

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

**Versão corrigida (versão original disponível na
Biblioteca da ECA/USP)**

GERALDO BLAY ROIZMAN

**OS SUPEROUTROS: “Corpos em movimento
no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil”**

São Paulo
2019

GERALDO BLAY ROIZMAN

**OS SUPEROUTROS: “Corpos em movimento no cinema
superoitista dos anos 1970 no Brasil”**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como exigência parcial para
a obtenção do título de Doutor em Meios e Processos
Audiovisuais.

Linha de Pesquisa:

Orientador: Rubens Machado Jr.

São Paulo
2019

Autorizo 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

Ficha Catalográfica

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

Roizman, Geraldo Blay

Superoutros: : corpos em movimento no superoitismo experimental dos anos 1970 no Brasil. / Geraldo Blay

Roizman ; orientador, Rubens Luís Ribeiro Machado Junior. São Paulo, 2018.

480 p.: il.

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

Bibliografia

Versão original

1. Super-8 Experimental 2. Cinema e Contracultura 3. Torquato Neto 4. José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler 5. Edgard Navarro I. Luís Ribeiro Machado Junior, Rubens II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Folha de Avaliação

Nome: ROIZMAN, Geraldo Blay

Título: OS SUPEROUTROS: “Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil”

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

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Beatriz e Ian, luzes da minha vida

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa, sem o qual nada seria possível.

À banca de qualificação, por meio de Mateus Araújo Silva e Edwar de Alencar Castelo Branco, autores de críticas valiosas levantadas na ocasião.

À professora e amiga Laura Cánepa, pelas dicas preciosas, por despertar em mim o gosto pelos filmes de terror e pelo exemplo como pessoa e profissional. Aos professores Vladimir Safatle e Eliane Robert Moraes, pelo brilhantismo que nos contaminou e sem o qual nada seria possível.

A Jaislan Honório Monteiro, pela amizade e pelo lindo trabalho.

A George Mendes e Herondina, pela simpatia a presteza durante nosso encontro em Teresina.

A Edmar Pereira, por quem é, pessoa de gestos próprios, que nos inspirou a escrever, como personagem no filme, cheio de ideais na vida, além de nos apresentar a figura lendária de Chico Pereira.

Aos queridos colegas Paula Prestes, Felipe Moraes, Fernando Frias, Ana Karina, Sara, Dalila Martins, Lorena Duarte, Marina Campos, Cauê Soares, ao carinho da Yanet Aguilera, Rafael Leite, Guilherme Savioli, Bruno Lotelli, Thiago Almeida e Natália Belasalma, dos grupos de pesquisa “História da Experimentação no Cinema e na Crítica” (CNPQ) e “Teoria Estética”, e Peter Burger, vinculados à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Um privilégio ter convivido com pessoas tão brilhantes e talentosas e que enriqueceram tardes e noites nesses anos durante as sessões de leitura e debate.

À Noemi Araújo, por estar sempre por perto. do começo ao fim.

Ao incomensurável orientador Prof. Dr. Rubens Machado, pela paciência, pelo convívio de tantos anos desde a faculdade, por sua generosidade de ter nos aceitado no grupo de pesquisa, como orientando e nos ensinado tudo que sabemos sobre cinema, crítica, amor pela experimentação, o superoitismo, a contracultura; por nos fazer confiar na intuição humana e valorizar a sua importância vital.

Aos loucos Torquato, Agrippino, Maria Esther e Navarro, obrigado por terem existido e ainda existirem em nossos corações.

À Beatriz e ao Ian, por serem luzes da minha vida.

No ar livre

Corpo livre

Aprender ou mais tentar

Iremos tentar

Vamos aprender, vamos lá ...

*Oh, can't anybody see
We've got a war to fight
Never found our way
Regardless of what they say
How can it feel, this wrong
From this moment
How can it feel, this wrong
Storm, in the morning light
I feel
No more can I say
Frozen to myself
I got nobody on my side
And surely that ain't right
And surely that ain't right
Oh, can't anybody see
We've got a war to fight
Never found our way
Regardless of what they say
How can it feel, this wrong
From this moment
How can it feel, this wrong*

Resumo

O trabalho tem como objetivo central a análise de filmes feitos em Super-8 durante a década de 1970, pensando as suas inserções e vínculos com a grande vaga libertária da contracultura, o Tropicalismo, a poesia, o teatro, o *happening* e o desbunde, no quadro da ditadura civil-militar no Brasil: *Terror da Vermelha* (1972), de Torquato Neto; *Céu sobre Água* (1978), de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler; *O Rei do Cagaço* (1977) e *Exposed* (1978), de Edgard Navarro. Priorizou-se o agenciamento do corpo na relação da câmera superoitista com o entorno imediato, em vista da compreensão de como foram tecidas as poéticas desses filmes. Procurou-se mostrar o modo particular e radical com que os realizadores tomaram esse “brinquedo” num âmbito de não separação entre vida e obra, que impregnava suas trajetórias tanto estéticas como existenciais. A contracultura deixou marcas indeléveis na subjetividade e no comportamento daqueles que souberam experimentar novas formas de vida. Micropoliticamente, ela inoculou a ideia de um corpo coletivo na sexualidade, na sociabilidade, influenciando as artes, a literatura, a poesia e o cinema, e teve na possibilidade da portabilidade da câmera superoitista um dos grandes exemplos de que o corpo era o centro dessa profunda transformação que se processava no sentido de uma recusa dos padrões socioculturais pré-estabelecidos. Se o AI-5 bloqueou o desejo brasileiro de transformação social e macropolítica, podia-se agora, em contrapartida, dar vazão ao corpo e à loucura antes que o lobo chegasse.

Palavras-chave: Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Edgard Navarro, Super-8, história do cinema experimental brasileiro.

Abstract

The main objective of this work is the analysis of films made in Super-8 during the 1970s, thinking about their insertions and links with the great libertarian wave of the counterculture, tropicalism, poetry, theater, happening and fading, in the framework of the civil-military dictatorship in Brazil: *Terror of the Red* (1972), Torquato Neto, *Sky over Water* (1978), José Agrippino de Paula and Maria Esther Stockler, *The King of Cagaço* (1977) and *Exposed* (1978) scored by Edgard Navarro. The agency of the body was prioritized in the relation of the superoitist camera to the immediate surroundings, in view of the understanding of how the poetics of these films were woven. It sought to show the particular and radical way in which the filmmakers took this “toy” in a framework of non-separation between life and work, which permeated both their aesthetic and existential trajectories. The counterculture left indelible marks on the subjectivity and behavior of those who knew how to try new ways of life. Micropolitically, she inoculated the idea of a collective body in sexuality, in sociability, influencing the arts, literature, poetry and cinema had in the portability possibility of the superoitist camera one of the great examples that the body was the center of this deep transformation which was proceeding towards a refusal of pre-established socio-cultural standards. If AI-5 definitively blocked the desire for social and macro-political transformation, one could now, on the other hand, give vent to body and madness before the wolf arrived.

Keywords: Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Edgard Navarro, Super-8, história do cinema experimental brasileiro.

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – <i>Terror da Vermelha</i>: O Corpo como Ato Poético de Torquato Neto.....	71
1.1 Polegômenos	71
1.2 Torquato crítico	81
<i>Terror da Vermelha</i> : Apresentação do filme	87
1.3 Torquato Neto – um roteiro-poesia da <i>Terror da Vermelha</i> (1972)	88
<i>Terror da Vermelha</i> : Descrição e Análise	93
1.4 A apresentação do personagem e a questão gesto-corpórea	93
1.5 Por um Cinema Marginal, uma velha nova naquela altura	100
1.6 A bandeira do número 4 com ponto	105
1.7 Só matando.....	110
1.8 O <i>serial killer</i> dos filmes de terror	112
1.9 <i>Let's Play That</i>	120
1.10 <i>Aqui e Ali</i> , Poesia Concreta, Tropicalismo, Pós-Tropicalismo	123
1.11 <i>Aqui e Ali</i> , Herondina	135
1.12 <i>Era uma Vez no Oeste</i>	137
1.13 “E deu-se que um dia o matei, por merecimento”	147
1.14 <i>Terror da Vermelha</i> , a dialética negativa e a filosofia da diferença e a contracultura... 159	
Sendo assim... ..	174

Capítulo 2 – O Corpo Hippie em <i>Céu sobre Água</i>, de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler	186
2.1 Apresentação	186
2.2 José Agrippino de Paula por ele mesmo	189
2.3 A questão do corpo no pensamento de José Agrippino de Paula em 1979.....	191
2.4 O percurso artístico de Agrippino	198
2.4.1 O teatro experimental da década de 1960 no Brasil.....	199
2.4.2 Maria Esther Stockler, Agrippino e o grupo Sonda	202
2.4.3 <i>Tarzan, 3.º Mundo, o Mustang Hibernado</i> : O grupo Sonda e o Corpo Coletivo.....	204
2.4.4 Agrippino e a construção do corpo imagético.....	204
2.4.5 A colagem	207
2.4.6 O planeta dos Mutantes (1969)	210
2.4.7 <i>Hitler 3.º Mundo</i> (1968)	211
2.4.8 Rito de <i>Amor Selvagem</i> , a mixagem em Agrippino e o papel de Maria Esther no amadurecimento do corpo coletivo.....	214
2.4.9 O corpo, a recepção crítica e a repressão.....	222
2.4.10 As danças na África.....	226
2.5 Candomblé no Dahomey	228
2.6 Candomblé no Togo	232
2.6.1 Maria Esther, corpo e fluxo das danças na África.....	236
2.7 <i>Céu sobre Água</i>	242
2.7.1 Lugar público em <i>Céu sobre Água</i>	243
2.7.2 Pan-América em <i>Céu sobre Água</i>	249
2.8 Prolegômenos de Maria Esther Stockler	256
2.9 Descrição de <i>Céu sobre Água</i>	261

2.9.1	Análise de <i>Céu sobre Água</i>	275
	Cabe ainda dizer... ..	283

Capítulo 3 – O Rei do Cagaço

Edgard Navarro e o Corpo do Escracho	292
3.1 Acontece que... ..	292
3.1.1 As jornadas de cinema da Bahia	299
3.1.2 Análise de <i>O Rei do Cagaço</i>	304
3.1.3 Performance e <i>happening</i>	311
3.2 Mea Culpa	323
3.2.1 A performance sonora	329
3.2.2 Stultífera Navis.....	335
3.2.3 A fase anal e o escracho	346
Inconclusivamente falando.....	353

Capítulo 4 – O corpo exibido de *Exposed*

Edgard Navarro	367
4.1 Descrição e análise de <i>Exposed</i>	367
<i>Data venia</i>	402
Inconclusão	405
Bibliografia	431
Anexo	445

Introdução

*“Mas foi muita droga
 Muita Yoga
 Muita vertigem.
 Foi muito verde
 Muito mar
 Muito banho de chuva
 Foi muito sonho e som
 Dormia de tão bom
 Bobeira bobagem
 Viagem no poder da flor
 Na nudez total
 Nada mais que amor
 Tudo
 Foi Tanto
 Muito
 E ainda é pouco
 Vamos
 Ganhar o mundo
 Com o que ficou de ser
 Louco.
 Mas ficou um toque
 Um laço um enfoque
 Uma telepatia
 Ficou certeza
 Na alegria
 De quem sabe e cria
 Ficou você e eu.
 Cada uma na sua
 No pescoço uma guia
 O eterno no élan do céu
 Seja como for
 Muito mais que amor”*

Título: O que Ficou (2017)
(Música de Luhli para Lucina)¹

¹*O que Ficou*. Música de Luhli, gravada por Lucina no seu CD *Canto da Árvore* de 2017.

*Resistência e Virtude: “exempli gratia”: Fiat Lux. (sobre o vídeo de Antônio dias: The Illustration of Art, 1971/1980.)*²

Temos um número escrito em preto sobre fundo branco, depois número dois, e um X. Título seco em branco com o fundo negro. Aparece a abertura de uma imagem, em primeiríssimo plano, na qual vemos que os dedos em vulto de uma mão acendem um fósforo, que queima rapidamente até ficar preto, carbonizado, com sua cabeça vergada para baixo feita de cinzas. Vê-se o movimento do palito para manter esta posição. Um segundo fósforo, com um movimento da mão mais agudo que gira o palito e acontece a mesma coisa: sua cabeça preta em cinzas. Um terceiro fósforo também aparece só que este permanece vergado para cima, e antes de se apagar ele consegue acender o outro. Apaga-se a luz com ele ainda aceso, e o foco se aproxima borrando a imagem da luz que se esvai dentro do breu do fundo. Este texto surgiu ao tentar explicar este vídeo para o meu filho de quatro anos.

Devemos observar, antes de tudo, que a companhia de fósforos Fiat-Lux lançava nos idos dos anos 1960 sua propaganda televisiva baseada numa animação com fósforos. A música de início revelava o tom de corneta dos filmes de cavalaria americanos junto a uma caixa de fósforos utilizada como instrumento percussivo, caixa por dois palitos. Em seguida, abre uma caixa de fósforos de onde vão saindo todos os fósforos em marcha, em revista pela própria caixa da qual saíram. E o exército armado vai marchando pela fortaleza construída com caixas de fósforo até entrar numa outra caixa sob a inspeção do capitão e do general. Ao fundo o narrador diz: “Fósforos, uma legião a seu serviço... 5 milhões de vezes por dia esta cena se repete, caixa de fósforos usada, caixa de fósforos nova”. E os comandantes voltam a sua função na fortaleza.

No vídeo de Antônio Dias operaria discretamente a inversão dos papéis dos palitos de fósforo como vimos acima na propaganda animada de um exército organizado pela Fiat Lux. No vídeo, ao contrário, imaginamos elementos subversivos.

Uma chama de palito de fósforo queima sua luz, mas ele cai feito um corpo carbonizado e em posição que se verga, com sua cabeça se mexendo, agonizando, prostrada para baixo e o seu corpo humilhado tristemente. Será convertido em cinzas. Outro idêntico companheiro de luta toma o seu lugar. A tortura e o assassinato calam um, mas deixam o outro ainda ileso. Mas

² Este texto foi escrito antes do início desta tese, se chama Resistência e Virtude: “exempli gratia”: Fiat Lux, sobre o vídeo de Antônio dias: *The Illustration of Art*, 1971/1980. Resolvemos incorporá-lo ao corpo da tese.

este outro corpo também cai, carbonizado, torturado, e seu martírio é maior do que o primeiro, pois seu movimento de cabeça parece girar em espasmo. Mais um idêntico palito ou corpo e a sua cabeça vergada para baixo, mostrando novamente a sua agonia. Outra vítima de uma asfixia imposta pelas circunstâncias do terror inquisitivo que não deixa sustentar a luz. Essa mesma luz que arde viva, queimará seu próprio corpo martirizado em carvão, ou seja, aquilo que este corpo/palito de fósforo sabe sobre sua luta, seu ideal, seus companheiros, onde estão escondidos, e suas próximas ações, aquilo que ele acredita, aquilo que é a sua luz ideológica provocará o seu próprio holocausto pelos inquisidores.

Depois do serviço feito, os dedos do inquisidor se atritam como se lavassem as mãos tanto em ato simbólico como a fim de limpar as cinzas nos dedos deixadas pelo corpo cadavérico do subversivo eliminado a pouco. Mas há um terceiro e idêntico corpo que, surpreendentemente, momentos antes de cair, esmorecer, verga sua cabeça dessa vez para cima, suspenso como numa contenção que mantém certo repouso, apesar do sofrimento, como um Laocoonte de madeira ardendo e caindo de pé.

Antes de apagar-se em cinzas, porém, em seu último suspiro de agonia, consegue, como num relance, acender seu companheiro que vem acudi-lo antes do fim, outro idêntico palito de fósforo, e passar-lhe de forma discretamente simples, como pira olímpica, a ampla chama que acende toda a informação, todo o sentido e o motivo de estarem ali queimando vivos. A sua última mensagem de liberdade será passada ao corpo do companheiro palito, e esta última luz da chama arderá até o fim, mesmo quando não houver mais a luz da contingência histórica e a luz de fundo se apagar.

Este procurará ainda arder firme, ereto. Arderá esta chama, ainda assim difusa sobre a escuridão, sobre o que resta dos muitos e não esquecidos palitos de fósforo que tombaram em cinzas pelo chão, como ainda hoje ardem negros, mendigos e índios, subtraídos em suas trajetórias pelas valas clandestinas, como as daqueles idealistas que buscavam a liberdade e um país mais pleno de felicidade e justiça social.

Este vídeo de Antônio Dias, de 1971, possui um forte sentido ético e político, devido ao contexto em que foi realizado, em plena ditadura, operando metafórica, *mimética* e subliminarmente, um vestígio ou algo de um sentido exemplar, que Winckelmann chamaria de um ideal restaurador da dignidade, nobre simplicidade ou grandeza silenciosa, subvertendo tragicamente a animação de um ideal formal espartano com retos, eretos, esbeltos e simples palitos de fósforo: Fiat Lux.

Se aqui temos na abertura dessa introdução um grande artista plástico, Antônio Dias, no vídeo *The Illustration of Art* (1971/1980), pensando talvez no título dessa obra audiovisual como o registro irônico de uma performance que se daria na ação da queima de palitos de fósforo, portando a “ilustração” de um ato artístico e que mimetizaria ao mesmo tempo o momento trágico de repressão da ditadura, de outro lado temos em nosso estudo um grande poeta, crítico apaixonado por cinema, Torquato Neto, em seu único filme em Super-8, *Terror da Vermelha* (1972), o também grande escritor, cineasta e dramaturgo José Agrippino de Paula e sua esposa, a grande dançarina Maria Esther Stockler em seu filme *Céu sobre Água* (1978), e o considerado maior superoitista dos anos 1970 no Brasil, Edgard Navarro, com seus dois filmes em Super-8, *O Rei do Cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). Ou seja, este estudo versa sobre obras em Super-8 da década de 1970, dentro do âmbito daquilo que poderíamos chamar de Superoutros. O período que este trabalho abrange é aquele que poderíamos denominar como sendo o de um momento histórico cuja complexidade era refletida na experiência artística e que se formaria entre o ápice da violência no início da década de 1970 e um simultâneo sentimento profundo de liberdade, indo até o processo de abertura política no final da década. No dizer de Waly Salomão: *um amálgama confuso entre ditadura e legalismo, violência e liberação comportamental, tortura e contracultura*.³

A revolução cultural está em marcha, dizia Luiz Carlos Maciel em 1972.⁴: Cabe então a pergunta: “Como então nos tornamos isso que somos hoje? Como chegamos a esse ponto? Passivos diante da realidade social e política que se transforma numa areia movediça, transformando-nos aceleradamente cada vez mais de forma autoritária e fascista? Plugados, crianças e adultos se expressam em comunidades virtuais ou em *games* que pré-moldam nossos esquemas corpóreos e cerebrais e nos atiram num mundo que se reproduz cada vez mais individualista, ególatra, num modelo psíquico de subjetividade empresarial de si?”.

Waly Salomão já gritava antes de utilizarmos a palavra deletar: “*cancelar da tela do computador os tempos heroicos das rebeliões, motins, atritos, escaramuças... a felicidade é ser integrado, discreto e polido*”.⁵ Vive-se a desmaterialização da cidade, sua redução à pura

³ ZULAR, R. *O que fazer com o que fazer? Corpo e linguagem nos escritos de Waly Salomão dos anos 1970. Neste Instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. Viviana Bosi e Renan Nuerberger (org). São Paulo: Humanitas, 2018. p. 254.

⁴ MACIEL, L. C. *Nova consciência: jornalismo contracultural – 1970-1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. p. 48.

⁵ SALOMÃO, Waly. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 50.

imagem. A desrealização do real. E o que restou do próprio movimento do caminhar, desde o nomadismo do *século 19*, a errância, o *flâneur* [em Benjamin], o andar incerto, à deriva, saber se perder na cidade dos situacionistas. Aqui não, o ritmo da caminhada, as escadas rolantes, o metrô, não há como parar nesse espaço. O passeio da narrativa foi retificado e substituído pela máquina de transporte, em vez do antigo passeio que agora não é mais permitido ser feito por nós mesmos. O caminhar dá medo, e por isso não se caminha mais, quem caminha é um sem-teto, um mendigo ou um marginal.⁶ Em São Paulo aconteceram mudanças relativamente importantes nestes últimos anos, como as ciclovias e o fechamento aos domingos do minhocão e da Av. Paulista, mas que, com a mudança conservadora, parece que essa abertura foi solapada momentaneamente em indiferença. De toda forma, esse neoconformismo seria o tempero da época. Vivemos enfim a hipermodernidade, o culto da felicidade privada exclusiva, o presentismo de segunda geração, aquele do hiperespaço, em contraposição àquele presentismo contracultural, de viver o presente.⁷ Cair fora desse pesadelo labiríntico do sistema parece nos levar para um amplo sentido de isolamento psíquico. Assim sempre foi e sempre será, como dizia Milton Nascimento em *Bola de Meia, Bola de Gude* (1988): “*toda vez que o adulto balança o menino me dá a mão.*”⁸ Já Zezé Mota cantava em 1979:

Abre as asas sobre mim
 Oh, senhora liberdade
 Eu fui condenado
 Sem merecimento
 Por um sentimento
 Por uma paixão
 Violenta emoção
 Pois amar foi meu delito
 Mas foi um sonho tão bonito
 Hoje estou no fim
 Senhora liberdade abre as asas sobre mim
 Não vou passar por inocente

Mas já sofri terrivelmente

Por caridade, oh, liberdade, abre as asas sobre mim.⁹

⁶ CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. G Gili, 2016. p. 170.

⁷ Devo estas noções aos debates e exposições do curso Estética, disciplina. Estética (Estética e Política: o Conflito das Imagens na Arte Contemporânea), de Ricardo N. FABBRINI. Disciplina ministrada na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP) em 2017.

⁸ Milton Nascimento. Música, *Bola de Meia, Bola de Gude. Música do disco Miltons* (1988).

⁹ Wilson Moreira e Nei Lopes. *Senhora Liberdade*, música interpretada por Zezé Motta, 1979.

Essa ideia de liberdade como uma entidade faz pensarmos em voltar aos anos 1970, quando Herbert Marcuse, um dos mais lidos na época, redefinia o conceito de Utopia, sugerindo a ideia de um novo princípio de realidade por meio da leitura freudiana do termo sexualidade polimórfica, que indicava que uma nova direção de progresso dependeria completamente da oportunidade de ativar necessidades orgânicas, biológicas, que se encontrariam reprimidas ou suspensas, e fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta.¹⁰

Em absoluto contraste com o engajamento político revolucionário, a chamada contracultura hippie era agora a grande negação ao modo de vida da sociedade industrial influenciada pelo pensamento oriental. Os hippies proclamam um outro modo de vida baseado no comportamento livre do corpo a partir de experiências de uma sociedade alternativa. Por trás disso havia, entre outras coisas, influências da espiritualidade taoísta, que rejeitava qualquer ideia de um além transcendente ou metafísico e estava firmemente enraizada na arte de viver no aqui e agora do corpo. Também praticavam a libertação da experiência do pensamento e da linguagem, cada um fazendo mais, menos tarefas ou nada, mas sem lugar para a inveja, preservando a inutilidade e a celebração do comum. O Satori, o zen, funcionaria como uma verdadeira forma de ser no mundo, desligando-se da identidade do passado e do desejo futuro, de pensamentos particulares e capaz, ao mesmo tempo, de um pensamento adequado a toda situação. Esse conceito seria concretizado pela prática da meditação, aquela que, por meio da respiração, é capaz de fornecer o tempo adequado para se poder perceber o agora interior. Enfim, esses jovens, de comportamento vanguardista, iam em busca de um significado específico que poderíamos chamar de sem sentido”, ou seja, pegar a onda da constante mudança, buscar experimentalmente o conhecimento em vez da certeza e, por fim, transformar o caos em arte.¹¹

Nos anos 1950, nos Estados Unidos, os *beatniks* já viajavam longas distâncias de carro “a álcool” com seus súditos, os chamados vagabundos iluminados, Kerouac, Burroughs, Ginsberg e Bukowski, que criavam literariamente uma obra na esteira da realização da própria vida como rastro poético em trânsito livre. Sua companheira principal de viagem, filha da

¹⁰ MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1975. p. 15.

¹¹ Idem. p. 63-118.

liberdade, era a loucura, um lugar onde nada era sagrado, e sua irmã gêmea, a morte, o despojamento da significância; eram verdadeiramente a própria filosofia zen no Ocidente¹². A sua causa seria a remodelação de si mesmos, de sua maneira de viver, de suas percepções e sensibilidades, tomando lugar no desencanto do engajamento sobre a causa pública de reformar instituições ou políticas.¹³

Além dessa remodelação da maneira de viver herdada dos *beatniks* e da filosofia taoísta, os hippies interessaram-se também pelas experiências comunitárias a partir do amor livre, do vegetarianismo, do *drop-out*. As drogas – a maconha, o LSD – são experimentadas como uma grande viagem de conhecimento transcendental e são experimentadas como uma grande viagem de conhecimento transcendental e instauram uma verdadeira estética comportamental do psicodelismo, na música, em filmes, na vestimenta, quando procuravam viver segundo a aura da liberdade corpórea, da liberdade de comunicação e afirmação do poder de criar a sua própria vida mais do que aceitar convenções e tutelas sociais ou os ditames de autoridades e instituições. Comprariam, dessa forma, uma grande briga. Ken Kesey, figura lendária, escritor de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) que daria origem ao antológico filme *Um Estranho no Ninho*, com Jack Nicholson, acreditava que a liberdade só poderia ser realizada a partir de uma micropolítica da transformação do corpo na raiz mais profunda da contracultura na época, a droga. Ele faria, na verdade, a ponte entre os velhos *beatniks* e os nascentes hippies na divulgação da desterritorialização entre os movimentos de translação pelo país, do *drop-out* a partir dos motores regados a álcool e de outro movimento, de rotação ao redor de si mesmos, das viagens alucinatórias com o LSD, com seus festivais e pedagógicos Merry Pranksters, seguidores de [Kesey](#), que na época, em 1964, fugia de uma acusação de uso de drogas percorrendo os EUA a bordo de um ônibus escolar a fim de ensinar ao povo: “*turn on, tune in & drop out*”, “se liga, entre na onda e caia fora do sistema”.¹⁴ Depois haveria os chamados Testes de Ácido, festas promovidas por Kesey e seus amigos ao redor da área da Baía de São Francisco, de 1965 a 1966.

Os jovens fugiam de suas famílias e viajavam por esses experimentos com drogas difundidos por Kesey e Timothy Leary. Depois, no Red Dog Saloon, em Virginia, eles combinariam a cerimônia

¹² GOFFMAN, K.; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 117-121.

¹³ ROZSAK, T. A *Contracultura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972. p. 73.

¹⁴ RODRIGUES, G. *Ken Kesey, você passaria ácido do refresco elétrico?* In: <https://whiplash.net/materias/biografias/000784-kenkesey.html>.

do peyote com experiências psicodélicas dos índios nativos americanos e gerariam grupos musicais como o Grateful Dead. Kesey ajudou a difundir o LSD por meio dessas viagens com seu ônibus psicodélico e das grandes festas de testes de ácido que promovia entre a juventude a partir da experiência que tinha vivido, anos antes, como voluntário do governo, ganhando 75 dólares. Encontraria no LSD aquilo que Huxley chamaria de abrir as portas ancestrais da percepção, trancada e banida do conhecimento de um mundo que nos pertence em sua plenitude, por meio de uma rica experiência, aquela que as crianças possuiriam naturalmente das torrentes do mundo sensorial ao descobrir em si um dom e um privilégio divinos. Até que o condicionamento “normal” as fará trocar essas sensações por um mundo competitivo, em geral, e para sempre deixam a experiência de lado:

Certo sentimento indescritível. Indescritível porque as palavras podem apenas estimular a memória, e se não há memória alguma de... A experiência da barreira entre o subjetivo e o objetivo, o pessoal e o impessoal, o *eu* e o *não eu*, desaparecendo... aquele sentimento! Ou a gente pode se lembrar de quando era criança e viu alguém tocar um lápis no papel pela primeira vez para fazer um desenho... E a linha começa a crescer – até formar um nariz! E não se trata somente de uma figura riscada com grafite numa folha de papel, mas sim o próprio milagre da criação e os sonhos da gente convergem e fluem juntos com essa mágica... crescendo... a linha, e não era um desenho, mas um milagre... uma experiência... e agora que a gente está viajando com LSD aquele sentimento está voltando mais uma vez, só que a criação agora é do universo inteiro.”¹⁵

Para além e aquém da experiência psicodélica propriamente dita, havia um nível de transformação no modo de ser profundo, para além das relações perceptivas relativas ao sujeito e ao objeto, aquelas que apreendem as formas do mundo a fim de projetar representações e atribuir-lhes sentido por meio de uma exterioridade a ser mapeada para que nos possamos mover. Eles descobriam um outro modo desconhecido de estar no mundo desvinculado da história do sujeito e da linguagem, e que permitia, de agora em diante, aprender a viver uma outra realidade em sua condição existencial sendo transformada em um verdadeiro campo de forças vivas que afetariam o corpo sob a forma de sensações e, principalmente, onde o outro se tornaria uma presença que se integraria a nossa própria textura sensível, tornando-se, assim,

¹⁵ WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 52-53.

parte de nós mesmos. Dissolviam-se, dessa forma, as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separaria o corpo do mundo. Emergia outro corpo sensível, que se aproximaria do selvagem: Um “corpo vibrátil”.¹⁶

Portanto, a realidade dada por meio desse corpo vibrátil poderia efetivamente romper com a significação, o corpo funcionando agora como que perfazendo uma ruptura inqualificável ou um estranho começo e recomeço, e que poderia, dessa forma, colocar em questão, na verdade, um pouco de tudo, o pensamento, a narração, a significação, a comunicação, a história. Ele introduzia, enfim, uma catástrofe no tempo que flui.¹⁷ Essa catástrofe poderia ser compreendida como aquilo que aceita se deixar experimentar como o momento supremo, o *kairos*, o “agora”:

Por meio de um sutil metabolismo, talvez por intermédio das drogas, vê abertas as portas da percepção e quase chega a ver, *presque vu!* – o ser inteiro e pela primeira vez alguém sabe que existe todo um *outro padrão* aqui... Cada momento de sua vida está apenas minimamente relacionado à cadeia de causa e efeito no interior desse minúsculo mundo molecular. Cada momento, se fosse possível analisá-lo, revelaria o padrão integral da existência do gigantesco ser e como sua vida se acha em minuciosa sincronia com ele.¹⁸

Defendendo o primado da individualidade e da liberdade de expressão pessoal, de crença, aparência, sexualidade de-sublimada em todos os aspectos da vida, essa produção desejanse contracultural era portanto ao mesmo tempo e indissociavelmente produção de realidade.¹⁹ Erotização da vida, como diz Maciel.

Quem presenciou esse momento da cultura hippie, pensando como no interior de uma cosmovisão xamanista, lendo Carlos Castañeda, autor de *The Teachings of Don Juan - a Yaqui way of knowledge*, lançado no Brasil como *A Erva do Diabo*, admirado como um guru pelos hippies na época e procurado pela polícia brasileira, conta que, ao entrar em sintonia com esse corpo coletivo que se formava, sentia que esses jovens de suavidade feminina que se cobriam de

¹⁶ ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Ed. Sulina/Ed. UFRGS, 2014. p. 12.

¹⁷ UNO, K. *A gênese do corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012. p.51.

¹⁸ WOLF, Tom. Op. Cit., p. 153.

¹⁹ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 46.

guizos e talismãs nos parques públicos fossem vistos em suas cerimônias como parecendo um bando paleolítico diante do sagrado. A verdadeira ruptura, mutação, com a experiência da erva, modificaria a visão de mundo, o ócio, considerado como preguiça e vacuidade, segundo o puritanismo do trabalho, tornou-se intensidade, plenitude, expansão do eu, confraternização com o outro, comunhão com o mundo.²⁰

E a natureza seria este sagrado, enquanto a própria realidade de um aqui e agora em que seria preciso viver, participar, ser visto, tocado e respirar com a convicção de esta ser o terreno supremo de nossa existência.²¹ Esses jovens estavam procurando, talvez ingenuamente, ancorar a democracia para além da cultura da proficiência técnica, vivendo numa igualdade que antecederse classe, estado e posição social.²²

Aquilo que Marcuse chamou de uma “grande recusa” em busca de alegria irrestrita ou “viagem” como diz Rozsak²³, era na verdade interior, *às vezes bancada pela família*. Alguns se tornam “vagabundos”, perambulando pelas zonas boêmias ou indo para o Oriente (“Se oriente, rapaz, pela constelação do Cruzeiro do Sul”, como dizia a música de Gilberto Gil em 1972²⁴). Esses “pretensos pioneiros utópicos”, vanguardistas, tinham na verdade descoberto novos tipos de comunidade, padrões familiares, costumes sexuais não sublimados, maneiras de ganhar a vida, formas estéticas e identidades pessoais.²⁵ Um movimento existencial que intencionava mudar o modo de vida.

Misturando fragmentos de sabedoria extremo oriental, pólenes de hinduísmo ou de zen, cristianismo primitivo, comunismo primitivo, intuição de verdades arcaicas do índio, fourierismo selvagem, marxismo vulgar, embriões de uma religião de amor pancósmico. Que catálise, que enzima

²⁰ MORIN, E. Op. Cit., p. 136.

²¹ Idem. p. 265.

²² Ibid.

²³ ROSZAK, Theodore. *A Contracultura (1968)*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 50.

²⁴ “Se oriente, rapaz. Pela constelação do Cruzeiro do Sul. Se oriente, rapaz. Pela constatação de que a aranha vive do que tece, vê se não se esquece. Pela simples razão de que tudo merece consideração. Considere, rapaz. A possibilidade de ir pro Japão. Num cargueiro do Lloyd lavando o porão. Pela curiosidade de ver onde o Sol se esconde. Vê se compreende. Pela simples razão de que tudo depende de...” *Oriente*, música de Gilberto Gil (1972).

²⁵ ROSZAK, T. Op. Cit., p. 75.

poderia reunir tudo isso para fazer a nova religião, o novo comunismo...? ²⁶

Depois haveria uma retração em relação ao avanço neoliberal e, segundo o relato sociologizante projetivo de Edgar Morin, quando morou nos EUA em 1969, ele previa, na época, três vias se dividindo a partir da revolução cultural. A decomposição no depauperamento e a decomposição na droga, “Ashbury e Haight-Street tornando-se uma espécie de Bowery adolescente, por onde vagueiam infelizes de olhar vazio vestindo andrajos”; a revolta política que depositaria suas esperanças no que Morin considerava a outra droga do “marxismo-leninismo”.

