. Neste momento do anúncio da resistência, a garota para bruscamente de caminhar no que aparenta ser a metade do percurso (Figuras 43 a 48). Ela olha para os lados e faz um gesto com as mãos, como se questionasse o que fazer a partir dali, e permanece estática (Figura 47). Para Luciana Araújo, o tom fúnebre da voz em conjunto com a imagem da garota parada confirmam a impressão de morte, de imobilidade: “entre a nostalgia idealizada dos anos 60, a frustração pela década vivida e a paralisia com o que está por vir, *Funeral para a década de brancas nuvens* exibe a imensa dificuldade em virar a folha do calendário”⁸⁹

⁸⁸ SPENCER, Fernando. “Funeral para a década” e “Fabulário tropical” serão lançados no festival. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, 29 de out., 1979, p. C-4. Fundação Biblioteca Nacional.

⁸⁹ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Dançar sobre as ruínas: os filmes super-8 de Geneton Moraes Neto. In: BRANCO, Edwar A. Castelo (org). **História Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p.39.

Figura 43 a 48 – A caminhada de Ana Farache rumo à mata do Janga.

Fonte: MORAES NETO, Geneton. (1978).
Fotogramas de *Funeral para....* (VHS/Digital)

Tal dificuldade de deixar o saudosismo de lado e avançar rumo ao futuro conforma também um dos vários aspectos da ambiguidade sobre a qual esse filme se constrói. E o nó que essa ambiguidade nos apresenta é o seu maior trunfo, materializado na cena da jovem caminhando na estrada. Em um primeiro momento, podemos nos lembrar que muitos filmes brasileiros produzidos no final dos anos 60 e na década de 70 elegeram a imagem da estrada como um ponto simbólico de desamparo quanto às perspectivas de futuro do país.

Do Cinema Novo, a estrada aparece em três filmes de Glauber Rocha: no final de *Terra em Transe* (1967), após o golpe de Porfírio Diaz, o personagem de Paulo Martins é alvejado por tiros e cai na estrada enquanto Sarah caminha, se distanciando de Paulo, em direção à câmera que se movimenta em um *travelling* de ré; no final de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), temos o andar de Antônio das Mortes em uma rodovia, na contramão dos veículos e ao lado do símbolo da Shell. Ainda que não explore a metáfora da estrada, anos antes, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), é possível destacar a imagem do matador de cangaceiros caminhando, com o passo cansado, após um périplo que lhe rende a consciência de sua identidade e “se vê diante das mesmas condições do início, sem perspectivas, só, embora dotado de um novo juízo sobre seu passado e seu papel”⁹⁰, de acordo com Ismail Xavier. Do

⁹⁰ XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac & Naify, p.287.

Cinema Marginal, recordamos *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, e o longo plano-sequência em que o “passageiro” (Paulo César Peréio) dirige um jipe por uma estrada de terra em Belo Horizonte criando uma expectativa no espectador quanto ao fim de sua jornada, frustrada pela ida do personagem a um banheiro. Seu percurso de carro continua depois, perseguido pelos bandidos do filme que acabam sofrendo um acidente. O “passageiro” recolhe os feridos e acompanhamos o deslocamento dos personagens no jipe e novamente teremos uma quebra de expectativa com um corte abrupto que deixa a cena sem desfecho. Em *Iracema, uma transa amazônica* (1976), do mesmo diretor, temos um final que mostra a despedida do caminhoneiro Tião Brasil Grande (Paulo César Peréio), dizendo a um pequeno grupo a frase “vence na vida quem mais caminha”, entra no caminhão e vai embora da comunidade. A câmera acompanha, em um longo plano, o deslocamento do veículo pela estrada – fruto do projeto integrador da ditadura militar. Por fim, temos a longa sequência final de oito minutos de *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane, retratando a fuga dos bandidos Urtiga (Milton Gonçalves) e Santa Maria (Hugo Carvana), em um carro que corre na estrada até desaparecer de vista. Na análise feita por Rubens Machado sobre este filme, o autor observa que “a estrada final d’O Anjo possui uma força arrasadora de inversão de perspectivas”⁹¹. Ismail Xavier também caminha nesta perspectiva, ao fazer o contraponto entre Rocha e Bressane:

em *O dragão da maldade* [Glauber Rocha], fizera da estrada um emblema do indesejável, da realidade bruta de uma modernização espúria. No filme de Bressane, tais dados se depuram e ganham uma conotação mais radical: a estrada figura o salto no vazio, coroa uma experiência abismal, substitui as dunas da agonia de Paulo Martins⁹².

Trazemos aqui exemplos já abordados por Ismail Xavier e Rubens Machado Júnior que trazem a estrada como a metáfora de um horizonte de expectativas. Na virada dos anos 60 para o 70, ela se configura como a angústia dilaceradora de uma geração sem miragens, o que nas palavras de Xavier comprovaria a presença de uma antiteleologia como organizadora da experiência⁹³. Quer dizer, a organização do tempo e a sucessão dos fatos que visam um *telos*, um fim, aqui não se faz, é fragmentada, desorganizada. A estrada, como um caminho definido que leva em direção a algum lugar, configura-se como rota para a crise, direcionando para o indefinido. No caso do Super-8, a metáfora parece apontar para uma contradição que englobaria

⁹¹ MACHADO JR, Rubens. **Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe**. São Paulo. 213 f. Tese (Doutorado em Cinema, TV e Rádio), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1997, p.114.

⁹² XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac & Naify, p.335.

⁹³ Ibidem, p.35.

o deboche do curso da história, em dialética com o engessamento sem escapatória desse mesmo percurso. Isto pode ser observado no filme Super-8 de Amin Stepple intitulado *O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha* (1978), em que um homem empurra um fusca em uma estrada deserta enquanto vai perdendo suas roupas na tentativa de fazer o carro funcionar. O esforço pitoresco é contraposto ao som *off* com slogans e frases que encampam o desenvolvimentismo e o “milagre econômico” do regime militar. No caso dos dois filmes, por mais que haja uma miragem (no caso de *Funeral para...* a floresta e de *O lento, seguro...* o funcionamento do carro para seguir adiante), o que está em jogo é o percurso, é o tempo presente, um tempo estrangulado pela propaganda enganosa da modernidade que caminha lado a lado com o desejo/desencanto do retorno à natureza. A estrada não é mais o salto para o vazio, é o próprio vazio, onde se encontra uma geração que permanece à procura de uma redenção projetada num futuro distante. Na estrada de *Funeral para...* podemos identificar a contradição entre o anelo e o desencanto. O desejo de retorno à natureza representado pela caminhada da personagem em direção a mata existe ao mesmo tempo com o desencanto de alcançar este lugar, materializado no corpo estático de Ana Farache quando esta para no meio do caminho e ali permanece por um longo tempo (Figura 48). E desta maneira o filme continua operando partes opostas em um movimento contínuo: o corpo está paralisado, mas existe uma resistência em latência, materializada na voz do narrador que repete inúmeras vezes: “nós não estamos plenamente mortos”.

Na sequência final de *Funeral para...* a câmera enquadra em close a boca de um homem, no caso Amin Stepple. Este recorte do plano nos permite um parêntese, para estabelecermos uma breve conexão com o primeiro filme de Geneton Moraes Neto, intitulado *Mudez Mutante* (1973). Em um cenário permeado por recortes de manchetes de jornais, palavras aleatórias e imagens, um casal encontra-se ali sem se falar, só se comunicando por meio da escrita em um quadro negro. A garota escreve: “a cada não, digo sim, assim, assado. Venha comigo – e é sempre perigoso falar e é sempre perigoso gritar”. Se em 1973 o recrudescimento do regime militar interveio violentamente na liberdade da fala, agora em 1979 é esta mesma fala que se impõe, seja pela preponderância da voz do narrador em toda a duração do curta, seja pelo enquadramento que valoriza a boca de Amin Stepple. Neste momento, o personagem usa também a sua voz para apresentar quatro mandamentos, cujo texto foi adaptado e influenciado por trechos de poemas diversos de Lawrence Ferlinghetti - poeta da geração *beat* e do qual Geneton era fã.

“Artigo primeiro: quando era maio no mundo, oh meu dileto aprendiz. Teu sonhador vagabundo incendiava Paris”. O primeiro mandamento pronunciado nos lembra das aspirações

da juventude de maio de 1968 que se opôs ao sistema de autoridade (acadêmico, familiar, político) e de poder. “Artigo segundo: sou largo, longo e profundo. Oh, meus irmãos juvenis. E meu coração moribundo foi réu de todo juiz”. Já neste trecho observamos aspectos íntimos e subjetivos desse sujeito contestador colocado agora sob juízo. “Artigo terceiro: atravessei a tormenta e grito: “Terra à vista!”. Sou tua tropa de choque, és meu melhor sandinista. Meu ódio te alimenta, me armo com meu badoque, e miro os anos oitenta”. O terceiro artigo nos apresenta a resistência desse sujeito contestador, que se defende e ataca com as armas que tem nas mãos, no caso o pueril estilingue (badoque). E aqui temos uma referência a outro filme de Geneton, *Isso é que é* (1974). Neste curta-metragem, baseado no poema processo de Ney Leandro de Castro, jovens armados com estilingues miram os símbolos do capital estrangeiro: a Volkswagen, Coca-Cola, a Ford, Philips, Firestone, British Caledonian, Shell entre outras marcas. O quarto e último artigo pronunciado por Stepple é taxativo: é impossível evitar o futuro!

Tal manifesto, inspirado pela poesia de Ferlinghetti, traz a contradição materializada na forma da negação do que o filme defende. A saudade é uma jaula da qual não conseguimos nos libertar. Retomar a poesia *beat* é retomar as influências do passado e revelar o que ainda não foi superado, embora seja melhor resgatar o que há de pulsante do que lamentar sobre o que está morto. Na mesma crítica feita por Fernando Spencer, o cineasta afirma que este filme “é o cinema amador celebrando a esperança contra o rancor, contra o imobilismo, contra a lamentação estéril. Já se disse: ódio não dá filme”⁹⁴.

O jogo entre se libertar da saudade e mirar o futuro como única possibilidade também pode ser identificado em outro filme que o cineasta realiza em 1980, intitulado *Navegar em terra firme*, comentado no início deste capítulo. No final do curta-metragem, um homem barbudo vestido com uma camiseta branca e uma espécie de manto vermelho, uma mistura de profeta religioso e *Super-man*, brada aos quatro ventos na praia:

Sou capaz de adivinhar, decifrei a profecia de Antônio Conselheiro. Pois o verde da esperança, brilhará em terra firme, feito um pedaço de mar. E é povoado de verde que o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão! Vim a esta república para espalhar o verde, trazer a cura, semear o tesão e revirar a cultura! A medida da felicidade é a esperança toda. E o futuro é filho da saúde! Deus, salve as misérias! Deus, salve as morenas! Deus, salve a América!

⁹⁴ SPENCER, Fernando. “Funeral para a década” e “Fabulário tropical” serão lançados no festival. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, 29 de out, 1979, p. C-4. Fundação Biblioteca Nacional.

Após entoar o “sermão”, o homem caminha em direção ao mar para se afogar. Tanto *Navegar em terra firme* quanto *Funeral para...* se aportam na ironia para falar de um futuro decorrente da abertura política, cujos personagens (sujeitos, cidadãos?) não se desfazem dos elementos do passado (a crença cristã de que o sertão vai virar mar em conjunto com o tesão contracultural que espalha a felicidade). Essa crença no futuro se constrói num riso desesperado, num mal-estar promovido pela própria consciência da contradição e do desamparo que tal síntese contraditória produz.

Por conta da dificuldade de seguir adiante é que *Funeral para a década de brancas nuvens* torna-se um processo de elaboração do passado e superação particular de um luto – não só do um fim de uma década em frangalhos dominada pelo regime e marcada pela repressão, mas pelo esfacelamento de perspectivas para aquele momento. E como todo processo de rememoração, as lembranças envolvidas nem sempre surgem numa ordem cronológica. Muitas vezes aparece em formas de flashes, e talvez por isso o filme faça uso constante dos planos curtos. Existe o procedimento da aceitação de uma vitória momentânea, a dos opressores, nas diversas vezes em que a voz ressalta frases como “vocês conseguiram por enquanto”, “vocês venceram desta vez” e “nossos profetas calaram”. Existe a barganha, quando a voz afirma “durmam sem medo de nossas garras”, “vocês sabem, nosso grito ficará calado” e “olhem nossas mãos, elas estão vazias”. E temos a negação, subvertida, na repetição da frase: “nós não estamos plenamente mortos”.

Diante da quebra das expectativas criadas na década de 1960 e da repressão pós-68, há também a frustração dos anos 70, acompanhada por um fim de ciclo marcante desse período que é o do próprio Super-8. No final dos anos 1970, a produção da bitola passa a ser cada vez menor, portanto seu acesso torna-se mais restrito e mais caro e grande parte dos cineastas migram para o formato do vídeo. E também há uma frustração pessoal do próprio cineasta, que de uma certa maneira deixa marca no filme. Segundo Ana Farache e Paulo Cunha, Geneton Moraes Neto mudou-se para a França após a finalização de *Funeral para...*:

Era hora de dar um adeus maior ao Brasil. Pediu demissão do *Estadão* [onde atuava como jornalista], juntou as economias, avisou aos amigos. O Brasil não animava muito: ainda restavam três anos de governo do general João Baptista Figueiredo – aquele que preferia cheiro de cavalo ao cheiro do povo. O país anunciava que estava quebrado e pedia ajuda ao FMI⁹⁵.

⁹⁵ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton**: viver de ver o verde mar. Recife, Cepe, 2019, p.150.

Talvez o fato de o curta-metragem recorrer ao rito do funeral seja também uma ação simbólica de um encerramento não só de uma era, de expectativas que não se concretizaram, como também o fim de um ciclo e começo de uma nova vida de Geneton no Brasil. E neste processo do luto, faz parte a elaboração, faz parte recordar e repetir, como propõe Freud⁹⁶. A repetição, em *Funeral para...*, é seu motor formal simbólico, é sua ação como forma de recordar. Está na recorrência de planos e sequências iguais (a tortura, o fichamento, o encarar a câmera, as mãos que passam o lenço, a caminhada); nos inúmeros cumprimentos de “boa noite” e na reprodução incansável da frase “é impossível evitar o futuro” realizadas pelo narrador; E no procedimento de elaborar, esse sujeito expõe e se expõe as contradições, como pudemos observar na contraposição entre a pichação na parede “a saudade é uma jaula”, mas é a inspiração sessentista poética de Ferlinghetti que constrói cada palavra dos mandamentos que propõem um horizonte futuro. Recusa-se a utopia do passado, mas ela é a fonte para encampar a esperança futura. Em uma declaração de Caetano Veloso após o lançamento do disco *Domingo*, de 1967, que foi produzido sob uma atmosfera da bossa nova, o cantor afirmava: “a minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro”⁹⁷. Esta saudade colocada em projeto pelo Tropicalismo, aqui no curta-metragem já não é suficiente, ela dá origem a angústia, aponta justamente para a falta de projetos e para a aparente paralisia.

Funeral para... é uma tentativa de sair do buraco por meio da fala terapêutica, direcionando-se aos adolescentes do Brasil, conforme a cartela final, o único futuro possível. Reflete o desespero de uma juventude que se encaminha para uma inevitável domesticação da vida adulta e que se coloca diante de um movimento dialético constante que, se não produz uma transformação (discutida por Roberto Schwarz), não deixa de produzir algo novo, mesmo que seja a sensação de mal-estar e desamparo que pode tornar-se um “vir-a-ser”. E por isso, o filme também pode ser lido como um grande blefe. Um ato provocador de quem aceita a aparente vitória, a aparente dormência para desafiar o que está instituído. Um insulto de quem não tem mais nada a perder. A brecha de maio de 68 ainda está aberta e o desejo pela liberdade ainda existe. Como o próprio Geneton Moraes Neto frisa, novamente por meio da voz do narrador em *A esperança é um animal nômade* (1981): “só o futuro é revolucionário”.

⁹⁶ FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, vol. XII, 1996, p.163-171.

⁹⁷ CALADO, Carlos. **Tropicalia: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997, p.96.

Capítulo 3 – Entre manter e deixar morrer

Há uma jornada em comum que os narradores e os personagens de *Mi casa de altos techos* e de *Funeral para a década de brancas nuvens* percorrem. Apesar da distância em quilômetros que separam as nacionalidades de cada país e do espaço temporal distinto da feitura de cada filme (o primeiro 1970 e o outro 1979), existem alguns elementos que aproximam as duas obras que aqui tentaremos identificar ou pelo menos tatear. Concentraremos nossa atenção na discussão sobre os recursos semelhantes que os filmes utilizam para tratar do passado e de seu legado (as aspirações de 1968 e a repressão), principalmente em relação às similitudes das inquietações que eles propõem sobre uma época.

3.1 - O legado de 68 e suas ambiguidades

Estamos diante de dois filmes diferentes. O primeiro, *Mi casa...*, se volta para a história de dois estudantes da Antiga Academia de São Carlos que indagam sobre os caminhos que devem tomar em relação à arte, tendo como ponto de partida a herança combativa da escola em prol do movimento estudantil mexicano em 1968. O segundo, *Funeral para...*, faz um balanço da década de 1970, dialogando com o legado da década anterior a partir de fotos da época e da performance de dois jovens.

Ao mirar estes filmes em sua superfície, a partir da sinopse e de uma primeira visualização das películas, podemos identificar ideias de herança e legado como um ponto comum. Há um vínculo com o passado que cada obra, à sua maneira, vai questionar e refletir. No caso do filme mexicano, estão presentes a história de uma instituição e a memória de jovens que se uniram contra o autoritarismo do governo, sendo que uma das formas de oposição se manifestou por meio da arte. Dois anos após o massacre de Tlatelolco, o curta-metragem sugere, pelas angústias pessoais dos dois estudantes, uma disjuntiva: qual caminho a arte deverá seguir após a tragédia.

As lembranças da violência dos confrontos entre estudantes e os militares naquele ano estão estampadas nas paredes da escola, nos enquadramentos que a câmera faz das expressões escritas com tinta “Se busca” e “2 de octubre”. Temos a corda que aparece como forca indicando ameaça ou sugerindo a presença da morte em um local onde se fez resistência às ações autoritárias do governo de Díaz Ordaz. E a mesma corda serve de símbolo do que deve ser rompido com o passado, como na frase “desatar o que estava esquecido, perdido, me

impedindo a tranquila visão do horizonte”. Mas esse desejo de romper perpassa a dúvida também marcada na narração: “meu desejo ou a esperança. Minha angústia, a pena ou o protesto, o mundo que me cerca e me aniquila. Minha legítima aspiração truncada pelos grilhões. Não sei, não sei”. Nas duas frases citadas não é possível identificar o que impede a visão ou quem promove o ato de repressão, mas sabemos que existe uma produção de sofrimento nos personagens do curta que pode ser tanto por uma ação interna, de autocensura, quanto externa, institucional. Essas lembranças e angústias se originam de um contexto histórico de levante e de enfrentamento de uma geração que se opôs não somente à autoridade de Díaz Ordaz, mas também a outras formas de autoridade: a patriarcal, a religiosa e a acadêmica.

Já *Funeral para...* traz uma colagem de fotografias de ícones dos anos 60 e o registro audiovisual da morte de John Kennedy para questionar uma década posterior em que imperaria o vazio cultural, político, social. Para isso, seu narrador provoca o espectador ao anunciar o funeral dos anos 70 e o curta é transformado numa espécie de ritual de enterro de uma era de “brancas nuvens”. Em muitos momentos do filme a voz *over* afirma, ironicamente, a derrota de uma geração para os militares e para os Estados Unidos em frases como “você conseguiram, por enquanto” e “durmam sem medo de nossas garras”. O mesmo narrador traz as aspirações da juventude dos anos 60 e que ali, no contexto da obra, já não são suficientes, como nos trechos “Os anos 60 estão longe e todos os profetas falharam” e “As ruas de maio em Paris, a primavera de Praga, as cordilheiras da América, os palcos de Woodstock são agora um retrato na parede”. Há um deboche e um desencanto no tratamento da herança da década anterior, que também foi marcada pelo levante e enfrentamento de uma juventude que se opôs ao conservadorismo, ao golpe militar de 1964 e ao recrudescimento do regime político a partir de 68.

Esse olhar sobre o passado de *Mi casa de altos techos* e *Funeral para a década de brancas nuvens*, em especial para o legado, está envolvido por uma atmosfera ambígua de nostalgia e desencanto construída por meio da figura do narrador, da montagem e de elementos da mise-en-scène. Sobre o narrador, no caso do filme mexicano ficamos em dúvida a quem de fato pertence a voz, mas identificamos um ponto comum em relação à origem da aflição de cada personagem: algo se quebrou no passado recente e gerou uma frustração. No filme brasileiro, o tom irônico da voz *over* faz deboche para com os militares ao insinuar o fracasso de uma geração, mas tal ironia não deixa de conter uma espécie de consternação, um espectro pessimista – como se fizesse jus a uma expressão popular brasileira “toda brincadeira tem um pinga de verdade”. A partir das análises, paira a dúvida se não haveria algo mais profundo, escondido nas entrelinhas, na dificuldade de identificarmos o perfil do narrador e a fonte das

angústias dos personagens no primeiro filme; e no impasse que a narração da segunda obra provoca a partir de suas irônicas e ambivalentes colocações.

Outro aspecto sobre a ambiguidade, levantado pela voz do narrador e pelas imagens nos dois filmes aqui tratados, é o embate entre militância de esquerda e contracultura, que mobilizou as disputas culturais em ambos os países nos anos 60 e 70. Em *Funeral para...* esse debate está sugerido nas vezes em que o narrador define a década de 1970 como “a década sem bandeiras”, ao mesmo tempo em que se vale de vários ícones tanto do movimento estudantil quanto da contracultura. Retoma, portanto, uma discussão cara à época sobre o “vazio cultural”, em que vários intelectuais e jornalistas definiam aquele momento como um tempo de ausência de inovação criativa e de efervescência artística. Para além das dificuldades dos artistas de continuarem seus trabalhos diante da censura, o “vazio” revelava as lutas culturais envolvidas entre a esquerda ortodoxa e a produção da contracultura – esta criticada pelo grupo do Partido Comunista Brasileiro pela falta de comunicação com o público e pela “ausência” de uma resistência ao regime militar.

Mi casa... traz na forma do conflito central dos dois personagens estudantes de artes a dúvida sobre qual caminho artístico percorrer: uma arte orientada para a realidade social e outra mais existencial. A caracterização dos dois jovens deixa muito claro os perfis distintos: o militante e o hippie. Embora os confrontos ocorridos em 1968 no México tenham aproximado esses dois grupos, em 1970 eles buscaram novos caminhos e colocaram em questão não somente a função social da arte, mas como ela deveria ser posta em prática – por exemplo, no caso da Cooperativa de Cine Marginal citado no Capítulo 1, que em sua origem tinha o objetivo de documentar em Super-8 as manifestações de trabalhadores e camponeses, e que passou a ter conflitos internos após seus membros questionarem o modo como esses filmes deveriam ser feitos¹.

Sobre o embate entre militância e contracultura, é preciso enfatizar que *Mi casa...* e *Funeral para...* se apresentam em momentos distintos. Se colocássemos as duas produções numa linha “cronológica”, o filme mexicano seria a primeira etapa, onde se encontraria ainda expectativas para ações futuras e harmoniosas tanto da esquerda quanto da contracultura, enquanto que no filme brasileiro já estaríamos, talvez, num certo “estágio final”, num esgotamento dessas perspectivas, tomando em consideração as afirmações do narrador em frases como “funeral de uma década sem bandeiras” e “nossas mãos vazias, sem bandeiras, vão reconstruir novas miragens”. Este “sem bandeiras” poderia ser lido tanto como um momento

¹ Cf. Capítulo 1, páginas 78.

sem nenhum projeto a ser defendido como também, no caso da contracultura, ser lido como ironia às críticas feitas ao movimento, considerado como alienado, portanto vazio de resistência. Porém, não podemos usar esse procedimento linear “evolutivo” para os dois filmes, pois cada país tem uma trajetória distinta de seus movimentos sociais e culturais e um contexto político diferente.

O que trazemos para reflexão é um desencanto comum que emerge do legado da contracultura e militância de esquerda que estaria impressos na leitura dos dois curtas-metragens. Desencanto este em decorrência de uma quebra realizada por um regime autoritário de um lado e por uma ditadura do outro. É como se em *Mi casa...* houvesse uma insistência nessas formas de resistência erigidas na década anterior construindo uma esperança futura de que ambas juntas conseguissem, desta vez, vencer as forças opressivas evocadas pelo narrador. Entretanto essa esperança contida no discurso da voz over entra em contradição com a própria mise-en-scene, em parte orientada pelas contraposições fora/dentro e luz/sombra, e pela cena final com o enquadramento do céu, deixando no ar e distante a resolução do conflito. Em *Funeral para...* temos um discurso que joga com as expectativas frustradas de uma época tanto da esquerda quanto da contracultura, assume um tom pessimista sobre o momento presente e acredita que é preciso buscar novas miragens – e o que é uma miragem senão uma ilusão óptica de uma imagem próxima?

A questão que fica para os dois filmes, entendendo as perspectivas singulares de cada obra, é: a partir de 1968 e seu legado, o que podemos fazer? Nesse sentido, lembramos que a figura do músico John Lennon aparece em ambos os filmes: em *Mi casa...*, na trilha sonora com a música *Give peace a chance*; em *Funeral para...*, na fotografia do cantor e na voz do narrador que entoia “bom dia John Lennon de 40 anos”. A recorrência comum a um ídolo pop que defendia a paz e o amor talvez se valesse não só pelo projeto que encampava e que se reflete nos personagens de *Mi casa...* e nas aspirações acionadas por *Funeral para...*, mas também por sua desilusão. E neste ponto lembramos de um célebre trecho da música *God*, que o compositor lançou em 1970 para o álbum *Plastic Ono Band*, e que marca um desengano semelhante ao que encontramos nos dois filmes: “O sonho acabou, o que posso dizer?”².

Ainda sobre a ambiguidade, vale destacar que ela também se faz por contraposições feitas pela montagem e por elementos da mise-en-scène, que reforçam o jogo complexo de interação entre as partes. Primeiro, nos atentemos à dialética entre global e local contida nos dois filmes. Em *Mi casa...* ela está presente na posição dentro e fora: dentro da Academia (local)

² Trad. nossa: “The dream is over, what can I say?”.

e fora dela, mundo real, da cidade e da miséria (global); nas lembranças da resistência estudantil mexicana (local) e nas figuras de opressão (global) por meio do sujeito indefinido que compõe a frase proferida pela voz do narrador: “a quem nos tem impedido nossos caminhos” – que pode ser tanto o governo do país como uma estrutura maior, como o sistema capitalista, por exemplo. Em *Funeral para...* temos, nas primeiras cenas do filme, Recife registrada no período noturno (regional/local). Entretanto a narrativa do curta nos oferece um contexto nacional (global, no sentido de amplitude) político de regime militar – lembramos que no final, uma cartela aparece com a seguinte frase escrita: “este filme é dedicado aos adolescentes do Brasil (se é que existe Brasil)”. Também temos a rebeldia dos jovens detidos na prisão (local – Figuras 26 a 33) e as fotografias de conflitos entre estudantes e policiais no ano de 68 no mundo (global – Figuras 34 a 41).

Outro contraponto local e global vem da música. Geneton retoma a contraposição tropicalista local/global ao recorrer à canção popular de Luiz Gonzaga ao mesmo tempo em que também utiliza o rock de Joe Cocker para retomar as aspirações de 68 e para construir sua crítica ao regime de governo. Já David Celestinos recorre ao contraponto do erudito/pop, utilizando como trilha sonora um réquiem de Mozart e as músicas dos Beatles, John Lennon e de Yoko Ono. Esse contraste nos dá abertura para pensar possíveis significados. A composição de Mozart, inserida nas cenas internas da Antiga Academia de San Carlos (local), confere uma atmosfera intimista e sagrada, uma jornada individual, artesanal, do artista em sua criação. Já as canções dos músicos ingleses e da artista plástica japonesa podem sugerir ideias (global) de cosmopolitismo e de consumo de massa (a execução da música durante a caminhada do jovem militante pelo centro comercial da cidade), e de uma união coletiva para a paz (uso da música *Give peace a chance*, cujo o refrão é cantado por um coro, o que pressupõe várias vozes juntas entoando uma mensagem).

Apenas citar contrapontos como dentro/fora, Recife/Brasil, México/mundo, música popular/pop e local/global é uma aproximação inicial aos aspectos semelhantes entre os filmes, mas é necessário ir além. O que nos interessa é a dimensão relacional entre essas partes e o que nos revela esta articulação. Em *Mi casa...* temos a história de dois jovens que mantêm uma afeição carinhosa e respeitosa para com uma escola de artes. Tal espaço (Figura 49) permite a liberdade da criação, mesma liberdade que se tornou luta por sua resistência em existir. Fora desse espaço (Figuras 50 e 51), temos uma cidade/mundo que abriga distintas arquiteturas, que se move no consumo de bens materiais e que exclui para áreas distantes os efeitos da modernização.

Figuras 49 a 51 - O abrigo na escola e os impasses do mundo a fora.

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

Tanto a prática artística encerrada na Escola quanto a deambulação pela cidade exigem dos personagens de *Mi casa...* uma nova relação com o mundo, principalmente após o ano de 1968. E também reconhecer que os efeitos nocivos de determinadas ações políticas, econômicas e sociais do contexto moderno não estão apenas no mundo externo, mas também no âmbito subjetivo e criativo. Neste sentido a crise se instaura, a partir da relação global/local, dentro/fora: no momento em que militares invadem uma escola de artes e destroem ferramentas e obras, eles acabam por atacar não só um espaço físico, mas também simbólico, particular, de experimentação e de subversão, e de onde podem emergir obras que “acusam a realidade existente”³ – se nos atermos à observação que Marcuse faz sobre a potência da arte. E se esta violência é realizada em conjunto com a agressão no espaço público, com os confrontos nas ruas e o massacre dos estudantes em Tlatelolco, explicita-se o desnível do jogo de forças e a falta de alternativas, visto que interno/externo, local/global estão todos sitiados. Fica a difícil pergunta: Como se reconstruir para mudar o que está dentro e no mundo afora?

A mesma crise e o desnível do jogo de forças pode ser percebido em *Funeral para...* Os personagens detidos e torturados se opuseram a um regime de governo e a um sistema – temos então elementos que se configuram em âmbito local (governo nacional) e global (sistema capitalista). Esta oposição reverbera ideais de liberdade e de levante que circularam por vários países do mundo no “momento 68” e que tiveram como consequência comum a repressão. No entanto, a leitura proposta pelo filme por meio da revisão de uma década é a de que o desnível de forças permanece, com as contínuas afirmações do narrador quando diz “vocês venceram, desta vez”. Embora permaneça também a resistência, sob outras formas, como por exemplo o sorriso provocante da personagem de Ana Farache. A questão é quase a mesma do filme mexicano: a partir do passado, como reconstruir novas miragens?

³ MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018, p.17.

Outro elemento de contraponto que emerge da construção dos dois curtas-metragens é o binômio vida/morte. Antes da saída dos estudantes da Academia de San Carlos, vemos a sequência em que eles caminham pela instituição e percebemos os contrastes entre escuridão e claridade, a luz que paira sobre os corpos em detrimento da sombra que os contorna. Nesta parte também temos a presença da corda, que ora assume o primeiro plano, ora ocupa o segundo plano, ora torna-se elemento central da cena. A oposição entre claro/escuro e a presença da corda nos leva a indagar se ali não existiria o jogo entre morte e vida, em que a luz representaria o lado pulsante, a escuridão o lado fúnebre e a corda um intermédio - funcionando como objeto que restringe, que pode matar, mas que desamarrado liberta. Levamos em consideração, no Capítulo 1, que a escola foi o espaço de criação e de resistência, da manutenção da memória daqueles que foram mortos no massacre de Tlatelolco. Morte e vida, dessa maneira, estão em um mesmo ambiente e estão nos corpos dos personagens e nas lembranças que os estimulam a seguir em frente e por justiça.

Em *Funeral para...* o binômio morte/vida também se insere, já inicialmente com o título do filme que apresenta a palavra “funeral”, remetendo, portanto, à morte. Ao longo de toda sua narrativa temos a celebração do enterro de uma década, mas as imagens apontam para a direção oposta, para a vida. A voz enfatiza ironicamente a morte de uma era e de uma juventude, mas as cenas nos revelam jovens que desafiam a câmera, que sorriem, que seguem em frente por uma estrada sem saber aonde ela vai chegar. A alternância entre luz e escuridão revela que, na cela, a vida ainda resiste no jovem torturado (Figuras 26 e 27). Há o impulso que conduz esses personagens ao movimento, reforçado pela própria voz *over*, “nós não estamos plenamente mortos”. Além disso, as fotografias dos ícones dos anos 60 podem mobilizar ideias de morte/vida: parte delas pertencem a alguns sujeitos, falecidos no momento da feitura do filme, que defendiam ideias e estimulavam atitudes coletivas de manutenção da vida que permanecem ativas: John Lennon, Che Guevara, Marighela... Outros registros podem reforçar a ideia de morte, a exemplo da Guerra do Vietnã e dos confrontos com policiais; assim como a presença dos líderes norte-americanos pode simbolizar o envolvimento do país em guerras e outros conflitos violentos.

Morte e vida coexistem num movimento em que cada um cria condições para a existência do outro: desejar matar uma década para surgir outra nova; lembrar os mortos de 2 de outubro para preservar a vida dos que resistem; se opor contra aqueles (militares/governo/capitalismo) que querem nos violentar. Esse fluxo não é liberto de tensões, a dialética persiste e o jogo de forças apontado no contraponto local/global aqui também prevalece promovendo uma instabilidade. Assim, além da repressão política e social apontada

nos dois filmes, retomamos a característica comum às duas obras que identificamos no começo desta análise comparativa: a abordagem do legado de 1968. Em *Funeral para...* discutimos a ambivalência entre a nostalgia de 68 e a frustração pela revolução que não ocorreu, em *Mi casa...* o mesmo ponto pode ser observado. Estamos diante do conflito entre o desejo de morte e vida desta herança. Para qual lado esta balança irá pender?

3.2 - As imagens e as palavras de um legado

Se ainda há muito o que elaborar sobre o que se passou, destacamos que houve, tanto do lado superoitista mexicano quanto do lado brasileiro, uma intenção de se registrar na película uma memória da resistência contra regimes autoritários e uma crítica da violência advinda destes. No Capítulo 2 citamos os curtas-metragens brasileiros experimentais em Super-8 que tratam direta ou indiretamente da tortura, da repressão e das prisões promovidas pela instauração do AI-5. Poderíamos citar outros filmes que criticam o período do regime militar como *O lento, seguro, gradual e relativo Strip-tease do Zé Fusquinha* (Amin Stepple, 1978)⁴; *Costumes de casa* (Jorge Mourão, Nova York, 1977-1980) em que temos a performance de um homem em gozo, amarrado com arame, sob tortura; e *Exposed* (Edgard Navarro, 1978) que será analisado no Capítulo 5.

No México, alguns cineastas superoitistas também se dedicaram a tornar este tema uma memória visual do país. Sergio García realizou o filme *Y pensar que podemos* (1968-1972), em que mescla fotografias das detenções de estudantes pela polícia com registros do confronto entre os jovens e os granaderos no Zócalo, praça central da Cidade do México, em 1968; Em conjunto com o Taller de Cine Experimental, García também produziu *Su noticiario el colorado* (1977), filme que imita o formato de um noticiário com depoimentos e entrevistas sobre vários assuntos ligados às insatisfações políticas e sociais, e dentre eles apresenta relatos e imagens sobre o movimento estudantil de 1968. Em 1970, Oscar Menéndez inseriu clandestinamente uma câmera Super-8 na penitenciária de Lecumberri, para captar imagens das condições dos estudantes e intelectuais ligados ao movimento de 1968 que estavam ali detidos – os presidiários que já se encontravam naquela instituição foram estimulados a agredir os presos recém-chegados e a queimar seus livros. Esses registros foram incorporados em três outros trabalhos do diretor, *2 de octubre, aquí México* (1970), *História de un documento* (1971) e

⁴ Cf. Capítulo 2, página 114.

Homenaje a José Revueltas (1978), ambos em 16mm⁵. Estes são apenas alguns exemplos que expressam a indignação perante um triste fato histórico e manifestam o desejo de imprimir na película as lembranças de uma época para mantê-las vivas.

Outra recorrência interessante nos filmes superoitistas é o registro das pichações, frases escritas em muros que marcaram as manifestações da geração de 1968. Em *Funeral para...* temos a sequência em que o jovem escreve na parede branca de um quintal a frase “a saudade é uma jaula”. Outros filmes brasileiros também brincaram com os sentidos que poderiam ser criados a partir as pichações: *Pixando* (1980), de Pola Ribeiro e Ana Nossa Bahia⁶, é um curta estruturado a partir da montagem de várias imagens de muros e paredes pichadas, sob uma trilha sonora caótica de diversas vozes. Tais inscrições, de temáticas variadas, também comportam escritos contra o regime militar e a favor da liberação sexual; *Espaço Marginal* (1981) é um filme produzido por Luís Carlos Sales e o Coletivo Mel de Abelha, e é construído com cenas de pichações nos muros da cidade de Teresina. Entre os escritos, é possível ver frases como “Em 82 espero que os mortos não voltem mais”, “AI-6 Amor” e “pelo fim da ditadura”. Um “especialista” é entrevistado pelo coletivo para fazer uma análise sobre os rabiscos e afirma que “esse tipo de pichação perdeu o efeito”. Para Edwar Castelo Branco e Renata Sousa, o filme “deseja tocar a pele da cidade para tratar de seus ferimentos” e que “pode ser visto como uma sociologia das pichações”⁷.

Do lado mexicano, *Mi casa...* apresenta os escritos “se busca” e “2 de octubre” nas paredes da Antiga Academia de San Carlos, mas existem outros filmes que trazem as pichações como elemento narrativo. *Libe...* (1972), de Diego López, conta a história de um grupo de jovens perseguidos pela polícia e em um dado momento, um deles para em frente a um muro e tenta escrever a palavra “liberdade”. Não consegue terminar a escrita, pois é alvejado por um tiro. *Y pensar que podemos* (1968-1972), de Sergio García, tem uma passagem que registra as pichações feitas nas portas e paredes da UNAM em que se pode ler as frases “¡La revolución

⁵ Oscar Menéndez também realizou outro filme em 16mm sobre as manifestações do ano de 1968 intitulado *Únete Pueblo* (1968).

⁶ Pola Ribeiro é de Salvador, formado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Bahia. No super-8 produziu *Abílio matou Pascoal* (1977) e *Na Bahia ninguém fica de pé* (com Edgard Navarro e José Araripe Jr, 1980). Fez trabalhos em vídeo e em 35mm realizou *Caxumbé* (1976), *A Lenda do Pai Inácio* (1987) e *Jardim das folhas sagradas* (2007). Ana Nossa Bahia é diretora e atriz e no super-8 realizou o filme *Reggae Por voz* (1980), em co-direção com Pola e Alexandre Jorge Filippi.

⁷ BRANCO, Edwar A. C.; SOUSA, Renata Flávia O. A cidade que abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. In: BRANCO, Edwar A. C. (org). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p.141.

socialista!”, “Aula Mao Tse Tung” e “Aula Camilo Torres⁸”. *Tovar* (1971), película de David Celestinos, também se vale de frases escritas na parede: “o mundo começa não termina”, “a imaginação ao poder” e “Pense! Que pensar é criar!”.

A partir destes exemplos citados podemos pensar a própria prática superoitista dentro da perspectiva do legado. As frases rabiscadas nos muros do maio francês de 1968 ficaram célebres por serem instrumentos de crítica e de engajamento. Preservaram o status do anonimato de seus criadores e se transformaram, como os paralelepípedos, em armas de contra-ataque dos estudantes. Durante sua estadia em Paris em 1968, Carlos Fuentes escreveu que “debaixo dos paralelepípedos estão as praias e as palavras. Os muros de Paris falam: sonhos, ordens, cóleras, desejos, programas, piadas, desafios e a ressurreição de uma heterogênea geração reunida em uma espécie de editorial permanente de pedra e pintura”⁹. A ideia de um “editorial permanente” pode ser aplicada no Brasil e no México, visto que os escritos registrados pelas câmeras de Super-8 também expressaram desejos, críticas e sentimentos que estavam impossibilitados de se serem comunicados, devido a censura, e encontraram nos muros um espaço permanente para serem manifestados. E encontraram nas imagens em Super-8 uma nova forma de permanência. Tais escritos expressam os ideais de uma geração que desejava a atenção instantânea dos transeuntes, uma possível adesão e uma futura ação. “Há uma inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes. Até que as próprias paredes tomem a palavra e que esta ilustre o espaço público, o espaço sensível em sua totalidade”¹⁰, afirma Didi-Huberman.

A escrita livre, às vezes desajeitada, realizada em qualquer formação vertical, sólida e plana, com efeito ora debochado, ora poético, ora agressivo que visa dar na vista, também se assemelha ao superoitismo. A câmera, em sua simplicidade de uso e de registro, captou e criou uma escrita espontânea em forma de imagens que também chamou a atenção de seus espectadores, pelas histórias criadas, pela ironia e pela crítica ao *status quo*. Como escreveu uma vez Geneton Moraes Neto em um artigo no jornal *Diário de Pernambuco*: “o verbo é esse: fazer, criar, inventar, iluminar. [...] O sonho que vale a pena, a 18 quadros por segundo, numa

⁸ Camilo Torres foi um padre guerrilheiro, nascido em 3 de fevereiro de 1929 em Bogotá, Colômbia, e morto no dia 15 de fevereiro de 1966. Foi pioneiro da Teologia da Libertação e buscou a inter-relação entre marxismo e catolicismo.

⁹ FUENTES, Carlos. **Los 68**: Paris, Praga, México. México, D.F: Ediciones Era, 2018, p.26.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Trad. Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017, p.157.

tela branca de cinema, é o roteiro do inconformismo, o motor da inquietação, a aventura verdadeira da existência. Correr o risco, sentir a barra e ir em frente”¹¹.

3.3 - O olhar para o futuro

No gesto de lembrar o passado também existe o olhar para o futuro. Na rememoração realizada por *Mi casa...* e *Funeral para...*, destacamos um recurso constante em ambas as produções: a repetição. *Mi casa...* traz três cenas que ao longo do filme serão reproduzidas de forma quase semelhante: a do jovem militante correndo em direção à periferia; a do estudante barbudo meditando dentro da Academia de San Carlos; e a cena da corda sob o fundo do céu azul. Após a reflexão do jovem militante sobre o mundo que o rodeia e seu retorno à cidade, o personagem sente-se seguro e se engaja na luta coletiva contra “aqueles que nos têm impedido os caminhos”, de acordo com a narração. Esse retorno é feito pelo mesmo caminho de terra, envolto às árvores. Na tela, sua caminhada se dirige da esquerda para a direita, ao contrário da primeira cena, cujo direcionamento é da direita para esquerda (Figuras 52 e 53). É o mesmo plano, mas o personagem se desloca em direção contrária e numa velocidade menor. Depois, na cena da meditação, temos o estudante hippie sentado, em posição de buda e a aproximação de uma mulher que coloca uma espécie de coroa em sua cabeça (Figura 54). Um pouco mais adiante essa cena se repete, mas desta vez a jovem o unge com as mãos vazias (Figura 55). A última repetição é a da sequência da corda. Inicialmente ela é realizada com uma criança segurando uma corda e amarrando-a sob um fundo azul (Figura 56). Ao final do filme essa corda aparece sozinha, sob o mesmo fundo, e se rompe (Figura 57).

Figuras 52 e 53 – As direções opostas da jornada

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

¹¹ NETO, Geneton Moraes. Inventário de um festival que poderia ter sido melhor. **Diário de Pernambuco**. Recife, 30 de nov. 1979, Imagem & Som p.C-8.

Figuras 54 e 55 – A coroa

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

Figuras 56 e 57 – A corda

Fonte: CELESTINOS, David (1970). Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

As cenas são parecidas, mas apresentam uma pequena modificação quando repetidas. Em *Funeral para...*, temos o mesmo procedimento da repetição, quase sem alterações: a passagem do pano azul de uma mão para outra (Figura 58), a caminhada de Ana Farache em uma estrada de terra (Figura 59) e a frase repetida pelo narrador inúmeras vezes no final do filme: “É impossível evitar o futuro” (Figura 60).

Figuras 58, 59 e 60 - O pano, a caminhada e o diagnóstico

Fonte: MORAES NETO, Geneton. (1978). Fotogramas de *Funeral para...* (VHS/Digital)

As três ações que são repetidas em cada filme convergem em seus significados: a caminhada do jovem militante e da garota por uma estrada de terra como um ato de seguir adiante – rumo à vitória no primeiro caso e rumo aos anos 80, no segundo; a coroação¹² e a cena do pano como a passagem da responsabilidade ou da esperança de uma geração para a outra; e a configuração de um novo tempo com o desatar da corda (e uma nova relação com o passado) e a profecia do que está por vir, em consonância com uma frase dita por Geneton Moraes: “só o futuro é revolucionário”¹³.

A partir desta tendência esperançosa no uso das repetições, observamos o olhar para o futuro que os curtas nos trazem. Levantamos duas possibilidades de leitura, dentre várias outras possíveis. A primeira delas tateamos nas análises específicas de cada filme, que é uma espécie de esperança cristã no futuro. Em *Mi casa...* destacamos a similitude entre determinadas palavras proferidas pelo narrador com termos utilizados em orações cristãs, principalmente a católica: “sangue derramado” e “frutificar”; e também um trecho em que a voz diz “subiremos a encosta onde canta a vida, onde o campo reverdece e as pombas livres levantam o voo”, que poderia se aproximar de uma história bíblica da caminhada de Cristo para o Monte das Oliveiras, simbolizando o início de uma nova era.

Em *Funeral para...* fizemos uma leitura sobre a cena da passagem de um pano azul de uma mão para outra, e interpretamos o pano como uma “bandeira” (palavra muito utilizada pela voz *over*). O trecho é acompanhado pela seguinte frase do narrador: “e nossas mãos, vazias de bandeiras, vão reconstruir novas miragens”. Comparamos essa bandeira com a obra *Parangolês*, de Hélio Oiticica, e com o estandarte que pertence à tradição da Folia de Reis e designa o anúncio de um tempo novo. É preciso acrescentar também a referência feita pela voz ao “profeta das oliveiras”. Partindo desses elementos narrativos e dos finais de cada curta-metragem, identificamos uma fé no futuro como solução, um horizonte de salvação. De acordo com Jostein Gaarden, Henry Notaker e Victor Hellern, o cristianismo defende uma nova era com a chegada de Jesus Cristo, mas que esta ainda não foi a vitória final, pois ocorrerá quando ele voltar no final da história. A salvação implicada neste retorno tem uma perspectiva coletiva e cósmica:

A esperança cristã não tem apenas um *aspecto pessoal*. Tem também o *aspecto social* ou *coletivo*; em outras palavras, seu objetivo é uma nova fraternidade humana, uma nova ordem social ou um novo mundo. A esperança

¹² Coroação aqui pensada nas cerimônias das monarquias em que os indivíduos que recebem a coroa passam a ter outro status e a designar o início de uma nova era de mandato.

¹³ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo. **Geneton**: viver de ver o verde mar. Recife: Cepe, 2019, p.107.

cristã abrange ainda um *aspecto cósmico*: haverá “um novo céu e uma nova terra”¹⁴.

A esperança de uma nova fraternidade e ordem social também foi partilhada pelos marxistas. Michel Löwy usa o termo *afinidade eletiva*¹⁵ para identificar as correspondências entre o cristianismo e o socialismo. A expressão denomina certas afinidades e semelhanças que podem ser encontradas, em um dado contexto histórico determinado, entre dois elementos numa relação dinâmica, dialética e até simbiótica. No caso do cristianismo e do socialismo, Löwy circunscreve entre vários pontos de proximidade a questão da “esperança de um futuro reino de justiça e liberdade, de paz e fraternidade entre os seres humanos”¹⁶. O autor retoma o final dos anos 50 e a década de 60 para investigar o contexto que propiciou a afinidade: crise e renovação teológica do catolicismo europeu no pós-guerra e a eleição do Papa João XXIII como um dos exemplos do cristianismo; na América Latina, o desenvolvimento acelerado do capitalismo, a intensa urbanização e industrialização, a revolução cubana, as organizações sociais (operários e camponeses) e a renovação do pensamento marxista latino-americano nos meios universitários.

É nesta conjuntura que vai se desenvolver, na *América Latina*, uma relação de *afinidade eletiva*, em certos setores da Igreja e de sua base social, entre cristianismo e marxismo. Uma relação que, partindo das analogias existentes, vai conduzir a uma aproximação, convergência, articulação entre estas duas culturas tradicionalmente opostas – chegando em alguns casos até a *fusão*, com a formação de uma corrente *marxista cristã* [esquerda cristã brasileira, a teologia da libertação e a revolução sandinista]¹⁷

Os diretores de *Mi casa...* e *Funeral para...* e muitos outros superoitistas experimentais mexicanos e brasileiros não pertenciam a grupos marxistas nem aos marxistas cristãos. Mas em sua maioria tiveram educação e/ou formação escolar católica. David Celestinos foi criado em uma família católica, estudou num internato Marista e era tido na instituição como aluno rebelde¹⁸. Geneton Moraes também tinha origem católica e estudou em escola cristã Marista, por um certo período¹⁹. Apesar de ambos terem uma postura de rebeldia e contestação, eles

¹⁴ GAARDER, Jostein; NOTAKER, Henry; HELLERN, Victor. **O livro das religiões**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.101.

¹⁵ Michel Löwy recorre a um conceito de *afinidade eletiva* (*wahlverwandschaft*) utilizado por Max Weber para investigar a relação recíproca entre uma forma religião (no caso o protestantismo) e o *ethos* econômico (capitalismo). Cf. LOWY, Michel. Marxismo e cristianismo na América Latina. In: **Lua Nova**: Revista de Cultura e Política. São Paulo, nº19, nov. 1989, p.8.

¹⁶ Ibidem, p.9.

¹⁷ Ibidem, p.11.

¹⁸ CELESTINOS, David. Entrevista concedida à Álvaro Vázquez Mantecón. México/D.F, janeiro, 2005.

¹⁹ FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo; **Geneton**: viver de ver o verde mar. Recife, Cepe, 2019, p.67.

viveram nesse contexto de *afinidade eletiva*²⁰ e poderiam trazer algo de arraigado dessa educação católica. Ademais, os dois filmes exploram dois elementos temáticos: a jornada e a esperança de uma nova era. No caso mexicano, a jornada se dá tanto na caminhada do jovem militante pelo bosque quanto na ação introspectiva do jovem hippie, pois ambos percorrem uma trajetória na resolução de um conflito. A esperança se materializa na fala do narrador, quando este sugere como perspectiva futura a chegada à uma encosta, onde as pombas levantarão voo. No caso brasileiro, a jornada constitui-se na caminhada da garota rumo à Mata do Janga e a expectativa de um novo tempo fica explícita na frase contundente do narrador: “é impossível evitar o futuro”. Em ambos os casos, o tempo da ação é claro: é no futuro que uma nova ordem pode ser estabelecida.

No entanto, fica a dúvida se esse futuro estaria distante, desconectado com o presente. Quando ao final do filme o narrador de *Funeral para...* afirma “me armo com meu badoque e miro os anos 80”, já pressupõe, de alguma forma, um espaçamento: para mirar e atirar é necessário um mínimo de espaço. Assim como a caminhada de Ana Farache é paralisada ao meio: a personagem não chega ao final e a mata se torna uma miragem ainda distante (Figura 48). No encerramento de *Mi casa...* os jovens estudantes se cumprimentam e ficam parados em frente à entrada da Antiga Academia de San Carlos. A direção de seus corpos é voltada para a porta da instituição, e dá-se a entender que eles entrarão no local (Figuras 61), sugerindo um retorno à casa, o fim de um ciclo.

Figuras 61 – O retorno à escola

Fonte: CELESTINOS, David (1970).
Fotogramas de *Mi casa de altos techos* (DVD).

²⁰ No subtópico em que trabalhamos as produções em super-8 que tratam de 1968, foi citado o filme *Y pensar que podemos*, de Sergio Garcia, que apresenta a imagem de uma pichação na porta de uma das salas da UNAM com o escrito “Aula Camilo Torres”, figura católica e guerrilheira, o que também poderia sustentar essa noção de *afinidade eletiva*.

A cena final é o plano em que a câmera, com a imagem desfocada, percorre as paredes da instituição em direção ao alto, até chegar ao céu. Apesar da fala entusiástica feita pelo narrador para uma ação coletiva futura, a sequência final parece evidenciar o distanciamento com o presente: o retorno para o ponto inicial do filme indicaria alguma mudança ou uma repetição do ciclo? A câmera que aponta para o céu indicaria uma solução que vem de cima? O mesmo afastamento do presente pode se aproximar da ideia cristã de cósmico, trazida por Gaarden, Notaker e Hellern. Os anos 80, de Geneton, e o céu, de Celestinos, constituiriam essa nova terra e esse novo céu, onde uma nova ordem fraterna irá se estabelecer sem conhecermos o(s) sujeito(s) definido(s) que efetivará(ão) tal ação.

A outra leitura que pode ser feita sobre o olhar para o futuro proposto pelos filmes se assemelha um pouco à primeira ao identificar uma problemática relação do presente com o futuro. Destacamos a existência das repetições como um elemento importante da estrutura de cada obra. Entretanto, elas também podem ser um artifício para expor o conflito não resolvido. No processo de elaboração do passado, Freud traz o termo “repetir” como um mecanismo que substitui o impulso de recordação. O paciente não consegue ou tem resistência a lembrar algo do passado, mas repete ações no presente que estariam ligadas com o trauma: “a repetição é a transferência do passado esquecido”²¹. Os dois curtas-metragens apresentam o desencanto de uma marcha que se rompeu: a revolução comportamental e social de 68 que fora interrompida por ações repressivas, por meio de leis e das ações violentas do Estado. O que se repete? O desejo de mudança, de transformação, a vontade de uma nova ordem de solidariedade. Em consonância com Freud, Norman Brown afirma que:

nas condições de repressão, a compulsão à repetição estabelece uma fixação ao passado, que aliena o neurótico do presente e o envereda na inconsciente busca do passado no futuro. [...] No homem, animal neurótico, a compulsão por repetir do instinto transforma-se em seu oposto, a procura por novidade, e a meta inconsciente de procura de novidade é a repetição²².

Repetir as aspirações de revolução e o engajamento dos anos 60 poderia ser uma forma inconsciente de busca por uma novidade, por uma nova era. Mas em *Funeral para...* este movimento também é visto como problemático, conforme a pichação do muro “A saudade é uma jaula”. Neste sentido *Mi casa...* e *Funeral para...* estão circundados pelo conflito dos

²¹ FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, vol. XII, 1996, p.150.

²² BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972, p.116.

tempos: romper com o passado e superá-lo, ou repeti-lo carregando seus mortos para um futuro distante em uma tormenta que impede a visibilidade. Walter Benjamin afirma que o anjo da história gostaria de acordar os mortos e reconstruir o que foi destruído, mas que existe um vendaval que o impede de tomar tal ação. “Este vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval”²³.

²³ BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 14.

PARTE 2 – O passado do futuro

Capítulo 4 – La segunda primera matriz (1972)

Um filete de sangue escorre pela perna de uma mulher, desenhando um caminho tortuoso até chegar ao chão. De consistência espessa, este sangue tem uma cor vermelha viva, assim como também é viva a cor rubra das miniaturas de tanques que partem dos pés desta mulher assim que o fluido toca o solo. O trecho constitui-se na etapa final de um processo que se inicia em tempos remotos até chegar ao momento de autodestruição da vida na Terra promovida pelos seres humanos. Esta trajetória da humanidade é o enredo de *La segunda primera matriz*¹, filme de Alfredo Gurrola, que faz um contraponto entre o intenso desenvolvimento e soberania da tecnologia em concomitância com o declínio de uma essência humana e de sua relação com a natureza. O curta foi produzido em junho de 1972 em Toluca, município próximo à Cidade do México², como um exercício da aula de Direção Cênica que Gurrola realizava enquanto aluno do curso de Direção Cinematográfica do CUEC.