De 1973 a 1980, de toda forma, haverá em geral um culto à felicidade privada relacionado à lógica urgentista pós-moderna. Hipermemória, acúmulo de dados, hedonismo ansioso, presentismo de segunda geração. Ênfase no presente, encurtamento de qualquer perspectiva temporal, viver no imediato da cidade, no momento. Agir sempre sem demora sob *stress* permanente, hipermemória da vida incerta. Medidas compensatórias como o regresso a medidas reparadoras identitárias, efeito tranquilizador, se não, recreativo.²⁷

Morin tinha detectado naquelas comunidades, na época, no entanto, uma sociedade antiburguesa e metaburguesa, a cultura tribal, comunal hippie, que encontraria naturalmente sua base econômica nos setores neoculturais, neoartesanais e neoarcaicos, que desenvolvem, por contrafeito necessário, o novo curso da civilização industrial-urbana, uma contrassociedade não mais parasitária que escaparia da autodesintegração:

Sua economia seria ao mesmo tempo antagônica e complementar da economia burguesa, como esta o foi, durante alguns séculos, da economia feudal. Em paralelo, a nova cultura que nasceu parcialmente em seus lares marginais está apta a colonizar profundamente a intelectualidade, ou seja, uma classe em desenvolvimento cujo papel se torna cada vez mais importante na sociedade.

Os artistas brasileiros, num segundo momento, pós-golpe de 1964, depois do AI-5, imprensados pela peculiaridade do momento libertário, se instalavam numa ambiguidade mortífera entre, de um lado, o engajamento da esquerda militante confrontando a repressão sociopolítica imposta pela ditadura e, de outro, o tropicalismo, que desejava ser incorporado ao

²⁶ MORIN, E. Op. Cit., p. 174.

²⁷ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de *Estética* do Prof. Dr. Ricardo Fabrinni na FFLCH da USP.

mercado, e o chamado desbunde, criando-se assim um abismo traumático intransponível entre militância e contracultura.²⁸ Mais do que protesto, os anos 1970, pós-AI-5 no Brasil, em plena repressão, se definiram, então, pelas necessidades tanto de liberdade como de sobrevivência a qualquer custo, em que se manifestam expressões por meio de práticas poéticas, plásticas e cinematográficas alternativas, ligadas de uma ou outra maneira à curtição, outra maneira de dizer desbunde. Curtição é, certamente, a palavra-chave para se compreender grande parte da produção poética que começa a germinar nessa época de censura repressiva ao extremo, ganhando força em 1973.

Se a sociedade já não pode ser transformada, pelo menos podemos curti-la, dizia Luiz Carlos Maciel. Curtição envolvia também a ideia de uma outra forma de se fazer política, que deslocava do centro de suas preocupações o conceito de revolução como ruptura, pelo menos para uma pequena parte da população, artistas, estudantes, intelectuais inseridos nos ambientes burgueses, e passava a assimilar cada vez mais as pequenas ações do cotidiano.

O modelo de pensamento dessas pessoas, se é que podemos chamar assim, na década de 1970, portanto, não seria mais o modelo universal da luta de classes e do engajamento, massacrados pela ditadura pelo menos até as greves dos metalúrgicos do ABC em 1978, mas antes, o rebelar-se nas microestruturas, na política do cotidiano, no plano individual e das minorias, que buscam num círculo limitado afirmar sua identidade, e é aí que as questões relativas ao corpo, à sexualidade, ao cotidiano ganham força temática na arte da época como forma de fragilizar as estruturas e minar as bases do sistema.²⁹ O Super-8 e a poesia de mimeógrafo são característicos desse momento.

Retrocedendo até 1967, quando essas questões ainda não estariam sedimentadas, a peculiaridade do Tropicalismo, cria da contracultura, era de que almejava inocular como novidade nos próprios canais do sistema, na própria indústria cultural na qual desejava participar, um verdadeiro e utópico desmonte anárquico, alegórico, comportamental e libertário. Essa alegoria tropicalista seria, num primeiro momento, o resultado da oportunidade de abertura da indústria cultural para o universo jovem no mundo e a inevitável revolução estética, e ao mesmo tempo a “epidemia” contracultural em marcha desde os anos 1950, na ênfase de uma micropolítica do corpo e do comportamento desterritorializado e destutelado, que no Brasil teve a contrapartida infeliz do golpe de 1964 e seus desdobramentos como uma duríssima perda de perspectiva

²⁸ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 15-16.

²⁹ ANDRADE, P. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Anablume, 2002. p 153.

utópica, tanto do ponto de vista político como desse sonho de transformação comportamental da contracultura.³⁰

De modo geral, a desidentificação social e a falta de perspectiva utópica revolucionária, desiludida com o discurso da esquerda burocratizada e confundida com o da cultura oficial³¹, levou os chamados *outsiders* mais radicais a criarem comunidades independentes vinculadas à arte, à poesia, ao cinema, ao jornalismo e à comunicação dentro do universo *underground*. No Brasil, isso significava uma relação com a experiência das drogas, com a bissexualidade, com o comportamento descolonizado, a “festa”, a marginalidade como sentido de ameaça ao sistema, a agressão, a transgressão e a contestação assumida conscientemente até o gesto ilegal assumido como contestação de caráter político, como no filme *Super-8* de Sérgio Péu, *Esplendor do Martírio*, em que o protagonista do filme promove, no aqui e agora da filmagem, um gesto libertário a partir de um atentado contra uma estátua pública no Rio de Janeiro. O rock, trilha sonora de muitos filmes superoitistas, é agora adotado como ritmo de vida na liberação do corpo à percepção moderna e suas letras funcionavam como uma nova maneira de pensar as coisas, a sociedade e o comportamento. Foram estremecidas as sólidas e antigas referências sob o signo da mudança, o casamento, a família e, com a questão moral desvalorizada, deixou-se de se colocar o problema da virgindade, do desquite e da mãe solteira.³²

De outro lado, a nova mediação eletrônica da televisão e o trabalho da imaginação efetuaram profundas transformações no âmbito comunicacional que interferiram na maneira como os sujeitos passaram a se relacionar com o espaço na construção de novas temporalidades pela intervenção cada vez mais frequente do aparato tecnológico nas ações do cotidiano. Esse aparato tecnológico mexeu com a cabeça e com a subjetividade da dona de casa ao artista, e do bicho grilo e seus experimentos artísticos, transformando-os, na expressão síntese de Décio Pignatari utilizada por Torquato Neto, numa verdadeira geleia geral relativa ao acúmulo de informações de toda ordem que se intensificou neste momento, possibilitando, assim, a produção de trilhas alternativas de desejo quanto ao trabalho imaginativo. Essa novas trilhas

³⁰ De HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem*, CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1980. p. 106.

³¹ De HOLLANDA, H. B. *Op. Cit.*, p. 106.

³² Devemos estas noções acima aos debates e exposições do curso de Eliane R. Moraes na pós-graduação intitulado *Imaginação Moral e Fantasia Erótica na Prosa de Ficção Brasileira (1960-1970)*, ministrado na FFLECH-USP em 2016.

promoveram o reposicionamento das relações de poder, construindo novas formas de relacionamento em que pudessem ancorar suas identidades, construir suas redes de solidariedade e saciar suas necessidades de pertencimento a um espaço, podendo, dessa forma, expressar e recuperar memórias, afetos e ritualidades simbólicas.³³ E, entre a gama de manifestações culturais do período que se utilizaram de linguagens experimentais como instrumento de intervenção frente à nova conjuntura, a produção de filmes experimentais em Super-8, o cinema *underground* por excelência, se destacaria como um respiradouro de inventividade, marcas de singularidade e transgressão e como medida de resposta à asfixia política própria ao momento repressivo no País.³⁴

Nesse sentido, a liberdade corpórea e a expressão livre da imaginação não poderiam estar desvinculadas da relação com o sexo e com as drogas, antes afirmadas com um sentido subversivo de conhecimento e transgressão e agora sentidas sem ansiedade e passando a ser vistas como curtição e realce.³⁵ No final da década de 1970, para Gilberto Gil, essa mesma palavra, realce, já significará, portanto:

“Não se incomode, o que a gente pode, pode, o que a gente não pode explodirá, a força é bruta e a fonte da força é neutra e de repente a gente poderá. Realce, quanto mais purpurina melhor”.³⁶

Claramente essas palavras traduzem o fim do sonho coletivo libertário pela via única nas palavras do próprio Gil: ”Realce, cada um por si, Deus por todos”.³⁷ Mas, voltando àquele Brasil do desbunde, surgem agora circuitos alternativos ou marginais que enfatizam o caráter de grupo artesanal atuando diretamente no modo de produção de suas experiências, num teatro

³³ MONTEIRO, J. H. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos*. Teresina: EDUFPI, 2015. p. 113-114.

³⁴ Idem.

³⁵ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p.111.

³⁶ Realce, uma maneira de dizer a luz geral. Denominar o brilho anônimo, como um salário mínimo de cintilância a que todos tivessem direito. Como a noite de discothèque após o dia de trabalho. Realce, uma maneira de dizer o bem-estar. Denominar o prazer coletivo, o êxtase do simples caminhar contra o vento de qualquer um. Como o domingo de futebol após a semana de fábrica. Realce, uma maneira de dizer o Deus louvar. Denominar o santo sem altar, como nos tempos profanos dos terminais de trens e aviões, onde todos estão pra nada, indo ou vindo para tanta coisa. Realce, cada um por si, Deus por todos. *Realce* (1979), .música de Gilberto Gil .

³⁷ Comentário de Gilberto Gil. In: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=18&texto.

coletivo não empresarial, na música popular, em grupos mambembes de rock, chorinho, no cinema, nas pequenas produções em Super-8 e em literatura, nos livrinhos de poemas mimeografados³⁸ e sua barata circulação como alternativa à rarefação do mercado editorial.

Também aparece o espaço de um jornalismo alternativo de resistência contra a asfixia do regime, que levava em conta menos a exclusiva objetividade da grande imprensa e mais a subjetividade³⁹, como em Torquato Neto e sua coluna *Geleia Geral* (1971-1972), Luiz Carlos Maciel, com seu jornal *A Flor do Mal* (1971), ao lado de Tite de Lemos, Torquato Mendonça e Rogério Duarte, e com sua famosa coluna pós-tropicalista *Underground*, dentro do *Pasquim* de Millôr Fernandes, lugar em que Maciel se tornaria uma espécie de guru da contracultura (até publicaria um manual do desbunde). Havia também *O Bondinho*, com Roberto Freire, George Love e Cláudia Andujar, que circulou entre 1970 e 1972, e a revista *A Pomba* (1970-1972), editada por Eduardo Prado e Elvira Vigna, de cunho feminista, liberdade sexual e especializada em ufologia, com Paulo Coelho. Outro grande exemplo foi o almanaque de exemplar único *Navilouca*, de que falaremos a seguir, organizado e editado por Torquato Neto e Waly Salomão por quase dois anos e publicado em 1973, após a morte de Torquato.

A estratégia de sobrevivência era, tanto na poesia como no jornalismo, neutralizar com cuidado o veneno que havia ao redor de uma “micropolítica do exílio na própria língua”, criando um lugar fluido e desterritorializado, fugindo de um regime identitário, mas de acolhimento de um corpo vibrátil enquanto expressão daquilo que atravessava o interior naquele momento.⁴⁰

Em toda a produção da época, tanto na poesia em Torquato, Waly e Roberto Piva, no teatro de Zé Celso, no filme e nas peças de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, nos filmes de Edgard Navarro, há na verdade uma viagem permanente, o percurso, a campanha libertária, uma ética e uma estética inseparáveis, mas cuja preocupação fundamental é com a supervalorização do instante, o aqui e agora sendo mais importante do que o seu resultado (em contraste absoluto com a ideia de um futuro otimista da burguesia, dos liberais, dos capitalistas, do pensamento cristão e mesmo do marxista⁴¹). O corpo-próprio agora estava caminhando em direção a um tornar-se mutante através de um corpo coletivo, patente dessa geração, acompanhada da declaração de morte às linguagens pelos poetas, cineastas e diretores de teatro

³⁸ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 106.

³⁹ Idem. p. 72-78.

⁴⁰ ROLNIK. S. Op. Cit., p.16.

⁴¹ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 111.

como uma estratégia de vida, sendo desse modo preciso agora mudar ambas, tanto a linguagem como a própria vida.⁴² Waly Salomão gritaria:

“Estou possuído de ENERGIA TERRÍVEL que os tradutores chamam ÓDIO, ausência de pais: rechaçar a tradição judeo-cristiana, ausência de pais culturais, ausência de laços de família. Nada me prende a nada.”⁴³

Para além do rompimento com a família e as tradições, a loucura associada ao uso de drogas e álcool, na exacerbação de experiências sensoriais e emocionais, rompe com a lógica racionalizante entre esquerda e direita e ultrapassa a prudência artística das vanguardas em direção a uma linha de fuga desintegradora, e que carregava sua opção estética para o centro de sua experiência existencial. Abrir esse caminho da liberdade levaria os mais radicais às internações em hospitais, à depressão e, em muitos casos, à loucura ou ao suicídio, como o próprio Torquato Neto⁴⁴, que teve seu único livro *Últimos Dias de Paupéria* (1973), publicado por Waly Salomão e sua mulher Ana Maria Duarte depois de sua morte, tomado como uma verdadeira bíblia contracultural para as novas gerações⁴⁵.

Mas antes desse desfecho, surgem nesses anos anteriores, uma verdadeira “fábrica de desejo” herdada dos modernistas em Oswald e Mário de Andrade, no ideário da antropofagia, por meio dos tropicalistas, que funcionaria agora como uma forma de subjetivação radical e libertária ao se tornar distinta da política identitária militante dentro da nova música brasileira em sua vitrine dos festivais. Ela se caracterizará justamente pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório ou modelo, portanto, aberta no sentido de incorporar novos ou antigos universos estéticos utilizando-se de liberdade de hibridação, flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios nas formas de compor e interpretar.⁴⁶ Deve-se notar, no entanto, que tanto Caetano Veloso e Gilberto Gil como Torquato Neto, Rogério Duarte e tantos outros, apesar de sua rejeição ao engajamento militante

⁴² Idem. p. 81-85.

⁴³ SALOMÃO, W. Apud ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 169.

⁴⁴ ANDRADE, P., p.122.

⁴⁵ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 78.

⁴⁶ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 19.

de esquerda, ao populismo e ao nacionalismo, tinham plena noção do ácido e evidente pano de fundo da situação política tanto de um país chamado Brasil, como de suas elites colonizadas, que perpassa a peça antropofágica de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela* (1967), peça sugerida a José Celso por Luiz Carlos Maciel, noção explicitada no livro *Alegria, Alegria* (1966), de Caetano.⁴⁷

Schwarz, em seu texto *Cultura e Política*, de 1978, fala, no entanto, sobre o Tropicalismo, quanto aos anacronismos e ambiguidades inevitáveis presentes em sua forma ultramoderna, e da temática da modernidade arcaica, transformada em alegoria a partir de junções disparatadas e cínicas, entre momentos históricos diferentes ao tratar o passado confrontando-o a um presente comercial. Compara o Tropicalismo ao método alfabetizador de Paulo Freire e ao Cinema Novo, às experiências de Augusto Boal no teatro, apontando para o fato de que as letras tropicalistas seriam acrílicas e desmobilizadoras politicamente quanto às pretensões dos movimentos engajados de esquerda na época, pois os disparates surrealistas nelas contidos seriam despossuídos “da proteção da distância social e do prestígio de seu contexto”. Segundo Schwarz, nega-se, dessa forma, a solidariedade e a realidade imediata da carência social do imediato da fome, confinando-se numa descrição esnobe e superficial de alguns de seus aspectos, em que se ausentaria da crítica em formas gravadas numa matéria “plástico-metálico-fosforescente e eletrônica”.⁴⁸

Apesar disso, como foi visto acima, há por outro lado o chamado desbunde, ligado à contracultura e ao qual o Tropicalismo estaria ligado. A micropolítica daqueles libertários, avessos às posições de engajamento político, seu anti-intelectualismo como se dava na época talvez se justificasse, pois talvez estivesse profundamente desiludido com as informações negativas que se espalharam pelo mundo ocidental sobre o *Relatório Krushchov* (1956) acerca do stalinismo, e os tropicalistas não poderiam considerar-se, portanto, como uma forma preguiçosa e ingênua de enxergar o mundo, mas simplesmente como uma outra forma de encará-lo influenciada no âmago de sua própria experiência corpórea pela onda contracultural.

⁴⁷ “Qualquer um pode ver claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando todos os mitos do nacionalismo nos habitaram) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação na América Latina.” VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1966. Apud De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 61.

⁴⁸ SCHWARZ, R. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 87-88.

Haveria neles, sim, uma crítica mais ampla à ciência e à técnica e menos às guitarras e às admiradas técnicas apuradas de gravação dos estúdios americanos do que à noção de progresso em geral (aquele da modernidade pós-Auschwitz) e os seus projetos não se constituíam mais no sentido de mudar o sistema ou tomar o poder, ambos tomados por uma desconfiança básica.⁴⁹ Sem dúvida, também, havia um entusiasmo com aquele momento que misturava a liberdade comportamental com a preocupação dos artistas e poetas em abrir espaço na indústria cultural que se disseminava com sucesso no País por meio dos festivais na TV, da imprensa e dos discos. O fato é que, naquele momento, 1968 e 1969, em que o País vivia um duro e profundo golpe de Estado, o poder de penetração da mídia relativo aos festivais, às ambiguidades alegóricas entre o arcaico e o moderno no Brasil, contidas nas letras elaboradas pelo Tropicalismo, ao contrário do Cinema Novo, e seu teor incisivo não acessível às massas, caiu como uma luva no sentido de tornarem confusas e invisíveis as questões políticas principais relativas a uma conscientização anti-imperialista ou à mobilização política de trabalhadores por uma forma de comunicação profundamente ligada à indústria cultural, conscientização que já era por si só complicada diante da visão nacionalista do PCB, ligado ao governo deposto de João Goulart, tolhido e afastado da possibilidade de um processo revolucionário real.

De qualquer maneira, a tecnocracia ou o Moloch burguês, como diria Allen Ginsberg, representantes do lar burguês e da sociedade do consumo, condenaria de forma geral a espontaneidade e a impulsividade animal da contracultura como se fossem um veneno.⁵⁰ Gil e Caetano são presos e expulsos do País, Agrippino e Maria Esther são vigiados e sua vida coletiva teatral ceifada, Rogério Duarte e seu irmão torturados e Torquato Neto, suicidado em 1972. Essa tecnocracia conservadora queria, no fundo, sepultar em vida os poderes curativos dessa imaginação visionária.⁵¹ Marcuse pensou-os, naquilo que representavam, como uma disputa freudiana entre o princípio de realidade e o princípio do prazer, que seria rejeitado. Ele já apontava que, para além do problema da renúncia e do adiamento constante do princípio do prazer, justificados pelo pensamento freudiano da escassez, o problema estaria, na verdade, em que a lógica do desempenho que justificaria supostamente a coibição e a repressão, seria, na verdade, fruto da distribuição desigual dessa escassez na sociedade civilizada pela lógica das classes dominantes ao privar e explorar os mais fracos.⁵²

⁴⁹ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 112.

⁵⁰ ROZSAK, T. A. Op. Cit., p. 202.

⁵¹ Idem. p. 135.

⁵² Idem. p. 112.

O problema estaria em que essa tecnocracia criaria uma gama de sofisticados e gigantescos sistemas de instrumentalização políticos, financeiros e de inteligência nas estratégias de vampirização imperialista que aqueles países mais fracos, nesse caso, exatamente aqueles do chamado terceiro mundo, permanecem em sua eterna condição de colônia do capital financeiro, desde o tempo diagnosticado por Oswald de Andrade, passando pelo golpe de 1964 até hoje, transformando tão profundamente a realidade brasileira a ponto de a peça *O Rei da Vela*, encenada em 1967 e reencenada recentemente depois de 50 anos, evidenciar o eterno retorno do País, incorrendo numa situação semelhante àquela de 1964 em 2016 e que, até agora, em 2019, renasce nos mesmos moldes institucionais, jurídicos, militares e midiáticos, enquanto escrevemos estas linhas.

Se nos ativermos ao período entre 1945 e 1968, depois até 1973, o chamado período tardo moderno e, dentro dele, o período marcadamente antiautoritário e libertário da contracultura nos anos 1960 e 1970, podemos considerar que a arte nunca tinha sido tão política desde os anos 1920. A música, a arte, o teatro e o cinema compartilhariam criticamente daquele momento contracultural em ebulição com movimentos estéticos que aos poucos foram aproximando arte e vida ou arte como manifestação na vida, como o minimalismo, o expressionismo abstrato (cooptado depois pela política de Estado do governo americano), a Pop-Art e o *underground* americano, mas principalmente as grandes manifestações do *Happening* e da Performance, o Situacionismo, o movimento Fluxus, o teatro do Living Theater e do Théâtre du Soleil.

É preciso lembrar aqui que, nos anos 1920, ao libertar a arte da obrigação de significar, o movimento dadaísta já tinha livrado a linguagem do fardo da comunicação, e não se tratava, naquela ocasião, de produzir forma, imagem ou sentido e sim de manifestar o ser espontâneo, a arte como evento.⁵³ Há, enfim, um retorno das artes políticas como um canto do cisne. Ainda há uma força dessas vanguardas, principalmente no embaralhamento entre arte e vida, ou na estetização da vida. Ainda que não possamos aplicar-lhes uma noção revolucionária, seria, ainda assim, seu último sopro heroico de liberdade.⁵⁴

⁵³ BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 72.

⁵⁴ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Estética de Ricardo Fabbrini já citado.

O cinema moderno e contracultural

Filmes europeus se aproximaram do universo tanto político como libertário e contracultural, como *Deserto Vermelho* (1964), *Blow Up* (1967) e *Zabriskie Point* (1970), de Michelangelo Antonioni, *Teorema* (1968) de Pasolini, *Sympathy for the Devil* (1968) de Godard, até Bergman, Marco Ferreri ou o pastiche do *Spaghetti Western* de Leone e o paralelo *underground* da Pop-Art de Warhol e seus filmes experimentais. Nos EUA, já na década de 1970, a contracultura fílmica permeava a crise do cinema americano que abria espaço para jovens cineastas alternativos ou do *mainstream* como Stanley Kubrick, Arthur Penn, John Cassavetes, Robert Altman, Milos Forman e Bob Rafelson, e também aos motoqueiros de Peter Fonda e Dennis Hopper. Buñuel, Godard, Pasolini, Herzog, Fassbinder, Wenders, Rossellini, Antonioni, Fellini, Debord e Chris Marker, entre outros, influenciarão ou serão contemporâneos dos novos cinemas do terceiro mundo, na América Latina e no Leste Europeu. Todo esse movimento que pode ser chamado de parte de uma grande revolução contracultural criou um clima, uma onda de calor libertário ao redor do mundo.

No Brasil, um modernismo retardatário propicia essa explosão monumental de liberdade comportamental que, contraditoriamente, coincide com o golpe de 1964. O conceitualismo, linguístico e existencial, dadas as circunstâncias históricas, se torna então político, e o *happening*, atuando como arte engajada, adquire também uma dimensão política de resistência.

O cinema moderno tinha adquirido uma forma de produção ágil sobre a realidade e é justamente esta que baterá às portas do Brasil com a visita de Rossellini ao País em 1958. O neorealismo italiano tinha como primeira preocupação voltar às circunstâncias simplificadas na produção de imagens e a um estado de inocência visual, utilizando-se de certos recursos para que a questão da representação voltasse a dizer coisas ligadas ao poder de sua própria aparência. Esse modo de produção determinaria as suas características históricas, pois tinha como objetivo remover a dimensão decorativa, levando a privilegiar as tomadas externas em detrimento das que aconteciam em estúdio como forma de reconstituição da realidade, remoção da dimensão de cenário como desenvolvimento único, levando à geração de códigos narrativos infradramatúrgicos.⁵⁵

⁵⁵ BRENEZ, N. *De la Figure en Général et du Corps en Particulier. L'invention figurative ao cinema*. Paris, Bruxelles: De Boeck & Larcier, S.A., Departement De Boeck Université, 1998. p. 82.

No Brasil, esse contágio se estabelece em jovens do Cinema Novo como Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Ruy Guerra, na criação de uma consciência crítica de mostrar um outro Brasil, percebido a partir de um engajamento reflexivo e totalizante⁵⁶ sobre a realidade e que partisse de suas próprias premissas materiais e poéticas, em vez de importá-las a partir de visões eurocêntricas. Na poesia e nas artes visuais, a ruína das dicotomias e da lógica moderna das vanguardas desemboca numa aproximação com a realidade, por meio do concretismo, que tinha a pretensão de ser uma neovanguarda, e depois o poema processo e o caráter paródico e irônico em relação às vanguardas.

Há um modernismo tardio no Brasil que se estabelece em 1959 a partir dos artistas que se autointitularam neoconcretos, a nova objetividade de Hélio Oiticica, Lígia Clark e Lígia Pape, aqueles que, partindo dos conceitos concretistas dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, como de Décio Pignatari, de liberdade poética formal no espaço adquirido de Mallarmé, incorporam a ideia de liberdade intersubjetiva ao abandonar a função exclusivamente contemplativa da obra que se tornava mercadoria, agora abarcando questões ligadas à experiência corpórea interativa entre a obra de arte e o espectador era agora participante, as sensações vividas pelo corpo junto às texturas, à cor, aos objetos e ao espaço intersubjetivo de vivência individual e troca coletiva. Essas noções espelhavam conceitos como o de reversibilidade, retirados da fenomenologia em Merleau-Ponty e sintetizadas naquele momento junto à famosa expressão de Mário Pedrosa, o chamado “exercício experimental de liberdade”.

O plano mais geral dos neoconcretos era escapar das circunscrições habituais da arte, transgredindo formas dominantes de pensamento para fora da moldura das instituições modernas, museus e galerias em direção às ruas, morros e favelas em uma dinâmica a céu aberto e principalmente por meio da utilização da ação do corpo-próprio. A arte, de agora em diante, pode estar em qualquer lugar e pode ser qualquer coisa, ser nomeada mesmo de antiobra, como no exemplo da performance, lugar do efêmero, que não pode virar peça de museu, e se transforma para ser percebida agora, portanto, como um ato vivenciado a partir da interação entre o corpo e outros objetos do mundo sensorial.⁵⁷

Enquanto isso, a literatura e a dramaturgia de Nelson Rodrigues subvertiam em seus

⁵⁶ Devo estas noções ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr. “*O superoitismo no quadro da experimentação pós-1968: Marginalia 70, Programa 1*”, evento realizado em 23/04/2018 no CTR/ECA-USP, atividade do HECC, História da experimentação no cinema e na crítica.

⁵⁷ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 61-65.

textos os padrões morais da família, do casamento, da Igreja e do Estado. Depois dele, Dalton Trevisan provocaria diretamente o lado erótico da palavra e Raduan Nassar espezinharia sexualmente o retilíneo comportamental militante.

Diante da complexidade crescente da experiência cultural, será necessário fazer do cinema uma caixa de ressonância da realidade a partir da criação de uma estética alternativa ao paradigma clássico, produzindo filmes na contingência das ruas, praias e favelas, cidades e campos, fora dos grandes estúdios.⁵⁸ O cinema moderno pós-golpe de Estado em Glauber Rocha e os outros integrantes do Cinema Novo bebiam em Rossellini a agilidade da produção para idealizar a liberdade da câmera na mão e, assim como os neoconcretos, poderem sair para fora do controle dos estúdios, da composição construída na tela do belo estrelar da luz e sombra. Ao invés disso, descobrir um Brasil mais próximo da seca realidade nordestina, da luz estourada num movimento de câmera coerente ao movimento de um pensamento reflexivo sobre seu subdesenvolvimento até então desconhecido. O ponto culminante seria o manifesto da *Estética da Fome* (1965) em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), até o manifesto da *Estética do Sonho*, na desconstrução radical de uma estética cinematográfica que acatasse ao sistema, como se deu em *A Idade da Terra* (1980). De outro lado, o cinema marginal em Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, José Mojica Marins e Andrea Tonacci demolia perversamente e por vezes de forma visceral o acordo plácido do Cinema Novo que eles consideravam estatal e institucionalizado, atacando diretamente a hipocrisia das elites e das classes médias por meio da negatividade da violência explícita e de um cinismo da sociedade brasileira espelhado do cinema pelos próprios filmes e suas trilhas sonoras contrastantes, no lirismo de personagens, da paisagem periférica ou penetrando, como em *Zé do Caixão*, através do gênero, no rincão terrível das origens do autoritarismo da sociedade brasileira.

No geral, principalmente em Sganzerla e Bressane, vemos a radicalização visceral das bases de experimentação da linguagem agregando estímulos de não conformidade, repensando a História a partir do que já vinha sendo feito pela Nouvelle Vague, abrindo um novo leque de táticas comunicacionais, mobilização do arsenal de representações do *kitsch* nacional que o Cinema Novo descartava, redefinindo as noções tradicionais de tempo e espaço, texto fílmico, vilipendiando, dessa forma, a própria experiência do espectador.⁵⁹ À margem, como no filme de Candeias, esse cinema atua agressivamente no desprezo suicida pelo mercado interno, pelas

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 91-102.

suas conotações políticas e morais a partir do simples fato constatado de que, para penetrá-lo, fosse necessário fazer seu jogo, repudiando assim a eficiência das máquinas reprodutoras do mercado em favor da apreciação espectral.⁶⁰

Dessa forma, quando da utilização da novidade da portabilidade amadorística do experimentalismo superoitista, este cinema marginal, que diz o que tem a dizer da maneira como se tem vontade e segundo a forma necessária, surgirá como referência, principalmente para antenados em Godard e Pasolini como o pós-tropicalista Torquato Neto, e isso já seria o necessário parâmetro libertário de comportamento espelhado nesse afastamento da inserção social e das leis de mercado do Cinema Marginal em oposição ao Cinema Novo, em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), e nos filmes da BEL-AIR, ao mesmo tempo relativizando qualquer noção totalizadora⁶¹ e, principalmente, em relação ao superoitismo no momento pós-AI-5, na liberação de um processo de subjetividade desejanse intimamente solto ligado à experiência naquilo de que se propõe falar livremente.⁶² O cinema Super-8 viria, na década de 1970, segundo Favaretto, portanto, ocupar este espaço como resposta à carece, como dizia Torquato, e carece seria ainda acreditar na possibilidade de transformação da realidade por meio da arte, ou da totalidade estabelecida por ela.

No teatro, anos antes, só para lembrar, enquanto Boal experimentava um teatro crítico brechtiano e stanislavskiano querendo movimentar e ativar a psiquê consciente e a política adormecida do homem oprimido, o Oficina de José Celso Martinez Corrêa resgatava o texto político de Oswald de Andrade encenando o *Rei da Vela* (1969), que, contrastado ao teatro produzido por Augusto Boal ou à superprodução de Ruth Escobar e Victor Garcia em *O Balcão* (1969), se juntava, de alguma maneira, ao experimentalismo do grupo Sonda, de José Agrippino de Paula e Maria Esther, que abarcam as experiências coletivas libertárias mais radicais de então na cena brasileira.

Na música popular brasileira – foco principal da emergente indústria cultural nesse momento, como já foi dito antes – houve o encontro brilhante de uma geração com os festivais da canção na oposição estabelecida entre a música engajada de Geraldo Vandré, Chico Buarque e Edu Lobo e o Tropicalismo de Caetano, Gil, Tom Zé, Jards Macalé e Torquato Neto, termo herdado da obra *Tropicália* (1966), de Hélio Oiticica, exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Devo estas noções ao debate ente Celso Favaretto e Rubens Machado Jr., já citado.

⁶² MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p.104.

no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967, que trazia em sua instalação o germe do movimento poético musical, ao fazer o participante da obra penetrar num país de contrastes abruptos simultâneos.⁶³

De fundo, haveria um abismo intransponível, entre micro e macropolítica, entre militância e contracultura, que se estabelecia no próprio modo de travar contato com o mundo, de um lado através da literatura, da inteligência cerebral, e de outro, através da movimentação intuitiva do corpo, como disse Zé Celso, e a necessidade dos jovens compositores e músicos, assim como a dos artistas plásticos e poetas, de abrir caminhos individuais de sobrevivência diante da dificuldade que se tinha no Brasil tanto de um amadurecimento da indústria fonográfica, cinematográfica ou editorial como da maioria da população, fora a classe média e estudantes, de reconhecer e identificar a potência e a importância política da arte e, portanto, o caráter político da experimentação cultural e existencial, dificuldade que causou muito sofrimento àqueles que traziam em sua subjetividade a necessidade da luta em ambas as frentes, cuja barreira psíquica encapsulada e esquecida perdura até hoje.⁶⁴

De todo modo, a experimentação dita tropicalista em todos os meios, teatro, música, cinema, artes plásticas e poesia se afastaram da produção hegemônica, tanto antes de 1964 como depois de 1965 a 1968, desbastando a questão da busca por uma totalidade da realidade social brasileira, principalmente indo em direção a um trabalho de descontinuidade e fragmentação formal, particularmente em Sganzerla, Bressane e Neville d'Almeida e com ênfase muito mais forte no superoitismo, naquilo que Favaretto chama de uma estética do fragmento.⁶⁵

A questão cada vez maior de que o aspecto semântico vai perdendo a força em função dos aspectos sintáticos. A questão da forma não está mais

⁶³ TROPICALIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 23 jan. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁶⁴ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 15.

⁶⁵ Aquilo que aos poucos foi sendo configurado como uma estética do desejo, mas sem essa empolgação, a questão toda está ligada ao fato de que o artista começa a ser prevalente em relação à obra. O ato de fazer e a presença do artista cada vez mais é uma coisa valorizada com o que se desbasta a ideia da história a ser contada, de uma totalidade qualquer a ser apresentada e, portanto, a ruína da estética da representação e cada vez mais uma estética marcada pela indeterminação da forma, pela ausência da continuidade de conteúdo e o desinteresse em dar ao espectador a possibilidade de captar uma história ou fornecer chaves de interpretação. Devemos estas noções ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr., já citado.

articulada à produção de uma obra, o aspecto obra, cada vez mais não é o importante e o importante cada vez mais é o fazer, fazer filme, experimentar significa fazer uma experimentação marcada pelo fragmento. Cada vez mais o que se faz está marcado pelo prazer de fazer.⁶⁶

A herança da modernidade, tardia no Brasil, junto à pós-modernidade na Europa e nos EUA, chegava com suas transformações macro e micropolíticas nos embates das forças da realidade portadoras da tradição utópica, que fazia seus estragos dentro de uma tradição estruturante alucinadora de paraísos, perdendo o pé dos processos reais.⁶⁷ A peculiaridade da contracultura no Brasil se deu em várias experiências com drogas, em comunidades pelo Brasil afora, Arembepe, Trindade, Visconde de Mauá, São Tomé da Letras, e encontraria um resgate da liberdade da herança antropofágica em Oswald de Andrade, que nesse momento era ativada pelos tropicalistas.⁶⁸

Essa alucinação passava pela indústria cultural e sua desilusão com a esquerda que considerava ortodoxa, mas o destino preparava, com o golpe de Estado, a decepção da construção de um horizonte futuro frustrado pela ditadura, mas que coincide, no entanto, com um forte desejo expressivo relativo ao momento da revolução cultural que operava no mundo. Sendo assim, a desilusão simultânea com o golpe, a repressão do AI-5 e a dificuldade de manutenção do sustento criaria um momento ligado a uma cultura no Brasil do *drop-out*, do “cair fora”, do *underground*, da poesia de mimeógrafo distribuída de mão em mão, e que ao mesmo tempo possuía uma peculiar mágica naquilo que poderia ser nomeado como um grande desbunde comportamental, momento que coincide com o fato de que agora era possível filmar a concretização glauberiana da ideia na cabeça com o Super-8 na mão. E com ele as almas dionisíacas inspiradas pela senhora liberdade “enfrentariam” poeticamente a repressão como tudo ou nada.