O intuito do exercício era apresentar um espetáculo ou uma proposta teatral. Para o cineasta não lhe ocorria outra coisa que “dar corpo ao poema”³ intitulado *Parlamento*⁴ de autoria de Tomás Segovia⁵. O poema foi escrito para a peça de teatro *La marcha de la humanidad* (1966) de Juan José Gurrola⁶ (irmão de Alfredo), em cartaz naquela época no Polyforum Cultural Siqueiros⁷. O poema foi improvisado verbalmente e registrado em uma

¹ Durante a pesquisa em arquivos de Sergio García e Alfredo Gurrola, foi possível identificar algumas notas de jornal que apresentavam uma troca na ordem das palavras, apresentando o título como *La primera segunda matriz*.

² POR TOLUCA filman en super-8 “La segunda primera matriz”. *El Nacional*, México, D.F., 20 jun, 2ª sección, 1972, p.8.

³ GURROLA, Alfredo. Entrevista concedida à pesquisadora Marina Campos. Cidade do México, 23 de janeiro de 2019.

⁴ O texto apresentado pela voz over constitui-se de alguns trechos deste poema. A obra completa original encontra-se no ANEXO C, página 295.

⁵ Tomás Segovia nasceu em Valencia, Espanha, em 1927. Por conta da guerra, exila-se ainda pequeno na França, Marrocos e depois no México. Junto com outros escritores exilados, integrou a geração Hispanomexicana, composta por Manuel Durán, José de la Colina, Jomí García Ascot, Ramón Xirau, entre outros. Possui uma vasta publicação de livros, entre eles *Rastreos y otros poemas* (1940), *Poesia* (1943-1976), *Anagnórisis* (1967), *Poética y profética* (1985), *Partición* (1996), entre outros. Faleceu em novembro de 2011.

⁶ Sobre Juan José Gurrola, ver Capítulo 1, página 45.

⁷ Localizado na Colonia de Nápoles, bairro Benito Juárez, o Polyforum Cultural Siqueiros é uma instalação política e um espaço cultural em forma de decágono e que foi projetada pelo artista plástico David Alfaro Siqueiros nos anos 1960. Ela abriga o maior mural do mundo, intitulado *La marcha de la humanidad*. O espaço foi inaugurado no verão de 1968, mesmo contexto político dos conflitos entre o movimento estudantil e o governo.

gravadora para ser utilizada neste espetáculo. Teve como regra, segundo Segovia, “combater toda a nostalgia da escritura e da composição, proibindo-se [...] escutar o que já havia sido proferido na fita” antes de se acabar a sessão⁸. O objetivo de Alfredo Gurrola ao retomar este texto era buscar imagens para descrevê-lo visualmente, “criando um contexto mais visual possível”⁹. Segundo Álvaro Vázquez Mantecón, a trilha sonora do filme ficou à cargo de Juan José Gurrola e Rodolfo Sánchez Alvarado, que recorreram à música de vanguarda e eletrônica, como Mayazuni, Luigi Nono, Luciano Berrio, Mauricio Kagel e Karlheinz Stockhausen¹⁰.

O curta-metragem *La segunda primera matriz* foi exibido em ciclos de Super-8 em cineclubes e espaços culturais do Distrito Federal, como a Casa do Lago, em mostras como a Cine Experimental 8 Milímetros em Tlacotalpan¹¹ em Vera Cruz no ano de 1973, e no Cuarto Festival Internacional de Cine Super 8¹² em Zacatecas em 1974. A película também circulou fora do país: na Primera Muestra del Cine Experimental Latinoamericano, organizado pelo Centro Nacional de Orientación Cinematografica da Universidad de Costa Rica em novembro de 1975, em San José, Costa Rica¹³; E de acordo com nota publicada em 5 de maio de 1976 no jornal *El Heraldo de México*, o superoísta Sergio García fez uma viagem à Europa levando filmes Super-8 mexicanos, entre eles *La segunda...*, que seriam exibidos na França, Itália, Portugal e Espanha.¹⁴

O contato de Gurrola com uma câmera cinematográfica foi anterior ao seu ingresso no CUEC. Ao acompanhar Juan José Gurrola em suas apresentações musicais em um café existencialista no centro da capital, teve contato com o grupo de artistas que integravam o Las Musas, responsáveis por organizar, em 1970, o Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm¹⁵. Naquela época, Gurrola trabalhava em uma loja de carros da Volkswagen e se sentiu estimulado a participar do concurso. Reunindo os companheiros de seu trabalho e com uma câmera de 8 mm emprestada do pai de um desses amigos, os jovens

⁸ SEGOVIA, Tomás. **Cuaderno del nômade**: Poesía completa, I (1943 – 1987). México: FCE, 2014, p.380.

⁹ GURROLA, Alfredo. Entrevista concedida à pesquisadora Marina Campos. Cidade do México, 23 de janeiro de 2019.

¹⁰ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: *La fórmula secreta* (1965), *Anticlímax* (1969) y *La segunda primera matriz* (1972). In: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014, Rosário. **Actas IV Congreso Asaeca**. Rosário/Argentina: Laura Utrera, 2014, p.1267.

¹¹ CINE Experimental 8 milímetros. Tlacotalpan, 1973. Acervo Sergio García, Filmoteca da UNAM.

¹² CUARTO FESTIVAL Internacional de Cine Super 8. Zacatecas, 1974. Acervo Sergio García, Filmoteca da UNAM.

¹³ PERETE, Ricardo. Triunfa el cine independiente de nuestro país en Costa Rica. **Excelsior**, México, D.F, 5 nov, 1975. Acervo Alfredo Gurrola, Cineteca Nacional.

¹⁴ LOS QUE hacen cine em Super 8 mm. Viajarán con sus films a Europa. **El Heraldo de México**, México, D.F, 5 mai, 1976. Acervo Alfredo Gurrola, Cineteca Nacional.

¹⁵ GURROLA, Alfredo, op.cit, 2019.

filmaram *El tercer suspiro* (1970). O filme conta a história de um homem que, ao caminhar por uma calçada, é abordado por três desconhecidos que o obrigam a entrar no carro. Por meio do uso de fotografias inseridas pela montagem, o grupo é associado com o movimento revolucionário mexicano de 1910¹⁶, embora Vázquez Mantecón defina os personagens como um político, um militar e um capitalista (a partir de entrevista com Gurrola). Toda a narrativa se constrói a partir das fantasias do personagem principal em sua fuga daquele carro: se imagina correndo entre escombros de uma construção; se vê no meio da rua com uma arma na mão, atirando contra o carro; idealiza um encontro afetivo com uma mulher. Tais fugas parecem sugerir uma metáfora para a vida urbana sufocante da qual se espera romper.

Após a participação no Primer Concurso, Gurrola se juntou a David Celestinos, ao Grupo Liberación¹⁷, a Sergio García, Roberto D'Luna, Jesús González Dávila e Carlos Belaunzarán na organização do Taller de Cine Experimental¹⁸, com o intuito de promover oficinas e circulação de filmes em Super-8. O cineasta também passou a realizar filmes¹⁹ nesta bitola, contabilizando quatro no total: *Alquila non caput muscas* (*Águilas no cazan moscas*) (1971), *Avándaro* (1971), *La segunda primera matriz* (1972) e *Viva Chile ¡Cabrones!* (com Óscar Menéndez, 1973). Ele também realizou pequenos registros²⁰ neste formato intitulados *Bellas Artes* (1972), com imagens do Palácio de Bellas Artes da capital, *Comunicaciones* (1972), com cenas do Palácio de Comunicaciones de México e *Elementa relatividad 67-68*, uma experimentação visual com registros de imagens do cotidiano da capital mexicana.

Alquila non caput muscas traz o regresso de um soldado mexicano ao país depois de combater, junto às tropas norte-americanas, na Guerra do Vietnam. Sua volta a rotina é

¹⁶ A Revolução Mexicana foi um movimento sociopolítico complexo que teve reverberações a curto, médio e longo prazo no país ao longo do século XX. Resumidamente, o processo se deu por uma conjuntura que engloba vários elementos de descontentamento: a falta de renovação política pacífica nas eleições presidenciais de 1910, o esgotamento do modelo de governo de Porfirio Díaz, a frustração das classes médias e populares diante do sistema político e a crise econômica de 1907. Tais aspectos inflamaram movimentos de oposição liderados por Em'liano Zapata e Pancho Villa. Cf. GARCADIÉGO, Javier; KUNTZ FICKER, Sandra. *La Revolución Mexicana*. VELÁZQUEZ GARCIA, Erik (org). **Nueva Historia General del México**. México, D.F: El Colegio de México, 2010, p. 537-594.

¹⁷ O Grupo Liberación consistia-se na reunião de jovens amigos de classe média da Cidade do México que se encontravam todos os domingos para discutir sobre religião, política, artes e filosofia. Dentre esses jovens estava o cineasta Sergio García. Cf. VÁZQUEZ MANTECON, Álvaro. **El cine súper 8 en México (1970-1989)**. México, D.F: UNAM, Filmoteca, 2012, p.45.

¹⁸ Sobre o Taller de Cine Experimental, ver páginas 13 e 41.

¹⁹ A filmografia em 8mm, Super-8 e 16mm de Alfredo Gurrola foi digitalizada e integra o projeto Archivo Memoria da Cineteca Nacional.

²⁰ Durante a pesquisa em acervo do cineasta Sergio García foi encontrada uma referência a Alfredo Gurrola como diretor de uma película em Super-8 intitulada *Pasiones 72*, documentário de 40 minutos sobre “diferentes aspectos da Semana Santa”²⁰, entretanto essa informação não foi relatada pelo diretor em entrevista à pesquisadora. O filme constava numa lista de obras do acervo da Cooperativa Video Cine 8, coordenada por Alfredo Zamarripa e Luis Gutiérrez y Prieto, responsável pela distribuição de algumas películas em super-8. RELACIÓN DE películas que la Cooperativa de Cine Vide 8 distribuye. México, D.F: s/d, n.p. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

intercalada por sonhos bélicos, no qual luta e mata pessoas de seu cotidiano (família, amigos e o chefe do trabalho) como se estivesse em uma guerra medieval. A cena mais chamativa do curta é a sequência inicial, em que o personagem está vestido com roupa improvisada de cavaleiro e confronta “Napoleão Bonaparte” – aqui interpretado por Juan José Gurrola. A disputa é realizada com os dois adversários dentro de um fusca da Volkswagen, com parte de seus corpos para fora da janela, cada um empunhando uma vara. O filme faz uma crítica não somente ao imperialismo norte-americano como também aos efeitos da racionalidade técnica nos indivíduos, cujo desejo é operado na chave da agressividade e da morte.

Em *Avándaro*, o cineasta faz um registro do primeiro evento de música rock da América Latina, o Festival Rock y Ruedas de Avándaro, que ocorreu entre os dias 11 e 12 de setembro de 1971 em Valle del Bravo, Estado do México. O filme se aproxima do documentário *Woodstock – 3 dias de paz, amor e música* (Michael Wadleigh, 1970) sobre o icônico festival da contracultura norte-americana de 1969. Com as imagens captadas também por Sergio García, David Celestinos, Hector Abadie e com o apoio da Cablevisión, o curta-metragem mostra as apresentações musicais e capta a participação e interação dos *jipitecas*. Alfredo Gurrola conta que ao participar do festival, tanto ele quanto seus amigos notaram que uma grande parte dos jovens presentes não correspondiam àquela comunidade musical. Segundo o cineasta, muitos participantes chegaram somente com sacolas e mochilas nas costas, trazidos por caminhões oriundos de Iztapala, região leste da Cidade do México, em veículos custeados pelo presidente Luís Echeverría Álvarez. Ao final do evento, essa parcela do público ficou sem ter meios de condução para retornar às suas casas, criando um grande problema para a cidade e para o evento. Na visão de Gurrola, o festival teve um “uso político, de manipulação para se criar um caos”²¹.

O polêmico festival recebeu críticas por parte dos conservadores, da imprensa e também de intelectuais de esquerda como o escritor Carlos Monsivais, que definiu o evento como “um dos grandes momentos do colonialismo mental no Terceiro Mundo”²². Tempos depois o autor mudou sua perspectiva, caracterizando Avándaro como “uma grande afirmação vital da participação civil”, embora ainda significasse uma “recusa confusa e inarticulada de uma concepção de México que o PRI confiscou, codificou e encarnou”²³. De acordo com Eric Zolov,

²¹ GURROLA, Alfredo. Entrevista concedida à pesquisadora Marina Campos. Cidade do México, 23 de janeiro de 2019.

²² MONSIVAIS, Carlos *apud* MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012. p.126.

²³ MONSIVAIS, Carlos *apud* ZOLOV, Eric. **Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal**. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.299.

esta concepção de México ao qual Monsivais se refere era uma estratégia do presidente Luís Echeverría Álvarez de renovação do nacionalismo, a partir de um controle do discurso público sobre a identidade nacional²⁴.

Outro filme em Super-8 de Gurrola, *Viva Chile ¡Cabrones!* mantém o intuito de participar e documentar um fato histórico. Neste caso, o curta faz um registro de uma manifestação promovida por estudantes mexicanos contra o golpe de Estado ocorrido no Chile em 11 de setembro de 1973, que derrubou o então presidente Salvador Allende e colocou em seu lugar o general Augusto Pinochet. A obra começa com imagens da passeata em preto e branco e vai alterando a coloração na medida em que a bandeira do Chile aparece: primeiro a cor vermelha da bandeira, para depois todo o colorido ocupar a tela. Ao longo da produção, uma bandeira branca é filmada constantemente, em que nela se pode ler a frase “¡Viva Chile Cabrones! Cine independiente de México”, uma referência ao trabalho dos cineastas superoitistas ali presentes. As imagens captadas pela câmera são acompanhadas pela voz de um narrador que faz uma crítica a intervenção dos Estados Unidos na América Latina, principalmente no Chile, e convoca a união e maior consciência nacional.

Os quatro curtas acima citados apresentam preocupações comuns do diretor: as reverberações históricas das guerras (Revolução Mexicana e Guerra do Vietnã); a emergência da contracultura no México; e a influência yankee sobre a América Latina na cultura, no estímulo ao consumo e por meio do apoio as ditaduras militares. *La segunda primera matriz* agrega os temas dos três filmes anteriores à sua produção (*El tercer suspiro*, *Alquila non caput muscas* e *Avándaro*), no entanto opta por uma linguagem mais poética e experimental e por um aprofundamento filosófico das ideias da contracultura: tenta entender o caminho de destruição do homem contra a natureza e contra si próprio. Em uma conferência realizada na Casa do Lago, em julho de 1972, Gurrola apresentou *La segunda* numa versão não finalizada e com todos os cortes para alunos que participavam do ciclo de debates sobre 8 mm. Durante a fala, pontuou o que considera mais importante da prática cinematográfica:

Antes de pensar em fazer cinema de algum tipo, seja didático, político ou social, deve-se pensar o que se fará, já que o cinema é comunicação, é expressão. Formas e conteúdo nunca poderão estar em confronto, mas há sempre que levar em conta que as formas estão em primeiro [lugar]. Eu trabalho mais com o tema filosófico e com o vanguardismo, o que constituem o que filmo em 8mm²⁵.

²⁴ ZOLOV, Eric. **Rebeldes con causa:** la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.301.

²⁵ Trad. nossa. “Antes de pensar hacer cine de algún tipo, ya sea didactico, politico, o social, se debe de pensar qué es lo que se va hacer, ya que el cine es comunicación, es expresión, nunca las formas y el contenido podrán estar

Como veremos adiante, *La segunda...* tenta estabelecer, a partir da relação forma e conteúdo, uma crítica da trajetória da humanidade que analisaremos cotejando-a com as reflexões de Herbert Marcuse, Norman Brown e Octávio Paz sobre a repressão, a agressividade e a morte. É preciso destacar que há outro filme, sem título, realizado em Super-8 por Rubén Valencia e Maris Bustamante²⁶ e que também realiza um exame do desenvolvimento tecnológico e dos rumos do ser humano. Constitui-se de uma paródia de programa televisivo apresentado por um homem vestido com uma máscara usada nas lutas livres no México. O programa é composto por cartelas didáticas explicando e debochando da história humana e da ciência, e por depoimentos de cientistas interpretados de forma estereotipada. Tanto *La segunda...* como este curta-metragem recorrem à ironia como forma de estabelecer a crítica à racionalidade técnica, embora o filme de Gurrola tenha um tom mais sério.

Por se ancorar a um poema, realizaremos a análise de *La segunda...* dividindo o filme em partes, relacionando os versos do poema narrado por uma voz masculina às imagens utilizadas. Desta forma tentaremos compreender a leitura que o filme faz da jornada do homem na Terra e sua possível abordagem sobre a história do próprio México.

4.1 – A primeira matriz

*La primera entraña el bloque bruto de la noche
todo él un dentro y todo él un fuera
todo entraña profunda
y todo obsidiana sin grieta
la primera entraña una negrura sin piel
la oscura bóveda inalcanzable
de una esfera sin centro*²⁷

em pugna, pero sí siempre, hay que tomar en cuenta las formas son primero. Yo trabajo más en el cine con el tema filosófico y el vanguardismo el cual consiste en que filmo en 8 mm”. EL CINE ES comunicación y expresión: Alfredo Gurrola. **El Nacional**, México, D.F., 24 jul, 2ª sección, 1972, p.8. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

²⁶ O No-Grupo foi criado em 1977 na Cidade do México por estudantes de artes e artistas plásticos como resposta a X Bienal de Paris e também como crítica à formação de inúmeros grupos artísticos. Através da paródia e da ironia, criaram uma marca conceitual cômica para envolver o público e questionar o sistema de arte mexicano. Cf. DECKER, Arden. **Los Grupos and the Art of intervention in 1960s and 1970s Mexico**. 2015. 274f. These. (Doctorate degree in Philosophy) – Faculty in Art History, The City University of New York, New York, 2015.

²⁷ Optamos por deixar o texto original, sem tradução, pois este trabalho implica procedimentos cuidadosos de pesquisa e de interpretação dos quais não estamos habilitados a fazer. A partir do entrelaçamento entre texto e imagem faremos uma análise das possibilidades de leitura que podem ser realizadas. Durante o trabalho de pesquisa não foram encontradas análises ou estudos sobre Tomás Segóvia nem sobre este texto em específico, o que nos colocou em uma situação complicada e ao mesmo tempo ousada de tentar interpretar seus versos, a partir das imagens que os acompanhavam. Neste sentido, deixamos claro a ciência sobre as limitações de nossa interpretação e a necessidade de um trabalho mais cuidadoso que o processo de tradução envolve.

Os primeiros instantes de *La segunda primera matriz* nos conduzem a um lugar desconhecido. A tela escura que persiste a nossa frente nos desorienta temporalmente e espacialmente. Só há escuridão. Não há limites, não existem bordas, nem centro. Não há como saber se estamos dentro ou fora de algo. Apenas o escuro. A poesia fala em “*obsidiana sin grieta*”, cristal negro que poderia ser a metáfora da tela escura, como material bruto ainda não esculpido, intocado. A obsidiana é um vidro escuro (que pode ter a coloração cinza e verde), de origem vulcânica que se forma a partir do resfriamento da lava e que ao ser atingido pela luz revela sua transparência. De acordo com Alejandro Pastrana, a principal característica do mineral é justamente a sua fratura, a sua quebra, que produz um corte muito eficiente e por isso foi bastante utilizado pelas culturas pré-hispânicas para a elaboração de navalhas, pontas de flechas e armas – além de outros usos como indumentárias e artigos para rituais²⁸.

Após um minuto diante do desconhecido, um ponto de luz vermelha nos é dado. Uma espécie de luminária rubra, estilo japonês, esférica com figuras abstratas de contornos arredondados (Figura 62). No entorno desta luminária não há luz, tudo é escuro. A câmera registra essa esfera de perto, em primeiro plano, e depois amplia o enquadramento e se afasta. Neste afastamento, a luminária dá lugar a inúmeros pontos de luz vermelhos, em forma de cruz, que ocupam toda a tela. Diante do texto e dessas imagens iniciais, poderíamos recuperar as teorias científicas sobre a origem do universo e da Terra: há 13 bilhões de anos, toda a matéria do universo era concentrada em um único ponto e devido a uma perturbação ele acabou explodindo – o chamado Big Bang. Nuvens de gases formaram as estrelas e galáxias e a junção da poeira com gases e rochas teriam originado o planeta Terra.

²⁸ PASTRANA, Alejandro. La obsidiana en mesoamerica. In: **Arqueología mexicana**, México, D.F, num.80, jul/ago, 2006, p.49.

Figura 62 – A esfera vermelha que surge após a escuridão

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972).
Frame de *La segunda primera matriz* (DVD)

A sequência seguinte traz nuvens que caminham pelo céu, carregadas pelo vento; e a água que conforma os oceanos. Nesta perspectiva de volta às origens da Terra, poderíamos também recuperar *Popol vuh*, livro que documenta a criação do mundo e dos seres vivos na cultura maia:

Esta é a relação de como tudo estava em suspenso, tudo em calma, em silêncio; tudo imóvel, calado, e vazia a extensão do céu. Esta é a primeira relação, o primeiro discurso. Não havia nenhum homem, nenhum animal, pássaros, peixes, caranguejos, árvores, pedras, covas, barrancos, plantas nem bosques: só o céu existia. [...] Não havia nada que estivesse em pé, só a água em repouso, o mar pacífico, só e tranquilo. Não havia nada dotado de existência. Somente havia imobilidade e silêncio na obscuridade, na noite²⁹.

Outra cosmologia que pode ser mencionada é a mesoamericana³⁰, conformada pelos povos nahuas e posteriormente pelos astecas. Fixemos nas imagens iniciais do filme, nas quais visualizamos a esfera vermelha, seguida posteriormente por vários pontos rubros. E também nos recordemos da obsidiana. Na tradição nahua existiram outros mundos antes da Terra, assim como outros quatro tempos que deixaram de existir pelo desequilíbrio das forças duais e dos

²⁹ Trad. nossa. “Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo. Ésta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques: sólo el cielo existía. [...] No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia. Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. ANONIMO. **Popol Vuh**: las antiguas historias del quiche. Trad. de Adrian Recinos, México, Editora Fondo de Cultura Económica, 1960, p.23.

³⁰ Pensamento mesoamericano aqui é definido como conjunto de conhecimentos dos povos nahuas que ocuparam o altiplano central do México entre os séculos XIV e XVI e que conformaram centros de populações: Azcapotzaleo, Tetzaco, Cholollan, Xaltocan, Culhuacan, Tlaxcallan, Huexotzinco, Chaleo, Xochimilco, Cuitláhuac, Mízquic, Coyohuacan, Tlacopan, Coatlinchan, Huexotla, Acolman, Cuauhtitlan, Tenochtitlan e Tlatelolco. Cf. LOPEZ AUSTIN, Alfredo. **Cuerpo humano e ideologia**: las concepciones de los antiguos nahuas. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p.55-58.

conflitos entre os deuses. O tempo presente dos povos nahuas foi definido então como a quinta idade do mundo ou o quinto sol. Este novo tempo, assim como os anteriores, também está fadado à destruição, o que vai marcar os seres que o habitarão. Para Lopez Austin³¹, a estabilidade da própria existência e o perigo do desaparecimento do homem atual coexistiram e foram úteis para as ferramentas de dominação: os povos astecas se identificavam como povos do quinto sol e deveriam lidar com o próprio fim de sua supremacia, evitando-o de todas as formas, mesmo que para isso promovessem guerras – e por isso se armavam com instrumentos construídos com obsidianas.

Portanto nesta introdução do filme trazemos visões distintas das origens do mundo, uma das ciências e outras duas do pensamento ameríndio para nos aproximarmos das imagens que *La segunda...* apresenta: a escuridão, o vazio dos primórdios do planeta, a esfera vermelha e sua aparente explosão, as nuvens e a água. A ordem na qual esses elementos aparecem revelam um movimento harmonioso e contínuo como se ditasse o ritmo dos processos e a conexão entre as partes. Neste caso podemos pensar, por exemplo, que essas nuvens formarão chuvas que recairão sobre a terra, mares, lagos e que adiante vão evaporar, formar nuvens e dar continuidade a um ciclo que propiciará a existência da vida. Este ciclo tem uma fluidez, mas que nos parece estranha muito em função da trilha sonora experimental que acompanha essas imagens. O som cria uma atmosfera misteriosa que não permite nossa identificação com o que é visto, reforçando um distanciamento que poderia ser compreendido como temporal (uma história longínqua) e espacial (um lugar fora do comum, do qual não pertencemos). Esse estranhamento permeará toda a obra, assim como o movimento do ciclo sofrerá uma ruptura, ganhando outro ritmo, outra função.

4.2 – O deslumbramento e o desequilíbrio

*el primero parto fue
cuando agrandada y limpia esa obtusa mariposa verbal
quedó fija en su propia luz calcinada
y así nació el deslumbramiento
el antiguo abuelo se parió a si mismo
y se hicieron posibles todos nuestros nacimientos
del abuelo pesante nació el abuelo calcinante
su nahual inaprensible y luminoso
y con ellos dos nació la raza en donde todo es doble
y comenzó la memoria*

³¹ LOPEZ AUSTIN, Alfredo. **Cuerpo humano e ideología:** las concepciones de los antiguos nahuas. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p.75.

*que taladra la noche como un gusano sin cuerpo
comenzó también la cuenta de las cosas
la cuenta de las tierras y los seres
la cuenta de los hermanos por sus hermanos
comenzó la cuenta del horror*

Das águas somos conduzidos ao parto de uma criança. Esta passagem é uma construção metafórica que nos possibilita muitas deduções. Uma delas é a associação da água com a placenta, órgão que permite o desenvolvimento do feto, fornecendo nutrientes e oxigênio, e que se constitui como uma camada protetiva. Após a gestação, o rompimento da placenta dá início a uma nova fase, o nascimento da criança. *La segunda...* temos a transição da imagem da água para planos repetidos do nascimento de um bebê, cujo enquadramento enfoca as mãos de obstetras no momento do parto, auxiliando a retirada da criança do ventre da mãe.

O trecho do poema que acompanha essas imagens é hermético, o que nos força a continuar a trabalhar com deduções. Observamos uma sequência de partos realizados com os procedimentos da medicina científica: médicos, luvas, a tesoura, a maca e o fórceps que auxilia na retirada da criança do ventre materno. Entre a repetição das cenas de partos, uma outra cena é inserida, a de uma mulher com o corpo pintado sentada sobre os calcanhares. Encolhida, com os braços escondidos junto ao corpo, como se estivesse numa posição fetal, ela levanta o tronco e abre o peito, de forma que podemos ver seu rosto. A pintura em seu corpo é colorida, possui formas variadas que se assemelham com desenhos de animais: aparentemente o casco de uma tartaruga e a pele de uma zebra. Temos então um movimento de alternância e repetição realizado por meio da montagem: cena do parto, cena da mulher, cena do parto, cena da mulher... Esta construção sugere uma reprodução contínua e a expansão do número de seres humanos e animais.

Ao tentar relacionar estas imagens com o poema, nos detemos a algumas frases que nos induzem a questões importantes. O procedimento de montagem que alterna duas imagens espaço-temporais distintas pode produzir um efeito de aproximação, de um universo contínuo ou sequência linear das ações,³² ou então de estranhamento. No sentido de aproximação, poderíamos indagar se a passagem estaria fazendo uma referência aos primórdios do homem na Terra e sua intrínseca relação com a natureza como um sistema só. A frase “*el antiguo abuelo se parió a si mismo y hicieron posibles todos nuestros nacimientos*” pode sugerir a imagem de

³² Sobre os diversos procedimentos de montagem e as estéticas provenientes de seus usos. Cf. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência.** 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

uma conexão, de uma auto-produção, de um ciclo contínuo entre o homem e a natureza (representada no corpo feminino pintado com cores e formas que lembram animais).

Mais adiante, temos o trecho “*su nahual inaprensible y luminoso y con ellos dos nació la raza en donde todo es doble*”. Neste ponto é preciso uma contextualização. Segundo Lopez Austin, um princípio fundamental da cosmovisão dos antigos povos mesoamericanos é a geometria do universo:

uma oposição dual de contrários que segmenta o cosmos para explicar sua diversidade, sua ordem e seu movimento. Céu e terra, calor e frio, luz e obscuridade, homem e mulher, força e debilidade, cima e embaixo, chuva e seca, são ao mesmo tempo concebidos como pares polares e complementários, relacionados com seus elementos entre si e por sua oposição como contrários em um dos grandes segmentos, e ordenados em uma sequência alternada de domínio.³³

A divisão em pares polares visaria o equilíbrio e o corpo humano também seria regido pela existência de partes que se opõem. Além dos binômios, o homem foi criado pela união de diversos componentes materiais e espirituais, considerados fontes de vitalidade para o indivíduo, de acordo com Roberto Martínez González. Ao retomar o mito mexica³⁴ de criação da humanidade (que conhecemos), o autor analisa a dualidade terreno/infraterrestre:

Quetzalcoatl³⁵ ou Xolotl, segundo as versões, desceu ao inframundo para recuperar os ossos e/ou cinzas dos homens de épocas anteriores e levá-los a Quilaztli de Tamoanchan, a deusa arquetípica da maternidade. Ela moe os ossos ou cinzas em um pilão e Quetzalcoatl o Xolotl, derrama sangue de seu membro viril sobre eles. Dessa mescla surgem o primeiro homem e a primeira mulher³⁶.

³³ Trad. nossa. “una oposición dual de contrarios que segmenta el cosmos para explicar su diversidad, su orden y su movimiento. Cielo y tierra, calor y frío, luz y oscuridad, hombre y mujer, fuerza y debilidad, arriba y abajo, lluvia y sequía, son al mismo tiempo concebidos como pares polares y complementarios, relacionados sus elementos entre sí por su oposición como contrarios en uno de los grandes segmentos, y ordenados en una secuencia alterna de dominio”. LOPEZ AUSTIN, Alfredo. **Cuerpo humano e ideologia: las concepciones de los antiguos nahuas**. México, D.F: Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, 2004, p.58-59.

³⁴ Mexica é um termo utilizado para denominar os povos nahuas que habitavam a região central da Cidade do México, especificamente Tenochtitlán (capital do império asteca) e Tlatelolco (após disputas com povos que viviam nessa região).

³⁵ Quetzalcóatl é uma figura divina da mesoamérica indígena, cuja palavra significa “serpente emplumada”. Deus do vento, é uma divindade complexa, de acordo com Enrique Florescano, pois Quetzalcóatl reúne dois símbolos importantes da região: o pássaro e a serpente, que possuem um significado religioso e cosmológico de representarem o céu e a terra. “No simbolismo mesoamericano, esta dupla identidade é a síntese dos opostos: ela conjuga a destruição e o poder de germinar a terra com a fertilidade e forças ordenadoras do céu”. FLORESCANO, Enrique. **The myth of Quetzalcoatl**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p.1.

³⁶ Trad. nossa. “Quetzalcoatl o Xolotl, según las versiones, descendió al inframundo para recuperar los huesos y/o las cenizas de los hombres de épocas anteriores y llevarlos a Quilaztli de Tamoanchan, la diosa arquetípica de la maternidad. Esta última deidad muele los huesos o cenizas en un mortero y Quetzalcoatl, o Xolotl, vierte la sangre de su miembro viril sobre ellos. De tal mezcla surgen el primer hombre y la primera mujer. MARTÍNEZ

Ainda com Martínez González, a parte espiritual da construção do ser humano é composta por cinco elementos de diferentes naturezas que estariam desde a concepção até o nascimento e dentre elas está o *nahualli*³⁷ - que também possui outros términos: *nagual* e *nahual* – conforme foi usado no poema. *Nahualli* é um termo de difícil denominação, principalmente por ser uma palavra da língua nahua mais difundida em toda a América Central e tem significados diferentes em distintos povos (inclusive entre os povos maias). A acepção mais comum é aquela relacionada com as ideias de “bruxo” e “entidade companheira”. Ao investigar os diversos significados atribuídos a essa entidade, Martínez González afirma que *nahualli* ou *nahual* é “um ser material, considerado como animal, que atua como duplo, protetor ou companheiro do ser humano e que se associa a noite, aos sonhos, as almas e as recordações”³⁸. As configurações que este animal protetor assume variam com a cultura de cada povo e podem inclusive se manifestar na forma de fenômenos meteorológicos³⁹. Além disso, cada animal corresponderia a uma qualidade do comportamento individual⁴⁰.

Tendo em vista esta compreensão sobre o termo *nahual*, retornamos à sequência das origens da Terra, do parto e da figura feminina com o corpo pintado com formas de animais. Para além de uma interpretação de tempo longínquo, onde os seres conviviam em harmonia com as estações e ciclos da terra, esta primeira parte do filme parece apontar para a própria essência humana, em sua composição dual (terra e céu, luz e sombra e mais a frente homem e mulher) e em conexão espiritual com a natureza (personagem *nahual*). No entanto, após um tempo, algo ocorreu no percurso da vida na Terra. Um novo desequilíbrio, se recuperarmos a história de destruições dos mundos antecedentes ao mundo do homem atual.

Esta percepção de mudança se dá pela frase “*Y comenzó la memoria*”. No poema, a memória é associada a um verme sem corpo que penetra promovendo uma corrosão. A consequência é que o sistema coeso, a esfera sem centro do começo do filme, se altera e tudo passa a ser dividido: as terras, os seres, os irmãos por seus próprios irmãos. Não é possível definir, por enquanto, o que significaria a “memória” neste momento. O entrelaçamento entre imagen e texto não nos dão bases para um “dar a ver” deste conceito. Mas talvez podemos

GONZÁLEZ, Roberto. **El nahualismo**. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011, p.30.

³⁷ Os outros elementos seriam: *yolia* (coração), *tonalli* (energia), *ihiyotl* (alento ou sopro) e a *sombra*.

³⁸ MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. **El nahualismo**. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011, p.90.

³⁹ Ibidem, p.91.

⁴⁰ Ibidem, p.95.

compreender, a partir de Deleuze e Guattari, o que o poema quer dizer com a frase “*la cuenta de las cosas, la cuenta de las tierras y los seres*”.

Os dois autores ressaltam o quão inadequado é dizer que as sociedades primitivas não possuem história e que são compostas pelos arquétipos e por repetições. Para eles, a história é dinâmica e composta pela existência de desequilíbrios e equilíbrios, o que também pertence ao processo de desenvolvimento dessas sociedades. A máquina social (as sociedades tanto primitivas como as atuais) funciona a partir desses desequilíbrios⁴¹. Entretanto, as sociedades primitivas, que os autores denominam como “máquina social primitiva” não eram territoriais, eram subdivididos em hierarquias, “mas a terra era indivisível”⁴². A alteração do funcionamento deste *socius* primitivo selvagem promoveria uma transformação das relações com a terra e com os próprios sujeitos pertencentes a essas sociedades. Estas divisões e alterações das relações poderiam ter dado início ao que o poema traz como “*la cuenta del horror*”.

4.3 – A negação do filho

*creímos dar la espalda al negro abismo
pero el abismo era nuestra propia espalda
siempre fue vertiginosa y negra nuestra espalda
el amor que inventamos quisimos someterlo
no quisimos ser hijos del amor nuestro hijo
no supimos ser hijos de nuestros hijos
creímos dar la espalda a las antiguas bestias
mas siempre nuestra espalda fue un tigre sanguinario
que nos cuelga de la nuca
y que clava sus zarpas en nuestros riñones
para ponernos tensos como un arco de furia*⁴³

Após a sequência dos partos e da mulher com o corpo pintado, *La segunda...* dá prosseguimento com uma sequência em que a mesma mulher e um homem, também com o corpo pintado, caminham por um bosque. De princípio, a câmera acompanha à distância o percurso dos dois personagens, enquadrando-os como se os observasse às escondidas, por detrás das árvores e arbustos. As cenas posteriores já são de aproximação entre a câmera e os personagens. Com enquadramentos muito próximos, percebemos com mais detalhes os movimentos das mãos dos atores rastejando sobre galhos e folhas. Identificamos nas partes de

⁴¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p.201-202.

⁴² Ibidem, p.134.

⁴³ As frases “*siempre fue vertiginosa y negra nuestra espalda*” e “*no supimos ser hijos de nuestros hijos*” não constam no texto original.

seus corpos, os desenhos que imitam a pele de uma girafa e de uma zebra. Observamos o desenho de uma mosca nas costas do homem, que se encontra agarrado ao tronco de uma árvore (Figura 63); e o desenho de uma coruja no corpo da mulher, que se localiza sentada sobre um galho (Figura 64); Nesta sequência podemos perceber a composição dual conformada pelos personagens masculino e feminino, a conexão espiritual na forma *nahual* e mais um elemento: a relação de “continuidade” entre as figuras humanas e a natureza, com os corpos encostados à matéria vegetal (Figura 65).

Figuras 63 a 65: os *nahuales* e o contato com a natureza.

Fonte: Frames de *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972, DVD).

A movimentação dos dois personagens e a pintura de seus corpos caracterizam essa sequência como uma performance, a *body art*⁴⁴. Esta vertente da arte contemporânea tem como princípio o uso do corpo como matéria ou suporte para o trabalho do artista. De acordo com Jorge Glusberg, a proposta desta tendência é a de desfetichizar o corpo humano e trazer a verdadeira função, a de instrumento do homem⁴⁵. Além disso, a *body art* se apoia em referências surrealistas⁴⁶ e dadaístas que reeditam práticas utilizadas por sociedades “primitivas”, como as pinturas corporais, as tatuagens e outras intervenções sobre o corpo⁴⁷. Utilizar esta tendência

⁴⁴ Segundo Jorge Glusberg, a *body art* reúne diversas tendências internas herdadas da dança e do teatro e do Grupo de Viena (composto, em 1962, por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler e que realizavam ações marcadas pela violência e pelo sadomasoquismo). O termo foi usado pela primeira vez em 1969, com as performances de Vito Acconci, Michel Journiac, Daniel Buren, de Gina Pane e de Klaus Rinke em diferentes países. Cf. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.37-49.

⁴⁵ Ibidem, p.42-43.

⁴⁶ Um exemplo do uso da *body art* no cinema e que podemos trazer para este contexto é o filme *Fando y Lis* (1968), de Alejandro Jodorowsky. O longa-metragem, baseado em uma peça de Fernando Arrabal, conta a história de Fando (Sergio Klainer) e sua namorada paraplégica Lis (Diana Mariscal) que caminham por uma região árida em busca de Tar, a única cidade que resistiu após a guerra. Os personagens buscam pela verdadeira natureza e essência em um percurso repleto de passagens oníricas. Em um desses momentos, eles entram em uma casa, rabiscam e pintam seus corpos e as paredes. Este é o único momento em que Lis consegue andar.

⁴⁷ BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

para referenciar a figura *nahual* pode remeter à uma essência original do homem ou apresentar um efeito semântico de relacionar o corpo como elemento sagrado que permite a vida, a conexão com os deuses e que atua também como expressão.

No subtópico anterior, afirmamos nossa dificuldade de compreender o conceito de memória mobilizado na relação imagem e texto. Neste momento o termo poderia ser entendido como lembrança de um passado, de um tempo em que o homem estabelecia uma relação de proteção e colaboração com a natureza, entendendo seus ciclos e usufruindo de seus bens. Mas a partir do momento em que essa relação se torna algo da lembrança, desvela-se o que está distante, o que já não existe mais. Quando o poema nos traz as frases “*creímos dar la espalda al negro abismo pero el abismo era nuestra propia espalda*” – quer dizer, acreditamos dar as costas ao abismo mas este abismo era nossas próprias costas – sugere algo obscuro que faz parte do homem, mas negado por ele. Seria essa obscuridade, este abismo a consciência da morte? Seria nossa vocação e nosso destino para a destruição e auto-destruição, se interpretarmos as frases “*creímos dar la espalda a las antiguas bestias mas siempre nuestra espalda fue un tigre sanguinario que nos cuelga de la nuca y que clava sus zarpas en nuestros riñones para ponernos tensos como un arco de furia*”⁴⁸?

Norman Brown, em seu livro *Vida contra morte* (Petrópolis: Vozes, 1972), dedica uma parte de sua escrita a discutir o instinto de morte, conceito pertencente à teoria dos instintos de Freud – o conflito entre Eros (instinto de vida) que visa preservar a vida e Thanatos (instinto de morte) que objetiva a autodestruição. Brown retoma a formulação de Freud de que a extroversão do instinto de morte, sob a forma da agressividade e da vontade de domínio, constitui um fenômeno essencialmente humano e que vida e morte em um nível biológico não são elementos conflitantes e sim semelhantes⁴⁹. Desta maneira, em um nível orgânico, as noções de morte e vida estão unidas, mas em nível humano, por meio da extroversão do instinto de morte, elas estão em conflito. Neste ponto Brown questiona o que distingue os homens dos animais, definindo como resposta que a distinção não seria a consciência da morte, mas a fuga dela: “se a morte é parte da vida, o homem reprime sua própria morte do mesmo modo como reprime sua própria vida”⁵⁰. Para Freud, a agressividade é a fusão do instinto de vida com a morte, de

⁴⁸ Trad. nossa: “acreditamos dar as costas as antigas bestas, mas nossas costas sempre foram um tigre sanguinário que se pendura em nossa nuca e cava suas garras em nossos rins para nos colocar tensos como um arco de fúria”.

⁴⁹ BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis, Vozes, 1972, p.124.

⁵⁰ Ibidem, p. 126.

modo a substituir o desejo de autodestruição pelo desejo de matar⁵¹, no entanto Brown oferece outra leitura:

Contrariamente a Freud, sugerimos que esta exteriorização do instinto de morte é uma solução humana peculiar a um problema peculiar do homem. É a fuga à morte que acarreta à humanidade o problema do que fazer com o fato da morte biológica, e com sua própria morte reprimida. Os animais consentem que a morte seja parte da vida, e valem-se do instinto de morte para morrer: o homem agressivamente edifica culturas imortais e faz a história para fugir à morte⁵².

Trazemos tanto Brown quanto Freud para compreender a relação entre as imagens e o poema. Se o texto revela uma oposição do homem para com uma situação harmoniosa com o mundo, as imagens dos *nahuales* evidenciariam o que se negou deste passado. E esta negação é reforçada no trecho *el amor que inventamos quisimos someterlo, no quisimos ser hijos del amor nuestro hijo, no supimos ser hijos de nuestros hijos*” (o amor que inventamos queríamos submetê-lo, não queríamos ser filhos do amor de nossos filhos, não soubemos ser filhos de nossos filhos). Tal expressão “filhos do amor de nossos filhos” está conectada com um trecho anterior do poema, “*el antiguo abuelo se parió a si mismo*”. Parece haver aqui algo de um contínuo, de um fluxo que fora interrompido.

Tais trechos nos levam a aproximá-los a duas outras frases: uma, do escritor inglês William Wordsworth no poema *My heart leaps up*, publicado em 1802 e referenciada por Freud, que diz “a criança é o pai do homem”⁵³; e outra, de Antonin Artaud quando diz “Eu, Antonin Artaud, sou meu filho, meu pai, minha mãe, e eu”⁵⁴. Apesar de retiradas do contexto de seus textos, esses quatro trechos parecem se direcionar para uma ideia de organicidade, de uma estrutura encerrada em si mesma. Uma estrutura que se opõe ao que está dado, da qual a morte está intrinsicamente acoplada a vida e que por isso é negada.

4.4 – A tirania do poder

*así tiránicamente cabalgados
llegamos hasta el tiempo de las ciudades esplendentes*

⁵¹ BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis, Vozes, 1972, p.126.

⁵² Ibidem, p.126.

⁵³ Tradução de “The child is the father of the Man”.

⁵⁴ ARTAUD apud DELEUZE, GUATTARI. **O anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Trad. Luiz B. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p.29.

de los profusos⁵⁵ chorros de energías
y proseguía la cuenta que desde entonces nunca interrumpimos
los millones de granos de frutos de animales
los millones de letras de palabras de cifras
los millones de libros enterrados bajo el polvo de otros libros
los millones de piedras y los millones de acarreadores de piedras
los miles de millones de hermanos
sumados con violencia unos a otros
la machacada pasta de las masas
los hombres rotos y desparramados como granos
para hacer crecer la indistinta harina del trabajo
la borroneada cuenta de los hermanos diferentes
distintos por el color que emanan
por el color del pensamiento
por el color del idioma
por el color de su plumaje
por el color mentido del semen de sus padres

O novo parto deu à luz a um novo homem e a um novo ambiente. A câmera enquadra, em primeiro plano, potes de vidros transparentes empilhados na vertical, como se assemelhassem a uma parede. Os objetos translúcidos ocupam o cenário onde antes havia árvores e animais. Percebemos o fundo rubro e pequenas bolinhas em vermelho, preto e prata dentro de alguns desses potes. Um verso do poema diz que chegamos ao tempo das cidades esplêndidas.

Com a abertura da câmera para o plano médio passamos a observar um homem e uma mulher de mãos dadas com os corpos pintados de branco. Os corpos coloridos com figuras de animais dão espaço a estes novos, desprovidos de cor. A ideia da reprodução pode estar sugerida sob uma outra forma, não mais representada pela sequência de imagens de partos. Agora, o plano do casal com o corpo pintado de branco é repetido inúmeras vezes, com a diferença de ter um efeito de giro da imagem (Figuras 66 a 69) e do aumento da velocidade da montagem. O uso deste recurso reforçaria a perspectiva de reprodutibilidade desenfreada que caracteriza esta nova ordem do mundo, como traz o poema: “*y proseguía la cuenta que desde entonces nunca interrumpimos, los millones de granos de frutos de animales, los millones de letras de palabras de cifras, los millones de libros enterrados bajo el polvo de otros libros los millones de piedras y los millones de acarreadores de piedras*”⁵⁶. A sequência termina com o movimento de zoom nas mãos unidas dos dois personagens.

⁵⁵ No texto original não existe a palavra “profusos” e sim “confusos”.

⁵⁶ Trad. nossa: “e prosseguia a conta que desde então nunca interrompemos, os milhões de grãos de frutos de animais, milhões de letras de palavras de cifras, dos milhões de livros enterrados debaixo do pó de outros livros, dos milhões de pedras e milhões de transportadores de pedras”.

Figuras 66 a 69 - A era das cidades esplêndidas.

Fonte: Frames de *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972, DVD).

Ao citar a época das cidades esplêndidas, realizar efeitos na montagem, acelerando e repetindo os planos do casal que se encontra atrás de uma espécie de parede formada por copos de vidro, propomos duas possibilidades de interpretação. A primeira seria compreender esta etapa humana, da construção das cidades, remontando ao passado pré-hispânico mexicano. O assentamento dos povos mesoamericanos⁵⁷ na região central do México promoveu, ao longo dos anos, o estabelecimento de relações políticas, econômicas e territoriais próprias e entre suas distintas comunidades; a consolidação de complexas redes comerciais e de organização social; além do crescimento demográfico. Grandes centros urbanos foram formados, dentre eles Teotihuacan⁵⁸ e México-Tenochtitlan. O primeiro, chegou a ser a cidade mais populosa do mundo século V d.C, com 70 mil habitantes e que deixou como legado, de acordo com Miguel

⁵⁷ É preciso destacar que a definição do termo “mesoamericano” ou “Mesoamérica” não possui um consenso dentro da História e da Antropologia. O historiador Enrique Nalda afirma que no intuito de dar maior coerência a História, esta expressão vem sendo utilizada para definir os povos que habitaram o México Antigo, pré-hispânico, que tinham como características comuns a prática agricultora, de exploração do meio ambiente, cultivo de milho, feijão e abóbora, e uma mesma cosmovisão (conforme citado na nota 28). O autor destaca para o cuidado que se deve ter com uma visão centralista, que elege alguns focos de desenvolvimento social para dar conta de uma totalidade. Nalda reforça a diversidade em diferentes aspectos que as comunidades do México Antigo possuem, sugerindo a compreensão do termo Mesoamérica como um espaço geográfico ocupado por agricultores desenvolvidos. Cf. NALDA, Enrique. *El clasico en el México antiguo*. In: VELÁSQUEZ GARCIA, Erik; [et. al]. **Nueva historia general de México**. 1ª ed. México, D.F: El Colegio de México, 2015, 71-74.

⁵⁸ Teotihuacan hoje é um sítio arqueológico mais visitado do país e que se localiza a 48 quilômetros da Cidade do México. É tombado como Patrimônio Mundial pela Unesco.

León-Portilla, uma concepção urbanística com grandes edifícios devidamente planificados⁵⁹. O segundo, emergente após a queda de Teotihuacan, transformou-se ao longo da ocupação mexicana numa grande mancha urbana, com templos, praças, escolas, vivendas, prédios e palácios suntuosos da nobreza, configurando-se durante um século na sede do império asteca, o Estado mais poderoso da região. Tais cidades foram reconhecidas pela fortaleza de suas construções e pelo avanço demográfico, o que poderia ser relacionado com o que o filme traz: a conta ininterrupta de pessoas e produtos e a construção de monumentos.

A outra possibilidade de interpretação, mais próxima principalmente se levarmos em conta o verso “*profusos chorros de energia*” (que na tradução corresponderia a “jatos abundantes de energia”), seria a de que o filme daria um salto histórico para o fim do século XIX e início do século XX, contexto da urbanização, do surgimento e crescimento da indústria motivada pelo aperfeiçoamento do uso da eletricidade. Segundo Ben Singer, este é o período em que a racionalidade instrumental transforma-se na “moldura intelectual por meio da qual o mundo é percebido e construído”⁶⁰, trazendo mudanças tecnológicas e sociais em um ritmo veloz: “industrialização, urbanização e crescimento populacional rápidos; proliferação de novas tecnologias e meios de transporte; saturação do capitalismo avançado; explosão de uma cultura de consumo de massa e assim por diante”⁶¹. Desta maneira, este novo mundo racional se aproximaria com os versos do poema que reforça a indistinta e imparável produção de coisas: pessoas, alimentos, livros, cifras, etc.

Dentro do espectro da reprodutibilidade e da racionalidade técnica, duas outras questões nos aparecem pela construção do filme: a indistinção e o progresso. Temos a palidez dos tijolos brancos da parede e dos potes transparentes de vidro organizados metodicamente. A mesma palidez também está nos corpos estáticos que não exalam vida, são gélidos e que se contrastarão com as imagens posteriores, onde temos imagens de uma aglomeração de pessoas. Este registro foi realizado durante o Festival de Avándaro, ocorrido em 1971, e pertence ao material filmado por Alfredo Gurrola para compor seu documentário. A massa que ocupa a tela é caracterizada pelo poema como “*los hombres rotos y desparramados como granos, para hacer crecer la indistinta harina del trabajo*”⁶². Há uma transformação desse homem, antes vinculado a natureza e suas figuras ancestrais e que agora é reificado, indistinto, um grão de farinha.

⁵⁹ LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Aztec-Mexicas**: desarrollo de una civilización originária. MÉXICO, D.F: EDAF, 2005, p.36.

⁶⁰ SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.95.

⁶¹ Ibidem, p.95.

⁶² Trad. nossa: “homens quebrados e espalhados como grãos para fazer crescer a indistinta farinha do trabalho”.

Na leitura realizada por Marcuse sobre a teoria da psicanálise de Freud, o pai primordial - que estabeleceu o domínio de um indivíduo sobre o outro - preparou as condições para o progresso por meio da disciplinada força de trabalho e pela repressão do prazer⁶³. O ódio contra esta repressão patriarcal culminou na rebelião dos filhos exilados, na devoração coletiva do pai e no estabelecimento do clã dos irmãos⁶⁴. É neste momento em que a civilização começa, com a introdução de tabus e restrições morais, “pela repressão *no interesse comum* [grifo do autor] de preservação do grupo como um todo”⁶⁵ e pelo sentimento de culpa pela rebelião, pressuposto para o progresso. Marcuse cita Freud para explicar que o preço do progresso é a intensificação do sentimento de culpa, que estaria representado na amplificação da repressão, na *dessexualização* e na sublimação no trabalho: “a civilização é, acima de tudo, progresso no trabalho [grifo do autor]”⁶⁶.

Neste sentido se associarmos as imagens do pálido casal pintado de branco com a frase dita pelo narrador sobre os seres humanos transformados em farinha indistinta do trabalho, não teríamos aí uma metáfora para o que Marcuse recupera sobre o preço do progresso, mais especificamente sobre a *dessexualização*⁶⁷? Vemos corpos desprovidos de cor e de movimento como se não lhes restasse nenhum resquício de vida, de desejo e de erotismo⁶⁸. A mesma metáfora do progresso também poderia valer para a massa de jovens que ocupa a tela. Participantes do Festival de Avándaro (cerca de cem mil participaram do evento), compunham um grupo da contracultura que estava ali reunido em prol da música e da defesa de uma outra perspectiva de vida em sociedade. Apesar da grande quantidade de pessoas, das quais não conseguimos obter detalhes sobre elas, observamos seus movimentos, corpos vívidos que possuem cor por meio das vestimentas e dos distintos tons de pele (Figuras 70 a 72). Só que estes corpos, em movimento, não são mais livres quanto os corpos estáticos do casal.

⁶³ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.47.

⁶⁴ Ibidem, p.47-48.

⁶⁵ Ibidem, p.48.

⁶⁶ Ibidem, p.61.

⁶⁷ Conceito elaborado por Freud para designar o desvio da intenção sexual, mantendo a promessa de união de um Todo a ser atingido (Eros). NETO, Oswaldo França. **Freud e a sublimação**: arte, ciência, amor e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 46-54.

⁶⁸ Bataille define o erotismo como um dos aspectos da vida interior do homem: “é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão”. BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.53.

Figuras 70 a 72 – A contraposição entre corpos estáticos e em movimento

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972): Frames de *La segunda primera matriz* (DVD)

Na introdução deste trabalho comentamos que o Festival de Avándaro foi organizado por uma agência publicitária que era responsável pela divulgação da Coca-Cola no país. Eric Zolov ressalta que a ideia de se organizar um evento como esse era consequência lógica da exploração de oportunidades comerciais com a Onda Chicana⁶⁹. O festival de Woodstock, de 1969 nos Estados Unidos, havia mostrado o potencial comercial de discos e filmes estimulados pelo evento. Esperava-se o mesmo de Avándaro⁷⁰. José Agustín afirma que as grandes gravadoras cooptaram músicos de rock mexicanos para se tornarem cópias de artistas famosos norte-americanos⁷¹.

Tais fatos aqui elencados são alguns exemplos de como a contracultura no México, assim como em vários outros países, foi incorporada à dinâmica da indústria cultural, movimentando também a publicidade, o consumo da moda, de produtos musicais, literários entre outros artefatos. Além disso, Avándaro suscitou especulações sobre a sua organização: a crença de que o governo central haveria autorizado a execução do festival como uma maneira de monitorar, se não cooptar explicitamente, a contracultura juvenil⁷². Temos, portanto, um ponto nevrálgico que o filme suscita: esta geração de Avándaro não estaria isenta de ser cooptada pelo mesmo sistema ao qual recusa. Continuariam a ser grãos que “fazem crescer a indistinta farinha do trabalho”, como diz o poema. Corroborariam com o fechamento de uma lacuna que Marcuse aponta na sociedade da racionalidade técnica:

⁶⁹ Sobre a Onda Chicana, rever Prólogo, páginas 40-41.

⁷⁰ ZOLOV, Eric. **Rebeldes con causa**: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.281-282.

⁷¹ AGUSTÍN, José. **La contracultura en México**: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas. México, D.F: Contemporánea, 2007, p.39.

⁷² ZOLOV; op.cit, p.297.