Monteiro, acertadamente, coloca que o que interessaria pensar em relação ao Super-8 seria menos o significado dessa tecnologia como bem cultural e sim em como ela se efetivou

⁶⁶ Devemos estas noções ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr., já citado.

⁶⁷ ROLNIK, S. Op. Cit., p.11.

⁶⁸ Idem. p.16.

como maneira de os artistas e poetas se inserirem nas disputas de sentido de seu tempo.⁶⁹ Esse respirar os ares de uma liberdade corpórea experimental diante do momento repressivo seduziu artistas dos diferentes estados brasileiros, conforme levantamento feito por Rubens Machado Jr.: Ligia Clark, Lygia Pape, Berenice Toledo, Antônio Dias, Ivan Cardoso, Jomard Muniz de Britto, Pola Ribeiro, Amin Stepple, Anna Maria Maiolino, Claudio Tozzi, Daniel Santiago, Donato Ferrari, Carlos Zílio, Carlos Vergara, Carlos Porto de Andrade, Celso Marconi, Leonardo Crescenti, Bertrand Lira e Torquato Joel, Arthur Barrio, Chico Liberato, Fernando Bélen, Fernando Severo, Fernando Spencer, Peter Lorenzo, Rui Vezzano, Flávio de Souza, Gabriel Borba, Geneton Moraes Neto, Marcelo Nitsche, Mario Cravo Neto, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Henrique Faulhaber, Ismênia Coaracy, Sérgio Péu, Raymond, Chauvin, Jairo Ferreira, Jorge Mourão, José Araripe Jr. e o próprio Hélio Oiticica, entre outros.

Possuir uma câmera de cinema pequena nas mãos inspiraria algo de lúdico. Arthur Koestler fala numa evolução das ideias a partir de uma fuga da tirania dos hábitos e das rotinas estagnadoras, a partir de um retrocesso do estágio adulto ao juvenil como ponto de partida para a evolução mental, ou uma regressão temporária a formas mais primitivas e desinibidas de ideação, que seriam seguidas de um salto criativo para frente.⁷⁰ Goodman também argumenta que os sentimentos infantis seriam importantes, não como um passado que devesse ser desfeito, mas como uma das mais belas faculdades da vida adulta que deveriam ser recuperadas, a espontaneidade, a imaginação e a singeleza da consciência. Theodore Roszak, por fim, via o hippie como das poucas imagens espelhadas pelos jovens que não necessitam renunciar “ao senso infantil de encantamento e brincadeira, pois conservam um pé na infância”.⁷¹

O *happening* e a performance também nascem nesse momento de busca por uma ludicidade perdida, a partir de uma fuga do espaço bidimensional expressivo nas artes visuais capturado pela indústria cultural, indo agora em direção ao espaço intersubjetivo, interativo, assim como teria sido a evolução dos artistas brasileiros do neoconcretismo, só que de maneira diversa. Os *happenings* de Kaprow foram eventos que não só procuravam introduzir algo novo na vida, mas visavam a subjetividade normalizada do próprio ser humano. A proposta seria brincar com o sentido do aqui e agora em que estamos inseridos na vida. Brincar com a relação de captar a ação no tempo, ao som e ao evento, na sua dimensão mais prosaica e cotidiana,

⁶⁹ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 116.

⁷⁰ KOESTLER, A. Apud GOFFMAN, K.; JOY, D. 2007.

⁷¹ ROSZAK, T. Op. Cit., p. 50.

transformando o espaço da rua no âmago de uma modificação sutil do espaço tempo, ativado por corpos, objetos e espaços públicos. Os assuntos cabiam dentro de um presente cuja duração incluísse um passado e um tempo, e, por outro lado, continuando a ser uma ideia puramente virtual. O real expressava-se em um verbo infinitivo, já que estava acabado ou ainda em relação, necessário para sua concretização. A descrição de Deleuze do evento incorpóreo é pertinente para Kaprow, o que está sendo ao mesmo tempo algo que acabou de acontecer e algo que vai acontecer, nunca algo que esteja acontecendo. Como tal, o evento marca um limiar por meio do qual um tornar-se é atualizado em sua existência virtual fora do tempo cronológico como verdade autêntica⁷² Kaprow ficava cada vez mais insatisfeito com esse modo do *happening* e, especialmente, com o fato de haver uma audiência de qualquer tipo, que fazia com que o *happening* permanecesse preso ao âmbito da “Arte” que o reduziria a um evento de vanguarda, sempre já em um processo de recuperação como mercadoria dentro da indústria da arte. Já em 1961, Kaprow procura evitar que isso aconteça, dando-lhes uma base fora da “arte” e dentro da “vida”. “*Happenings*”, ele escreve, “*não são apenas mais um novo estilo. Eles são um ato moral cujo critério é a sua certeza como um compromisso existencial último*”. Como resultado, Kaprow ficou cada vez mais convencido de que o *happening* era uma contra-atualização da e na vida e, como tal, era um processo natural (ou existencial), em vez de “arte”. Seus *happenings* procuraram desse modo evadir a experiência do “início”, tornando-se cada vez mais indiscerníveis da vida e, ao desmaterializar a dialética da vida artística,⁷³ dissolve-a assim ao transformá-la em um estado de espírito⁷⁴.

⁷² Para Deleuze, o evento ideal é inteiramente determinado pelos ritmos intensos e diferenciais que conectam e dividem suas singularidades, essas relações formam séries que compõem uma estrutura de eventos. Os eventos, nesse sentido, são “jatos de singularidades”, convergentes e divergentes em relações diferenciais reciprocamente determinadas. As pontuações de Kaprow são igualmente diferenciadas, a estrutura ideal estabelece relações diferenciais entre singularidades no espaço-temporal. Dinamismos que são “rascunhos” dramatizados por um acontecimento real, onde são diferenciados em uma performance. ZEPKE, Stephen. *Becoming a Citizen of the World: Deleuze Between Allan Kaprow and Adrian Piper*. Apud CULL, Laura. *Deleuze and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 110.

⁷³ Com o desaparecimento da audiência vem o desaparecimento de qualquer descrição da configuração “da pontuação do *happening*, que agora é simplesmente uma localização não específica, mas diária para o evento: “na cidade, as pessoas estão nas esquinas e aguardam”. Construir um “conjunto” não é mais uma parte do *happening*, que agora ocorre inteiramente dentro da vida. ZEPKE, Stephen. *Becoming a Citizen of the World: Deleuze Between Allan Kaprow and Adrian Piper*. Apud CULL, Laura. *Deleuze and Performance*. Op. Cit., p. 111.

⁷⁴ A sensação, para ele, seria uma forma de vida animal e não espiritual e, portanto, não exigiria um nível de reflexão (ou uma transcendência mística resultante) para que o plano unívoco da natureza fosse experimentado. A consciência seria o objetivo do *happening* e, embora dê um toque zen interessante à ênfase da arte conceitual nos processos intelectuais como a essência da arte, no entanto, desmaterializa assim a dialética da vida artística, dissolvendo a primeira na segunda ao transformá-la em um estado de espírito. CULL, Laura. Idem. p. 120.

A performance, em contrapartida, como no exemplo de Adrian Piper, desclassificando seu próprio corpo do condicionamento social que o produziu e das instituições artísticas que podem separar suas performances dessas condições, surgiu como uma forma de arte capaz de catalisar novos territórios sociais e ocupar o reino da vida, uma maneira pela qual o artista poderia se tornar um cidadão do mundo.⁷⁵ Num sentido mais profundo, seria um espaço privilegiado no qual poderíamos experimentar um uso não utilitário dos sentidos, uma educação de sentimento que ampliaria os sentidos bem como a consciência. Não se tratava de escapar do mundo, mas de construir um espaço dentro do social que se afastava do utilitarismo em direção à intuição a partir da construção de novos hábitos e em que a intuição da duração se tornava uma parte normal da vida. Enfim, uma ilha onde a experiência de duração pudesse acontecer e... acontecia.⁷⁶

Muitos dos praticantes do teatro daquele período tomaram a performance como um ato profundamente político, em que as realidades alternativas às propostas pelo Estado não só poderiam ser encenadas, mas eram vivas, já que desfaziam as diferenças entre audiência e performance, atuar e não atuar, ficção e realidade. Como prática política, portanto, a performance foi totalmente envolvida pelas energias, tanto da contracultura como as destrutivas e criativas dos eventos de maio de 1968 no contexto sociopolítico.⁷⁷ Essas atitudes de recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais de viver⁷⁸ corriam em paralelo com aquilo que John Cage retirara da filosofia indiana e do zen budismo, e que estava realizando conceitualmente nas suas performances em relação à música e ao som como uma amplitude de tudo aquilo que é capaz de atingir o campo sonoro. Captar um momento específico, presente a partir de um evento físico qualquer, sonoro, gestual, transformando o sentido e o significado geral do espaço-tempo do cotidiano ao redor. Ao propor a questão de *como* ouvir, quando e o quê, com sua notória performance 4'33' de silêncio que suspendia a música, flutuando ao desleixo e sem pulsão, Cage ilustraria o conceito de CAOSMOS de Deleuze, aquele onde você nunca pode descartar nada.⁷⁹

Algo semelhante dessa libertação expressiva irá atingir artistas quando se apossarem da

⁷⁵ Idem. p. 123.

⁷⁶ CULL, Laura. Op. Cit., p. 142.

⁷⁷ Eles não estavam interessados em teatro ou arte por si só, mas na performance como instrumento de sabotagem anticapitalista e como uma ferramenta de comunicação para envolver aqueles que de alguma forma perderam maio de 1968. Idem. p. 12-13.

⁷⁸ O problema de Dewey, de forma concisa, é o de recuperar a continuidade da experiência estética com os processos normais de viver. DEWEY, J. Art as experience. New York. Perigree. Apud ZEPKE, Stephen. Apud CULL, Laura. Op. Cit., p. 118.

⁷⁹ Idem. p. 24.

possibilidade de filmar numa câmara portátil de Super-8 e tecer um microuso de um segundo corpo ou olhar anexo ao primeiro em seu potencial expressivo, sua invisível vibração, suas singularidades, enfim, um corpo sem órgãos⁸⁰ articulado, lúdico, funcionando criativamente dentro de um louco pensamento expresso em relação às imagens, pessoas e às coisas que o cercam, improvisando enquanto se filma. Haveria algo da dança nessa forma de filmar, como quando paramos de tentar entender o que está acontecendo com nosso corpo e nos concentramos em atender aquilo que está acontecendo em si mesmo quando se dança.⁸¹

Pensando dessa forma, seria possível subverter ou enganar a própria máquina Super-8, introduzindo nela elementos não previstos e para os quais não estava programada, dessa forma, ativando a liberdade instalada nos próprios aparelhos, resistindo contra o seus determinismos e driblando os seus automatismos com achados de transgressão.⁸² Estabelecendo uma ausência de qualquer metanarrativa, como uma maluquice artaudiana ou, como diz Derrida, simultaneamente, mais e menos que uma estratégia, uma qualidade passageira e evasiva, uma matéria rebelde entendida como suspensão radical da configuração de um enquadramento como mensagem.⁸³ Corpo e máquina cinematográfica podem estabelecer agora, juntos, uma liberdade transformada num corpo único como ruptura que implica um aspecto partido do tempo, da história, uma imagem catastrófica do tempo.⁸⁴

Essas “crianças loucas”, Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Maria Esther Stockler e Edgard Navarro, imersas nessa realidade contracultural dos anos 1970, exerceriam, portanto, com uma plena liberdade corpórea esse brinquedo ou instrumento de subjetividade desejante que os colocaria diante dessa regressão temporária ao estado juvenil ou infantil, e que seria a maior novidade da indústria cinematográfica naquele momento: a câmara Super-8. Corrigindo os problemas da 8 mm, a Super-8 lançada pela Kodak em 1965 resolveria de vez a questão de espalhar-se como eletrodoméstico nos lares das famílias do mundo a preços populares, capacitando o pai ou a mãe de família e até os filhos de registrarem eventos ou viagens da família, e até mesmo realizar pequenos filmes de ficção. Os artistas não se fizeram de rogados

⁸⁰ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 47.

⁸¹ Ao invés de nos permitir ver o gesto como uma representação de uma ideia existente, a lentidão da dança nos obriga a olhar mais de perto e a ouvir a nossa própria duração. GOULISH, Matthew. CULL, Laura. *Sub specie durationis*. Apud CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 138.

⁸² MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 119.

⁸³ CULL, L. *Deleuze and performance*. Op. Cit., p. 39.

⁸⁴ UNO, Kuniichi. Op. Cit., p. 51.

e embarcaram no grande fetiche de poder finalmente realizar filmes de cinema ou *quase*, como Hélio Oiticica.

Mais do que isso, o tamanho, a portabilidade e a praticidade de se filmar com essa câmera tinha um segredo, que era na verdade a sua maior vantagem ao lado da produção depauperada: não rivalizar com as outras bitolas em 35 mm ou 16 mm. Talvez se almejasse algo menos pretensioso, documentar espontaneamente e criar, exatamente como nas performances, um sentido com aquilo de possível que se passa simplesmente no espaço-tempo ao redor do corpo, no chão, na rua, na casa, no bairro, na esquina, no quintal, no arrabalde, junto com as pessoas disponíveis naquele momento. Isso foi o grande legado e segredo de dona rainha liberdade corpórea nesse momento. Ao investir na realidade cotidiana, o superoitista pode produzir circuitos, itinerários, deslocamentos, voltando-se agora para a experiência como uma economia do cotidiano vivido, em oposição ao sistema de meros consumidores de imagem, instaurando dessa forma um comércio infinito.⁸⁵

Favaretto enxerga nessa produção superoitista que ela se caracterizaria pela ausência da importância do roteiro e em contrapartida pela sucessão de fragmentos e pela maneira de sua justaposição, o sentido alegórico. Isso levaria em conta o *part-pris* do próprio fracasso do entendimento ou da noção de obra:

Se o distanciamento brechtiano, antes, era em função da produção da crítica, que implicava em entrar no filme, ou na pintura, ou no livro ou na peça de teatro, entrar dentro e de dentro extrair a sua virulência crítica, inclusive de prazer, agora o distanciamento está exatamente na impossibilidade de interpretar. Uma experiência de prazer que vem do não entendimento, que vem da indeterminação do sentido e da indeterminação da experiência sensível.⁸⁶

Essa indeterminação, que segundo Favaretto implicaria numa *não necessidade de produção de sentido*, mas de valorização do significante, ao lado da literatura, da pintura e da poesia, as experiências estruturalistas da linguagem, o primado da linguística, que responderia a um sintoma cultural que entrava no Brasil na época de virada nas expectativas culturais de produção de

⁸⁵ BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 157.

⁸⁶ Devemos estas noções ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr., já citado.

mensagem política, junto com aquilo que foi produzido na experiência tropicalista a partir da destruição da boa forma, onde tudo seria possível na liberdade experimental ⁸⁷, faz lembrarmos de que o cinema experimental se caracterizaria exatamente por essa indeterminação do sentido ligada à experiência sensível, embora coubesse à crítica exatamente o papel de investigação sobre o que se apresenta de forma singular e imanente na própria obra em ambos os aspectos, tanto formais como contedísticos de maneira indistinta.

Machado Jr., em contrapartida a Favaretto, ressaltaria o isolamento das experiências superoitistas, principalmente no Super-8 de artista, em propostas que contaminavam um conjunto indefinido de obras, embora em espécies muito distintas e diferentes numa retomada de certas semânticas possíveis, desvinculadas das semânticas anteriores. Cita, no entanto, o exemplo da obra recém-recuperada de Geneton Moraes Neto, o anarco-superoitismo pernambucano, os Agitprop⁸⁸ (abreviativo de agitação e propaganda) controversos, arrevesados, irônicos e obscuros (a própria contradição com a noção de Agitprop), que poderiam ser caracterizados pela frase do chacinha, *eu não vim para explicar, só para complicar*, o humor como potencial crítico. Para Machado Jr., a questão do Super-8 seria principalmente surpreender a expectativa, contrariar, pegar no contrapé e até agredir, negar, evidenciando assim a indocilidade dos superoitistas. Mesmo em Jairo Ferreira, segundo ele, nos festivais dos anos 1970, cria-se um público e um diálogo com ele. Começou a surgir uma dinâmica com o público a partir da redemocratização de 1975, mas permanece a ideia de implodir as estruturações anteriores, o Cinema Novo, o Cinema Marginal, que entraram num certo impasse nessa época.⁸⁹

Favaretto insiste numa estética que não deixa de ter seu cunho político, o terror, os assassinatos, como uma forma de expressão daquilo que não se poderia agora dizer diretamente como era feito antes, devido ao AI-5, também devido a sua falta de eficácia política por meio de uma estética do fragmento, de um cinema alusivo próprio do contexto sociopolítico de repressão e censura, de prisões e de tortura, de medo.

Não se trataria então de driblar a censura, como nas alegorias que se

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Agitprop é uma ideia originada do marxismo-leninismo que diz respeito à disseminação das ideias e princípios do comunismo entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião na sociedade em geral.

⁸⁹ Devemos estas noções ao debate entre Rubens Machado Jr. e Celso Favaretto, já citado. Machado Jr. diz que em Lygia Pape e Oiticica, sim, já haveria a ressonância sobre o que Favaretto se refere.

faziam antes, mas trata-se de, como dizia Torquato, de ocupar espaços. É obscuro, pois agora não há nenhuma luz que mostre ou sugira uma totalização no Brasil. É um momento de dispersão, mudança de atitude, só que não se sabe para onde vai isso. O que é apresentado é um presente todo ele feito de cacos, de resíduos de ficções e fingimentos, porque não se sabe o que vai ser. Em lugar da totalidade anterior, não há exatamente um vazio cultural pós-AI5, proposta de Zuenir Ventura em 1972 que imaginava a inexistência de proposições estéticas consistentes ou totalizadoras em relação às utopias anteriores que não obtiveram sucesso, devido às dificuldades internas ou pela própria violência da repressão. Essas novas experiências em cinema, em literatura, em artes plásticas, em teatro e em música, elas eram, ao contrário, uma ocupação desses espaços, mas sem formular uma totalidade. Adquirem, assim, um sentido contemporâneo na medida em que trabalham com a dispersão enquanto tal, a dispersão como valor, a pluralidade no lugar da unidade e a simultaneidade das coisas mais diferentes espocando por todo lado, isso é a riqueza do momento.⁹⁰

Favaretto diz que, a partir de 1975, com Geisel na Presidência, quando começou a se pensar numa abertura lenta, gradual e irrestrita, essas forças começam a se reaglutinar em termos políticos para formular novamente um projeto de Brasil, (como exemplo, o primeiro debate no Teatro Casagrande, que se daria logo em seguida com os grandes intelectuais no final dos anos 1960, Gullar, Oiticica, Glauber, Caetano, Antônio Houaiss, intelectuais, artistas e políticos), e que não seria um projeto revolucionário, mas sim que teria a finalidade de readquirir a possibilidade de um poder democrático. Nesse momento, as experiências fragmentadas perderiam a força, pois coincidiriam com o momento em que a indústria cultural, agenciada pelo governo, perceberia a força emblemática desses gestos ditos contraculturais e experimentais, que funcionariam num outro espaço do capitalismo, não mais de totalização, mas de aproveitamento das diversidades, aproveitando-se exatamente desses gestos contraculturais, experimentais, para transformá-los em normalidades. Neste momento, as experiências contraculturais em todas as artes teriam desaparecido ou porque se esgotaram, ou porque:

sua importância é que esse gesto vive do instante, é uma tática e não uma estratégia, então ele tem que terminar logo. A partir de dentro, as experiências

⁹⁰ Devemos estas noções ao debate entre Machado Jr. e Favaretto, já citado.

morrem porque elas se esgotam nos instantes, isto é, uma vez exercitadas elas não podem ser reproduzidas porque se tornariam costume. De fora, porque o sistema de consumo imediatamente percebe a importância, inclusive na publicidade, de tomar esses gestos, as palavras, usar a palavra desbunde, a palavra curtição, não com aquela eficácia que tinha antes como mudança de comportamento, mas como lema, um lema que vende. Isso se dá exatamente na metade da década de 1970. Nesse momento desaparecem as experiências. Existem alguns filmes que vão até 1978, porque nada termina, tudo continua junto com aquilo que é prioritário, da cultura e das artes, e aquilo que não é prioritário continua agindo de uma forma ou de outra, mas não participam mais do vulto cultural dos anos de 1969-1973 ou 1974, em todas as artes.⁹¹

De forma geral, percebe-se naquele momento no País, pós-AI-5 segundo Beatriz Vieira, que as vanguardas se desmontavam e pode-se dizer que na transição do tropicalismo para a poesia marginal, preparavam terreno para esta à medida que abriam os jogos formais à experiência.⁹² O Super-8 ocuparia um papel particularmente intrínseco nessa questão. Edgard Navarro, José Agrippino e Maria Esther Stockler seriam, portanto, exemplos de uma força viva que perduraria nesse momento de dissolução e incorporação pelo consumo. O primeiro em uma trajetória ascendente que perduraria até hoje, com todos os percalços. Já o casal, tolhido em sua liberdade de expressão, vigiado pela polícia e saindo do País, numa trajetória descendente de fragmentação de suas múltiplas e ricas experiências estéticas vividas no teatro, no cinema, na literatura, na dança e no Super-8, como veremos.

Voltemos ao cinema. A história do cinema tinha desenvolvido uma ou mais linguagens desde os primórdios dos Irmãos Lumière, Muybridge, Griffith, Chaplin até Méliès, construindo uma indústria de cinema e distribuição, principalmente nos Estados Unidos. Na Europa e na Rússia, a modernidade e a experimentação encontraram a experiência cinematográfica no seu nascedouro em ambientes de cineclubes a partir de artistas como Delluc, Léger, Duchamp, Dalí, Epstein, Renoir, Wiene, Murnau, Gance, Lang, Vertov, Dreyer, Eisenstein e Buñuel. Houve experimentações de linguagens desde a vanguarda nos anos 1920 até a década de 1950 e 1960. Na década de 1960, com o aperfeiçoamento da bitola do 8 mm para o Super-8, estava resolvido e se instauraria, no entanto, o direito pleno e individual de expressar-se na linguagem cinematográfica com aquilo de mais econômico possível em termos de meios e materiais,

⁹¹ Devemos estas noções ao debate entre Machado Jr. e Favaretto, já citado.

⁹² VIEIRA, Beatriz. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 76.

independentemente da indústria ou de um meio cultural. A ideia do “faça você mesmo” ou do “menos é mais”, originária da frase de Mies van der Rohe, que dera origem ao minimalismo, caminhou até a contracultura na apologia da pequenez nos anos 1970, como teoria econômica e das instituições humanas configuradas um livro de E. F. Shumacher intitulado *Small Is Beautiful*, de 1976, teoria indicada principalmente para países subdesenvolvidos, na ecologia, busca por alternativas energéticas, tecnologia, combate à urbanização, consumo local, e principalmente na ideia de um sistema de produção baseado na não violência sobre a natureza e sobre o homem.

A contracultura e o cinema americano

Há, no entanto, como pano de fundo nos Estados Unidos, o fato que coincidiu com o período mais característico da contracultura nos anos 1960 e 1970, de uma profunda transformação na indústria cinematográfica hollywoodiana com o surgimento de um cinema de autor diante do intervalo de uma grande crise dos grandes estúdios nos EUA desde o final da década de 1950. Esse intervalo crítico dos estúdios coincidiu com a abertura anterior de liberdade comportamental que se originara na cultura *beatnik* e do *drop-out* anos antes e que agora se configurava de forma ampla e especificamente nos EUA a partir dos protestos e comportamentos plantados desde os anos 1950 e agora nos anos 1960 contra valores ligados à família, à escola, às instituições, à guerra do Vietnam e pela paz, o culto ao amor livre, pela emancipação de mulheres, negros e homossexuais e também dentro daquilo que poderíamos denominar a chamada contracultura hippie nos anos 1960 e que contaminava o mundo ocidental.

O final desse processo que, desde a Segunda Grande Guerra, tinha minado as expectativas plenas de um modernismo progressivo, passando pelo retrocesso do macarthismo, o fantasma da ameaça vermelha e a execução do casal Rosenberg durante a Guerra Fria, posteriormente o assassinato de Kennedy, Malcolm X e Martin Luther King e o retrocesso conservador do governo Nixon, culminaram no rompimento do modo de produção dos grandes estúdios, ativado pelas leis *antitrust*, abrindo oportunidade para um novo cinema de jovens

diretores formados anos antes nas universidades americanas em cursos de cinema que se encontravam dentro de um universo contracultural de questionamento de valores. Esse movimento culminaria, no final da década de 1970, nas grandes produções, os *blockbusters* realizados pelos cineastas.

Muito antes de *Tubarão* (1975), no entanto, Roger Corman, mestre de todos esses jovens, já havia provado há mais de quinze anos como realizar filmes de ficção, terror e *western* de baixo orçamento, entendendo como ninguém o cinema na sua mais simples economia de explorar o sentimento emocional na possibilidade mínima através da credulidade do espectador, segundo a lógica do *make-money*, que se traduz em como produzir um filme de baixo orçamento em produção continuada, ou seja, em como explorar o impacto, seja temático, de gênero ou mesmo atendendo demandas atuais do público jovem e arrancar o dinheiro dos produtores para realizá-lo segundo a necessidade de gerar lucro como investimento, o que garantia, desta feita, o seu próximo filme. A produção de baixo orçamento implicava em mudanças comportamentais do fazer cinematográfico. Equipe reduzida, atores novos, locações ao ar livre e agilidade na redução do tempo de produção, foi o que atraiu esses jovens técnicos, atores e diretores formados nas universidades durante a crise estabelecida nos grandes estúdios e o que se constituiria em ideias e roteiros compartilhados que conseguiriam penetrar no espaço industrial hollywoodiano. Isso aconteceu a partir de filmes de *western* ou de motoqueiros, como *The Wild Angels* (1966), base para *Easy Rider* (1969), e aquele sobre o universo das drogas, *The Trip* (1967), escrito por Jack Nicholson, ator ícone desse momento, e até o próprio *Easy Rider*, escrito por Peter Fonda, Dennis Hopper e Terry Southern, produzido por Fonda e dirigido por Hopper, que foi finalmente abraçado pelos grandes estúdios depois do sucesso de *Bonnie and Clyde* (1967), dirigido por Arthur Penn. No entanto, um cinema *underground* americano acontecia na verdade desde a década de 1940 e 1950 até os anos 1960 com Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos e Stan Brakhage, Ken Jacobs, Andy Warhol e Jonas Mekas.

O movimento de deambulação e a contracultura

Esses artistas utilizaram diversas bitolas diferentes, vídeo, 16 mm, 8 mm, e em 1965 surge o Super-8, subproduto da Kodak, a principal indústria de filmes, e essa máquina

aparece no mercado como mais um produto de consumo doméstico e supriria, melhor do que as outras bitolas, por meio da regulação do foco, velocidade, ASA e da introdução posterior da banda sonora, a necessidade da liberdade corpórea principalmente nesse momento auge da contracultura. Na verdade, esse eletrodoméstico seria secretamente o lugar onde a rainha liberdade corpórea poderia expandir seu domínio com maior soltura, e só os artistas teriam a chave desse conhecimento secreto antecipado no despojamento da produção do cinema B americano e com o experimentalismo que o cinema *underground* já praticava até então, embora desconhecido no Brasil.

O diferencial do Super-8, como diz Monteiro, seria que “inaugura um novo regime de visualidade por meio de um olhar devorador do real: um superolhar em 8 mm, que engole a cidade e devolve corpos em transe”.⁹³ Essa portabilidade da câmera superoitista possibilitaria a realização de uma micropolítica do cinema, de correr em paralelo ao ato de andar a pé declarado “fora da lei” pelos planejadores da sociedade tecnocrata. Esse andar a pé se tornaria objeto estético desde as descrições do *flâneur* baudelairiano.

A cidade dos dadaístas, anos depois, deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte na própria pessoa e nos corpos dos artistas em busca daquilo que encontrassem como insólito, absurdo ou banal e dos lugares insossos como dessacralização da arte, perfazendo a união entre arte e vida, entre o sublime e o cotidiano, elevando a tradição da *flânerie* a operação estética.

Indo para fora do tempo em busca de zonas inconscientes da cidade, da infância do mundo, da perda de controle que escapa ao projeto e às transformações burguesas, essas derivas urbanas realizadas depois pelos letristas, o perder-se subversivo na cidade, tornavam a deriva um novo comportamento ou modo alternativo de habitar a cidade, construindo novas situações cotidianas e implantando outro estilo de vida, que se move contra as regras da sociedade burguesa. Os situacionistas buscaram, por fim, mudar a forma da cidade por meio da subversão lúdica pensada por Guy Debord, transformando-a em uma arte anônima, coletiva e revolucionária, que seria feita pelo caminhar, pela errância, através de diários de uma rota elaborada como regras inventadas de um jogo próprio ou de uma arquitetura do amanhã. Esta seria uma forma pela qual se poderia libertar a atividade criativa das construções

⁹³ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 25.

socioculturais, a partir de ações estéticas e revolucionárias contra o controle social, modificando, por fim, as concepções de tempo e espaço e, por conseguinte, a própria vida. Morar seria agora estar em qualquer lugar como na sua própria casa. Experimentar, portanto, momentos, situações e novos comportamentos na realidade urbana, perder o tempo útil para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo, aquilo do que poderia ser a vida numa sociedade mais livre.

Constant dirá que a cultura se encontraria lá onde termina o útil.⁹⁴ De outro lado, a Land Art de Richard Long se aventurava por meio do caminhar por áreas abandonadas dedicadas ao esquecimento da paisagem entrópica, um território em que se perceberia novamente o caráter transitório da matéria, do tempo e do espaço, em que a natureza reencontrasse um estado selvagem. Todo esse movimento contracultural são ações que celebraram a ociosa deambulação, que trazia consigo a própria essência da desorientação assignificante e do abandono no inconsciente, entre bosques e campos. O *andare a zonzo*⁹⁵ na sua origem era isso: a errância urbana por vazios plenos e por espaços vagabundos execrados pela sociedade do rendimento máximo.⁹⁶

Essa deambulação também contaminaria a arte brasileira da Nova Objetividade a partir da experiência fenomenológica perceptiva com o espaço no contato tátil e visual e de um sair para fora, o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica, e que surgira já no cinema anterior, ao sair dos estúdios, experiência agora radicalizada a partir da própria possibilidade de flanância do operador ou cineasta amador superoitista que tanto atrairá o entusiasmo de Torquato Neto, José Agrippino de Paula e Edgard Navarro.

Esse delírio ambulante da experiência do espaço urbano através da observação do detalhe, do andar, denotaria a estreita relação de correspondência entre o ato de caminhar e o ato de enunciar. A ideia de dar movimento à subjetividade a partir da apropriação subversiva do sistema topográfico da cidade⁹⁷. O caminhar, enfim, funcionaria como um ato perceptivo e criativo e que é, ao mesmo tempo, leitura e escrita do território.⁹⁸ De outro lado, o próprio espaço da cidade se apresentaria como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de

⁹⁴ CARERI, F. Op. Cit., p. 9.

⁹⁵ CARERI, F. Op. Cit., p. 97-98.

⁹⁶ BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 15.

⁹⁷ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 25.

⁹⁸ CARERI, F. Op. Cit., p. 51.

afetos e de relações.⁹⁹ De forma geral, nesse momento, o campo artístico se abrigaria a práticas que minimizariam a importância dos produtos, exaltando em contrapartida os gestos, a gratuidade e a dilapidação das energias, em suma, o alegre esbanjamento das forças produtivas.¹⁰⁰

Torquato Neto foi um dos mais entusiasmados com a novidade do Super-8, teceu elogios rasgados, falava sempre em ocupar espaço, na MPB, no jornalismo, mas, se de fato ele queria ganhar espaço, seria preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional produtivo que estava se esgarçando num momento derradeiro de sua vida. O Super-8 foi uma forma lúdica de se fazer isso ¹⁰¹. *Terezinha de Jesus de uma queda / Foi ao chão*:

“Quando todos os ídolos, *filmmakers* e *superstars* vão ao chão, superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz.”¹⁰²

Uma das características principais do Super-8 foi o advento da retomada da aura e do caráter de objeto de culto único da obra como filme nos anos 1960 e 1970, esmaecidos na questão da reprodutibilidade técnica em direção às tentativas de aproximação entre arte e vida.¹⁰³

Mas somente o recurso à portabilidade da câmera superoitista e a perda do caráter de obra não bastariam para tecer o caráter libertário dos filmes diante dos espaços abertos da cidade. Algo do gesto libertário contracultural interno à própria subjetividade deve ser dito naquilo que a câmera-olho, desde *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov, enxerga experimentalmente a cada fração do filme em seu caráter fragmentário, a introdução de elementos plásticos e poéticos avessos à ficção cinematográfica clássica, como o jogo de comutação e montagem de palavras-cenário, filmadas como eventos e tomadas a partir de sua materialidade enquanto significantes, como vemos em Torquato Neto, o olhar sobre os efeitos sensíveis da luz diáfana nas coisas e texturas em José Agrippino e o rabiscar o celuloide e a construção da banda sonora em Edgard Navarro, que irrompem inesperadamente em diferentes

⁹⁹ Idem. p. 78.

¹⁰⁰ BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 15.

¹⁰¹ CARERI, F. Op. Cit., p. 171.

¹⁰² PIRES, P. R. *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. p. 207.

¹⁰³ MONTEIRO J, H. Op. Cit., p. 61-62.

quadros do filme até a montagem paratática como parte de uma subversiva edificação semântica obscura, baseada no registro antiteológico, no conflito e no sequenciamento acidental.¹⁰⁴

A bricolagem

O principal disso seria, para além da fragmentação narrativa e do corte abrupto de contrastes oriundo da expressividade tropicalista como no cinema marginal, na cinefilia da anticartilha godardiana e na citação de Leone da necessidade de colocar em crise formas visuais instituídas, principalmente de produzir e perceber, mostrar mais do que contar uma história. E seria importante pensarmos que talvez existisse um caráter contracultural geral de desprendimento comportamental do valor de obra ou de autoria próprio da época, fruto também da contaminação estética entre as artes, na possibilidade de filmar um gesto de projeção como uma prática de valorização do ato de fazer em detrimento do produto final alcançado, e a refutação do planejamento em favor do instante criativo. Dessa forma, esse universo experimental artesanal superoitista, típico da lógica de invenção e inovação de procedimentos dos anos 1970, funcionaria de forma semelhante ao *happening* e à performance, no sentido de produzir um primeiro estímulo em que a reação a ser desencadeada não fosse possível de ser determinada em todos os seus desdobramentos¹⁰⁵, ou seja, isenta de projeto, caracterizada pelo *modus operandi* incidental ou contingente do *bricoleur*, pois utiliza meios indiretos e cuja expressão é auxiliada por um repertório cuja composição heteróclita é necessária devido ao *bricoleur* nada mais ter *à mão do que aqueles elementos recolhidos e conservados em função do princípio de que “isto sempre pode servir”*.¹⁰⁶ Assim, este cinema se aproximaria tanto de um pensamento em estado selvagem no sentido de Lévi-Strauss, daquele intuitivo universo lúdico da criança, como também do “trabalho” louco, como veremos a seguir. Se pudéssemos,

¹⁰⁴ Idem. p. 126-131.