Agora essa lacuna essencial entre as artes e a ordem cotidiana, conservada aberta na alienação artística⁷³, é progressivamente fechada pela sociedade tecnológica avançada. E com seu fechamento, a Grande Recusa é, por sua vez, recusada; a “outra dimensão” é absorvida no estado de coisas predominante. As obras de alienação são elas próprias incorporadas nessa sociedade e circulam como parte integrante do equipamento que adorna e psicanalisa o estado de coisas vigente. Assim, tornam-se comerciais: vendem, conformam ou excitam⁷⁴.

A transformação da arte (e aqui estamos tomando a música e o festival como o exemplo) em cultura de massa promove o que Marcuse chama de *dessublimação devastadora*: quando os termos opostos “realidade artística” e “realidade social” se unificam e substituem a gratificação mediada pela imediata⁷⁵. Essa dessublimação repressora na esfera cultural também opera na esfera sexual como forma de controle social na realidade tecnológica. Assim, os jovens captados pelas imagens de Gurrola também estariam seduzidos pelos produtos da indústria cultural que lhes ofereceria uma falsa ideia de libertação, a gratificação imediata. E tanto os corpos vívidos de Avândaro quanto os corpos estáticos pintados de branco fazem integrar uma ordem social repressiva cuja agressividade se volta contra seus indivíduos.

La segunda... segue com uma sequência de imagens que nos mostra inúmeros canhões de coloração vermelha percorrendo o asfalto. Percebemos à distância a vinda de uma comitiva de motos que segue em direção à câmera. Depois, em primeiro plano, temos o enquadramento da estrutura da roda do carro de combate. Seu movimento de passagem pela pista impõe um ritmo e uma sensação de opressão pelo deslizar de sua esteira no chão. Os inúmeros e semelhantes tanques que perpassam em frente à câmera se postam como um desfile da potência militar (Figuras 73 a 75).

⁷³ Marcuse define como alienação artística como “a transcendência consciente da existência alienada”, alienação esta mediatizada. Ela é a sublimação e suas imagens são irreconciliáveis com o Princípio de Realidade estabelecido. MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Cristina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015, p. 88.

⁷⁴ Ibidem, p.91.

⁷⁵ Ibidem, p.97.

Figuras 73 a 75 – O desfile da potência militar.

Fonte: Frames de *La segunda primera matriz* (Alfredo Gurrola, 1972, DVD).

Se levarmos em conta o contexto da obra, podemos lembrar que ela estava inserida em um período de conflitos: a guerra do Vietnã, a emergência das ditaduras militares na América Latina e o massacre de Tlatelolco. Cabe destacar também que o próprio Festival de Avándaro foi um evento que estava sob a mira do governo mexicano. Eric Zolov afirma que o festival era visto como uma possibilidade de manifestação política, o que resultou em algumas medidas restritivas: a transmissão do evento que estava sendo realizada pela Rádio Juventude da Cidade do México foi cortada; os microfones do festival foram controlados por quatro policiais armados com fuzis; além da presença numerosa do exército para manter a ordem. Após o evento, as rádios foram proibidas de veicular músicas que foram tocadas no festival e o governo vetou apresentações ao vivo de rock e a comercialização de produtos relacionados ao gênero musical. Além disso, a revista *Piedra Rodante*, periódico cultural semelhante a revista *Rolling Stone*, deixou de circular por conta de ameaças à vida dos editores do veículo⁷⁶.

Neste contexto, o desfile das máquinas destrutivas e o ordenamento metódico dos tanques apresentados pelo curta-metragem nos conduzem a uma forma de organização social pautado nas guerras, nos conflitos armados e na censura. Bataille afirma que a guerra se diferencia da violência do mundo animal porque “desenvolveu uma crueldade de que os animais são incapazes”⁷⁷, no caso o suplício dos prisioneiros, e que “a crueldade é uma das formas da violência organizada”⁷⁸. Temos em cena a representação de um instrumento da violência organizada, um mecanismo de defesa do Estado de preservação da ordem e da soberania – a gestão política de quem deve viver ou morrer, segundo Achille Mbembe⁷⁹. Os mesmos jovens que aparecem compondo a multidão do festival de Avándaro viram e/ou sentiram o peso deste instrumento no ano de 1968 no México, sobretudo no massacre de 2 de outubro em Tlatelolco.

⁷⁶ Cf. ZOLOV, Eric. **Rebeldes con causa**: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p. 281-331.

⁷⁷ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.102.

⁷⁸ Ibidem, p.103.

⁷⁹ MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n32, dez. 2016, p.126-127.

E viram também meses antes da realização do filme, em 10 de junho de 1971, outra matança estudantil, El Halconazo ou o Massacre de Corpus Christi⁸⁰.

4.5 – O abismo

*pero esta cuenta se atrasaba se embrollaba se perdía
las cifras repetidas en el vértigo ya no significaban nada
todo lo dividían de los que una vez se dividieron de si mismos
cada grupo de iguales ponían en frente una multitud de hermanos
en cuyas miradas no querían reconocerlas de sus iguales
no querían saber que en ellos se les miraban sus nahuales
presas en la memoria las cosas se morían
el olvido vencido renacía siempre
cada nuevo día en nuestras ciudades espléndidas
perdíamos algo nuevo
visibles en pleno olvido se iban quedando dormidas
las cosas que antes amábamos
se dormían los ruidos los perfumes los matices
la lentitud de las horas
se dormían los sabores
el tacto de las lluvias
el hacha la cuchara el arroyo el galope
el barro cocido la madera el agrio cuero⁸¹*

Os corpos que marcam presença em *La segunda primera matriz* trazem diferentes características seguindo a linha da trajetória humana na Terra. Num primeiro momento observamos a pintura colorida com desenhos que imitam peles de animais, sugerindo unidade entre homem e natureza, cuja aliança se estabelece também pela figura do *nahual*. No segundo momento, estes corpos adquirem a cor branca, homogênea e estabelecem uma relação de aproximação e distanciamento com as imagens da multidão: assemelhar-se-iam pela ideia de “massa”, e se distanciariam pela movimentação desses corpos, das cores de suas vestes.

Na próxima etapa surge em cena um corpo feminino nu, enquadrado na região dos quadris. Desta vez, a pele humana não é revestida por tinta, mas por imagens projetadas que

⁸⁰ Depois de três anos após o Massacre de Tlatelolco, os estudantes da UNAM e do IPTN regressaram ao ativismo político a partir do apoio à greve dos alunos da Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) – estes reivindicavam a democratização do ensino, liberdade política entre outras demandas. No dia 10 de junho de 1971, um grupo de estudantes marchou até a praça do Zócalo, mas foram impedidos pela brutal ação de um grupo paramilitar, responsável pela morte de 120 participantes da manifestação. A tragédia ganhou o nome de El Halconazo ou Massacre de Corpus Christi.

⁸¹ Este trecho enunciado pela narração contém diferenças com o texto original. Além da ordem dos versos não corresponder a seguida pelo poema, há inserções de novas frases. Os versos “cada grupo de iguales.... sus nahuales” e “el olvido vencido renacía siempre” não pertencem ao poema.

atuam como uma pintura corporal: são linhas, pontilhados, círculos, formas retorcidas na cor preta e que preenchem o tecido humano (Figura 76). São desenhos que se encontram repetidos, ordenados espacialmente. O trecho do poema que acompanha essas imagens reforça a perspectiva de segmentação e reprodução: “*las cifras repetidas en el vértigo ya no significaban nada, todo lo dividían de los que una vez se dividieron de si mismos, cada grupo de iguales ponían en frente una multitud de hermanos*”⁸². Em alguns momentos desta projeção no corpo, é possível identificar imagens de mulheres em poses sensuais, que se assemelham às modelos fotografadas para revistas eróticas (Figuras 77 e 78).

Figuras 76 a 78 – As projeções no corpo.

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972). Frames de *La segunda primera matriz* (DVD).

As linhas, pontos e formas nos remetem à *op art*⁸³, movimento artístico que explorava os efeitos óticos, a partir da percepção obtida pelo movimento dos olhos sobre a superfície da tela. As linhas e figuras circulares projetadas no corpo feminino em *La segunda...* estimulam a ilusão de movimento e de volume, provocada também pelo lento giro que este corpo realiza em seu eixo. Se comparamos as cenas dos *nahuales* do começo do filme com este corpo feminino, percebemos a distância que se estabelece entre a vivacidade e a singularidade dos primeiros e a seriedade e generalidade deste último. É como se ele mantivesse o mesmo espírito dos corpos pintados de branco: a frieza e a despersonalização. Observamos o fragmento do corpo (o quadril), sem ter a noção de um todo, encoberto por desenhos milimetricamente ajustados, ordenados. Em relação ao casal estático, diferencia-se pelo movimento realizado comedidamente. Não temos a fluidez dos corpos *nahuales* que se mexem tateando o solo, e sim

⁸² Trad. nossa: “as cifras repetidas na vertigem já não significavam nada, dividiam tudo o que uma vez dividiram a si mesmos, cada grupo de iguais colocava em frente uma multidão de irmãos”.

⁸³ O termo *op art* surge após a exposição *The responsive eye* realizada no MOMA/Nova York, no ano de 1965, para designar um movimento artístico que utilizava como método artístico a interação entre ilusão e superfície plana, visão e compreensão e que estabelecia um diálogo com a publicidade, a moda, o design, o cinema e a televisão. Alguns artistas desta tendência: Victor Vasarely, Bridget Riley, Ivan Serpa, Jesús-Raphael Soto, entre outros. Cf. OP Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

giro lento e automático. Neste giro temos um jogo entre esconder e revelar que a composição sugere. Na medida em que o corpo se move em torno de seu eixo, os desenhos ocupam a pele, como se a vestisse, mas também permitem ver o que eles estão cobrindo: o órgão genital feminino e as nádegas.

Figura 79 – um corpo revelado e outro ocultado

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972)
Frame de *La segunda primera matriz* (DVD)

Enquanto o corpo é coberto pelos desenhos, revela-se a sombra de mulheres nuas em poses sensuais. Este jogo proposto nos faz pensar se não estaria aí uma outra questão proveniente da dessublimação repressora, no caso a sua operação na esfera sexual. Em sua leitura das obras de Marcuse, Roszak discute que na era da sociedade tecnocrática, uma sexualidade liberada seria incompatível com a forma racional de organização social, entretanto a repressão total desta sexualidade acarretaria num forte descontentamento do homem civilizado. Logo, uma repressão pura e simples não funcionaria, mas uma certa tolerância sim, uma “paródia de liberdade, gozo e plenitude”⁸⁴ de forma que fosse possível obter o controle social: por exemplo o estímulo ao consumo de filmes e revistas e demais produtos vinculados ao sexo.

Para Marcuse, a inclusão de componentes libidinais não somente no trabalho, mas na produção e na troca de mercadorias (que inclui também vestuário, higiene, indústria da propaganda), promove o controle e, principalmente, a gratificação para os indivíduos administrados. E neste processo o prazer vira submissão⁸⁵. Talvez a reprodução de figuras femininas em poses sensuais de *La segunda...* remetesse ao controle da sexualidade, pautado no consumo de imagens eróticas/pornográficas, e na objetificação da mulher enquanto um

⁸⁴ ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª Ed. Barcelona: Kairós, 2005, p.29.

⁸⁵ MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada**. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Cristina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015, p.100.

“produto a ser consumido”. Ao mesmo tempo que o sexo nos é dado a ver por essas figuras projetadas, outro sexo parece camuflado, embora ainda conseguimos visualizá-lo. O que significaria este jogo de revelar e esconder?

Assim como a racionalidade técnica reduz a liberdade sexual ao poder de consumo de uma mercadoria, outra faceta desta organização social é a redução do prazer corporal a uma zona reduzida. Ocorre uma localização e contração da libido, a redução do erótico à experiência e satisfação sexual, de acordo com Marcuse⁸⁶. A libido transcenderia outras zonas erógenas do corpo, o que o autor compreende como sublimação não-repressiva, no entanto na era da tecnocracia essa transcendência é bloqueada e a sexualidade localizada se intensifica⁸⁷ em uma parte do corpo, deixando o resto para ser usado como instrumento de trabalho⁸⁸. Temos a primazia da genitalidade e sua sujeição à função procriadora: “de um “princípio” autônomo governando todo o organismo, converte-se numa função especializada e temporária, num meio para se atingir um fim”⁸⁹.

A opção por um enquadramento da região dos quadris em *La segunda* sugere um recorte, como se delimitasse no quadro não somente os limites do corpo, mas a evidência de uma parte isolada em detrimento de sua integração ao organismo como um todo. O zoom no órgão genital feminino pode sugerir tanto um instrumento de satisfação do outro (pela projeção dessas figuras femininas na pele) quanto sua função de procriação. Esta última não poderia ser vista apenas como um fato isolado. Lembremos da sequência do casal pintado de branco. Seus órgãos genitais também estão sobre a mesma coloração, adquirindo um aspecto homogêneo em relação ao corpo, o que não significa uma integração e sim a ausência de libido e de erotismo. Além disso, é preciso destacar que apesar da coloração toda branca, ainda podemos visualizar que ali se trata de um homem e de uma mulher de mãos dadas, que poderia sugerir a ideia do casal heterossexual, união destinada à procriação e não ao prazer.

A sequência posterior às projeções traz de volta os *nahuales*, com o elemento marcante do toque. Primeiramente temos o plano de um braço que sai de um pequeno lago em direção às costas de outro corpo, acariciando-o (Figura 80 e 81). Em outra cena, com enquadramento em primeiro plano, uma mão com desenho que imita a pele de uma cobra, desliza lentamente sobre a perna de um corpo que se encontra deitado em um gramado (Figura 82 e 83). Mais adiante,

⁸⁶ MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Cristina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015, p.98.

⁸⁷ MARCUSE, op. cit, p.99.

⁸⁸ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.37.

⁸⁹ Ibidem, p.31.

outra mão, com a pintura de listras semelhante aos da zebra, perpassa sinuosamente sobre as nádegas e vai em direção ao pé do corpo também deitado no chão (Figura 84 e 85).

Figuras 80 a 85 – A sensualidade do toque dos *nahuales*

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972). Frame de *La segunda primera matriz* (DVD)

Diferentemente dos outros corpos que apareceram no curta-metragem, aqui os *nahuales* se movimentam com sutileza e sensualidade, tocam a pele e estimulam os sentidos. Estabelecem uma conexão entre as partes do corpo e também entre o corpo e o ambiente circundante (o lago e o mato). E neste sentido poderíamos pensar em erotismo, recorrendo à Bataille quando afirma que “o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: Eu me perco”⁹⁰. Nesta sequência não existe indistinção e sim integração, os corpos se perdem em meio à vegetação. É esta conexão e fluidez que se perdeu ao longo do tempo, como o próprio poema diz nos trechos “*cada grupo de iguales ponían en frente una multitud de hermanos, en cuyas miradas no querían reconocerlas de sus*

⁹⁰ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.55.

iguales, no querían saber que en ellos se les miraban sus nahuales”⁹¹ e em “*cada nuevo día en nuestras ciudades espléndidas, perdíamos algo nuevo*”. Quer dizer, negamos a essência e a identidade com os povos e crenças antigas e com isso entramos em um processo contínuo de perdas e de adormecimento: “*las cosas que antes amábamos, se dormían los ruidos los perfumes los matices, la lentitud de las horas, se dormían los sabores, el tacto de las lluvias*”⁹².

É preciso retomar um aspecto da sequência das projeções no corpo, ainda sob a perspectiva da *op art*. Propomos uma outra leitura para os desenhos destas linhas, não desvinculada ao que foi discutido acima, mas que parte de uma relação com o recente contexto artístico da produção de *La segunda primera matriz*. A *op art* foi um elemento presente no logotipo das emblemáticas Olimpíadas de 1968 no México. Em 1966, o arquiteto Pedro Ramírez Vázquez foi nomeado pelo governo de Gustavo Díaz Ordaz a presidente do Comitê organizador dos jogos. Segundo Rodríguez Kuri, Ramírez “era um dos arquitetos mais importantes do México, com um papel notável no desenho e construção de edifícios públicos”⁹³. Para o trabalho de organização das olimpíadas, Ramírez e sua equipe definiram como alguns dos princípios dos jogos no país: celebrar a arte e a cultura simultaneamente com as competências atléticas; o nacionalismo como universalidade; e a modernidade com a tradição⁹⁴. Em janeiro de 1968, lançaram as olimpíadas culturais, com uma série de atividades que envolviam dança, cinema, artes visuais e arquitetura. Jennifer Josten afirma que a ambição deste comitê era “utilizar os jogos para projetar ao mundo os logros da modernidade cosmopolita do pós-guerra no México”⁹⁵.

A equipe de Ramírez era composta por alguns nomes importantes das artes visuais mexicanas, como Mathias Goeritz⁹⁶, e de especialistas estrangeiros, como o designer norte-

⁹¹ Trad. nossa: “cada grupo de iguais se colocava em frente uma multidão de irmãos, em cujas miradas não queriam reconhecê-las de seus iguais, não queriam saber que neles se olhava seus nahuales”.

⁹² Trad. nossa: “as coisas que antes amávamos, dormiam os ruídos, os perfumes e matizes, a lentidão das horas, dormiam os sabores, o tato das chuvas”.

⁹³ Pedro Ramírez Vázquez desenhou e construiu a Faculdade de Medicina da Cidade Universitária da UNAM, o Museu de Antropologia, o Museu de Arte Moderna, entre outras obras dirigidas à educação, cultura e saúde. RODRÍGUEZ KURI, Ariel. Hacia México 68: Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico. In: **Secuencia**: Revista de historia y ciencias sociales. México, D.F.: may-ago, nº 56, 2003, p.47.

⁹⁴ Ibidem, p.50.

⁹⁵ JOSTEN, Jennifer. El color como valor social e internacional em las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz. In: EDER, Rita (org). **Desafío a la estabilidad**: procesos artísticos en México (1952-1967). México, D.F.: UNAM/ Turner, 2014, p.310.

⁹⁶ Mathias Goeritz nasceu em 1915 em Danzigue, na Polônia, mas viveu parte da juventude em Berlim, onde se formou em História da Arte. Migrou-se para o México em 1949 para dar aulas na Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara. Depois, mudou-se para a Cidade do México onde permaneceu até sua morte em 1990. Segundo Jennifer Josten, as pinturas, as esculturas abstratas em pequena escala e as esculturas monumentais urbanas fazem com que Goeritz seja caracterizado como um dos ícones da modernização do México nos anos 1950. Ele foi responsável também pelo desenho e criação do Museo Experimental El Eco (1953), que integra artes visuais com a arquitetura, e foi responsável pelo projeto “La ruta de la amistad” proposto para as olimpíadas de

americano Lancy Wyman, que foi o responsável pela identidade visual dos Jogos. Em entrevista à Emmet Byrne, Wyman relembra que a instrução dada por Pedro Ramírez Vázquez era a de criar uma imagem que indicasse que os jogos estavam sendo realizados no México e não uma imagem de “um mexicano usando um sombrero dormindo sob um cacto”⁹⁷.

Wyman se inspirou na *Op art*, estilo muito explorado na época, e que poderia se conectar com a logo institucional dos cinco anéis das olimpíadas. Tais linhas conseguiriam representar tanto logotipo base que todos os jogos devem carregar, como também informar o local do evento e o ano (Figura 86). O designer percebeu depois que as linhas também tinham semelhança com os desenhos da arte Huichol⁹⁸, típica do Estado de Jalisco, e também com referências às esculturas astecas:

Por um lado, você tem o estilo internacional modernista, a busca pela legibilidade universal e a base geométrica que abrange a produção mecanizada. Nesse contexto, as linhas radiantes falam para a comunicação de massa na era industrializada, a ideia do México se transmitindo para o mundo. A partir daqui, você altera essa universalidade com significantes culturalmente específicos, utilizando motivos tradicionais mexicanos, ideias antigas e espirituais - simulando um senso coerente de orgulho nacional, ao mesmo tempo em que reflete a fusão de culturas que é o México moderno - indígena, colonial e o moderno estado independente dos mestiços - os três grupos celebrados pela fatídica Plaza de las Tres Culturas.⁹⁹

Esta fusão de culturas e de uma imagem do México que mescla o passado indígena com o Estado Moderno já vinha sendo construído desde os anos 1940, mas ganhou grande intensidade no fim dos anos 1950 com o projeto nacional desenvolvimentista do governo de Adolfo López Mateos (que incluiu o país na disputa para ser a sede dos jogos olímpicos de 1968). Além das grandes construções de infraestrutura, estava incluído neste projeto uma ativa participação da arquitetura e das artes visuais, por meio das participações nas Exposições

1968, caracterizado por uma rota de 17 km pela Cidade do México permeada por esculturas de artistas dos cinco continentes. Ibidem, p.296.

⁹⁷ WYMAN, Lance. Radiant Discord: Lance Wyman on the '68 Olympic Design and the Tlatelolco Massacre. **Walker**, Minneapolis/EUA, 20 mar, 2015. Entrevista a Emmet Byrne. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/lance-wyman-mexico-68-olympics-tlatelolco-massacre>. Acesso em 1 de mar, 2020.

⁹⁸ A arte Huichol é pertencente ao grupo indígena Huichol, da região oeste do México Central, e consiste em desenhos geométricos feitos com miçangas sobre esculturas de papel machê ou madeira.

⁹⁹ Trad. nossa: “On one hand you have the modernist, international style, the quest for universal legibility and the base geometry that embraces mechanized production. In this context, the radiating lines speak to mass communication in the industrialized age, the idea of Mexico transmitting itself to the world. From here, you upend that universality with culturally specific signifiers, utilizing traditional Mexican motifs, ancient and spiritual ideas—simulating a coherent sense of national pride, even as it reflects the mashup of cultures that is modern Mexico—the indigenous, the colonial, and the modern mestizo independent state—the three groups celebrated by the fateful Plaza de las Tres Culturas.”

Mundiais e das construções de museus. Gabriela Álvarez e María García Holley observam que a construção e modernização de instituições culturais respondia a necessidade de um projeto de nação:

Os museus se converteram em novas catedrais que abrigariam os mitos culturais e históricos do país, sob a fórmula utilizada nos Estados Unidos desde 1900, onde os museus se converteram em centros de educação e ilustração pública. Um desenvolvimento natural, diria Ramírez Vázquez, em um país orgulhoso de seus ideais democráticos e que depositava profunda fé na educação pública, a qual era considerada como uma necessidade política e como um meio de alcançar a excelência tecnológica¹⁰⁰.

Dentre esses museus, o mais emblemático deste momento foi o Museu de Antropologia. Criado em 1963 por Jorge Campuzano, Rafael Mijares e pelo já citado Pedro Ramírez Vázquez, a instituição possui uma estrutura grandiosa para abrigar coleções arqueológicas e etnográficas dos povos habitantes da América Central. Além disso, foram incluídas obras de artistas contemporâneos, como Mathias Goeritz, que mesclavam artes folclóricas com arte abstrata. De acordo com Luís Castañeda, o Museu de Antropologia articulou uma mensagem clara sobre o México ao mundo, observada por críticos da época: a ligação entre a romantização do passado pré-hispânico, por meio da estrutura do prédio e de suas exposições, com o engrandecimento dos triunfos culturais, tecnológicos e econômicos da administração de López Mateos (1958-1964)¹⁰¹. A identificação que Lance Wyman faz das linhas que compõem a logo dos jogos com as culturas dos povos indígenas mexicanos é reflexo não somente das visitas que o designer fez ao Museu, mas também desta atmosfera construída que reforça um passado tradicional dentro de um projeto modernizante do presente e do futuro mexicano.

No entanto, em 1968 há um diferencial. Enquanto o presidente Díaz Ordaz seguia os preceitos de seu predecessor e buscava apresentar ao mundo um México moderno e democrático, ocorriam as intensas manifestações estudantis respondidas com ações autoritárias e contrárias à propaganda governista. Os conflitos com os militares ficaram cada vez mais violentos na medida em que a data dos jogos olímpicos se aproximava. E uma das formas de

¹⁰⁰ Trad. nossa: “Los museos se convirtieron en las nuevas catedrales que albergarían los mitos culturales e históricos del país, bajo la fórmula utilizada en Estados Unidos desde 1900, donde los museos se convirtieron en centros de educación e ilustración pública. Un desarrollo natural, diría Ramírez Vázquez, en un país orgulloso de sus ideales democráticos y que depositaba una profunda fe en la educación pública, la cual era considerada como una necesidad política y como medio para alcanzar la excelencia tecnológica.” ÁLVAREZ, Gabriela; HOLLEY, María G. *Museos para la modernización*. EDER, Rita (org). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México (1952-1967)**. México, D.F: UNAM/ Turner, 2014, p.342-346.

¹⁰¹ CASTANEDA, Luís. *Beyond Tlatelolco: Design, Media, and politics at Mexico’68*. In: **Grey Room**. Massachusetts: MIT Press, n°40, Summer, 2010, p.111.

crítica ao governo utilizada pelos jovens foi a apropriação dos símbolos e logotipos criados por Wyman (Figura 87).

Figura 86 – Logotipo dos Jogos Olímpicos de 1968 no México.

Fonte: WYMAN, Lance, 1968.

Figura 87 – A gráfica de 1968 e apropriação do logotipo

Fonte: AQUINO, Anulfo; GARCÍA Pilar; et al..., 2018.

Figura 88 – As linhas projetadas no corpo feminino

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972).
Frame de *La segunda primera matriz* (DVD)

Lançamos aqui um olhar que aproxima as linhas projetadas no corpo (Figura 88) às linhas utilizadas no logotipo dos jogos e na gráfica estudantil de 1968. São linhas que desenham círculos que extrapolam o quadro e que são evidenciadas pelo movimento de zoom, que nos permite enxergar com mais detalhes os contornos e a ilusão de movimento dos desenhos. Esta

sequência corrobora com a crítica construída pelo filme não somente aos rumos obscuros que a humanidade regida pela tecnocracia estaria se encaminhando, mas também à trajetória do México dentro de um contexto de modernização. Como se o país também tivesse perdido seu vínculo com uma essência que existia anteriormente à organização das civilizações pré-hispânicas. O corpo sob o qual se projetam as linhas seria a representação de um México/mundo moderno, onde o toque deu lugar à primazia das imagens, da visão e do progresso.

Outra película mexicana que compartilha esta crítica e também se aporta em alguns momentos na *op art* é *Anticlímax*, filme experimental de 1969 dirigido por Gelsen Gas. A obra aborda a história de um homem, Donino (Mauricio Davison) adaptado ao mundo moderno da cidade, do trabalho e do consumo e que conhece uma mulher (Tina French), vinculada à arte e ao meio ambiente. A *op art* se insere no momento em que o personagem volta do trabalho e senta-se na poltrona para assistir televisão, intercalado com planos em que a câmera faz um zoom em uma tela quadriculada (Figura 89); e também se faz presente na cartela com os créditos finais do filme (Figura 90).

Figuras 89 e 90 – a *op art* em *Anticlímax*.

Fonte: GAS, Gelsen (1969). Frames de *Anticlímax*.

Para Álvaro Vázquez Mantecón, o filme de Gelsen Gas pode ser visto como “uma alegoria da confrontação civilização/máquina/natureza: a insistência no modernismo arquitetônico, no consumo, contra um mundo natural ao qual se associa à presença feminina” e a exposição de um progresso palpável em poucas ruas da cidade do México¹⁰². O filme de

¹⁰² VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: *La fórmula secreta* (1965), *Anticlímax* (1969) y *La segunda primera matriz* (1972). In: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014, Rosário. *Actas IV Congreso Asaeca*. Rosário/Argentina: Laura Utrera, 2014, p.1266.

Gurrola compartilha esta perspectiva, entretanto se move para pensar o que vem depois desta alegoria: a construção de uma segunda primeira matriz.

4.6 – A segunda primeira matriz

*fue entonces cuando inventamos la última cuenta
la cuenta que va hacia cero
la cuenta invertida que conjura la nada
la cuenta con que soñamos precipitar el abismo al abismo
algunos reconocían la antigua matriz sin piel
pero la cuenta inversa nos sedujo una y otra vez
cuando contábamos 5, 4, 3, 2, 1, 0
pero no era la primera matriz esta matriz
era la segunda primera matriz
la noche igual y opuesta
que se enfrenta a la noche inicial y la termina
porque los más sabemos que entre todos
le hacemos a la especie un nuevo dolor de parto
el pueblo circundado
podría dar a luz su propio pensamiento¹⁰³
podría dar a luz su propio nacimiento
podría parir a su nahual
a su hermano en él mismo incluido
podría parir a su antiguo abuelo
podría morir a la muerte
liberarse del parto pariendo la liberación
dar a luz la luz de la mirada
echar al mundo los ojos con que por fin se mire
pero se puede también parir la nada¹⁰⁴*

Uma nova projeção marca o início da próxima sequência. Desta vez a câmera realiza um movimento de cima para baixo (*tilt down*) que abarca parte do rosto e desce até a região dos seios da personagem feminina pintada de branco. Duas imagens são projetadas em seus seios: são as cenas de arquivo do lançamento do voo espacial norte-americano Apolo 11 à Lua transmitido mundialmente no dia 16 de julho de 1969. Acompanhamos o frenesi dos bastidores, inúmeros cientistas, homens, ansiosos pela promoção de um feito que marcaria uma nova fase da humanidade. O poema diz em seus versos que o ser humano inventou a última conta, a conta invertida, que reflete nosso sonho de “*precipitar el abismo al abismo*”. A conquista de um novo

¹⁰³ Existe a inserção de dois versos em relação ao poema original: “*la cuenta invertida que conjura la nada*” e “*podría dar a luz su propio pensamiento*”.

¹⁰⁴ Este trecho pronunciado pelo narrador possui inversão na ordem dos versos em relação ao poema original.

território, em alguns momentos, foi vista por alguns como um retorno à situação original da Terra, como parece dizer os versos “*algunos reconocían la antigua matriz sin piel*”, mas outras possibilidades pareciam mais sedutoras ao homem.

O que poderia representar esta nova projeção no corpo e que conexões podemos estabelecer com a sequência das linhas e formas? Existe algo de curioso na opção de se enquadrar a região dos seios (Figura 91) e de neles se criar duas espécies de pequenas telas, com as imagens do momento do lançamento do foguete norte-americano. Se o enquadramento da sequência das projeções das linhas privilegiou os quadris e dali ventilamos um possível jogo entre liberação e repressão sexual, talvez esta nova sequência também aponte para a mesma direção.

Figura 91 – O corpo e as novas projeções

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972)
Frame de *La segunda primera matriz* (DVD)

Em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud trabalha com os estágios do desenvolvimento da sexualidade infantil. O primeiro deles denominado de fase oral, é aquele em que a criança após o nascimento busca o prazer por meio do ato de chupar ou sugar. Esta ação é uma busca pelo prazer já vivenciado em sua primeira atividade vital estabelecida pelo contato com o peito da mãe¹⁰⁵. O seio materno, portanto, foi o primeiro investimento da criança, cujo prazer fora sentido pelo fluxo do leite quente sobre os lábios. Aqui nutrição e satisfação estavam amalgamadas. Quando a criança passa a mastigar ao invés de sugar, ocorre a separação entre a necessidade de nutrição e a necessidade da satisfação sexual, podendo ser obtida não mais a partir de um objeto externo (no caso o peito da mãe), e sim de uma área própria de sua

¹⁰⁵ FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.85.

pele¹⁰⁶. Retomamos essa explicação de Freud para compreender o quadro construído que delimita e enfatiza a região dos seios da personagem e nele opta por uma impressão de imagens de um momento histórico do avanço tecnológico. Por esta perspectiva, o seio como primeiro investimento de satisfação e também de ligação ininterrupta entre filho e mãe, poderia também carregar, no caso do filme, os mesmos significados: o investimento de satisfação no domínio de novos territórios, do homem pela natureza, do homem pelo homem; de ligação ininterrupta agora do homem e máquina, como se fossem um só. O corpo “materno” representada pela figura feminina agora torna-se estranho, apático, neutro, para se adequar ao novo ajustamento homem-máquina. Tal transformação se dá pelas modificações ocorridas nos corpos ao longo do filme: os primeiros, na semelhança entre homens, animais e os espíritos protetores; depois, nos corpos isentos de cor e de diferenciação, logo massificados; em um terceiro momento, corpos ajustados à ordenação da vida moderna; e agora corpos associados à tecnologia, às máquinas.

A nova empreitada humana então evocada pelas imagens de arquivo não expressa a proposta de um novo homem e sim sua continuidade, reforçada pelo poema ao afirmar que esta é a “*segunda primera matriz*” e que dela provém um “*nuevo dolor de parto*”. Após as imagens da chegada do homem à lua segue-se um plano geral de um grande descampado. Ao fundo e distante observamos uma floresta composta de pinheiros e um galpão construído de madeira. Em um movimento de *travelling* para a direita, a câmera se desloca até se estabilizar no momento em que aparece a figura de perfil de uma jovem nua, enquadrada da região do colo até os pés (Figuras 92 e 93). Há um corte para o close no rosto, onde se pode observar que a personagem tem a cabeça inclinada para baixo a olhar para o chão (Figura 68). Em um movimento de cima para baixo (*tilt down*), a câmera percorre seu corpo, da região dos seios até seus pés, acompanhando o fio de sangue que escorre lentamente por suas pernas (Figuras 94, 95, 96 e 97). Assim que o fluido toca o solo, surge atrás de seu pé direito uma fileira de miniaturas de tanques de guerra perfilados na cor vermelha (Figuras 98 e 99).

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.86.

Figuras 92 a 99 – uma nova dor do parto

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972). Frames de *La segunda primera matriz* (DVD).

La segunda... traz agora um corpo nu, isento de pinturas, tatuagens e projeções. O que o colore é o fino fio de sangue que desenha um caminho sinuoso pela perna da personagem. O poema traz em seus versos as possibilidades que um novo parto poderia oferecer a humanidade: “*podría dar a luz su propio pensamiento, podría dar a luz su propio nacimiento, podría parir a su nahual*”¹⁰⁷. Aqui identificamos uma possibilidade de reencontro com o que fora perdido – uma essência que liga o homem à natureza e aos espíritos protetores, um fluxo de permanência na Terra regido pelos ciclos naturais e não pelo instinto de dominação. Entretanto esta possibilidade é recusada, pois seríamos movidos por outra ordem de desejo: “*siempre nuestra espalda fue un tigre sangüinario*” afirmado nos versos iniciais do poema. O sangue que se direciona ao chão é seguido pela fila de tanques, sugerindo a predominância do instinto destrutivo que corre em nossas veias.

¹⁰⁷ Trad. nossa. “Poderia dar à luz a seu próprio pensamento, poderia dar à luz a seu próprio nascimento, poderia parir seu nahual”.

Outra questão que se coloca a partir da origem deste sangue que emerge entre as pernas da jovem seria se este fluído estaria relacionado com a menstruação. Há na tradição ancestral indígena (principalmente de alguns povos norte-americanos, do México e do Peru) o ritual de “plantar a lua”¹⁰⁸, em que a mulher deposita o sangue menstrual na terra para torná-la mais fértil, além de celebrar a intuição feminina¹⁰⁹. Porém Lopez Austin observa que na cultura dos povos mesoamericanos, o sangue menstrual era visto como algo venenoso, embora o autor destaque ser difícil delimitar se esta crença era dos pré-hispânicos ou se fora incorporada após a chegada dos europeus¹¹⁰. Sendo uma possível representação da menstruação ou não, o sangue que toca a terra em *La segunda...* poderia ser lido por esta perspectiva da fertilidade, entretanto sob um ponto de vista negativo em relação ao sangue, como se ele nutrisse a terra com a violência e a guerra e dela germinasse instrumentos destrutivos na forma dos pequenos tanques que surgem na tela.

Se nos apoiamos em Octavio Paz, esta potência sanguinária não seria apenas uma característica desenvolvida da sociedade moderna racionalizada, mas estaria presente em outros povos antigos, como os astecas. O autor descreve que os nahuas e os seus herdeiros astecas, acreditavam pertencer a quinta idade do mundo, nomeados povos do quinto sol, conforme discutimos no começo desta análise. Para eles, o sangue era considerado “substância animadora do movimento dos mundos, um movimento análogo ao da dança e ao da guerra. Dança guerreira dos astros e dos planetas, dança da destruição criadora”¹¹¹. O fluido vermelho era dedicado aos deuses como forma de agradecimento e manutenção da vida na Terra, a partir, principalmente, do sacrifício da vida de seus inimigos – “o sol do movimento, o sol guerreiro que bebe sangue e todos os dias salva o mundo da destruição divina”¹¹². Paz chama atenção para a organização social e tradição religiosa asteca, adaptada para se transformar em um instrumento de dominação, construindo ciclos anuais de 18 meses marcados de sangue, com cerimônias que apresentavam 18 maneiras de morrer¹¹³. Para o autor, a crueldade asteca era fruto de um sistema de coerência impecável e implacável:

¹⁰⁸ Nome dado atualmente pela ginecologia natural.

¹⁰⁹ Cf. GRAY, Miranda. **Lua vermelha**: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional. Trad. Larissa Lamas Pucci. São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

¹¹⁰ LOPEZ AUSTIN, Alfredo. **Cuerpo humano e ideologia**: las concepciones de los antiguos nahuas. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p.337.

¹¹¹ PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p.266.

¹¹² Ibidem, p.266.

¹¹³ Ibidem, p.267.

o puritanismo sexual, a repressão dos sentidos e o peso esmagador do sagrado poderiam explicar essa violência, mas não é ela o que mais assombra e paralisa, e sim os métodos realistas a serviço de uma metafísica ao mesmo tempo rigorosamente racional e delirante, o insensato ceifar de vidas perante uma razão petrificada¹¹⁴.

Octavio Paz retoma a história asteca para defender a ideia de que a união entre razão e metafísica já estavam presentes naquele momento e recorrente nas sociedades totalitárias do século XX. O movimento de análise do autor é pensar o passado mexicano a partir desse elemento de racionalidade que se mostra frequente ao longo dos anos, principalmente na era moderna do país – tendo como exemplo o massacre de Tlatelolco. “O que me preocupa diante do seu corpo caído [o passado sanguinário] não é um problema de interpretação histórica, mas o fato de não podermos olhar o morto frente a frente: seu fantasma nos habita”¹¹⁵. Esta racionalidade pautada para a dominação seria este fantasma que continua a habitar o corpo humano, o corpo do mexicano.

Trazemos a leitura de Octavio Paz sobre a história mexicana para essa análise de *La segunda....* por perceber que o filme traz elementos que dizem respeito não somente à trajetória humana na Terra, mas também ao contexto mexicano – no poema que dialoga com a cosmovisão mesoamericana, nas figuras dos *nahuales*, nas imagens captadas de Avándaro, no contexto autoritário vivenciado pelo país e retratado pelo desfile dos tanques e nas linhas que remetem ao logotipo das olimpíadas de 68. As duas narrativas se entrelaçam e nos mostram que o fio que as une é composto pela destruição e pelo espírito de dominação – fio que continua orientando a nova etapa do homem na Lua.

O poema de Tomas Segovia apresenta alguns versos que nos induzem a uma essência que ficou para trás, compreensão de que existe um passado perdido. Seus versos finais nos falam de uma expectativa criada com a ideia de uma nova matriz: “*podría morir a la muerte, liberarse del parto pariendo la liberación*”¹¹⁶. Ao falar que a morte poderia morrer e que se poderia parir a liberação nos parece um desejo de voltar a um modo em que a morte seguiria seu fluxo natural sem a tentativa de evitá-la, sem fugir e sem perpetuar os sistemas de repressão. O retorno a um passado perdido e a liberação da repressão nos conecta aos ideais da contracultura, que aparece no filme não só pela temática trazida pelo poema, mas também pelas imagens do festival de Avándaro. Entretanto o filme parece trilhar um caminho ambíguo entre

¹¹⁴ PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p.268.

¹¹⁵ Ibidem, p.268.

¹¹⁶ Trad. nossa. “Poderia morrer a morte, se liberar do parto parindo a liberação”.

uma expectativa de caminhos libertários para a sociedade, a partir dos versos desta última parte do poema, e o desencanto tanto da trajetória real da humanidade quanto da própria contracultura – ao olhar para esses mesmos jovens de Avándaro como uma massa. O avanço tecnológico que poderia reduzir a jornada de trabalho e tornar o sujeito independente, livre para suas reais necessidades não promoveu esta transformação, esperada por Marcuse no livro *Eros & Civilização*. O avanço tecnológico só intensificou e adaptou os mecanismos de repressão, conforme o mesmo autor reavalia anos depois no livro *O homem unidimensional*.

La segunda primera matriz finaliza com uma cartela onde se vê escrito “*pero se puede parir la nada*”, frase cuja ironia é reforçada com o som de um coral de crianças. A proposta oferecida pelo filme parece promover uma ruptura com os outros versos que fizeram parte do poema: “*podría parir a su antiguo abuelo*”, “*no quisimos ser hijos del amor de nuestro hijo, no supimos ser hijos de nuestros hijos*” e “*el antiguo abuelo se parió a si mismo*”. Se a humanidade negou o seu passado e sua ancestralidade, negou também criar novas formas que não perpassam pela dominação. Sobra ao homem dar à luz ao nada, que pode significar tanto seu desaparecimento, temido pelos astecas e pelas civilizações ocidentais; quanto a continuidade de seu processo de apagamento enquanto indivíduo singular – conforme observamos nas mudanças dos corpos ao longo do filme. Como afirma Paz, “o progresso povoou a história com as maravilhas e os monstros da técnica, mas desabitou a vida dos homens. Ele nos deu mais coisas, não mais ser”¹¹⁷.

¹¹⁷ PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p.217.

Capítulo 5 – *Exposed* (Edgard Navarro, 1978)

“Estamos aqui reunidos para tentar”. Esta frase pertence ao filme *O Rei do Cagaço* (1977) e encontra-se sempre presente nas entrevistas e explicações de Edgard Navarro, diretor desse curta-metragem. Recorremos ao bordão, pois ele melhor se encaixa em nossa relação com o trabalho de análise de outra produção deste cineasta, *Exposed* (1978). O desafio já se instaura no passo inicial de contato com a obra: esse filme fala sobre o quê? Qual a sua sinopse? Uma descrição da narrativa não é suficiente para dar conta do que a obra trata: um mosaico de imagens em que vemos cinzas, fogo, a figura da mãe, a figura do pai, uma mulher com uma faca, líderes políticos e artistas da televisão, canhões. Esta enumeração de representações torna nebulosa nossa primeira experiência de compreensão do filme. Qualquer tentativa de resumilo em palavras já nos desloca para a suposição de temas. Ensaíamos dizer que é um filme que aborda o poder em suas diferentes esferas de atuação e nas suas diferentes formas simbólicas, dentre elas o falo. Ainda assim nos parece abstrato.

Exposed foi produzido no contexto do regime civil-militar e mobiliza, em suas imagens, algumas referências à vários tipos de repressão: familiar, religiosa, sexual e a militar. Integra a trilogia freudiana, assim definida pelo diretor, composta pelos seus primeiros filmes realizados em Super-8: *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O Rei do Cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). O trabalho que inaugura sua filmografia é associado a fase oral da teoria da sexualidade de Freud e se constitui numa leitura contracultural da clássica obra de Lewis Carrol, *Alice no país das maravilhas*. Narra as aventuras de uma garota que ingere um cogumelo originado do estrume do gado. A produção também se inspira no livro, *A Fazenda Modelo: uma novela pecuária*, de Chico Buarque de Holanda, produto literário que conta a história de uma comunidade bovina em processo de transição para o progresso tecnológico. As referências ao livro se dão nos vários planos que mostram o gado pastando e a placa “Fazenda Modelo”, onde se passa a história de Alice. *O Rei do Cagaço* pertenceria a fase anal, pois trata das perambulações de um homem que suja a cidade com seus excrementos como forma de revolta social. O personagem é perseguido pelas autoridades municipais que não conseguem detê-lo de sua sina escatológica. O curta possui uma cena marcante para a história do cinema em Super-8 e cinema nacional que é o registro explícito do ato de defecar. Já *Exposed* é a obra que se enquadra na fase fálica da teoria freudiana e sobre a qual nos aprofundaremos mais adiante.

Edgard Navarro realizou¹¹⁸ outros dois curtas-metragens na bitola amadora: *Lin e Katazan* (1979) e *Na Bahia ninguém fica em pé* (1980). O primeiro traz a relação conflituosa entre um operário da construção civil e seu chefe de obra, em decorrência das distintas características dos personagens: um é mais ingênuo, tranquilo e adepto do yoga, o outro é violento, desconfiado e passará a perseguir o rival. Já o segundo curta-metragem de Navarro, foi realizado em parceria com José Araripe Júnior e Pola Ribeiro e apresenta de forma bem-humorada depoimentos sobre as dificuldades de se fazer cinema na Bahia no início dos anos 80.

Tais filmes em Super-8 assim como os posteriores que o cineasta realizou em 35mm, vídeo e digital se propõem a questionar, a confundir, a rir e a criticar o *status quo* ou nos tirar da zona de conforto sobre a qual adormecem nossas aspirações da vida cotidiana. O cineasta sempre coloca, de forma visceral, o espectador diante de temas difíceis, muitos deles tabus: a ditadura militar, a repressão sexual, o excremento, os órgãos sexuais, o corpo nu. E por isso que as exposições de suas obras sempre são notórias, tanto pelas imagens que são projetadas quanto pela fala irreverente de Navarro. É lendária a performance que o diretor realizou em um debate após a exibição do filme *Exposed*, na VII Jornada Brasileira de Curta-Metragem de 1978 em Salvador, em que ficou nu diante do público¹¹⁹ - edição cujo filme recebeu o prêmio de Melhor filme (Júri Popular).

No caso específico de *Exposed*, a película foi exibida na época em mostras organizadas em universidades e cineclubes da Bahia, e também no II Festival de Cinema do Recife¹²⁰ de 1978 - evento cuja participação do diretor no ano anterior rendeu a inspiração para realizar este curta. De acordo com Edgard Navarro, a ideia do filme surgiu na passagem do diretor por Recife para exibir *O Rei do Cagaço*. Durante um passeio pela cidade, impressionou-se com a presença de um canhão na Praça 13 de Maio: “aí entendi que o próximo filme era uma homenagem ao exército brasileiro”, diz o cineasta que percebeu que poderia estabelecer relações entre o poder bélico e a fase fálica da teoria freudiana¹²¹. Para além de uma crítica ácida ao regime militar, o curta-metragem traz à tona elementos da memória da infância e adolescência de Navarro,

¹¹⁸ Edgard Navarro também participou de outros filmes em super-8 com amigos e diretores: *Pó e Mandalas* (1977), *Atualidade da Terra* (1978), *Cinema sem nome* (1978), *Babilônia* (1979), *Filme de Papá* (1981), *Me diz que sou seu tipo* (1981) e *Pirandelo* (1981). Cf. VIEIRA, Paulo Sá. **O cinema super-8 na Bahia**. Salvador: Ed. do Autor, 1984, p.116.

¹¹⁹ NAVARRO, Edgard. Edgard Navarro, Rei sem Cagaço. **Revista Contracampo**: Revista de Cinema, 8 de out. 2001. Entrevista concedida a Daniel Caetano, Ruy Gardinier e Fernando Veríssimo.

¹²⁰ SPENCER, Fernando. Festival do Recife começa hoje. **Diário de Pernambuco**. Recife, Imagem & Som, 22 de nov, 1978, p.C-8.

¹²¹ NAVARRO, Edgard. Entrevista Edgard Navarro. **CINE OP – 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produções, junho, 2019. Entrevista concedida a Marcos Pierry em 5 de maio de 2019, p.48.

constituindo-se como seu filme “mais autobiográfico”¹²², conforme afirma o pesquisador Marcos Pierry e reforçado em diversas declarações do cineasta em entrevistas.

5.1 – A mãe gentil

Começamos esta análise por uma de suas cenas que, aos olhos da analista que aqui escreve, mais se destaca. A câmera se localiza em um andar acima do objeto filmado. Está distante e registra em *plongé*, de cima para baixo, a figura de uma mulher (Flô) (Figura 100). Ela tem os cabelos em tamanho médio e encaracolados. Se veste com uma echarpe por cima dos ombros e provavelmente um vestido por baixo. Ela olha fixamente em direção à câmera, tem as sobrancelhas arqueadas para cima e expressão facial séria. Contrastando com a imobilidade da face, a mão da personagem se movimenta em um ritmo constante fazendo uma faca deslizar sobre um tanque de concreto.

Figura 100 – A mulher com a faca.

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotograma de *Exposed* (VHS/Digital)

O olhar da personagem é tão afiado quanto o instrumento cortante que porta em mãos. É uma mirada que incomoda, que olha a câmera sem medo. É como se esta mulher quebrasse a parede que distancia o espectador do objeto filmado e nos revelasse que ela também nos observa. Escancara o que Comolli destacou na mise-en-scene do documentário e que se aplica neste filme experimental: o pânico do observador de ser observado¹²³. Este fixar dos olhos da personagem de *Exposed* em direção a objetiva se distingue daquele captado e analisado em

¹²² CRUZ, Marcos Pierry P. **O super-8 na Bahia: história e análise**. 2005. 132f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

¹²³ COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.53.

Funeral para a década de brancas nuvens. Neste, a garota brinca e seduz o aparato cinematográfico numa espécie de provocação ao espectador, enquanto no curta de Navarro há uma postura de quem não quer ser incomodada.

Essa primeira desconcertante impressão persiste ao longo de *Exposed*, visto que esta cena se repetirá por três vezes: no início do filme, na metade e no final da obra. No começo, este plano é antecedido por outros três: a imagem de uma avenida arborizada, vazia de carros e de pessoas; o retrato envelhecido de uma senhora (mãe de Navarro) e o reflexo, no vidro do suporte, de folhas se mexendo com o vento; por fim, o enquadramento em plano médio de um jovem de cabelos encaracolados (Hugo), escorado em uma mureta e que também mira a câmera - esta última imagem sofre um giro para a direita. A montagem desta sequência nos sugere, pela ordem dos planos e o uso do plano ponto de vista¹²⁴, que este homem observa a mulher com a faca e vice-versa.

Posteriormente, temos uma sequência de imagens fragmentadas que estarão encadeadas da seguinte maneira: uma avenida arborizada; a copa das árvores; um objeto não identificado consumido pelo fogo; uma parede onde está escrito a palavra “Deus”; brasas sob chamas e fumaça; um plano rápido de outro rapaz (Edgard Navarro), enquadrado em *contra-plongé*, do ombro para cima, e que apresenta uma feição de êxtase ou dor; e por fim um plano de maior duração das mesmas brasas anteriormente filmadas. Esta disposição fragmentária das imagens convida o espectador a juntar os retalhos e formular significados para um todo. A estrutura do curta está apoiada neste tipo de construção “estilhaçada”, o que o aproxima das formulações elaboradas por Eisenstein sobre a teoria do cinema conceitual. Este conceito se inspira na organização da escrita das línguas orientais, no caso o uso de metáforas e metonímias, para pensar outro modo de montagem cinematográfica. A montagem conceitual consistiria, então, em uma forma de enunciado audiovisual a partir da articulação de duas ou mais imagens para indicar uma outra relação, não visível nas imagens isoladas. Desta forma “através de processos de associação, chega-se ao conceito abstrato e “invisível”, sem perder, todavia, o caráter sensível dos seus elementos constitutivos”, segundo Arlindo Machado¹²⁵. Para Ismail Xavier, esta teoria da montagem centra-se no conflito, “pela combinação das representações para

¹²⁴ O plano ponto de vista se refere ao enquadramento no qual a câmera reproduz o ponto de vista do personagem. Este efeito só é possível por meio de uma sucessão de planos específica realizada pela montagem, em que se mostra o personagem e depois o objeto/indivíduo/paisagem, sendo este observado a partir do mesmo local e altura em que o primeiro se encontra.

¹²⁵ MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte/MG: Intercom, 2003, p.7.

formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto”¹²⁶.

Fundamentados nesta perspectiva da montagem conceitual, articularemos as distintas imagens oferecidas pelo filme para compreender qual sentido veiculado. Para isso, nos detemos na trilha sonora inserida após a aparição da fotografia da senhora, composta por um trecho da canção *Coração de luto*¹²⁷, de Teixeira. Ela é cantada pelo próprio diretor, à capela: “o maior golpe do mundo, que eu tive na minha vida, foi quando com nove anos perdi minha mãe querida, morreu queimada no fogo, morte triste dolorida, que fez a minha mãezinha dar o adeus da despedida”. A associação entre a fotografia e a música promovida pela montagem nos sugere a ligação da foto com a figura da mãe e a instauração de uma tragédia, no caso a sua morte. Esta dedução é reforçada pela junção do verso “morreu queimada no fogo” com a imagem das chamas e das brasas que destroem um objeto de difícil reconhecimento. É preciso destacar que *Coração de luto* foi escrita com base na história do próprio músico, cuja mãe falecera queimada após desmaiar próxima a uma fogueira no quintal de casa, em decorrência de uma crise de epilepsia. A interpretação de Navarro confere um tom ainda mais melancólico à canção, que na versão original é caracterizada pelo arranjo melódico lento e marcante do ritmo da toada-milonga¹²⁸. Grande parte das composições deste cantor tem como tema central a tristeza, a orfandade e a perda do carinho materno¹²⁹. Não seria por acaso, então, a inserção desta música exatamente na passagem em que vemos a fotografia da senhora.

A voz mais triste do canto à capela combinada aos versos em primeira pessoa cria uma atmosfera intimista, uma espécie de lamento que permite uma leitura de tais imagens fragmentadas como elementos subjetivos da memória - embora seja importante frisar que, mesmo o filme sendo um registro autobiográfico, a tragédia relatada pela canção não se passou com a mãe de Navarro. Um detalhe interessante da presença da fotografia da mãe neste filme é que ela também aparece no curta-metragem *Alice no país das mil novilhas*. O personagem do

¹²⁶ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.133.

¹²⁷ Esta canção de Teixeira (Vitor Mateus Teixeira) foi escrita em 1960 e esteve nos primeiros lugares de várias rádios do Brasil e também inspirou a realização de um filme com o mesmo título, dirigido em 1967 por Eduardo Llorente.

¹²⁸ A toada milonga é uma variante dentro do gênero musical milonga, pertencente à cultura do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, cantada ao som do violão. Possui influências do tango e da habanera. É caracterizada pelo ritmo lento, o compasso 4/4 ou 2/4 e a tonalidade menor (acordes menores). Cf. MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **DAPesquisa**, Santa Catarina, UDESC, vol.9, nº11, 2014, p.144-168.

¹²⁹ Cf. COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)**. 221f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, p. 63-86.

fazendeiro, interpretado pelo próprio diretor, vestido desajeitadamente com um terno e um chapéu, coloca um quadro de papelão encostado a uma parede de uma antiga construção. Neste quadro improvisado estão contidas notas de dinheiro e várias fotos que parecem pertencer à sua família. Dentre elas está a fotografia da mãe que observamos em *Exposed*, o que já fica implícito em *Alice...* uma intenção do diretor de trazer à tona memórias da família e da infância em seus filmes.

Ao analisar o encadeamento das imagens, poderíamos ir um pouco mais além de uma lembrança de tragédia ou da saudade da mãe. Temos a seguinte configuração (Figuras 101 a 108): o plano da fotografia da mãe, o plano invertido do garoto de cabelos encaracolados, o plano da mulher com a faca, a imagem das árvores, a palavra Deus escrita na parede, as brasas, e Navarro em gozo/sofrimento. A ordem estabelecida entre mãe-garoto-mulher com a faca poderia nos conduzir para outro tipo de reminiscência, se nos concentramos no semblante sério da garota com a faca na mão. A recordação materna não parece se associar à idealizada ternura e sim ao trauma de uma punição.