¹⁰⁵ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 129-130.

¹⁰⁶ O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e das normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro. que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza. Tradutores da 1.^a edição, Ed. Nacional.). LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papiros, 2012. p. 32-33.

em suma, definir o comportamento libertário da época em relação à possibilidade gestual de se filmar em Super-8 por parte de artistas e poetas, poderíamos caracterizá-lo como o celebrar da existência através do próprio evento de filmar, o qual permite a partilha, ou seja, como disse Kurt Schwitters: “*tudo o que um artista cospe é arte*”.¹⁰⁷

Quanto aos quatro “loucos” superoitistas, seria de bom alvitre, imediatamente, explicitarmos nossas intenções quanto à utilização da terminologia da palavra **louco** utilizada aqui dentro do universo do desbunde da época. O deus Loki da mitologia nórdica, em primeiro lugar, é um deus da trapaça e da travessura, que também está ligado à magia e pode assumir a forma que quiser. Frequentemente considerado um símbolo da maldade, traiçoeiro, de pouca confiança, embora suas artimanhas geralmente causem problemas a curto prazo aos deuses, estes frequentemente se beneficiam, por fim, de suas travessuras. Já o “bicho-grilo”, “maluco beleza”, “louco de dar nó”, “maluquete”, expressões entre outras utilizadas no Brasil, na época da contracultura, do desbunde e da curtição, soavam até como elogio. Justificar a sua utilização relativa aos nossos quatro heróis evitaria o equívoco de atribuir à diversidade estética de suas expressões cinematográficas o diferencial de uma possível patologia que estivesse acometendo sua sanidade mental na época em que realizaram os filmes a serem analisados. O confronto simultâneo que acontecia naquele momento histórico no País, entre a inevitável e terrível totalização imprevisível e controlável da macropolítica do regime ditatorial enquanto programa e as intensidades micropolíticas, os afetos e agenciamentos que o corpo livre e desterritorializado que a contracultura promovia comportamentalmente em suas relações com o mundo, entre o crescimento da indústria cultural, a luta pela sobrevivência, a repressão política, o medo e o radical espírito libertário, esse estado ambíguo entre as coisas seria enfim a verdadeira geradora de um psiquismo social esquizofrênico.

A última publicação planejada por Torquato Neto, a *Navilouca*, que saiu em 1974 depois de sua morte, cujo nome se refere ao famoso navio, Stultifera Navis, que na Idade Média circundava a costa recolhendo os idiotas da família, desgarrados e fora da ordem, é sintomática disso. Essa revista recolherá também a intelectualidade desgarrada e louca, cuja marginalidade foi vivida por conceitos produzidos pela ordem institucional¹⁰⁸: Torquato Neto, Hélio Oiticica, Augusto de Campos, Rogério Duarte, Waly Salomão, Décio Pignatari, Duda Machado, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan

¹⁰⁷ BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 73.

¹⁰⁸ De HOLLANDA, H. B. Op. Cit., p. 82.

Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso, Haroldo de Campos. O projeto da *Navilouca* seria a possibilidade de um espaço compartilhado de convivência intersemiótica entre cinema, poesia e artes por meio das vozes do *underground* com a linguagem dos poetas concretistas como uma intenção de diálogo e experimentalismo. Esses artistas têm consciência de que fugir ao consumo não é tomar uma posição objetiva, e a proposta de Oiticica é “consumir o consumo” como opção de linguagem, fundindo a arte aos novos comportamentos e à sofisticação tecnológica.¹⁰⁹

Enfim, essa louca simbiose de linguagens migrará naturalmente para o experimentalismo superoítista, pois elegeria estruturas que não obedeceriam às regras do pensamento lógico ou à linearidade intrínseca das narrativas cinematográficas transparentes obedientes ao devir, estabelecendo, ao invés disso, opacidades, intransitividades ou disjunções de sintaxe sonoro-visuais: Simultaneidades, cortes bruscos, contrapontos sonoros, livre movimentação dos atores, enquadramentos inusitados resultando numa aparente desordem ou anarquia e distanciando-se da linguagem clássica e mesmo moderna.

Uma verdadeira “sintaxe antropofágica”, por se tratar de apropriação direta e brutal das coisas percebidas e captadas ao redor, sem preâmbulos discursivos e sem se ater ao *glamour* luminoso do cinema americano ou europeu, atravessado pela maneira alegórica do Cinema Novo e pelo espelhamento negativo do Cinema Marginal, buscando se libertar de quaisquer modelos estéticos ou políticos, reagindo de maneira antropofágica à linguagem imposta pelo cinema americano, como no gênero do *western* utilizado por Torquato em seu filme deglutido via a deglutição já feita por Sergio Leone. Essa linguagem se aproximará, portanto, mais da poesia, pois pertence ao seu universo cíclico fechado, no qual as relações são estabelecidas entre os próprios elementos existentes por intermédio de metáforas que serão decodificadas pelo espectador de maneira obscura. O experimentalismo reside, então, exatamente nesse jogo de comutação em que o espectador, na medida em que preenche as lacunas estruturais, vai construindo o sentido do filme, superando a condição de receptor passivo e tornando-se coautor do texto fílmico.¹¹⁰

Se pensarmos, no entanto, a loucura em relação aos próprios artistas, é fato público que Torquato, apesar de seu namoro poético com a morte do vampiro, sofria de um mal depressivo ativado pelo momento político pós-AI-5, de desmonte cultural, do exílio e da prisão de amigos, sublimado emocionalmente no consumo de álcool, fonte de suas diversas internações e tentativas de

¹⁰⁹ ANDRADE, P. Op. Cit., p. 168.

¹¹⁰ ANDRADE, P. Op. Cit., p. 172-173.

suicídio. De outro lado, a esquizofrenia sempre acometeu José Agrippino de Paula, principalmente depois da perda de sua filha Manhã e da separação de Maria Esther Stockler, com ideias e comportamentos também contraculturalmente destutelados em relação à vida e à dança. Poderíamos falar também do até hoje “louco” Edgard Navarro que, desde a mais tenra idade e depois, na adolescência, mantinha com a loucura algo visceral em relação ao desejo de suicídio, até a utilização de medicamentos antidepressivos. Mas isso não justificaria, por si só, enquadrá-los somente num bando de loucos e coloca-los numa nave espacial exotérica à *la* Raul Seixas, e sim especular sobre sua obra e sua intensa, diferenciada e peculiar relação estética com a vida, com o corpo e com o cinema, principalmente como um rastro corpóreo num determinado aspecto, como dirá Foucault, em que:

“Deve-se encontrar as próprias coisas em sua vivacidade primitiva: atrás dos muros do asilo, a espontaneidade da loucura; através do sistema penal, a febre generosa da delinquência: sob o interdito sexual, o frescor do desejo.”¹¹¹

Essa espontaneidade delinquente e louca daqueles anos do chamado desbunde se estabeleceram no Brasil como sendo relativos ao agudo contraste do momento histórico mais libertário da contracultura com o mais repressivo de um país sob a égide de um regime ditatorial. Seria exatamente esse contraste extremo que levaria artistas e poetas à loucura e à morte naqueles tempos. Aliás, tanto o maluco beleza Raul Seixas como o anjo louco na voz de Jards Macalé, a música que homenageou Torquato *Que Loucura* (1976), de Sérgio Sampaio, e o *maluco da ideia* na cabine 103, quanto Tom Zé, Paulo Leminski, Roberto Piva, Belchior, a androginia dos Dzi Croquettes, Waly Salomão, Rogério Duarte, Zé Celso, Rogério Sganzerla, Jomard Muniz de Britto, Jorge Mautner, Luís Melodia, o grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, Plínio Marcos, Walter Franco, Itamar Assunção, Arrigo Barnabé, Elke Maravilha, Zé Celso, Cazuza, Cassia Eller, Júpiter Maçã, Rogério Skylab, Serguei e tantos outros loucos estariam com certeza na mesma embarcação, que partiu do mais profundo e contracultural desbunde para aportar no final dos anos 1970 no Lira Paulistana e no Circo Voador. Entre esses dois polos está a máquina Super-8, que criaria, ao longo dos anos 1970, para si mesma, canais de exibição desde encontros em festas público-particulares e até vitrines motivadoras como a dos festivais, principalmente as democráticas Jornadas de Cinema

¹¹¹ FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014. p. 356.

da Bahia proporcionadas por Guido Araújo, onde se destacaria entre outros o exibicionista-mor Edgar Navarro, tendo o cinema como exibição de si como sua principal terapia.

Cada um dos tripulantes da *Stultifera Navis* superoitista possuía a sua forma particular de expressar corporalmente o sentido dessa destutalização ou desterritorialização através dos filmes. Afinal, haveria quatro oportunas “musas” inspiradoras de nossa compreensão de sua loucura, pois nesse momento pós-AI-5, as esperanças da construção e constituição de um estado coletivo de liberdade individual estavam sendo soterradas na *Terra Brasilis* e era preciso reagir de alguma forma. A primeira musa seria a da negatividade estética adorniana, como crítica ao estado de reificação da sociedade apropriada pelo capital, pela recente formação da indústria cultural e por valores morais como família, trabalho, dinheiro, estética burguesa ou mesmo a de um engajamento sectário de esquerda que pudesse contaminar a própria arte, esta tida por ele como último lugar de trincheira possível que restaria. A segunda musa, a do devir desejante libertário da micropolítica deleuze-guattariana, desterritorializado, liso e baseado em um corpo sem órgãos, rizomático, menor e avesso à fixação de um território identitário que caracterizaria o indivíduo livre na plenitude contracultural da época. A terceira musa seria a do *Dasein*, o ser aí heideggeriano, presencial de um agora livre e despreocupado a partir do desfrute presencial e zen do tempo em sua inutilidade e do desbunde de um lugar comum e ao mesmo tempo simples do sentido do aqui e agora libertário da contracultura. E a quarta musa seria a merleau-pontyana, aquela do engajamento corpóreo como experiência tanto na vida como na arte, que se estabelecia no movimento de artistas neoconcretos e que poderíamos caracterizar também no desfrute da operação do próprio filmar com a câmera Super-8, ao captar um tipo de ser-imagem-corpórea vivo em reciprocidade com o corpo-próprio do espectador, e que é ao mesmo tempo a experiência intersubjetiva do estar situado no mundo, e que contempla a permissão para possuímos a capacidade de entender hoje o significado da construção de um corpo coletivo na época.

Luiz Carlos Maciel, no entanto, dirá que a contracultura foi uma invenção da mídia americana para designar alguns fenômenos culturais da época que eram de vanguarda e que a sua chave mestra foram as drogas psicodélicas.

“Eu fui procurado por pessoas interessadas em viver aquilo. Os hippies, geralmente malucos, começaram a aparecer na minha frente. Heidegger diz que a ciência não pensa. O ser foi esquecido. As filosofias racionalistas foram decididamente abandonadas pela contracultura. Então a verdade é experimentada e não formulada pelo discurso. A solução para o problema da

sociedade começa com a dissolução desse centro e a erotização do corpo todo, de tal forma que o indivíduo humano possa sentir prazer em tudo que ele fizer.¹¹²

De modo geral, essa erotização do corpo ou de um corpo vibrátil, no qual podemos inserir esses filmes como ligados ao contexto pós-tropicalista em direção a uma marginalidade intrínseca das produções superoitistas, ocorriam dentro de um momento de desmonte cultural efetuado pela política de Estado repressiva na implantação do AI-5 em 1968. Nesse processo de reação traumática, de desbunde, como diz Beatriz Vieira, referindo-se à poesia da época no Brasil,

as formas de se expressar costumam ser confusas e imprecisas, os termos vagos, os gêneros híbridos, os excessos e as hipérboles adquirem forte apelo, uma vez que significam uma recusa das normas sentidas como especialmente restritivas.¹¹³

Torquato Neto operará em seu filme num devir libertário de experimentação entre a linguagem e a própria vida, por meio da negação mortífera da possibilidade de fixação, pela fuga desesperada de uma subjetividade identitária da cidade natal, da família, do cinema, da poesia, do amor e de si mesmo. O ato como verdade de si. Também José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler atuarão conjuntamente à frente e atrás da câmera como um largar-se a si mesmos e ao mundo numa simples experiência sensorial na paisagem, *Dasein* heideggeriano, um desbunde, simbiose ou negação do corpo como atividade produtiva na aquisição de tudo aquilo que, ao redor desse mesmo corpo, possa ser colhido sensorialmente e captado delicadamente como imagem, gestos e sensações dos elementos da natureza de forma orgânica, o corpo, a água, a paisagem e a luz. Já Edgard Navarro atua numa intrínseca relação corpórea comunicativa, seu próprio ser e estar no mundo, pelo escracho que sua operação com a imagem e com o som estabelecem – a partir do descarte corpóreo sujo riscando desenhos na película, pelo defecar, masturbar, onde exhibir-se portanto, seria, para

¹¹² MACIEL, L.C. *Anticurso filosofia e contracultura*. Video. In:

https://www.facebook.com/search/top/?q=Luiz%20Carlos%20Maciel%20curso&epa=SEARCH_BOX

¹¹³ VIEIRA, B. Op. Cit., p. 81.

além de um desnudamento psíquico – a possibilidade de expor a obscenidade a fim de desmoralizar o próprio momento histórico e político repressivo.

A questão específica do “trabalho” do louco foi levantada por Carlos Henrique Escobar justamente em um curta-metragem também chamado *Stultifera Navis*, documentário gravado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, em 1987.¹¹⁴ Ali, Escobar, para muito além e aquém da designação histórica da experiência médica instituída no século 19 do desvio da norma humana ou o valor de verdade atribuído ao louco pela psiquiatria, conta que sua preocupação é:

“pensando num outro tipo de registro da imagem do louco sem pensar numa inversão de filosofia para filosofia ou substituição de crítica para crítica, nem do abandono de toda filosofia, mas o abandono articulado, orgânico e contemporâneo da filosofia do projeto da cidade e da humanidade que a filosofia implica.”¹¹⁵

Ele designará, ao invés disso, a loucura como um “trabalho”:

“trabalho sublinhado, um trabalho do ‘espessar pensar’, sem confundir com o trabalho da divisão social do trabalho, da construção da cidade, da Polis, da metodologia, dos confinamentos, da saturação simbólica do real. O trabalho ‘louco’ como uma ação que avança como um trabalho de multiplicidade sem um modelo diferencial para ela, como exemplificado no céu ou em figuras da paisagem, não configurada como ilustração e de confirmação de valores ao longo de cada momento histórico da sociedade como processo reativo, mas paisagens como musculaturas loucas, as intensidades como os elementos nas paisagens, a água, a lisura de um animal, as raízes expostas de uma árvore.”¹¹⁶

¹¹⁴ O documentário possui entrevistas com o filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar, com os psicanalistas Joel Birman e Jurandir Freire, e com o psiquiatra Pedro Gabriel Delgado. A direção coube a Clodoaldo Lino. Duração: 38 min.

¹¹⁵ ESCOBAR, C. H. *Stultifera Navis*. Vídeo VHS. Clodoaldo Lino. Duração: 38 min., 1987.

¹¹⁶ Idem.

Escobar pensa aqui a expressão espessar-pensar como uma ação direta no espaço que se estabelece a partir de um lugar inseparável, quiasma entre corpo e mente em sua caoticidade originária e espontânea, e aqui conversa como o rizoma deleuziano. É por essas paisagens, segundo ele, que se pode subverter. O trabalhar “louco” como o “espessar pensar” significariam então, para Escobar, “trabalhar com os corpos e os bens imediatamente dados:

quer dizer, eles estão na sua frente, e sobretudo verificar se eles não expressam ou se de outro modo eles não se comportam segundo disciplinas. É exatamente os materiais não disciplinados é que estão bem próximos do ‘espessar pensar’, estes seriam, mais do que referentes, estes são os lugares de atravessamento, de contágio. É preciso então atirar isso, é preciso entrar nesse jogo de sedução que não é um jogo de aprendizagem, não é uma ”relação de conhecimento.¹¹⁷

Escobar exemplifica em dois momentos esse trabalho e também seus materiais:

“Daria pra ver nos animais, porém num tempo e num corpo bem diferentes dos do louco. A loucura então como comportamento. O trabalho ‘louco’ devora, todos os materiais entram, todos os materiais servem, todos os materiais entram nessa torrente do seu ‘trabalho’, este tomando numerosos aspectos explorando ganchos da normalidade. Ele pode sorrir, ele pode chorar, ele pode trabalhar e determinadas articulações, determinadas pontas do corpo. Pode estabelecer determinadas relações no hospital, no pátio. Essa força do trabalho do louco não se constrange frente às diversidades da hostilidade organizada da normalidade com respeito à loucura. Se o pensamento vivenciar uma experiência arcaica e futura, implicará determinados comportamentos e riscos dos quais a loucura é um dos testemunhos.¹¹⁸

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ ESCOBAR, C. H. Ibid.

Ele completa o pensamento dizendo que não quer dizer com isso que esse “trabalho” seja citado aqui como uma meta para a sociedade nem que seja uma substância justificada pelo padecer do louco:

“Mas é um dos riscos, uma dessas ações. Não tentar justificar nosso desvio desse trabalho, a nossa inserção nesse trabalho do pensamento por causa da dor e do sofrimento, até que, pelo contrário, é assumir a dor e mover o corpo no sofrimento, isso é terrível. Mas se trata do terrível ou então não se trata de coisa nenhuma.”¹¹⁹

Aqui lembraríamos do *Amor Fati* em F. Nietzsche e ao mesmo tempo de Antonin Artaud, mas quando Escobar fala em trabalhar com os corpos e os bens imediatamente dados à sua frente, imediatamente pensamos nas características da portabilidade corpórea do Super-8 na mão desses poetas e artistas. O Super-8 desce ao chão, dizia Torquato. Captar, portanto, as coisas na sua frente, imediatamente dadas ao redor do corpo, espontaneamente, seria uma das características dessa máquina diabólica devoradora da multiplicidade dessas coisas-imagens indisciplinadas encontradas sem modelo diferencial para elas. A máquina, portanto, como extensão do corpo e do pensamento, funcionaria como uma máquina do expressar-pensar, achando as coisas-imagens como uma bricolagem conforme estas seduzem o olhar que as vai capturando. Filmar em Super-8 seria aprender a profanar o sentido de se fazer cinema, profanar o sentido de captar imagens com a portabilidade da câmera, fazendo um novo uso ao brincar com elas.¹²⁰

O resultado dessa desterritorialização de um cinema disciplinar da narrativa clássica, seria a negatividade de uma subjetividade dos extremos, o estranhamento de um cinema da alteridade que se produz a partir de uma multiplicidade substantivada de devires imprevisíveis e incontrolláveis¹²¹, experimentando e catando aqui e ali as imagens das coisas simples ao redor de si ou do corpo que manipula a câmera portátil, produzindo assim imagens fora de padrões da indústria cinematográfica, ainda que mantenha ganchos com a realidade filmada, bem como com a possibilidade de uma construção narrativa sensível e mais acentuadamente

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ MONTEIRO, J. H. Op. Cit., p. 25,

¹²¹ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 61.

aberta, lugar apropriado da parataxe poética. Lugar libertário de um engajamento e reciprocidade mais acentuado ou visceral do corpo do espectador por parte do corpo fílmico e, ao mesmo tempo, a portabilidade da câmera superoitista como o lugar, talvez, mais apropriado entre as bitolas na possibilidade de fazer o corpo desvencilhar-se da consciência e da linguagem, como na batalha poética solitária de Torquato, Agrippino, Maria Esther e Navarro.¹²² Lugar da poesia na mostração disjuntiva da palavra filmada em Torquato, do gesto assassino, da desterritorialização do espaço estriado da casa e da família burguesa, das ruas da cidade natal e seus transeuntes, a partir do terror louco de assassinatos frios, sem razão (herança da relativização da moral no século 19, em que foi tomada como uma das belas artes), misturados a palavras, frases e anjos dançantes. O lugar da dança de Maria Esther e Agrippino, livre, liso e indiferenciado da natureza, lugar da simplicidade do sendo, da presença insolarada de corpos levitando contra o céu, boiando e dançando com a luz e a água ao som de um raga indiano, ou do lugar da subversão do corpo e do desgarramento, abandonando a dimensão da imagem movimento em que o tempo parte para fora da razão narrativa através de situações sonoras e visuais puras.¹²³

A demolição do conceito de cidade em Navarro, o *drop-out* na carona, na traquinagem infantil do seu trabalho lúdico sobre o sujar com excrementos monumentos e instituições, lugar dos loucos soltos na praça, na rua, o sentido libertário de imagens, vozes, sons e gestos em atitudes comportamentais escrachadas.

O próprio ato de filmar nessa bitola, portanto, se aproximaria do gesto expressivo intransitivo e, assim, esse cinema realizaria uma libertação da identidade da forma e da unidade, e essa desterritorialização se daria a partir de diferentes modos de construir imagens-gestos.¹²⁴ Veremos mais adiante, quando adentrarmos nos filmes, em que medida esse ato expressivo de filmar em Super-8 se aproximaria, em alguma medida, de algo do próprio ato da fala na radicalidade de determinada postura poética quando esta se emaranha com aquilo que é dito na própria formação do texto. Em nosso caso, segundo tal pensamento, nesse tipo de cinema barato, se expõe, como nos poemas mimeografados distribuídos de mão em mão, o próprio ato de filmar, algo do próprio processo de produção e que se traduzirá numa espécie de decisão ética quando da constituição formal dos

¹²² UNO, K. Op. Cit., p. 60-64.

¹²³ Idem. p. 114.

¹²⁴ UNO, K. Op. Cit.. p. 98.

filmes.¹²⁵

Como diz Roberto Zular, nesse momento, referindo-se à década de 1970:

O próprio ato de escrita (e mesmo a mediação da vida por um ato de escrita) torna-se uma questão importante neste momento. É um modo curioso de a escritura se tornar peça de um jogo em princípio antiescritural. No entanto, desde a circulação de poemas mimeografados, que possibilita um baratíssimo meio de circular escritas manuscritas, assim como a precariedade das edições, a forma de circulação pelas mãos do autor, tudo isso coloca em tensão constante o próprio ato de escrever, sua urgência. Como se deslocasse do poema ao ato o cerne da questão.¹²⁶

Havia, portanto, nesse momento, uma tensão constante no próprio ato de escrever poesia e sua urgência dentro de uma questão do binômio arte-vida, próprio da contracultura, que irá se aproximar do ato também poético de filmar em Super-8.¹²⁷

Os filmes feitos pelos tripulantes da *Stultifera Navis* são lugares do registro de uma relação de amor e loucura incondicional para com a vida e a morte. Foram concebidos como corpos vivos, filhos legítimos de um *Amor Fati*. O Super-8 aqui seria, enfim, como um lugar específico do “trabalho” do louco-criança na negatividade dos assassinatos de todas as referências fixas, até a de um cinema menor, no sentido deleuziano, pois configuraria um lugar indisciplinado de linguagens de alhures – de placas indicativas escritas ou de contramão, imagens de televisores em novelas ou desligados, de meninas dançando, de trabalhos lúdicos infantis – feitas a partir de recortes, rabiscos ou retalhos de coisas, luminescências, brilhos, reflexos, transparências, cores, letras, colagens, sons e cantos imediatamente roubados, imagens gambiarras captadas aqui e ali, ao redor, a partir de lugares comuns.

Ao se aproximarem do “trabalho” do louco, do bêbado ou da criança, eles, os quatro superoitistas, são, como disse Sontag, heróis da vontade radical, pois sua resistência a toda e

¹²⁵ ZULAR, Roberto. *O que fazer com o que fazer? Corpo e linguagem nos escritos de Waly Salomão dos anos 70. Neste Instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 70*. Viviana Bosi e Renan Nuernberger (org.) São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018. p. 254.

¹²⁶ Idem. p. 255.

¹²⁷ Ibid.

qualquer espécie de territorialização ou máscara os fez, portanto, serem estrangeiros em sua própria língua ou pátria num momento agudo do país em que viviam, e assim procederam a uma viagem sem volta, cuja linha de fuga, matéria não formada de afetos desterritorializados, tornou-se verdadeiramente a sua própria morada.¹²⁸

Breve pensamento sobre possíveis noções a serem estabelecidas entre corpo e cinema

As teorias clássica e contemporânea do cinema não abordaram por completo o cinema como vida que expressa vida, como experiência que expressa experiência. Tampouco exploraram a posse mútua da experiência da percepção e de sua expressão pelo cineasta, pelo filme e pelo espectador – todos espectadores que veem, envolvidos como participantes em atos dinâmicos e direcionalmente reversíveis que, reflexivos e refletivamente, constituem a percepção da expressão e a expressão da percepção. De fato, essa capacidade mútua e a posse da experiência por meio de estruturas compartilhadas de existência corporificada, de modos semelhantes de ser-no-mundo, é que fornecem a base intersubjetiva da comunicação cinematográfica objetiva.¹²⁹

Antes de nos dirigirmos aos próprios filmes neste escopo e, depois de havermos nos debruçado sobre uma análise imanente sobre cada um deles, decidimos abrir aqui um espaço de reflexão prévia que favoreça o esclarecimento tanto do nosso campo de estudo como informar ao leitor sobre as diferentes abordagens possíveis naquilo que poderíamos chamar de

¹²⁸ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 142.

¹²⁹ SOBCHACK, V. Apud ELSAESSER, T, HAGENER, M. *Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papyrus, 2018. p. 135.

corpo em relação ao que se conhece sobre análise fílmica, particularmente, também, devido ao objeto de nosso estudo serem filmes produzidos na bitola do Super-8 num momento histórico específico da década de 1970.

A questão do corpo no cinema, motivo central de nosso objeto de pesquisa sobre os quatro filmes superoitistas, sugere inicialmente um sentimento natural de pluralidade difusa e simultânea de possibilidades de abordagem teórica e uma dificuldade inicial em relação à forma de caracterizar o próprio objeto dentro da análise fílmica. Aquilo que seria inicialmente o averiguar a imaginação que teríamos sobre uma suposta natureza fugidia de um objeto que se caracterizasse como um cristal em sua pureza, que nos remeteria inicialmente a um pensamento abstrato e multifacetado quando confrontado com outro tipo de abordagens tanto crítica como histórica, mas que, no decorrer da pesquisa, se mostraram, ao contrário, base de concretude interna ou imanente da própria análise das obras no tempo e no espaço.

Em nosso percurso inicial de descrição fílmica procurou-se, inicialmente, aquilo que acontecia na tela como gesto expressivo de um corpo que aparece no interior do quadro, da diegese ou da narrativa, sejam estes de que natureza forem, já que nossos filmes se enquadrariam longe do *mainstream* da indústria, e dentro de uma expressão cinematográfica que poderíamos chamar de experimental. De início, fomos atrás do gesto aparente, corpóreo e destutelado dos personagens, exatamente aquele que pode ser nomeado como intransitivo¹³⁰, que transborda, que difere, que subverte, e buscar encontrar uma verdadeira acentuação aguda relativa àquilo que poderíamos chamar de subversão da normalidade comportamental ligada ao cotidiano da cidade, do território ou da máquina social. A seguir, encontraremos o caminhar estranho ou bizarro do personagem, seu olhar, suas atitudes expressivas bizarras e psicopatológicas de enfrentamento diante da cidade, do *socius*, ou mesmo aquelas de recusa ao território e de entrega total ao gesto livre expressivo, louco, ou até de um corpo livre e dançante perfazendo uma qualidade de interação viva para com os espaços da cidade ou com os elementos da natureza. Encontramo-nos, então, de forma intuitiva, em meio à descrição, descobrindo um corpo fílmico vivo. Isso quer dizer que, ao assistirmos a um filme, certamente não estamos nele, mas também não estamos totalmente fora dele. Nós existimos, nos movemos e nos sentimos nesse espaço de contato onde nossas superfícies e nossas musculaturas se misturam e se entrelaçam.¹³¹

¹³⁰ GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto. Uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 120.

¹³¹ BARKER, Jennifer. M. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley and Los Angeles,

Isso nos obrigou a averiguar as possibilidades fenomenológicas do ato fílmico de um lado, e de outro lado, haveríamos também que perscrutar sobre aquilo que havia de particular no gesto de filmar da própria câmera superoitista e sua portabilidade como fatores de liberdade subjetiva quanto aos agenciamentos de imagens que encontrávamos nos filmes. De forma global, aquele gesto libertário e contracultural, visto ali, conferia a estas subjetividades encontradas um dado de desterritorialização histórico-geográfico encontrado exatamente nas singularidades expressas nas próprias obras extensas ou não dos quatro artistas, sejam literárias, poéticas, dramáticas, gesto expressivas ou cinematográficas. A questão específica estava ligada intrinsecamente a uma abordagem fenomenológica, ou à carne merleau-pontyana, uma “intelecção corporal” a partir da forma com que nos relacionamos enquanto corpo com o filme.¹³² Consciência é sempre consciência de algo e o ato consciente através do qual percebemos o filme, a taticidade própria ao olhar cinematográfico, aquilo de desagradável ou estranho que está afastado pela imagem, mas que ao mesmo tempo ameaça fazer contato, como fezes, sangue, ferimentos, agressividade, exposições do corpo, o contágio que pode trazer calor e conforto e ao mesmo tempo germes e doenças¹³³, em suma, essas formas que aparecem na tela ressoam de forma significativa com o modo de se mover, olhar, ouvir e falar do espectador.¹³⁴ Esse engajamento perceptivo pode se dar desde o nível da pele, da musculatura, até o das vísceras, e esse olhar, essa visão casada com o toque¹³⁵, portanto, não se concentraria unicamente nas características formais ou narrativas do próprio filme e seus aspectos históricos, nem apenas na identificação psíquica do espectador com personagens ou interpretação cognitiva do filme. Em vez disso, a análise fenomenológica se aproximaria do filme e do espectador agindo de forma relacional, ao longo de um eixo que ele próprio constituiu como objeto de estudo.¹³⁶

Quando, portanto, é levantada neste trabalho a hipótese do filme como um corpo vivo, procura-se afirmar que o filme e o espectador se encontram em uma relação de reversibilidade. Essa reversibilidade se daria justamente através de uma singularidade do olhar, isso porque o espectador move por vezes seus olhos ao longo de uma imagem sem um destino particular, e a câmera, por exemplo, pode realizar um movimento de rastreamento, um foco ou uma edição

California: University of California Press, 2009. p. 12.

¹³² BARKER, Jennifer M. Op. Cit., p. 17-18.

¹³³ Idem. p. 47.

¹³⁴ Idem. p. 11.

¹³⁵ Idem. p. 22.

¹³⁶ Idem. p. 18.

que dissolva abruptamente a imagem anterior fazendo com que isso nos desconcerte não somente o sentido diegético, mas opere espacialmente nos retirando enquanto corpo daquele lugar presenciado diante da tela.

Essa singularidade do olhar, como a compreendemos aqui, nos fez atribuir um valor intrínseco à descrição fílmica, como será visto a seguir. O filme e o espectador respondem em suas próprias formas exclusivamente incorporadas ao estilo de toque um do outro. Portanto, se o filme tiver um corpo, ele também deve ter linguagem corporal.¹³⁷ De certa maneira, esse relacionamento é um movimento de reciprocidade viva, pois o filme não apenas registra a realidade física, mas revela lugares ocultos, configurações espaciais e temporais fornecidas pelas técnicas e dispositivos cinematográficos. Nesse meio, as impressões sensoriais se tornam muito importantes e nos comprometemos com o espaço do filme, ao passo que somos apanhados lá e aqui corporalmente.¹³⁸ Enfim, a empatia entre o corpo do filme e o do espectador é tão profunda que às vezes podemos sentir o corpo do filme viver em nós.

E o plano crítico da historicidade, como ficaria então? O que ligaria uma coisa a outra em nosso caso seria exatamente a ligação com a carnalidade da ideia ao portar a câmera Super-8, o efeito do entrelaçamento da filmagem com o corpo espectador, e as ressonâncias sensíveis dessa experiência naquele momento histórico específico impregnadas no acetato da película. Esse entrelaçamento sugeriu então coisas inseparáveis que se dão por meio do movimento simultâneo e indistinto da câmera e das coisas, luminescências e corpos na imagem, trazendo-nos espacial, visceral e emocionalmente para um estado louco de tensão e distensão a partir de uma bricolagem que vai juntando imagens paratáticas pela “mão” da câmera portátil em direção a um corte surpreendente de sentido para fora e ao redor da lente ou do olhar, aqui e ali, como aquele que incorporamos, na presença e na ausência, e que remete mais à espontaneidade material da infância, ou até permitindo que ela habite uma alteridade próxima à loucura, do que à construção projetual da idade adulta, apesar de, no sentido geral expressivo da postura de destutелamento de padrões comportamentais contraculturais, recusar e alheamento corpóreo, se identificar com a última embora desterritorializada e imbuída de plena liberdade.

Haveria, enfim, algo de uma peculiar espontaneidade que se daria nos filmes, naquele momento histórico específico, como um expressar-se de forma verbal ou não verbal (tanto faz, pois na fenomenologia da percepção a linguagem também é considerada como um gesto, uma

¹³⁷ BARKER, Jennifer M. Op. Cit., p. 69.

¹³⁸ Idem. p. 82-83.

forma de comportamento corporal e a palavra seria uma modulação das condutas do corpo, é o corpo quem fala e exprime) numa comunicabilidade imagética e sonora que se daria ou nos remeteria principalmente ao corpo como um dado histórico em seu momento mais agudo de liberdade na contracultura.¹³⁹

Outra questão a ser levantada seria a de um sentido de manipulação e transformação próprios ao cinema, pela montagem ou efeitos especiais, principalmente naqueles filmes de ficção, terror etc. O cinema, nestes casos, em primeiro lugar, aconteceria fundamentalmente como um corpo protótipo, ou seja, o corpo humano estaria, no cinema, preso em um tráfego de velocidades e dinâmicas que iria muito além daquele instaurado na realidade do espectador fora da tela, e esse movimento dos corpos se tornaria assim um simples acessório no filme. O cinema aqui aconteceria como uma construção figurativa onde os corpos e o lugar dessa figuração nunca poderiam ser estabelecidos, talvez nem mesmo de um plano para outro. Esse tipo de representação abrigaria, então, o impossível ou o incerto e, ao homem, como tal, nesses casos, seria necessário aplicar o termo inumano, ou pré-humano e, ao mesmo tempo, a tarefa da análise do filme seria recuperar o que de humano haveria nessas figuras. Essa noção de modelagem ou construção de uma figura que se constituirá como operador de sentido, como acontece aqui nos filmes analisados, se considerássemos somente aquilo que a edição cinematográfica perfaz, de um modo geral, caberia em relação à totalidade do cinema narrativo ficcional e documental.¹⁴⁰

Ao falarmos de corpo em nosso caso, principalmente nesse momento histórico relacionado à contracultura e à ditadura civil militar, estaríamos obrigatoriamente também falando de subjetividade e de desejo, e necessitaríamos ter em mente exatamente aquilo que significaria desejo nesse momento histórico. Desejo enquanto formação coletiva que se daria no campo social, tanto em práticas imediatas como por meio de projetos ambiciosos, como vontade de viver, vontade de amar, vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção de mundo, outro sistema de valores, desejos considerados utópicos e anárquicos pela subjetividade capitalística¹⁴¹ e sua natural repressão sádica dos instintos.

Mas o cinema em si mesmo já se encontraria no plano corpóreo de uma utopia desejanete, principalmente a bitola do Super-8, que já materializaria a realização dessa própria microutopia, o desejo que faria com que filmar fosse, para aqueles artistas e poetas realizadores, como disse

¹³⁹ CARDIM, L. N. *Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009. p. 117.

¹⁴⁰ BRENEZ, N. Op. Cit., p. 64.

¹⁴¹ GATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996, p. 115.

o próprio Torquato, mais prazeroso até do que assistir a um filme. Há também aquele desejo que, interagindo de perto com uma imagem, perto o suficiente dessa figura e do chão, faz com que o espectador abandone seu próprio senso de separação dessa imagem não para a conhecer, mas para entregar-se a ela pelo desejo. Desejo que nos coloca em contato com ela ou com outro, mas que não nos leva completamente para fora de nossos próprios corpos, pois mesmo quando nos entregamos a ele, ainda vivemos em nossas próprias peles, mesmo que nós alcancemos estar em frente a essa outra imagem que desejamos.

Mas, essa fronteira fílmica se daria também nas nossas próprias relações com os outros corpos, pois é por meio da intensificação das sensações de dor que os corpos e os mundos se materializam, tomam forma, se dinamizam e se transformam, ou então esse efeito da fronteira da superfície será produzido somente como objetivo de fixidez e segregação do outro. Os sentimentos são cruciais, portanto, para dar forma a essas superfícies e fronteiras e são aquilo que “faz” ou que as constitui, que de alguma forma também são aquilo que as desmascara. Em outras palavras, o que nos separa também nos conecta com os outros, como diz Merleau-Ponty. Esse paradoxo existe se pensarmos na própria superfície da pele, como aquilo que parece conter-nos, mas que é onde os outros nos impressionam.¹⁴² Interessante é pensar aqui nessa projeção coletiva de subjetividade da contracultura não como uma utopia de extinção dessas separações e fronteiras entre os corpos, mas como outras formas de vida coletiva que procuraram singelamente compreendê-las.

As próprias sessões superoitistas, exposições públicas únicas em ambientes particulares resgatariam algo coletivo de um valor de culto da obra que estaria sendo substituído pelo valor de exibição.¹⁴³ Há uma noção de liberdade em Adorno que diz que nos tornamos seres humanos livres, não devido a cada um de nós perceber-nos como indivíduos, mas sim por sairmos de nós mesmos, entrando em relação com outros e, em certo sentido, renunciar a eles.¹⁴⁴ Entrar em relação com o outro seria compartilhar a vida e, de certa forma, nos completariamos através do outro. No cinema, as formas de toque do filme e do espectador, apesar de diferirem necessariamente, expressam, no entanto, sentimentos e desejos também compartilhados.

Seria preciso lembrar aqui, então, o papel do corpo dentro do conceito de

¹⁴² BARKER, J. M. Op. Cit., p. 63.

¹⁴³ FABBRINI, R. N. Disciplina, estética. Op. Cit.

¹⁴⁴ LEE, Lisa, Yun. *Dialectics of the Body. Corporeality in the Philosophy of T.W. Adorno*. Nova York: Routledge, 2005. p. 3.

espontaneidade artística em Adorno, que implicaria uma epistemologia “materialista”. Adorno afirma que a epistemologia torna-se materialista dando prioridade ao objeto. A precedência do objeto significaria, então, que a cognição consciente não pode se fazer sem a sensação, um sentimento corpóreo pré-consciente e espontâneo. A importância, portanto, da sensualidade na obra de Adorno e, portanto, do corpo, o corpo espontâneo, em Beckett, em Kafka, se dá porque revela em seus gestos os momentos fugazes de liberdade e potencial de resistência. São estes gestos evidentes e é essa sensualidade corpórea que se tornam a base para a experiência da arte, *locus* do utópico no seu pensamento.¹⁴⁵

Mas esse corpo contém em si mesmo uma gigantesca potência, pois, segundo Foucault, ele é um ator utópico cujas máscaras o fazem entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis que evocam a violência do Deus, a potência surda do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara instala o corpo em outro espaço, um lugar sem lugar no mundo, o corpo como fragmento de um lugar imaginário que faz desabrochar as utopias seladas nesse próprio corpo.¹⁴⁶ Utopias de um corpo para além do bem e do mal, e que Nietzsche já elogiava como fluxo, o fluir, a variabilidade, a multiplicidade, a espontaneidade e a inocência de vir a ser em contraste com a fixidez, a imobilidade e a identidade. A revalorização da experiência do devir, da vida e do jogo caótico das forças.

A realidade do corpo, portanto, não está dada, precisaríamos fazê-la real, realizá-la; dando conta dela, o corpo tem que edificá-la, o corpo poético, o corpo feito, o homem que faz a si mesmo, na liberdade simbólica da imaginação.¹⁴⁷

Na década de 1960 e 1970, esse corpo, cada vez mais, recusa radicalmente aquilo que estava “por fora”, o território, e sai para fora da casa, do casamento, da família, do emprego, da tela, da galeria de arte, dos museus, dos estúdios, indo em direção à rua, ao campo, às estradas, aos lugarejos, a pé, de bicicleta, de moto, de carro, de perua, de ônibus, de barco, nas viagens alucinatórias, caminhando em trânsito livre, ocupando, habitando, construindo ou invadindo espaços de maneira inusitada, mas sempre coletiva. Viverá o amor livre. Esse movimento em direção ao fora, desterritorializado, colocará a portabilidade corpórea do Super-8 em sincronia com as manifestações artísticas da poesia mimeografada, do *happening*, da performance, do teatro de rua, da Land Art, da sonoridade livre, num imenso processo que tinha como vetor

¹⁴⁵ LEE, L.Y. Op. Cit., p. 4-7.

¹⁴⁶ FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013. p.12.

¹⁴⁷ BROWN, N. O. *El cuerpo del amor*. Barcelona: Ed. Santa & Cole, 2005. p. 193.

subjetivo produzir novos afetos, novas formas de expressão, como um processo pelo qual o desempenho como forma de arte é capaz de catalisar novos territórios sociais, e como vida.

De outro lado, havia um movimento de atenção corpóreo interno herdado do universo zen budista que contaminou o sentido das manifestações artísticas, do *happening*, da performance, de Kaprow a Cage: parar de tentar entender o que está acontecendo e se concentrar em atender o que está acontecendo em si mesmo. Buscar aquilo que é e não é, ao invés de ver o gesto como uma representação de uma ideia existente, considerando nossa permanência e o silêncio como uma reparação de algo. Em vez disso, uma escuta cuidadosa e paciente diante da ação a partir de um corpo como estado de presença, onde essa quietude esteja relacionada ao conceito de servir as pessoas, de esperar. Movemo-nos normalmente para que nosso valor como pessoa seja apreciado, e é preciso sempre estar em movimento para provar sua produtividade como pessoa, e isso é muito assustador para aqueles que não estão em movimento.

A performance como forma artística utilizada como meio de expressão nos anos 1960 e 1970, até os anos 1980, seria dessa maneira um espaço privilegiado no qual é possível experimentar um uso não utilitário dos sentidos, uma educação de sentimento que amplia os sentidos, bem como a consciência desses vazios no espaço-tempo. Não se trata de escapar do mundo, mas de construir um espaço dentro do social que se afastaria do utilitarismo, indo em direção à intuição. Uma ilha onde a experiência de duração pode acontecer e acontece. No fundo, aquilo que aconteceria aqui seria a possibilidade da construção de novos hábitos e gestos corpóreos em que a intuição da duração seja parte normal da vida.¹⁴⁸

Por último, aquele corpo tomado por um devir louco, aquele de Artaud, o corpo sem órgãos deleuziano, povoado somente por intensidades, o espessar-pensar em Escobar, o campo de imanência e plano de consciência do próprio desejo, invenção de uma instância sem promessa de redenção ou de encontro de um lugar ou da boa escolha do coletivo como o corpo indígena. Há sempre um coletivo mesmo se estando sozinho. Ilimitado, tornado o próprio acontecimento e suas reviravoltas, o pouco, o demasiado e o insuficiente ainda, o já e não, infinitamente divisível como a dor, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa. Puro efeito, um extra-ser incorporeal, um além-homem nietzschiano e suas quase causas sempre reversíveis.¹⁴⁹

¹⁴⁸ CULL, L. Op. Cit., p. 138-143.

¹⁴⁹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 18-64.

Os indígenas, os loucos e as crianças soltas brincando na aldeia e na praça. As mãos da elaboração material do índio, discurso sem sujeito, ou só sujeito, estado de ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados em um meio pré-subjetivo e pré-objetivo.¹⁵⁰

Do “trabalho” louco pegando as coisas ao redor do corpo ou da câmera superoitista livre e solta pelo bairro, pelos arrabaldes, perambulando por um não lugar, pelo sertão, o vazio-pleno, sem projeto ou mapa, realizando todas as suas operações infinitas de bricolagem ou nenhuma. Experimentação da imanência em detrimento da representação e contra a interpretação. Descodificação dos fluxos do desejo. Em suma, por que pensar o corpo do índio, do louco e da criança, assim como o destutelado e desterritorializado, daqueles que idealizaram outras formas de vida justamente num momento em que o corpo se encontrava entre a tortura e a contracultura, libertação e forte repressão, e em que o processo de feitura configurava-se formalmente na sua transformação em uma dança da vida com a linguagem?¹⁵¹ Porque a pequenina câmera superoitista projetava inconscientemente, na verdade, grandes sonhos de mudanças de espaço e tempo, da vida, através de imagens rotas, e não há mudança “espiritual” que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades.¹⁵²

¹⁵⁰ VIVEIROS de CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*. &São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 249.

¹⁵¹ ZULAR, R. Op. Cit., p. 276.

¹⁵² Idem. p. 247.

Capítulo 1

Terror da Vermelha: O corpo como ato poético de Torquato Neto

1.1 Prolegômenos

Terror da Vermelha, filme de 1971-1972, com 28 minutos, realizado na bitola Super-8, de Torquato Neto, foi apresentado no evento multidisciplinar “Anos 70: Trajetórias”, na mostra “Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro”, que levantou a produção de filmes produzidos no Brasil nesse período. Rubens Machado Jr. foi o curador da mostra realizada no Itaú Cultural de São Paulo, em 2001.

Torquato Neto foi poeta visceral e emblemático, que transitava tanto nos espaços da literatura, da poesia, da música, da crítica cultural e do cinema quanto entre as cidades grandes, o Rio de Janeiro, e a sua terra natal, Teresina. Esse trânsito, no espaço geográfico e também nas atividades estéticas e artísticas, já expunha muito sobre a sua pessoa, poderíamos dizer, arredia de alguma forma, tanto à fixidez de sua linguagem expressiva, poética, como veremos, como do tempo, do espaço, do sentido e do afeto, que aponta para a dificuldade da despedida de um mundo mais orgânico e tradicional, ligado à infância, para outro mais

cosmopolita, o da cidade grande.¹⁵³ Há uma ligação intrínseca entre o menino Torquato Pereira de Araújo Neto, que em 1961 saiu do Piauí para Salvador e passou por São Paulo, Londres, Paris e Rio de Janeiro, e descobriu-se jovem poeta, letrista, ator, que irá participar em 1971 do primeiro filme de Ivan Cardoso, *Nosferatu no Brasil*, (1970), depois atuará em *Adão e Eva, do Paraíso ao Consumo* (1972), de Edmar Oliveira e Carlos Galvão (com a câmera de Arnaldo Albuquerque, também em *Terror da Vermelha*). Torquato também trabalhará como jornalista para sobreviver junto de sua mulher Ana Maria Silva de Araújo Duarte, escrevendo no *Jornal dos Sports*, no *Correio da Manhã* e no *Última Hora*, em sua coluna, que se chamava Plug. Depois acompanharia Hélio Oiticica em Londres, a viagem depauperada a Paris, a volta, o nascimento do filho, as diversas internações por consumo de álcool e drogas, e o cineasta superoitista de um só filme, cujo roteiro será escrito ao se internar no sanatório Meduna, em Teresina.¹⁵⁴

Torquato conheceu a baiana de Ilhéus Ana Maria dos Santos e Silva na inauguração do Teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE), no antigo Villa-Lobos da Praia do Flamengo, em 1963, com quem se casou em 11 de janeiro de 1967. Em 27 de março de 1970, nasceu o filho único Thiago, piloto de avião, com o nome de comandante Nunes. Ana Maria trabalhava na editora Rocco, onde se aposentou e era uma das principais capistas da editora. Ela era uma figura discreta, sempre evitava dar entrevistas, mas recentemente deu depoimento para um documentário sobre Torquato Neto. Responsável pela trilha sonora desse filme, inserindo delicadamente as músicas do próprio Torquato, Elvis Presley, quarteto de cordas etc. Ana Maria Duarte tem reconhecidamente sua parcela de mérito na elaboração desta versão do filme, como veremos a seguir. Morreu em 2016, aos 71 anos no Rio de Janeiro”.¹⁵⁵

Terror da Vermelha (a Vermelha a que o filme se refere é um bairro de Teresina), único filme de Torquato Neto como dito, fala muito sobre a pessoa e o artista, porque surge, talvez, como um momento poético derradeiro, no qual toda uma poética da imagem, originada dentro do universo pop, da festa tropicalista e do desbunde pós-tropicalista, misturada à herança da poesia concreta no poema-processo, faz pensar que, de alguma forma, tal poética é transfigurada

¹⁵³ BOSI, V. Torquato Neto: “Começa na lua cheia e termina antes do fim”. *Literatura e Sociedade*. Dep. de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), n. 19, 2014. In: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p32-56>.

¹⁵⁴ VAZ, Toninho. *A biografia de Torquato Neto*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

¹⁵⁵ In: Sena, Yala. <http://cidadeverde.com/noticias/217242/viuvade-torquatoneto-ana-maria-morre-aos-71-anos-no-rio-de-janeiro>.

para o cinema. Essa poética da imagem operará, no entanto, contraculturalmente de uma forma muito particular no âmbito tanto da errância como do dilaceramento. Algo dessa festa tropicalista, portanto, como transparece no filme, teria gorado há tempo.

Na condição de desgarrado do *outsider* Torquato – que depois se tornaria cabeludo, que partiu para a capital do Rio de Janeiro (*Mamãe, mamãe não chore*), sem lenço e sem documento, em busca de liberdade para poder gerir a sua própria vida de poeta para além do ambiente provinciano familiar de Teresina, encontra-se em um momento de transformações profundas da juventude no mundo ocidental e que contaminará tanto a periferia do capitalismo como o Oriente. A revolução aspirante por essas transformações assume uma condição tão contrastante que é nomeada como contracultura. Revolução no comportamento e na forma de enxergar o mundo que se apresenta contra os valores tradicionais da família burguesa e as instituições de poder como se apresentavam até então, contra o trabalho alienante, a produção e o consumo como axiomas da sociedade capitalista e seus efeitos deletérios na subjetividade humana. O movimento de negação hippie se alastra a partir dos EUA nos anos 1960 para o mundo. As artes em geral sofrem simultaneamente um impacto profundo no sentido da negação do objeto de contemplação e consumo, como a pintura, a escultura, a música, o romance, o teatro, o cinema e o espectador, agora estão sendo desafiados, de forma inédita, a interagir, a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito constitutivo da obra de arte.¹⁵⁶ Os *happenings* e as performances instauram uma outra noção de fruição muito mais próxima do aqui agora, da rua como possibilidade de transformação das relações perceptivas, idealizando um sentido vivo de sociabilidade que refletirá na novidade da portabilidade da máquina superoitista. No Brasil, a partir de 1966, os artistas da nova objetividade, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, criam obras e instalações que buscam a participação e o engajamento corpóreo e sensorial do público com cores, volumes, texturas, luz, movimento e palavras. A poética do gesto tem aqui sua ampliação obtida na categoria de obra de arte. Ligadas à ideia de obra de arte total, na instalação, na arte conceitual, na performance e no *happening* desde 1959, será agora a própria presença do visitante que vivificará a obra. De forma geral, as obras minimalistas favoreciam uma forma de percepção fenomenológica. O fruidor será, de agora em diante, um corpo no

¹⁵⁶ CASTELO BRANCO, E. A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*. Tese de Doutorado em História. Recife: UFPE, 2004. p. 17.

espaço do mundo, e não apenas um olhar sobre a obra. E esse corpo será deslocamento.¹⁵⁷

Apesar desse momento libertário da contracultura, o universo ideológico no Brasil da época estava marcado por dicotomias irremediáveis no entorno de um momento histórico da Guerra Fria e do conseqüente golpe civil-militar que teria se instaurado em 1964; aquilo que Leminski em sua poesia que homenageia o próprio Torquato chama de uma época excessiva,

um dia as fórmulas fracassam a atração dos corpos cessou
 as almas não combinam
 esferas se rebelam contra a lei das superfícies
 quadrados se abrem
 dos eixos
 sai a perfeição das coisas feitas nas coxas
 abaixo o senso das proporções
 pertença ao número
 dos que viveram uma época excessiva¹⁵⁸

fruto ao mesmo tempo dessa revolução cultural, que tem como marco os movimentos estudantis culminando em maio de 1968, paradoxalmente também o ano do fechamento derradeiro do regime com o AI-5, e da emergente sociedade de consumo em expansão internacional e, ao mesmo momento, da pressão da Guerra Fria, que pairava no mundo e que teria como consequência o País como presa do domínio de expansão americana e do engajamento político. Haveria dentro desse contexto entidades que demarcavam as fronteiras de um mundo ordenado, nomeado, significado e regulado, e esta realidade vai trazer para o âmbito da semântica muitas das disputas políticas no período. O “estar por fora” era o não habitar o universo de nomes estabelecidos pelas formas dominantes de pensamento. O estar “por dentro”, por exemplo, para os cepecistas da União Nacional dos Estudantes (UNE), era firmar posição em defesa de uma cultura nacional pura e engajada politicamente, enquanto para os movimentos vanguardistas a questão de uma arte engajada passava justamente pela diluição do Brasil no mundo e por uma redefinição da própria ideia de política.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Agradecemos ao debate dentro do curso de Estética de Ricardo N. Fabbrini.

¹⁵⁸ *Coroas para Torquato*. Paulo Leminski. Reproduzido de Ávila, C. *Flashes de uma Trajetória*. Homenagem... Paulo Leminsky. Revista USP, n. 3, p. 104.

¹⁵⁹ CASTELO BRANCO, E. A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da Tropicália*.

De outro lado, misturado a este último, havia uma grande vaga surgindo do lado profundo dos hippies e da contracultura.

A poesia de Torquato Neto parece se encontrar no meio dessa encruzilhada, entre um romantismo da partida de um lugar de origem em um primeiro momento, a contracultura, a utilização plena da liberdade de expressão herdada da experiência concreta, a cultura de massa pop e o engajamento corpóreo da palavra que o momento histórico exigia. Tal história se estabelece pela busca por um espaço existencial no mundo, traduzida em um envolvimento integral na linguagem poética desde o momento em que ele começa a escrever em Teresina e Salvador na adolescência. Esse movimento seria fruto de uma intensa urbanização e de alterações de modos de vida naquele momento entre um Brasil arcaico e outro moderno, que será a matéria-prima alegórica do tropicalismo na importação e adaptação de movimentos de vanguarda, da contracultura e da cultura de massa, e que também se traduzem na juventude das cidades pequenas, no caso de Torquato, em sentimentos ambíguos entre a liberdade de sair de Teresina para o mundo, embriagar-se e a culpa de voltar para casa.¹⁶⁰ Antonio Candido aponta nessa época uma “vergonha da palavra” por parte dessa juventude talentosa:

as tendências radicais da vanguarda literária parecem lamentar esta sua natureza e gostariam talvez de modular a palavra como se modulam os sons, ou justapô-la como se justapõem as cores. Daí, como já vimos, muitos se envergonharam da palavra e preferiram disfarçá-la de maneira a fazê-la parecer outra coisa. Talvez, por causa disso, é que a vida literária vem sendo privada cada vez mais de talentos, pois um grande número de jovens, que até há pouco faria poemas e contos, prefere agora fazer filmes e canções, porque, nestas artes, a palavra ganha alguma coisa dos outros meios a que está associada.¹⁶¹

Viviana Bosi se aproxima deste momento e diz que sobressai em vários poetas a sobreposição ou indefinição de versos e desenhos, assim como a fusão entre diário, carta e texto

Tese de Doutorado em História. Recife: UFPE, 2004. p.18.

¹⁶⁰ BOSI, V. Torquato Neto: “Começa na lua cheia e termina antes do fim”. *Literatura e Sociedade*. Dep. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, n. 19, p. 33, 2014. In: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p32-56>.

¹⁶¹ CANDIDO, Antonio. 1979. p. 24. Apud ZULAR, Roberto. Op. Cit., p. 262.

literário. Diz também que, na época, se multiplicam publicações em que se cruzam os interesses mútuos e trabalhos paralelos ou conjuntos de poetas e artistas plásticos partilhando inquietações similares.¹⁶² Torquato se correspondia esteticamente com Hélio Oiticica, Luiz Otávio Pimentel, entre outros, que realizaram, dentro de um âmbito de representação de uma imprensa marginal, o projeto do exemplar único mais ousado da época, a *Navilouca*, que foi concebido dentro desse senso coletivo de correspondências, que era o sentido principal nos anos 1970, em que a vida individual estava perpassada pela vida coletiva, e o poeta *explicitava sua dúvida sempre retomada sobre a insuficiência da palavra para alcançar as sensações experimentadas no dia a dia, que não deveriam ser congeladas pela forma literária sob pena de trair o movimento vital*.¹⁶³

De forma geral, essa ambiguidade vivida visceralmente em Torquato remonta fraturas que se originaram a partir da segunda metade dos anos 1960, nas relações entre localismo e cosmopolitismo, mas que, neste momento, manifesta uma variação ampla de tom na cultura brasileira, entre as demandas da metrópole experimentadas por ele neste momento de explosão da indústria cultural, contrastadas em sua origem na cidade pequena e as respectivas culturas populares. De outro lado, há o choque violento entre ditadura e resistência, incrementadas ainda pela transgressão comportamental associada à rebeldia tropicalista ou contracultural que é confrontada pelo conservadorismo. Essas manifestações culturais encontram ressonância na ironia e na elipse, em procedimentos de curto-circuito do discurso que se afinam com a intensa alteração na realidade política e econômica naquele momento.

Lembremos dos antecedentes disso, dentro do que Oiticica nomeia (refere-se ao “esquema geral da nova objetividade”) como uma “vontade construtiva geral” que vem desde o modernismo, por conta de nossa formação ainda em processo¹⁶⁴, em que experimentos ocorrem em várias frentes, abrangendo a música, o teatro, o cinema, as artes plásticas, um desejo de ações coletivas correspondendo ao começo dos anos 1960 até o momento dos festivais de MPB, com todo seu apelo performático e participativo, nos quais surge a Tropicália.

¹⁶² Bosi cita entre eles o próprio Torquato Neto, Ana Cristina César, Rogério Duarte, Chacal, Cacaso, Eudoro Augusto e Armando Freitas Filho. Além disso, livros de artistas se tornaram uma febre aproximando a escrita poética e as artes visuais de forma análoga, citando Mira Schendel, Cy Tombly, Henri Michaux, Julio Plaza, Lygia Pape, Rubens Gershman e Pedro Escosteguy. BOSI, Viviane. *Sobrevoo entre as artes: dá a volta das décadas de 1960 e 1970*. Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018. p. 43.

¹⁶³ Idem.

¹⁶⁴ Idem. p. 48.

Como pano de fundo haveria um crescimento econômico no País desde 1967 e que só terminaria em 1973, devido à crise do petróleo. A própria demanda da indústria cultural (o *design*, a propaganda, a telenovela, o cinema, a canção popular “pra tocar no rádio”, que absorvia talentos, fez com que muitos escritores que oscilavam entre poesia e canção popular preferissem essa última como meio de sobrevivência, devido ao maior alcance de público.¹⁶⁵ A seguir, nos anos 1970, que sucederam o AI-5, depois do “milagre” econômico e da copa do mundo, veio um período de crise econômica e encolhimento, em que o desencanto histórico conduz à desagregação daquele sentido coletivo, ou da coralidade múltipla e complexa que parecia por algum tempo ser a tônica da cultura na época, como diz Flora Sussekind.¹⁶⁶ Letristas que eram influenciados direta ou indiretamente pelo Centro Popular de Cultura (CPC), vinculados ao Tropicalismo, como Torquato, sofrem uma profunda transformação no tom antes mais otimista. A interiorização do interlocutor na matéria do poema que tinha surgido provavelmente dos experimentos antiartísticos e performáticos da geração marginal, alimentados pelo clima neovanguardista da época, parece se tornar ainda mais aguda no sentido de que a interação provocativa viria agora da necessidade de presença e ação em parte estimulada como reação à atmosfera restritiva daquele momento político.¹⁶⁷

Todo esse jogo de ambiguidades implicaria em uma tensão na qual se articulam elementos dissonantes, como será encontrado em *Terror da Vermelha*.

*Como conjugar a nostalgia do mundo sertanejo nordestino ou do interior de Minas, por exemplo, com o desejo de liberdade e de inovação tipicamente cosmopolita? Torquato, Caetano, Gil, Belchior, um sentimento do mundo mesclado de contracultura, indústria cultural e valores populares, bem peculiar do terceiro mundo, no qual resquícios de culturas autóctones, não capitalistas, persistiam.*¹⁶⁸

¹⁶⁵ “[Tropicália é] o desembocar MEÂNDRICO do atelier Ivan Serpa, do círculo Mario Pedrosa, do suplemento JB, do neoconcreto, da teoria do não objeto, da ideia de superação do espectador, o bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do Buraco Quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do manguê, do samba, da prontidão, da Liamba e outras bossas.” SALOMÃO, Waly. (Apud COELHO, F. 2010. p. 128.) Apud BOSI, V. 2018. Op. Cit., p. 49.

¹⁶⁶ SUSSEKIND, F. Apud Bosi, V. 2018. Op. Cit., p. 48.

¹⁶⁷ Foi Belchior quem soube exprimir depois que o sonho acabou o dilaceramento vivido pela juventude. Idem. p. 52.

¹⁶⁸ Bosi, V., 2018. p. 45-46.

Eles remetem ao acreditar ou não no poder autoral da palavra poética, e parece explicar um sentido crescente que se estabelece em Torquato desde suas primeiras poesias e letras de música, que apresentam uma autoconsciência de uma inútil e perdida viagem amorosa solitária; o tom de despedida, de um aspecto revolucionário que age movido por uma ruptura própria do artista romântico de uma rebeldia interior, mas que não chega ao engajamento político.¹⁶⁹ Desde os primeiros anos, dos escritos poéticos da adolescência em 1962 e 1963, quando muda-se para o Rio de Janeiro, depois do encontro com os baianos e a formulação da Geleia Geral da onda tropicalista e da aproximação com os poetas concretos, transparece o desencantamento do mundo e um sentido do imediato e da urgência acompanhada pelo negativismo e pela angústia de um “eu” fragmentado, desenraizado, à procura de um lugar no mundo.¹⁷⁰ Essa fragmentação se expressará tanto na sintonia fina com que capta as mensagens do mundo cosmopolita num momento ao mesmo tempo repressivo de censura, dispersão e exílio (sua correspondência com a “fase subterrânea” crítica de Hélio Oiticica nos EUA no reverso da Tropicália quando esta se dispersava¹⁷¹), mensagens, sejam estéticas ou políticas, que publicava em suas colunas no *Jornal dos Sports* em 1967, no *Correio da Manhã* e em sua coluna *Geleia Geral*, no *Última Hora* entre 1971 e 1972, a fim de, como ele mesmo dizia, “ocupar espaço”. A agudeza negativa de seu próprio envolvimento com a vida e a poesia e com o aquilo que o cerca, transparecia, no geral, através de uma falta de distância entre o corpo sofrido de poeta e a linguagem verbal, na ebulição viva de um vórtice criativo e de um devir desejanste de transformação radical *na medida do impossível* que se estabelece no contexto daquele momento histórico. Isso tomará conta da *linguagem e da subjetividade do poeta como forma bruta e destrutiva* e em seu modo vital de transitar entre a literatura, a música, a crítica cultural e o cinema.¹⁷² De maneira geral, nas revistas e livros de poemas da época, encontram-se acoplados ambigualmente um clima festivo grupal e expressões mais sombrias, como se, por vezes, na mesma obra, se superpusessem tons mistos. Isso se verifica em publicações, como as revistas *Navilouca* (1974) e *Almanaque biotômico vitalidade* (1976-1977) e na poesia de Ana Cristina César, Torquato Neto, Waly Salomão (entre outros).¹⁷³ Também nos faz lembrar que Torquato ligará o gás horas depois de festejar seu aniversário com amigos num bar.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto: Uma Poética de Estilhaços*. São Paulo: Anablume, 2002. p. 106.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² BOSI, V. 2018. Op. Cit., p. 50.

¹⁷³ Idem. p. 34.

Predominava tanto nas artes plásticas quanto na poesia, a língua do pequeno grupo dissidente, onde avizinhavam-se contracultura e favela, e a relação entre eles decorria do projeto de “mudar a vida” e “politizar o cotidiano”. Essas “vidas experimentais” podiam levar a um isolamento social em nome de uma linguagem da “patota” íntima e cúmplice, excluindo ou agredindo o restante do mundo que também os agredia e excluía, provocando um curto-circuito.¹⁷⁴

Há um anseio de violência expresso por vários artistas como uma necessidade de “incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público” (nas palavras de Glauber), que se explicitaria nos confrontos entre artistas e espectadores para tentar a “afirmação de novas relações estruturais, conjugada a uma antiformalização desintegradora, a uma fuga (auto) consciente da forma” que privilegiaria a “desestetização” e o “antiespetáculo” em todas as artes.¹⁷⁵

Terror da Vermelha surge em 1972 em meio a essa dimensão histórica e a um período de internações devido ao consumo de álcool, do encontro com os jovens *teresinenses* na fatura do jornal *O Gramma* (um sopro de ânimo renovado) e da quase desistência de si na *tristeresina* de sua imagem pessoal em que transparece, na própria realização cinematográfica, algo visceral de uma extrema ambiguidade pensada entre a expressão estética e a subjetividade. De um lado, a série de assassinatos cometidos pelo estranho protagonista sobre as vítimas traça ao mesmo tempo a possibilidade do trânsito da câmera superoitista pela cidade, o perambular pela rua, pelos lugares, a possibilidade da agilidade do Super-8 compondo em *bricolage* com as coisas ao redor, com imagens possíveis de memórias ou de referências estéticas. De outro lado, o terror estético dos assassinatos em série, remetem à herança romântica da relativização da moral no século 19, e ao mesmo tempo esses mesmos procedimentos são encontrados nos filmes do Cinema Marginal, particularmente em Bressane. Mas a peculiaridade aqui seria a construção de

¹⁷⁴ Idem. p. 51.

¹⁷⁵ Coelho (2010) também desenvolve, por meio de exame acurado, as afinidades entre artistas de várias áreas e tendências (provenientes do cinema, das artes plásticas, da literatura, da música e do teatro) na perspectiva de uma estética violenta, batizada *latu sensu*, de “marginália”, inspirada no banditismo e na transgressão, que perpassaria o ideário musical da Tropicália, antecedendo-o e ultrapassando-o, e do qual ele seria um momento específico. Idem. BOSI, V. 2018. Op. Cit., p. 52-54.

uma poética negativa na eliminação não só de suas vítimas de todo referente cultural do poeta, inclusive de si mesmo. Também em palavras e frases escritas filmadas em paredes ou cartelas, cuja conexão herda procedimentos verbivocovisuais da poesia concreta e neoconcreta, feita a partir de elementos disjuntivos ou unidades híbridas de palavras e imagens no espaço que ganham aqui o sentido de modificar o plano cinematográfico.

No geral, o próprio clima de realizar um Super-8 se insere em um princípio de curtição próprio daquele momento como forma de resistência individual ao driblar o clima negativo, premente para Torquato àquela altura, assim como se daria em seu trabalho nos jornais, segurando as pontas naquele momento repressivo no ambiente sociocultural do Rio de Janeiro, que contamina e estabelece um clima contrastado de entusiasmo no encontro com os jovens do jornal *O Gramma* no retorno à cidade natal provinciana e seus afetos familiares, embora, como será visto, ambigualmente, apareça uma poética sofrida e dilacerante, exatamente atrelada a este solapamento de subjetividades.¹⁷⁶

Enfim, como poderíamos nos debruçar sobre *Terror da Vermelha* e nos ausentarmos de prerrogativas, tendo ciência do final trágico de seu autor, logo após a realização desta obra? Caberia ao analista olhar simplesmente para a obra, como diz Adorno: “*Diante de sua própria onnipresença, ser a aparência de quem difere pela sua pura determinação face à realidade*”, a fim de captar a força que a própria obra de arte mobiliza através de algo contra a realidade do espírito, uma negação determinada.

Mas, enquanto tensão entre os elementos, o seu espírito é processo mimético, ou seja, mediação com a obra e ao mesmo tempo é a obra. E a dor transparecerá aqui como evidência mesmo da liberdade.¹⁷⁷

1.2 Torquato Crítico

¹⁷⁶ ANDRADE, P. Op. Cit., p. 129.

¹⁷⁷ ADORNO, W. Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. p.168.