Figuras 101 a 108 – A sequência sob a trilha de *Coração de luto*

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

Nesta sequência é possível observar três tipos de posicionamento da câmera: primeiro, o aparato encontra-se na mesma altura do objeto filmado, enquanto vemos a fotografia e a palavra Deus (Figuras 101 e 106). “Mãe” e “Deus” não só se localizam no centro da imagem, como também ocupam grande parte da tela. Em outro momento observamos o uso do contra plongé, na tomada da mulher com a faca e nas cenas do fogo (Figuras 103, 105 e 107), e o seu

contrário, o plongé, nos planos dos dois personagens masculinos e da copa das árvores (Figuras 102, 104 e 108). Tanto o contra plongé quanto o plongé são ferramentas utilizadas no cinema para sugerir, a partir do ponto de vista da câmera, a superioridade ou inferioridade do objeto filmado. Aqui elas terão uma aplicação curiosa.

Em vários depoimentos para revistas, apresentações de mostras ou pesquisas, o cineasta afirma ter tido uma infância repressora por parte da família e da religião - principalmente pela educação recebida na escola católica em que estudou)¹³⁰. Diante dessa informação extra fílmica, poderíamos perguntar se esses planos reforçariam uma pregnância da repressão familiar e religiosa pela sensação angustiante que tais planos unidos suscitam e pela forma como a câmera se posiciona em cada um deles. Observamos, em contra plongé, o fogo que consome e destrói os objetos desta cena, transformando-os em cinzas diante dos nossos olhos. E miramos da terra o gigante céu que se encontra distante de nós e que reforça nossa pequenez diante dele. Independente da posição da câmera, ela reforça o estado de impotência de quem olha, pois não há como controlar a finitude das coisas, assim como também somos pequenos diante do que vem de cima, do desconhecido.

Ao visualizar do alto a mulher com a faca na mão, o jovem não o faz de um espaço poder, muito pelo contrário, é ameaçado pela moça de olhar sério que não hesita em encará-lo. O enquadramento do plano de Navarro, em plongé, não evidencia a superioridade ou qualquer caracterização que o coloque num patamar de vantagem e sim coloca o espectador diante da dúvida do que significa a expressão de seu rosto. Essas pequenas subversões da linguagem cinematográfica encerram um jogo complexo de forças que coloca a “superioridade” em questão. O que se mantém estável é a centralidade da “Mãe” e de “Deus”, que parece indicar a predominância dessas figuras, cujo poder não se dá por códigos visíveis de leitura, mas nas associações promovidas por essas subversões da linguagem e pela canção *Coração de Luto* que nos levam para os sentidos da castração e da morte.

Após o canto de Navarro, uma nova trilha é inserida acompanhando outro conjunto de imagens fragmentadas. Ouvimos o dedilhado rápido do piano encoberto pelo volume crescente das vozes de um coral e o predomínio de uma voz masculina que clama, em inglês, pelo pai. Esta faixa sonora integra à parte da crucificação de Jesus Cristo do álbum conceitual *Jesus Christ Superstar*¹³¹, ópera rock de 1970 produzida por Andrew Lloyd Webber. A obra constitui-

¹³⁰ NAVARRO, Edgard. Edgard Navarro, Rei sem Cagaço. **Revista Contracampo**: Revista de Cinema, 8 de out. 2001. Entrevista concedida à Daniel Caetano, Ruy Gardinier e Fernando Veríssimo.

¹³¹ As letras foram escritas por Tim Rice e o disco contou com a participação de Ian Gillian, vocalista do grupo de rock Deep Purple, interpretando Jesus Cristo e o cantor britânico Murray Head, como Judas Iscariotes.

se numa releitura dos últimos dias de Cristo, a partir de seu embate com Judas Iscariotes, movido pela crítica do apóstolo à popularidade da personalidade de Jesus e não de sua mensagem. A ópera se transformou em um musical em 1971 e foi adaptada para o cinema em 1973, sob a direção de Norman Jewison. O filme faz uma leitura contemporânea da história, a partir de personagens caracterizados com vestimentas alusivas ao movimento hippie e com um cenário que mistura o ambiente físico da época de Cristo com objetos comuns à década de 1970 (por exemplo, metralhadoras, postais, máquinas fotográficas e ônibus).

Assim como nas primeiras imagens de *Exposed* identificamos a figura da mãe pela trilha sonora e pela fotografia, a mesma construção agora é utilizada para se referir ao pai, cuja fotografia surge no mesmo instante da palavra “father” contida na trilha de *Crucifixion*. A perspectiva em relação ao pai também é dolorosa pela seleção sonora que corresponde exatamente ao momento do martírio de Cristo. Ouvimos as seguintes frases que acompanham as imagens: “Oh Deus, estou com sede! Estou com sede! Pai em suas mãos eu entrego meu espírito”¹³². Temos, em áudio, a morte penosa do filho, crucificado como punição pela desordem, pela autoproclamação como descendente de Deus e pelo questionamento aos tributos pagos pela população¹³³. Também temos o sacrifício daquele que, atende à vocação imposta pelo divino e entrega a vida para a salvação dos homens.

Retomando as imagens, observamos o predomínio das cenas das brasas que entrecortam três significativas imagens: a do canhão, do jovem Navarro se masturbando e da fotografia do pai (Figuras 109 a 116). Conectando as imagens ao som poderíamos apontar no mínimo duas interpretações. A primeira, uma ideia de rebeldia, visto que temos a masturbação do jovem sendo realizada em espaço público (configurando-se como atentado ao pudor) em conjunto a uma trilha sonora que propõe uma abordagem alternativa à convencional interpretação bíblica da crucificação de Cristo, realizada por filmes, peças teatrais e demais produtos culturais religiosos. A segunda seria sob a ótica da repressão/punição, pois temos a presença do canhão (um objeto que mata e que evidencia o poder militar), a fotografia do pai, que se apresenta solitário em pose formal, altiva e com mirada atenta à objetiva da câmera fotográfica, e a voz do personagem de Cristo suplicando nos instantes que antecipam a sua morte.

¹³² Trad. nossa: “Oh God, I’m Thirsty! I’m Thirsty! Father, into your hands, I commend my spirit.”

¹³³ Aqui nos baseamos em Lucas, capítulo 23, da Bíblia. Entretanto é preciso destacar que o motivo da morte de Cristo e a autoria de sua execução são questões que pertencem a um debate historiográfico e teológico do qual não se tem um consenso, embora tais discussões sejam unânimes ao apontar a falta de clareza da Bíblia em relação ao tema. Cf. ALTARES, Guillermo. A morte de Jesus: um fato sobre o qual não sabemos quase nada. *El País*, Madrid, Cultura, 25 mar, 2016, n.p; BIBLIA, N. T. Lucas. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria LTDA, 1995, p.1380.

Figuras 109 a 116 – A sequência sob a trilha *Crucifixion*

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

Tanto na sequência da mãe quanto a do pai existe uma tendência da montagem em criar, a partir do contraponto das imagens, significados que se direcionam para a morte e para a repressão: as brasas permeiam as duas sequências nos mostrando a destruição, enquanto o filme joga com símbolos que promovem a morte (faca e canhão) e que definem um modo de vida (família, militarismo e religião). A partir disso propomos uma leitura para esta primeira etapa que se pauta pelos escritos de Freud, mas que abrange outras camadas histórico-sociais.

Conforme analisamos no capítulo anterior, Freud define três fases do desenvolvimento da sexualidade infantil: a oral, a anal e a fálica. Esta última consiste no período em que a criança busca o prazer por meio do estímulo (movimentos de fricção ou pressão) da região genital¹³⁴ – e que no futuro se transformará no primado erógeno da atividade sexual adulta. Este estágio ocorre em três momentos, primeiramente no período da amamentação, depois por volta de três e seis anos de idade, e por fim durante a puberdade¹³⁵. A ativação no segundo período da vida da criança deixaria “profundos traços (inconscientes) de impressões na memória da pessoa”, determinando “o desenvolvimento de seu caráter, quando ela permanece sadia, e a sintomatologia de sua neurose, quando ela adoece após a puberdade”¹³⁶. Dois instintos que se desenvolvem neste momento são os de exibicionismo e de voyeurismo, quando a criança, sem pudor, sente prazer de desnudar seu corpo ou de observar o corpo alheio, com ênfase nas partes

¹³⁴ FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol.6:** três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 93-94.

¹³⁵ Ibidem, p. 95.

¹³⁶ Ibidem, p.96.

sexuais¹³⁷. Ocorre o interesse narcísico do menino por seu pênis e a descoberta da ausência deste nas meninas, o que promove a angústia da perda (ou ausência) do órgão, segundo Freud. É também característica deste estágio de desenvolvimento psicosssexual o ápice e declínio do complexo de Édipo e o complexo de castração, que se constituem na estruturação da personalidade do indivíduo.

O menino transforma a mãe em objeto de desejo, mas a disputa desigual com o pai se reverte no medo da punição por essa cobiça: ter o pênis cortado por seu maior rival. O medo do corte do órgão genital também é oriundo da reprovação dos adultos quando estes observam a manipulação do membro feito pela criança, provocando nela o medo de que lhe roubem esta parte¹³⁸. A ameaça de castração conduz a criança a se identificar com o pai, como um modelo a ser seguido, assim como passa a internalizar as regras sociais impostas por sua figura. Freud afirma então que “se a satisfação amorosa no terreno do complexo de Édipo deve custar o pênis, tem de haver um conflito entre o interesse narcísico nessa parte do corpo e o interesse libidinal dos objetos parentais”¹³⁹, sendo feita a escolha pela primeira opção, o que afasta a criança do complexo de Édipo. Na leitura que Marcuse faz sobre os escritos de Freud, a influência parental e as influências sociais e culturais que se instalam neste momento (escola, religião, entre outras instituições) se solidificarão como representantes poderosos da moralidade estabelecida¹⁴⁰ e se converterão na consciência (superego) deste futuro indivíduo e na repressão dos instintos – o princípio de realidade. O sentimento de culpa e a necessidade de punição pelas transgressões ou pelo desejo de transgredir as regras impregna a vida mental¹⁴¹, como afirma Marcuse: “o indivíduo escravizado introjeta seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental”¹⁴².

A luz de Freud e do olhar de Marcuse, observamos que *Exposed* apresenta imagens que se aproximam da discussão, como se funcionassem como referências: a figura da mãe e do pai, a masturbação, a palavra Deus como entidade repressiva e a mulher com a faca como uma metáfora da castração (o possível corte promovido pelo utensílio). Apesar do sujeito que aparece na tela não ser uma criança e sim um jovem, sua atuação em frente a câmera se masturbando não deixa de evocar a fase fálica, o instinto de exibicionismo e o tabu que se

¹³⁷ FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol.6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.99.

¹³⁸ FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. In: **Obras completas, vol.16**: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.184.

¹³⁹ Ibidem, p.186.

¹⁴⁰ MARCUSE, Herbert. **Eros & Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.25.

¹⁴¹ Ibidem, p.25.

¹⁴² Ibidem, p.13.

tornou o próprio ato – tanto num sentido de fazê-lo, quanto de tratar do assunto ou de explorá-lo explicitamente em um meio audiovisual. Citamos como exemplo do mesmo caráter exibicionista e de quebra de tabu outro filme superoitista, *Onde Freud não explica* (1971), de Ivan Cardoso, em que dois garotos ao perceberem a presença da câmera começam a se masturbar em plena Avenida Atlântica, no Rio de Janeiro, para chamarem a atenção e serem filmados pelo diretor. Nesta perspectiva do exibicionismo do órgão sexual, Bataille nos lembra que “nem todos os povos sentem da mesma maneira a necessidade de esconder os órgãos da sexualidade; mas quase todos furtam à vista o órgão masculino em ereção”¹⁴³.

Ao também tratar do tabu, Freud observa o desejo interno do toque que surge na primeira infância e da proibição exterior a esse toque. Tal interdito não extinguiu o desejo de tocar, apenas o transferiu para o inconsciente. “Proibição e instinto foram ambos mantidos; o instinto, porque estava apenas reprimido, não abolido, a proibição, porque, quando cessasse, o instinto viria à consciência e alcançaria a realização”¹⁴⁴ e assim, segundo o autor, criava-se o persistente conflito entre proibição e instinto, com consequências posteriores. Como um tabu, o desejo original de fazer o proibido permanece em “uma *atitude ambivalente* [grifo do autor]”¹⁴⁵: a vontade inconsciente e o receio de infringir. O tabu, mandamento da consciência, ao ser violado traz como consequência o terrível sentimento de culpa¹⁴⁶.

Exposto em um lugar aberto, embora o enquadramento não nos permita enxergar mais características do local, o jovem (Navarro) do filme revela e escancara, ao som de *Crucifixion*, o prazer do toque em si mesmo, transgredindo a ordenação imposta ao corpo pela família e pela religião, mas sem aparente instauração de um sentimento de culpa. A referência à crucificação neste momento pode nos lembrar também a contradição. Na análise que faz do texto *Moises e o monoteísmo* de Freud, Marcuse retoma Jesus Cristo para examinar o sentimento de culpa fixado na civilização:

A mensagem do Filho era a mensagem de libertação: a destruição da lei (que é a dominação) pelo Ágape (que é Eros). Isto ajustar-se-ia à imagem herética de Jesus como o Redentor na carne, o Messias que veio para salvar os homens na Terra. Depois a subsequente transubstanciação do Messias, a deificação do Filho ao lado do Pai, seria a traição à sua mensagem pelos seus próprios discípulos – a negação da libertação da carne, a vingança sobre o redentor. Portanto, o cristianismo preferia o evangelho de Ágape-Eros, cedendo novamente à Lei; a soberania do pai seria restaurada e fortalecida. Em termos

¹⁴³ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.74.

¹⁴⁴ FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013, p.18.

¹⁴⁵ Ibidem, p.19-20.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 40.

freudianos, o crime primordial poderia ter sido expiado, de acordo com a mensagem do Filho, numa ordem de paz e amor da Terra. Mas não foi: pelo contrário, foi suplantado por outro crime – o cometido contra o Filho. Com a sua transubstanciação, também o seu evangelho foi transubstanciado; a sua deificação removeu a sua mensagem deste mundo. O sofrimento e a repressão foram perpetuados¹⁴⁷.

O trecho do áudio que escutamos em *Exposed* representa o crime contra o Filho e sua agonia antes da morte. É como se a mensagem de libertação de Cristo estivesse aqui subversivamente materializada no gozo do jovem (Navarro) ao mesmo tempo em que é também reprimida pelas lembranças da figura soberana do pai (fotografia) e da religião (palavra Deus). Mas se por um lado a contraposição entre a trilha angustiante e a imagem da masturbação do personagem revela o embate entre dor e prazer, por outro reafirma a dependência de um em relação ao outro: a transgressão só existe em função do interdito e vice-versa¹⁴⁸.

Continuando a linha freudiana (e marcusiana), poderíamos analisar a figura da mãe sob dois aspectos próximos. Se a fase fálica demarca o ápice e declínio do complexo de Édipo, a utilização da canção de Teixeira também poderia demarcar a ruptura e o desejo de morte: o fim do desejo do filho pela mãe em detrimento da preservação narcísica de seu órgão genital. Conforme a sequência dos planos (Figuras 101 a 103), a proximidade operada pela montagem entre a fotografia da mãe e o registro de um garoto muito semelhante a Navarro seguida das imagens da mulher que segura uma faca, pode sugerir um sentido de continuidade, como se uma cena fosse atrelada a outra. A mulher misteriosa que porta o objeto cortante poderia representar a censura da mãe, sob o viés da ameaça do corte do pênis. Os constantes planos do fogo e das brasas poderiam sinalizar também a vontade inconsciente da morte da mãe, já que temos uma música que trata justamente do falecimento da figura materna queimada no fogo atrelada à imagem da destruição de um objeto pelas chamas. Freud novamente fala de uma hostilidade oculta existente por trás do amor em quase todos os casos de ligação afetiva com uma pessoa, ao qual denomina como o “paradigma da ambivalência dos afetos humanos”¹⁴⁹: a ternura em relação à pessoa amada existindo ao mesmo tempo do desejo inconsciente (sonho) de matá-la.

Já a figura paterna nos permite avançar para outras questões do filme. Após o primeiro impacto de sua referência, a partir da trilha sonora e da fotografia do pai, o curta-metragem nos

¹⁴⁷ MARCUSE, Herbert. **Eros & Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p.53.

¹⁴⁸ BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, 59-62.

¹⁴⁹ FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013, p.36.

apresenta vários planos de um trem sobre os trilhos. Intercalado com essas imagens, observamos um adulto a conduzir um carro. No contraplano da imagem, com o ponto de vista de quem está dentro do veículo, avistamos uma criança a escrever uma frase em um caderno: “não corra papai”, contraposta depois com outro plano deste mesmo adulto levantando a cabeça para cima, como se tomasse um susto. Há um pequeno detalhe nesta sequência que novamente retornaremos a Freud. Ainda em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, o autor aponta que alguns estímulos como “sacudidelas mecânicas” do corpo produzem a excitação sexual em crianças e cita como caso curioso o interesse delas pelas locomotivas. “A necessidade de assim ligar viagem de trem e sexualidade procede, evidentemente, do caráter prazeroso das sensações de movimento”¹⁵⁰, que depois, com a repressão, teriam o efeito inverso por meio das náuseas e do medo de ferrovia¹⁵¹. Observando o curta-metragem por este aspecto, o medo da criança que demonstra no papel sua aflição pela velocidade da direção conduzida pelo pai, poderia ser mais um resquício da fase fálica que estaria se revelando nesta passagem.

Mas é preciso ir além de Freud e inserir tais imagens em um contexto histórico do Brasil. Constata-se em *Exposed* duas referências importantes dos anos 60 e 70: o carro e a ferrovia. Em um primeiro momento temos um homem de óculos e bigode dirigindo um carro, cujo enquadramento da câmera novamente não nos permite obter muitos detalhes. O aparato cinematográfico está disposto na parte da frente do veículo e na diagonal em relação ao personagem, próximo ao para-brisa. Entretanto, pela janela lateral do motorista conseguimos visualizar os carros que circulam atrás, na avenida paralela ao que o motorista se encontra. Um movimento constante e veloz de carros que nos sugere um ambiente urbano pulsante.

Logo após temos planos distintos de uma viagem em um trem. A câmera se encontra no último vagão e nos mostra seu deslocamento pela linha férrea do ponto de vista de quem está de costas do sentido da orientação da locomotiva. A velocidade é alta, mas conseguimos visualizar postes, cabos de energia e pequenos prédios e construções ao fundo – dos quais vamos nos distanciando rapidamente. É um ponto de vista curioso, pois nos deslocamos de ré e esse direcionamento, atrelado ao som angustiante, promove uma sensação de mal-estar (podemos nos lembrar das possíveis náuseas que um viajante adquire quando se senta de costas ao sentido da condução).

¹⁵⁰ FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol.6:** três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.113.

¹⁵¹ Ibidem, p.113.

Um novo enquadramento nos é apresentado, desta vez da janela lateral do vagão. Uma tela de ferro quadriculada delimita nosso olhar a vários pequenos quadros, que num todo nos revelam a mata rasteira e um grande viaduto pelo qual passamos por baixo. A tomada seguinte possui também o ponto de vista do último vagão da locomotiva. Desta vez a câmera se coloca atrás de um homem, do qual só conseguimos visualizar a parte de trás de sua cabeça. Este homem, localizado no canto esquerdo da tela, compartilha conosco a visão da ponte por onde passa a estrada de ferro. Carros, linhas férreas, viadutos, construções fazem parte do cenário da personagem criança/jovem do filme. É o Brasil moderno e do progresso, alçado ao mundo do concreto, da energia e do movimento, mergulhado em uma mudança avassaladora de seus padrões de consumo e produção num período que começa nos anos 30 e que perdura até o início dos anos 80.

Foi sobretudo entre o fim da década de 1950 e fim da década de 1970 que as transformações foram mais gritantes. Indústrias de base e de energia ditaram o compasso econômico e produtivo, o que reverberou também na alta produção de bens de consumo (eletrodomésticos, artigos de higiene e fármacos, os alimentos industrializados e a moda), nos novos sistemas de comercialização – os grandes supermercados e shoppings; e na expansão da malha ferroviária e rodoviária. O Plano de Metas do presidente em exercício entre 1956 e 1961, Juscelino Kubitschek, era embalado pelo lema “50 anos em 5” e visava implantar no Brasil os setores industriais mais avançados, “como a indústria elétrica pesada, a química pesada, a nova indústria farmacêutica, a de máquinas de equipamentos mais sofisticados, a automobilística, a indústria naval, ou levar adiante indústrias estratégicas, como a do aço, a do petróleo e a da energia elétrica”¹⁵², de acordo com João Manuel de Mello e Fernando Novaes.

Com o regime civil-militar (1964-1985), esse processo modernizador escancarou suas contradições. De um lado os grandes investimentos financeiros, a intensa urbanização, as obras faraônicas que exaltavam a potencialidade do país sob a égide do “milagre econômico” e a renovação de antigas elites agrárias. Do outro lado, as mudanças substanciais que ocorriam no interior do país e da vida privada de seus habitantes: o grande volume de migrações do campo para a cidade e entre os Estados para a região sudeste, o alargamento das diferenças sociais e de classe, a miséria no campo e nas periferias, a continuidade de um modelo econômico dependente dos países desenvolvidos, a repressão e a censura. Definida, por Florestan Fernandes e por muitos sociólogos da época como modernização conservadora, essa

¹⁵² MELLO, João Manuel C; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. SCHWARCZ, Lília (org). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.590.

transformação do país demonstrava, segundo Fernando Perlatto, que o moderno “não vinha a partir da superação do atraso, mas era o próprio atraso que impulsionava a modernização brasileira”¹⁵³.

Ao voltarmos às imagens de *Exposed*, retomamos a possível sensação de um mal-estar, de uma atmosfera tenebrosa provocada pelo som e pelas imagens dos trilhos de trem, dos carros e construções. Neste sentido, nos detemos no plano da janela lateral do vagão (Fig. 118). Somos impedidos de ter uma vista livre por conta da tela de metal que se coloca entre o ponto de vista da câmera e o mundo filmado. A tela cria pequenos quadros, ou nas palavras de Jacques Aumont, promove o efeito de “sobreenquadramento”¹⁵⁴ – um quadro dentro de outro quadro. Ao contrário de estimular nosso imaginário para além dos limites do plano, o resultado é perturbador. A tela não nos abre múltiplas possibilidades em cada quadrado e sim parece nos reduzir à condição de prisioneiros cujo contato com o mundo nos fora cortado, restando apenas esses pequenos pedaços que delimitam e ajustam o nosso olhar. Observamos distantes, com uma barreira física, a modernidade do concreto que não está ao nosso alcance. Os outros dois planos que representam o percurso do trem sobre os trilhos (Figuras 117 a 119) reforçam este incômodo.

Figuras 117 a 119 – O avanço de ré

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

No capítulo em que analisamos *Funeral para...* discutimos uma parte de sua montagem que se pauta para o sentido reverso das ações e destacamos a dificuldade do narrador e de uma geração em lidar com o passado e com sua reverberação no presente. Em *Exposed* temos o mal-estar novamente, de um olhar que também se volta para o passado, mas que vai em direção ao núcleo íntimo, familiar. Só que este núcleo doméstico, com suas repressões e tabus, não está isolado em um microcosmo fechado, e como bem sabemos é atravessado por outras dimensões

¹⁵³ PERLATTO, Fernando. Interpretando a modernização conservadora: a imaginação sociológica em tempos difíceis. **Revista de Estudos Políticos**. Niterói: UFF, vol.5, nº2, 2014, p.469.

¹⁵⁴ AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p.126.

como a política, econômica, social e cultural. E neste sentido retornamos ao uso da canção de Teixeira em neste curta-metragem.

De acordo com Francisco Cougo Júnior, *Coração de Luto* foi lançada no final do governo de Juscelino Kubitschek. O autor aponta a grande identificação do público com o compositor e suas canções, especialmente *Coração de Luto*, por abordarem temáticas como passado de miséria e abandono¹⁵⁵. “Num país onde os níveis de pobreza alcançavam índices alarmantes, as canções de Teixeira podem ser vistas como representações da difícil vida de milhares de brasileiros e brasileiras”¹⁵⁶. Logo, o lamento da canção no filme poderia extrapolar sua temática de uma tragédia familiar, carregando também o tom melancólico de um sujeito jogado ao mundo e excluído do momento de euforia e felicidade do progresso nacional.

Acreditamos que a tristeza da música perpassa as outras cenas do filme e corrobora ainda mais com a sensação incômoda dessa locomotiva que caminha velozmente e da qual só avistamos seu movimento a partir do último vagão. O incômodo se dá porque é um trajeto que se destina a algum ponto, mas que é feito de ré. Estamos no movimento, seguindo os trilhos, mas o ponto de vista da câmera não nos coloca sob a perspectiva de quem olha pra frente, de quem avista a chegada, de quem mira o futuro. Olhamos o passado e estamos presos neste posicionamento que não nos permite muitos movimentos no presente. O máximo que alcançamos é uma olhadela na janela lateral e mesmo ela não é completa, é controlada pela tela de arame e que nos impede de ter uma noção do todo.

Nesse sentido, ao analisar esses três primeiros minutos de filme identificamos um desconcerto em duas esferas proporcionado pela montagem fragmentária. A partir de uma colagem de planos e das operações de aproximação que estabelecemos entre eles teremos em um primeiro momento a construção de um espaço doméstico associado à figura materna. Este espaço é identificado com a castração, com a repressão dos impulsos sexuais, simbolizado principalmente pela presença da faca. Em um segundo momento outro espaço nos é dado, desta vez associado à figura paterna. Este novo lugar está identificado com o Brasil moderno, das grandes construções de infraestrutura e da ditadura (pelos brevíssimos planos de canhões). Permeando estes dois espaços está Deus, com sua onipresença em imagem por meio da inscrição na parede e em som, através da trilha *Crucifixion*. Mas esta decupagem também evidencia um conflito, um centro de força que entra em colisão com estes dois espaços

¹⁵⁵ Em outro trecho da canção *Coração de Luto*, em outro trecho da canção, o cantor relata sua situação de abandono nas ruas após a morte da mãe.

¹⁵⁶ COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo:** uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985). 221f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010, p.74.

costurados pela religião. Desponta um desejo, ainda desconhecido, mas vivo, que tanto a repressão familiar, religiosa, a visão controlada do mundo quanto a mira do canhão tentam inibir.

5.2 – Filhos deste solo

E novamente a moça e sua faca. A cena que destacamos no início desta análise se repete aqui, agora numa duração maior e com mais contraplanos. À câmera, sobra um pouco mais de liberdade para captar alguns detalhes do espaço e da ação. Fixa-se, em primeiro plano, no jovem de cabelos cacheados, que parece proferir uma palavra do qual não conseguimos compreender. Depois, nos apresenta um novo enquadramento do local onde se encontra a mulher com a faca. Observamos o pequeno espaço, apertado pela pouca distância entre as paredes paralelas e que nos possibilita a vista do chão e de uma bacia branca. O utensílio está ao lado do tanque, do qual vemos apenas um pedaço, mas o suficiente para que apreciemos as mãos que amolam a faca. Teremos o contraplano entre o homem e a mulher, cujo foco é a troca de olhares conforme a montagem nos sugere. Além de uma permanência mais longa da situação, insere-se um plano que enquadra somente a mão que movimenta o utensílio cortante.

Toda esta sequência é embalada pelo trecho de uma música intitulada *Jane Seymour*, do tecladista de rock progressivo Rick Wakeman, e que pertence ao álbum *The six wives of Henry VIII*, de 1973. A peça possui uma tonalidade sombria, enfatizada pela sonoridade do órgão que nos remete às músicas religiosas tocadas em igrejas ou aos filmes de terror mais antigos. Seu uso aqui, além de criar uma atmosfera densa de tensão, pode ter um valor referencial. Jane Seymour (Joana Seymour), foi a terceira esposa do rei da Inglaterra Henrique VIII, governante responsável por criar a Igreja Anglicana – instituição fundamental para o processo da Reforma Protestante. Jane deu à luz ao esperado primeiro filho do rei, mas acabou falecendo no momento do parto¹⁵⁷. Tentando estabelecer conexões entre imagem e som, indagamos o uso da música neste trecho de *Exposed*, para além do efeito soturno que lhe confere. Se na primeira parte do filme existe a referência à morte da mãe pela música de Teixeira, aqui novamente haveria uma sinalização à morte da mãe, desta vez no parto. E mais uma vez a associação entre a figura da mãe e da mulher com a faca com a representação da castração.

A cena posterior retoma esta temática da emasculação ao nos fornecer um novo plano com o desenho do corpo de uma criança, enquadrado do peito para baixo. É um desenho que

¹⁵⁷ Cf. RAMOS NETO, João Oliveira. Henrique VIII e a Reforma Anglicana. **Revista Tempo de Conquista: História Medieval e Moderna**, Rio de Janeiro, vol.8, dez, 2010, n.p.

apresenta linhas grossas e tortas que contornam e definem as dimensões de um corpo rosáceo, disposto a princípio sobre uma base em tons bege, marrom e verde escuro. O detalhe deste enquadramento é que somos conduzidos ao ponto central da tela e a ausência de um elemento prende o nosso olhar. Por meio do *zoom out*, lentamente nos distanciamos da imagem e compreendemos que o desenho se trata da representação do nascimento de Jesus Cristo. Um Cristo eunuco, de aspecto desproporcional, mal-ajambrado, muito distinto das reproduções angelicais ocidentais. Neste movimento de afastamento da imagem, temos a clareza da cena: o menino Jesus ocupando o centro, sua mãe Maria disposta ao lado esquerdo; do lado direito a presença de vários animais; e abaixo a frase escrita “censura livre”. A trilha *Jane Seymour* é substituída pela inserção, mais uma vez, da voz de Edgard Navarro que, à capela e batendo palmas, canta: “este mundo é de Deus, este mundo é de Deus, este mundo é grandão....”.

Nesta mudança de faixa sonora, o filme brinca com experimentos da montagem, conhecidos como efeito kulechov e geografia criativa¹⁵⁸, ao contrapor as imagens de uma senhora e de uma garota com a tomada de cães copulando, como se elas estivessem no mesmo ambiente que os animais, observando a ação. A senhora, cujas mãos sustentam um rosto cansado, posiciona-se de perfil, olhando para o lado direito e balança a cabeça como se estivesse conversando e concordando com alguém ou com a cena. Já a garota é filmada duas vezes, uma olhando para o lado esquerdo, outra mirando a câmera com um sorriso envergonhado. O uso destes dois procedimentos cinematográficos nos coloca a pensar novamente sobre a montagem conceitual citada anteriormente.

Exposed se vale de um jogo com os planos conduzindo o espectador a traçar relações de proximidade e a partir daí construir significados para uma obra de difícil apreensão. Nesta operação, a contiguidade dos planos ocupa uma função dupla: ao inserir o plano da fotografia da mãe próxima a da mulher com a faca e o plano da fotografia do pai próxima ao plano das chamas e do trem, o curta-metragem nos conduz a associá-los as ideias de trauma, de tristeza, de mal-estar, reforçada pela trilha sonora. É como se a proximidade dos planos nos colocasse ao redor não só de um significado específico, mas nos permitisse também acessar uma

¹⁵⁸ O teórico e cineasta russo Lev Kulechov realizou uma série de experimentos para compreender a eficiência da montagem nos filmes norte-americanos, analisando as diversas reações da plateia a estes filmes e as obras europeias, descobrindo que a vantagem estaria no ritmo da montagem e no tema das imagens (cavalgadas, lutas, perseguições). Segundo Ismail Xavier, Kulechov identificou dois pontos fundamentais da montagem: a organização do material filmado e a justaposição e relacionamento entre planos que produziria um significado do conjunto. A partir disso, o teórico formulou duas noções para a montagem que ficaram conhecidas como geografia criativa e efeito Kulechov. A primeira diz respeito ao resultado de contiguidade espacial que imagens obtidas em espaços distantes poderiam provocar por meio da decupagem. O segundo constitui nos distintos significados que o espectador pode construir a partir da experiência de intercalar um mesmo plano com outras imagens. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p.46-52.

subjetividade, no caso a memória pessoal do diretor. A outra função aponta para uma perspectiva mais ampla, de uma memória coletiva atravessada pelo atraso em plena modernidade e pela repressão que advêm das instituições (religiosa, militar) a partir das associações gerais entre a faca (castração) e masturbação; da parede com escrito Deus e chamas; e da masturbação com as chamas e canhão.

O encadeamento formado pelas cenas: desenho naif do nascimento de um Cristo sem órgãos genitais/ senhora de perfil / cães copulando / garota olhando de lado / cães copulando / garota que sorri para a câmera nos coloca a reagir agora, tal como o teórico Kulechov em suas experiências com plateias de cinema, a uma provocação: Cristo castrado, alheio às problematizações edípicas e distante da naturalidade do acasalamento dos demais seres vivos. Acasalamento esse também exposto na tela, como a masturbação, agora sob o olhar não só de um público desconhecido, mas de personagens que são “forçadas” a enxergar o que as restrições morais impedem ou constroem olhar. Além disso, retoma o aspecto voyerista e curioso da fase fálica da teoria da sexualidade: o de observar os órgãos genitais do outro (no caso o dos cães), e de saber de onde se origina vida dos seres¹⁵⁹.

Ainda sobre a contiguidade dos planos, podemos entrelaçar as duas funções descritas acima: numa perspectiva mais abrangente, a proximidade das cenas nos escancara o problema do tabu do sexo imposto aos seres humanos e que é livre entre os animais; numa perspectiva mais íntima, dá continuidade às lembranças do cineasta quanto à sua educação repressiva e castrada realizada pela religião e pelas normas sociais.

Este trecho do Cristo eunuco e dos cachorros que copulam é finalizado com a repetição do plano do fogo e das chamas e pelo retorno da música *Jane Seymour* na trilha sonora. Ao mesmo tempo que dirige o olhar das personagens em “direção” aos animais, o filme também rege nosso olhar para uma frase escrita na parede de um estabelecimento: “Deus condena a prostituição”. É um plano aberto que mostra um muro desgastado, erguido em pedras, onde observamos a pichação sobre a prostituição. Num ato de deboche, este plano geral é substituído por três curtos planos que “reorganizam” a frase alterando o sujeito: “a prostituição condena Deus”. É como se pela montagem, *Exposed* conseguisse realizar pequenas subversões, concedendo poder à prostituição para condenar Deus e proporcionando visibilidade ao sexo (ato e órgãos) que as instituições reprimem. Neste sentido, o efeito kulechov e a geografia

¹⁵⁹ FREUD, Sigmund. **Obras completas, vol.6**: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (O caso Dora) e outros textos (1901-1905). Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.102.

criativa são usados aqui de forma irônica à sua aplicação habitual no cinema clássico para expor o que é tabu e construir um sentido – mantendo-se assim aos objetivos da montagem conceitual.

Entretanto a mesma montagem também expõe outro tipo de poder, integrante da paisagem urbana. Saltamos, sem sair do lugar, da esfera íntima para a esfera coletiva. Temos o registro espontâneo e clandestino da chegada de um veículo policial que desperta a atenção dos transeuntes e do espectador. O poder policial não se dá somente na ocupação da rua, mas também no enquadramento da câmera que confere aos policiais o centro do plano. Assim como também é predominante na tela a imagem de vários canhões dispostos em vários pontos da cidade. Ambos elementos, canhões e policiais, integram a dinâmica da cidade e ocupam/dominam o espaço público, enquanto monumentos da ordem e da História.

Este poder policial e militar que interfere no cotidiano coletivo, também invade a esfera privada. O curta prossegue com uma série de planos caóticos captados de imagens da TV e planos de notas de dinheiro. Poderíamos num primeiro instante pensar num espectador que passa pelos canais da TV aleatoriamente buscando algo que o entretenha. Mas aqui temos novamente centros de força em conflito: a diversão exibida na televisão, controlada por aqueles detêm a hegemonia dos meios da produção de comunicação que se contrapõe com a resistência daquele que, pela montagem, interfere na programação para expor o que há de perverso no mundo e veiculado por este meio: a guerra, a ditadura, o dinheiro, o consumo.

Observamos o breve registro de um desfile militar: soldados marchando metodicamente organizados; à continuação, temos uma sequência com imagens de várias figuras políticas nacionais e internacionais. Do âmbito internacional, temos a exibição de um trecho do discurso do ex-Presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter; o registro histórico do aperto de mãos entre o Primeiro Ministro de Israel, Menachem Begin, e o Presidente do Egito Anwar Sadat, que simbolizou os dois Acordos de Paz de Camp David¹⁶⁰ no ano de 1978. Do Brasil, vemos os bustos de Dom Pedro I (1798-1834), Dom Pedro II (1825-1891) e do General Marechal Deodoro (1827-1892) que estampam cédulas de Cruzeiro, moeda brasileira emitida na década de 1970 (Figuras 120 a 122); e um registro de um discurso do ex-presidente General Ernesto Geisel. Mais do que imagens exibidas numa televisão, a disposição destes ícones políticos nos

¹⁶⁰ Os Acordos de Paz de Camp David formam um tratado de paz estabelecido entre Egito e Israel e negociados na casa de campo do Presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter, durante doze dias do mês de novembro de 1978. Após três décadas de conflitos entre os dois países, cujos embates ficaram conhecidos como “Guerra de 1948”, “Crise do Canal de Suez” em 1956, “Guerra dos Seis Dias” em 1967 e a “Guerra do Yom Kippur” em 1973, as duas autoridades entraram em acordo sobre a desocupação da Península do Sinai por parte de Israel e a necessidade de solução para a questão palestina. Cf. FARIAS, Igor S. Da guerra à cooperação: uma análise institucional do Acordo de Paz entre Egito e Israel (1956-1979). BITTENCOURT, Nathalia. **Anais do II Simpósio de Defesa e Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco**. Recife: Ed. UFPE, 2020, p.6-18.

remete ao que eles significam: o poder. Seja enquanto representantes de nações, enquanto projeto político, enquanto valor financeiro ou como monumentos de uma História.

Nos concentremos nas figuras nacionais. O que essas quatro imagens poderiam nos dizer? Nesta perspectiva de significantes de um poder, olhamos para suas inserções em *Exposed* como elementos que costuram uma história nacional com linhas de autoritarismo, guerras e golpes militares.

Figuras 120 a 122 – As cédulas de dinheiro e a História

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978). Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital).

A primeira personalidade a quem voltamos nossos olhos é Dom Pedro (Figura 120). Com o retorno do rei Dom João VI à Portugal, Dom Pedro assume a regência do Brasil num contexto de movimentações pela autonomia do país em relação à colônia. Aos 24 anos, declara a Independência do Brasil no dia 7 de setembro de 1822 às margens do Riacho Ipiranga e três meses depois é coroado Imperador com o título de Dom Pedro I. Segundo Boris Fausto, o trono ainda era ocupado por um rei português, “fato que criava uma situação estranha, porque uma figura originária da Metrópole assumia o comando do novo país”¹⁶¹. O historiador destaca que nos primeiros anos após a Independência, “a monarquia se transformou em símbolo de autoridade, mesmo quando Dom Pedro I era contestado” e que o período entre os anos de 1822 e 1840 seria marcado por “enorme flutuação política, por uma série de rebeliões e por tentativas contrastantes de organizar o poder [o papel do Executivo e do Legislativo]”¹⁶².

Algumas destas disputas resultaram na promulgação da Constituição de 1824, a primeira constituição brasileira, imposta pelo rei ao “povo” (minoridade de homens brancos e mestiços), “monárquica, hereditária e constitucional”¹⁶³ e que duraria até o fim do império. O que Fausto destaca deste período, e que aqui nos interessa para articulação com o filme, é a concentração de poder nas mãos do Imperador proporcionada pelos princípios constitucionais: “a pessoa do

¹⁶¹ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012, p.134.

¹⁶² Ibidem, p. 147.

¹⁶³ Ibidem, p.149.

imperador foi considerada inviolável e sagrada, não estando sujeita a responsabilidade alguma”¹⁶⁴. Ao Imperador cabia nomear senadores, o poder de dissolver a Câmara, convocar eleições e sancionar ou vetar as decisões da Câmara e do Senado, o que deixava explicitamente claro o alcance de seu poder. O domínio quase absoluto não durou muito tempo por conflitos e descontentamentos entre liberais, absolutistas e exército, além da crise financeira, forçando Dom Pedro I a abdicar do trono e voltar para a Europa em 1831. Naquele momento, seu filho Dom Pedro II, tinha cinco anos de idade e estava inapto para assumir o comando, o que resultou num breve período marcado pela regência (governo conduzido por atores políticos da época) e também pela organização das Forças Armadas.

Dom Pedro II (Figura 122) assume o reinado aos 15 anos, em julho de 1840. Seu governo será caracterizado, de acordo com Boris Fausto, pelo esforço de centralização política, pelo fortalecimento da figura do imperador¹⁶⁵ e também pela manutenção de uma unidade territorial. Assim como seu antecessor, não nos aprofundaremos nas especificidades e complexidades deste momento histórico, mas seguindo a linha construída para a interpretação das imagens da televisão de *Exposed*, apontamos como principais pontos deste período a modernização capitalista que se inicia neste momento: a proibição do tráfico negreiro no Brasil por pressão da Inglaterra, a chegada de indústrias e dos imigrantes, a construção das primeiras linhas ferroviárias no país (e nisto é impossível não nos recordarmos das cenas do curta-metragem tomadas dentro de uma locomotiva) e, por fim, a Guerra do Paraguai¹⁶⁶ – maior conflito armado da América do Sul. Este confronto teve como um dos desfechos a consolidação do Exército brasileiro e a ascensão da figura de Duque de Caxias no comando das tropas brasileiras – que deixa a liderança do comando da guerra antes de seu final por considerar que sua continuação “era motivada apenas por uma política de destruição”¹⁶⁷. Os efeitos gerais da batalha foram devastadores: cerca de 70 mil soldados aliados e 300 mil soldados e civis

¹⁶⁴ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012, p.152.

¹⁶⁵ Ibidem, p.176.

¹⁶⁶ A Guerra do Paraguai iniciou em 1864 e envolveu um confronto entre Paraguai e a Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai. O início do embate se deu com o intento do ditador paraguaio Francisco Solano Lopez de obter a saída do país para o Oceano Atlântico por meio da conquista da região da Bacia do Prata (bacia hidrográfica que se estende pelo Paraguai, Argentina, Uruguai e Brasil). Para isso apoia o Partido *blanco* (proprietários rurais de tradição espanhola), que naquele momento estava em plena disputa pelo comando do Uruguai com os *colorados* (comerciantes e liberais) – alinhados ao Brasil com quem mantinham comércio. Paraguai e Brasil já tinham conflitos anteriores por conta da fronteira no Mato Grosso e a livre navegação do Rio Paraguai. Em 1864, o Brasil apoia os *colorados*, interferindo militarmente, na tomada do poder do território uruguaio. Francisco Solano Lopez declara guerra ao Brasil invadindo o Mato Grosso determinado, segundo Carlos Guilherme Mota, a “bloquear o esforço expansionista brasileiro”¹⁶⁶. Também declara guerra à Argentina por esta não permitir a passagem das tropas paraguaias. O conflito perdurou por seis anos até a captura obstinada, por parte de Dom Pedro II e das tropas brasileiras, de Solano Lopez. MOTA, Carlos Guilherme. História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 9, nº 24, 1995, p.251.

¹⁶⁷ FAUSTO, op.cit, p.216.

paraguaios morreram no confronto¹⁶⁸. Mais da metade da população do Paraguai, que na época contava com aproximadamente 406 mil habitantes, foi dizimada¹⁶⁹.

O final do reinado de Dom Pedro II foi caracterizado pelo fim da escravidão (que gerou uma crise entre o Estado e suas bases sociais de apoio), pelos efeitos da Guerra com o Paraguai, os atritos com a Igreja e pelas tensões entre Império e o Exército. O embate entre o governo e os oficiais militares teve contornos complexos que iam desde a baixa remuneração, insatisfação quanto a condução da carreira na corporação, à influência de ideais republicanos e positivistas, resultando em um movimento contra o regime. Boris Fausto observa que após uma série de boatos que envolviam prisão de militares e a extinção do Exército, foi organizada uma tropa liderada por Marechal Deodoro (Figura 121) que marchou a cavalo rumo ao Ministério da Guerra, momento definido como “um episódio confuso e para o qual existem versões diversas”¹⁷⁰. O autor afirma que não se sabe ao certo se a decisão de Deodoro era derrubar o Ministério ou proclamar a República, mas que no dia seguinte àquela data, 15 de novembro de 1889, “a queda da Monarquia estava consumada”¹⁷¹. Lilian Schwarcz destaca que o ocorrido significava a unificação do Exército e que “a República do Brasil não fora proclamada, mas aclamada”¹⁷².

O General Marechal Deodoro se tornou Chefe do Governo provisório e depois eleito à presidência da República pelo Congresso. Segundo José Murilo de Carvalho, tinha “temperamento arrebatado, explodia a qualquer contrariedade maior, pondo em risco ao mesmo tempo sua precária saúde e a saúde do novo regime, não menos precária”¹⁷³. O autor destaca que Deodoro foi perdendo o apoio da opinião pública pelos frequentes choques com seus ministros, com a imprensa e com o Congresso, e seu mandato foi distinto pelo distanciamento entre o executivo, outros setores políticos e a sociedade¹⁷⁴. No dia 3 de novembro de 1891, o Marechal fechou o Congresso, mas não teve apoio suficiente para sustentar o golpe, renunciando ao cargo em 23 de novembro do mesmo ano.

Um salto para a contemporaneidade e observamos em *Exposed*, o curto registro de um discurso do General Ernesto Geisel, presidente do Brasil em exercício na época da feitura do filme (Figura 123). Conforme contextualizamos no Capítulo 2, o governo de Geisel (1974-

¹⁶⁸ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012, p.216.

¹⁶⁹ BOLOGNESI, Luiz. **Guerras do Brasil: a Guerra do Paraguai (episódio 3)**. São Paulo: 2017. Curta-metragem, Buriti Filmes/TV Brasil, documentário, 26min25s, digital, cor, som.

¹⁷⁰ Ibidem, p.235.

¹⁷¹ Ibidem, p.235.

¹⁷² SCHWARCZ, Lilia M. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.686.

¹⁷³ CARVALHO, José Murilo. **Forças Armadas e Política no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.179.

¹⁷⁴ Ibidem, p.181.

1979) foi caracterizado pela lenta e gradual abertura política e pela extinção do AI-5. Segundo Daniel Aarão Reis, o processo foi decorrente da existência de vozes dissonantes dentro e fora do governo, embora feito “à moda da ditadura, aos cachações”¹⁷⁵. Neste período Geisel extinguiu propaganda eleitoral gratuita na TV (eliminando outra forma da oposição divulgar suas propostas); cassou o mandato de líderes moderados, facilitando a eleição ao legislativo de candidatos do partido do governo, a Aliança Renovadora Nacional (ARENA); e comandou a sucessão da presidência, sem contestações, para o General João Baptista Figueiredo, conforme enumera Reis¹⁷⁶. Ao longo dos anos, houve esforços por parte de Geisel para abrandar a repressão, entretanto as prisões, os desaparecimentos e a tortura dos opositores ao regime ainda foram recorrentes, como exemplo, a morte do jornalista Vladimir Herzog¹⁷⁷ em 1976.

Figura 123 – O ex-Presidente General Ernesto Geisel

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

Esta retrospectiva histórica nacional que sintetizamos aqui nos serve para arriscar uma interpretação para o uso das imagens dos líderes políticos brasileiros (e estrangeiros) que aparecem no curta-metragem de Navarro. Acreditamos que a linha construída pelo filme que antecede aos registros da televisão, nos coloca em contato com a questão da repressão familiar, da repressão religiosa, do contexto nacional de modernização conservadora e da repressão

¹⁷⁵ REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.67.

¹⁷⁶ Ibidem, p.68.

¹⁷⁷ Vladimir (Vlado) Herzog nasceu em 27 de junho de 1937 na cidade de Osijek, Iugoslávia (Croácia). Após a ocupação dos nazistas, Vladimir e sua família se refugiaram na Itália e depois, em 1946, emigraram para o Brasil. Foi professor e jornalista do jornal *O Estado de São Paulo*, da BBC de Londres e da revista *Visão*, e diretor do setor de telejornalismo da TV Cultura. O posicionamento político de Herzog incomodava o regime militar, que o intimou a prestar depoimento no dia 24 de outubro de 1975 no DOI-CODI de São Paulo (Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna), por possíveis ligações com o PCB. O jornalista foi torturado e morto no dia seguinte. A versão oficial apresentada à época pelo órgão é a de que ele teria se suicidado com um cinto. Após os pedidos da Comissão Nacional da Verdade em 2013, o Tribunal de Justiça de São Paulo emitiu uma nova certidão de óbito, alterando as informações da morte de Herzog e indicando o falecimento em decorrência das lesões e maus-tratos durante o interrogatório. Cf. VERDADE ABERTA. Vladimir Herzog. **Comissão Nacional da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”**. São Paulo, 2015, n.p.

policial e militar simbólica encampada pela presença dos soldados nas ruas e dos canhões “expostos” nas praças como elementos da memória histórica nacional. Sugerimos que a inserção das imagens dos imperadores e generais brasileiros no filme também esteja relacionada com uma memória nacional institucional cujo fio é tecido pela violência e pela repressão dos corpos, a partir do que os mandatos destes governantes também representaram: o desejo positivista de progresso e a essência autoritária e repressiva que perpassam a história do Brasil. Natureza que igualmente comporta golpes militares e que do mesmo modo se constrói por meio de acordos ocultos com outras nações. E esta essência não opera somente no âmbito público, na vigilância das ruas e nos espaços de lazer da cidade, mas se impõe também na esfera privada, por exemplo, por meio do consumo dos produtos culturais.

Ao observar o caso de *Exposed* que nos “expõe” a ditadura no cotidiano das ruas e do entretenimento, lembremos de outros filmes superoitistas brasileiros que também tocam neste assunto. *Esses onze aí* (1978)¹⁷⁸, de Geneton Moraes Neto, faz a defesa do futebol como um respiro de alegria, mesmo com a depreciação feita ao esporte como um fator de alienação em tempos de Estado de Exceção. Realizado no período da gestão de Geisel, o curta não deixa de fazer uma crítica mordaz ao regime militar, ao finalizar a obra com a imagem de uma criança, com aproximadamente 5 anos de idade, no quintal de casa dispensando uma bola e carregando um fuzil na mão. Em *Contos de Farda* (1978)¹⁷⁹, José Araripe Júnior faz uma abordagem das crianças militarizadas pela ditadura ao mostrar a cultura nacionalista e bélica que se instaura no imaginário infantil. Para isso, faz uma montagem que mistura o registro de manifestações cívicas, com imagens de soldados nas ruas e com a propaganda de brinquedos que remontam ao universo das guerras. A ironia do curta se dá não só pela decupagem, mas também pela trilha sonora, com a apropriação da canção popular *Marcha Soldado* e com a música *João e Maria*, de Chico Buarque. Nestes dois exemplos e em *Exposed*, a televisão figura como elemento central de difusão de informação, de entretenimento, mas também de um discurso absorvido pela sociedade. Discurso que incorpora a repressão e agressividade – termo aqui utilizado na perspectiva já citada de Norman Brown como extroversão do instinto de morte¹⁸⁰ – como um modo de vida.

Neste sentido, poderíamos cotejar com a reflexão feita por Marcuse, quando busca compreender os novos sentidos de controle que as tecnologias ofereceram. O autor afirma que:

¹⁷⁸ O filme pode ser visto na plataforma da Cinemateca Pernambucana. Cf. <http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=3006>.

¹⁷⁹ O filme está disponível na plataforma do Youtube. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=As7tFuYhxAQ>

¹⁸⁰ Cf. página 150 desta tese.

os meios de transporte e de comunicação de massa, as mercadorias de habitação, alimentação, vestuário, a irresistível produção da indústria do entretenimento e da informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que unem os consumidores mais ou menos prazerosamente aos produtores e, por meio destes últimos, ao todo. Os produtos doutrinam e manipulam; eles promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E como esses produtos benéficos tornam-se disponíveis a mais indivíduos em mais classes sociais, a doutrinação que eles levam a cabo deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida¹⁸¹.

Este estilo de vida é observado por Marcuse como um padrão de *pensamento e comportamento unidimensional* [grifo do autor], o que seria responsável pelo “desaparecimento das forças históricas” e da “possibilidade de novas formas de existência”¹⁸². No caso de *Exposed*, observamos um modo de vida que se vale do entretenimento de massa, no caso a televisão, em consonância com os anseios do regime pela almejada integração nacional. Esther Hamburger afirma que, após metade da década de 1950, o regime autoritário “ajudou a implementar o que talvez simbolize o empreendimento modernizador mais bem-sucedido”¹⁸³. Com isso, “o governo investiu em infraestrutura, controlou a programação através da censura, da propaganda e de “políticas culturais””¹⁸⁴ – estas últimas priorizando a defesa e valorização da cultura nacional. Ações que, por meio do entretenimento, dissolvem as forças históricas e que tentam anular formas de resistência.

A coleção de registros captados por *Exposed* também é composto por outras imagens. Por alguns instantes podemos visualizar a pintura europeia de Cristo (Figura 124). Lembremos que a primeira referência a Cristo no filme ocorre na banda sonora com o uso do trecho *Crucifixion*, representando o momento de sua expiação. A segunda menção se dá com o desenho do menino Jesus, após seu nascimento. Nesta terceira aparição, temos a figura de Cristo na idade adulta, fase em que se dedica a pregar a palavra de Deus. O curioso desta imagem é que vemos uma feição séria de Cristo, que olha de lado, um tanto quanto desconfiado. Sua inserção entre a imagem de Dom Pedro II e Ernesto Geisel nos permite questionar se sua presença estaria colada a essas figuras de poder ou como um lampejo de oposição – pela própria fisionomia de seu rosto.

¹⁸¹ MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada**. São Paulo: EDIPRO, 2015, p.48-49.

¹⁸² Ibidem, p.48.

¹⁸³ HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.31.

¹⁸⁴ Ibidem, p.35.

Podemos pensar a consonância entre a figura de Cristo enquanto religião com as demais imagens recuperando o contexto da ditadura militar. Os setores tradicionais da Igreja Católica apoiaram o regime e ambos proclamavam um discurso pautado na valorização dos bons costumes, da moral e da família. Além disso, “praticamente todas as redes de televisão, as educativas e a Rede Globo, exibiam missas dominicais em sua programação”¹⁸⁵, como afirmam Santos e Capparelli, o que demonstra não só a inserção da Igreja numa grade fixa, como a consolidação de um dever religioso que se insere no ambiente doméstico (o hábito de participar da missa).

Figura 124 – Jesus Cristo na TV

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

Entretanto, a mesma presença de Cristo também se faz num contraponto se recuperarmos também os setores progressistas da Igreja Católica, como a Teologia da Libertação. Santos e Capparelli apontam que na década de 70, eles utilizaram a televisão como um importante canal de divulgação das ações realizadas nas Comunidades Eclesiais de Base. Nestas duas perspectivas aqui apontadas existe uma preocupação em difundir uma mensagem, por meio da imagem, quando compreendemos que neste contexto, “a ligação entre a Igreja Católica e os meios de comunicação esteve, nos anos 60 e 70, mais direcionada aos valores morais e éticos do que aos interesses de conversão”¹⁸⁶, conforme os autores ressaltam.

Além dos usos dos meios de comunicação pela Igreja e pelo regime militar, é preciso lembrar que a televisão foi tema de intenso debate nos anos 70. De acordo com Viviane Bosi, diversas correntes de resistência à ditadura utilizaram o veículo para divulgar suas posições, citando o caso dos tropicalistas que ocuparam um grande espaço em programas televisivos,

¹⁸⁵ SANTOS, Suzy; CAPPARELLI, Sergio. Crescei e multiplicai-vos: a explosão religiosa na televisão brasileira. *Intertexto*. Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.11, jul/dez, 2004, p.4.