O jornalismo, para Torquato, era um trabalho possível e provisório¹⁷⁸ e, mais do que isso, um veículo de resistência, do cuidado de si e dos outros num momento agudo de repressão política. Ele aproveitaria o espaço para atuar como um crítico da cultura que queria se mostrar muito plugado¹⁷⁹ por meio de uma linguagem despojada de formalismos e afeito às expressões da época, recebendo e passando ao leitor, sem preconceito ou ufanismo, toda a carga elétrica do mundo da música e do cinema na imediaticidade do presente. Divulgava os trabalhos daqueles em quem punha fé e atualizava no jornal as últimas notícias daqueles com quem se correspondia por carta, como Hélio Oiticica. Absorvia as manifestações, seja de que lado viessem, pelo olhar poético tanto para o rio que passa em sua aldeia, como para o liquidificador urbano crescente da indústria cultural nacional e internacional. Utilizava o seu veículo para divulgar, peneirar o ouro cultural e refinar o gosto musical ou cinematográfico do leitor médio, além de revelar uma preocupação com a profissionalização, direitos autorais e internacionalização do mercado da música popular brasileira, e, como de quebra, o do cinema. Percebe-se enfim, dentro de seu fluxo de escrita, um desmonte de referências ligadas ao *underground* ou “udigrudi”, o elogio do Super-8, a configuração de uma nova agenda ou movimento, a partir de elementos que se pretendem diluidores de todos os movimentos organizados, o mesmo que se dera antes no tropicalismo, do qual foi parte integrante.¹⁸⁰

Estar “*atento e forte*”, como solicita Caetano em *Divino Maravilhoso* (1968), este seria o seu objetivo; e o fato de escrever em jornais, além do emprego, também lhe fazia ressuscitar algo do ânimo perdido depois da viagem depauperada a Londres e Paris. O nascimento do filho em 1970, durante o AI-5, que fez a “barra pesar”, das rupturas com os baianos, do tropicalismo autodissolvido e arrematado pela prisão de Rogério Duarte e seu irmão, em 1968, e a prisão e o exílio de Caetano e Gil em 1969, tudo isso afetarão o olhar do poeta, ou seja, a sua linguagem. Nos jornais, ela se tornará como algo da câmera nova do Cinema Novo, aquela dos movimentos de câmera na mão, do corte abrupto e disruptivo na imagem e no som como uma faca em busca do aqui e agora. Como na música de Caetano: “*Atenção para as janelas no alto. Atenção ao pisar o asfalto, o mangue. Atenção para o sangue sobre o chão*”.¹⁸¹ Justamente essa meta-câmera liberta será a mesma daquela que olha criticamente a rua em Godard, destruidora da

¹⁷⁸ PIRES, P. R. (Org.) *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p. 9.

¹⁷⁹ *Plug*, o nome do suplemento de cinema e cultura da qual participa Torquato no jornal *Correio da Manhã*, em 1971, de junho até agosto, quando inicia a coluna *Geleia Geral*, no jornal *Última Hora*.

¹⁸⁰ PIRES, R. P. Op. Cit., p. 17.

¹⁸¹ Música composta por Caetano Veloso em 1968 e cantada por Gal Costa. *Divino Maravilhoso*.

estabilidade conservadora do cinema e da conversa com a câmera na mão discursiva, barroca e tensa traduzida na ideia no Glauber Rocha midiático e de Rogério Sganzerla da colagem pop apocalíptica. O olhar e o ouvido do crítico que absorve a cultura de massa, enfim, agora também necessita ser multifacetado.

Essa plurissensorialidade da câmera corresponderá à metralhadora giratória da escrita com a qual trabalhará no *Jornal dos Sports* em 1967, no *Correio da Manhã*, no suplemento cultural de nome *Plug*, espaço conseguido por Waly Salomão, e em sua coluna *Geleia Geral*, no *Última Hora*, entre 1971 e 1972. *Última Hora* e *Correio da Manhã* eram dos irmãos Alencar, empreiteiros que tinham comprado esses jornais para fazer política.

E defendendo a qualidade da música brasileira no olhar atento e impiedoso sobre o iê-iê-iê e, no entanto, defensor de Roberto Carlos, do olhar pente-fino sobre a MPB, defensor do samba, com a preocupação de evitar folclorizá-lo ou criticá-lo, como ele mesmo diz em uma entrevista, mas apontando o equívoco que via nas gravações, como na polêmica com Aaulfo Alves. Seu arco vai desde o tradicional de raiz ao novo mecanismo da diluição tropicalista, da qual fará parte intrinsecamente. Critica Geraldo Vandré, talvez sua música engajada, e ao mesmo tempo a mediocridade identificada no Festival Internacional da Canção (FIC) da Rede Globo. Apontava as manifestações musicais de uma vaga de expressão cujo momento poderia ser identificado como excepcional, segundo ele, mas que necessitava alcançar o mercado e o profissionalismo das gravadoras estrangeiras (admiração explícita pelo profissionalismo dos EUA) tanto no plano nacional quanto de, ao mesmo tempo, projetar-se no plano internacional; daí seu apoio inicial ao festival construído pela Globo para desbancar a TV Record. Sempre polemizando com o nó policialesco da questão do direito autoral, a característica principal de seu estilo se encontraria na linguagem irônica, contundente e breve, conforme o formato exigia, com cortes ágeis, mas que produziam um caráter de diluição decorrente que Torquato mesmo batizara de “Geleia Geral”, termo colhido de Décio Pignatari e que virará o título de sua coluna e da música *Geleia Geral* (1968), feita com Gilberto Gil, mesclando o velho grito do vaqueiro com a música jovem iê iê iê – marco inaugural do tropicalismo.

Torquato arranhou do Waly escrever uma coluna para o suplemento cultural do *Correio da Manhã* chamado *Plug*. Essa coluna durou pouco tempo

e se chamava Super Frente Super-Oito. Quem fazia Super-8 na época, além de mim, eram o Luiz Otávio Pimentel, a Graça Mota, José Carlos Capinan, o Antonio Carlos da Fontoura, o Carlos Vergara, o Antônio Dias, o José Simão, a Gal Costa e o Jards Macalé, entre outros. O Super-8 era um modismo no início dos anos 70. O Waly capitalizou isso. Ele assinava a coluna como O Magnata do Super-8 e publicava textos do Dziga Vertov e do Godard, além de notas sobre esses filmes que a gente fazia. Comecei a virar personagem dessa coluna. [...] O que diferenciava a nossa produção, inclusive dos filmes da Belair, é que ela era realmente amadora. Não tinha um plano de produção definido. Eu devo ter feito filmagens seguidas apenas para o *Sentença de Deus*. O Torquato, por exemplo, trabalhava na *Última Hora*, o que era um empecilho para filmarmos direto.¹⁸²

Estilo típico da explosão e do desmonte consciente de referências estéticas¹⁸³ que o momento tropicalista propiciava, fará com que Torquato teça o elogio rasgado, quase propagandístico da novidade das câmeras Super-8 e a possibilidade surgida através da portabilidade do ato de filmar como a ação micropolítica, considerados por ele e Ivan Cardoso como mais atraente do que a postura do espectador passivo da sala de cinema, novidade compartilhada com seu amigo Hélio Oiticica, que realizaria em 1972, na mesma bitola, *Agripina É Roma-Manhattan*, sua pequena e ao mesmo tempo grande experiência cinematográfica.¹⁸⁴ Mantinha proximidade com Ivan Cardoso, com quem atuaria como protagonista em 1971 do famigerado Super-8 *Nosferatu no Brasil*, protótipo do filme experimental antropofágico tipicamente brasileiro, segundo Oiticica, longe dos significados dos filmes tanto americanos como europeus, ou como Haroldo de Campos diz:

“ NOSFERATO NOSTORQUATO

nada tem de vampiro alemão expressionista imponente

todo poderoso: é capiau tropeça e cai levanta de novo

¹⁸² Ivan Cardoso O Mestre do Terrir. Coleção Aplauso Cinema Brasil. Remier, Imprensa Oficial. São Paulo, 2008.

¹⁸³ PIRES, P. R. *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p. 17.

¹⁸⁴ MACHADO JR. R. (L. R.) *Agripina É Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de H. O. In: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454>.

dá cabeçada.”¹⁸⁵

Na verdade, fruto de um ambiente poético-artístico brasileiro que incorporava naquele momento histórico internacional a mistura de meios, o fetiche da novidade da bitola iria de encontro a uma profunda subjetividade desejanste do poeta piauiense. Indo direto ao ponto, e este seria o seu estilo, apontando a contradição existente entre o desejo de expressão autêntica de um lado e a indústria de outro, no cinema brasileiro. Elogia o *bague-bague* de Cinecittá, em Sergio Leone, e discute a participação de Glauber no filme de Godard, *Vento Leste* (1970) e também a pretensão de Glauber em fazer *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e *Cabeças Cortadas* (1970) na África, articulando ironicamente o assunto como numa conversa de bar, o caso do pedido de Godard a Glauber:

Roda um plano do meu filme. O brasileiro segurou a mão do amigo.

Não, Jean Luc. Vou fazer um filme do terceiro mundo na África.

O outro insistiu. Vem, Glauber. Ajuda-me

a destruir o cinema.

E Glauber Rocha deu um rodopio sobre o calcanhar esquerdo. Corta essa, boneco. Estou noutra. Quero é construir o cinema fora da Europa.

Lá bas, saca?

Meninos, eu vi esse papo render.¹⁸⁶

Torquato em seu artigo *cinemateca cruz* (câmera) faz claramente a referência ao AI-5 ou ao fracasso mercadológico do Cinema Novo, quando diz “*tocaram o apito do recreio exatamente enquanto a moçada descobria, com uma pancada na nuca, que o cinema tem o seu lado.*”¹⁸⁷ De quebra, faz menção a Godard quando diz “*fechava o papo europeu, fundindo a cuca para suicidar-se à romântica*”¹⁸⁸, numa referência a *Pierrot Le Fou*. Menciona o “abandono” de Glauber do País, “*muito vivo*”, também “*se arrancou*”,

¹⁸⁵ ANDRADE, P. Op. Cit., p. 173.

¹⁸⁶ PIRES, P. R. *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit. p.187.

¹⁸⁷ PIRES, P. R. (Org.). *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p.188.

¹⁸⁸ *Ibid.*

depois das tentativas de encontrar soluções para os “*três amigos mosqueteiros febris*” do Cinema Novo, que teriam ficado entre a “*cruz e a câmera*” na mão.¹⁸⁹

Assim como defendia a internacionalização mercadológica da MPB para além dos festivais nacionais da Record, cujo meio principal seria então de início o bem-vindo FIC, da concorrente Rede Globo, motivo de ter criticado um ano antes a negativa de Paulo Machado de Carvalho em vincular seus ganhadores ao festival, agora criticará esta, juntamente com boicote dos principais compositores da época, identificando a emissora concorrente como máquina.¹⁹⁰ Paralelamente à questão da música, enaltece os 122 filmes produzidos em 1971, segundo ele, “*saudados, estudados e badalados pela revista oficial do INC*”¹⁹¹, ao lado de um número impreciso de filmes marginais exibidos no Museu de Arte Moderna (MAM-Rio). Defende, a princípio, a ideia de que a indústria, naturalmente, vai acabar abrindo uma brecha para a produção de filmes malditos, e que estes deveriam crescer na mesma proporção dos produtos enlatados. Diz Torquato: “*Entre os restos de uns e a glória de outros, o cinema brasileiro segue o curso normal do cinema, cresce e brilha, aparecerá*”.¹⁹² Essa última palavra parece ser o elo de ligação entre a música brasileira e o cinema: a necessidade de abrir espaço naquele momento de repressão política, de constituir-se como indústria nos moldes, em suas próprias palavras, do “saber fazer” do americano (nossas gravações eram de baixa qualidade) e aparecer principalmente no plano internacional. Daí surgiria a crítica ao Cinema Novo: “*alguma novidade? Caiu do galho e foi ao chão. Como se diz, já era...*”¹⁹³ e reconheceria: “*Glauber foi o cineasta máximo da consciência brasileira em transe, e isso já passou, bonecos*”.¹⁹⁴ Publicaria depois um bate-papo anticinemanovista com Antônio Calmon propagandeando seu filme, *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* (1971), e dizendo que a estrutura latifundiária, o cangaço e o candomblé já eram, que o Cinema Novo tinha morrido.

Isso mostra o engajamento visceral de Torquato contra um cinema oficial e a favor de um Cinema Marginal, partindo de um princípio relativo ao primado da coerência tanto estética como política ligada à cultura no Brasil. A referência elogiosa a Sergio Leone, que

¹⁸⁹ Idem. p.187.

¹⁹⁰ Idem. p.188.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Idem. p.188.

¹⁹³ Idem. p.189.

¹⁹⁴ Ibid.

se explicitará em seu filme *Terror da Vermelha*: “Gosto muito. *Era uma Vez no Oeste* (1968) é fantástico. Considero Leone o melhor cineasta italiano. Melhor que Fellini, Antonioni, Pasolini”.¹⁹⁵ Numa referência especial ao Super-8, revela esse primado a partir de um trecho muito importante no qual fala sobre o desejo de liquidar a linguagem cinematográfica e aquilo que compactuava com Oiticica quanto ao que este andou dizendo de que as virtudes da montagem não lhe interessavam¹⁹⁶, claro que no sentido da transparência cinematográfica, como disse Glauber Rocha:

Quero liquidar com todas as teorias da montagem, tempo, gramática fílmica. Isto tudo já se transformou numa linguagem e partir de volta a um approach mais imediato. Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos. A imagem deve determinar a montagem como um sonho, onde as imagens levam você diretamente a outras imagens. Qualquer filme é projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite. O cinema agora é feito por cineastas. Super-8... Oito crianças... Isso será o cinema liberto.¹⁹⁷

Sua atuação marcante em *Nosferatu no Brasil* (1970), de Ivan Cardoso, o faz publicar detalhes da badalada sessão privada promovida por ele nos salões dos Taborda na noite de estreia do filme, aqui descrita pelo próprio Ivan Cardoso.

Quando o filme ficou pronto, fizemos a estreia numa cobertura onde a Helena morava – e de onde a expulsaram no dia seguinte à exibição. Era a casa do jornalista Tato Taborda, na Lagoa. A Martha Flaksman – uma das vítimas do Torquato no filme – e o Nelsinho Motta também moravam nessa cobertura. Existia uma expectativa em torno do filme que estávamos fazendo, então pedimos para fazer uma projeção lá. Acontece que essa sessão foi anunciada nas colunas do Torquato e do Daniel Más. O resultado é que foram quase duzentas pessoas à sessão. Não esperávamos que fosse tanta

¹⁹⁵ PIRES, P. R. (Org.) *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p. 202.

¹⁹⁶ MACHADO JR. R. (L. R.) *Agripina É Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de H.O. Op. Cit., p.10.

¹⁹⁷ NETO, Torquato, *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonad. Op. Cit., p.25.

gente. A cobertura era bastante espaçosa, mas o grande número de convidados gerou um caos. Ao mesmo tempo, os donos da casa não puderam reclamar porque, entre outros, compareceram à estreia de *Nosferato no Brasil*, além dos ilustres atores do filme, Lygia Clark, Jairzinho, Paulo César, Antônio Carlos da Fontoura, Ana Maria Magalhães, Paulo Cezar Saraceni, Capinan, Pink Wainer, Vergara, Waly, Rubens Gerchman e boa parte do chamado beautiful people carioca. Foi um arraso.¹⁹⁸

No plano geral, a escrita jornalística de Torquato flutuava, dependendo da ocasião e do grau alcoólico, mais para o texto poético e, portanto, mais carregada de subjetividade literária. Desta noite ele escreve comovido:

Anotar ainda: *Amor e tara, Nosferato do Brasil e Piratas do sexo voltam a matar*: três filmes: O cinema brasileiro não morreu nem morrerá: morreram os trouxas: quem não acredita na invenção a qualquer preço não sabe o que é malandragem, bate na ponta da faca e ainda se aborrece: suicidas são eles: transemos em superoito: nossa curiosidade não tem limites: Rogério e Julinho, quentura, viva: fraturas expostas na tela desoficial: quem quiser que viva de barganhas: invenção transemos com a imagem: godard: é preciso confrontar ideias vagas com imagens claras: o abstrato versus o concreto armado: nem morreu nem morrerá: cinema, 1971: Ivan Cardoso apresenta.¹⁹⁹

Terror da Vermelha: Apresentação do filme

Terror da Vermelha apresenta um personagem jovem e esquálido ao som de *western* que procura se esgueirar sem um motivo aparente por uma paisagem árida até chegar à cidade, onde veremos cenas de novela da Globo, inscrições em paredes, e uma casa com quintal

¹⁹⁸ Ivan Cardoso O Mestre do Terrir. Coleção Aplauso Cinema Brasil. Remier, Imprensa Oficial. São Paulo, 2008.

¹⁹⁹ PIRES, P. R. (Org.). *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p. 319-20.

anunciada por uma sirene inicial de *Mamãe Coragem* (1968), música de Caetano e Torquato, interpretada por Gal Costa, lá onde se encontram lençóis, alguns deles com o número 4, além de uma senhora parada na porta de entrada da casa. O protagonista perpetrará uma série de assassinatos contra jovens mulheres na praça ou no interior de casas e também contra homens, dando a entender que sofre de alguma patologia, dada a gratuidade de suas ações desprovidas de motivações aparentes, a não ser por uma placa na qual se lê *só matando*. Esses assassinatos são interrompidos quando ocorre a perseguição a uma moça que transita pela cidade com seu namorado. Em seguida, o protagonista estrangulará um homem na praça, sentado, lendo um jornal, e que, aparentemente, seria o próprio cineasta ao som de *Let's Play That*. Depois ele aparece entre placas de contramão, e vemos uma série de placas inscritas *Aqui* ou *Ali*, que nos desnorteiam até que encontramos uma jovem no interior de uma casa dançando *La Bamba*, com a inscrição *Aqui Ali* atrás dela. Há então um duelo como de *western* numa estação de trem onde ele mata o oponente com uma faca, depois leremos a inscrição *Tristeresina* e veremos uma TV apagada numa sala. Acontece então, surpreendentemente, a aproximação afetiva com uma figura ambígua feminina, que na sequência será também assassinada com uma faca. O protagonista, então, sairá caminhando melancolicamente pela cidade. Em seguida, estrangulará no chão um médico que estava saindo de um hospital. Logo vemos uma mulher fantasma no meio da rua. Aparentemente, o protagonista sai da cidade ao tomar um ônibus. Vemos, no final do filme, um homem jocosamente manco caminhando por uma calçada enquanto ouvimos uma música de *western*.

1.3 Torquato Neto – um roteiro-poesia de *Terror da Vermelha* (1972)

Torquato escreveu em 1972 um roteiro-poesia que se encontra em seu livro *Os últimos dias de Paupéria*, publicado postumamente em 1973, que seria a única referência escrita de *Terror da Vermelha*, e que poderíamos chamar de um roteiro poético ou enigma.

- um filme é feito de planos:
- a b c: um plano depois do outro
- depois do outro depois do outro

depois do outro – planos. não é
 feito de cenas, rapaziada-cineclube.
 1 plano é 1 plano, porquanto
 montagem é, antesempre, uma análise
 de planos, e mais soma/divisão
 multiplicação/subtração. certo disso.
 dziga vertov, citado por godard em
 inglês: ... montar um filme antes
 da filmagem, montar um filme durante
 a filmagem, montar um filme depois
 da filmagem.
 fazer um filme

– fotografar ontem, guardar

(SOUSÂNDRADE²⁰⁰) (escritor e poeta brasileiro do séc. 19, ousado e irreverente dentro do romantismo, divulgado e considerado pelos irmãos Campos como pré-modernista.)

fui a teresina pelo início de

²⁰⁰ Joaquim de Sousa Andrade, conhecido por Sousândrade, Formou-se em Letras pela Sorbonne, em Paris, onde fez também o curso de engenharia de minas. Publicou seu primeiro livro de poesia, *Harpas Selvagens*, em 1957. Viajou por vários países até fixar-se nos Estados Unidos em 1871. Lá, publicou a obra poética *O Guesa*, onde Sousândrade se reveste do Guesa, um personagem lendário conhecido por meio do culto solar dos indígenas da Colômbia. O Guesa, cujo significado é errante, sem lar, era uma criança roubada dos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochicha, Deus do Sol. Seria educado no templo da divindade até os 10 anos, quando deveria partir para as peregrinações de deus, chegando ao final do sacrifício aos 15 anos. Esse ritual se realizaria numa praça circular, onde o adolescente seria preso a uma coluna e cercado de sacerdotes, chamados de “cheques”, e morto a golpes de flechas. Depois de morto, seu coração seria arrancado e oferecido ao Sol, enquanto seu sangue seria recolhido em vasos sagrados. Terminado o ritual, iniciava-se o novo ciclo astrológico de 15 anos em que outra criança seria raptada (o novo Guesa), dando início a uma nova cerimônia. Sousândrade tinha um fervoroso espírito abolicionista e republicano, o que é comprovado pela sua atuação como um desprendido cidadão e patriota de seu tempo. Lutou com muito engajamento pela abolição da escravidão, proclamação da República, bem como pela moralização dos costumes. De um lado, condenava as formas de opressão e de corrupção, profligando o colonialismo e satirizando as classes dominantes (a nobreza e o clero); de outro, preconizava o modelo republicano, greco-inaico, colhido na república social utópica de Platão e no sistema comunitário dos Incas, ou ainda numa livre interpretação das raízes do cristianismo. Em virtude da indiferença de seus contemporâneos e de sua própria família, razões pelas quais apreciava viver andando como um verdadeiro peregrino pelo mundo, Sousândrade identifica seu destino e sua biografia ao destino do Guesa. No dizer de Campos (2002, p. 48) “no plano histórico e social, assimila a esse destino o do selvagem americano, o ameríndio, sacrificado pelo conquistador branco”. A característica da escrita de *O Guesa* é o uso de palavras-montagem que funcionam como verdadeiras metáforas, processando condensações sintáticas que resumem um longo e complexo trecho discursivo, mantendo seu conteúdo semântico. ALVES, Gisele. Estudo do Neologismo por composição em “O Guesa”, de Joaquim de Souza Andrade. Anais do SILEL. v. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. In: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lg04_artigo_5.pdf.

junho [sanatório meduna], entrei
 em contato com os rapazes que haviam feito o jornal Gramma e
 partimos para um superoito de
 metragem média que resultou neste
 O TERROR DA VERMELHA [ou
 qual outro nome escolherem]. o
 material filmado percorria acidentalmente
 um fio de acontecimento, matéria
 de memória de uma só pessoa em
 equipe percorrendo roteiro de
 lugares, quintais, paisagens-
 plano geral
 paisagens-planos-gerais,

distâncias. A cidade transformada,
 retornada, transformada em
 EM TRANSFORMAÇÃO. O jogo
 [from navilouca] VIR /VER/OU/VIR
 Etc. [AQUI/ALI], títulos subtítulos
 versos pontuação: TEXTO-LEGENDA
 ora ocupando totalmente o
 fotograma ora precisamente ilustrando-o
 “ sur-place”, como
 palavra-cenário[luiz otávio], e
 também [Galvão em OU],
 palavra contra destaque, como
 palavra contra destaque como
 destaque [waly] na dança da
 herondina, nove cassetes filmados,
 filme ektachrome Kodak.
 b) – em seguida à verificação de variadas férteis possibilidades

de edição [montagem], optou-se por stanley donen²⁰¹. Não há explicações Recomendáveis claras para a escolha: pareceu-nos simplesmente a mais NATURAL, CONCRETA, no pensamento da transação com imagem [e som]: em movimento como forma de

narração concreta precisa necessária
satisfatória. Idade eletrônica. mais,
evidentemente, o
tempo/contratempo/contracampo,

produção execução e a guerra,
[ONE PLUS ONE], Godard, o filme das
famílias, televisão, cinemascope, o
escambal, o diabo a 4.

c) – edmar [oliveira] é o *superstar* principal. mais: conceição, herondina claudette, juçara, Adélia maria, dona salomé, livramento, etim, paulo josé, durvalino filho, edmilson, pereira, geraldo cabeludo, dr. heli, galvão, joão clímaco dálmeida e transeuntes. além de arnaldo. arnaldo fez a maior grande parte da câmera.

torquato neto 1972

VIR

VER

OU

VIR

a coroa do rio poti em teresina lá no piauí. Areia palmeiras de
babaçu e céu e água e muito longe, depois um caso de amor, um
casal, uns outros. procuro para todos os lados – localizo e
reconheço, meu chicote na mão e os outros:

a hora da novela o *terror da vermelha*

o problema sem solução, a quadratura do círculo o demônio a águia o
número

do mistério dos elementos os quintais da minha terra é a minha

²⁰¹ Diretor e coreógrafo norte-americano. Seu filme mais famoso foi *Singing in the Rain*, com Gene Kelly, Donald O'Connor e Debbie Reynolds, musical sobre a transição do filme falado para o sonoro.

vida; o *faroesteiro da cidade verde*

estás doido então? (sousândrade).

ela me vê e corre, praça joão luís ferreira

esfaqueada num jardim

estudante encontrado morto

ando pelas ruas tudo de repente é novo para mim: a grama, o meu caso de amor, que persigo, esses meninos me matam na praça do liceu.

Conversa com gilberto gil

e recomeço a

vir ver ou

aqui onde herondina faz o show

na estação da estrada de ferro teresina – são luís um dia de amanhã

ali onde etim é sangrado

TRISTERESINA

uma porta aberta semiaberta penumbra retratos e retoques

eis tudo, observei longamente, entrei saí e novamente eu volto enquanto

saio, uma vez ferido de morte e me salvei

o primeiro filme – todos cantam sua terra

também vou cantar a minha

VIAGEM/LÍNGUA/VIALINGUAGEM

um documento secreto

enquanto a feiticeira não me vê

e eu pareço um louco pela rua e um dia eu encontrei um cara muito legal

que eu me amarrei e nós ficamos muito amigos, eu o via o dia inteiro e

poucos conheci tão bem.

VER

e deu-se que um dia o matei, por merecimento.

sou um homem desesperado andando à margem do rio parnaíba.

BOIJARDIM DA NOITE

este jardim é guardado pelo barão. um comercial da pitu, homage,

.à saúde de luiz otávio

o médico e o monstro. hospital getúlio vargas. morte no jardim.

paulo josé, meu primo, estudante de comunicação em brasília,

morre segurando bravamente seu *rolling stone* da semana,

sol a pino e conceição

VIR

correndo sol a pino pela avenida

TERESINA

zona tórrida musa advir

uma ponta de filme – calças amarelas

quarto número seis sete cidades

1972²⁰²

Terror da Vermelha: Descrição e Análise

1.4 A apresentação do personagem e a questão gesto-corpórea

Abre-se a tela quadrangular negra e suja de cópia telecinada, com o chiado sendo ouvido antes das notas pesadas da guitarra que aparecem sem piedade. A imagem e o som contrastados perturbam gerando um pesadíssimo tom desafiador, pois reconhecemos algo no timbre de uma música de duelo de filmes de *Bang Bang*. Será possível ler o nome *Terror da Vermelha* e depois o de Torquato Neto sob essa música pesada e já não sentir o assombro do desafio?²⁰³ O espaçamento das notas largas e graves da guitarra em *Man with Harmônica*, da trilha sonora de Ennio Morricone, para o filme *Era uma Vez no Oeste* (1968) (*Once Upon a Time in the West*), nos traz a premonição, também grave, daquilo de pior que está por vir, algo do melancólico sentido de espreitar a certeza da própria morte. No letrero exibido na cópia desta versão, as letras, ao descenderem pela tela, não se deixam fixar, aparecem e desaparecem no entrelaçamento falho da cópia do Super-8 telecinada em VHS e que casaria e reforçaria, de forma tosca, a ideia

²⁰² TORQUATO NETO. Quando o Santo Guerreiro Entrega as Pontas. *Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 345-346.

²⁰³ Esta versão do filme, com essa sonorização em que estou me baseando para escrever esse texto, é a de Ana Maria Duarte, mulher de Torquato, cuja trilha é a música dos filmes de *western* de Sergio Leone, especificamente Ennio Morricone, em *Era uma Vez no Oeste*, e músicas do próprio Torquato Neto, pois houve outra versão do filme montado por Carlos Galvão que possui outra trilha sonora feita em 1973, cuja sonorização é toda elaborada a partir de uma trilha de rock'n roll de Alice Cooper. Ambas foram montadas depois de sua morte em 1972. DEMÉTRIO, S. R. *O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema*. In: http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=837, 2004. p. 2.

de expectativa do desaparecimento mortal proposto pela música. De repente a música para e descem letras que formam uma poesia: “*Ver... ou... vir...ver*”. Em seguida, abre-se uma imagem junto a outro trecho de música, e agora identificamos o assobio das músicas dos *Western Spaghetti* e de que se trata das trilhas dos filmes de Sergio Leone, na música de Ennio Morricone.

O tom de paródia sugerido pela nova música alivia imediatamente a tensão que o peso excessivo da melodia anterior deixou. Vemos surgir solitariamente uma figura esquelética centralizada num plano geral em frente ao que parece ser uma praia ou rio com uma pequena montanha atrás. Seu cabelo longo e encaracolado, preso por uma touca escura e sua camisa com listras horizontais, com uma tira de bolsa que perpassa o corpo magro, juntamente com seu olhar absorvido em um aspecto juvenil aparentam traços discretos da cultura *hippie* na Teresina dos anos 1970 em suas vestes, como a camiseta curta com listras horizontais, apesar de presa para dentro da calça com cinto, a boina grande escura encolhendo o cabelo comprido. Gira o corpo e o rosto como se procurasse algo que não encontra imediatamente, embora sem o desespero de quem tem fome ou sede. Em seguida, o primeiro plano de seu rosto confirma a juventude, mas acentua uma meninice traquina, nordestina ou de cidade do interior, pois, com a boca semiaberta, o vemos mascando naturalmente talvez um resto de fruta, uma lasca de grama ou o resto de um bagaço da cana, num gesto nervoso e afetado por algum receio, que é confirmado na expressão infantil de seus olhos aflitos, parecendo roer a unha justamente por cisma de ter perdido algo: o brinquedo, a mãe ou os irmãos numa carência infinita do imediato. O “dedo na boca” poderia enfim ser identificado como símbolo da ingenuidade, primarismo infantil, índice de mediação, devaneio ou cisma.²⁰⁴ Ele esgueira-se do quadro feito bicho do mato deixando a paisagem nua. Essa premência gesto-expressiva se confirmará no plano seguinte, em que surge o “animal” de cima de um pequeno morro agreste, ainda mascando algo e caminhando tropeçadamente, de *short* curto, sustentado por pernas tão raquíticas que parecem descer sem energia alguma o declive com pequenos solavancos, conforme progridem suas passadas descalças diante do terreno acidentado. Descem até chegar em um ponto lá embaixo, na clareira, em que busca se sentar exausto, devido ao esforço realizado da caminhada.

Figura frágil, esguia, cabeluda e bizarra, menino grande, perturbado, anti-herói, a léguas do pistoleiro ou tão pouco de um Tarzan descalço diante do desafio que o duelo sonoro nos propõe. Essa figura do meninote, junto com a música, na aparência geral, já seria dialeticamente uma negação

²⁰⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2008. p. 55.

determinada, negação de homem no homem ainda menino, esquelético, negação diametral do vilão e, até mesmo, negação no antigo sentido que um velho pai conservador atribuiria à infância tardia imputada ao filho já adulto, aquele que o julgaria irremediavelmente como um fracassado de calças curtas. Ele reaparece, animal à espreita, agachando-se entre uma moita e outra para não ser visto na clareira. Anda e se abaixa, aparentemente, segundo o ritmo que a música sugere, aguardando o melhor momento para a emboscada, até aqui despropositada. Pode-se verificar parte do corpo de um homem sorrindo, sentado no canto esquerdo do quadro, algo que talvez tenha vazado durante a filmagem.

Apesar de não possuímos a cor original da película filmada, a paisagem que margeia o Rio Poti, ainda que apresente vegetação típica, de qualquer forma sugere, com a música, um cenário parecendo apenas um *western* adaptado ao sertão nordestino, até porque o próprio Leone filmou o Oeste estadunidense em paisagens agrestes da Espanha. Até porque a cópia do filme que perdeu a cor original, acrescentada à luz estourada, torna a paisagem, assim como a figura, uma antipaisagem menos rica do que aquela que acontece nos filmes americanos, sem os cactos e os grandes maciços, portanto, muito menos exuberante na sua antimonumentalidade peculiar, aconchegante, na região entre os rios de Teresina, inverso, portanto, ao Oeste americano. Essa figura solitária na paisagem, que age corporalmente como uma serpente ao dar o bote, vai se esgueirando atrás da pessoa que se encontra sorrindo do lado esquerdo do quadro, colaborando dessa forma com o clima de ação típico do *western*, não fosse o bizarro contraste do corpo frágil do protagonista. Em seguida, ele se encontra sentado mexendo num ramo da vegetação ou num tecido, algo difícil de identificar na cópia. Em determinado momento, por um segundo, ele aponta para a tela esse “ramo” como se fosse uma arma, algo de cômico da apresentação de sua possível malvadeza de bandido, outro gesto picaresco ligado ao *western*. Em relação à postura corpórea do personagem, temos até aqui o gesto contínuo de segurar com a mão um objeto para estimular a mandíbula, próprio da criança, jovem ou do homem do interior, como ausência da postura social nobre ou burguesa adquirida, com algo de absurdo ou “animalesco”. Isso apareceria aqui como um vício de postura e poderia ser transposto, de forma caricatural, ao estado primitivo da técnica manual respondendo à liberação do órgão facial (regressão da mandíbula protuberante) na evolução do antropoide (suportar a mandíbula como função nova adquirida do crânio dos vertebrados). Nessa mesma linha, em relação ao gesto trôpego e discretamente curvado do caminhar, poderíamos associar a um ser “primitivo”, ou uma regressão evolutiva anterior à conquista primitiva da posição de pé da coluna vertebral, também à liberdade humana no

contato e no gesto de estar sentado, explorar manualmente o objeto útil como início do propriamente humano quando o personagem masca algo ou manipula um pano.²⁰⁵

Além disso, a apresentação da ausência de fala, apesar de o filme ser mudo, pelo tipo silencioso de filmadora utilizada, casa perfeitamente com o personagem e apresentaria outra característica regressiva (na medida em que a evolução antropológica da fala se daria pela liberação técnica dos órgãos faciais), no caso do personagem, voltados para o morder constante.²⁰⁶ Poderíamos considerar, em geral, a postura gesto-motora fragilizada e “infantiloide” do personagem como algo que remeteria a um primevo humano no sentido antropológico (na medida em que a adaptação locomotora é que teria beneficiado o desenvolvimento cerebral), o lado ‘primitivo’ do personagem mostraria algo que, por trás de um estado comportamental discretamente patológico, poeticamente o aproximaria, portanto, de um “antropoide”.²⁰⁷

Seria importante abrimos aqui um parêntesis para lembrar o detalhe da estranha coincidência da vida posterior de Edmar Oliveira. O protagonista de *Terror da Vermelha*, piauiense, nasceu em 1951, portanto tinha dezenove anos quando da filmagem e conheceu Torquato maduro junto com os outros companheiros do jornal *O Gramma*, “jornal pra burro”. Ele veio morar no Rio de Janeiro desde muito jovem, é médico, escritor, pesquisador e militante do movimento da Reforma Psiquiátrica. Passou dez anos como diretor à frente do Instituto Nise da Silveira, mais conhecido como o hospício do Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, com o firme propósito de desativá-lo, lugar onde o próprio Torquato Neto esteve internado anos antes. Sua luta pela transformação resultou no livro *Ouvindo Vozes* (2009) e depois em *Von Meduna, Oficina da Palavra* (2011) sobre o médico fundador do hospital psiquiátrico em que Torquato foi internado em Teresina em 1971, quando da realização de *Terror da Vermelha*. Depois publicaria seu primeiro romance, *Terra do Fogo* (2013), e o segundo, *Sitiado* (2017). Vasculhou em suas obras literárias os compêndios que relatam a história nordestina e piauiense, ambientando seus personagens nos marcos fundadores dessa história. Ele mesmo narra o encontro com Torquato na época:

²⁰⁵ “O início do propriamente humano e da sociologia, secretado da relação indissolúvel do corpo, da cara, das mãos e do cérebro solidários.” LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra 2: memória e ritmos*. Lisboa: Edições70, 2002. p. 92-93.