¹⁸⁶ Ibidem, p.5

visando tanto alcançar um maior público quanto “propor um padrão estético-comportamental”¹⁸⁷. A autora cita também comunistas dramaturgos e cineastas como Dias Gomes, Eduardo Coutinho, Oduvaldo Vianna Filho que produziram novelas e programas na televisão buscando a popularidade do meio para inserir questões mais críticas.

Por fim, é preciso citar que a televisão também é figura recorrente em outros filmes em Super-8. Rubens Machado Júnior cita duas produções que fazem uma crítica direta ao veículo: *Canal Zero* (1980), de Sérgio Giraud, e *Vitrines* (1978), de Rui Vezzaro¹⁸⁸. No primeiro, o artista revela a efemeridade das imagens televisivas ao tentar desconstruir o que é veiculado pela publicidade da época. O segundo constitui-se numa intervenção a partir de letreiros-chave e imagens de vitrines para construir uma metáfora sobre a sociedade moderna. Já num âmbito de crítica à indústria cultural, temos *Wampirou* (1974), de Lygia Pape, cuja história aborda as peripécias de um vampiro (Antônio Manuel) que chega numa cidade do interior para converter seus habitantes. Existe uma sequência que mostra o protagonista lendo um gibi do Hulk, assistindo desenhos do Pica-Pau e do Urso Panda na TV, fumando um charuto e tomando Coca-Cola. A obra traz, de modo debochado, um vampiro tropical imerso no consumo dos produtos da indústria cultural e do imaginário colonizado que ocupam tanto o cotidiano como seus sonhos durante a noite¹⁸⁹. Na mesma linha dos personagens vampírescos, *Nosferatu no Brasil* (1971), de Ivan Cardoso, também apresenta uma cena em que o vampiro protagonista (Toquarto Neto) assiste ao programa do Silvio Santos em volto de mulheres que também se transformaram em vampiras. Esta tomada é antecedida por uma cartela que diz: “Sem sangue não se faz História”. Para Rubens Machado, este cinema se insere num contexto de estruturação da televisão, consolidação da indústria cultural e dos desígnios de construção nacional:

O que se vai fazer, num cinema de maior ambição questionadora, que procura se interrogar de modo mais radical sobre o sentido da vida brasileira, e do próprio audiovisual brasileiro e o de se fazer um filme no Brasil, se revelará em contraposição a esse sólido panorama estruturado na época¹⁹⁰.

¹⁸⁷ BOSI, Viviane. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviane; NUERNBERGER, Renan (org). **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. São Paulo, Humanitas, FAPESP, 2018, p.14.

¹⁸⁸ MACHADO JR, Rubens. **Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro** [catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural, 2001, p. 31.

¹⁸⁹ Sobre *Wampirou* e outros filmes em Super-8 de Lygia Pape, Cf. MACHADO, Vanesa Rosa. **Lygia Pape – espaços de ruptura**. 2008. 211f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2008.

¹⁹⁰ MACHADO JR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: a experiência histórica e imagens dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.365.

Neste sentido, tais imagens da televisão aparecem em *Exposed* como uma interrogação a um contexto e a um modo de vida que perpassa pela crítica às instituições e às estruturas sociais, mas também pelos lampejos de subversão. Por isso, duas últimas figuras que aparecem neste trecho aqui trabalhado merecem bastante atenção. A primeira é a exibição de trechos de distintos filmes de Charles Chaplin, cujo personagem Carlitos, figura icônica da história do cinema mundial, se apresenta em várias situações de combate. O primeiro plano apresentado é uma imagem fixa de uma cena do filme *Vida de cão* (1918), em que Carlitos se encontra sentado em frente a porta de uma casa, ao lado de um cachorro que se tornara seu mais novo companheiro. A qualidade da imagem em *Exposed* não nos permite ver muitos detalhes, mas nela é possível observar o olhar triste do personagem a mirar a câmera, sentado com os braços cruzados, expressando uma certa frustração, impotência. Esta primeira imagem se coloca entre o registro do acordo de Camp David e a nota de dinheiro que estampa a figura de Dom Pedro I, seguida da imagem de Cristo e depois de Ernesto Geisel. Os outros trechos de Chaplin aparecem um pouco mais adiante, em uma montagem que elenca cinco tomadas nas quais Carlitos está em confronto com seus opositores: a primeira, acertando dois oponentes com um instrumento musical (contrabaixo); a segunda, rodopia e acerta um soco no rosto de um lutador, derrubando-o no chão; a terceira utiliza sua bengala para dar uma rasteira em homem; a quarta, enforca e derruba outro sujeito com a mesma bengala; a última, novamente derruba o adversário e passa por cima dele, pisoteando-o (Figuras 125 a 130).

Figuras 125 a 130 – O corpo burlesco de Chaplin

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978). Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

Nestes pequenos trechos, podemos observar o corpo desenvolvido do personagem, meio establanado, que se move ora em reação espontânea de defesa ora movido pela malandragem, construindo momentos cômicos em cada cena. Esta forma de encenação que explora o corpo em sobressaltos integra o burlesco, gênero do cinema e de outras artes que se centra na atuação corporal (pantomima) e no encadeamento de piadas. Diogo Facini, a partir da leitura de Jean-Philippe Tissé, destaca que este corpo do burlesco, que Chaplin exhibe, é específico: está sempre em movimento, muitas vezes movido por impulsos que independem do personagem, e é marcado pela falta de jeito, cujas ações alteram a ordem estabelecida¹⁹¹. Esta alteração da ordem é que nos interessa.

Ao longo da filmografia de Chaplin, Carlitos incorpora três perfis: o vagabundo, o bêbado e o imigrante. Luiz Carlos Oliveira Júnior o define como um personagem dialético: “vagabundo e aristocrata, ingênuo e malicioso, cheio de destreza e todo atrapalhado, cortês e insolente” [...] Um homem cujo único território é o próprio corpo que se afirma e se impõe frente ao mundo”¹⁹². Ao optar pela figura de Carlitos, o filme de Navarro “expõe” um corpo que confronta, que ataca, mesmo que desastrosamente, e que promove a confusão na mise-en-scene. Obriga os outros corpos a se movimentarem e não se afugenta numa posição defensiva, mesmo que seus opositores apresentem maiores forças – seja pelo status econômico, pela posição hierárquica ou mesmo pelo vigor físico.

E assim, com esta coleção de imagens que *Exposed* nos apresenta, percebemos uma dimensão corporal que se adiciona à linha interpretativa construída até aqui. Discutimos um elo que poderia unir os registros dos líderes nacionais e internacionais e o desfile militar, relacionado ao desejo de poder que se materializa na forma de ações autoritárias, na violência contra os povos, nas ditaduras, na repressão e que edifica uma história institucional, assim como é incorporado ao cotidiano através dos meios de comunicação. Acrescentamos o plano de Cristo como uma forma de discurso que se insere neste dia-a-dia e que atua em consonância e em oposição a essas forças opressivas. Entretanto, são poucas as imagens que apresentam a movimentação dos corpos.

No caso do desfile militar, esta movimentação é ordenada, coreografada, visando enaltecer o poder e disciplina das forças armadas. Os registros do Acordo de Camp David, do

¹⁹¹ FACINI, Diogo R. Ambiel. **Charles Chaplin ator: a especificidade na multiplicidade**. 2020. 262f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2020, p.57.

¹⁹² OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Chaplin e a “mise-en-scène”. In: CICACINI, R.; ARAÚJO, M (org.). **Chaplin, retrospectiva integral**: catálogo. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2012, p.139.

discurso de Jimmy Carter e de Ernesto Geisel não deixam também de revelar a sua coreografia: a formalidade da gestualidade dos chefes de Estado que segue um roteiro cerimonial, onde não se permite a quebra de protocolos. As figuras de Dom Pedro I, Dom Pedro II e de Marechal Deodoro são enquadrados do peito para cima, são bustos ativos e estáticos impressos em cédulas de papel. Já o personagem Carlitos aparece então como um respiro do corpo vivo, a resistência em forma de movimento, a gestualidade como expressão de um corpo que não tem voz. Neste sentido, Rubens Machado destaca a expressividade de Chaplin como uma condição cômica, tipicamente metropolitana ou urbana, “de precária sustentação mimética da cidadania”¹⁹³.

Vemos o corpo inteiro do ator e não apenas uma parte, porque é justamente na descoordenação, na anarquia do movimento de alguns membros que percebemos o corpo completo e a espontaneidade viva que ele abriga. E principalmente, um corpo que ocupa o centro da tela e desconfigura a ordem das coisas, sem propor/impôr uma nova ordenação. Quando Agamben afirma que o elemento primordial do cinema é o gesto e não a imagem, o autor se vale da prerrogativa de que a sociedade moderna havia perdido seus gestos e que o cinema mudo traçaria “o círculo mágico no qual a humanidade procurou pela última vez evocar aquilo que lhe estava escapando das mãos para sempre”¹⁹⁴. Talvez em *Exposed*, esta figura burlesca de Chaplin do cinema mudo esteja no meio de tantas personalidades engessadas para acordar e suscitar o gesto espontâneo que dorme tanto no espectador da televisão de Navarro quanto em nós.

O último plano (Figura 131) deste trecho analisado é o enquadramento da parte inferior esquerda da tela *Café* (1938), de Candido Portinari¹⁹⁵, encerrando a passagem com um *fade out* (efeito de transição da montagem que enfraquece a imagem). Esta imagem parece também estar impressa em uma nota, embora não seja possível defini-la¹⁹⁶. Temos novamente um corpo estático, agora de uma mulher camponesa sentada de costas para o espectador. Ela apresenta os

¹⁹³ MACHADO JR, Rubens. Análise de *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina. In: MATOS, Yanet Aguilera F. (org). **Mordaças no Cinema de América Latina**. São Paulo: Discurso Editorial, 2020, p.13.

¹⁹⁴ AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*. Ouro Preto: n.4, jan, 2008, p.11.

¹⁹⁵ Candido Portinari nasceu em Brodósqui, interior de São Paulo, em 29 de dezembro de 1903. Foi pintor, gravador, ilustrador e professor. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, em 1918, cursando desenho figurativo e pintura. Entre 1929 e 1931, percorreu a Europa onde se encantou com as obras dos renascentistas italianos. Ao voltar ao Brasil, dedica-se a representar o Brasil e seus problemas sociais em suas pinturas, concentrando-se na imagem do trabalhador. Foi influenciado pela pintura muralista mexicana, elaborando várias obras nesta perspectiva. Foi candidato à deputado federal por São Paulo em 1945 pelo Partido Comunista Brasileiro. O artista faleceu em 6 de fevereiro de 1962, em decorrência da intoxicação com as tintas.

¹⁹⁶ Portinari já teve partes das obras *Tiradentes* (1949) e *Baianas* (1953) e *Guerra e Paz* (1952-1956) estampadas na cédula de 5 mil cruzados, em circulação entre os anos de 1988 e 1990.

pés proporcionalmente maiores diante da estrutura geral de seu corpo. Veste trajes simples e observa a dura labuta de seus companheiros no cafezal.

Figura 131 – O recorte do quadro *Café* (1938)

Fontes: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital).

Figura 132 – o quadro *Café* (1934-1935)

PORTINARI, Candido (1934-1935).
Óleo sobre tela (130cm x 195 cm)
Coleção Museu Nacional de Belas Artes
Rio de Janeiro, Brasil.

Figura 133 – Quadro *Café* (1938)

PORTINARI, Candido (1938)
Pintura mural em afresco (280 cm x 297 cm)
Palácio Gustavo Capanema
Rio de Janeiro, Brasil

Figura 134 – o quadro *Colona sentada*

PORTINARI, Cândido (1935)
Têmpera sobre tela (97 cm x 190 cm)
Coleção de Artes Visuais do Instituto de
Estudos Brasileiros, USP, São Paulo, Brasil

A presença deste quadro no filme é curiosa. *Café* (Figura 132) foi originalmente produzida entre 1934 e 1935, e projetou Candido Portinari no circuito artístico nacional e internacional, ao receber o prêmio do Carnegie Institute de Pittsburgh, o que transformou o artista no primeiro modernista brasileiro a receber uma premiação no exterior em 1935¹⁹⁷. Thaís Bovo define a obra como um “divisor de águas” na carreira do pintor por sua nova proposta de experimentar a pintura mural em detrimento da pintura de cavalete, incorporando a técnica de forma muito pessoal. Com este trabalho, ele foi convidado a fazer murais em Igrejas e em

¹⁹⁷ CANDIDO, Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.

prédios públicos e privados¹⁹⁸, com destaque para a encomenda feita pelo Ministro Gustavo Campanema, em 1937, para realizar afrescos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro, construído em 1930, logo após a ascensão de Getúlio Vargas (1930-1945) à presidência do país.

O conjunto, intitulado “Ciclos Econômicos” (1936-1944), deveria “servir de pano de fundo à configuração das novas atividades econômicas que haviam contribuído na construção de uma nova civilização”, segundo Annateresa Fabris¹⁹⁹. Para atender ao pedido, Portinari sugere desviar do foco historicista e inserir o tema a partir de sua proposta estética centrada na figura do trabalhador²⁰⁰ - no caso o uso de tons mais escuros e a pintura de figuras camponesas, operárias, negras, com parte dos membros do corpo agigantados. Desta maneira elaborou doze painéis: *Pau-Brasil*, *Cana*, *Gado*, *Garimpo*, *Fumo*, *Algodão*, *Erva-mate*, *Café*, *Cacau*, *Ferro*, *Borracha* e *Carnaúba*, que corresponderiam aos ciclos econômicos de extração de matéria-prima, as plantações e a recente industrialização do país.

De acordo com Fabris, em todo o conjunto dos afrescos o personagem negro aparece como uma figura ideológica utilizada para questionar a política populista do ditador Vargas erigida na aliança entre capital e trabalho, criando “uma associação imediata com o regime escravocrata” e colocando “em xeque uma “mística do trabalho”” propagada pelo presidente²⁰¹. Além disso, a autora destaca a corporalidade dos personagens de Portinari como uma forma crítica de pensar a sociedade contemporânea:

O caráter estático de sua pose [das gigantescas figuras de trabalhador] contrasta sempre com seu gigantismo, podendo ser visto como índice de uma dissociação profunda entre o esforço despendido pelos trabalhadores e o resultado concreto de sua labuta, sem a qual não existiria o sistema econômico alicerçado nas grandes plantações tropicais. [...] as figuras de trabalhadores propostas por Portinari estabelecem uma continuidade crítica entre passado e presente, pois tem como elemento comum a apresentação da atividade produtiva como alienação²⁰².

Neste aspecto, retornamos à *Exposed* e ao trecho em que vemos uma parte da obra *Café*, de 1938 (Figura 133). Há um recorte que centraliza a figura da camponesa na tela, e que não

¹⁹⁸ BOVO, Thaís Thomaz. **Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o Sagrado**. 2018. 238f. TESE (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, p.101-102.

¹⁹⁹ FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre: PUCRS, v.31, n.2, 2005, p.88.

²⁰⁰ Ibidem, p.90.

²⁰¹ Ibidem, p.97.

²⁰² Ibidem, p.102.

nos permite ter muitos detalhes que compõem o quadro: os outros trabalhadores e o capataz. É um corpo estático, que se encontra sentado ao chão, em uma posição diagonal, mas de costas para o espectador (tanto do quadro como do filme). Sua postura e posicionamento é distinta dos líderes políticos que vimos até agora, enquadrados do peito para cima e dispostos praticamente de frente para a câmera, em ações formais: a postura ereta para a pose da fotografia, para a apresentação de um discurso, para realizar um acordo com aperto de mãos. São corpos ativos que demonstram, pela gestualidade contida dos chefes de Estado, a coreografia daqueles que exercem o poder. A posição da colona também é distinta do modo como Jesus Cristo é apresentado na televisão assim como não apresenta a sugestão de movimento como no caso do personagem Carlitos, cujo corpo dança livremente ao sabor dos impulsos.

Se há uma aproximação entre a colona e Carlitos (e talvez de Cristo, se pensarmos em sua figura dentro de seu contexto histórico e descolada da instituição religião), ela se faz na força dialética que tais personagens representam, de figuras alijadas de uma sociedade marcadamente urbana daquele período (das décadas 1910 a 1930), como o mendigo, o imigrante, o camponês, cuja potência de seus corpos os colocam em evidência, seja Carlitos pelo seu poder de promover a desordem na cena, seja a colona como símbolo da força dos trabalhadores, na representação agigantada das mãos e dos pés, responsável por sustentar a produção econômica do país.

A escolha de *Café* como imagem final desta sequência de registros parece se aproximar com a cena analisada no subtópico anterior, do homem de costas para a câmera, dentro do vagão do trem em movimento, a observar os trilhos e edifícios em torno. São contextos e ambientes diferentes, mas tais personagens observam um país em modernização e se encontram alheios a seus benefícios, imersos nas estruturas arcaicas que impulsionam o progresso.

5.3 - A clava forte ou o filho que foge à luta

Ao som de tiros de canhão, Navarro retoma a fotografia da mãe, promovendo um giro da imagem para a esquerda. Este efeito de movimento dado ao retrato parece demarcar um momento de tensão. Escutamos assim a introdução da canção *Coração materno*, composta por Vicente Celestino²⁰³, mas que aqui se apresenta na versão interpretada por Caetano Veloso. A

²⁰³ Antônio Vicente Filipe Celestino nasceu em 12 de setembro de 1894 no Rio de Janeiro e foi um dos cantores mais famosos da década de 20 com canções românticas e carnavalescas, além de composições que se popularizam com outros intérpretes como. As duas canções mais famosas foram *O ébrio* (1936) e *Coração materno* (1937). Faleceu em 23 de agosto de 1968.

trilha acompanha o desenrolar da cena em uma praça pública. O jovem Navarro, sentado na grama, embaixo de um coqueiro, mastiga um palito e observa fixamente duas garotas. Elas caminham pela calçada e se dirigem para um banco relativamente próximo onde se encontra o rapaz. Vestem blusas coladas ao corpo e saias na altura dos joelhos. Carregam cadernos nas mãos, o que poderia caracterizá-las como jovens estudantes. Conversam descontraídas, sem notar a presença do personagem ou perceber que ele as vigia. O deslocamento da câmera (*tilt up*) simula o ponto de vista do rapaz, que mira maliciosamente as pernas descobertas de uma das garotas. Um novo plano, bem próximo, revela a mão de Navarro dentro da calça a se masturbar. Ele se levanta e vai em direção às garotas. Elas se entreolham com desconfiança em relação a aproximação do rapaz e se retiram rapidamente do local, quando o jovem abre a braguilha da calça. A partir disso, o filme retoma as imagens que apareceram brevemente no começo do curta: Navarro se masturbando diante da tela, com os mesmos enquadramentos de câmera: o zoom na braguilha da calça; o primeiro plano destacando a expressão de gozo; e vários planos de um canhão, oferecendo mais detalhes sobre o aparato.

Nesta passagem a trilha sonora tem uma função dramática ao gerar uma tensão, assim como também oferece uma conotação sexual quando esta tensão atinge um clímax, o que colabora para a construção de uma analogia entre o canhão e o pênis. A versão de *Coração materno* trazida no filme pertence ao disco *Tropicalia Panis et circenses*, e faz uma homenagem à Vicente Celestino, figura esquecida nos meios de comunicação naquele momento. Originalmente, a música tem um ritmo valseado e um tom melodramático, com uma voz masculina imponente caracterizada pelo tenor lírico - estilo que contrastava com a bossa nova em moda nos anos 60. A nova versão de Caetano, com arranjos de Rogério Duprat, transforma a dramaticidade original em uma interpretação sóbria, assumindo uma postura de paródia e “ressaltando o grotesco de um tipo de música tida como expressão de sentimento rural, quando não passava de uma mera convenção”²⁰⁴, segundo Favaretto.

Sua recorrência no filme de Navarro confirma a influência tropicalista nas obras superoitistas brasileiras, em misturar o popular com o erudito, o nacional com o pop internacional. Ouvimos a canção de Teixeira, *Coração de Luto*, agora escutamos *Coração materno*, duas músicas de grande sucesso das rádios. Entre as duas composições, apreciamos trechos de *Crucifixion* e de *Jane Seymour* ambos pertencentes ao pop e rock setentista internacional. Além da mistura musical, o uso desta música reforça o outro traço tropicalista que é a referência à cultura de massa, não só pela opção de mobilizar canções que foram

²⁰⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicalismo: alegoria, alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p.97.

amplamente difundidas pelos meios de comunicação, como também permitindo pensar o próprio contexto de produção do filme, em que a indústria cultural se fazia cada vez mais dominante na vida privada, organizando o entretenimento: a música que se escutava nas rádios, a programação de televisão que se assistia...

Mas *Coração materno* nos permite também estabelecer outras conexões. Embora o trecho inserido em *Exposed* seja apenas a introdução instrumental, a música completa traz em seus versos a história de um camponês que, desafiado pela amada, mata a mãe para entregar seu coração a mulher. Após o matricídio, o apaixonado perde a perna e cai ao chão, e em um diálogo surreal, o coração da mãe perdoa o filho e reforça seu amor. Ao analisar a adaptação feita por Caetano, Felipe Fortuna sugere que a escolha de *Coração materno* “não escapa ao músico o impulso matricida que serve para explicar a necessidade de romper com o ambiente afetivo e confortável (embora sufocante) da tradição”²⁰⁵. E esta temática do matricídio nos leva a pensar o uso desta canção no filme. No começo do curta, Navarro canta *Coração de luto*, que traz o lamento do filho que acabara de perder a mãe em uma morte trágica e acidental. Discutimos que sua inserção naquele momento, acompanhado pelas imagens da fotografia da mãe, de fogo e das cinzas, da expressão em gozo e da mulher com a faca na mão, poderiam sugerir um desejo de ruptura ou de morte da mãe para a preservação narcísica do órgão genital.

Novamente voltamos à temática da morte da mãe, mas em uma cena cujo mote central é o assédio do jovem a duas mulheres. Movido pelo impulso, o personagem tenta atender seu desejo voyeurístico se masturbando e sem pudores se direciona até as meninas para, além de satisfazer seu prazer sexual, demonstrar seu poder mediante o pênis. Talvez aqui a canção, com sua temática do matricídio, nos relembre a preocupação da fase fálica com a preservação narcísica do pênis. Assim como Caetano faz uma paródia de uma canção dramática, Navarro parece debochar desse personagem neurótico, reprimido, centrado apenas no que seu pênis tem a proporcionar enquanto potência.

Neste ponto do ataque do jovem, o clima soturno proporcionado pelo trecho introdutório de *Coração materno* começa a dar lugar a uma atmosfera de suspense, por meio da inserção sonora de vozes gritando e de uma sirene. A sonoridade caótica prepara o espectador para a surpresa: a voz grave de um narrador que apresenta informações sobre o canhão que agora ocupa a centralidade da tela, em variados planos que parecem também descrever o objeto (Figuras 135 a 140): “comprimento total 8.497 metros, elevação máxima 38 graus, alcance útil

²⁰⁵ FORTUNA, Felipe. Corações maternos: o amor de mãe através das artes, do tempo e dos idiomas. *Sibila – Revista de poesia e crítica literária*. São Paulo, Cultura, 30 ago, 2010, n.p.

12 mil metros, peso 11.075 quilos, calibre 152,4 milímetros, cadência de tiro 2 a 3 tiros por minuto”.

Figuras 135 a 140 – Os canhões e o gozo

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978). Fotogramas de *Exposed* (VHS/Digital)

A repetição do primeiro plano do personagem, exibido no começo do filme, nos revela agora que a expressão, até então um mistério, é de gozo. Um prazer que, por meio da montagem, parece ser excitado também pelo desfile de imagens de canhões, que ocupam não só uma praça, mas outros pontos da cidade (Figuras 136 a 139). Na exposição dos vários planos do artefato bélico, a câmera parece simular, novamente, o olhar desejanste de Navarro em relação as pernas de uma das garotas: com um movimento de *tilt down*, o aparato se desloca de baixo para cima, percorrendo a base e toda a extensão do cano. Este deslizamento do olhar também denota ao objeto a sua superioridade, o seu lugar de poder. A mesma tomada será repetida, com a imagem invertida, no qual o cano se direciona para baixo. Essas duas tomadas, associadas com os planos que apresentam o canhão na posição de preparo para o ataque (no caso com o cano elevado em relação a terra) criam um efeito irônico, constituindo numa brincadeira que compara o tubo do canhão a um pênis ereto e caído. Esta brincadeira é reforçada pelo enquadramento do cano do canhão, em close-up, que nos remete a um tipo de moldura comum dada aos filmes pornô, cujo objetivo além de explicitar o ato sexual em si, é de superfocalizar as áreas íntimas. Neste sentido, não vemos o órgão genital de Navarro, mas temos uma metáfora visual que o atrela ao cano do canhão.

A potência deste órgão é aferida por três operações: pela iluminação, pela voz do narrador e pela trilha sonora. No deslizar da câmera que projeta para cima o cano do canhão, podemos observar a predominância do céu azul e a presença do sol que se esconde atrás do tubo e cujos reflexos contornam o objeto, conferindo uma luminosidade especial (Figura 138). Como se ali visualizássemos não somente uma maquinaria de guerra, mas o instrumento especial e iluminado, quase sagrado. O segundo ponto é a narração que descreve as especificidades daquele aparato, como se ocupasse o espaço de uma voz especializada, científica, investida de autoridade, apresentando informações que detalham e atestam a qualidade do produto. Estamos diante de uma máquina-tiro e máquina-pênis que se prepara para o orgasmo do (falso) poder. Os movimentos de câmera que percorrem o canhão e a expressão de gozo do jovem Navarro são acompanhados por uma música que reforça a sensação do alcance de um êxtase atrelado à repetição das imagens –repetição também típica dos filmes pornô. O trecho da canção *Day in the life*, do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles inserida na sequência corresponde à parte instrumental, cujo som crescente dos instrumentos colaboram para a constituição de um “clímax” em *Exposed*. É como se a música sugerisse a chegada desse orgasmo.

A forma como esses canhões ocupam a centro da tela também poderia sugerir uma aproximação com a noção de falo, conceito linguístico de Lacan que Jane Gallop define como “estar no centro do discurso, gerar significado, ter o domínio da linguagem, controlar e não conformar-se a aquilo que provém de fora, do Outro”²⁰⁶. Neste sentido, o canhão, além de ser uma figura central da imagem, estaria no centro de um discurso se pensarmos em sua disposição no espaço público e como significante de um estado de poder vigente, no caso o regime militar (masculino, por sinal). Um poder, bélico repressor, que sente prazer e se prepara para tal. Mas inserido na racionalidade técnica, este prazer também não se completa.

A mesma narração que traz as dimensões do canhão aparece neste momento trazendo agora uma nova informação: “a seguir cenas dos próximos capítulos” – apropriação de um recurso comum das novelas televisivas que é a apresentação, feita por um locutor, do início de um novo capítulo. Vemos a cartela com a ficha técnica do filme e logo após, novamente, a imagem da mulher com a faca. Em sua terceira e última aparição, temos um close no movimento da mão afiando o instrumento, em uma exibição em velocidade mais rápida que as anteriores. A cena a seguir quebra a expectativas ao revelar um frango assado disposto em um prato branco em cima de uma mureta. Subvertendo a lógica, Navarro introduz esta ferramenta da locução

²⁰⁶ GALLOP, Jane. Além do falo. **Cadernos Pagu**. Campinas, vol.16, 2001, p.279.

para ironizar. Ri do espectador acostumado com esta estratégia introdutória que o ambienta para o início da novela. Estamos no final de um curta-metragem de difícil apreensão, cuja finalização não nos dá nenhuma resposta, só nos deixa com mais perguntas ao nos apresentar um frango assado.

No geral, *Exposed* se vale da ironia e da montagem conceitual para deslegitimar autoridades e assim realizar, à sua maneira, um tipo de enfrentamento político pautado no deboche. Ao trazer uma decupagem que nos exige um esforço autônomo de realizar associações para a produção de um sentido, Navarro nos expõe diante de nossa própria alienação quanto a construção de um significado vazio operada pela indústria cultural, tanto no cinema quanto na televisão. Afronta a condução dos sentidos ao tomar o lugar de quem ocupa o centro do discurso. Escancara nossa condição de observadores de um processo histórico ao qual nos posicionamos e caminhamos de costas. Expõe a crueza social, que se vale de mecanismos autodestrutivos para obter um prazer que não se completa. O corte promovido ao final da sequência da exibição dos canhões para a cena da mulher com a faca e depois o frango assado nos evidencia não somente a quebra de expectativa, mas a interrupção constante do gozo que fundamenta o *modus operandi* da racionalidade técnica. Por fim, Navarro zomba também de si por pertencer e ser fruto deste tipo de estrutura social. Ao recorrer a repetição do plano da mulher com a faca na mão, agora numa curta duração, ele enfatiza o medo na infância que persiste na fase adulta. Como se expressasse uma aparição instantânea, este plano rápido mais parece representar o fantasma da castração²⁰⁷ que sempre retorna para assombrá-lo.

²⁰⁷ O termo “fantasma da castração” foi usado por Jean-Claude Bernardet em um artigo escrito para o tabloide semanal Opinião de 1973, intitulado “Zézero x o fantasma da castração”. Nele, o autor comenta o filme de Ozualdo Candeias e faz uma análise dos personagens masculinos das comédias eróticas, caracterizados pela incessante busca em conquistar várias mulheres e o receio da impotência sexual. BERNARDET, Jean-Claude. “Zézero x o fantasma da castração”. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 9, 1-8, jan, 1973.

Capítulo 6 – Repressão e progresso

Estamos diante de dois filmes enigmáticos e complexos, que escapam das mãos de quem tenta cercá-los. Portanto, apresentamos aqui um esforço analítico ao apontar alguns aspectos que acreditamos que as obras compartilham. Se ao longo deste trabalho defendemos uma prática de investigação que coloca em dialética as partes com o todo, o mesmo se aplicará em *La segunda primera matriz* e *Exposed*. São curtas-metragens que partem de uma noção de biografia e que se separam na temática e na estrutura formal. Enquanto o filme mexicano se direciona para uma memória da humanidade, seu percurso desde as origens até a contemporaneidade, o filme brasileiro centrase-se em elementos da memória do diretor, mas que estão intimamente relacionados com seu contexto histórico. Em termos estéticos é visível a diferença entre ambos. *La segunda...* possui um esmerado trato com as cores e com a disposição dos corpos na mise-en-scene. Possui um ritmo mais lento de montagem, no qual a duração e o encadeamento dos planos contemplam a poesia dos versos narrados. *Exposed* já nos apresenta outra proposta, mais caótica, visceral, crua na captação das imagens. Sua decupagem é fragmentária do início ao fim, nos tirando da zona de conforto e nos forçando a estabelecer associações para encontrar um sentido para as imagens.

Entretanto, ao colocá-los juntos, num mesmo recipiente, podemos observar que eles se encaixam e se aproximam por meio das questões que movem suas estruturas. Ambos tocam no tema da modernização e suas consequências; trazem o poder bélico, o autoritarismo e a repressão como componentes de um sangue que corre há muito tempo nas veias do ser humano; e tensionam o espaço do corpo como um campo em que forças atuam num jogo dialético entre o que se oprime e o que se libera. Os possíveis diálogos que apontamos em torno das preocupações mobilizadas pelo filme estão elencadas nos subtópicos que trataremos a seguir: a montagem da não-reconciliação; a representação do corpo como um campo de batalha e a complexa questão edipiana.

6.1 – Montagens do desencanto

La segunda primera matriz fundamenta-se em torno de um texto de Tomás Segovia. Como um escritor ensaísta, sua escrita tem um ritmo particular, condizente com uma afirmação

dada pelo autor certa vez, de que “todo dizer é um querer dizer”²⁰⁸. Os versos do poema que regem o curta-metragem de Gurrola, então, expressam um querer dizer. E o que é a montagem de um filme senão também a materialização de um querer dizer? Tais imagens fluem ao sabor das palavras e estão organizadas com se constituíssem estrofes. Poderíamos afirmar que seu encadeamento conflui para estruturação de uma ideia: a da jornada do ser humano que o conduz à sua própria autodestruição e obscuridade. Apesar de aparentar uma ordem, a decupagem não se vale disso para soar harmonioso ou reconciliatório. Ela se direciona para revelar o desencanto: a conquista da Lua não resultou em novas perspectivas mais felizes para os seres humanos e sim na perpetuação de suas mazelas. Por isso temos, ao final, uma quebra de expectativas tanto nas esperanças de transformação social quanto num inesperado desfecho irônico em um filme marcado pela seriedade. O mesmo rompimento de expectativa ocorre em *Exposed*, com o deboche e desencanto do espectador com o final construído a partir da imagem de um frango assado.

Figura 141 e 142 – A ironia e o desencanto

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972).
Fotograma de *La segunda primera matriz* (DVD)

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978).
Fotograma de *Exposed* (VHS/Digital)

Dizer quebra de expectativas para esta obra de Navarro talvez seja até insuficiente para um filme que a todo momento lhe joga na escuridão. Quando se acredita que está se construindo uma conexão com alguns de seus elementos, surgem outros novos, embaralhando os caminhos. São quebras de expectativas a todo instante. Por meio da montagem conceitual, emprestada de Eisenstein, o curta-metragem brasileiro exige de seu espectador uma outra maneira de ler o filme, sem lhe apresentar uma solução apaziguadora.

²⁰⁸ SEGOVIA, Tomás apud WEINBERG, Liliana. “El lugar del ensayo” en *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas, número 24, año 21, p.13.

Neste sentido, tanto o curta mexicano quanto o brasileiro dialogam, pois não nos apresentam obras que promovem a conciliação. Peter Burguer quando traz o conceito de montagem para pensar as obras de arte de vanguarda, destaca que neste caso a inserção de fragmentos visa romper o sistema de representação apoiada na reprodução da realidade, recusando a conformação de um espaço pictórico como sendo um *continuum*²⁰⁹. Para isso, retoma Adorno e sua leitura sobre o princípio da montagem como um modo de “não produzir mais a aparência de reconciliação”²¹⁰. Tal aparência de reconciliação inexistente nas obras aqui analisadas, pois a forma como estão organizadas tendem para a quebra de uma continuidade e uma acusação do mundo histórico.

Em *La segunda* o constante uso de imagens repetidas, como a cena do parto, da figura nahual agachada que abre os braços, os planos do estático casal pintado de branco, as cenas dos tanques de guerra nos indicam algo de uma rememoração, algo a ser elaborado do que se perdeu e do que se fez trauma. Da mesma maneira *Exposed* reúne fragmentos como numa operação da memória para trazer o passado à tela, assim como evidenciar o presente afetado pelas distintas formas de repressão. Nesta mesma chave de operação poderíamos aqui retomar *Mi casa de altos techos* e *Funeral para a década de brancas nuvens* que se valem também das mesmas operações com fragmentos, com repetições a fim de elaborar o passado – que analisamos sob a perspectiva freudiana.

Tais fragmentos e repetições são tensionados, impulsionados para se associarem ou se repelirem. Ao esboçarmos contrapor as imagens da fotografia da mãe, da mulher com a faca na mão, as cinzas e brasas e o garoto em gozo, nos dirigimos para conflitos de um tempo transcorrido que estão tanto na infância de Navarro como de toda a estruturação social baseada na repressão. Ao nos defrontarmos com os planos repetidos do casal estático pintado de branco seguido das cenas dos *nahuales* que se movimentam livremente em meio à natureza, identificamos uma ruptura entre um modo de vida e outro. Nos dois casos estamos em contato com traumas, com cortes, com fulgurações do real. Ou poderíamos aplicar aqui a noção de imagem dialética, de Benjamin:

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, perceber como tal justamente esta imagem

²⁰⁹ BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.153-154.

²¹⁰ Ibidem, p.154.

onírica. E nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos²¹¹.

Em vários pontos utilizamos o termo “flash” ou fizemos referências a noções de sonho, como metáfora visual produzida pelas operações da montagem dos filmes aqui analisados. Essa dimensão onírica parece justamente tentar dar a ver uma geração assolada pelo desencanto produzido pela repressão dos corpos e pela violência. Hal Foster em suas reflexões sobre a trajetória das artes a partir da década de 60 retoma o conceito de trauma de Lacan para compreender a recorrência das repetições em obras como as de Andy Warhol. Para Lacan, o trauma é o encontro faltoso com o real, porém, na condição de faltoso, o real não pode ser representado, tem que ser repetido²¹². Logo, “a repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição”²¹³, na leitura de Foster. Logo, a repetição não é um mero mecanismo de reprodução (representação), mas de um retorno de um encontro traumático com o real (*tiquê*)²¹⁴. As repetições e a montagem de fragmentos distintos que observamos em tais filmes, principalmente *La segunda* e *Exposed*, podem nos conduzir não somente para a elaboração do passado, mas justamente para esse real que Foster aponta. E por isso que a ambiguidade é uma característica predominante tanto nestes dois filmes, como nos de Geneton Moraes e David Celestinos. Tais obras nunca são apenas rememorações, mas espaços de conflito do presente.

Outro aspecto da montagem que podemos citar como um elo que aproxima tanto o curta de Navarro como de Gurrola é a contraposição e justaposição entre o geral e o particular. Em *La segunda*.... acompanhamos a trajetória da humanidade, a partir de sua incessante luta contra a morte, assim como a insaciável ambição de conquista de novos espaços, como a Lua. Neste ínterim, o curta explora a ideia de que o ser humano perdeu o contato com sua essência e com a natureza, se transformando em mero grão da farinha que constitui a massa do trabalho. Recorremos ao texto de Octavio Paz, que realiza uma comparação entre a estrutura social dos povos astecas com o México moderno, para refletir se a defesa realizada pelo autor da existência de um fio sanguíneo que regeria ambas sociedades poderia também ser aplicada ao filme de Gurrola. Neste sentido, acontecimentos violentos como o massacre de Tlatelolco e a repressão

²¹¹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p.506.

²¹² FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p.128.

²¹³ Ibidem, p.128.

²¹⁴ Ibidem, p.132.

aos estudantes sugeridos pelo filme seriam a materialização deste tipo de racionalidade, que direciona a energia humana para ceifar vidas e não para torna-las mais felizes.

La segunda... não trata diretamente da história mexicana, mas a costura com o percurso humano na Terra, abordando de maneira mais ampla o quanto as transformações tecnológicas, econômicas, culturais e sociais promoveram a exclusão, alijaram os seres uns dos outros e promoveram a destruição. Elencamos alguns pontos no filme que atrelariam uma história geral do homem com a história mexicana como por exemplo: a relação dos personagens de corpos pintados com desenhos de animais que poderiam tanto significar a vivência inicial do homem com o meio ambiente assim como referenciar os *nahuales*, espíritos mesoamericanos de proteção dos seres humanos; e a formação das cidades esplêndidas tanto no período pré-hispânico como no período moderno e contemporâneo e suas consequências advindas do processo de modernização. Num âmbito nacional, pensamos essa chegada da modernidade com a execução dos Jogos Olímpicos em 1968 e as alterações na paisagem urbana ressaltadas pela arquitetura e pela arte como sinalização dessa entrada do país numa nova era. Por fim, aproximamos também a veia repressiva histórica da civilização com a repressão dos jovens mexicanos da contracultura, assim como também sua cooptação pela indústria cultural, tornando-os também massa para o consumo. Visualizamos assim uma relação da parte com o todo, uma história mexicana com uma história geral, um processo interno subjetivo com um processo externo que remete a uma complexa subjetividade geral.

Da mesma maneira pensamos *Exposed*. O filme mobiliza os traumas pessoais vivenciados por Navarro, que estão intimamente ligados ao contexto das ações das instituições sobre os indivíduos. Temos assim uma relação de memórias subjetivas com memórias coletivas imersas na modernização latino-americana. Observamos as ferrovias, as construções de viadutos, a presença massiva da televisão no ambiente doméstico e dominação do aparato repressivo nas ruas, sob a forma da polícia e dos canhões. Este último elemento, o aparato repressivo, não diz respeito somente ao contexto militar dos anos 60 e 70, mas toda uma trajetória nacional também pautada no autoritarismo, nas guerras e nas ditaduras. Logo, temos um atrelamento de contextos, uma ideia de continuidade a qual se tenta romper pela montagem.

Esse desejo de ruptura nos aproxima as propostas de Walter Benjamin em “escovar a história a contrapelo”, retomar as experiências passadas (que não pertencem a história dos vencidos) e promover a descontinuidade radical. Ao retomar uma citação de Marx, de que “as revoluções são a locomotiva da história mundial”²¹⁵, o autor sugere uma análise diferente: “é

²¹⁵ BENJAMIN apud LOWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, p.93.

possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência”²¹⁶. Lowy amplia a reflexão: “a imagem sugere, implicitamente, que se a humanidade permitir que o trem siga seu caminho – já inteiramente traçado pela estrutura de aço dos trilhos – se nada vier interromper seu curso vertiginoso, vamos rápida e diretamente para o desastre, o choque ou a queda no abismo”²¹⁷.

Lembramos então que a narração de *La segunda...* recorre inúmeras vezes à palavra abismo. Recordamos também que *Exposed* nos traz a imagem do garoto localizado no último vagão do trem a mirar a paisagem, de costas para a direção onde a locomotiva se dirige velozmente. Entrelaçar os dois filmes pode nos sugerir um sinal. Oferecemos nossas costas ao abismo e somos conduzidos de costas a uma direção que desconhecemos. Talvez seja a ora de puxar os freios de emergência.

6.2 – O corpo como campo de batalha

Outro aspecto da construção narrativa de *La segunda...* e *Exposed* para o qual chamamos atenção é a forma como os corpos são enquadrados pelo olhar da câmera. Ao abordar a trajetória humana, Gurrola utiliza o corpo como elemento simbólico que se altera na passagem dos tempos, por meio da presença da pintura corporal e das projeções realizadas sobre ele (Figuras 65, 67 e 79). Os primeiros tempos são demarcados por corpos com desenhos coloridos que imitam peles de animais, que se movimentam e tocam o solo, se inserem dentro da dinâmica da natureza que se sustenta na relação harmoniosa, em que um colabora com o outro. O movimento deste corpo é suave, sensual, destacando o senso tátil. A câmera faz distintas movimentações: zooms e panorâmicas - com deslocamento para cima e para baixo, para a esquerda e para direita. Realiza planos abertos e abusa dos planos médios, primeiros planos, primeiríssimos planos e planos de detalhe. Esta diversidade na maneira como os corpos dos nahuales são enquadrados permite uma imersão e contato maior com esses seres, como se nos convidasse a sentir algo que a humanidade já não percebe mais.

Já na parte do casal pintado de branco temos uma redução na forma como estes personagens são enquadrados: plano médio e plano americano, com a diferença de um breve zoom das mãos ao final da tomada. A ênfase desta passagem são as repetições e o giro do plano.

²¹⁶ BENJAMIN apud LOWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, p.93

²¹⁷ LOWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, p.94.

A imagem da multidão de jovens apresenta outra configuração, com planos abertos e planos médios e a imersão da câmera entre o público que apreciava o Festival de Avándaro. Mais adiante, na sequência das projeções no corpo feminino nu, temos o uso do primeiro plano e do zoom, com a câmera fixa. Ao final do curta, o uso da panorâmica (com deslocamento da imagem da esquerda para a direita e de cima para baixo) retoma uma movimentação e enquadramento executada no começo do filme, com a diferença que o objeto filmado se encontra estático e sem pintura.

Percebemos que a quantidade de enquadramentos e movimentações de câmera vão diminuindo na medida em que o homem vai se desenvolvendo tecnicamente. Vamos perdendo visualmente a riqueza dos detalhes, nos concentrando em partes específicas, uma espécie de tipificação do olhar. A exemplo de comparação, é como se substituíssemos o trabalho manual, que exigia a atenção e o domínio do todo, para o trabalho técnico alienado, direcionado a uma exclusiva função. Assim nossa fruição destina-se a observação de partes do corpo dos personagens. Se no começo, visualizávamos o movimento sutil e sensual dos corpos, terminamos com a apreciação apenas de algumas partes imóveis. Talvez uma metáfora para o que a evolução tecnológica produziu sobre esses corpos: perderam a cor, tornaram-se pálidos, estáticos, homogêneos, constituindo-se não mais como corpos eróticos, mas parte da farinha do trabalho, usando as palavras da narração da película.

Exposed também aborda o corpo em distintas imagens e com enquadramentos dignos de atenção. Em um primeiro momento temos planos que evidenciam a censura (da mão em movimento que porta a faca) e a evidência/ausência dos órgãos sexuais. Observamos o plano do personagem interpretado por Navarro em seu exibicionismo público da masturbação. Mais adiante, a pintura do nascimento de Cristo, com a figura de uma criança eunuca, direcionando nosso olhar para a ausência do órgão genital, ao contrário da sequência anterior do diretor cuja centralidade da tela está justamente na genitália. Em outro momento a moldura construída para os planos explicita as contraposições entre a rigidez dos corpos vistos parcialmente e o balanço de um corpo que se vê em sua integridade. Com a exibição de um conjunto de imagens captadas da televisão e o recorte de cédulas de dinheiro, o curta nos apresenta uma variedade de “corpos políticos”, personalidades que manejam a gestualidade do poder, ajustando-se as formalidades de seus cargos executivos. Tais imagens são contrastadas com o corpo burlesco de Charles Chaplin, nas diversas tomadas do personagem Carlitos batendo ou derrubando seus rivais, e com o corpo forte com mãos e pernas em grandes dimensões da colona, figura que integra o quadro *Café* (1938), de Portinari. Temos o contraponto entre a potência do corpo espontâneo e forte de personagens oprimidos com o engessamento do corpo das personalidades políticas,

cujos movimentos corporais são frígidos e calculados. Na cena final do curta-metragem, nos surpreendemos com o plano de um frango assado, sob a chave irônica de um corpo morto, interdito, a ser devorado.

A partir da visualização dessas imagens percebemos que, colocadas em comparação, também apontam para a forma como os corpos tornam-se governados tanto no campo individual quanto no campo coletivo. É no corpo que também se opera a tensão entre uma sociedade administrada e uma sociedade liberada. Associamos tanto a massa, aos corpos pintados de branco e com projeções, quanto a quem ocupa o lugar de poder a presença de um corpo dirigido, que segue condutas e convencionismos. Corpo aprisionado, corpo do interdito. O corpo livre tanto em *La segunda...* quanto em *Exposed* está ou no passado ou na representação imagética da televisão - portanto distantes do que é palpável, concreto. Entretanto se aproximam da espontaneidade e do prazer primeiro encontrado na infância. Norman Brown afirma que:

as crianças são absorvidas em seus próprios corpos: amam-se a si mesmas [...]. As crianças ignoram as coisas sérias da vida (princípio de realidade) e em consequência desconhecem qualquer guia exceto o princípio de prazer, fazendo da atividade deleitosa de seu próprio corpo o propósito exclusivo. E uma vez que a infância é um período de real imunidade às coisas sérias da vida, as crianças estão realmente numa situação de obter prazer da atividade de seus corpos a um ponto em que o adulto não é capaz²¹⁸.

Este prazer da infância, recuperado brevemente no corpo desajustado que atende aos impulsos de Chaplin ou do corpo sensual que desliza e toca toda a superfície corpórea da outra criatura, se perde com a ordenação das condutas que acompanha a vida dos indivíduos adultos. Ele passa a ser direcionado para os órgãos genitais, é amortecido ou extinto nas outras partes, como nos aponta Brown:

Se a sexualidade adulta é o padrão que se desenvolveu a partir do prazer infantil na atividade deleitosa de todas as partes do corpo humano, então o que era originalmente uma capacidade muito mais ampla para o prazer do corpo foi reduzido em amplitude, e concentrando-se em determinado órgão (o genital), e veio a subordinar-se a um propósito derivado não já do princípio do prazer, mas do princípio de realidade, isto é, procriação (na terminologia freudiana: função genital). Então o padrão de sexualidade normal adulta (no vocabulário de Freud: organização genital) é uma tirania de um componente da sexualidade infantil, tirania que suprime alguns dos demais componentes completamente e subordina o restante a si mesma²¹⁹.

²¹⁸ BROWN, Norman O. **Vida contra morte**: o sentido psicanalítico da história. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis, Vozes, 1972, p.42.

²¹⁹ Ibidem, p. 43.

Voltamos aos filmes para observar que a tirania citada por Brown poderia servir de chave para interpretar a opção pelo enquadramento dos quadris, tanto do personagem de Navarro quando da mulher cujo corpo recebe as projeções de imagens. O prazer está delegado a esse espaço e se ele se concentra neste local, o resto é anestesiado para uso no trabalho, torna-se enrijecido o que oferece limites a sua gestualidade, portanto sua expressão.

La segunda... e *Exposed* poderiam revelar este campo de batalha que se constitui o corpo, onde os instintos se confrontam, não para mantê-lo, mas para que um dos lados se sobreponha. Se situamos os dois filmes sob a égide da contracultura, temos um problema. A perspectiva contracultural prezava a liberdade dos corpos e a liberação do prazer como forma dos indivíduos se tornarem mais felizes, encarando o trabalho como instrumento apenas de manutenção das necessidades vitais. Esta perspectiva não se realizou, foi cooptada e readequada para a dinâmica da racionalidade técnica e da indústria cultural. Tais corpos foram duramente reprimidos e visualizamos isso, por meio do Super-8, pelas performances em referência à tortura e à repressão e por modos metafóricos de representação de uma geração travada.

Um exemplo é a constância temática do corte do pênis nos filmes superoitistas brasileiros. Em *Ora bolas ou a pequena história do pau Brasil* (1981), de Fernando Bélens, temos uma sátira de um programa de televisão no qual o repórter entrevista “uma genitália dilacerada” como anuncia o locutor, que no caso é um pênis envolto de uma gaze, para fazer uma crítica à censura da ditadura aos telejornais. Após o diálogo, o locutor avisa que a programação continua com imagens de super-heróis (ícones políticos variados que vão dos militares do regime à Lênin). Mas após essa breve exposição de personalidades, o que chama a atenção são os vários planos de facas, sucedidos pela sequência de um pênis sendo envolto em uma gaze, sangrando.

Em *Shave and send* (1977), de Jorge Mourão, traz a performance de um homem branco nu, caracterizado de índio, que se desfaz das correntes que aprisionam seu corpo, raspa todo os pelos do corpo, com ênfase nos genitais. Por fim, *Sentença de Deus* (1972)²²⁰, de Ivan Cardoso, trata-se de um filme de terror no qual um chefe sádico tortura seu empregado por ter possuído sua filha morta, em pleno velório. O curta faz referências à tortura no país e faz uso da música “Pra frente Brasil” para evocar o clima “festivo” nacionalista daquele contexto. Próximo ao final da trama, o personagem do empregado, que passa a narrativa carregando o sentimento de

²²⁰ O curta pertence à série quotidianas kodaks, que foram filmes feitos em super8 entre 1970 e 1975. Cf. LUCCHETTI, R.F.; CARDOSO, Ivan. **Ivampirismo: o cinema em pânico**. Rio de Janeiro: Brasil-América (EBAL); Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

culpa, posta-se de frente a câmera e com uma tesoura sugere que está cortando seu próprio pênis.

Já no México o desejo e a satisfação sexual são tratados frequentemente como um ponto de conflito. Em *Materia Nupcial* (1974), de Alfredo Robert, um homem (Salvador Garcini) se aproxima da mulher amada (Tina Romero) e descobre que ela possui uma vagina com dentes, o que o desorienta e o coloca em crise. Em *Um beso llamado Insurgentes* (1974), de Miguel Ehrenberg, um passageiro de ônibus observa fixamente uma mulher e se imagina em ato sexual com ela. O filme termina com a mulher descendo do veículo sem nenhum tipo de aproximação entre os dois. *Eureka* (1974), de Nicolás Echeverría, traz a história de um jovem que se contorce para obter a autossatisfação sexual. Álvaro Vázquez Mantecón destaca que essas películas mexicanas como outras realizadas na época descrevem o erotismo como parte do mundo da ilusão e que raramente se expressam como algo no cotidiano²²¹. Logo, tanto os filmes experimentais nesta bitola brasileiros como os mexicanos parecem apontar para o corpo como um campo de batalha onde se encontra o conflito dos instintos, a força de atuação da racionalidade técnica e também o contraditório desejo de dar fim ao desejo.

6.3 - Dos foguetes e dos canhões

Algumas das consequências do progresso que podem ser observadas nos dois curtas-metragens estão nas máquinas de guerra e nos corpos - como vimos acima. A repressão, entre suas distintas formas de atuação, se dá em *La segunda...* pela presença onipotente dos tanques de guerra que desfilam sob nossos olhares. A longa sequência destes veículos ordenados nos demonstra a coordenação e coreografia do poder bélico que exalta a proteção do território e que também produz o medo. O enquadramento recorta o veículo de forma a enfatizar a proximidade do carro e sua centralidade na tela nos indica seu poder de dominação (Figura 143). Em *Exposed* visualizamos canhões (Figura 144) que ocupam as praças públicas, como monumentos da história dos conflitos armados no Brasil, assim como reforçam a cultura militar de um regime em execução naquele momento.

Os dois curtas-metragens nos permitem refletir como a cultura da guerra ou da destruição armada infiltra-se no espaço público e privado. Público exemplificado pelo desfile das forças no caso mexicano exibindo nas ruas seu poder de destruição. Privado no caso

²²¹ Álvaro Vázquez Mantecón dedica uma parte da pesquisa sobre Super-8 no México a tratar do erotismo nos filmes realizados nesta bitola. Cf. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México: 1970-1989*. México, D.F: Filmoteca UNAM, 2012, p.171-189.

brasileiro, porque é televisionado e exibido na programação que ocupa o momento de lazer do espectador. É público no caso brasileiro, porque está decorando as praças, como monumentos cuja função é nos lembrar e educar sobre a “História do país”. É privado no caso mexicano porque alcança o nível subjetivo, promove o medo e reprime o prazer dos corpos.

Figuras 143 e 144 – A potência bélica nas ruas

Fonte: GURROLA, Alfredo (1972)
Fotograma de *La segunda primera matriz* (DVD)

Fonte: NAVARRO, Edgard (1978)
Fotograma de *Exposed* (VHS/Digital)

Em *La segunda*, os longos planos dão a dimensão de um desfile interminável de tanques, em que perdemos a dimensão da quantidade, configurando-se como uma massa de guerra. Além disso, o enquadramento dedicado a parte inferior dos tanques, ao que corresponde à esteira (a roda) que faz o veículo deslizar, parece enfatizar o poder de esmagar o que está a sua frente. Em *Exposed*, temos a repetição de vários planos que dão conta dos detalhes da aparência dos canhões e os vários pontos da cidade onde eles se encontram, sob a voz de um narrador que informa o espectador sobre as dimensões e alcance de destruição do aparato. Há um movimento de câmera, de baixo para cima, que percorre o cano do canhão, e cuja luminosidade solar sugere sua grandiosidade, quase como um objeto sagrado.

Os dois filmes parecem sugerir não só o poder de destruição desses aparatos, mas também uma tecnologia à serviço de uma política que mantém um constante estado de vigília a qual a sociedade está submetida na esfera pública e privada. Novamente recorremos a Marcuse quando observa a racionalidade técnica como um veículo da mais perfeita dominação. Para o autor, ela cria “um universo verdadeiramente totalitário, no qual a sociedade e a natureza,

o espírito (*mind*) e o corpo são mantidos em um estado permanente de mobilização para defesa desse universo”²²². A manutenção deste modo de vida é um requisito da racionalidade técnica:

Nós vivemos e morremos racionalmente e produtivamente. Nós sabemos que a destruição é o preço do progresso, assim como a morte é o preço da vida, que a renúncia e o esforço são pré-requisitos para a gratificação e o prazer, que os negócios têm que continuar, e que as alternativas são Utópicas. Essa ideologia pertence ao aparato social estabelecido; ela é requisito para seu funcionamento contínuo e faz parte de sua racionalidade²²³.

Os instrumentos técnicos evocados pelos filmes para a manutenção de um universo nos indicam também uma outra ordem que se opera no discurso. *Exposed* constrói uma analogia entre o pênis e o canhão, como se ambos fossem significantes de algo maior. *La segunda...* parece fazer o mesmo, ao dedicar a centralidade da tela a imagem do foguete, movido por uma quantidade grandiosa de energia que o conduz ao espaço, atravessando as camadas da Terra em direção à Lua. Não conseguiremos neste momento destrinchar possíveis relações entre tais artefatos (canhão e foguete) e a noção de falo, assim como outra relação possível entre esses objetos e a figura do pai. Correríamos o risco de fazer uma leitura rasa de Lacan, que para isso seria fundamental. Mas tais proposições orbitam a interpretação desses filmes, pois os curtas apresentam em comum as referências à questão edipiana.

Em *La segunda...* é possível averiguar diversos trechos em que o narrador, de forma poética, nos apresenta menções à este tema: “*el antiguo abuelo se parió a si mismo*”, “*no quisimos ser hijos del amor de nuestro hijo, no supimos ser hijos de nuestros hijos*” e “*podría dar a luz su propio nacimiento...*”. Percebemos, na narração, que a referência aos avós surge após o primeiro parto que deu origem a uma alteração na ordem das coisas, até então concebidas como um todo orgânico. A figura paterna emerge “mediada” através da forma dos avós (pais dos pais). A referência ao filho sempre se dá na recusa de uma essência, na negação de uma espécie de hierarquia: o filho que é nascido do filho e não do pai. Em *Exposed* temos a questão edipiana por meio das imagens que nos apontam as memórias da repressão sofrida por Navarro, através da montagem que aproxima as fotografias do pai e da mãe e da tomada da mulher afiando a faca.

Tais referências fazem ecoar parte das discussões do momento 68 em que se colocava em questão a autoridade paterna e outras formas de autoridade assim como a oposição a

²²² MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Cristina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015, p.54.

²²³ Ibidem, p.154.

qualquer mecanismo de repressão. Marcuse retoma o sentimento de culpa originado pela revolta dos filhos rebeldes que matam o pai e que reentronizam a figura paterna da autoridade e o sistema de dominação que tanto almejavam quebrar²²⁴ - eles “anseiam pelo pai” de acordo com Freud²²⁵. O autor enfatiza que “o derrubamento do rei pai é um crime, mas o mesmo se pode dizer da sua restauração – ambos os atos são necessários ao progresso da civilização”.²²⁶

Se o derrubamento do pai e sua restauração são condições necessárias, talvez *Exposed* e *La segunda* pudessem ser interpretados como a fenda dessa ambivalência. A associação do pênis ao canhão no filme brasileiro pode nos conduzir ao deboche de um sentimento de poder – uma impotência subjetiva e sexual que é desviada para uma potência destrutiva; Assim como a associação do foguete a um símbolo de força (totêmico se pensarmos numa figura ereta) pode nos levar a representação do desejo incessante de conquista. Em ambos parece despontar uma ideia de um desejo que se realiza no outro, outro que não se define. Um desejo que se desconhece, que se castra, mas que não desaparece. E que talvez seja revertido e sublimado em formas que se opõem à felicidade dos seres.

Quando falamos em fenda na ambivalência é porque ao mesmo tempo que tais filmes apontam para esse desejo transformado em força destrutiva, eles também buscam reencontrar este desejo e romper com uma estrutura que aprisiona (derrubar o pai novamente?). E talvez a chave seja também na mesma questão edipiana que eles se referenciam, aproximando-se de uma frase escrita por Milan Kundera, em 1967: “a liberdade começa não onde os pais são rejeitados ou enterrados, mas onde *eles não estão*”²²⁷.

²²⁴ MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018, p. 50.

²²⁵ FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013, p.87

²²⁶ MARCUSE, op.cit, p.51

²²⁷ KUNDERA, Milan. **A vida está em outro lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.134.

Parte 3 – O presente

Capítulo 7 – *Ah, verdá?* (Sergio García, 1973)

Em um texto escrito a mão e preservado nos arquivos de Sergio García mantidos pela Filmoteca da UNAM, o cineasta afirma que “o sonho não terminou”¹. Apesar da ausência de indicadores de tempo, o manuscrito parece ter sido feito no fervor de 1968:

Nestes dias em que o 68 tem estado a flor da pele, tem sido impossível deixar de refletir, de avaliar, de comparar, de analisar, etc e com várias sacudidas externas e internas [...] cheguei a conclusão [...] que em nível familiar, sexual, musical, teatral, cinematográfico, novelístico, periodístico, pictórico, enfim, em nível cultural, sim, mudamos o mundo. Não totalmente, sim parcialmente².

O texto García avalia que o único país que conseguiu triunfar politicamente em 1968 foi a ex-República Tcheca e que o avanço democrático nos demais países seguiu adiante. Porém no México o mesmo não pode ser observado, pois foi o “único país no mundo onde se abortou o movimento estudantil a sangue e fogo”³. A inquietação do cineasta em relação à violência sofrida pelos estudantes mexicanos naquele ano está presente na película feita em Super-8, no ano de 1972, intitulada *Y pensar que podemos*, produzida junto com o Taller Experimental de Cine Independiente. O curta-metragem, composto por imagens de arquivo das manifestações organizadas pelo movimento estudantil naquele ano, é um documento histórico que preserva na imagem fílmica as memórias da resistência juvenil e a violência do Estado que resultou no massacre de 2 de outubro. O filme termina com um registro da abertura dos Jogos Olímpicos realizados dias após o assassinato em massa, como uma crítica a euforia nacionalista que ignorava a recente tragédia.

Foi no Super-8 que Sergio García depositou as esperanças de transformação apontadas no texto. A longa filmografia realizada nesta bitola revela o entusiasmo pelas possibilidades que o suporte oferecia: desenvolver uma linguagem experimental, consolidar um espaço de liberdade de criação e revelar a realidade do país – mesmo que de forma “rudimentar”, como

¹ Cf. Anexo D, página 300.

² Trad. nossa: “En estos días en el que el 68 há estado a flor de piel, há sido imposible dejar de refleccionar, de evaluar, de comparar, de analizar, etc, y con varias sacudidas externas e internas he llegado a la conclusión [...] que a nível familiar, sexual, musical, teatral, cinematográfico, novelístico, periodístico, pictórico, em fin a nível cultural, si cambiamos el mundo. No totalmente, si parcialmente”. GARCIA, Sergio. *El sueño no há terminado*. México: s/d. Arquivo Sergio García. Hemeroteca da Filmoteca da UNAM.

³ Trad. nossa: “el único país en el mundo, donde se abortó el movimiento estudantil a sangre y fuego”.

escreveu certa vez numa carta de ingresso no CUEC⁴. Nos anos 70, suas produções versaram sobre a contracultura, em uma visão mais crítica; sobre a luta das comunidades indígenas e das periferias; e sobre os ideais de uma nova sociedade no afã da Revolução Cubana; Já nos anos 80, concentrou-se em sua maior paixão: o rock e a cultura urbana em torno dele. De acordo com um currículo do cineasta encontrado na Filmoteca, foram realizados 52 trabalhos⁵ em Super-8, sendo 46 curtas-metragens, duas médias-metragens e três longas-metragens⁶.

Neste capítulo realizaremos um recorte desta produção, nos concentrando nos filmes experimentais de temática contracultural. Entretanto destacamos que as realizações pautadas na crítica social, em sua maioria documentários, também constituem obras interessantíssimas que merecem um estudo a parte. Jesse Lerner destaca que parte do cinema Super-8 mexicano, incluindo as produções de Sergio García, seguiram os passos realizados pelos cubanos e brasileiros em busca do terceiro cinema, “cine imperfecto”:

Filmes como *hacia un hombre nuevo* (Sergio García, 1976) filmada em Cuba fazem evidente esta conexão. *Iztacalco, Campamento 2 de octubre* (Alejandra Islas, Jorge Luis González e Jorge Prior, 1979) e *Su noticiario: el colorado* (Sergio García e Taller Experimental de Cine Independiente, 1977) introduziram no México o estilo do testemunho, a câmera na mão e o som direto do terceiro cinema, ao empregar estas técnicas para levar o espectador ao interior dos cinturões de miséria da Cidade do México⁷.

Além da preocupação de documentar os problemas sociais do país, Sergio García foi um importante agitador da difusão do Super-8, participando na organização de mostras da bitola na capital federal e em Zacatecas, como júri de festivais na bitola e como coordenador de oficinas de Super-8. Neste último caso, esteve à frente do Taller Experimental de Cine Independiente, entre 1970 e 1978, e do Foro de Tlalpan, na década de 80. Ambos os projetos visavam a formação de público e de realizadores na câmera amadora. Ademais, em seus arquivos, é possível encontrar cartas de produtores culturais da Nicarágua, Colômbia e Costa

⁴ GARCÍA, Sergio. Carta de ingreso en Centro Universitario de Estudios Cinematograficos. México, D.F: 30 nov, 1967. Arquivo Sergio García, Hemeroteca Filmoteca de la UNAM.

⁵ Durante o estágio sanduíche, a pesquisadora conseguiu ter acesso a parte desta produção que se encontra aos cuidados da Filmoteca da UNAM. Foram visualizados 15 filmes do diretor, em cópias digitalizadas e na película original.

⁶ GARCÍA, Sergio. **Currículum sintetizado de Sergio García Michel**. México, D.F: s/d, n/p. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

⁷ Trad. Nossa: “Películas como *Hacia un hombre nuevo* (Sergio García, 1976), filmada en Cuba, hacen evidente esta conexión. *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (Alejandra Islas, Jorge Luis González y Jorge Prior, 1979) y *Su noticiario: El colorado* (Taller Experimental de Cine Independiente) introdujeron en México el estilo testimonial, la cámara en mano y el sonido directo del tercer cine, al emplear estas técnicas para llevar al espectador al interior de los cinturones de miseria de la Ciudad de México. LERNER, Jesse. **Superocheros. Wide Angle**, vol. 21, nº 3, jul., 1999, p.16.

Rica convidando García para ministrar cursos de Super-8 nestes países. Um desejo revelado nessas pesquisas de arquivo foi uma carta escrita por seu amigo Fernando López Ochoa e endereçada ao cineasta cubano Santiago Álvarez, na qual ele solicita ao diretor que ajude García na realização de um documentário sobre Che Guevara⁸.

Entretanto, antes de se dedicar ao documentário político e às críticas sociais, García experimentou outras propostas. Suas preocupações no começo da produção em Super-8 estavam voltadas às reverberações de 1968, especificamente a contracultura. O primeiro filme realizado na bitola intitula-se *El fin*⁹ (1970) e foi produzido junto ao Grupo Liberación. Conta a história de um casal hippie isolado em uma casa de campo, vivendo dias tranquilos dedicados à pintura. Entretanto são descobertos por cinco figuras que passam a persegui-los: um homem a cavalo vestido com sombreiro e roupas tradicionais do vaqueiro mexicano (charro), um padre, uma mulher, um policial e um homem de terno. Cada personagem representa uma instituição negada por esse casal: a história nacionalista da revolução mexicana, a Igreja, a família, a polícia e o capitalismo. O jovem tem seus olhos vendados pelo padre, é sufocado pelo cuidado da mãe, capturado pelo policial (e nesta cena há uma alusão aos mortos no massacre de Tlatelolco) e cooptado para a vida burguesa do consumo.

Já *Todos los caminos van a anexas* (1971) faz um contraponto entre a vida burguesa e a guerrilha, a partir da história de dois personagens: uma secretária (interpretada por Diana Mariscal¹⁰) com sua vida monótona e um guerrilheiro. De acordo com Vázquez Mantecón, diferentemente de *El fin*, o filme “não fazia uma crítica geral a alienação que implica a vida moderna, mas estabelecia uma comparação entre uma vida anódina (da secretária) e outra útil (a do guerrilheiro)”¹¹, sendo que as duas vidas não levavam a lugar nenhum. Outro título realizado pelo diretor foi *Luto* (1972), baseado em uma novela de José Agustín e que aborda a história de uma jovem rica de Acapulco em crise. Uma matéria no jornal *El Heraldo de México*

⁸ LÓPEZ OCHOA, Fernandd. **Carta a Santiago Alvarez (ICAIC)**. Guadalajara: 24 abr, 1974, n.p. Acervo Sergio Garcia, Filmoteca de la UNAM.

⁹ O filme pode ser visualizado na plataforma do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=odAk6-2iA3s>.

¹⁰ Diana Mariscal (Graciela Guillermina Mariscal Romero) foi uma cantora e atriz mexicana nascida na Cidade do México em 1949 e que protagonizou o primeiro filme de Alejandro Jodorowsky, *Fando y Lis* (1968). Participou de outra película em Super-8 de Sergio García, *Que tempos aquellos* (1973), atuou em *Descenso del país de la noche* (1974, 16mm), de Alfredo Gurrola, além de outros filmes. Foi casada com o escritor, ator e diretor Juan José Gurrola. Faleceu em 1 de julho de 2013 em Cuernavaca, México.

¹¹ Trad. nossa: “ya no hacía una crítica general a la enajenación que implica la vida moderna, sino que establecía una comparación entre una vida anodina (la da secretaria) y otra útil (la del guerrillero)”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. Cidade do México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.96.

informava que a película tinha um ambiente juvenil, mas que a tónica geral não era “de tagarelice, senão de perplexidade ante a vida”¹².

Em uma relação de filmes da Cooperativa de Cine Video 8 encontrada no acervo de Sergio García, existe uma breve descrição de alguns filmes feitos em Super-8 pelo cineasta e que também integram as inquietações da temática contracultural: *La lucha* (1973), “a luta de classes reduzida a um estádio de futebol”; *Sinopsis* (1971), “breve história crítica da Revolução Mexicana”; *Eran três* (1972), “três contos com o mesmo fim: mediocridade, indiferença e evasão”; *Santa fe* (1972), “o trajeto da humanidade personificada em três indivíduos de distintas raças, crenças e classes sociais, tratado na forma de western”; e *El psiquiatra* (1972), “uma sátira sobre o padre do século XX”¹³. Nestas breves sinopses podemos perceber o tratamento irônico dado aos temas por meio do gênero cinematográfico, da metáfora construída ou da crítica direta ao tema (no caso o nacionalismo da Revolução).

Em 1971, García realizou *Aquí, allá y en todas partes* que também apresenta a mesma ideia de *El fin*: o desejo dos jovens da contracultura de saírem da cidade para viver em meio à natureza. Nos instantes iniciais, temos uma cartela com a palavra “aquí” juntamente com fotografias da revolução mexicana e a cartela da palavra “allá” é exibida com imagens das manifestações do movimento francês de maio de 1968. Logo após, um casal de jovens é filmado circulando pela cidade no meio da multidão e dos carros. Conseguem chegar a uma estrada onde pedem carona que os leva até uma praia. Entram em um barco e remam até uma ilha deserta, onde constroem uma casa e vivem felizes. Entretanto em um dado momento avistam um avião que atira uma bomba na ilha, destruindo todo o local. O curta finaliza com a imagem de um programa televisivo informando que a bomba foi jogada como parte de um treinamento nuclear realizado pelos Estados Unidos.

No mesmo ano, Sergio García participou da realização de *Domingo siete*¹⁴, em conjunto com Alfredo Gurrola e David Celestinos e em 1973 dirigiu *Ah, verda?*, o seu último filme dedicado à temática da contracultura. De acordo com Álvaro Vázquez Mantecón, em 1974 García decide mudar os rumos de sua produção no Super-8 e se dedicar ao documentário e ao cinema político, principalmente influenciado pela revolução cubana. Em entrevista ao autor, o

¹² Trad. nossa: “hay ambiente juvenil pero la tónica general no es de “cotorreo”, sino de perplejidad ante la vida”. EL SUPER 8 prolifera: filman “Luto”, cuento de José Agustín, con Juan Ferrara. *El Herald de México*, México, D.F., s/d, n.p.; 1972. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

¹³ Trad. nossa: “La lucha de clases reducida a un estadio de futbol”; “Breve historia crítica de la revolución mexicana”; “Tres cuentos con un mismo fin: midiocridad, indiferencia, evasión”; “El trayecto de la humanidad personificada en 3 individuos de distintas razas, credos y clases sociales, tratado en forma de western”; e “Una sátira sobre el cura del Siglo XX”. RELACIÓN DE películas que la Cooperativa de Cine Vide 8 distribuye. México, D.F.: s/d, n.p. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

¹⁴ Cf. Capítulo 1, página 49.

diretor afirma que os acontecimentos de 1968 no México o deixaram desencantado, assim como muitos de sua geração, e que o processo cubano reacendeu seu engajamento político¹⁵.

É preciso destacar que em 1979 o cineasta realizou um média-metragem que retomou alguns elementos estéticos da contracultura, embora o foco da narrativa fosse mais voltado para o engajamento político. *Superman cayó en Viet-Nam y Tarzan en Angola* trata-se de diálogos entre um fotógrafo politizado com mulheres (amigas, ex-namoradas, pretendentes) sobre vários assuntos daquele momento: o aborto, as drogas, a liberdade sexual, a política cubana e a brecha geracional. O filme é permeado por fotografias das manifestações de maio de 68, da oposição à Guerra do Vietnã e das irrupções do movimento estudantil mexicano; quadrinhos do Tarzan; e reportagens de jornal sobre o discurso de Fidel Castro, sobre a morte de Diaz Ordaz e notícias da Nicarágua, Angola e do Camboja. Há uma colagem com essas imagens que são sonorizadas por canções dos Rolling Stones, dos Beatles e do cantor Pablo Milanés, procedimento que se aproxima do que García aplicava em seus primeiros filmes. É como se esta obra fizesse uma revisão das preocupações políticas da década de 1970, ironizando tanto a alienação da classe média quanto do próprio personagem principal engajado¹⁶. Anos depois, em 1988, García produziu um longa-metragem em Super-8, intitulado *Un toke de roc*, onde retoma *El fin* e *Ah, verda?* como películas norteadoras de uma trama sobre quatro jovens mulheres que fogem do autoritarismo de seus pais, professores e de policiais para formar uma comunidade. Em tempos da popularização do vídeo e da internet, García recupera neste filme a “precariedade” e a inventividade que só este meio poderiam oferecer¹⁷.

Dentro dessa lógica de criação a partir das limitações do meio é que *Ah, verda?* foi produzido. De acordo com Álvaro Vázquez Mantecón, o curta foi idealizado durante o III Concurso Luís Buñuel realizado na cidade de Zacatecas, em 1973. “Longe da confrontação ideológica entre contraculturais e revolucionários que se havia visto em torno do concurso anterior de 1971, o encontro de Zacatecas serviu para que se fortalecessem as relações entre aqueles que compartilhavam uma visão semelhante das possibilidades de expressão que implicava o super-8”, destaca o autor¹⁸. Neste evento, García obteve apoio para organizar o

¹⁵ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.242.

¹⁶ Em entrevista a Francisco Ohem, Sergio García considera este filme como um fracasso pela recepção negativa do público quando fora exibido em uma sessão realizada em San Cristóbal de las Casas, Chiapas, e pelo uso de atores profissionais – que para o diretor nunca funcionou em suas películas. GARCÍA, Sergio. Entrevista concedida à Francisco Ohem. **Um toke de roc** (DVD). México, D.F: Filmoteca de la UNAM, DVD, 2005.

¹⁷ Ibidem, 2005.

¹⁸ Trad. nossa: “Lejos de la confrontación ideológica entre contraculturales y revolucionários que se había visto envuelto el concurso anterior de 1971, el encuentro de Zacatecas sirvió para que se fortalecieran las relaciones

livro *Hacia el 4º cine*, obra dedicada ao relato de três anos da chegada da bitola e à conformação do movimento de Super-8 no México. Na parte final do texto, destaca o projeto educacional de Paulo Freire como ponto de partida para se pensar uma prática de cinema que estimule a consciência crítica e ativa. Para García, o Super-8 era um instrumento acessível e um antídoto a alienação dos meios de comunicação, “devolvendo ao indivíduo sua função de sujeito, fazendo partícipe direto da obra cinematográfica, já que com os meios tradicionais de comunicação e educação, o indivíduo é um mero sujeito”¹⁹. Desta maneira definiu o cinema realizado em Super-8 como “outro cinema”, categorizando as outras propostas cinematográficas como primeiro cinema – cinema comercial; segundo cinema – cinema de arte; e o terceiro cinema – cinema político. O Super-8 consistiria em um “quarto cinema”, para o qual elabora um manifesto com alguns pressupostos para seu desenvolvimento amplo e democrático: a criação de uma cadeia de projeções, mostras, festivais e cineclubes; a formação de críticos especializados e de público para os filmes nesta bitola; e a busca por uma linguagem acessível, utilizando elementos do cotidiano para simplificar a compreensão dos filmes²⁰.

É com este espectro de experimentação, de inquietação com alguns temas provenientes da contracultura e a defesa por outro modo de fazer cinema, que cria a partir das limitações do meio, voltamos então nossos olhos para *Ah, verda?* (1973). O curta-metragem conta a história de um casal homossexual que dedica seu tempo a instalar bombas em instituições famosas da Cidade do México. Entre uma bomba e outra, escutam música e fumam maconha. Também se dedicam a roubar jornais, livros, carros e a transar no automóvel alheio. São perseguidos pela polícia até que o personagem masculino é morto. A garota continua a vida “desmadrinada”, de desbunde, e consegue converter monges franciscanos a inserir LSD no reservatório de água da capital.

O filme tem uma trama leve e ágil, com grande parte da trilha sonora voltada para o rock, com canções dos Rolling Stones, Beatles, Donovan e Frank Zappa e que dialogam com as ações de cada sequência. Foi exibido em diversas mostras de Super-8 realizadas na Cidade do México em entidades como o Instituto Cultural Mexicano Israelí²¹ e também na Mostra de Cine experimental Latino-Americano em Costa Rica. A protagonista do curta, Dora Guerra,

entre quienes compartían una visión semejante de las posibilidades de expresión que implicaba el súper 8”. VÁZQUEZ MANTECÓN, op.cit, p.43.

¹⁹ Trad. nossa: “devolviendo al individuo su función de sujeto, haciéndolo partícipe directo de la obra cinematográfica, ya que con los medios tradicionales de comunicación y educación, el individuo es un mero objeto”. GARCÍA, Sérgio. *Hacia el 4º cine*. Zacatecas: Editorial Universitaria Zacatecas, 1973, p.95.

²⁰ Ibidem, p.97-98.

²¹ INSTITUTO CULTURAL Mexicano Israelí. *Carta à Sergio García*. México D.F: 20 oct. 1973. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

ganhou prêmio de melhor atuação feminina no Terceiro Concurso Nacional de Cine de la A.N.D.A, em 1974. O principal mote da película e que nos interessa discutir é a ideia de uma “guerrilha” contracultural encampada pelos personagens, que se recusam a se adequar à vida burguesa para destruir os símbolos que os oprimem.

7.1 – Destruir as instituições

O close na escrita datilografada em um papel já sugere uma perspectiva transgressora em *Ah, verda?*. Na folha ainda presa à máquina de escrever é possível ler: “roubar a um amigo ou irmão é imoral. Não roubar as instituições é ainda mais imoral”. A frase pertence ao escritor Abbie Hoffman, ícone da contracultura norte-americana e autor de uma obra famosa neste período: *Steal this book*, um manual para lutar contra o governo e as instituições corporativas. Desta maneira somos apresentados ao casal protagonista do filme e, com a trilha de *The spider and the fly*, dos Rolling Stones, nos deparamos com um ambiente descontraído tipicamente contracultural: os dois jovens que vivem em um apartamento rodeado por figuras de Che Guevara, fumam maconha, escutam discos de rock, folheiam revistas que trazem notícias de manifestações estudantis, e que naquele momento se dedicam a construir uma bomba. Depois desta breve “apresentação”, a montagem realiza uma alternância entre as imagens do casal dentro do apartamento montando bombas (Figura 145) e tomadas dos dois jovens andando pela cidade, em específico aos locais onde deixarão os artefatos explosivos: a Embaixada dos Estados Unidos, o Monumento a la Revolución Mexicana (Figura 146), a sede do Partido Revolucionário Institucional (PRI) e o maior jornal do país, *El Heraldo de México* (Figura 147). Estas vistas de perambulação pela cidade são sempre captadas a distância, com a descrição dos subversivos ou com a astuta observação de quem persegue.

Figura 145 – A produção das bombas

Figura 146 – O alvo: Museo de la Revolución

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973) Fotogramas de *Ah, verdá?* em Super-8 do acervo da Filмотeca da UNAM.

Figura 147 – Outro alvo: jornal *El Herald de México*

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973) Fotograma de *Ah, verdá?* em Super-8 do acervo da Filмотeca da UNAM.

José Agustín afirma que após o massacre de Tlatelolco, uma parcela de jovens se radicalizou na conformação de grupos para a luta armada²², “através das guerrilhas nas montanhas, como havia proposto Che Guevara, ou através da guerrilha urbana, que incluía sequestros e assaltos bancários batizados de “expropriações””²³. O autor acrescenta que foram criados microgrupos que se propunham a fazer a revolução no México por meio da guerrilha urbana, como o Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), Frente Urbano Zapatista (FUZ), Fuerzas Revolucionarias Armadas (FRAP), Comité Estudiantil Revolucionario (CER) entre outros²⁴. Para além da luta armada, podemos pensar em outros tipos de guerrilhas que se

²² Elena Poniatowska aponta que a organização da guerrilha armada se iniciou no México bem antes, em 1965, na organização de um assalto a um quartel em Ciudad Madera, Chihuahua, sob a liderança do professor rural Arturo Gámiz García. A autora considera esta movimentação como a primeira guerrilha mexicana moderna. Poniatowska destaca ainda que a maioria dos desaparecidos políticos no México nesse período são de origem campesina ou proletária e não estudantes. PONIATOWSKA, Elena. **Fuerte es el silencio**. México, D.F: Ediciones Era, 1980, p.142-151.

²³ AGUSTIN, José. **Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1970 a 1988**. México, D.F: Editorial Planeta Mexicana, 1992, p.11.

²⁴ Ibidem, p.11.

faziam na cidade, como as guerrilhas artísticas. No primeiro capítulo apontamos a Gráfica de 68 como um movimento artístico que produzia cartazes a favor do movimento estudantil e que produziu ao longo de cinco anos uma série de pôsteres que estamparam os muros da cidade com críticas ao governo e a repressão da juventude.

Poderíamos pensar na atuação desse casal rebelde como uma forma de guerrilha contracultural que, por meio da instalação de bombas em instituições poderosas do país tem o intuito de destruir, em nível físico e simbólico, o poder que elas exercem. Os alvos escolhidos pelos jovens comportam o Imperialismo, a História, o Jornalismo e a Política. Teríamos então como primeiro foco de ação, a embaixada norte-americana representando a recusa à dominação que o país exerce sobre o país e sobre o mundo na forma da dependência econômica e da difusão de sua cultura do consumo. Como vimos ao longo desta tese, a influência da cultura norte-americana é uma questão complexa quando se analisa a contracultura mexicana. Se na década de 1960, a chegada dos hippies e a explosão do rock provocaram uma transformação nos jovens mexicanos, para camadas da esquerda militante e da ala conservadora do país esta presença era motivo para o “desvio” dos jovens em relação aos valores da família e dos bons costumes ou a alienação da juventude em relação às questões sociais e políticas da época. Entretanto, ao mesmo tempo que o casal explode o edifício símbolo dos yankees, não rejeita outro símbolo de cultura: o rock, como percebemos pela trilha sonora do filme, o vestuário jeans, os livros e discos que se tornam alvo de desejo e ação de furto.

O próximo alvo dos personagens é o Monumento a la Revolución Mexicana. Este espaço, localizado ao final de uma das mais importantes avenidas da capital mexicana, o Paseo de la Reforma, abriga as memórias de um dos marcos da história do país, a Revolução Mexicana. O local, uma grande abóboda de concreto, abriga no subsolo o Museo Nacional de la Revolución, que comporta salas de exposições temporárias e uma exposição permanente que conta a consolidação do Estado Mexicano, o Porfiriato e todas as etapas da revolução. A construção deste monumento tem uma história curiosa. Porfirio Díaz, presidente em voga no México em 1910, realizou um concurso internacional de projetos para a construção das Câmaras de Deputados e Senadores como forma de comemorar o centenário da Independência. O novo edifício seria construído no mesmo alinhamento que o Palácio Nacional e seria um dos maiores palácios legislativos do mundo. O arquiteto vencedor foi o francês Émile Béarnard e a construção do edifício iniciou-se em 1906, com uma “massiva estrutura metálica e tecnologia de vanguarda para sua cimentação”²⁵. Entretanto o projeto foi interrompido com o início da

²⁵ Cf. Site Monumento Revolución Mexicana: http://www.mrm.mx/esp/mrm_03_02.html

Revolução Mexicana e foi retomado em 1936, pelo arquiteto Carlos Obregón Santacillia que resgatou os planos iniciais e revitalizou a intenção do projeto para a construção de um espaço em celebração à Revolução Mexicana.

Este marco da história do país foi amplamente tematizado nas obras artísticas do período de 1930 e 1940, com os pintores murais Diego Rivera, Alfonso Siqueiros e José Clemente Orozco. O retrato da revolução não tem uma perspectiva unanime. Rivera celebrava sua história ao reunir as expectativas de transformação social que elas suscitavam com a empolgação da modernização do país. História e progresso caminham juntas em sua obra, com a plena crença de que a tecnologia selaria os pressupostos de mudança social que a revolução defendia. Já Orozco e Siqueiros pintaram murais representando as frustrações de um México dominado pela burguesia e pela miséria. Esta preocupação dos artistas com relação à representação histórica na arte não é uma questão apenas dos anos 20 e 30 do século XX. Segundo Baez e Vega, durante a presidência de Guadalupe Victoria, eruditos próximos ao governo fizeram um acordo para a construção de instituições culturais para assegurar a soberania da nova nação mexicana. O secretário de Relações Interiores e Exteriores, Lucas Alamán conduziu a inauguração do Museo Nacional de México, para gerar “o conhecimento científico e humanístico que demandava a sociedade mexicana em busca de sua identidade”.²⁶ Este é o ponta pé para a consolidação de outros museus no país que vão seguir a mesma perspectiva, atrelando a instituição museu com a história para definir os contornos de uma identidade nacional. A Revolução Mexicana tornada pintura e transformada em imagem no cinema torna-se um elemento desta constituição identitária, entretanto essa imagem passa a ser questionada a partir dos anos 30, como podemos ver, por exemplo nos filmes superoitistas mexicanos.

Em *Aquí, allá y todas partes*, García faz uma referência à revolução por meio da cartela aqui no momento em que a tela apresenta a imagens históricas do contexto. Nesta obra se percebe que o termo aqui, identificador de localização, determina a revolução mexicana também como uma identidade do tipo de revolução. É como se a imagem da revolução no México, no sentido mais amplo da palavra, fosse definida apenas por esse fato histórico, enquanto “allá”, que significa ali em português, a revolução estaria relacionada com a juventude, com um movimento moderno, atual. García faz então uma crítica a prisão que essa representação sugere, apontando também para as frustrações das expectativas que essa

²⁶ ATONIO VEGA, Rodrigo; BAEZ, Ortega. Dos viajeros europeos colaboran con el Museo Nacional de México 1830-1832. **Gaceta de Museos**, México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abr-jul, nº64, 2016, p.15.

revolução gerou. Anos depois, em outra película, *México Revolución Interrumpida* (1978) o diretor usa imagens de arquivo, pinturas e registros de greves e manifestações no México para tratar do legado da Revolução Mexicana e os processos de transformação submetidos pela burguesia mexicana. Utiliza como trilha sonora uma canção dos Beatles (*Magical Mystery Tour*) em conjunto com uma narração off imponente, explicando as etapas históricas da burguesia nacional e reforçando a ideia da continuidade das lutas camponesas e a interrupção de uma verdadeira revolução.

Entre *Aquí, allá en todas partes* e *México Revolución Interrumpida*, temos *Ah, verdad?*, que opta por uma via distinta da crítica a monumentalização desse fato histórico, optando pela “ação” de explodi-lo, de destruir o monumento que sustenta a imagem heroica da revolução, rompendo com um passado e com uma ideia de revolução que não é condizente com os anseios da nova geração.

Outra bomba que os protagonistas constroem será colocada na sede do Partido Revolucionário Institucional (PRI) que, atrelado ao Monumento da Revolução, também se tornou um monumento no poder político do país ocupando, até aquele momento 30 anos de governo do México. Destruir o espaço do PRI é destruir uma instituição que de revolucionária não tem nada, que se alojou no poder e que foi responsável, por meio do presidente Díaz Ordaz, pela matança de jovens na praça de Tlatlelolco em 1968 e pelos constantes desaparecimentos e mortes de ativistas políticos.

Por fim, a última bomba é colocada no jornal *El Heraldo de México* o que poderia representar a recusa desses jovens ao poder dos meios de comunicação, que em sua maioria eram conservadores e que realizavam duras críticas à geração contracultural. É preciso lembrar também o papel da imprensa na cobertura das manifestações do movimento estudantil de 68 que até antes da intensificação dos confrontos ignorava ou criticava a postura dos estudantes e que, após o massacre passou a delatar a opressão e violência do Estado. Temos, portanto, dois personagens, influenciados tanto pelas guerrilhas latino-americanas quanto pela contracultura e que se aventuram, à sua maneira, no ataque simbólico à monumentos que representam a dominação de discurso sobre a história, sobre a ordem e sobre o comportamento.

7.2 – Deambular é desejar

Com o alerta de que a bomba vai estourar, os dois jovens correm pelas ruas em fuga. Passam por vários locais onde as placas de publicidade de produtos nacionais e estrangeiros são dominantes. A corrida em uma rua alagada apresenta-se como uma interessante metáfora

da tentativa do casal de resistência à pressão pelo consumo. As propagandas estão refletidas nesta poça formada pelo excesso de água, e tais imagens se desfazem na medida em que eles “pisam” sobre elas, destruindo-as. A música *Can't buy me love*, dos Beatles, não está aí por acaso, é como se de alguma maneira também refletisse a rebeldia desses jovens: esta publicidade não pode comprar o meu desejo. Desta maneira, a trilha se conecta com várias tomadas do casal percorrendo a cidade, sugerindo uma ação contínua de ataque às instituições pela numerosa troca de roupa em cada cena.

Existem dois procedimentos com a câmera que são utilizados nessa passagem: o uso de planos gerais e o de planos médios. No primeiro caso observamos que eles enfatizam o domínio dos enormes letreiros e outdoors publicitários (Figura 148) na paisagem urbana, ocupando também grande parte da tela e oprimindo os personagens, reduzidos a pequenas dimensões e que percorrem de um ponto a outro do quadro para fugir dessa opressão. O outro tipo de enquadramento, o plano médio, é utilizado de uma maneira distinta da convencional. Ao invés de focalizar os personagens do tronco para cima, seu olhar se concentra do tronco para baixo, destacando as pernas que correm pelas ruas. É neste momento que os corpos dos personagens ocupam todo o quadro e crescem em relação à publicidade, que nesse momento não ganha espaço na tela, se dissolve – como na cena das propagandas refletidas na poça de água.

Figura 148 – A cidade e os símbolos do consumo

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973) Fotogramas de *Ah, verdá?* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM.

Nesta perambulação pela cidade, referenciamos outro filme mexicano que também encarna o espírito de circular e ocupar as ruas, e de intervir no espaço público. *Los caifanes*²⁷ (1967), de Juan Ibañez, é uma narrativa ambientada numa Cidade do México antes das

²⁷ O roteiro foi elaborado por Juan Ibañez e escritor Carlos Fuentes – autor do livro *La región más transparente* e cuja narrativa influencia a construção do filme.

olimpíadas e será o espaço para as transgressões noturnas de um grupo. O filme conta a história de um casal de classe alta, Paloma (Julissa) e Jaime (Enrique Álvarez Félix) que saem de uma festa e conhecem, por acaso, los caifanes (na tradução brasileira seria um grupo fora da lei): o capitão Gato (Sergio Jiménez), o Azteca (Ernesto Gómez), o Estilos (Óscar Chávez) e o Mazacote (Eduardo López Rojas). Os personagens perambulam de carro pela capital durante a madrugada, percorrendo espaços públicos e interagindo com os monumentos da cidade. Uma cena marcante do filme se passa quando os personagens se encontram na avenida Paseo de la Reforma, em frente a Fuente de la Diana Cazadora, e o personagem Azteca “escala” a escultura grega, a veste com roupas e dá um beijo em sua boca. Juan Solís observa esses personagens marginalizados como cidadãos de urbes desertas que “habitam a cidade e ao fazê-lo, a transgridem, deambulando entre o verossímil e o fictício, entre a sorte e a morte”²⁸.

No caso de *Ah, verdá?* a transgressão se aproxima da exposta em *Los caifanes*, na opção por outro modo de estar no mundo, marginal quanto às condutas esperadas pela sociedade, e que ocupa a cidade, não como motor do consumo e do trabalho, e sim como sujeito que interage com os espaços. Entretanto a película de García vai mais além quanto à relação com os monumentos da metrópole. Não basta apenas debochá-los no que eles abrigam de significados. É preciso destruí-los, eliminá-los enquanto significantes. Mas derrubá-los em suas funções simbólicas não é fácil. E percebemos, na perambulação pela cidade, que os personagens são constantemente vigiados: intercalam-se imagens de sirenes, policiais nas ruas e em motos. Desta maneira, sob o afã da rebeldia e do espírito transviado, somos lembrados enquanto espectadores, de que eles se encontram ainda em um lugar de constante vigilância e de ordem.

De forma debochada, o casal pede carona com uma cartolina azul contendo a escrita: “A Cuba” (Figura 149). Resta ao casal mirar o país socialista, ideário juvenil latino-americano dos anos 1960 e dos 1970. Se aqui García faz uma ironia com a meta dos jovens de migrarem para Cuba, na forma como esses personagens pedem carona, anos depois ele produzirá um documentário em que exalta ao máximo o país: *Hacia un hombre nuevo* (1976). Com um estilo tradicional do documentário clássico, aborda a Revolução Cubana e as transformações ocorridas no país, o que, na análise de Vázquez Mantecón se estrutura como uma propaganda de Estado, “um paradoxo, o feito de que um formato de baixo padrão tenha sido utilizado para fins que iam más além do circuito marginal. Sem dúvida se tratava de um novo rumo para o

²⁸ Trad. nossa: SOLÍS, Juan. De ciertas urbes desiertas: *Los caifanes* de Juan Ibáñez (1967). CURIEL, Gustavo (org). **Coloquio Internacional de Historia del Arte – La metrópoli como espectáculo**: La Ciudad de México, escenarios de las artes. México, D.F: XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, 2013, p.486-487.

Super-8”²⁹. Podemos pensar, portanto em uma certa ambiguidade da leitura de *Ah, verdá?* para com a juventude contracultural, no sentido de que ela aparenta uma ingenuidade da proposta (por exemplo conseguir carona para Cuba a partir de um cartaz), uma certa alienação, ao mesmo tempo que carrega desejos latentes e potentes de novas formas de estar no mundo – e experimenta executá-las.

Figura 149 – Uma carona para Cuba

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)

Fotogramas de *Ah, verdá?* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM.

Na tentativa de transgredir com bombas, roubo de carros, livros e discos observamos nas expressões faciais e corporais dos personagens as micro e macro sensações de prazer de cada ação. Neste sentido, retomamos a Octavio Paz em sua reflexão sobre as manifestações dos jovens de 68 em direção à legitimação do prazer:

O sentido profundo do protesto juvenil – sem ignorar suas razões nem objetivos imediatos e circunstanciais – consistiu em contrapor ao fantasma implacável do futuro a realidade espontânea do agora. A irrupção do agora é o surgimento, no centro da vida contemporânea, da palavra proibida, a palavra maldita: *prazer*³⁰.

²⁹ Trad. nossa: “Una paradoja, el hecho de que un formato subestándar haya sido utilizado para fines que iban más allá del circuito marginal. Sin duda se trataba de un nuevo rumbo para el super 8”. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine super 8 en México: 1970-1989*. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012, p.245-247.

³⁰ PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.217.

Entretanto a perambulação em busca do prazer e da satisfação dos desejos é interrompida pela morte do garoto, alvejado por tiros dentro de um túnel. Neste momento há uma transição da trilha sonora que se inicia agitada, embalada pelo início da canção *A Hard Day's Night* dos Beatles, para o silêncio da morte do personagem e depois para o trecho melodramático da canção *I like you*, de Donovan, que acompanha a saída da garota do cemitério e sua caminhada em luto pela cidade.

Figura 150 – O fim da perseguição

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)
Fotogramas de *Ah, verdá?*
em 8mm do acervo da Filmoteca da UNAM.

A morte poderia indicar uma interrupção das atividades transgressoras dos personagens, assim como a aproximação de um estereotipado jovem rico poderia sugerir a incorporação da garota à vida burguesa – destino comum dos personagens das duas outras películas de García, que enfatizam a impossibilidade de se desvencilhar deste tipo de ordem social: seja pela “fagocitose” dos personagens para o estilo de vida burguês, seja pela morte dos jovens. *Ah, verdá?* oferece outro rumo para a protagonista. Mesmo se envolvendo com um novo rapaz, ela resiste ao modo de vida que ele representa e dá continuidade às ações subversivas de antes. Possuída ainda por um senso de *desmadre*, termo mexicano que expressa desbunde, a garota vai se dedicar a produção de LSD (Figura 151).

7.3 – Oremos

Na parte final do curta-metragem, a garota encontra uma nova forma de ataque aos monumentos a partir dos alucinógenos. Dizemos “monumentos”, porque desta vez seu alvo é a Igreja, ao invadir um mosteiro e introduzir LSD na bebida dos padres. Após descobrirem a

presença da jovem, os franciscanos encampam uma perseguição à protagonista dentro do espaço religioso por proporcionar o pecado da experiência lisérgica. A perseguição é retratada em tom cômico, por meio de uma trilha sonora instrumental alegre e irreverente, assim como a corrida atrapalhada dos padres que ainda se encontram sob o efeito da droga. A intervenção da garota em um ambiente religioso nos permitir refletir sobre um momento polêmico da instituição católica no México nos anos 60.

Figura 151 – A produção de LSD

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)

Fotogramas de *Ah, verdá?* em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM.

Figura 152 – Dora Guerra

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)

Still de *Ah, verdá?* - Acervo da Filmoteca da UNAM.

José Agustín relembra que naquela década, Cuernavaca foi centro de polêmicas e subversões contra a instituição católica. Primeiro, foi introdução da psicanálise em um monastério, sob o comando do padre Gregorio Lemercier, que scandalizou a cúria religiosa

mexicana e o Vaticano. Para a Igreja Católica, este ato significava deixar a instituição nas mãos de Freud³¹. Além da psicanálise, o padre transgredia as regras da instituição e celebrava as missas em espanhol e de frente para os fiéis – o que na época ainda era feito em latim e de costas para o público. Outro bispo chamou a atenção para a cidade: Sergio Méndez Arceo, que defendia a Teoria da Libertação e em conjunto com outros jovens padres atuavam em movimentos populares. Ricardo Pérez Montfort lembra que “o afã de mudança católica não era para tanto, ainda que muitos jovens se entusiasmassem com a possibilidade de modernizar o mundo religioso”³².

Esta perspectiva de intervenção no mundo religioso está configurada em *Ah, verdá?* na chave do deboche e na cooptação dos monges para a cultura do LSD. Ao final da perseguição dentro da Igreja, a jovem fica sem saída quando se depara com uma parede onde está pendurada uma grande cruz de madeira. De costas para o objeto sagrado e quase simulando uma crucificação, fica sugerido que ali ocorrerá a conversão dos monges para a nova religião do LSD. Na próxima sequência os sacerdotes colaboram com a garota em uma nova meta: inserir o LSD nos reservatórios de abastecimento de água da cidade (Figura 153).

Figura 153 – A distribuição do LSD pela cidade

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)
Fotogramas de *Ah, verdá?*
em Super-8 do acervo da Filмотeca da UNAM.

A disjunção entre som e imagem e a alteração na velocidade da montagem parecem simular que a população está sob efeito da droga, abençoada pelo sinal da cruz feito pela garota (Figura 154). É ela quem comanda a nova (des)ordem do mundo. Neste ponto de um efeito coletivo do LSD, retomamos a José Agustín ao afirmar que os jipitecas acreditavam que

³¹ AGUSTÍN, José. **Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970**. México, D.F: Planeta, 1998.

³² PÉREZ MONTFORT, Ricardo. **La cultura, 1808-2014 – Tomo 4**. México, D.F: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015, p.212.

poderiam mudar o sistema através dos alucinógenos e que era “lugar comum: esvaziar LSD nos grandes depósitos de água das cidades”³³.

Figura 154 – A benção

Fonte: GARCÍA, Sergio. (1973)
Fotogramas de *Ah, verdá?*
em Super-8 do acervo da Filmoteca da UNAM.

A garota abençoa não só os monges e a população, mas o espectador, introduzido agora numa nova maneira de pensar, de agir e de sentir. Ao final, a protagonista deixa o reservatório, acompanhada agora pelos padres como se compusessem uma nova religião. O jovem morto aparece nesta sequência, assim como rapidamente na tomada da perseguição dos monges, vestido de preto como se também fosse um padre. Desta maneira o filme se encerra não com uma mensagem desiludida quanto às transgressões de uma juventude contracultural, mas numa chave de continuidade da rebeldia tanto com novos sujeitos levando adiante as ideias de transgressão, quanto no espírito que ainda vaga pela cidade daquele que foi punido pela subversão.

³³ Tradução nossa: “lugar común: vaciar LSD en los grandes depósitos de agua de las ciudades”. AGUSTÍN, José. **La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas.** México, D.F: Contemporánea, 2007, p.79.

No geral, *Ah, verdá?* traz o ativismo sob o aspecto irônico e anarquista, numa tentativa de estabelecer o diálogo crítico entre a consciência revolucionária e o humor, apresentando a oposição aos monumentos como forma de interação política com a cidade e com as instituições: com bombas os personagens destroem os significantes de poder e com as drogas desvirtuam os dogmas. A ambiguidade que permeia o filme e que se pauta no contraponto de uma leitura crítica da contracultura como “ingênua” e “alienada” com a sedução por essas subversões nos sugere a tensão de uma geração do pós-68 que abriu uma brecha, mas que ainda não conseguiu atravessá-la. Observamos, sobretudo nos filmes superoitistas mexicanos, a sensação de sufocamento e de estar duplamente enclausurado: pela inevitável domesticação da sociedade racional através do consumo, da família e do trabalho; e pela frustração de expectativas da contracultura que não foram cumpridas.

John Holloway afirma que a perda de esperanças numa sociedade mais humana se dá porque “parece não haver nenhum outro lugar para ir, nenhuma alternativa a que se dedicar. O mais sensato parece ser esquecer nossa negatividade, desfazer-se dela como uma fantasia de juventude”³⁴. O autor defende retomar esta negatividade na perspectiva do grito. A luz de *Ah, verdá?* talvez reafirmar a negatividade seja uma chave que o filme deixa ao espectador para transpor a brecha em dois sentidos: reforçando a recusa ao sistema, mas também uma oposição a partir da própria materialidade do filme. O modo de vida superoitista defendido por García através da extensa filmografia e da valorização da inventividade dentro dos limites compositivos da imagem nos direciona para uma negatividade inerente do Super-8. Os tremidos, a falta de profundidade, o excesso de luminosidade ou de obscuridade, a “simplicidade” dos enquadramentos, as encenações ora engessadas ora espontâneas e forma de captação “despretensiosa” possuem também uma dimensão política de negação do mundo orquestrado, ordenado e organizado que se revela nas imagens. O Super-8 assume os riscos de tentar destruir símbolos e monumentos como outro modo de vida possível no presente.

³⁴ HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder**. São Paulo: Editora Viramundo, 2003, p.21

Capítulo 8 – Explendor do Martírio (Sergio Péo, 1974)

Em plena Avenida Atlântica e estranhamente vazia de carros, um jovem de cabelos longos e encaracolados se posta em frente à uma estátua. Ela se encontra enfaixada, num sinal de que ainda não fora inaugurada e que passaria a integrar a bela paisagem de Copacabana. É o ano de 1974, mês de julho, período em que se realizava a Copa do mundo na Alemanha - edição da qual o Brasil conquistara o quarto lugar frustrando a expectativas de um tetracampeonato. Portanto, há de se imaginar o vazio das ruas em contraposição aos domicílios ocupados por espectadores ávidos por emoção. Lá fora, o silêncio da cidade, a estátua e o artista.

O monumento em questão é uma homenagem a Siqueira Campos, militar alvejado por um tiro durante a revolta do Forte de Copacabana, no dia 22 de julho de 1922 no Rio de Janeiro. A estatua cumpre ali a função de evocar nos cidadãos transeuntes a memória de um país de levantes militares rumo ao progresso. No entanto, a postura do jovem que ali mira a imagem não parece ser a de quem contempla o passado em sua frente (Figura 155). Os braços descompromissados e apoiados sobre uma estrutura de madeira preparam o garoto para o bote: com pedras ataca a imagem de quem um dia já atacou com armas.

Figura 155 – O ataque ao monumento

Fonte: PÉO, Sérgio (1974).
Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital)³⁵

Esta cena integra o filme *Explendor do martírio* (1974), de Sérgio Peo, mas não está localizada nem no começo nem no final da película. É o meio, não só no sentido da montagem,

³⁵ Neste capítulo optamos por utilizar os fotogramas da versão digitalizada produzida pelo Projeto Cine Brasil Experimental pela melhor qualidade das imagens.

mas também no sentido da ação no presente. Integra um conjunto de performances registradas em película, cujo laço comum é a interação com a cidade. Segundo Rubens Machado Júnior, o curta se constitui como “a incorporação do *agitprop*³⁶ peculiarmente obscuro (para provocar discussão com o público?), fragmentado e composto de imagens um tanto auráticas de jovens contracenando com uma cidade carregada de ambiência simbólica”³⁷.

O trabalho é o segundo e último filme em Super-8 de Sérgio Péo, artista plástico e cineasta documentarista dedicado a captar em imagens os conflitos e contradições sociais, especificamente com abordagens voltadas para a periferia e para as comunidades indígenas. A primeira realização intitulada *Pira* (1972) reúne um grupo de artistas que fazem performances e *happenings* no centro do Rio de Janeiro que intervêm na dinâmica do lugar: um dos participantes joga um rolo de papel higiênico na rua e outra mulher atravessa a via com os olhos vendados e numa ação coletiva escrevem no asfalto “início” e “fim do jogo”. Nesta criação espontânea que interrompe a ordem do espaço público, convoca e provoca os pedestres ali presentes para o lúdico da brincadeira e para a crítica ao regime militar – especialmente com um plano que mostra um jornal com o seguinte escrito: “as ditaduras não são eternas”. *Explendor do martírio* dá continuidade às experiências artísticas no centro da capital carioca, desta vez ampliando o espectro para discutir os símbolos que compõem esse espaço urbano e que ordenam a vida social. Evoca o que Toquarto Neto certa vez escreveu: “ocupar o espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro”³⁸.

8.1 – Ocupar o espaço público, ocupar o presente

A película se inicia com a pirotecnia do artista de rua, engolidor de fogo, que oferece aos transeuntes o espetáculo do perigo controlado (Figura 156). Ele se encontra no centro de uma roda localizada em um amplo calçadão. Sua agilidade e ousadia o permite alcançar duas proezas: o manuseio do fogo e a ruptura da ordem do dia – a atenção daqueles que trafegam pela praça e que dedicam um breve instante da energia do trabalho para observá-lo. A trilha sonora que embala este começo do filme é a canção *Money*, do álbum *The Dark side of the*

³⁶ *Agitprop* é um termo que significa agitação e propaganda aplicado à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917, sendo o termo amplamente disseminado entre brigadas e coletivos.

³⁷ MACHADO JR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.369.

³⁸ NETO, Toquarto. Filmes. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.378-381.

moon do Pink Floyd, nos sugerindo tanto a labuta do artista por uns trocados como a quebra que sua apresentação estabelece para a expressão “tempo é dinheiro”.

Figura 156 – O artista em seu palco urbano

Fonte: PÉO, Sérgio (1974).

Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital)

A cena do malabarismo do artista estabelece um contraponto com os primeiros planos do filme, que trazem uma parede branca com o seguinte poema escrito:

fico me queimando
 por você
 ninguém se olha
 ninguém se vê
 onde você anda?
 Por mim?
 Take me off to the dark side
 Of the road
 Take the day little Susie!

Neste momento da apresentação, observamos os olhares atentos e curiosos voltados para o artista, assim como atento é o olhar da câmera que busca captar a ação do engolidor de fogo e a expressão espontânea do público ocasionada pela performance. Apesar da experiência com o traquejo do fogo, o artista está entregue ao acaso, ao acontecimento, à experiência única que cada apresentação representa, visto que ela nunca será a mesma, diferentemente do que é oferecido a este mesmo público pela sociedade do espetáculo. Mas o palco do espaço público ocupado pelo artista é dividido com outros atrativos. Entrecortando a sequência do engolidor de fogo, temos planos do recorte de um jornal, onde é possível ler “Monumento aos heróis” e ver a estátua do militar Siqueira Campos. Existiria aqui um contraponto entre o artista de rua e este símbolo histórico? Um possui garrafas de vidro e bastões como instrumentos de trabalho.

O outro, um rifle na mão. Ambos se encontram expostos ao público, fazem do ambiente urbano sua condição de existência e sua trajetória é construída por seus expressivos feitos. Mas apenas um será lembrado.

Tanto o artista de rua como a estátua dão lugar para uma outra forma de presença no espaço público. Observamos a perambulação do jovem (o mesmo personagem citado no início deste texto) entre os prédios financeiros da Avenida Almirante Barroso. As limitações da câmera quanto à exposição de luz aqui são transformadas em ferramentas de um jogo que dilui a imagem do jovem ao concreto dos edifícios, ao mesmo tempo que o diferencia do espaço em volta. Na tela, os viadutos e a verticalidade da moderna arquitetura da Avenida República do Chile, fantasmagórica em sua representação vazia de carros e de pessoas.

Em outro espaço da cidade, circundado por edifícios históricos, dois outros jovens ocupam as ruas em suas respectivas performances. Postada de frente para a câmera, a garota, com os olhos vendados e as mãos amarradas, se desvencilha do que lhe aprisiona. Temos aqui o contraponto com a manifestação anterior do engolidor de fogo: ao ilusionismo provocado pela pirotecnia, oferece-se agora o anti-ilusionismo do corpo reprimido que luta por sua liberação. A mulher (Sandra Werneck) coloca o presente e futuro (de quem?) no jogo de cartas. Sentada no asfalto, mira a câmera e revela as cartas escolhidas: rei de paus e Ás de copas. (Figura 158). De acordo com o livro *O tarô mitológico*, de Liz Greene e Juliet Burke, a primeira carta simboliza a imaginação criativa, sua dimensão ativa, gerando mudanças na própria vida e no ambiente que o cerca, contagiando com suas ideias³⁹. Já o Ás de Copas significa a erupção inicial da energia vital, pois é uma carta atrelada à figura da deusa Afrodite e à força da natureza⁴⁰.

Figura 157 – O corpo vedado

Figura 158 – O jogo de cartas

Fonte: PÉO, Sérgio (1974).

Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital)

³⁹ GREENE, Liz; BURKE, Juliet. **O tarô mitológico**. São Paulo: Madras, 2017, p.65.

⁴⁰ Ibidem, p.42.

A mesma experiência da interação com a cidade e do destino relegado ao acaso do jogo foi contemplado no filme superoitista *Agrippina é Roma Manhattan*⁴¹ (1972), de Hélio Oiticica, com a perambulação tirana da personagem Agrippina (Cristiny Nazaré) entre os prédios públicos e financeiros de Nova York. Na metade da película, a mulher, ora *femme fatale* ora juvenil, se defronta com um artista e um travesti (Antonio Dias e Mário Montez) a jogar dados em plena Wall Street. Entretanto neste caso, a brincadeira do jogo dos personagens produz uma certa camada que os separa dos acontecimentos em torno. Rubens Machado destaca que os personagens em questão “são todos tipos curiosos, dominam a cena sem manifestar qualquer curiosidade com o entorno, com o qual não interagem, imbuídos de sua mínima atividade, parecem nada buscar do convívio dos poucos circundantes ou de seus eventuais afazeres”⁴².