²⁰⁶ Idem. p. 39.

²⁰⁷ LEROI-GOURHAN, André. Idem. p. 23-33.

Foram encontros demorados e intensos, onde fizemos jornais, cinema e conversamos em demasia. Eu ouvia muito, mas também falava no atrevimento dos jovens. Só muito depois soube que ele tinha escrito, àquela época, ao Hélio Oiticica dizendo que conheceu uns meninos incríveis no Piauí – referindo-se à turma do Gramma, jornal pra burro, que só fizemos dois números mimeografados e deu no que falar até hoje. E a gente sabia que estava diante de uma pessoa importante para o futuro, quando a Teresina, que hoje o cultua, ainda não gostava dele.²⁰⁸

Voltando ao filme, se nos concentrarmos na expressão gesto-corpórea do personagem, interpretado pelo jovem Edmar Oliveira, Nietzsche definiria o protagonista como um corpo “florescente”, ou seja, aquele que aparece, que não pode ou não consegue evitar o outro com a *mimicry*, o poder do animal de mimetizar-se para parecer com algo que lhe favoreça diante de outro animal. “*As virtudes socráticas seriam animais*”, consequência desses instintos que ensinam a buscar o sustento e escapar dos inimigos utilizando, para isso, “*a precaução de tudo que é ridículo, estranho, pretensioso; refrear as virtudes em excesso tanto como os desejos violentos*”.²⁰⁹ Esse aparecer “florescente” do corpo do louco se daria, portanto, por meio daquilo que transpareceria de seus gestos e comportamentos alheios à mimetização filtrada pelas relações sociais. Comparamos o protagonista ao personagem animalesco *Merde* (2008), de Leos Carax.²¹⁰ Lá Denis Lavant interpreta um monstro que emerge dos esgotos de Tóquio e causa estragos violentos e aleatórios nos pedestres até ser levado a julgamento, onde é defendido por um igualmente famoso advogado francês (Jean-François Balmer, em uma performance que é quase tão extravagante quanto a de Lavant). Por possuir seu comportamento patologicamente animalesco porém menos gutural do que Mr. Merde, o personagem de *Terror da Vermelha* que no início do filme caminha descalço, de boina, colocando o dedo ou a mão na boca, olhos atentos, caminhar desajeitado, sem energia e tropeçadamente, aquilo que Galard

²⁰⁸ EDMAR OLIVEIRA. Psiquiatra, blogueiro, aprendiz de escritor, leitor contumaz, comunista utópico, socialista desejante. Blog. In: <https://edmaroliveirablog.com/2017/11/29/de-poeta-e-louco/>

²⁰⁹ NIETZSCHE, F. W. Aurora. Op. Cit., p. 31-38.

²¹⁰ O filme está inserido em *Tokyo!* (2008) Três histórias com a capital japonesa como pano de fundo. Na primeira, “*Interior Design*” de Michel Gondry, uma mulher passa por uma metamorfose. Na segunda, *Merde*, uma bizarra criatura aterroriza a cidade. E, na terceira, de Bong Joon-ho, uma entregadora de pizza desmaia na porta de um homem que vive isolado. *Merde* de Carax é inspirado, pelo menos em seus trechos de abertura, por Jean-Louis Barrault na estranha adaptação de Jekyll-e-Hyde de Jean Renoir, *Le Testament du docteur Cordelier* (1961). ROSEMBAUM, Jonathan. Leos Carax’s MERDE, Posted January 22, 2009. In: <https://www.jonathanrosenbaum.net/2009/01/leos-caraxs-merde/>

definiria como um “ruído”, ou seja, aquilo que se “destacaria de seu sujeito como se usasse as aspas”²¹¹, possuiria algo de menino aparentado ao homem primevo. Mais próximo do personagem de Carax, Nietzsche nos lembraria do sátiro barbudo, voltado ao primevo e ao natural, proto-imagem do homem que não coincidia com o macaco, *o verdadeiro homem passeava com satisfação sobre os traços grandiosos da natureza*”.²¹²

Esses ruídos fariam do protagonista um anti-herói, justamente por serem gestos impregnados de realidade, pois na representação do herói, inversamente, a irrealidade é que é sua natureza, sua condição.²¹³ Jean Galard confere ao gesto, ao ato de se comportar, como um exercício assíduo de afastamento de si mesmo, que no teatro, na música e na literatura implicaria na expatriação afetiva, a experimentação emocional, um jogo de sentimentos e das ideias que são experimentadas sem que se deva aderir a elas, manejando essa distância íntima.²¹⁴

Neste sentido Edmar Oliveira compõe uma sutil e estranha experimentação gestual do olhar ressabiado de menino, do andar trôpego, do tímido colocar a mão na boca, morder um fiapo de palha e de sair do crime como se nada tivesse acontecido, todos gestos a princípio indistinguíveis e que parecem coincidir com algo de seu próprio modo rudimentar e natural de ser no mundo captado pela câmera superoítista.

A arte mais necessária seria a mais rudimentar, ela teria sobre a vida corrente a vantagem de recorrer à ficção, na qual tudo lhe é permitido,²¹⁵ [...] mas com a desvantagem da dificuldade malograda da restituição da qualidade exata de sua descrição.²¹⁶

Como diz Galard, a focalização da atenção, a consciência seletiva, a discriminação do essencial e do acessório, do significativo e do insignificante, do sentido e do acaso, da “figura e fundo”, no âmbito da gestualidade do louco e do comportamental do protagonista do filme, num

²¹¹ GALARD, Jean. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 120.

²¹² NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 53.

²¹³ GALARD, J. Op. Cit., p. 65.

²¹⁴ Idem. p. 115.

²¹⁵ Idem. p. 14.

²¹⁶ Idem. p. 75.

primeiro momento, e mesmo de forma geral, cairiam, ao contrário, numa certa aleatoriedade da ação, numa desfocalização que destitui o essencial, é derivativa em relação à especificidade do gesto criminoso sobre a vítima, justamente pela forma homogênea com que sai caminhando depois de cometer o crime, como se fosse uma sucessão sem propósito, a não ser, num primeiro momento, com a vinculação inconsciente do desejo pelo gênero feminino indicada pela inscrição “*só matando*”, título de um filme que passava no cinema em Teresina na época, mas que é desfeita pelo segundo pretendente que aparece sem aquela gestualidade esquisita e com olhar mais atento e machista da espera da paquera possível, vestido de camisa branca e chupando sorvete, como se verá a seguir, diferença na atenção comparada com a objetividade patológica do protagonista, que será comprovada quando aquele “outro” se frustrar com a moça loira e o namorado garboso atravessando a rua. No mais, o gesto do protagonista assassino “*deriva na margem*”, como diz Galard.²¹⁷

Há, portanto, uma necessidade compulsiva e animalesca premente de matar como a do gesto de alimentar-se, sem que se possa denominar isso como um discriminar consciente do que se caracteriza aqui, na verdade, como ato intempestivo inconsciente. Matar repetidamente a tudo e a todos, por mais ambíguo que seja na sua tragicidade inerente, já é um gesto poético por si mesmo, “*a repetição poetisa os costumes*”²¹⁸, para além do terror a que o título propõe. Para Jean Galard, o distanciamento subjetivo possibilitado pelo gesto, torna-se uma forma de resistência porque se oporia aos sistemas políticos, religiosos, familiares que, não contentes com reger a literalidade da conduta, *pretendem reger o estado de espírito com o qual se observam suas injunções*.²¹⁹

Os gestos, para ele, demandariam algo de um ir além de uma atenção analítica, pois esta delimitaria apenas signos já desertados ou decodificados. Uma arte das condutas ou dos gestos exigiria, em contrapartida, a extrema prontidão para a captura das coincidências, cuja condição residiria numa atenção desfocalizada. A função dessa atenção desfocalizada seria, por fim, dar um sentido ao insignificante, afastando-se de si mesmo os próprios gestos e mostrá-los ou designá-los, na verdade, por aquilo que são, pelo que dizem ou pelo que fazem, algo que se encontraria propriamente aquém de seu enunciado e segundo aquilo de implícito, portanto, do

²¹⁷ Idem. p. 90.

²¹⁸ GALARD, J. Op. Cit., p. 27.

²¹⁹ Idem. p.122.

próprio sentido que a eles se dá.²²⁰

Isso seria uma outra forma de dizer aquilo mesmo que Adorno chama de enigma na obra. O que não poderia ser feito aqui, segundo Galard, e que Adorno provavelmente assinaria em baixo, seria “*proscrever o aleatório e a contingência do gesto inserindo-o numa ordenação de sentido global (ou estética) impedindo de dar significado ao acontecimento*”.²²¹

Estes gestos-corpóreos aparentes do personagem, ao mesmo tempo em que formariam um primeiro bloco estrutural, já apresentariam um caráter de paródia em relação a um gênero consagrado como um filme de *serial killer* ou de *western*, mas como uma primeira negação determinada na obra cinematográfica na figura do protagonista desprovido da necessária identificação tipológica.

1.5 Por um Cinema Marginal, uma velha nova naquela altura

No corte seguinte do filme, depois da apresentação do estranho protagonista se esgueirando ao fundo da música de *western*, vemos uma televisão com várias cenas de novela. Entre elas aparece o detalhe em primeiro plano de Stênio Garcia com um bigode mexicano e com os olhos arregalados, fazendo o personagem Chico, da novela da Tupi *A Idade do Lobo*, de 1972, uma discreta referência ao clima dos personagens de Sergio Leone, embora, ao contrário do protagonista do filme de Torquato, a novela mostrasse um homem maduro e não o menino-homem como foi apresentado aqui. Em seguida, aparece a fachada de uma loja com um cartaz: “você compra e não paga” depois o letreiro da novela “*A Idade do Lobo*” corroborando com o caráter animalesco já apresentado pelo protagonista. Um homem de terno aparece numa sala de jantar na novela, sugerindo algo em *Panis et Circenses* (1968), música de Caetano e Gil, uma crítica ao estado de convenção burguesa realizada pelo produto midiático da novela, sendo aos poucos disseminada pelas capitais do País.

A opacidade dessas cenas da novela resplandece pela forma despretensiosa com que são

²²⁰ Idem. p. 92-106.

²²¹ GALARD, J. Op. Cit., p. 101.

filmadas, devido à ausência de um grande esmero fotográfico da qualidade da imagem superoitista, no experimentalismo do gesto de “sair filmando” e da glauberiana ideia na cabeça, valorizada na concreção portátil do estar captando o “aqui e agora”. Mas opera, por isso mesmo, dialeticamente, de modo a repercutir na experiência mimética sensível, intuitiva e reflexiva, atuando como uma despotencialização da forma ao mesmo tempo em que tempera, com uma agudez extrema, o enigma proposto pelas imagens no dilatado do tempo fílmico, dentro de uma lógica que não se encontraria pré-estabelecida mas é aquilo mesmo que aparece.²²² Rubens Machado Jr. diria que uma das características mais amadurecidas do superoitismo seria “a arte do arremedo como alusão”.²²³

A cor local das vestimentas, da rua e do comércio e os comportamentos provincianos encontrados neste filme, a colagem de imagens de novela e de cartazes filmados, como veremos, a apropriação de imagens de lugares e objetos ao redor, como se estivessem à mão de uma forma menos esquematizada em termos de produção, na manifestação mais imediata do ato de filmar como gesto devido à portabilidade leve do Super-8, essa precariedade formal do produzir-se no imediato do desejo, aliada ao próprio esmaecimento da cor devido à deterioração da película (coisa que não se apresenta na versão de Carlos Galvão, uma cópia muito mais preservada onde a imagem é bem mais nítida e definida) faz com o filme e a trilha sonora na versão de Ana Maria Duarte²²⁴ se aproximem do experimentalismo formal, e que tenhamos a sensação de as imagens pulsarem vivas ao não se deixarem fixar de maneira tão determinada pelo pré-ordenamento perceptivo realizado pela montagem, recurso a que Torquato demonstrava restrição crítica. Esse efeito de organicidade principalmente na sequência do estrangulamento do próprio Torquato em praça pública, em que som e imagem, *Let's Play That* (1972), de Torquato com Jards Macalé, ou o *western* de Morricone, parecem conversar delicadamente junto ao esmaecimento manchado barroco da cópia, wolfliniano, da ausência de definição linear nos contornos, faz com que o filme sonorizado musicalmente como um todo, mérito de Ana Maria Duarte, se torne, portanto, algo como um corpo vivo. Pound já dizia que a arte é uma coisa viva. Isso já o diferenciaria muito da obra de Júlio Bressane.

²²² ADORNO, T. *Teoria Estética*. p. 430.

²²³ MACHADO JR, R. (L. R.) The resonant time of Hélio Oiticica quasi-film. In: LERNER, Jesse; PIAZZA, Luciano (orgs.). *Ism, ism, ism – ismo, ismo, ismo: experimental cinema in Latin America*. Oakland: University of California Press, 2017. Sua elaboração teve o apoio do projeto “PST: LA/LA: Pacific Standard Time: Latin America in Los Angeles”, coordenado por Los Angeles Filmforum e Getty Foundation (2014-2017).

²²⁴ Frisando de novo o papel preciso de Ana Maria Duarte na feliz elaboração da escolha e inserção da trilha sonora deste filme.

Nesse sentido, seria interessante comparar aqui, de forma um pouco mais ampla, os filmes superoitistas ao Cinema Novo e principalmente ao Cinema Marginal em Sganzerla e Bressane, pensando-os a partir da agressividade na experimentação. A operação tropicalista e marginal do cinema no Brasil, no final dos anos 1960, de dessacralização²²⁵ (falaremos sobre isso quando nos referirmos à poesia de Torquato), e a “*desritualização do fazer cinematográfico convencional*”²²⁶ do superoitismo poderia nos levar diretamente em direção, no caso de Torquato, ao título colocado no meio do filme: *O Faroesteiro da Cidade Verde*, herdado talvez da frase com que o locutor de rádio anuncia o próprio filme em *O Bandido da Luz Vermelha (1968)*: “*Um faroeste sobre o terceiro mundo*”. Essa herança virá da atração e do elogio expresso nas páginas dos jornais por Torquato ao Cinema Marginal, colocando-se na antítese de um cinema oficial, identificado com o poder naquele momento, representado pelo Cinema Novo, principalmente na sua figura central, Glauber Rocha. O desconcerto utilizado na estética do lixo como “*coleção e reabsorção de resíduos*”²²⁷ da TV, do cinema, principalmente em Sganzerla, e a repetição da violência em um horizonte enigmático herdado de Bressane deve ter atraído Torquato, e muito, embora, como veremos em seu filme superoitista, longe de uma frieza clínica na manipulação da imagem e do som, que nem a produção caseira propriamente dita poderia fornecer. Por isso mesmo, essa reabsorção de resíduos se dá apesar de os superoitistas acentuarem também, em relação ao sentido reflexo da modernidade tardia no País, o jogo de contaminações, paralelo ao pop, da colagem, do consumo industrial das imagens e encenações em desconcertos narrativos que serão recheados de provocação comportamental.²²⁸ Também da citação tropicalista entre o nacional e o estrangeiro, entre a vanguarda e o *kitsch* (a novela, o título do *western*), utilizando-se da descontinuidade, da fragmentação, da disjunção (inclusive na inserção da banda sonora à parte, típica do Super-8, na maioria dos casos), da pluralidade de focos e do *nonsense*.

Mas esse jogo fragmentário acontece de forma menos elaborada que em Bressane e Sganzerla, principalmente em relação à utilização expressiva de atores na desconstrução de um saber prévio da encenação dramática e na utilização cirúrgica da imagem e do som, embora pareça que o poeta Torquato desconstrói menos acentuadamente o sentido diegético

²²⁵ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993 p.191.

²²⁶ MACHADO JR. *O inchaço do presente. Experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. Filme Cultura n. 54. In: <http://filmeicultura.org.br/05/2011/o-inchaco-do-presente/>.

²²⁷ XAVIER, I. Op. Cit., p. 157.

²²⁸ XAVIER, I. Idem. p. 10.

por motivos óbvios do Super-8, de ele não ter se constituído num amadurecimento pessoal da linguagem [ao contrário dos deles]. Em vez do aparato técnico – a fotografia, a luz, a captação de som, a banda sonora, a encenação livre experimental – aparecerão no superoito de Torquato colagens de imagens de novelas da Globo e, em muitos trechos, a palavra aparecendo como signo, como em Godard, só que filmada de maneira muito mais simples e artesanal, por meio de cartazes escritos e colocados estrategicamente ou seguros por pessoas, como veremos, com a intenção de interferir significativamente no plano da imagem.

Outra característica, como já foi dito, é a cor local das vestimentas e comportamentos provincianos, e intuitivamente na apropriação de imagens e objetos do mundo ao redor, na rua, na praça, em trajetos conhecidos da cidade que estivessem à mão de uma forma menos esquematizada. Eles perfazem tanto um sentido de alegoria como estilham uma organização temporal que existiria em certa medida tanto na sequência de assassinatos, como no duelo na estação ou no namoro dos dois jovens, pois essas apropriações de imagens de placas de trânsito, frases, TVs ligadas e desligadas, dança de Herondina, manquitolar do *cowboy* e palavras filmadas em cartelas se realizavam – aliadas a uma expressão performática de manifestação imediata do filmar fragmentos encontrados ao redor, na precariedade da produção caseira, que radicalizaria a Estética da Fome glauberiana da câmera na mão, pois podia ser mediada agora pela leve portabilidade do Super-8.²²⁹

Alegoria no conceito benjaminiano, diz Burger, é aquela em que o alegorista arranca um elemento da totalidade do contexto da vida, isolando-o, privando-o de sua função, daí a alegoria ser essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. Ela junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido, e não a partir do contexto original dos fragmentos.²³⁰

Dessa forma, supostamente, haveria uma motivação, *parti pris*, a partir desse livre manuseio da câmera, para atuação performática de livre expressão do próprio ato de filmar fragmentos da realidade ou ligada ao corpo dos atores ou não atores – como é aqui o caso do jovem Edmar Oliveira. Essas atuações, embora de baixa intensidade, comparadas ao Cinema Marginal, pois atuando de forma muda (incomparáveis portanto com as performances encenadas, por exemplo, por uma Helena Ignez ou Guará) funcionam significativamente como

²²⁹ MACHADO JR., (R. L.) *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. v. 1. Op. Cit., p. 2.

²³⁰ BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 157.

destuteloamento comportamental diante da repressão política, como diz Xavier, o “*gesto irrecoverável não absorvido pelo sistema*”.²³¹

Assim, o Super-8, como arremedo alusivo, poderia exercer-se mesmo como instrumento beligerante, armamento, como no Super-8 *A Pátria* (1977), de Jorge Mourão, em *O Duelo* (1979), de Daniel Santiago, ou em *Esplendor do Martírio* (1974), de Sérgio Péu, e até em *Carnival in Rio* (1974), de Lygia Pape. Se pudermos utilizar palavras simples, os superoitistas mais radicais enveredaram pela conjugação imagética contracultural que poderia ser denominada como a de um *cine-performer*: a *mise en scène* seria compartilhada como comunhão entre esse suposto *performer* filmado e a câmera anexa ao corpo do cineasta. Pensando assim, de alguma forma, os artistas superoitistas teriam exercido *cine-performances* anos antes e mesmo junto com as performances ao vivo no Brasil no sentido de que fariam parte, como eles, do último reduto daqueles que Susan Sontag chama de: “*heróis da vontade radical*”, [...] *que não se submetem ao cinismo do sistema, e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência*”.²³²

Portanto, se em Bressane encontramos a transgressão acontecendo ora na “*reversibilidade da separação, o excluído exclui pela violência e onde só lhe resta o espaço do abandono*”, ora a violência como “*o insólito na ausência de exposição de motivos*”²³³ em algo como um deleite perverso infantil regressivo ou cínico em relação à vida burguesa, em Torquato, os conflitos de geração e a dramatização de dramas domésticos, tematizados na dor do “*ir embora*” da casa materna parecem estabelecer o contraste absoluto com a deriva da transgressão também insólita da violência em série e sem motivos cometida pelo protagonista infantiloido, extremo oposto do vampiro sedutor de Ivan Cardoso.

Essa violência se deixaria operar poeticamente, na verdade, a partir da subjetividade sobre tudo aquilo que cerca o poeta e que ele deseja eliminar do passado, agenciando a negatividade na linguagem a partir dos gêneros cinematográficos, o Terror e o *Western*. Como será visto, no entanto, essa negatividade deixa-se cair na sua própria armadilha (talvez culposa), *o escorpião encravado na sua própria ferida*, ao transmutar-se na dor dilacerante evidenciada pelo protagonista ao caminhar pela rua e na fuga no final, a partida anteriormente assumida como uma bandeira de uma cruzada da errância, o filme revelaria assim uma subjetividade

²³¹ XAVIER, I. Op. Cit., p. 193.

²³² SONTAG, S. Apud COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva. 1989. p. 45.

²³³ XAVIER, I. Op. Cit., p. 348.

aflorada em muito contrastada com a frieza clínica da agressividade em Bressane ou do escracho da mídia e da sociedade no bandido em Sganzerla.

O que se evidencia, e isso é particular no superoitismo, é não haver muita estratégia como em Bressane, o do irresoluto e enigmático da violência operando de forma clínica e inventiva sobre a cultura popular e o conflito de classes no Brasil. O que ocorre aqui, em contrapartida, é a construção de uma poética da imagem muito mais solta e intuitiva, feita tanto de “restos” como e pérolas de imagem elaboradamente catadas por Teresina, de placas de contramão, de danças captadas de forma surpreendente, de tanques com a louça por lavar, de memórias de um lugar afetivo que se quer, talvez, explodir.

1.6 A bandeira do número 4 com ponto

Voltando ao filme, essa aura do poeta trágico já aparecerá na abertura da próxima sequência, a música do próprio Torquato com Caetano Veloso, *Mamãe Coragem* (1968), cantada por Gal Costa, no disco ícone do movimento, *Tropicália ou Panis et Circenses*, surgindo juntamente com o letreiro do título do filme *Terror da Vermelha*, pintado em vermelho como a parecer ser sangue. Será preciso aqui isolá-la. Mas o “sangue” com que é escrito o título já impregna de sentido o que vem: a sirene que nos rasga o espírito como um corte na pele. Não importa a intenção original do arranjador Rogério Duprat ou do compositor, ela instaura repentinamente o horror sonoro, rompe (a fórceps) o espaço silencioso, como grito ou urro de um hímen rompido. A sirene da fábrica, já retratada por Torquato num poema aos 17 anos, poderia anunciar aqui no mesmo instante a atração da modernidade em direção à fuga do atraso da cidade interiorana pré-capitalista.²³⁴ A poesia de juventude intitulada *Ode*²³⁵ falava, no entanto, criticamente sobre um sentido do apito de fábrica que funcionaria como um enaltecimento, um chamado alienante ao esforço do trabalho em detrimento do prazer como exemplo enganador para a juventude:

²³⁴ DEMÉTRIO, S. R. Op. Cit., p. 2.

²³⁵ Escrita em 20 de agosto de 1961. NETO, T. *Juvenílias; Torquato Neto*. Teresina: UPJ Produções, 2012. p.29.

“Amanheceu, a manhã florida, risonha, enganadora, cínica, nos convida a viver gozando intensamente; gozar: gozado! gozar a vida, gastar a vida, superfluamente fabricar vidas, de que vale isso? É cedo na manhã do prazer. o apito a apitar nos vem chamar, nos alertar pra vida dura e séria que ainda temos a nossa frente. Imensa?... o apito parece saber, mas (malvado!), não nos diz; apenas nos acorda, nos chama, nos traz à tona do mar da vida e continua a apitar, um apitar assim, um piiiiiiiiiiiiiiiiiii... enorme, sem fim. Apita, apito; apita! Apita e vai chamando a mocidade... apitando, vai mostrando à juventude incerta, cambaleante, louca, alucinada, e ávida de prazeres, que no trabalho está a salvação para os seus males e que a vida é mais que o gozo supérfluo. Nojento, sujo e degradante! Vem! acorda aquele jovem que dorme no lamaçal do mal e da desgraça; abre os seus olhos, e mostra-lhe que a vida é lida, velho amigo. Mostra-lhe agora como outrora mostraste a mim, que a vida é dura, é esforço, é trabalho, e que ele a deve viver sempre assim. apita... faz dele um homem, apito velho daquela fábrica, ao largo; e depois, eu te peço, velho camarada, não para nunca de apitar, apitar sempre, sempre alertando, sempre mostrando, ensinando sempre e sempre guiando todos os moços que ainda virão, enquanto mostras ao mundo, cheio de ricos parasitas, que teu simples apitar, este piii-pi... rouquento que, cotidianamente, espalha pelos ares, encerrem mais sabedoria e mais experiência, e mais virtudes, que todas as sabedorias e todas as experiências e todas as virtudes desta nojenta sociedade de antropófagos, de homens bichos, de irracionais, que até agora não compreenderam o significado do teu som; não captaram, ainda, a tua mensagem, tão curtos são”²³⁶.

Mas o som se esvai harmonizando-se por meio da mixagem com o tom da melodia cantada por Gal Costa. E a letra, que acompanha a imagem seguinte de uma mulher estendendo roupa no varal, parece romper de forma dolorosa o sentido daquilo que é mais brutal para uma mãe: o rompimento com o filho, seja no espaço, seja no tempo, seja na morte, apesar do consolo do “*Mamãe, Mamãe, não chore, a vida é assim mesmo, eu fui embora*”, vemos a imagem de uma porta dos fundos aberta de uma casa simples de classe média de bairro. Em seguida, a figura da mãe resignada, de camisa vermelha como a sangrar na porta e o inverso dilacerante

²³⁶ Idem.

do desconsolo no “*eu nunca mais vou voltar por aí...*”. Em suma, a letra, ainda mais se lida sem a música e com a imagem, dói. O portãozinho da frente com grades, como que deixado aberto, com uma quedinha de cimento e o “*eu quero mesmo é isto aqui*” confirmam, na montagem, a dor e o dilaceramento do rompimento da ligação mãe e filho do ponto de vista de quem ouve, mas que para Torquato seria antiedipiana (desgarramento culposo? A relação edipiana que Torquato rejeitava e o ponto de vista da montagem da trilha sonora feita por Ana Maria Duarte). Tanto é que, em seguida, aparece um pano ou lençol balançando com o vento e com um grande número 4 com ponto inscrito como numa despedida repetida em outra posição.

Gal inicia a estrofe cantando delicadamente o consolo dilacerante no “*pegue uns panos pra lavar, leia um romance*”, citando romances do século 19, *Alzira, a Morta Virgem* (1883), de Pedro Ribeiro Vianna²³⁷, e *O Grande Industrial* (1885), de Jorge Ohnet, enquanto vemos a cena. Ou seja, reiterando o desconsolável do consolo irônico da letra, o pano tremulando com o número 4 já confere reiteradamente algo de um tom de despedida, mesmo não sendo identificado previamente o seu significado. *Últimos Dias de Paupéria*, (1973) de Torquato Neto, utiliza a expressão “Diabo a 4” e a referência da época ao *Sympathy for the Devil* (1968) (*One Plus One*), filme com os *Rolling Stones*, de Godard.²³⁸ Esotericamente falando – e a mística não era em 1972, um lugar piegas e estranho na cultura daqueles dias, muito pelo contrário –, o número quatro teria ligação com o signo de caranguejo, com o Imperador no Tarot etc. Já a expressão “Diabo a 4” vem de um recurso utilizado em peças de teatro na França, quando um autor queria fazer barulho, ele colocava um diabo na peça e quando queria fazer um grande barulho com as apresentações, colocava quatro diabos. Outra questão é que o número quatro é feito a partir do traçado de um círculo, como o próprio Torquato diz, um traço horizontal como raio, uma secante até o ponto meridiano superior, em seguida, partindo do último ponto, outro raio vertical perpendicular ao outro raio formando uma cruz.

O ponto colocado depois do número 4 já caracterizaria um signo mais preciso. Podemos presumir que forma-se, assim, uma relação de meridianos com os elementos estruturais do número 4 e o ponto colocado no final do primeiro raio à direita indicaria caminhar para os três pontos cardeais e sair pelo Leste, ou o Oriente, ou seja, a multiplicidade de ir para qualquer

²³⁷ “por décadas seguintes comoveu os leitores com a história da jovem imaculada que morreu de tristeza, por não poder casar com o jovem de sua predileção.” EL FAR, A. OS Romances de que o povo gosta, o universo das narrativas populares de finais do século 19. Floema Ano VII, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011. In: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/781/798>

²³⁸ DEMÉTRIO, S. R. Op. Cit., p. 2.

lado, menos permanecer aqui. Também é precisamente o símbolo dos heróis do quarteto fantástico. Ou seja, pode-se presumir o “Diabo a 4” sobre a simbologia do número 4 com ponto. Mas quando lemos o roteiro-poema do próprio Torquato, parece que aquilo que ele nos diz, por mais claras que estejam as palavras, ainda se encontra envolto numa aura poética enigmática:

o problema sem solução, a quadratura do círculo, o
demônio, a águia, o número do mistério dos elementos, os
quintais da minha terra é a minha vida; o faroesteiro da cidade verde²³⁹

A quadratura do círculo, o número quatro desenhado a partir do círculo, a referência aos quatro elementos da natureza, aos quintais da minha terra, o quintal de sua casa no filme de onde vemos a bandeira estirada no chão ou pendurada. Aqui, a clara referência ao espaço orgânico, aquele que nutre, provinciano e familiar de origem, ao marco zero, o ponto. Mas a essas palavras se antepõe o demônio, aquele que seduz Fausto, que puxa o indivíduo a se perder em direção às profundezas contraditórias da alma, do inconsciente desejante, indomável, e finalmente a águia, animal Psicopompo (do grego *psychopompós*, união das palavras *psyché*, que significa “alma”, e *pompós*, guia, o guia da alma, o poder no sentido do “eu posso”, o voo da liberdade, do espaço infinito, solitário, sem amarras, desterritorializado. As duas figuras de alguma forma ligadas à loucura, a do acordo selado com sangue entre Fausto e Mefistófeles em direção à felicidade plena em troca de servi-lo no inferno e o lado heráldico da águia, dos reis, líderes, a força e a temeridade, símbolo da identidade nacional dos impérios Romano, Russo, Austríaco, da Alemanha nazista ao império Americano.

O confronto que se estabelece no entrecruzamento dessa bandeira com o roteiro-poesia seria, portanto, que finalmente poderíamos imaginá-la como uma bandeira libertária, como a de um *devoir* poético processual de errância ou como uma necessidade permanente de não fixação. Essa errância, como veremos, seria o fundo onde se processará toda a estrutura do filme e de seu protagonista. Claro que o ponto de referência do número quatro permaneceria talvez como um *devoir* dialético, contraditório: Teresina, o lugar onde o próprio Super-8 foi filmado, a família, lugar de passagem do faroesteiro da cidade verde, os afetos, desafetos e os desejos: a águia e o demônio – este tema será retomado ao longo deste capítulo.

²³⁹ NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. Cit., p. 345.

A música cantada por Gal Costa seria o próprio lugar da ruptura com os laços familiares junto ao espírito de liberdade, rebeldia e independência, discurso adotado pela juventude mundial nos anos 1960.²⁴⁰ Ouvimos a fala depois de “*Pague as prestações*” [...] *a partir de uma expressão subvertida de Coelho Neto, que dizia: “ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração”*. Torquato vai dizer: “*ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos*”, enquanto a câmera realiza uma panorâmica pelos fundos da casa em *zoom*, depois, agilmente, o diminui, captando um plano geral dos fundos de uma casa simples, onde mulheres lavam roupa ou trabalham nos afazeres domésticos. Godard, em *Film Socialisme* (2010), mostra Catherine Tanvier abrindo um monólogo crítico sobre a mãe, que em um dos trechos diz:

Para ela, não importa em absoluto se existe uma coisa chamada vida, se se considera, ter vida como um ‘fato’ em si mesmo. Por outro lado, tampouco haverá nada que a faça duvidar se continua viva ou não. E é obvio que nunca lhe ocorrerá perguntar-se como e por que ela existe. Afinal de contas, ela não tem consciência de que é uma personagem, porque jamais, nem por um único momento, é separada de seu papel. Ela não sabe que faz um papel. É assim. O sangue maternal, cheio de ódio, ama e continua.²⁴¹

A negatividade na subversão de Coelho Neto, do “ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração” parece que estancaria no sentido metafísico do ser mãe, pois é preciso conservar o afeto determinado “*fibra por fibra os corações dos filhos*” e ignorar o resto contraditório, ou seja, destruindo ou desfibrilando o coração dos filhos a partir do próprio cuidado excessivo. E seria preciso recriar o negativo, a dialética de algum *devenir*, onde não bastaria só sair desse lugar familiar, mas matá-lo dentro de si. Diz a música: “*Seja feliz, seja feliz ...*”.

A bandeira do 4 com ponto ganharia então, para além do possível plano simbólico em vermelho, estirada ao chão, algo de uma bandeira da cristandade nas Cruzadas europeias, ou seja, aqui desenhada cravando o destino na própria fibra do tecido, objeto do fazer doméstico de mãe. Para ela, talvez uma metáfora da mortalha do filho desgarrado, mas, em vez disso, sua grande bandeira entre a cruz vermelha (claramente enquadrada pelo *zoom* antes de afastar-se e mostrar o número inteiro) contida no interior do número 4 com ponto, mas, no contraditório, que

²⁴⁰ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 65.