Em *Explendor do Martírio* temos um efeito contrário de desfazer uma camada que impede a conexão entre o artista e a cidade, voltando as atenções do entorno para a proposta ali apresentada. A liberação das mãos e dos olhos vendados e o jogo de cartas localizam esta performance tanto no aspecto do misticismo contracultural como também na perspectiva da criatividade que emerge no cerceado espaço do concreto, diluindo as fronteiras entre a arte e a experiência no mundo, entre o individual e o coletivo. Ao ocupar o centro da rua e se livrar do que a aprisiona, a artista está livre para intervir na cidade, a partir de sua subjetividade. Neste sentido, Gonzalo Aguilar destaca que o campo das artes no final dos anos 60 (citando como exemplo o caso de Oiticica) mirou a ocupação do espaço público como modo de resistência ao regime militar: “havia que moldurá-lo, reinventá-lo e produzir as relações necessárias para derrubar a ditadura”⁴³.

O caráter urbano das manifestações artísticas deste período integra uma das preocupações da vanguarda nacional, que também tinha como temas vigentes a crítica à hegemonia cultural e econômica dos Estados Unidos, o subdesenvolvimentismo, a repressão política e as transformações comportamentais. Segundo Artur Freitas, entre 1965 e 1968, as artes visuais foram marcadas pelos desdobramentos do neoconcretismo e pela proposição de uma arte objetual, ambiental e participativa, listando como principais nomes desta geração

⁴¹ Existe uma versão disponível do filme no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3SO9FV4ET9I>.

⁴² MACHADO JR, Rubens. *Agrippina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO. *Ars* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, Dossiê Hélio Oiticica, ano 15, nº30, 2º sem, 2017, p.170.

⁴³ GONZALO, Aguilar. **Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016, p.22.

Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara, Lygia Pape e Hélio Oiticica. “A cultura artística desse período pretendeu romper com a passividade contemplativa, arregimentando seus principais artistas e intelectuais por meio de ações coletivas”⁴⁴, através de manifestos e exposições, de acordo com o autor. Com a vigência do AI-5, uma nova conjectura se formou nas práticas artísticas, se mostrando mais fragmentária, experimental, radical, tecendo “o encontro da arte com os estímulos da vida, mas particularmente no que competia às especificidades de uma vida sujeita aos arbítrios da dominação política, mercadológica e institucional”⁴⁵, na leitura de Freitas. Otília Arantes também destaca esse momento como aquele caracterizado por ações fragmentadas:

Os artistas nacionais que permaneceram no país vão buscar na marginalidade das instituições e pela exacerbação da gestualidade uma desestabilização indireta dos valores impostos. A tônica é a do irracionalismo, o que, associado à impossibilidade de gerar acontecimentos públicos, faz a arte retrair-se, fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados. Experimentação, anarquismo, individualismo, são algumas das bandeiras e que têm por consequência, justamente, a completa fragmentação da produção⁴⁶.

Artur Freitas diferencia três tendências que se configuram no período que abrange os anos 1969 a 1974⁴⁷: uma que problematiza a supremacia da visualidade por meio de experimentações com a linguagem textual, exemplificando os trabalhos de Paulo Bruscky, Regina Silveira e Walter Zanini como curador do Museu de Arte Contemporânea da USP; outra abertamente política e performática, privilegiando a estética agressiva e abjeta e destacando a precariedade do corpo. Esta será intitulada como arte de guerrilha e terá como nomes primordiais Artur Barrio, Cildo Meirelles e Antonio Manuel; e uma terceira tendência mais difusa, afeita às disposições grupais e imaginárias que o autor denomina como “forma-festa”⁴⁸ (cita entre outros exemplos os trabalhos de Pedro Escosteguy, Anna Bella Geiger e Artur Barrio novamente).

Nos interessa neste momento a segunda expressão. Cunhada pelo crítico de arte Frederico Moraes, a arte de guerrilha ou contra-arte, consistia-se num conjunto de

⁴⁴ FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos Encontros de Arte Moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017, p.78

⁴⁵ Ibidem, p.78.

⁴⁶ ARANTES, Otília. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Conemporânea, n.7, ago, 1983, p.14.

⁴⁷ FREITAS, op.cit, p.80-81.

⁴⁸ Artur Freitas denomina como “forma-festa” procedimentos performáticos influenciados pelas reflexões de Herbert Marcuse sobre a Grande Recusa, que se dão por meio de ações coletivas de aparência festiva e contestatórias à racionalidade técnica. Ibidem, p.62-65.

manifestações de oposição, tal como a Grande Recusa Marcusiana também, a toda forma de repressão e à hegemonia racional do “milagre brasileiro” e da tecnocracia. Esta oposição se daria através do “improviso e da precariedade para afirmar a sua oposição ao mundo, às instituições e à própria definição de arte”, de acordo com Freitas⁴⁹. Para Moraes, a contra-arte é algo além, aproximado à ação dos guerrilheiros, pois “trata-se de uma situação limite, uma espécie de corda-bamba. Qualquer queda é fatal. Mas é preciso ir em frente – enfrentar a grande nebulosa. Impossível castrar-se por receio à condenação e ao desconhecido”⁵⁰.

As dimensões da situação limite, do ir de encontro ao desconhecido e da apropriação do precário como recurso de linguagem nos permite aproximar o superoitismo experimental com a arte de guerrilha. Primeiro no quesito da proposta de intervir no espaço público, ordenado sujeito à vigilância dos olhares tanto da polícia quanto de um público que se esconde atrás das janelas dos edifícios. Para Rubens Machado Júnior, a carga contestatória das performances e do registro feito pelo Super-8 rompem “com o comportamento “respeitável””⁵¹. Ocupar a rua e filmar experimentam então, os limites da ação. Em artigo escrito para a *Revista Vozes*, Sérgio Péo reflete sobre a experiência de intervenção no local público:

Na esquina da Av. Rio Branco/ Almirante Barroso verificamos que era oportuno diluirmos rapidamente determinadas intervenções tendo em vista que questionávamos os limites de uso da rua em “condições de normalidade”... evitando portanto situações além de “extremas” ou “conflitos”, que inviabilizassem o desdobramento da experiência. Esse ponto em um limite (sutil). No final da semana, partimos para uma ocupação com cadeiras, bancos, etc. As cadeiras na calçada, comum nos subúrbios e cidades do interior, adquirem uma conotação meio absurda no centro da cidade: “a casa é sua, a cidade é sua”
- É?⁵²

Tomar a rua como casa, como espaço individual e embaralhar os limites estabelecidos entre o que é privado e o que é público. Em *Explendor do martírio*, a noção de pertencimento à cidade será apresentada, portanto, numa chave reversa, a da ausência desse pertencimento e da necessidade de torná-lo real. Mas para compreender esta ausência é necessário tocar na ferida, é necessário expor os mecanismos que impedem o indivíduo de ocupar a cidade

⁴⁹ FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p. 29.

⁵⁰ MORAIS apud FREITAS, op.cit, p.30.

⁵¹ MACHADO JR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin**: a experiência histórica e imagens dialética. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.373.

⁵² PÉO, Sérgio. O superoito como um instrumento de linguagem. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo**: Cinema experimental na América Latina. California: University of California, 2017, p.376.

enquanto casa e transformá-los em arte. Teremos, portanto, a performance como negação do mundo mercantilizado, como crítica à violência do regime de governo, transmutando a violência em arte.

Neste sentido, podemos observar a atuação do próprio diretor, com os braços amarrados a um poste e com os olhos também vendados (Figura 159). Nesta sequência há duas referências. Uma, direta em relação ao regime militar e à tortura, trazendo para a rua e dando visibilidade pública ao que ocorre sorrateiramente nos porões escondidos dos DOPS, Departamento de Ordem Política e Social. Outra menção, esta indireta, foi observada por Rubens Machado, cuja leitura associa a gestualidade de Péo à imagem da estátua de São Sebastião, padroeiro da capital carioca⁵³. Nas duas alusões podemos pensar na ideia de um corpo sobrevivente às profundas agressões, tanto daqueles que resistiram à crueldade e à dor imposta pelos militares, quanto da figura do santo condenado à morte, mas que resiste às flechadas impostas como punição⁵⁴.

Figura 159 – A performance da tortura

Fonte: PÉO, Sérgio (1974).
Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital)

Do zoom nas mãos atadas do jovem diretor, o filme segue para o plano enigmático de duas luvas dispostas no asfalto, separadas pela faixa branca de tinta e por um punhal. A câmera faz um movimento de baixo para cima, *tilt up*, seguindo a orientação da faixa, o que nos permite visualizar a larga avenida vazia. Enquadrada quase que perfeitamente, as faixas dividem a tela

⁵³ MACHADO JR, Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: a experiência histórica e imagens dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.370.

⁵⁴ São Sebastião é uma figura católica que teria se tornado soldado do exército romano para afirmar o coração dos cristãos debilitado diante das torturas. De início amado pelos imperadores, passa a ser julgado como traidor, sendo condenado à morte por meio de flechadas. Foi dado como morto e seu corpo foi jogado em rio, entretanto Sebastião não havia falecido e foi salvo por Irene (Santa Irene), mas novamente condenado a morte, desta vez por espancamento.

e nos mostram uma direção. Entretanto o filme rechaça o caminho sugerido. É preciso desestabilizar o que está estável, desordenar o que está em ordem. E isso pode estar sugerido na escolha da trilha sonora, a canção *Time*, também do Pink Floyd, que acompanha desde a sequência das performances dos jovens artistas até o ataque à estátua. Se num primeiro momento a música *Money* nos ambienta no mundo das transações econômicas e da ordem do trabalho, agora *Time* nos leva em direção à passagem do tempo e o que se faz com ele, como a letra aponta: “o “tic-tac” vai marcando cada momento de um dia morto. Você gasta horas à toa e as joga no lixo, descontroladamente, perambulando de um lugar para o outro em sua cidade natal, esperando por alguém ou algo que te mostre o caminho”⁵⁵. A estruturação imagem e som parece então fazer uma convocação: é necessário não só ocupar as ruas, mas ocupar o presente também.

8.2 – Negatividade e precariedade

A certa distância da estátua de Siqueira Campos está a câmera, o que não deixa de lhe conferir a participação ativa da ação a seguir. Trêmula, capta ansiosamente a impetuosidade do artista guerrilheiro que atira pedras no monumento. O insulto à história petrificada provoca a reação de pessoas próximas ao local, ávidas por reprimir instantaneamente a ousadia do rapaz. Entretanto a transgressão também se estende à própria atividade da filmagem em super-8 que continua registrando, clandestinamente, o decorrer da ação. Ela faz jus a famosa frase proferida pelo cineasta superoitista baiano Pola Ribeiro sobre a prática nesta bitola: “filmes em 35mm se dedicam a construir monumentos, filmes em 16mm se propõem a lhes colocar questionamentos, e Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”⁵⁶.

O ataque e a repressão tornam-se seu espetáculo, revidando com a mesma arma o que a racionalidade técnica faz com as imagens, transformando aquela captação espontânea em produto, mas um produto da negatividade. Primeiro porque imprime na película a destruição de um monumento e não a eternização de sua imagem. Segundo porque a fragilidade do suporte condena a imagem ali captada a seu provável desaparecimento – salvaguardada as situações em que as películas em Super-8 foram preservadas em ambientes adequados, a parte de muitos registros feitos a época que se perderam ou que se encontram em péssimo estado. Terceiro,

⁵⁵ Trad. nossa: “Ticking away the moments that make up a dull day. You fritter and waste the hours in an offhand way. Kicking around on a piece of ground in your home town, waiting for someone or something to show you the way”.

⁵⁶ RIBEIRO apud MACHADO JR; Rubens. Rubens. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.369.

porque tal registro circula em espaços de resistência que se opõem aos tradicionais locais de exibição de filmes, como os cineclubes, os festivais, galerias de arte e sessões domésticas clandestinas. E quarto, porque carrega na imagem a violência, sem o propósito do esvaziamento e sim da intensificação de seu significado.

Lembremos da Estética da Fome e da violência como linguagem nas obras de Glauber Rocha. Ou dos filmes do Cinema Marginal e a agressividade que compõe a narrativa e a forma do filme. A montagem fragmentada e descontinuada, a ausência dos diálogos ou o excesso do falatório “sem sentido”, os cortes abruptos, as disjunções entre imagem e som, as previsões apocalípticas e o niilismo incorporado ao discurso dos personagens são instrumentos de agressão ao espectador domesticado pela narrativa clássica do cinema norte-americano. Temos uma operação de violência no nível da linguagem (cinematográfica e falada), não somente no que se apresenta enquanto conteúdo. Tal violência também se manifesta no Super-8 quando determinados filmes superoitistas imputam a violência também como processo artístico.

Relembramos assim os filmes de Anna Maria Maiolino citados no Capítulo 2, *In-Out (Antropofagia)* (1973/1974), *X* (1974), *É o que sobra* (1974) onde o corpo é de alguma maneira violentado: esparadrapos que impedem a fala, espirros de sangue que jorram no chão e a simulação do corte de partes do corpo⁵⁷; o próprio Geneton Moraes em *Funeral para...* com a cena que simula a prisão e tortura de jovens; os filmes de Jorge Mourão que também propõem o ferimento do corpo como prática artística⁵⁸; ou o curta *Ora bombas ou a pequena história do Pau Brasil*, de Fernando Bélens com a “entrevista” de um pênis enfaixado e ensanguentado em um programa televisivo⁵⁹. Logo, temos a violência da opressão do regime civil-militar revertida em manifestação artística, que se aporta na produção do choque como experiência limite no tempo presente – pressuposto da arte de guerrilha. O ataque à estátua em *Explendor* configura-se em mais uma ação neste sentido, indo na direção da violência simbólica, da destruição de um ícone histórico. Entretanto, a ação do guerrilheiro superoitista ao desobedecer a ordem, ocupar o presente e destruir símbolos tem seu preço.

Assim que ataca a estátua, o artista do curta-metragem é contido por transeuntes e por policiais. Ao jovem agressor não houve a detenção real, mas no filme esta ação tem a sua consequência. Na sequência temos o garoto, portando uma máscara, rastejando pelo gramado próxima a uma avenida, sob a mesma trilha sonora inicial de *Money* (um retorno à ordem?). Lentamente ele vai tocando o solo, tateando como se estivesse à procura de algo. A câmera

⁵⁷ Cf. Capítulo 2, página 89.

⁵⁸ Cf. Capítulo 2, página 89.

⁵⁹ Cf. Capítulo 6, página 222.

então aproxima-se do gramado para mostrar o sangue que escorre pela terra e que desemboca no asfalto.

O jovem deita-se na rua e agoniza ensanguentado (Figura 160) – neste momento temos a anti-ilusão do cinema, com o rompimento explícito de uma bolsa de sangue grudada ao tronco com fita crepe – indumentária que nos é apresentada bem no início do filme. O corpo estendido no chão em plena avenida vazia de carros confirma a morte do artista guerrilheiro e a profecia não indicada pelas cartas do baralho: entre passado das estátuas e o futuro do progresso não há espaço para transgressores nem coadjuvantes.

Figura 160 – A violência exposta.

Fonte: PÉO, Sérgio (1974).
Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital)

A bolsa de sangue incorporada ao tronco do artista se assemelha, em certa medida, com a proposta artística de Artur Barrio, *Trouxas Ensanguentadas*. Segundo Artur Freitas, o projeto foi composto por duas ações distintas, uma ocorrida no Salão da Bússola, no Museu de Artes Moderna do Rio de Janeiro em 1969, e outra na mostra *Do Corpo à Terra* em Belo Horizonte em 1970, e consistia na reunião de sacos esgarçados e amarrados contendo detritos e dejetos sujeitos à decomposição física e química. Para o autor, a obra apresenta o atributo da violência, difuso em três perspectivas: referindo-se aos saldos perversos da ditadura militar brasileira; centrando-se no miserabilismo cultural como caminho para a vanguarda artística; e a negação das convenções artísticas tidas como institucionalizadas⁶⁰.

⁶⁰ FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p.164.

Figura 161 – O corpo estendido no chão

Fonte: PÉO, Sérgio (1974)
Fotograma de *Explendor do martírio* (Digital).

Figura 162 – *Trouxas Ensanguentadas*

Fonte: BARRIO, Artur (1970)
Objetos-trouxa preparados para a
Situação T/T, I, Belo Horizonte.

Postas em comparação, tanto a performance no filme de Péo como a obra de Barrio levantam o elemento da precariedade como linguagem e como forma de apontar o real, acusar o mundo histórico. A violência sofrida pelos torturados, mortos e desaparecidos da ditadura vira material artístico para revelar a dinâmica cruel à qual aquela geração estava submetida. Ao assumir a precariedade e recorrer ao espaço público (ruas e calçadas) como palco para suas manifestações, as duas obras visibilizam o desconforto numa esperança, talvez, de que a agressividade do público também venha à tona contra o sistema que o violenta.

8.3 – A morte é o (re)começo

Os escritos em uma tela branca apresentados no começo do curta são retomados ao final de *Explendor do martírio*, agora encobertos por flores, simulando uma espécie de lápide. Teríamos nesta sequência final uma dupla morte: a do artista e a da arte? Arriscamos a sugestão por uma contínua ruptura. Em abril de 1970, Cildo Meireles realizou uma intervenção polêmica intitulada *Tiradentes: Totem-Monumento ao preso político*, na qual o artista amarrou dez galinhas a uma estaca de madeira, encharcou-as de gasolina e as incendiou vivas diante de uma plateia. Crueldades e radicalismos à parte, Freitas destaca a ação do artista em referenciar as apropriações antagônicas e monumentalizadoras da figura de Tiradentes, com o intuito de “apresentar um sacrifício bárbaro em meio a um programa de festividades cívicas” e assim, “num rompante estratégico, dar forma pública a um conflito nem sempre manifesto”⁶¹. O conflito em questão era a apropriação pelos militares da imagem de um preso político e a sua transformação enquanto herói nacional. Cildo então tentava evidenciar a hipocrisia da ação do

⁶¹ FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013, p.228.

regime militar que torna mártir a figura de um personagem que lutou pela independência do Brasil ao mesmo tempo que tortura e mata seus presos políticos⁶².

Ao voltarmos para o filme de Sergio Péo, observamos a mesma estética da violência numa chave menos radical. O artista promove o choque dos transeuntes (plateia) ao atacar um símbolo. Embora não tão conhecido pelos brasileiros, a agressão a uma estátua por si só já produz o espanto, pois aprendemos a idolatrar monumentos mesmo desconhecendo sua história ou mesmo reconhecendo a opressão que suas imagens significam. Desobedecer e destruir símbolos, monumentos, instituições é expor o conflito: respeitamos pedaços de pedras, mas ignoramos indivíduos que estão sendo violentados, violados. As cenas da performance do artista amarrado ao poste e agonizando no meio da rua vazia refletem a mesma dicotomia que Cildo, assim como outros artistas da época buscam evidenciar por meio da arte de guerrilha.

Mas a possível morte do artista, exposta no palco solitário da urbe e legitimada por uma lápide não indica o fim. Se o filme se inicia com a mesma imagem da tela branca com os escritos, sugere então um ciclo que se quebra, mas que propulsiona novos ciclos. Talvez porque *Explendor do Martírio* nos ofereça a performance como respiro da espontaneidade dentro do contexto da ordem, uma forma de resistência viva em meio ao concreto, uma potência sempre em latência que só pode existir no presente.

⁶² FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**: vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p.228.

Capítulo 9 – *Fazer de outro modo*

Ao analisar o livro de Herbert Marcuse, *O homem unidimensional*, Didi-Huberman destrincha o sentido da palavra “recusa”, termo primordial do trabalho do filósofo e sociólogo alemão, fundamentado na oposição à ordem tecnocrática. Para o autor, recusar não é simplesmente não fazer.

Recusar, gesto fundamental dos levantes, consiste sobretudo em dialetizar: ao nos recusarmos a fazer o que nos é prescrito de modo abusivo, podemos e devemos, obviamente, não parar por aí. Não recusamos certo modo de existência escolhendo somente não existir. Só recusamos verdadeiramente ao decidir existir e *fazer de outro modo*. Enquanto alguns pensam recusar limitando-se a *não fazer*, retirando – logo, reduzindo – sua potência, outros correm o risco de expor sua recusa até na potencialização de *outro fazer*. E quando digo que se expõem, quero dizer que, apesar de tudo, não temem – daí sua posição menor, seu lugar de não poder – “fazer algo” no espaço público⁶³.

Fazer de outro modo poderia ser uma forma de interpretar *Ah, verdá?* e *Explendor do martírio*, assim como os demais filmes analisados até aqui. Eles apresentam a negação e a recusa ao sistema na proposição de outras maneiras de fazer. No caso do curta mexicano, essa recusa se dá na feitura do filme e em seu conteúdo. Ele é um dos filmes mais “narrativos” dos objetos selecionados desta tese, no sentido de que sua estrutura é mais tradicional, configurada no esquema começo-meio-fim, ações que se direcionam para um ápice e uma montagem orientada para a concepção de causa-efeito. Quando dizemos então que a recusa se dá na feitura, é porque ele abraça a “precariedade” do meio para torna-lo matéria – o uso de não atores, a câmera trêmula, os desfoques de imagem, o uso da luz natural e da captação de imagens instantâneas que integram a encenação à dinâmica da cidade, fazendo jus ao manifesto elaborado pelo diretor da realização de um quarto cinema. E quando falamos de uma recusa no sentido do conteúdo, é porque sua trama se volta para personagens “fora da lei” que possuem como motivação a destruição das instituições, e cuja lição moral em nenhum momento encontra espaço para se estabelecer.

Em *Explendor do Martírio* a negatividade também se encontra nestes mesmos operadores. A película carrega o frescor da filmagem espontânea, da criação artística que se utiliza do tempo presente e do cotidiano como processo. O filme tem uma estrutura fragmentada, reunindo diversas performances que desmontam a passividade de um espectador

⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017, p.344.

acostumado às fórmulas prontas do mercado cultural. Apresenta em imagens a transgressão e a agressão em via dupla: a violência acometida nos corpos pelo regime de poder e a violência que desponta desses corpos na forma de ação artística.

Nos dois filmes temos um contraponto da relação com a cidade. Enquanto em *Ah, verdá?* observamos as ruas movimentadas de carros e as calçadas povoadas de gente – a exemplo da andança dos personagens pelas *tianguis* (feiras livres), em *Explendor do Martírio* visualizamos uma cidade vazia e silenciosa, dominada por grandes edifícios e viadutos, onde os artistas aproveitam o respiro do vazio para ocuparem o espaço. Entretanto os tentáculos da ordenação da racionalidade técnica estão evidentes em ambos: no curta mexicano pelo viés da vigilância constante do aparato de segurança em cima dos protagonistas; na hegemonia do consumo explorada pelos grandes outdoors que ocupam a tela; e no comportamento do casal que foge constantemente às expectativas sociais de uma reafirmação das instituições: a família e o trabalho. Na obra brasileira, o vazio da cidade diz muito sobre sua organização. As faixas milimetricamente estampadas no asfalto indicam a ordem e a direção, assim como a arquitetura elevada das grandes construções comprime aqueles que percorrem as vias da cidade. Mas nas brechas de uma metrópole do trabalho e dos monumentos históricos, os artistas quebram as normas por meio da arte como negação de seu modo de funcionamento.

Desta forma os dois curtas-metragens nos trazem, de maneiras singulares, uma proposta de rompimento, o que se aproxima de Marcuse quando trata da obra de arte:

uma obra de arte pode denominar-se “revolucionária” se, em virtude da configuração estética, apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (reificada) e dar a ver o horizonte de uma transformação (libertação)⁶⁴.

Nos dois filmes (e em outras obras superoitistas também) destacamos que a ausência de liberdade é a força motriz tanto da narrativa e das ações dos personagens, quanto das performances dos artistas que escancaram a tortura e violência do regime militar. E esta ausência é apresentada nas duas produções através da perambulação pela cidade. Ao tratar da perambulação no cinema moderno, Fábio Uchoa afirma que ela consiste num contraponto à narrativa do cinema clássico, emergindo no cinema de vanguarda dos anos 20 e reaparecendo no final dos anos 40, pelo neorrealismo e pelos cinemas novos. “O andar a esmo e sem destino, pedestre ou automotivo, subverte a noção clássica de personagem, bem como a própria ideia de

⁶⁴ MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2007.

narrativa, caracterizada por uma cadeia de eventos relacionados, acontecendo no tempo e no espaço”⁶⁵, porque na perspectiva clássica tudo se estrutura nas relações de causa/efeito, segundo o autor. Desta maneira, a perambulação poderia ser pensada como evento físico, que se opõe à dramatização e aos critérios de verossimilhança, apresentando uma espécie de revelação (do mundo histórico) associada à dissolução do espaço e à subjetividade⁶⁶. Entretanto, ao se aprofundar no caso do Cinema Marginal, Uchôa destaca que a perambulação é física e mental, pois se relaciona à própria experiência dos personagens em crise⁶⁷.

Essa dimensão dos personagens em crise foi verificada na deambulação do jovem militante em *Mi casa de altos techos* e na caminhada de Ana Farache em *Funeral para década de brancas nuvens*. Podemos dizer que a perambulação no superoitismo atende à múltiplas demandas e não poderíamos, portanto, elaborar asserções generalizadas sem o exame detido dos casos. Mas observamos que além da crise, há também uma outra dimensão que é a da caminhada como um processo que também leva a ação. Em *Ah, verdá?*, os protagonistas perambulam porque fogem das instituições ao mesmo tempo que o percurso lhes estimula novas ações (como nas cenas em que ocupam uma Kombi e depois roubam outro veículo). Portanto é na perambulação que se resiste à organização imposta pela racionalidade técnica, negando-a na proposição de formas contrárias de ação: ocupando as ruas e explodindo instituições. Em *Explendor do Martírio*, a perambulação é processo criativo, é a prática artística em si. É o embate com o real e o cotidiano para formular algo sobre ele, em forma de performance. É olhar, é dar a ver o que está escondido (tortura) e esfacelar o que se obriga a ver (monumentos), ação possível somente se esses corpos percorrerem os espaços públicos. Por isso a perambulação como forma de ocupar a cidade é um ponto importante de conexão dos filmes e que aponta para “outro modo de fazer”.

A perambulação integra também um campo maior de ação política, que chamamos no Capítulo 7 de guerrilha contracultural e que no Capítulo 8 aproximamos à noção de arte de guerrilha. Nos dois casos observamos sujeitos que se arriscam e se expõem à situações-limites, desafiam o *status quo* e incorporam o risco como processo de arte/vida. Neles, temos a proposta de uma ação física que atinge o nível simbólico que é a destruição de monumentos e instituições. Para além de atacar estátuas e explodir edifícios do governo, da imprensa ou da

⁶⁵ UCHOA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-1983) – perambulação, silêncio e erotismo**. São Paulo: Editora Alameda, 2019, p.35.

⁶⁶ Ibidem, p.38.

⁶⁷ Ibidem, p.45.

história, está a agressão ao que estes espaços/símbolos significam: o poder. Desta maneira, o fazer de outro modo é oferecer uma alternativa de anti-poder, a partir de Holloway:

O anti-poder, então, não é um contra-poder, mas algo muito mais radical: é a dissolução do poder-sobre, a emancipação do poder-fazer. Este é o grande, absurdo e inevitável desafio do sonho comunista: criar uma sociedade livre das relações de poder. Muito mais radical que qualquer ideia de revolução baseada na conquista do poder e muito mais realista⁶⁸.

Se o jogo de forças é complexo e a balança sempre tende para um lado, resta resistir na radicalidade de dissolver este poder-sobre, desafiando símbolos e utilizando a própria violência como resposta. Ao longo dos capítulos deste trabalho recorreremos inúmeras vezes a palavra “violência”, no sentido comum do termo: como ação agressiva, opressora, perversa a alguém. Portanto a utilizamos para nos referir às práticas dos regimes do governo e demais instituições sociais de coerção dos indivíduos, na forma da tortura, da morte e da repressão também em nível subjetivo. Nesta última parte, veremos a transição desta noção para outro significado.

Em *Ah, verdá* temos a inserção de bombas caseiras nas grandes instituições mexicanas, portanto ações de atentado ao poder visando sua eliminação. Tal movimento não é aleatório, se pensarmos como resposta às ações violentas por parte do Estado, citando como casos específicos o massacre de Tlatelolco e o massacre de Corpus Christi – onde temos como alvo da violência a juventude. Logo, mesmo de forma precária e debochada, os protagonistas revidam com violência as opressões sofridas. *Explendor do Martírio* também temos o ataque ao monumento, de forma improvisada com pedras tiradas da calçada, e temos, de uma certa maneira, o ataque ao olhar do espectador através da própria forma do filme, que o tira da zona de conforto e o coloca em contato com o enigma (o que representam tais performances?) e com a própria ausência de liberdade.

Poderíamos interpretar tais ações agressivas como reverberações da “violência revolucionária” ou “violência explosiva”, cunhada por Baudrillard, que marcou o campo político, social e artístico principalmente a partir de maio de 1968. Na leitura de Fabbrini, ela tem constituição liberadora e libertadora, revelando a saturação de todo o campo social⁶⁹. Portanto, o que visualizamos nas duas películas seriam ainda resquícios da energia negativa de atuação no real para ocupar e transformar o presente. O que veremos depois, num contexto político, social e, principalmente, artístico, será a recolocação de novas questões quanto à

⁶⁸ HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder**. São Paulo: Editora Viramundo, 2003, p.61.

⁶⁹ FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso – Cadernos de estética aplicada**, v.X, n.19, jul-dez, 2016, p.247.

desaparição da arte e a transição dessa “violência explosiva” para a “violência implosiva”, a “involução lenta não apenas da arte e da comunicação, mas do próprio social, e, por conseguinte, das instituições políticas, ou de noções como a de poder”, segundo Fabbrini⁷⁰.

Nos dois filmes também observamos as reações à “violência explosiva”, no caso a morte de personagens. No curta mexicano temos a morte do jovem, após a perseguição da polícia, e no curta brasileiro temos a morte do artista. Ambos apresentarão a imagem dos corpos dispostos no asfalto/calçada, exibidos por um lado enquanto triunfo da punição pela transgressão, por outro enquanto elemento constitutivo de crítica da obra ao estado vigente. E também em ambos a morte não estabelece um fim, no sentido de apagamento da postura de recusa, da eliminação do contraditório, e sim uma ruptura que paradoxalmente dá continuidade as ações de resistência. Em *Ah, verdá?* veremos a protagonista, após o luto, em novas práticas de afronta ao sistema, ao mesmo tempo que em *Explendor do Martírio* teremos dois elementos que sugerem a negação do destino imposto: a imagem da lápide que nos leva ao começo do filme, portanto um recomeço da narrativa; e a penúltima sequência do curta que mostra a bolsa de sangue rompida, deixando expostos pedaços de papel e as cartas do baralho que integraram a performance realizada na metade da obra. Neste caso teremos outro plano que enquadrará as mesmas cartas: o rei de espadas e o às de copas, interpretadas no tarô como referências à criatividade e à energia vital - talvez aqui uma possível leitura do desejo sobrevivente apesar da repressão.

Encerramos esta tese, portanto, com dois filmes que apontam para a ação. Optamos pela sua posição no final do trabalho pois ao mesmo tempo que os curtas nos trouxeram a crise entre passado e o futuro, eles também apontaram o impulso desejante de uma geração de cineastas que encontraram na câmera Super-8 uma possibilidade de intervir no mundo, como uma câmera-corpo político, reafirmando a possibilidade de ação no presente. Nesta perspectiva recorreremos à Octavio Paz que afirma que o valor supremo está no presente e não no futuro, pois “o futuro é um tempo falacioso que sempre nos diz “ainda não é a hora” e assim nos nega. O futuro não é o tempo do amor: o que o homem realmente quer, ele quer *agora*. Quem constrói a casa da felicidade futura edifica o calabouço do presente”⁷¹.

⁷⁰ FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso – Cadernos de estética aplicada**, v.X, n.19, jul-dez, 2016, p.247.

⁷¹ PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.252.

Considerações finais

Toquarto Neto certa vez escreveu a seguinte frase: “a realidade tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme, curta dizendo isso”¹. Acreditamos que a palavra brecha seja a melhor expressão para definir a prática superoitista experimental. Não só porque aqui neste trabalho o termo evoca a “brecha” de 68 e as expectativas de uma geração que acreditou em um novo modo de vida. É também porque nessas frestas da realidade histórica que conseguimos um respiro e a possibilidade de avistar alguma coisa além. Mas esta brecha também suscita conflitos, apreensões, afinal o que existe fora desse muro? Será que atende o que desejamos? Sabemos o que desejamos?

A análise dos seis curtas-metragens tentou explorar e evidenciar as formas de resistência e as formas de angústia. Sugerimos a ideia de um lago, tomado pelo vento forte que movimentava a água, revirava os sedimentos, deixava-a turva, dificultando a visibilidade. Os anos 70, assim como os 60, também foram turbulentos, envolveram traumas, frustrações, repressões, expectativas. Mas talvez este obstáculo imposto e que se antepõe ao olhar, não seja somente um aspecto negativo. Demanda revolver tudo, sair do lugar, tocar na ferida e principalmente recusar a paz. Uma paz específica que constitui a arte do entretenimento da indústria cultural, permeia discursos e que se incorpora no cotidiano. Por isso o superoitismo é uma brecha, é a fissura, porque expõe a diferença onde se impõe o homogêneo; porque questiona, perturba, debocha.

Debruçar-se sobre este conjunto de filmes, *Mi casa...*; *Funeral para...*; *La segunda...*; *Exposed*; *Ah, verda?*; e *Explendor do Martírio*, é encarar um desafio interminável. Logo, a paz da conclusão de um trabalho aqui também não se encontra. São filmes obscuros, ambíguos, metafóricos, enigmáticos que ofertam uma multiplicidade de leituras. Porém, o que arriscamos aqui foi o mergulho no lago turbido, para identificar e confrontar os sedimentos, ou melhor as crises. A análise comparativa nos revelou aproximações que iam além dos elementos formais, se constituindo como problemas quase metafísicos que extrapolariam o propósito aqui firmado.

Tentamos identificar, através do recorte de 1968 e suas reverberações, algumas questões do contexto histórico que estariam presentes não somente no conteúdo dos filmes, mas na construção estética das obras. Damos destaque a palavra recorte, pois compreendemos que este

¹ NETO, Toquarto. Material para divulgação. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo**: Cinema experimental na América Latina. California: University of California, 2017, p.342.

é apenas um pedaço de um tecido maior que inclui temáticas que não foram abordadas aqui, como por exemplo as questões de gênero e raça dentro do campo da contracultura, e que também se apresentam nas produções feitas no suporte amador.

Tanto na articulação interna das obras quanto no cotejamento dos filmes brasileiros e mexicanos, identifica-se um estado de desencanto que perpassa e tensiona as relações que a geração estabelece com seu passado, presente e futuro, tornando-se também um registro da visualidade histórica. Nessas relações a negatividade é um elemento fundamental. Nas expectativas sobre o futuro observadas nas obras, foi possível perceber uma oscilação confusa entre a crença no futuro como única possibilidade e a negação da mesma crença. No exame do passado, há a nostalgia pelo que ocorreu ao mesmo tempo que há o desejo de rompê-lo para seguir em frente. Resta, portanto, o presente.

Na primeira parte abordamos dois filmes que realizam diferentes revisões do legado dos anos 60. *Mi casa de altos techos* traz as recentes recordações do massacre de Tlatelolco como ponto de inflexão para a criação artística a partir dos anos 70. *Funeral para a década de brancas nuvens* já realiza um exame de toda a década de 1970, dialogando com a década anterior para construir seu debochado diagnóstico: uma década sem bandeiras. O desencanto paira aqui na maneira como a ambiguidade se instaura na estética dos dois filmes: narradores ambivalentes, contraposições entre imagem e som e oposições dentro da própria mise-en-scene que revelam o dilema de uma juventude: o que fazer depois de 68? Assim, destacamos o complexo atrito entre a nostalgia de 68 e a frustração pela revolução que não ocorreu; e as dificuldades de não ficar preso à nostalgia para superar o luto. Neste processo também se identifica a desilusão em confronto com lampejos do desejo de mudança, que quando encontram brechas, atravessam com potência as pequenas fissuras.

Na segunda parte mantivemos o mesmo trato com as obras. Indagamos suas partes, as confrontamos com o todo e colocamos os dois filmes para dialogar. Em *La segunda primera matriz* temos um ensaio visual que reflete a trajetória do homem na Terra enquanto *Exposed* é uma prosa caótica da história pessoal do diretor. Mas é impossível separar o sujeito do coletivo, o subjetivo do objetivo, a história pessoal de uma história social. Portanto, o filme brasileiro conecta os traumas de infância com outros mais amplos, da ordem da repressão das instituições onde impera o contexto do regime militar. Já o filme mexicano trata também da mesma ordenação das instituições, da organização da racionalidade técnica que atua nos sujeitos e em suas subjetividades. E para colocar estes curtas para conversar, discutimos as operações da montagem, que da mesma forma que na Parte 1, também trabalha com as contraposições, com o que oculta e o que se expõe, com a constante repetição das imagens e com a quebra de

expectativas. A própria montagem em si é fragmentada nos dois filmes (ressaltando, claro, as suas singularidades) o que permite pensá-la também como negação enquanto forma. Ela recusa uma ordem que não seja advinda de si, de sua autonomia.

Nos filmes de Navarro e de Gurrola também cercamos a questão do corpo como um campo de batalha em que se observa o conflito dos instintos (e a necessidade da existência desse conflito), assim como a força da intervenção da racionalidade técnica neste embate, oferecendo uma falsa ideia de liberação do corpo, ao mesmo tempo que o aprisiona, como energia para o trabalho. Destacamos os corpos espontâneos em contraposição aos corpos engessados e o conflito que se encontra nesta corporalidade, entre externar o desejo e eliminá-lo ao mesmo tempo. Novamente estamos lidando com o campo da dialética, entre o desejo que se torna força autodestrutiva e o desejo de romper com uma estrutura que aprisiona os sujeitos. A negatividade superoitista então se apresenta novamente ao fazer do conflito (na montagem, no corpo dos personagens e no embate da geração com a temporalidade) a sua forma fílmica, revelando o contraditório do mundo histórico e da experiência do sujeito.

Na terceira parte, as análises de *Ah, verdá?* e *Explendor do Martírio* apontaram como traço comum a intervenção na cidade através da destruição de monumentos e estátuas. No curta mexicano, temos uma atitude comportamental contracultural de oposição às convenções sociais (família, trabalho e consumo) e que faz da transgressão o alimento para novas práticas de rechaço do *status quo*. No curta brasileiro, a ação de ocupar as ruas quebra a rotina de uma cidade vazia e, por meio da performance, expõe a violência do regime militar. Nos dois filmes aplicamos o termo de guerrilha para caracterizar manifestações que ressaltam o risco e as situações-limites como experiências que oferecem *outro modo de fazer* e que também se constituem como experiências de negação. E tais experiências só se cumprem quando ancoradas ao tempo presente.

Como forma de intervenção no presente e como um legado incerto para o futuro (por suas próprias condições técnicas de preservação), o superoitismo é também negação por excelência. É experimentar constantemente; é explorar seus limites, pois são as restrições técnicas que estimulam o desafio. É optar por outras formas de recepção – mirar a partir de outro espaço e a partir de outro olhar; é negar a perfeição e aceitar o “precário”; é deixar de lado a ilusão da técnica cinematográfica e descobrir o processo; é ter contato com a espontaneidade perdida. Por isso o Superoitismo é uma brecha, porque no seu modo “despretensioso”, “artesanal” e clandestino de feitura nos aponta o risco de conhecer *outro modo de fazer*.

No caso dos filmes analisados a negação promovida por este *outro modo de fazer* culmina em um desnorтеio desejado, construindo uma trama complexa de relações entre passado, presente e futuro. Porque a questão principal aqui não é ter um diagnóstico do futuro e tampouco conseguir resolver o dilema entre nostalgia e luto, e sim reconhecer o movimento permanente do conflito como forma de lidar com o real. E neste movimento não há espaço para a reconciliação.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. Reificação. In: **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.841.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. **Artefilosofia**. Ouro Preto: n.4, jan, 2008, p.09-14. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/731>. Acesso em 09 set. 2020.
- AGUSTÍN, José. **La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas**. México, D.F: Contemporánea, 2007.
- _____. **Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970**. México, D.F: Planeta, 1990.
- _____. **Tragicomedia mexicana 2: la vida en México de 1970 a 1988**. México, D.F: Editorial Planeta Mexicana, 1992.
- ALMEIDA, Maria Herminia T; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. SCHWARCZ, Lilia; NOVAIS, Fernando; **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**, volume 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.319-409.
- AMORIM, Lara S; FALCONE, Fernando Trevas. **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2013.
- ÁLVAREZ, Gabriela; HOLLEY, María G. Museos para la modernización. EDER, Rita (org). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México (1952-1967)**. México, D.F: UNAM/ Turner, 2014, p.342-346.
- ALTARES, Guillermo. A morte de Jesus: um fato sobre o qual não sabemos quase nada. **El País**, Madrid, Cultura, 25 mar, 2016, n.p. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/24/cultura/1458814917_248555.html. Acesso em 1 de mai, 2020.
- ANONIMO. **Popol Vuh: Las antiguas historias del quiche**. trad. de Adrian Recinos, México, Editora Fondo de Cultura Económica, 1960.
- ATONIO VEGA, Rodrigo; BAEZ, Ortega. Dos viajeros europeos colaboran con el Museo Nacional de México 1830-1832. **Gaceta de Museos**, México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia, abr-jul, nº64, 2016, p.14-23.
- AQUINO, Arnulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... **68+50**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), 2018.
- AQUINO, Arnulfo; PEREZ VEGA, Jorge. **Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil**. México, D.F: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Comité 68 pro Libertades Democráticas, 2004.

ARANTES, Otilia. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, Centro de Estudos de Arte Conemporânea, n.7, ago, 1983, p.5-24.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. Dançar sobre as ruínas: os filmes super 8 de Geneton Moraes Neto. In: BRANCO, Edwar A. Castelo (org). **História Cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p.33-41.

ARREDONDO, Isabel; ARREAZA-CAMERO, Emperatriz; RUGERIIS, Romina. El cine venezolano em Super 8 y el tercer cine. **SituArte**, Maracaibo/Venezuela, año 4, nº 6, jan-jun, 2009, p.20-31. Disponível em: <https://produccioncientificaluz.org/index.php/situarte/article/view/15974>. Acesso em 15 de dezembro de 2019.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

_____. **À quoi pensent les films**. Paris: Editions Séguier, 1996.

_____. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

AYALA BLANCO, Jorge. **La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)**. México, D.F: Dirección General de Difusión Cultural/ UNAM, 1974.

BARRETO, Moema Pascoini. “**Com o olho em punho**”: o cinema superoitista de Toquarto Neto. 137f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. “Zézero x o fantasma da castração”. **Opinião**, Rio de Janeiro, nº 9, 1-8, jan, 1973.

BÍBLIA, A. T. Genesis. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria LTDA, 1995, p.49-100.

_____. Mateus. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria LTDA, 1995, p.1285-1321.

_____. Lucas. In: Bíblia. Português. **Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Trad. Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave-Maria LTDA, 1995, p.1380-1382.

BODY Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3177/body-art>>. Acesso em: 17 de Mar. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

BOSI, Viviana. Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. **Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2018, p.11-62.

BOVO, Thaís Thomaz. **Arte religiosa de Candido Portinari: entre o social, o político e o Sagrado**. 2018. 238f. TESE (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BRANCO, Edwar A. C; SOUSA, Renata Flávia O. A cidade que abraça: atravessamentos e caminhadas em filmes experimentais. BRANCO, Edwar A. C (org). **História, cinema e outras imagens juvenis**. Teresina: EDUFPI, 2009, p.135-142.

BRANDAO, Carlos Rodrigues. **De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás**. Goiânia: Editora UFG, 2004, p.385.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Do modernismo à Bossa Nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BROWN, Norman O. **Vida contra morte: o sentido psicanalítico da história**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **O. Love's Body**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BUENO, André; GOES, Fred. **O que é geração beat**. São Paulo: Editora brasiliense, 1984.

CALADO, Carlos. **Tropicalia: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.

CANDIDO Portinari. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10686/candido-portinari>>. Acesso em: 23 de Jul. 2020. Verbetes da Enciclopédia.

CARVALHO, José Murilo. **Forças Armadas e Política no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CASTANEDA, Luís. Beyond Tlatelolco: Design, Media, and politics at Mexico'68. In: **Grey Room**. Massachusetts: MIT Press, nº40, Summer, 2010, p.100-126.

CLEMENTE, Fabrício Carlos. **Estilhaços de visões: poesia e poética em Roberto Piva e Claudio Willer**. 2012. 122f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2012.

COELHO, Cláudio Novaes P. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RIBEIRO, Antônio et.al. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2005, p. 39-44.

COHEN, Deborah; FRAZIER, Lessie Jo. México 68: hacia una definición del espacio del movimiento. La masculinidad heroica en la cárcel y las mujeres en las calles. In: **Estudios Sociológicos**, vol.XXII, nº3, septiembre-diciembre, 2004, p.591-623. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/598/59806603.pdf>. Acesso em 25 out. 2018.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORRÊA, José Celso M. O rei da vela: manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. **Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeira (1959-1985)**. 221f. Dissertação (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

CRUZ, Marcos Pierry P. **O super-8 na Bahia: história e análise**. São Paulo. 100f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

DARGY, P; BAU, N. **A prática do super 8**. 4ª ed. São Paulo: Summus, 1979.

DEBROISE, Olivier; MEDINA, Cuauhtémoc. **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.

DECKER, Arden. **Los Grupos and the Art of intervention in 1960s and 1970s Mexico**. 2015. 274f. These. (Doctorate degree in Philosophy) – Faculty in Art History, The City University of New York, New York, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad. Luiz B. Orlandi. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

_____. **Levantes**. Trad. Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo horizonte: Ed.UFMG, 2011.

D'Ors, Eugenio. **Lo barroco**. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.28-60.

EDER, Rita (ed.). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014.

_____. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. In: DE MORAES BELLUZZO, Ana María (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1990, p.99-120.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences/Lettres**, Paris, vol.1, 2013, p.1-9. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rsl/219#quotation>. Acesso em 18 out. 2015.

FABRIS, Annateresa. Sobre canteiros de obras, bichos, carne, pão e outras bizarrices. In: FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. Portinari e a arte social. **Estudos Ibero-Americanos**. Porto Alegre: PUCRS, v.XXXI, n.2, 2005, p.79-103. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2005.2.1339>. Acesso em 15 fev. 2018.

FACINI, Diogo R. Ambiel. **Charles Chaplin ator: a especificidade na multiplicidade**. 2020. 262f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2020.

FARACHE, Ana; CUNHA, Paulo; **Geneton: viver de ver o verde mar**. Recife, Cepe, 2019.

FARIAS, Igor S. Da guerra à cooperação: uma análise institucional do Acordo de Paz entre Egito e Israel (1956-1979). BITTENCOURT, Nathalia. **Anais do II Simpósio de Defesa e Ciência Política da Universidade Federal de Pernambuco**. Recife: Ed. UFPE, 2020, p.6-18. Disponível em: <https://reductidc.com.br/assets/files/anais-ii-simposio.pdf#page=7>. Acesso em: 19 mai. 2020.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FAVERO, Ana Beatriz. **A noção de trauma em psicanálise**. 2009. 207f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FELKINS, Patricia K; GOLDMAN, Irvin. Political myth as subjective narrative: some interpretations and understandings of John F. Kennedy. In: **Political Psychology**. Cambridge (USA), Oxford (UK), vol.14, n.3, sep. 1993, p.447-467.

FERNÁNDEZ, Marcela. Objetivos y funciones del Centro. In: FERNÁNDEZ, Marcela (org.). **La docencia y el fenomeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988**. Cidade do México: Dirección de Literatura UNAM, 1988.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. **O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. 1990. 373f. Dissertação (Mestrado em Artes – Cinema) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. **O cinema Super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural**. Recife: Fundarpe, 1994.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 3ª ed. São Paulo: Azougue Editorial, 2016.

FILHO, Ciro Marcondes. Sobre o tempo de incubação na vivência comunicacional. In: XXV Encontro Anual da Compós. **Anais da XXV COMPÓS: UFG/Goiânia**. Goiânia: UFG, 2016, p.5. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/textocomautor_3350.pdf. Acesso em 08 de outubro de 2019.

FLORESCANO, Enrique. **The myth of Quetzalcoatl**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

FORTUNA, Felipe. Corações maternos: o amor de mãe através das artes, do tempo e dos idiomas. **Sibila – Revista de poesia e crítica literária**. São Paulo, Cultura, 30 ago, 2010, n.p. Disponível em: <https://sibila.com.br/cultura/coracoes-maternos/3902>. Acesso em 19 fev, 2020.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Lila Silva. **Cinema amador brasileiro: História, discursos e práticas (1926-1959)**. 2016. 266f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016.

FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna**. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013,

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Luto e melancolia (1915-1917). In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In: **Obras completas, vol.16: O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.182-192.

_____. Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II (1914). In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro, Imago, vol. XII, 1996, p.163-171.

_____. **Totem e tabu: algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e a dos neuróticos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2013.

FUENTES, Carlos. **París, Praga, México, 1968**. México, D.F: Ediciones Era, 2018.

GAARDER, Jostein. **O livro das religiões**. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALLOP, Jane. Além do falo. **Cadernos Pagu**. Campinas, vol.16, 2001, p.279. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n16/n16a12.pdf>. Acesso em 2 mai, 2020.

GARCIADIEGO, Javier; KUNTZ FICKER, Sandra. La Revolución Mexicana. VELÁZQUEZ GARCIA, Erik (org). **Nueva Historia General del México**. México, D.F: El Colegio de México, 2010, p. 537-594.

GARCIA, Pilar. Nuevas estrategias artísticas: el caso del Mural efímero de José Luis Cuevas. In: EDER, Rita (ed.). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014, p.504-515.

GARCIA, Sérgio. **Hacia el 4º cine**. Zacatecas: Editorial Universitaria Zacatecas, 1973.

GARZA, Amanda de la; HENARO, Sol. Gráfica del 68. Imágenes rotundas. In: GREGOR, Helena Garcia; AQUINO, Anulfo; GARCÍA Pilar; VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro; et al... **68+50**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), 2018, p.60-67.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. In: VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa B; GASPARI, Elio. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p.12-36.

GÍMENEZ CACHO, Julieta. Casa del Lago y Poesía en Voz Alta. In: EDER, Rita (org). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Turner, 2014, p.96-99.

GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecília (cur.). **Mulheres radicais: arte latinoamericana, (1965-1980)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GONZÁLEZ, Rita; LERNER, Jesse (org). **Cine Mexperimental: 60 años de medios de vanguardia en México**. California: Smart Art Press, 1998.

GRAY, Miranda. **Lua vermelha: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional**. Trad. Larissa Lamas Pucci. São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

GREENE, Liz; BURKE, Juliet. **O tarô mitológico**. São Paulo: Madras, 2017.

GROS, Frédéric. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GUEVARA, Che. Socialism and man in Cuba. In: **From Algiers, for marcha. The Cuban Revolution Today**. 12 march, 1965. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/guevara/1965/03/man-socialism.htm>. Acesso 22 dez. 2019.

GURROLA, Alfredo. Breve historia del movimiento del cine de 8mm. In: NARANJO, Rogelio. **El cine independiente ¿hacia donde?** [s.l]: Asociación de Documentalistas de México, 2007, p.25-40.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
HODGES, Donald; GANDY, Ross. **Mexico under siege: popular resistance to presidential depotism**. New York: Zed Books, 2002, p.70-74.

HEREDIA, Fernando Martinez. El pensamiento de Ernesto Che Guevara. In. QUIRÓZ, Magdiel Sánchez (ed). **Fernando Martínez Heredia: pensar en tiempo de la revolución** antología esencial. Argentina: Clacso, 2018, p.1165-1174. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctvn96gc8.70>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

_____. Introdução: o grifo é meu. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p.11-19.

HOLLOWAY, John. **Mudar o mundo sem tomar o poder**. São Paulo: Editora Viramundo, 2003.

JERONIMO, Carlos Adriano. Um guia para as vanguardas cinematográficas. **Trópico**, São Paulo, abr. 2003. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

JOSTEN, Jennifer. El color como valor social e internacional em las esculturas arquitectónicas y urbanas de Mathias Goeritz. In: EDER, Rita (org). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México (1952-1967)**. México, D.F: UNAM/ Turner, 2014, p.296-313.

KELDIJIAN, Julieta. Superochistas. **Revista Dixit**, Uruguai, Nº 17, out, 2012, p.04-12.

KITCH, Carolyn. A death in the American Family: myth, memory, and national values in the media mourning of John F. Kennedy Jr. In: **Journalism & Mass Communication Quarterly**. Columbia, vol.79, n. 2, jun. 2002, p.294-309. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/107769900207900203>. Acesso em 24 de outubro de 2019.

LEFEBVRE, Henri (org). **A irrupção – a revolta dos jovens na sociedade industrializada: causas e efeitos**. São Paulo: Editora Documentos, 1968.

LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. **Aztecas-Mexicas: desarrollo de una civilización originária.** MÉXICO, D.F: EDAF, 2005.

LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina.** California: University of California, 2017.

LERNER, Jesse. Superocheros. **Wide Angle**, vol. 21, nº 3, jul., 1999, p.2-35.

LIMA, Frederico O. A. **Curtos-circuitos na sociedade disciplinar: o super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985).** 121f. Dissertação (Mestrado em História), Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí, 2006.

LOAZEA, Soledad. Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968. In: VELAZQUEZ GARCIA, Erik; et al... **Nueva historia general de México.** México, D.F: El Colegio de México, 2010, p.653-698.

LOPEZ AUSTIN, Alfredo. **Cuerpo humano e ideologia: las concepciones de los antiguos nahuas.** México, D.F: Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM, 2004.

LOWY, Michel. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”.** São Paulo: Boitempo, 2005, p.94.

_____. Marxismo e cristianismo na América Latina. In: Lua Nova: Revista de Cultura e Política. São Paulo, nº19, nov, 1989, p.5-21. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451989000400002 Acesso em 20 de fev. 2020.

LUCCHETTI, R.F.; CARDOSO, Ivan. **Ivampirismo: o cinema em pânico.** Rio de Janeiro: Brasil-América (EBAL); Fundação do Cinema Brasileiro, 1990.

MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. **Anais [...].** Belo Horizonte/MG: Intercom, 2003, n.p. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em 11 de set. 2020.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (org). **Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980.** João Pessoa: Ed. UFPB, 2013, p.34-55.

_____. A análise filmica, crítica imanente e tradições do ensaio. In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 2016, Curitiba, PR. **Anais XX SOCINE: Convergências do/no cinema.** Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2016, n.p. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2016/16467/rubens_luis_ribeiro_machado_junior/analise_filmica_critica_imanente_e_tradicoes_do_ensaio. Acesso em 2 abr. 2020.

_____. *Agripina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO. **Ars** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, Dossiê Hélio Oiticica, ano 15, nº30, 2º sem, 2017, p.161-180.

_____. Análise de *Fragmentos da vida* (1929), de José Medina. In: MATOS, Yanet Aguilera F. (org). **Mordaças no Cinema de América Latina**. São Paulo: Discurso Editorial, 2020.

_____. Cidade & Cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 1970. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO JR, Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). **Walter Benjamin: a experiência histórica e imagens dialética**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.363-374.

_____. Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico. In: **Projeto Cine Brasil Experimental**. São Paulo: Cine Brasil Experimental, 2019, p.1-97. Disponível em: <https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>. Acesso em: 10 mai, 2020.

_____. **Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe**. São Paulo. 213 f. Tese (Doutorado em Cinema, TV e Rádio), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **Marginália 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro** [catálogo]. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, vol.54, mai, 2011, p.28-32.

_____. Os tempos ressonantes do quase filme de Helio Oiticica. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.344-364.

MACHADO, Patrícia F; BLANK, Thais C. Em busca de um método: entre a estética e a história de imagens domésticas do período da ditadura militar brasileira. In: XXVII Encontro Anual da Compós, 2018, Belo Horizonte. **Anais da XXVIII COMPÓS: PUC/Belo Horizonte**. Belo Horizonte: PUC/MG, 2018, p.1-22. Disponível em: http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/docs/MACHADO,_Patricia_BLANK,_Thais.pdf. Acesso em 13 de maio de 2019.

MACHADO, Vanesa Rosa. **Lygia Pape – espaços de ruptura**. 2008. 211f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2008.

MAIA JÚNIOR, Ricardo C. Campos. **Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto**. 2009. 147f. Dissertação (Mestrado Comunicação), Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

MAIOLINO, Anna Maria; LINS, Daniel; TATAY, Helena. **A pele de Anna: Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2016.

MANRIQUE, Jorge Alberto. Del barroco a la ilustración. In: MORENO TOSCANO, Alejandra; LIRA, Andrés; MURO, Luis, et. al... **Historia general de México, volumen II**. México, D.F: Colégio de México, 1976, p.358-446.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Lisboa: Edições 70, 2018.

_____. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2018.

MARICHAL, Poli. El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.132-137.

MARÍN, Pablo. Una constelación de bolsillo: elogio del cine experimental argentino en super 8. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.170-189.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Roberto. **El nahualismo**. México, D.F: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n32, dez. 2016, p.122-151.

MEDINA, Cuauhtémoc, GARCIA, Pilar; **Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971**. México, D.F: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 2018.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn. Ares de milonga: apontamentos sobre elementos característicos como bases para performance. **DAPesquisa**, Santa Catarina, UDESC, vol.9, nº11, 2014, p.144-168. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/8174>. Acesso em 4 fev, 2020.

MEDINA, Cuauthemóc. **La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México (1968-1997)**. 2ª ed. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014, p.92-121.

MELLO, João Manuel C; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. SCHWARCZ, Lília (org). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.559-658.

MELO, Izabel de Fátima Cruz. **“Cinema é mais do que filme: uma história do cinema baiano através das Jornadas de Cinema da Bahia**. 2009. 119f. Dissertação (Mestrado em História Social do Brasil), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

_____. **Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidades e ambiência na Bahia (1968-1978)**. São Paulo. 224f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Um olhar panorâmico sobre a Jornada de Cinema da Bahia dos anos 1970. **CINE OP – 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produções, junho, 2019, p.21-24.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista brasileira de História*. São Paulo: v.23, nº45, 2003, p.11-36.

MESTMAN, Mariano. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política. In: MESTMAN, Mariano (org). **Las rupturas del 68 en el cine de América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Akal, 2016, p.7-61.

MORA, Carl. J. **Mexican cinema: reflections of a society (1896-1988)**. Berkeley: University of California, 1989.

MORAES, Felipe Augusto. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 164f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

MORIN, Edgar. A comuna estudantil. In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p.32-56.

_____. Uma revolução sem rosto. In: LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius; MORIN, Edgar. **Maio de 68: a brecha 20 anos depois**. Trad. e org. Anderson Lima da Silva, Martha Coletto Costa. São Paulo: Autonomia Literária, 2018, p.86-112.

MOTA, Carlos Guilherme. História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois. **Estudos Avançados**, São Paulo, vol. 9, nº 24, 1995, p.243-254. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8877>. Acesso em 1 abr. 2020.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. **Viso – Cadernos de estética aplicada**, v.X, n.19, jul-dez, 2016, p.241-262.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão histórica. **Contemporânea**. Universidad de la República, vol. 2, año 2, 2011, p.209-218.

NAVARRO, Edgard. Edgard Navarro, Rei sem Cagaço. **Revista Contracampo: Revista de Cinema**, 8 de out. 2001. Entrevista concedida à Daniel Caetano, Ruy Gardinier e Fernando Veríssimo. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/31/frames.htm>. Acesso em 22 jan, 2020.

_____. Entrevista Edgard Navarro. **CINE OP – 14ª Mostra de Cinema de Ouro Preto**. Belo Horizonte: Universo Produções, junho, 2019. Entrevista concedida à Marcos Pierry em 5 de maio de 2019, p.40-59.

NERI, Julio; MÁRQUEZ, Mercedes. Quinto Festival Super 8 de Caracas. Cf. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.104-107.

NETO, Oswaldo França. **Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

NETO, Toquarto. Filmes. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.378-381.

_____. Material para divulgação. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.340-343.

NOGUEZ, Dominique. **Éloge du cinema expérimental: definitions, jalons, perspectives**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1979.

ODIN Roger. La question de l'amateur. In: **Communications**, Lyon, Persée – École Normale Supérieure de Lyon, vol. 68, 1999, p. 47-89. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030. Acesso em 07 de novembro de 2019.

OLIVEIRA JÚNIOR, Luiz Carlos. Chaplin e a “mise-en-scène”. In: CICACINI, Rafael; ARAÚJO, Mateus (org.). **Chaplin, retrospectiva integral: catálogo**. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2012, pp. 133-137.

OP Art. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3645/op-art>>. Acesso em: 25 de Mar. 2020. Verbete da Enciclopédia.

PARENTE, Lucas; MOURA, Roberto. A CORCINA e o cinema alternativo carioca. In: PARENTE, Lucas; MOURA, Roberto. A CORCINA e o cinema alternativo carioca. **DOBRA: Festival Internacional de Cinema Experimental**. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 2018, p.42-49.

PASTRANA, Alejandro. La obsidiana en mesoamerica. In: **Arqueología mexicana**, México, D.F, num.80, jul/ago, 2006, p.49-54.

PAZ, Octavio. **Posdata**. Cidade do México: Siglo XXI Editores, 1970.

_____. **O labirinto da solidão**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PÉO, Sérgio. O superoito como um instrument de linguagem. LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.366-377.

PERLATTO, Fernando. Interpretando a modernização conservadora: a imaginação sociológica em tempos difíceis. **Revista de Estudos Políticos**. Niteroi: UFF, vol.5, nº2, 2014,461-481.

Disponível em: <http://revistaestudiospoliticos.com/wp-content/uploads/2015/04/Vol.5-N.2-p.461-481.pdf>. Acesso em 11 mai. 2020.

PRADO, Maria Lígia C. Repensando a história comparada da América Latina. **Revista de História**. nº153, vol.2, 2005, p.11-33. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19004>. Acesso em 18 out. 2015.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo. **La cultura, 1808-2014 – Tomo 4**. México, D.F: El Colégio de México, Centro de Estudios Históricos, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica, 2015.

PINTO, Marcelo Garson Braule. **Jovem Guarda: a construção social da juventude na indústria cultural**. 2015. 340f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, 2015.

PONIATOWSKA, Elena. **Fuerte es el silencio**. México, D.F: Ediciones Era, 1980.

RAMOS NETO, João Oliveira. Henrique VIII e a Reforma Anglicana. **Revista Tempo de Conquista: História Medieval e Moderna**, Rio de Janeiro, vol.8, dez, 2010, n.p. Disponível em: <http://revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC8/joaoramosneto.pdf>. Acesso em 4 mai, 2020.

REGO, Luzanira. O triunfo do lazer doméstico (ou como se fazer cinema no Recife). **Diário de Pernambuco**. Recife, Especial, 7 de set, 1978, p.D-50. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_15&PagFis=123072. Acesso em 11 fev. 2020.

REICH, Wilhelm. **A revolução sexual**. Trad. Ary Blaustein. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. REIS, Daniel A; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S (orgs). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004, p.29-52.

REVUELTAS, José. **México 68: juventude y revolución**. México, D.F: Ediciones Era, 2016.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Flávio Rogério. **Super Festivais do GRIFE: produção, circulação e formação de cineastas no Super8 brasileiro (1973-1983)**. São Carlos. 277 f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2015.

RODRÍGUEZ, Israel. El primer concurso de Cine Experimental. In: EDER, Rita (ed.). **Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Turner, 2014, p.176-179.

_____. *Mural efímero: desplazamientos estético-políticos (1966-1973)*. In: MEDINA, Cuauhtémoc; GARCIA, Pilar (org). **Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971**. México, D.F: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018, p.320-326.

RODRÍGUEZ KURI, Ariel. Hacia México 68: Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico. In: **Secuencia**: Revista de história y ciencias sociales. México, D.F: may-ago, nº 56, 2003, p.37-74. Disponível em: <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/812>. Acesso em 02 nov, 2018.

ROIZMAN, Geraldo Blay. **Os superoutros: corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil**. São Paulo. 506f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2019.

ROSZAK, Theodore. **El nacimiento de una contracultura**. 9ª Ed. Barcelona: Kairós, 2005.

SANTOS, Suzy; CAPPARELLI, Sergio. Crescei e multiplicai-vos: a explosão religiosa na televisão brasileira. **Intertexto**. Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.11, jul/dez, 2004, p.1-24. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/26565>. Acesso em 10 jun, 2020.

SCHWARCZ, Lília M. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61-92.

SEGOVIA, Tomás. **Cuaderno del nómada: Poesía completa, I (1943 – 1987)**. México: FCE, 2014.

SELIGMAN, Flávia. São Paulo. 173f. **Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1990.

SILVA, Fernanda Pequeno. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: conversações e fricções poéticas**. 2007. 118f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil, um sonho de cinema**. São Paulo: Ed. do autor, 2017.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.95-123.

SOLÍS, Juan. De ciertas urbes desiertas: *Los caifanes* de Juan Ibáñez (1967). CURIEL, Gustavo (org). **Coloquio Internacional de Historia del Arte – La metrópoli como espectáculo: La Ciudad de México, escenarios de las artes**. México, D.F: XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, 2013, *Los caifanes* de Juan Ibáñez (1967), p.465-

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo**. 2016. 207f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) –Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

_____. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. In: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO - COMPÓS, 2019, Porto Alegre. **Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós**. Porto Alegre: COMPÓS, 2019, p.2. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_SA6ZGBR0LVIRACN84R1J_28_7761_21_02_2019_20_44_31.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

SPENCER, Fernando. Festival do Recife começa hoje. **Diário de Pernambuco**. Recife, Imagem & Som, 22 de nov, 1978, p.C-8. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/126782. Acesso em 21 jan. 2020.

SUZUKI, Daisetz T. **Uma introdução ao zen budismo**. Trad. Eloise de Vylder. São Paulo: Mantra, 2017.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

TOURAINÉ, Alain. Contre-culture. In: **Encyclopædia Universalis**. Paris: 1989, p.478-480.

UCHOA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-1983) – perambulação, silêncio e erotismo**. São Paulo: Editora Alameda, 2019.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. **El cine super 8 en México: 1970-1989**. México, D.F: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 2012.

_____. Experimentación visual en Super 8: México y América Latina. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano. **Ismo, ismo, ismo: Cinema experimental na América Latina**. California: University of California, 2017, p.26-49.

_____. La libertad como experimento: el Grupo de Cine Independiente de México (1968-1972). In: MEDINA, Cuauhtémoc; GARCIA, Pilar; (org). **Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971**. México, D.F: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2018, p.353-358.

_____. Narrativa y poesía en el cine experimental mexicano: *La fórmula secreta* (1965), *Anticlímax* (1969) y *La segunda primera matriz* (1972). In: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014, Rosário. **Actas IV Congreso Asaeca**. Rosário/Argentina: Laura Utrera, 2014. Disponível em: http://www.asaeca.org/aactas/vazquez_mantecon.pdf. Acesso em 20 fev. 2020.

VENTURA, Zuenir. **1968: o que fizemos de nós**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. O vazio cultural (*Visão*, julho de 1971). In: VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloísa B; GASPARI, Elio. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000, p. 40-87.

VERDADE ABERTA. Vladimir Herzog. **Comissão Nacional da Verdade do Estado de São Paulo “Rubens Paiva”**. São Paulo, 2015, n.p. Disponível em: <http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/vladimir-herzog>. Acesso em 1 mai. 2020.

VIEIRA, Paulo Sá. **O cinema super-8 na Bahia**. Salvador: Ed. do Autor, 1984.

VILLENA, Luis Antonio. La contracultura. In: VILLENA, Luis Antonio; SAVATER, Fernando. **Heterodoxias y Contracultura**. Barcelona: Montesinos, 1989, p.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: o cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O discurso cinemtagoráfico: opacidade e transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Entrevista com Ismail Xavier. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.2, nº51, jan-jun, 2013. Entrevista concedida à Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. p.213-238. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/10377>. Acesso em 8 out. 2015.

ZOLOV, Erik. **Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal**. Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2002, p.142.

WEINBERG, Liliana. “El lugar del ensayo” en *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas, número 24, año 21, p.13. Disponível em: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/622/625>. Acesso em 12 ago, 2020.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WYMAN, Lance. Radiant Discord: Lance Wyman on the '68 Olympic Design and the Tlatelolco Massacre. **Walker**, Minneapolis/EUA, 20 mar, 2015. Entrevista a Emmet Byrne. Disponível em: <https://walkerart.org/magazine/lance-wyman-mexico-68-olympics-tlatelolco-massacre>. Acesso em 1 de mar, 2020.

Jornais, documentos e outros registros

ADELAIDE, Maria. Fofquinhas do Júnior. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 13 nov, 1971, p.11. Fundação Biblioteca Nacional.

ARÍZAGA, Emilio. Sigue la buena calidad de las cintas del Concurso de Cine Independiente. **El día**, abril, s/d, 1970, s/p. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

BOLOGNESI, Luiz. **Guerras do Brasil: a Guerra do Paraguai (episódio 3)**. São Paulo: 2017. Curta-metragem, Buriti Filmes/TV Brasil, documentário, 26min25s, digital, cor, som., 2017.

CINE Experimental 8 milímetros. Tlacotalpan, 1973. Acervo Sérgio Garcia, Filmoteca da UNAM.

CUARTO FESTIVAL Internacional de Cine Super 8. Zacatecas, 1974. Acervo Sérgio Garcia, Filmoteca da UNAM.

EL CINE ES comunicación y expresión: Alfredo Gurrola. **El Nacional**, México, D.F, 24 jul, 2ª sección, 1972, p.8. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

EL SUPER 8 prolifera: filman “Luto”, cuento de José Agustín, con Juan Ferrara. **El Heraldo de México**, México, D.F, s/d, n.p; 1972. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

GARCÍA, Sergio. **Currículum sintetizado de Sergio García Michel**. México, D.F: s/d, n/p. Acervo Sergio Garcia, Filmoteca de la UNAM.

_____. **El sueño no há terminado**. México: s/d. Archivo Sergio García. Hemeroteca da Filmoteca da UNAM.

_____. **Carta de ingreso en Centro Universitario de Estudios Cinematograficos**. México, D.F: 30 nov, 1967. Archivo Sergio García, Hemeroteca Filmoteca de la UNAM.

GENETON É o grande vencedor do III Festival de s-8. **Diário de Pernambuco**, Recife, Geral, 26 nov, 1979, p.A-12. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/146250. Acesso em 18 de setembro de 2019.

JOE COCKER roubou o show fez a trilha de Woodstock. **Estadão**, São Paulo, 22 dez, notícias, 2014. Estadão Acervo. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,joe-cocker-roubou-o-show-fez-a-trilha-de-woodstock,10661,0.htm>. Acesso em 25 de outubro de 2019.

LOS QUE hacen cine em Super 8 mm. Viajarán con sus films a Europa. **El Heraldo de México**, México, D.F, 5 mai, 1976. Acervo Alfredo Gurrola, Cineteca Nacional.

LÓPEZ OCHOA, Fernandd. **Carta à Santiago Alvarez (ICAIC)**. Guadalajara: 24 abr, 1974, n.p. Acervo Sergio Garcia, Filmoteca de la UNAM.

NETO, Geneton Moraes. Como o mundo vê a lua. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 26 de fev, 1972, p. 4.

_____. Robert Kennedy. **Diário de Pernambuco**, Recife, Suplemento Infantil, 13 mar, 1972, p. 5.

_____. Um menino chamado Roberto Carlos. **Diário de Pernambuco**, Recife, Linha de Frente, Suplemento Infantil, 17 jun, 1972, p. 5.

_____. O progresso está destruindo os velhos casarões do Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 2 out, 1972. P. 30

_____. Quem são afinal os ídolos da juventude. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 24 jun, 1973, p.10

_____. A juventude segundo Carneiro Campos. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 8 de set, 1973, p.7

_____. Saudades dos Beatles. **Diário de Pernambuco**, Recife, Aldeia Global, 15 set, 1973, p.7.

_____. A tragédia de Dallas dez anos depois. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 nov, 1973. P.24.

_____. Especulações – uma pedra no caminho da Comissão Warren. **Diário de Pernambuco**, Recife, 24 nov, 1973., p.24.

_____. Beatles cantam em álbum de Ringo. **Diário de Pernambuco**, Recife, Ensaio Geral, 9 dez, 1973, p.11.

_____. A seis anos a morte de Robert Kennedy abalava o mundo. **Diário de Pernambuco**, Recife, Segundo Caderno, 6 jun, 1974, p.9.

_____. Porque somos um país de 10 milhões de habitantes. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 ago, 1978, p.4-5, entrevista a Antonio Callado.

OLINDA VE a I Mostra do “Cinema Anarquista”. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, Cinema/Artes, 19 abr, 1980, p.C-12. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/6140. Acesso em 21 de agosto de 2019.

PERETE, Ricardo. Triunfa el cine independiente de nuestro país en Costa Rica. **Excelsior**, México, D.F, 5 nov, 1975. Acervo Alfredo Gurrola, Cineteca Nacional.

POR TOLUCA filman en super-8 “La segunda primera matriz”. **El Nacional**, México, D.F, 20 jun, 2ª sección, 1972, p.8. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

PRIMERA Muestra del Cine Experimental Latinoamericano. Costa Rica: Centro Nacional de Orientación Cinematográfica Acervo Sérgio Garcia, Filmoteca da UNAM.

SPENCER, Fernando. “Funeral para a década” e “Fabulário tropical” serão lançados no festival. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, 29 de out, 1979, p. C-4. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_15/144724. Acesso em 20 de setembro de 2019.

NETO, Geneton Moraes. Inventário de um festival que poderia ter sido melhor. **Diário de Pernambuco**. Recife, 30 de nov. 1979, Imagem & Som p.C-8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/146514. Acesso em 30 de setembro de 2019.

_____. Festival de Sergipe e até o último cartucho. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, 30 jul, 1981, p.B-6. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/029033_16/30799. Acesso em 20 de novembro de 2019.

_____. Filmes pernambucanos em Paris. **Diário de Pernambuco**, Recife, Imagem & Som, Cinema/Artes, 16 set., 1981, p.B-6. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/029033_16/33381. Acesso em 23 de novembro de 2019.

RELACIÓN DE películas que la Cooperativa de Cine Vide 8 distribuye. México, D.F: s/d, n.p. Acervo Sergio García, Filmoteca de la UNAM.

ROJAS, Manuel. Orígenes del Cine Super 8 en México. **El Nacional**, México, D.F, Eventos culturales, 15 dez, 1976, p.17. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

Entrevistas

CELESTINOS, David. Entrevista concedida à Álvaro Vázquez Mantecón. México/D.F, janeiro, 2005. [Transcrição concedida a pesquisadora. O texto não foi publicado].

GARCÍA, Sergio. Entrevista concedida à Francisco Ohem. **Um toke de roc** (DVD). México, D.F: Filmoteca de la UNAM, 2005.

GURROLA, Alfredo. Entrevista concedida à pesquisadora Marina Campos. Cidade do México, 23 de janeiro de 2019.

ROCHA, Pedro H. B. Entrevista concedida por email a Marina da Costa Campos. Goiânia, 10 de janeiro de 2020.

Filmes citados

A esperança é um animal nômade. Geneton Moraes Neto, Paris/França: 1981. Curta-metragem, experimental, 9 min, Super-8, cor, som, 1981.

A flor do lácio é vadia. Geneton Moraes Neto, Recife: 1978. Curta-metragem, experimental, 6 min, Super-8, cor, som, 1978.

A morte da galinha. Cláudio Tozzi, São Paulo: 1974. Curta-metragem, experimental, 2min34s, Super-8, cor, som, 1974.

Abstégase curiosos. David Celestinos, México, D.F: 1974. Curta-metragem, ficção, Super-8, cor, 1974.

Agripina é Roma-Manhattan. Helio Oiticica, Nova York: 1972. Curta-metragem, experimental, Super-8, 16min27s, cor, s/ som, 1972.

Alice no país das mil novilhas. Edgard Navarro, Salvador: 1976. Curta-metragem, experimental, 20min, Super-8, cor, som, 1976.

América morena I. Geneton Moraes Neto, Recife: 1977. Curta-metragem, documentário experimental, 12min, Super-8, cor, som. 1977.

América morena II. Geneton Moraes Neto, Recife: 1977. Curta-metragem, documentário experimental, 20min, Super-8, cor, som, 1977.

Alquila non caput muscas (Águias não caçam moscas). Alfredo Gurrola, México, D.F: 1971. Curta-metragem, experimental, 27min, Super-8, cor, s/som, 1971.

Anticlímax. Gelsen Gas, México: 1969. Longa-metragem, experimental, 80 min, 35mm, p&b, som, 1969.

Aqui, allá y en todas partes. Sérgio Garcia, México, D.F: 1971. Curta-metragem, ficção, 9min, Super-8, cor, som, 1971.

Avándaro. Alfredo Gurrola, México, D.F: 1971. Curta-metragem, documentário, 21min, Super-8, cor, som, 1971.

Bellas artes. Alfredo Gurrola, México, D.F: 1972. Curta-metragem, documentário, 5min20s, Super-8, cor, s/som, 1972.

In-out (Antropofagia). Anna Maria Maiolino, Rio de Janeiro: 1973/1974. Curta-metragem, experimental, Super-8, p&b, s/som, 1973/1974.

Campamento 2 de octubre, Sergio Garcia, México, D.F, 1976. Curta-metragem, documentário, 15min, Super-8, cor, som, 1976.

Canal Zero, Sérgio L. Giraud, Rio de Janeiro, 1980. Curta-metragem, experimental, 5min26s, Super-8, cor, som, 1980.

Carnival in Rio. Lygia Pape, Rio de Janeiro: 1974. Curta-metragem, experimental, Super-8, 10min51s, cor, som, 1974.

Comunicaciones. Alfredo Gurrola, México, D.F: 1972. Curta-metragem, documentário, Super-8, cor, s/som, 1972.

Conteúdo zero: um filme para desentendidos. Geneton Moraes Neto, Recife: 1974. Curta-metragem, experimental, 14min, Super-8, cor, som, 1974.

Contos de Farda. José Araripe Júnior, Salvador: 1978. Curta-metragem, experimental, 8min, Super-8, cor, som, 1978.

Corinthians coração. Geneton Moraes Neto, Recife: 1977. Curta-metragem, documentário, 8min, Super-8, cor, som, 1977.

Costumes da Casa. Jorge Mourão, Nova York: 1977-1980. Curta-metragem, experimental, 9min, Super-8, cor, som, 1977-1980.

Domingo siete. Alfredo Gurrola, Felipe Tirado, Sérgio Garcia e David Celestinos, México, D.F: 1971. Curta-metragem, ficção, 18 min, Super-8, cor, s/ som, 1971.

Dr. Francisco. Geneton Moraes Neto, Recife: 1984. Curta-metragem, 23 min, Super-8, cor, som, 1984.

El fin. Sérgio Garcia, México, D.F: 1970. Curta-metragem, ficção experimental, 8min12s, Super-8, cor, som, 1970.

El grito. Leobardo López Aretche, México, D.F: 1968. Longa-metragem, documentário, 101 min, 16mm, pb, som, 1968.

El paletero. Gabriel Retes, México, D.F: 1971. Curta-metragem, ficção, Super-8, cor, som, 1971.

El psiquiatra. Sergio García, México, D.F: 1973. Curta-metragem, experimental, 15min, Super-8, cor, som, 1973.

El tercer suspiro. Alfredo Gurrola, México, D.F: 1970. Curta-metragem, experimental, 12min, Super-8, cor, s/som, 1970.

Equilibrio de la naturaleza. David Celestinos, México, D.F: s/d. Curta-metragem, experimental, Super-8, cor, s/som, s/d.

Elementa relatividad 67-68. Alfredo Gurrola, México, D.F: s/d. Curta-metragem, experimental, 9min50s, Super-8, cor, s/som, s/d.

Eran tres. Sergio García, México, D.F: 1972. Curta-metragem, experimental, 20min, Super-8, cor, som, 1972.

Espaço Marginal. Luís Carlos Sales e Coletivo Mel de Abelha, Teresina: 1981. Curta-metragem, ficção experimental, 11 min, Super-8, cor, som, 1981.

Esses onze aí: um filme panfletário, a favor do futebol. Geneton Moraes Neto e Paulo Cunha, Recife: 1978. Curta-metragem, documentário, 10 min, Super-8, cor, som, 1978.

Fabulário tropical. Geneton Moraes Neto, Recife: 1979. Curta-metragem, experimental, 6 min, Super-8, cor, som, 1979.

Fando y Lis. Alejandro Jodorowsky, México: 1968. Longa-metragem, experimental, 96 min, 35mm, p&b, som, 1968.

Forma y volumen. David Celestinos, México, D.F: s/ d. Curta-metragem, experimental, 7 min, Super-8, cor, s/ som, s/d.

Fotograma. Cláudio Tozzi, São Paulo: 1973. Curta-metragem, experimental, 3min40s, Super-8, cor, s/ som 1973.

Grama. Cláudio Tozzi, São Paulo: 1973. Curta-metragem, experimental, 4min40s, Super-8, cor, som, 1973.

Gilbertianas brasileiras. Geneton Moraes Neto, Recife: 1984. Curta-metragem, 23 min, 16mm, cor, som, 1984.

História de un documento. Oscar Menéndez, França: 1971. Curta-metragem, documentário, 43 min, 16mm, p&b, som, 1971.

Homenaje a José Revueltas. Oscar Menéndez, Ciudad de México: 1968. Curta-metragem, documentário, 49 min, 16mm, p&b, som, 1968.

Isso é o que é. Geneton Moraes Neto e Amin Stepple, Recife: 1974. Curta-metragem, experimental, 6min, Super-8, cor, som, 1974.

Las Hermanas. David Celestinos, México, D.F: 1971. Curta-metragem, ficção, 15min, Super-8, cor, som, 1971.

Libe... Diego López, Ciudad de México: 1972. Curta-metragem, ficção, 11 min, Super-8, cor, 1972.

Lin e Katazan. Edgard Navarro, Salvador: 1979. Curta-metragem, experimental, 5min, Super-8, cor, som, 1979.

La lucha. Sergio García, México, D.F: 1973. Curta-metragem, documentário, 10min, Super-8, cor, som, 1973.

Loja dos trapos coração. Geneton Moraes Neto, Recife: 1982. Curta-metragem, experimental, 10 min, Super-8, cor, som, 1982.

Los caifanes. Juan Ibañez, México, D.F: 1967. Longa-metragem, ficção, 95min, 35mm, cor, som, 1967.

Luto. Sergio García, México, D.F: 1972. Curta-metragem, experimental, 25min, Super-8, cor, som, 1972

Mamãe eu fiz um super8 nas calças. Carlos Zílio, Rio de Janeiro: 1974. Curta-metragem, experimental, 1min, Super-8 cor, s/ som, 1974.

México Revolución Interrumpida. Sergio García, México, D.F: 1978. Curta-metragem, documentário, Super-8, cor, sm, 1978.

Mudez mutante. Geneton Moraes Neto, Recife: 1973. Curta-metragem, experimental, 7min, Super-8, cor, som. 1973.

Mural efímero. Raúl Kamffer, México, D.F: 1968. Curta-metragem, documentário, 9 min, 35mm, cor, som, 1968-1973.

Na Bahia ninguém fica em pé. Edgard Navarro, José Araripe Júnior e Pola Ribeiro, Salvador: 1980. Curta-metragem, 20min, Super-8, 1980.

Navegar em terra firme. Geneton Moraes Neto, Recife: 1980. Curta-metragem, experimental, 9 min, Super-8, cor, som, 1980.

Nosferatu no Brasil. Ivan Cardoso, Rio de Janeiro: 1971. Curta-metragem, experimental, 26min50s, Super-8, cor, som, 1971.

O coração do cinema. Geneton Moraes Neto, Recife: 1983. Curta-metragem, experimental, 18 min, 16mm, cor, som, 1983.

O Lento, Seguro, Gradual e Relativo Strip-Tease do Zé Fusquinha. Amin Stepple, Recife: 1978. Curta-metragem, experimental, 2min50s, Super-8, cor, som, 1978.

O Rei do cagaço. Edgard Navarro, Bahia: 1977. Curta-metragem, experimental, 8min40s, Super-8, cor, som, 1977.

Onde Freud não explica. Ivan Cardoso, Rio de Janeiro: 1971. Curta-metragem, documentário, 3 min, Super-8, p&b, 1971.

Ora bombas ou a pequena história do Pau Brasil. Fernando Bélens, Salvador: 1981. Curta-metragem, experimental, 4min15s, Super-8, cor, som, 1981.

Pira. Sergio Péo, Rio de Janeiro: 1972. Curta-metragem, experimental, 15min, Super-8, cor, som, 1972.

Pixando. Pola Ribeiro e Ana Nossa Bahia, Salvador: 1980. Curta-metragem, experimental, 15min, Super-8, cor, som, 1980.

Poema. Paulo Bruscky, Recife: 1979. Curta-metragem, experimental, 2min, Super-8, cor, som, 1972.

Quando JK. Geneton Moraes Neto, Recife: 1977. Curta-metragem, experimental, 11min, Super-8, cor, som, 1977.

Recife, I love you. Geneton Moraes Neto, Recife: 1975. Curta-metragem, experimental, 10min, Super-8, cor, som, 1975.

Resaca. David Celestinos, México, D.F, s/d. Curta-metragem, ficção, Super-8, cor, s/som, s/d.

Santa Fe. Sergio García, México, D.F: 1972. Curta-metragem, ficção experimental, 20 min, Super-8, cor, som, 1972

Sentença de Deus. Ivan Cardoso, Rio de Janeiro: 1972. Curta-metragem, experimental, 19min13s, Super-8, cor, som, 1972.

Shave and send. Jorge Mourão, Nova York: 1977. Curta-metragem, experimental, Super-8, 16min, cor, som, 1977.

Sinopsis. Sergio García, México, D.F: 1971. Curta-metragem, experimental, Super-8, 4min, cor, som, 1971.

Terror da vermelha. Torquato Neto, Teresina: 1971/1972. Curta-metragem, experimental, 28min, Super-8, cor, som, 1971/1972.

Tlayacapan: CCH campesino. Sergio Garcia, México, Cuautla, 1976. Curta-metragem, documentário, Super-8, cor, som, 1976.

Todos los caminos van a anexas. Sergio García, México, D.F: 1971. Média-metragem, experimental, 30min, Super-8, cor, som, 1971.

Tovar. David Celestinos, México, D.F: 1971. Curta-metragem, experimental, 15 min, Super-8, cor, s/ som, 1971.

Tudo, tudo. Geneton Moraes Neto, Recife: 1975. Curta-metragem, experimental, 10 min, Super-8, cor, som, 1975.

Uma vida de cachorro (A Dog's Life). Charles Chaplin, Londres: 1918. Média-metragem, ficção, 40min, p&b, s/som, 1918.

Un toke de roc. Sergio García, México, D.F: 1988. Longa-metragm, ficção, 102min, Super-8, cor, som, 1988.

Únete Pueblo. Oscar Menéndez, México, D.F: 1968. Curta-metragem, documentário, 20 min, 16mm, p&b, som, 1968.

Verão, veredas. Geneton Moraes Neto, Recife: 1976. Curta-metragem, documentário, 14min, Super-8, cor, som, 1976.

Via Crucis. Paulo Bruscky, Gravatá: 1979. Curta-metragem, experimental, 7min40s, Super-8, cor, som, 1979.

Victor Ibarra Cruz. Eduardo Carrasco Zanini, México, D.F, 1971. Curta-metragem, Documentário, 21 min, Super-8, cor, som, 1971.

Vitrines. Rui Vezzaro, Curitiba, 1978. Curta-metragem, experimental, 9min47s, Super-8, cor, som, 1978.

Viva Chile ¡Cabrones!. Alfredo Gurrola e Óscar Menéndez, México, D.F: 1973. Curta-metragem, documentário, 6min30s, Super-8, cor, som, 1073.

X. Anna Maria Maiolino, Rio de Janeiro: 1976/2000. Curta-metragem, experimental, 3min29s, Super-8, p&b, s/som, 1976/2000.

Xeroperformance. Paulo Bruscky, Recife: 1980. Curta-metragem, experimental, 0min41s, Super-8, p&b, s/som, 1980.

Wampirow. Lygia Pape, Rio de Janeiro: 1974. Curta-metragem, experimental, 17min33s, Super-8, cor, som, 1974.

Y pensar que podemos. Sergio Garcia, Ciudad de México: 1968-1972. Curta-metragem, experimental, 16 min, Super-8, cor, som, 1968-1972.

2 de octubre, aqui en México. Oscar Menéndez, Ciudad de México: 1970. Média-metragem, documentário, 55 min, 16mm, p&b, som, 1970.

Brasil 1.872.000 minutos/ Noves Fora?. Jorge Mourão, Rio de Janeiro: 1976/1977. Curta-metragem, experimental, 21min50s, Super-8, cor, som, 1976/1977.

ANEXO A – Comentario sobre *Mi casa de altos techos* escrito por Emilio Arizaga para el jornal *El día* (abril de 1970).

Fonte: Archivo Sérgio Garcia, Filmoteca de la UNAM.

ANEXO B – Crítica escrita por Fernando Spencer sobre *Funeral para uma década de brancas nuvens* para o jornal Diário de Pernambuco (29 de outubro de 1979).

C-8

DIÁRIO DE PERNAMBUCO

Recife, segunda-feira, 29 de outubro de 1979

Imagem & Som

Fernando Spencer

"Funeral para a Década" e "Fabulário Tropical" serão lançados no Festival

O jornalista-cineasta Geneton Moraes Neto, premiado várias vezes, está concluindo dois filmes que serão inscritos no III Festival de Cinema do Recife: "Funeral para a Década" e "Fabulário Tropical".

Sobre seus novos trabalhos, explica Geneton Moraes: — "O filme "Funeral para a Década das Brancas Nuvens/Mil Novecentos e Setenta e Nada" é o festejo do crepúsculo dos anos 70, esse tempo marcado pela vitória da autoridade e do pesadelo. O filme utiliza as décadas de sessenta e setenta como referência para a contagem do tempo que representou a passagem da explosão da década de sessenta nas ruas de Paris, Praga, Rio de Janeiro, nas universidades americanas, nas cordilheiras da América e nos palcos de Woodstock para o triunfo do autoritarismo, à direita e à esquerda, na década de 70.

O "Funeral para a Década das Brancas Nuvens" mostra, através de fotografias, o acervo iconográfico dos anos-60, desde o sorriso de Nixon eleito para a presidência dos Estados Unidos até os rostos de Vladimir Palmeira, João XXIII, Roberto Carlos, John Lennon, Ho Chi Min, De Gaulle, Jane Fonda, enfim, todos estes símbolos que povoam a memória da juventude universitária de classe média. O texto é uma sucessão de "boas-noites" oferecidos a todos, quando cai o pano da década de 70. A penúltima imagem enquadra a nova superstar do Super 8 brasileiro, Aninha Fareche, caminhando numa estrada sem fim, até parar, no portal da década de 80, sob a chuva, a dúvida e a esperança. Resta no ar, no final, a esperança cristã, inocente, despojada e imberbe de que há sempre uma estrada que vale a pena percorrer. Depois, vem um discurso do Profeta, dirigido à juventude que mamava quando Jan Pallack

Susan Sarandon em "Pretty Baby"

se incendiou nas ruas de Praga em protesto contra o autoritarismo soviético e a passeata dos cem mil gritava contra a intolerância nas ruas do Rio de Janeiro. Como não poderia deixar de ser, o filme é dedicado aos adolescentes e desaconselhável aos maiores de vinte anos, porque oferece uma

visão propositalmente infantil, adolescente, despida de ideologismos e sociologismos, o coração vencendo a razão, a força da alegria demolindo o Império da Tristeza.

É claro: há violência, o pesadelo, o cinismo, a intolerância. Mas decorar, repetir e brandir uma coleção de

palavras de ordem certamente não é o melhor caminho para a resistência. "Funeral para a Década das Brancas Nuvens" é o cinema amador celebrando a esperança contra o rancor, contra o imobilismo, contra a lamentação estéril. Já se disse: ódio não dá filme.

De novo: o ódio não dá filme".

A respeito do segundo filme, o jornalista Geneton Moraes informa:

"O Fabulário Tropical é um guia turístico ao avesso. Um passeio pela memória histórica de Pernambuco, o ex-Leão do Norte, desde as ruínas do Senado de Olinda, o muro onde fuzilaram o Frei Caneca, o cárcere onde foi preso Graciliano Ramos, a praça onde açoitaram Gregório Bezerra. É também o primeiro filme trilingüe em Super 8, pois o guia turístico é lido por Juliana Coentro e Eliana Regueira em inglês, francês e brasileiro (chamar nossa língua de portuguesa é saudosismo acadêmico e freudiano dos nossos pais ibéricos; o idioma trazido pelos colonizadores foi refeito, engrandecido e reinventado no Brasil). O "Fabulário Tropical" é uma tentativa de desmistificar a tradição de cordialidade e pacifismo que nos foi impingida pelos livros de História desde o curso primário. O filme completa e definitivamente encerra o ciclo histórico-iconoclasta iniciado com "A Flor do Lácio é Vadia".

Um amigo radical disse uma vez que "super 8 é hobbie pequeno-burguês". Talvez seja verdade. Mas *Funeral para a Década das Brancas Nuvens* e *Fabulário Tropical* são só um compasso de espera, o jogo preliminar, a distração da garotada, enquanto não começa a circular o filme de uma hora de duração, em 16 milímetros, produzido, imaginado, roteirizado e realizado por Paulo Cunha para ser a primeira produção meta-histórica a ser lançada na década de 80. Paul Cunha, depois de "Esses Onze Ai", em Super 8, teve a coragem de desmistificar a aventura de fazer um filme em 16 mm. Pois é. Em Super 8 e 16 mm, a alegria de fazer é o antidoto perfeito para o masoquismo suicida da lamentação".

ANEXO C – Parlamento (Tomás Segovia)

Parlamento¹

Para Juan José Gurrola

(Este “poema, destinado a servir de referencia no expresa a un espectáculo de luces y sonidos, e inspirado tan modesta como vagamente en algún rudimentario esquema de la hazaña humana, no fue escrito nunca, sino improvisado verbalmente, con ayuda de una grabadora, en tres o cuatro sesiones muy espaciadas, en cada una de las cuales la regla era combatir toda nostalgia de la escritura y su composición, prohibiéndose uno, como Orfeo, pero con más obediencia, mirar atrás mientras no acabara la sesión, o sea escuchar en la cita lo ya proferido. Se ofrece aquí a título de curiosidad, como experimento de una “escritura” menos espacial y más inapelablemente lineal de lo que suele ser.)

La primera entraña el bloque bruto de la noche
 todo él un dentro y todo él un fuera
 todo entraña profunda
 y todo obsidiana sin grieta
 la primera entraña una negrura sin piel
 la oscura bóveda inalcanzable
 de una esfera sin centro
 la primera entraña
 un infinito hueco sin espacio
 nido convexo
 demencia de las ciegas dimensiones
 larva de espacio
 confusión de direcciones embrionarias
 confusión de abortados movimientos tartamudos
 la primera entraña una negra abertura
 de insensatos volúmenes
 el primer germen un hormigueo ralo de luciérnagas
 parpadeante caos constelado
 inquietos vértices de un cristal cambiante
 o de mil cristales naciendo unos de otros
 o visceral despliegue de una pastosa geometría
 jamás idéntica a sí misma
 porque rueda ya por ese abismo el tiempo

¹ SEGOVIA, Tomás. **Cuaderno del nômada**: Poesía completa, I (1943 – 1987). México: FCE, 2014, p.380-386.

caído de su lecho
 y en su primer pestañear estroboscópico
 se despliega una escala de deslumbrantes rayas
 discontinuo esqueleto abstracto
 entrecortada piel de cebra acuchillada
 restallante persiana de abismo y fulgurancia
 y un orden quiere ya petrificar la intraducible noche
 ponerle un eje óseo a la negrura intransitable
 encerrar el abismo entre las direcciones cardinales
 como en un caparazón de insecto
 emparedar en sí misma la noche de la no identidad

después empezaron los primeros aleteos
 de una tenue lengua torpe de una lengua a gatas
 un brumoso lenguaje que bizquea y tropieza
 una luz aleteaba convulsiva
 como una blanca mariposa difusa
 de vuelo acribillado de amnesias

el primero parto fue
 cuando agrandada y limpia esa obtusa mariposa verbal
 quedó fija en su propia luz calcinada
 y así nació el deslumbramiento
 el antiguo abuelo se parió a si mismo
 y se hicieron posibles todos nuestros nacimientos
 del abuelo pesante nació el abuelo calcinante
 su nahual inaprensible y luminoso
 y con ellos dos nació la raza en donde todo es doble
 la raza que se mueve entre los torbellinos de sus signos
 que recubren o devoran o calcinan
 o que se clavan en el corazón de las cosas
 o que abrasan anteriores recubrimientos
 o que hacen centellear las cenizas antes calcinadas
 en esta pululación de diamantinas larvas
 como amibas en su caldo
 multiplicamos infinitos nacimientos
 escándalo de la imperturbable noche
 tercamente ignorados del conformista día
 y desautorizados por el abismo tautológico

y comenzó la memoria
 que taladra la noche como un gusano sin cuerpo
 comenzó también la cuenta de las cosas
 la cuenta de las tierras y los seres
 la cuenta de los hermanos por sus hermanos
 comenzó la cuenta del horror
 creímos dar la espalda al negro abismo
 pero el abismo era nuestra propia espalda
 el amor que inventamos quisimos someterlo
 no quisimos ser hijos del amor nuestro hijo

el pueblo memorioso olvidó al pueblo de sus dobles
 no supo amar al invisible pueblo de los nahuales
 el pueblo inmemorial que habla con lo otro
 la raza reflejada en un espejo abismal
 trazamos arduas fronteras
 cerramos todas las salidas que eran también las entradas
 prohibimos fraternizar con el abismo
 hablar con el silencio comprender las bestias
 creímos dar la espalda a las antiguas bestias
 mas siempre nuestra espalda fue un tigre sanguinario
 que nos cuelga de la nuca
 y que clava sus zarpas en nuestros riñones
 para ponernos tensos como un arco de furia

así tiránicamente cabalgados
 llegamos hasta el tiempo de las ciudades esplendentes
 de los confusos chorros de energías
 y proseguía la cuenta que desde entonces nunca interrumpimos
 los millones de granos de frutos de animales
 los millones de letras de palabras de cifras
 los millones de libros enterrados bajo el polvo de otros libros
 los millones de piedras y los millones de acarreadores de piedras
 los miles de millones de hermanos
 sumados con violencia unos a otros
 la machacada pasta de las masas
 los hombres rotos y desparramados como granos
 para hacer crecer la indistinta harina del trabajo
 la borroneada cuenta de los hermanos diferentes
 distintos por el color que emanan
 por el color del pensamiento
 por el color del idioma
 por el color de su plumaje
 por el color mentido del semen de sus padres
 todo lo dividían los que una vez se dividieron de sí mismos
 cada grupo de iguales
 ponía enfrente una multitud de hermanos
 en cuyas miradas no quería reconocer las de sus iguales
 no quería saber que en ellos le miraban sus nahuales
 no veía en sus ojos la mirada del silencio
 la mirada de la suspensión
 la mirada infinita del vacío intocable
 que espera en el exterior del tiempo
 y desde allá insaciable y muda
 devora conocimientos
 pero no es alimento de los conocimientos
 el pueblo memorioso proseguía la cuenta de sus nacimientos
 todos los partos del hombre por el hombre

 pero la cuenta estaba siempre equivocada
 porque cada uno que nace es un gemelo

y el otro gemelo tiene otro gemelo
 que es él mismo o no es él mismo y no es él mismo
 el orgulloso rebaño de los amurallados
 sin descanso edificaba
 no sabía guardar nada si no era sepultando
 transformó la memoria en piedra edificable
 la levantó en paredes que ocultaban todas sus otras dimensiones
 la memoria ya no fue una hondura visible y simultánea
 el olvido otro nahual del olvido
 presas en la memoria las cosas se morían
 vertiginosamente todo se iba acostando en la inmovilidad
 en el rechazo de seguir durando
 grandes brechas de nostalgia y chancros de remordimiento
 iban haciendo más y más informe la memoria
 cada nuevo día en nuestras ciudades espléndidas
 perdíamos algo nuevo
 visibles en pleno olvido se iban quedando dormidas
 las cosas que antes amábamos
 se dormían los ruidos los perfumes los matices
 la lentitud de las horas
 se dormían los sabores
 el tacto de las lluvias
 la tierna impertinencia del olor animal
 la seca lengua torpe de los musgos
 la dulzura sin desbistar de los vahos frutales
 que da la ligera vergüenza
 las flores que perfuman con cósmica sabiduría
 como putillas risueñas
 los ruidos que nos escucharon escucharlos
 desde el remoto origen
 el hacha la cuchara el galope el azadón
 el arroyo el follaje sonámbulo los pájaros
 el barro cocido la madera el agrio cuero
 el fantasma de la memoria corría por su castillo desolado
 buscando enormemente revivir las nimiedades
 tratando de escuchar en mil aullidos aumentados
 con duras lupas sonoras de desenfreno metálico
 el antiguo estridor desgarrador de un mirlo
 persiguiendo en glaciales vértigos químicos
 el fulgor alucinante que antes le dio una flor
 el delirio de voz blanqueada del sol a mediodía
 la insensata negrura de una mirada animal
 la tóxica locura del olor de la hierba
 pero nada ya recuperábamos
 que al tocarlos no se durmiese a nuestros pies
 la pérdida aceleraba su carrera
 más que nuestra acelerada invención
 la cuenta se atrasaba se embrollaba se perdía
 las cifras repetidas en el vértigo ya no significaban nada
 eran como todas nuestras palabras

repetida hasta enloquecerlas y vaciarlas
fue entonces cuando inventamos la última cuenta
cuando inventamos la cuenta invertida
la cuenta que va hacia cero
la cuenta con que soñamos precipitar el abismo al abismo
la cuenta inversa nos sedujo una y otra vez
algunos reconocían la antigua matriz sin piel
el antiguo negro despliegue sin brújulas
cuando contábamos 5, 4, 3, 2, 1, 0
pero no era la primera matriz esta matriz
era la segunda primera matriz
algunos buscaban el pasaje de una a otra
el parto transvasado
el alumbramiento reflejado e invertido en un espejo de fuego
otros sólo veían la simétrica réplica del origen
la noche igual y opuesta
que se enfrenta a la noche inicial y la termina
pero los más sabemos que entre todos
le hacemos a la especie un nuevo dolor de parto
el pueblo circundado
podría dar a luz su propio nacimiento
podría partir a su nahual
a su hermano en él mismo incluido
podría parir a su antiguo abuelo
podría morir a la muerte
liberarse del parto pariendo la liberación
dar a luz la luz de la mirada
echar al mundo los ojos con que por fin se mire
pero se puede también parir la nada.

ANEXO D – Manuscrito de Sergio García “El sueño no há terminado” (Archivo Sergio García, Filmoteca da UNAM)

“EL SUEÑO NO HA TERMINADO”

EN ESTOS DIAS EN EL QUE EL 68
HA ESTADO A FLOR DE PIEL, HA SIDO
IMPOSIBLE DEJAR DE REFLECCIONAR
DE EVOLUCION DE COMPARAR ^{DE REALIZACION} ETC
Y CON VARIAS SACUDIDAS ^{EXTERNAS E} INTERNAS
HE LLEGADO A LA CONCLUSION
DE QUE A NIVEL POLITICO, ^{CON ESTE PAIS} HAY
LA LLEVAMOS, (LOS DEMOCRATICOS, NO EL GOBIERNO)
Y QUE A NIVEL, ~~GOBIERNO~~ FAMILIAR, SEXUAL,
MUSICAL, TEATRAL, CINEMATOGRAFICO, NOVELISTICO
PERIODISTICO, ^{PICTORICO} EN FIN A NIVEL CULTURAL, SI CAMBIAMOS
EL MUNDO. NO TOTALMENTE, SI PARCIALMENTE.
~~Y~~ ^Y ~~HEMOS SIDO~~ ^{HEMOS SIDO} MUCHO TIEMPO PISAR,
~~Y~~ ^Y ~~LOS~~ ^{LOS} ~~PIELES~~ ^{PIELES} ~~Y~~ ^Y ~~SOSTEN~~ ^{SOSTEN} Y MANTENIMI
ENTO DE LOS IDEALES DEMOCRATICOS.
HASTA AHORA PARECE QUE EL UNICO PAIS
CON SACUDIDA SESENTAYOCHERA, QUE HA
LOGRADO TRIUNFAR POLITICAMENTE ES LA EX-REPUBLICA
DE CECOSLOVAQUIA, EN LOS DEMAS PAISES EL
AVANCE DEMOCRATICO NO HA PARADO, SOLO EN MEXICO
EL UNICO PAIS EN EL MUNDO, DONDE SE ~~PARA~~ ^{PARA} A
MOVIMIENTO ESTUDIANTIL A SANGRE Y FUEGO. LOS
NIETOS O LOS HIJOS DE LA MISMA CAMARICA, INSISTEN
EN MANTENERNOS COMO A MENORES DE EDAD, O
COMO SI FUERAMOS RETRASADOS MENTALES Y EN NO
POCOS CASOS LO LOGRAN.
AHÍ ANDA LA CULTURA DEMOCRATICA, NO LLEGA

ANEXO E - Cartaz de exibição dos filmes de Gurrola e García (Arquivo Sergio García, Filмотeca da UNAM)

EXPERIMENTAL
de CINE INDEPENDIENTE
PRESENTA
los cortometrajes

SI, TENGO UN HERMANO
Sergio García
VIVA CHILE !
Oscar Menéndez
PROXIMAMENTE EN ESTA
SALA
Sergio García

viernes 20 feb 20:30 hs

EGO FILM Hector Abadie
SEGUNDA, PRIMERA, MATRIZ. Alfredo Gurrola
AH ! VERDAD ? Sergio García

viernes 27 feb 20:30 hs

Y pensar que podemos Sergio García
AVANDARO Alfredo Gurrola
Campamento 2 de Octubre Sergio García

viernes 5 mar 20:30 hs

las exhibiciones se efectuarán en

hexhibición GRATUITA

NATURAL
plantas exóticas naturales, cerámicas artesanal, alimentos vegetarianos. Popa joven para el y ella macramé antigüedades, etc.
natural
insurgentes sur
1855-4
548-49-89
te esperamos en la plazuela azul y oro frente a radio mil

APENDICE – Ficha técnica dos filmes analisados

Ah, verdá?

Direção: Sergio García

Ano: 1973

Cidade: Cidade do México

País: México

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 20min48s, 24q

Material visualizado para a tese: Digital.

Sinopse: Um jovem casal subversivo decide explodir edifícios institucionais da cidade, como a sede do Partido Revolucionário Institucional (PRI), o Monumento a la Revolución, a embaixada norte-americana e a sede do jornal *El Herald de México*. Perambulam pela cidade roubando livros e carros e ao final introduzem LSD nos reservatórios de água da cidade.

Produção: Taller Experimental de Cine

Montagem: Sergio García

Direção de fotografia e som: Luis Alberto

Assistência de direção: Alejandra Moya

Colaboração: Hugo García

Elenco: Dora Guerra, Octavio Medina, Hector Abadie, José Agustín, Rogerio Talavera, Samuel Cienfuegos. Rafael Montero e Carlos Chimal.

Explendor do martírio

Direção: Sérgio Péo

Ano: 1974

Cidade: Rio de Janeiro

País: Brasil

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 9min30s, 24q

Material visualizado para a tese: Digital.

Sinopse: Ensaio experimental de intervenção urbana no Rio de Janeiro, utilizando momentos em que o país se transportava, via satélite, para a Copa do Mundo, na Alemanha (Cine Brasil Experimental).

Direção de fotografia: Déo e Aloysio

Roteiro: Bebel, Sandra, Aloysio e Sérgio Péo.

Direção de som: Déo

Elenco: Sandra, Aloysio, Sérgio, Bebel e Boca de Anjo.

Exposed

Direção: Edgard Navarro

Ano: 1978

Cidade: Salvador

País: Brasil

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 7min30s, 24q

Material visualizado para a tese: Digital.

Sinopse: Fogo, retratos velhos e queimados da vida familiar, cães copulando, figuras da era política da ditadura militar. O poder armado, viril, fálico. (Marginália70/Super-8)

Direção de fotografia: Edgard Navarro

Montagem: Edgard Navarro

Sonorização: Edgard Navarro

Elenco: Hugo, Maristela, Eliete e Edgard Navarro

Funeral para uma década de brancas nuvens

Direção: Geneton Moraes Neto

Ano: 1979

Cidade: Recife

País: Brasil

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 10min, 24q

Material visualizado para a tese: Digital.

Sinopse: Colagem de imagens fotográficas marcantes, que retratam os anos 1960/1970, intercaladas por planos de dois jovens. Poeticamente melancólico, o curta dá “boa noite” aos repressores e, em tom esperançoso, dá “bom dia” aos que podem abrir as portas da liberdade (Cinemateca Pernambucana).

Direção de fotografia: Geneton Moraes Neto

Montagem: Geneton Moraes Neto e Lima

Locução: Jomard Muniz de Brito

Sonorização: Lima

Colaboração: Adriano, Douglas e Romero

Elenco: Ana Farache, Amin Stepple, Luiz Augusto Falcão (Lula Falcão)

La segunda primera matriz

Direção: Alfredo Gurrola

Ano: 1972

Cidade: Toluca

País: México

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 14min34s, 24q

Material visualizado para a tese: Digital.

Sinopse: Inspirado em um poema de Tomas Segovia elaborado durante o próprio ato da filmagem, o filme faz um retrospecto da façanha humana, desde sua origem na obscuridade (primeira matriz) até seu retorno a este ponto com o desenvolvimento das pesquisas do homem no espaço.

Montagem e fotografia: Alfredo Gurrola

Produção: Luis Gutierrez y Prieto

Locução: Juan José Gurola

Sonorização: Juan José Gurola e Rodolfo Sánchez Alvarado.

Assistente de direção: Tina French

Assistente de produção: Luiz Alberto Trejo e Alfredo Zamarripa.

Desenhos: Paul Daniels e Alfredo Gurrola

Elenco: Athenea Baker, Jaime Toledo, Sofia Lago e Antonio Domínguez

Mi casa de altos techos

Direção: David Celestinos

Ano: 1970

Cidade: Cidade do México

País: México

Categoria: curta-metragem/sonoro

Material original: Super-8, cor, 23min35s, 24q

Material visualizado para a tese: 8mm e DVD.

Sinopse: Dois estudantes do curso de Artes Plásticas da Academia de San Carlos apresentam suas angústias, contradições e preocupações estéticas e políticas para definir a postura a ser assumida após o movimento estudantil de 1968 no México.

Montagem e fotografia: David Celestinos

Elenco: Jesus Mendoza, Barbara Birhauer, José Luiz Acevedo e Miguel Vargas