²⁴¹ Jean-Luc-Godard, *Film Socialism*, 2010. 47 min. 32seg. In: <https://youtu.be/SCw0fOgM5Os>.

poderíamos pensar dialético, como um grande número 4 libertário, antiedipiano, como na interjeição do “diabo a quatro”, indicaria um devir processual, sua linha de fuga sempre possível seja para os quatro quadrantes do fora do enquadramento, ou ainda, mais precisamente, seja uma pessoa que discretamente usa o braço apontado, diz: rua! Também lembraria um desenho de antigamente, o *Leão da Montanha*, que sempre dizia: “Saída pela direita” (ou esquerda, dependendo do ponto de vista).²⁴²

1.7 Só Matando

Na sequência, enquanto a música diz: “*Eu tenho um jeito de quem não se espanta*”, aparece um letreiro pintado explicitando metalinguisticamente o tom de paródia típico dos inúmeros filmes brasileiros da pornochanchada que surgirão na década: “*O Faroesteiro da Cidade Verde*”. A mistura da palavra faroeste com forasteiro mostra a própria condição do poeta entre a ficção apresentada no filme e a subjetividade no retorno à cidade natal. Depois aparece outro letreiro ou pichação escrita em vermelho numa parede não identificada nesta cópia, mas que naquela montada por Carlos Galvão é clara: *Infância pátria ignara vária*. Em pleno AI-5, depois do golpe de Estado, o termo depreciativo ao estilo machadiano que vem dos patrícios de Roma, que denominavam os plebeus de *Ignara Plebe*, e que Torquato liga à *Infância pátria*, a pátria infantil e ao *Ignara*, no latim ignorante, parva, inculta (plebe rude) e *Vária*, ambigualmente escolhida tanto no sentido de tópico de um assunto como no de numeroso, muito, diverso, aquilo que imperaria em quantidade no Brasil.

A questão poética do próprio Torquato teria a influência de Godard no sentido de colocar a escrita ou o signo como comunicação direta intercalada à construção fílmica herdada dos concretos. O cinema seria, então, vampirizado pelo poeta num jogo de comutação e montagem de palavras tomadas a partir de sua materialidade enquanto significantes e denotaria,

²⁴² Leão da Montanha. Snagglepuss (conhecido como Leão da Montanha no Brasil) é uma série de desenho animado americana produzido pela Hanna-Barbera Productions. Contando as aventuras de um leão da montanha cor-de-rosa antropomórfico (animal com características humanas), que adorava dizer frases engraçadas e muito criativas. Estreou em 1961 nos EUA, como um segmento dentro da série de desenho animado do programa *The Yogi Bear Show* (no Brasil: *Show do Zé Colmeia*).

ao mesmo tempo, a forte influência da poética concretista transplantada para um contexto fílmico.²⁴³

O personagem surge agora de calças compridas (talvez porque não ficasse bem o rapazote surgir na cidade de calças curtas), caminhando tropeçadamente, com o passo acelerado e com olhar nervoso e vigilante numa calçada de Teresina, talvez o bairro da Vermelha, já tendo sido anunciado como forasteiro pelos dois cartazes anteriores e de novo pela música assobiada de faroeste.

O *zoom* se aproxima bruscamente de uma moça sozinha num banco de praça enquanto ele avança pela esquerda do quadro. O corte seguinte para o plano compositivo a enquadra e substitui o foco do seu olhar de interesse, revelando-a sentada de forma ereta e de minissaia, como “a dar sopa” na praça. Ela se dá conta de seu assédio e, assustada, levanta e começa a caminhar na direção oposta. Aparece um cartaz escrito em vermelho: “*Só matando*”. Na época, *O Estado de Teresina* anunciava um filme em cartaz com esse título.

Esse cartaz conotaria, talvez (algo hoje politicamente incorreto e por certo tido como machista), um jovem incompreendido em suas demandas por trás das ações negativas do protagonista que se seguirão, ou seja, um respectivo fundo psíquico de desejo e afetividade insatisfeitos. Isso implicará num modo de aproximação afetiva especificamente patológica. Ela olha receosa para trás e, em seguida, aperta o passo. No contraplano, ele corre atrás dela pela praça. A sensação é a mesma do ritmo no abate do felino em filmes sobre o mundo animal, ele atacando por trás o seu pescoço. Aliás, o pescoço também será a área do corpo preferida nos próximos ataques, área tanto no animal como na tradição histórica no combate mortal que, junto com o coração, é aquela que favorece a morte mais rápida e que contém ambigualmente a aura de erotismo no curto-circuito e na consecutiva entrega provocada pela mordida nos filmes de vampiro (e que valeu a fama do próprio Torquato como personagem no filme imediatamente anterior a este, *Nosferatu no Brasil* (1970), de Ivan Cardoso). Há uma luta, e ele a enforca até ela cair no chão e desfalecer. No corte, a seguir, ele retira vagarosamente suas garras do pescoço da vítima, dramaticamente mantidas curvas e em posição de ataque depois do esforço. No corte, ela aparece estirada no chão. Depois aparece um policial militar rondando a praça. Em seguida, o personagem sai ligeiro olhando receoso para trás até chegar a uma esquina com poste e, antes de sumir, agarra por um instante o poste olhando para trás, a fim, talvez, de verificar se não é seguido. Seu caráter bizarro e também um tanto sinistro no gesto-corpóreo, demonstra um

²⁴³ DEMÉTRIO, S. R. Op. Cit., p. 2.

sentido compulsivo tosco e patológico no agir, desde o andar destrambelhado, a velocidade empreendida na ação sobre a vítima, até a manutenção do ritmo na sua saída, este que não poderia ser identificado exatamente como uma fuga correspondente ao ato há pouco cometido. Este caráter patológico, identificado na constância de ritmo, confirmaria aqui a suspeita inicial sintomática da aparência infantiloide do primeiro bloco e, ao mesmo tempo, revelaria o aspecto tenebroso e grotesco de seu comportamento de “louco da aldeia”. Em seguida, um corpo estirado de uma jovem aparece numa rede, outra vítima no interior de uma casa: depois aparece ainda outra vítima no chão. Ele sai de um portão, sempre com a mão roendo a unha com olhar agitado e ao mesmo tempo receoso, mantendo o mesmo ritmo constante desengonçado até dobrar outra esquina. Vê-se que é um neurastênico, como se dizia antigamente. Em seguida, a câmera percorre o corpo de outra vítima, dessa vez ensanguentada no peito, como se tivesse acabado de ser ferida a faca, porém também com uma corda amarrada ao pescoço.

Duas imagens rápidas de outras duas vítimas sugeridas aparecem, e caracterizariam definitivamente esse personagem como um *serial killer*, subgênero de filmes de terror de baixo orçamento, quase sempre envolvendo assassinos psicopatas que matam aleatoriamente, na sua maioria, mulheres: O “terror B”. Normalmente, os assassinos nesses filmes usam máscaras e sua identidade será revelada ao longo do filme, sendo o vilão morto no final pela protagonista, que é perseguida por ele, o que não é o caso aqui, onde as coisas se dão às claras e o protagonista é o próprio anti-herói grotesco, que não se caracteriza exatamente como um vilão, mas, a princípio, como um ser patologicamente antissocial em suas ações criminosamente pervertidas. Isso caracterizaria, aqui, um outro sentido contraditório na dialética entre a doença mental e a criminalidade, que, tomado ao pé da letra, um tribunal qualquer lhe sentenciaria inimizabilidade justificada pela doença mental, mas que aqui lhe é conferida no seu sentido de negatividade, não propriamente instaurado pelo enredo ou pela ação diegética. Porém, ainda que não se possa deixá-los de lado, deve-se tomar a própria idiosincrasia do personagem como constituinte de um caráter interno e enigmático, ligado à própria expressão gestual de como aparece, sua forma ou aparência poético/artística.

1.8 O *serial killer* nos filmes de terror

De qualquer maneira, seria interessante traçar alguns pontos sobre o gênero terror já a partir de seu título: *Terror da Vermelha*. A questão do medo estaria na origem dos contos orais, das histórias e dos filmes de terror, e faltariam instrumentos e explicações para a sua origem. Segundo Todorov, a literatura fantástica teria perdido o sentido depois da psicanálise. Freud abordaria a questão do sinistro. O medo, nesse sentido, é pensado para além do instintivo natural dos animais ou dos fenômenos naturais, mas relacionado àquilo que não se deve olhar, o mistério tomado a partir dos personagens. Não bastaria achar a história misteriosa, mas os próprios personagens da história têm de enxergar o mistério que é, dessa forma, passado para o espectador. A ameaça dos personagens, tomados pelo horror podem ser da ordem da maldição, do demoníaco, do monstruoso e do doentio, como seria o caso do protagonista deste filme.²⁴⁴ Enfim, o horror seria estruturado ao pensar e buscar, por meio de uma narrativa, que tipo de ameaça está acoessando os personagens colocados no espaço vazio que vai gerar esse sentimento de horror. O medo do desconhecido seria o mais poderoso. Nosso personagem, quando aparece, mostra-se, como já foi dito, com o seu aspecto esguio ou esquálido, quase subnutrido. Suas roupas, seu *short* curto e camiseta apertada listrada de menino de praia dos anos 1970 e de touca, caminhando num misto de agilidade e torpor, fazem com que ele não seja, portanto, tomado exatamente como um ser monstruoso ou alguém que causasse horror. Seu gesto expressivo, no entanto, causaria uma estranheza sinistra exatamente nessa forma esquizoide, desenergizada e trôpega do caminhar desengonçado e do olhar nervosamente atento de sua mão infantiloides sempre na boca. Seu olhar e objetividade de gestos e movimentos animalescos sugerem, numa primeira vista, aspectos de uma compulsividade doentia. Seria um louco, o doido que apareceu como forasteiro de repente no bairro da Vermelha, em Teresina. O ataque abrupto e animalesco que assustará a moça na praça, seu estrangulamento e o sangue encontrado nas outras vítimas demonstrariam, num primeiro momento, a ligação do personagem no sentido de causar horror, justificar o título como filme e que poderíamos considerar abarcado pela ordem do gênero.

A ligação das vítimas femininas deitadas com sangue no pescoço se conecta também ao famoso filme experimental Super-8 de Ivan Cardoso, *Nosferatu no Brasil* (1970), em que Torquato Neto fez o célebre vampiro que viaja ao Brasil de férias. Nele, a ação do vampiro, o próprio Torquato compondo uma figura cabeluda inesquecível, se faz, ao contrário daqui,

²⁴⁴ Devo a noção acima a Laura L. Cánepa, aos debates e exposições do curso Horror Fílmico: Questões de Análise, História e Teoria de um Gênero Cinematográfico. Disciplina ministrada na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA) em 2015.

imponente e sedutora, além de ativa e potente como gênero²⁴⁵, claramente inserido dentro do âmbito ligado à abertura comportamental/sexual da contracultura incorporada no Brasil no início dos anos 1970, especificamente no Rio de Janeiro. Interessante pensar no contraste entre o libertino corpo de Torquato como um vampiro sedutor no filme de Ivan Cardoso e o corpo esguio e franzino de Edmar Oliveira como expressão patológica em *Terror da Vermelha*.²⁴⁶

Nesse sentido, de forma geral, especificamente em relação ao subgênero *serial killer*, o assassino em série real, transformado em ficção, é transformado em mito e, se fosse retratado como um “estranho alienígena final ou inimigo da sociedade” teria, muito embora, simultaneamente “*refletida de volta à sociedade suas próprias perversões, medos e assassinatos*”. Foi justamente a partir da década de 1970, que os assassinos em série codificariam fobias culturais na sua “*representação narrativa polissêmica na ficção e no cinema*”. Além disso, o inexplicável da multiplicidade do crime funciona como um significado para a comunidade, fornecendo um meio para a sociedade projetar seus piores pesadelos e fantasias, como nas bruxas, vampiros, judeus etc. Muitas vezes ele evoca o assassinato “sem motivo”, e aquilo que Bakhtin chama de “corpo grotesco”, a sobrevivência de uma mentalidade medieval na modernidade por meio de um apetite devorador inerente, aquele que engole o mundo e é em si engolido pelo mundo em um ato recíproco de transferência de energia. De forma geral, o horror é melhor entendido quando o estado de espírito é induzido pelo confronto com a violação de categorias culturais. No fundo, esse ser estranho, bizarro, monstruoso, é o “outro”, metáfora do “impensado” e, além disso, nos assassinos seriais menos cerebrais e mais brutais, a linguagem deveria ser evitada tanto quanto possível, se não completamente. Também o assassino em série é identificado com a criança cuja²⁴⁷

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ Ver a história de Edmar Oliveira já citada anteriormente.

²⁴⁷ Simpson ainda evoca em *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, e o drama da vida corpórea, em Mikhail Bakhtin, mas com uma diferença vital: A boca aberta (Boca do Inferno medieval) é o “símbolo principal do corpo grotesco”, o mesmo que para o homem-lobo devorador e vampiro [...] O assassino em série, por isso, muitas vezes associado a morder e comer, serve como o motor que impulsiona a nossa atração / repulsão em direção a uma existência elementar, onde podemos nos ver livres da civilização e seus dissabores, mas também possivelmente mortos e devorados. Os assassinatos em série implicariam uma progressão e regressão infinita e, além disso, buscariam narcisicamente a reflexão sobre a tela externa representada por suas vítimas, com elas refletindo de volta todas as tentativas de lê-los”. Essas ações do *serial killer* estariam ainda dentro de amplas afirmativas pós-modernas sujeitas às ideologias diversas, incorporando desde o “individualismo de fronteira” da cultura americana, passando por formulações literárias e filosóficas anteriores, desde o humanismo liberal aos modernismos de vanguarda, chegando até o neoconservadorismo estabelecido a partir da década de 1980, cujas narrativas servirão intencionalmente ou não, para defender “o *status quo* da lei e da ordem patriarcal”. Também, a partir da década de

essência foi sequestrada pela pornografia, genes ruins ou abusivos, a partir de um vínculo com a cultura pós-moderna, no sentido do seu aspecto metamórfico, e dentro de um território intersticial como um violador de tabus a partir de suas ações transgressivas, ainda assim demonizadas, apesar de seu rosto agradável não ameaçador permanecer marginalmente humano”. Esse devorador seria estabelecido na cultura popular carnavalesca, onde os limites entre a carne humana e o resto do mundo são apagados.²⁴⁸

De forma geral, elas se ligariam a, “*um ato ‘violento’ da cognição encontrado nas ambiguidades de representação do mundo pós-moderno*” e também como aquilo que Foucault chamaria de um “gibão empírico-transcendental”, o *serial killer* seria “*patologizado por uma incapacidade de equilibrar experiência e estética, não encontrando pureza em nenhuma delas e assim buscando recuperar ambas*”.²⁴⁹

O *serial killer* remeteria também à ficção gótica²⁵⁰, cujas narrativas seriam pessimistas em relação à natureza humana, vista como polarizada entre santos e pecadores, os dois trancados em uma luta privada e perpétua para o controle do corpo que promulgaria também uma dialética aberta, entre a necessidade de estar em conformidade com o sistema social e o

1970, os filmes de “Slasher” estiveram ligados a questões ideológicas específicas como o “porta-voz mais conservador da punição ao comportamento transgressivo feminino, respondendo a desvios ‘liberais’ da norma mítica com o assassinato em um projeto para remover esses transgressores da história específica e restaurá-los à pureza atemporal”. SIMPSON, P. L. *Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Contributors: Philip L. Simpson - author. Publisher: Southern Illinois University Press. Place of Publication: Carbondale, IL. Publication Year: 2000. p. 6-12.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ O *serial killer* procura significado transcendental na forma tradicional dos buscadores da verdade idealistas, mas é impedido pela indeterminação da experiência. Isso evitaria uma estética frustrada ou que fosse ridicularizada por ser de um intelectualismo árido, e se transformando, em vez disso e cada vez mais, num imediatismo primal, muitas vezes violento e grosseiramente sensual, pré-racional ou de padrões míticos não racionais, incluindo o assassinato múltiplo ritualizado, mas de uma forma tão clínica e destacada, de modo que se pudesse ver nela algo como um modernista dentro da besta. O assassinato do assassino em série aspiraria a uma “trajetória em direção à libertação sociológica e de significado maior, mesmo quando ele caísse para o nadir do comportamento humano”, ou seja, o ponto mais baixo do espírito de uma pessoa. Para ambos os tipos, apenas as “ações imediatamente sensuais carregam uma urgência ou mandato de sentido na artificialidade brilhante do mundo contemporâneo” SIMPSON, P. L., Op. Cit., p. 15.

²⁵⁰ O termo Gótico era utilizado para aquilo que era tido como arcaico, o pagão, o que era antes, ou se opunha a, ou aquilo que resistiu ao estabelecimento de valores civilizados ou que servissem para o bem de uma sociedade regulada. Idem.

desejo secreto de desprezar as suas regras com impunidade.²⁵¹

O assassino em série, nesse particular, casaria, portanto, com a proposta tropicalista, pois funcionaria como uma metáfora do desmoronamento das fronteiras entre o bem e o mal, esquerda e direita, masculino e feminino, a alta arte e o *kitsch*.²⁵² O comportamento do assassino seria, em alguma medida, contracultural, na medida em que é quase sempre construído como uma “*encenação que, em primeiro lugar, todo mundo sentiria vontade de fazer, mas estaria proibido pelos costumes e práticas, o que ilustraria o baixo-ventre profundamente pessimista do gótico*”.²⁵³

Esses comportamentos do protagonista e os fragmentos de imagens de placas com dizeres, Aqui e Ali, TVs, placas de contramão, são também alegóricos no sentido daquilo que Fredric Jameson definiria alegoria como sendo aquela que permite que o mais aleatório, diminuto ou paisagens isoladas possam funcionar como uma máquina figurativa, em que questões sobre o sistema e seu controle sobre o local, sem cessar, sobem e descem, com uma fluidez que não tem equivalente.²⁵⁴ Neste sentido poderíamos pensar no protagonista como um operador de sentido no filme.

Vemos então uma jovem loira e atraente, de saia curta, sair por detrás de um portão com uma bolsa a tiracolo. Ela atravessa a rua e continua a caminhar pela calçada. O protagonista surge de repente e logo dobra a esquina para segui-la por trás. A câmera faz uma panorâmica e a segue atravessando a outra rua. Passa por transeuntes e continua a caminhar por outra calçada assim que dobra a esquina. Quando o protagonista surge afoito de novo para segui-la, a música se modifica radicalmente para um quarteto de câmara que parece adaptado de uma peça de Mozart, fornecendo o clima da caça do personagem à moça atrás de uma igreja com uma porta alta, segundo o próprio Edmar Oliveira em depoimento, a da Nossa Senhora das Dores em Teresina, pois a câmera os enquadra em *contraplongée*, deixando a igreja num patamar elevado. Forma-se, assim, com a música, o cenário de um caráter bucólico e romântico de peripécia de encenações literárias pré-modernas de cidade pequena e pacata do século 19. Há um homem de camisa vermelha que aparece encostado em um poste atrás

²⁵¹ Idem.

²⁵² “Aquilo que é revelado em “pé, nas ruínas, não seria o Bom Selvagem, mas a Bestialidade Canibal.” SIMPSON, P. L. Op. Cit., p. 15.

²⁵³ Idem. p. 17.

²⁵⁴ Idem. p. 18.

da igreja e observa atentamente a moça loira e atraente passar ao seu lado, acompanhando-a com o olhar francamente interessado. Como o protagonista já está no seu encalço, este homem do poste funciona como um anteparo entre ele e a moça, que segue o seu percurso, observada agora pelos dois olhares. Imediatamente e sem pestanejar, o protagonista ataca de forma animalésca o homem do poste, assim que este se vira para melhor observar a moça, aparentemente esganando-o, dada a demora relativa até ele desfalecer ao cair no chão. Nesse sentido, aparentemente até aqui, a ação contra esta figura masculina parece se dar no nível de um mero obstáculo ou intermediário entre a sua pulsão e o objeto principal: a figura feminina (na versão de Carlos Galvão há também homens assassinados anteriormente). Ela então continua seu trajeto indiferente ao acontecido e é acompanhada pela panorâmica da câmera, que inverte seu sentido para esperar o protagonista e pegá-lo no seu encalço, ele seguindo a moça por detrás com a compulsão permanente de roer as unhas. O movimento ágil da câmera sai dele e avança até ela, de novo a evitar perdê-la no enquadramento antes de desaparecer, em seguida, entrando no espaço entre dois ônibus estacionados. Ele a segue justamente por aquela brecha, mas, antes de entrar nesse espaço, surge no corte em contraplano, ainda com a mão na boca, até se aproximar e parar em primeiro plano, deixando sua feição apreensiva explicitada na imagem. Nos outros dois planos, no primeiro americano, de frente, no segundo mais afastado, ele aparece parado atrás de um fusca como que desolado: Parece ter perdido de vista a moça.

Caminha agora o protagonista raquítico, de camiseta e calça, com o mesmo jeito desengonçado e agora incógnito pela calçada numa rua movimentada da cidade onde passam transeuntes, sem deixar o vício de permanecer com os dedos na boca, gesto este que o distingue dos demais que passam pela rua. No próximo plano, várias pessoas jovens aparecem sentadas na grama curtindo o fim de semana num lugar que parece próximo de uma praia (que se forma ao redor do Rio Poti), ou dentro de uma praça. Um homem cabeludo (Geraldo Cabeludo) e galante no volante de um jipe aguarda a entrada da mesma moça loura perseguida pelo protagonista nas cenas anteriores. Ela entra e parece pegar o cinto de segurança antes que o carro saia. Vemos a imagem da estrada por onde o jipe passa do ponto de vista do condutor do veículo e o seu chacoalhar na estrada esburacada. O jipe para e os dois saem, ele alto, camisa branca, calças jeans e bota, o chamado “moço bem apessoado”, formando com ela (vestida para um piquenique talvez na prainha) um casal talvez modelo “avançado” para o contexto da cidade, contrastando com a figura bizarra do protagonista, que surge, discretamente, vindo caminhando ao longe, pela estrada, no final da cena.

Em seguida, a sequência abre com a música *Let Me* (1956), de Elvis Presley. A letra e a música do *country* americano justificam o modelo do macho branco, alto e que aparece cabeludo, de botas de fardoeste, numa postura que transparece uma atitude como que a desfilarem com a moça loira pelas ruas do centro de Teresina. Passeiam calmamente. Ele, de vez em quando, tira o cabelo que cai no rosto, e, ela, de camisa vermelha e bolsa preta, contrasta com a camisa branca dele. Gesticulam, apontam algo e conversam. Enquanto isso, um homem encostado num muro chupando sorvete se identifica como um segundo (na verdade terceiro, que na versão de Galvão se confirma, pois, apesar da semelhança física, sua postura gestual e vestimenta são acentuadamente diferentes das do protagonista) pretendente para a moça, pois no corte, aparece observando o casal. Este passa pela praça até se sentarem em um banco, agora abraçados. No próximo plano, continuam caminhando juntos até pararem e resolverem subir as escadas para entrar num estabelecimento que, na versão de Galvão, se lê nitidamente: Bahia Palace Hotel. Ao lado, na esquina, sentado num degrau, encontra-se o outro pretendente, como que “esperando para ver”. O casal, caminhando abraçado depois do encontro amoroso, aparece de novo no sentido inverso ao anterior, em direção a uma esquina movimentada de carros, que passam próximos à câmera; ela sorri demonstrando harmonia entre eles. Passeiam pela calçada como a se exibir em uma área de bares. O protagonista, com a camisa aberta, mostrando despreendimento, e o pretendente atrás fumando, como que o substituindo no gesto de perseguição. O casal aparece encostado num poste, depois caminhando. O pretendente segue atrás até parar na esquina como que desistindo e “entregando os pontos”, frustrado. A prova disso é que o casal, de mãos dadas, atravessa a rua e, discretamente, os dois olham para trás e para a câmera como a se gabarem para o espectador identificado com o outro pretendente, agora frustrado pela conquista perdida. Antes de acabarem de atravessar, ouvimos *Poor Boy*, 1956, o compadecimento jocoso, de novo com Elvis, substituindo a outra música que finalizara. Agora ele deixa a moça no portão de casa, “segura”, não sem antes olharem para trás, a fim de se certificarem de que não estão sendo seguidos. Depois, ela entra por detrás de um portão alto e ele sai. Aqui fica evidenciada a noção de território, a mulher como posse do macho e o exibicionismo mútuo, inclusive o dela, encarando-o como protetor (alto e belo como o portão e o muro da casa) e o prenúncio dos laços de uma possível futura família burguesa.

Quando o protagonista de *Terror da Vermelha* se depara com o casal burguês, portanto, ele parece perder o paradeiro da moça e deixar que outro ocupe seu lugar (outra camisa sendo utilizada, mesmo interpretada por Edmar Oliveira?). Isso teria um motivo no qual o seu comportamento antissocial de protagonista o desabilitaria a “infiltrar-se” pacificamente no

mundo burguês como um simples pretendente à moça e alternativo ao casal, daí, talvez, a necessidade do “substituto”.

Haveria, enfim, uma conexão literária entre o impulso assassino e o impulso criativo que remontaria, pelo menos, à era romântica. A música do século 19 durante a peripécia da perseguição atrás da igreja representaria este momento. O crime desejado, em si, aconteceria como termo de conotações de transgressão do indivíduo contra o contrato social burguês, da forma como são comumente entendidas, seria um fenômeno relativamente moderno. Assim, o artista e a tradição quebrariam a lei forjando uma “visão” tanto individual, como se rebelariam contra as restrições da ética e dos valores de classe média herdadas. O ideário romântico também é quebrado no *serial killer*, pois enquanto a liberdade romântica de restrição social é essencialmente positiva, porque há uma subjacente “fé na natureza humana”, o gótico duvidaria das faculdades morais do homem. O terror do gótico, incivilizado, repleto de ambiguidade, perversão sexual, descentramento, autorreferência, repetição e quebra da fronteira (mas também o tom da narrativa reprimida da emoção romântica) derivariam, portanto, deste tipo de “libertação intelectual”. Isso também aconteceria ao colocar o protagonista como um operador de sentido através de assassinatos em série, que se encaixariam entre as figuras marginais românticas, se não existisse aqui um personagem magricela, bizarro e psicopata – portanto, inconsciente de suas ações – substituindo o próprio autor da trama, o artista, poeta ou cineasta, este, sim, cujo alter ego é encarnado no criminoso, e tem um parentesco real com a ideia notória do “*assassinato como obra de arte*”.²⁵⁵

Concluindo o aspecto geral sobre o gênero do terror ligado ao *serial killer*, as sombras góticas vivem simultaneamente nas margens da sociedade e dentro dela, perseguindo suas vítimas, a maioria mulheres. O assassino neogótico mostraria um grau surpreendente de indeterminação, em grande parte porque é uma entidade polissêmica, desafiando uma leitura fácil, pois eles impõem sua própria leitura sobre um ambiente muito adaptável a sua vontade. Eles convidam os consumidores da ideologia a fazer perguntas subversivas nunca antes pensadas, mas que também podem, em compensação, ser utilizadas ambigualmente pelas instâncias de poder.²⁵⁶ Isso trará consequências no desenrolar do filme, como será visto a seguir.

²⁵⁵ Preto observa que o assassinato “fascinou a sensibilidade romântica, como poderíamos encontrar em Thomas De Quincey, na ideia notória do ‘assassinato como obra de arte’”. PRETO. Apud SIMPSON, P. L. Op. Cit., p. 17-22.

²⁵⁶ Mas, se de um lado, eles desestabilizam padrões pressupostos sobre o mundo, inversamente, a sua presença ameaçadora pode defender também a forte recuperação possível de instituições sociais de proteção. Em suma,

1.9 *Let's Play That*

A próxima sequência abre com o protagonista caminhando por uma calçada até parar antes de atravessar a rua. O estranhamento nesse momento se dá pela batida sufocada do violão num fraseado jazzístico dissonante que perfaz a mudança radical de estilo na música colocada até agora (Gal, Elvis, música barroca), mesmo porque ela já é, em si, a própria idiossincrasia: *Let's Play That* (1972), com Jards Macalé, dele e do próprio Torquato, entra aqui estourando o nexos e o sentido de forma feliz, no sentido múltiplo da palavra.

O corte mostra em primeiríssimo plano o protagonista com uma flor branca no cabelo ao lado da touca. Seria o próprio anjo torto anunciando a letra da música que virá a seguir? Ele aparece observando uma pessoa sentada num banco da praça lendo tranquilamente o jornal. Este homem, que calça sandálias de couro e que, no geral da aparência, caracterizaria alguém cujos costumes não seriam propriamente dali, Teresina – cidade de menor porte na época. Se a música não contrastasse absolutamente com as melodias anteriores de *westerns*, de Ennio Morricone, e com as de *country music*, de Elvis, e não fosse Made in Brazil, ou mais especificamente, Made in Torquato/Macalé, já quebraria o ritmo da ação em que o protagonista vai mirar em direção a sua próxima vítima, uma pessoa do sexo masculino. O problema é que essa pessoa estranhamente destoa um pouco, como ele, do habitante típico do lugar Teresina, apesar de estar com o cabelo curto. Mas está de camiseta regata, calça e sandália, ou seja, muito “à vontade” para ser vítima de um antagonismo negativo, seja o da rejeição do sexo feminino, seja o do masculino como empecilho para atingir o sexo feminino, como no caso dos fundos da igreja em que perseguia a moça loira.

Algo acontece aqui de quebra do padrão num gesto fílmico idiossincrático, se não soubermos depois que o leitor do jornal a ser atacado agora é o próprio Torquato, cineasta e autor da música que sonoriza a cena junto com o de quem a interpreta. Radical para além das aparições hitchcockianas. Por que Torquato estaria de cabelo curto? Algo certamente a ver com sua última internação em Teresina. Percebe-se, nesse ponto, como a figura do

quase toda a narrativa de ficção ligada ao *serial killer* formaria um “cânone de exposições de uma ambivalência em relação à estabilidade e desestabilidade”. SIMPSON, P. L. Op. Cit., p.179.

cineasta penetra no próprio âmbito da obra poético/fílmica. Mas não podemos, nem por isso, nos contaminar a ponto de nos cegarmos à própria cena, apesar do limite metalinguístico da representação ser atingido de alguma forma aqui, embora sutil ou subliminarmente, pois caberia aqui a pergunta: será que seria necessário o espectador reconhecer o poeta e cineasta na cena? Se fosse assim, sem a descrição da cena ser muda, isso significaria a destruição explícita da representação ou uma autorrepresentação, aquilo que colocaria o espectador face a face com o diretor do filme. Mesmo assim, a narrativa, como se verá, adquire um caráter de namoro com a autorreflexividade.²⁵⁷

O fato é que o protagonista atravessa a rua, parece que agora mais decidido que das outras vezes. A música poeticamente “dá nome ao boi”: “Um Anjo Torto, Um Anjo Solto, Um Anjo Louco, veio ler a minha mão...” (que, em si, já não tinham justificativa se não fosse a figura infantilóide que vive num além mundo de sua patologia; e a criança é sempre associada ao anjo). Ele pula um muro barroco da aconchegante praça Landri Sales, enquanto se aproxima por trás, arrumando o laço da corda e a música diz: “não era um anjo barroco”. É sem dó que ele pega a corda e enlaça o pescoço do cineasta de camiseta listrada de malando (patropi²⁵⁸), de país “tropical” no gesto tropicalista, e aperta o nó com ódio puxando-o para trás do banco, enquanto a música narra: “*Era um Anjo muito Solto, Louco, Louco, muito Doido, com asas de avião*”, e, aperta o laço até sufocá-lo. Nesse exato momento, Macalé, e suas jazzísticas e estranhas batidas das cordas sufocadas, transforma o final da palavra avião, repetindo-a onomatopoeicamente: “*Nhãum, Nhãum, Nhãum*”, lembrando, com a imagem do animalesco assassinato, algo de um caráter do “*Nham, Nham, Nham*”, de quem está com fome. Ainda por cima, durante o longo aperto do laço no pescoço, como num *crescendo*, a música diz: “*E eis que o Anjo me disse*”, e no ápice dramático e algo operístico da imagem se ouve: “*Apertando a minha mão*”, a dialética poética do cinismo tropicalista: “*Entre um sorriso de dentes*” e, para completar, na agonia final do *close* do rosto de Torquato estrangulado: “*Vai Bicho, Desafinar o Coro dos Contentes*”, como se o assassino e a letra agora desafiassem o próprio poeta desbancando-o mesmo depois de morto. A música, portanto, atuaria aqui no contrapelo da imagem, no sentido de que essas nomeações dadas ao protagonista, justificariam poeticamente tanto a flor no seu cabelo como a idiosincrasia da quebra de padrão, aqui colocada dentro dos assassinatos em série e agora no assassinato do

²⁵⁷ VIEIRA, André Soares. *Escrituras do Visual: O cinema no romance*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2007. p. 121.

²⁵⁸ Referência à famosa música *País Tropical* (1969), do então Jorge Ben, hoje J. B. Jor, e cantada por Simonal e seu tipo característico.

próprio cineasta e poeta. Apesar disso, o sentido se efetuará dialeticamente e fará doer um bocado, devido não só a sermos esgoelados junto com ele na impressão de realidade fílmica, mas por ter sido, sem avisar, questionada a *diegese* dos assassinatos, a ponto de interrogarmos sobre qual seria o sentido do enigma proposto até agora, desafinando sem dó o coro dos espectadores contentes. Como também será sem dó que o protagonista, no final da ação, ainda jogará a corda na cara do poeta e depois sairá, a pé, caminhando de novo tropeadamente. No final da sequência, vemos a posição bizarra do corpo do poeta morto no banco da praça, e a saída discreta do protagonista do ato. O gozo do final da sequência, no canto feito por Macalé, que ejacula e geme de forma bizarra todas as onomatopeias do “*Let’s Play That*”, acontece, portanto, sobre a imagem do protagonista, que novamente surge caminhando, da mesma forma de sempre, por uma calçada, como se não tivesse acontecido nada. Ainda dentro dessa ejaculação sonora, ele para olhando para a câmera, enquadrado entre duas placas de contramão da época. Aqui é a negatividade enquadrando outra negatividade.

Desse ponto, a câmera sai realizando uma longa e rápida panorâmica para a esquerda, como se materializasse na imagem a velocidade e o percurso espermático da música até a outra calçada do lado oposto da rua onde passam transeuntes. A relação entre som e imagem nessa sequência é notável, ela nos obriga a ver mais, de um modo mais intrínseco do que em geral, e estender diante de nós o evento da cena, que se ilumina de dentro pra fora.²⁵⁹ Se pensarmos naquilo que Torquato procurou um dia expressar racionalmente num depoimento gravado em relação ao papel do Tropicalismo, isto que acontece aqui em toda a sequência, particularmente, do relativo ao ejacular/gemido sonoro de onomatopeias na interpretação de Macalé, o casamento da música com a imagem, mérito da montagem de Ana Maria Duarte Araújo, algo pleno do sentido libertário de abertura contracultural sugerida numa frase dita pelo próprio Torquato, quase citando a célebre frase de Mário Pedrosa, “o *exercício experimental de liberdade*”:

Nosso trabalho é importante porque é o que abre perspectivas. Tropicalismo é um negócio abrangente, totalizante. Mas o que é o tropicalismo: é você fazer, é o exercício de liberdade, você vê o nosso disco, é um negócio aberto.²⁶⁰

²⁵⁹ NIETZSCHE, *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Op. Cit., p. 126.

²⁶⁰ NETO, Torquato: Entrevista. Meio Norte: Entrevista inédita revela a voz do poeta Torquato Neto; ouça!

Esse “negócio aberto” seria a nossa mais perfeita e antropofágica leitura do espasmo sexual, psicodélico e lisérgico, nesse sentido, um movimento de abertura e libertação que se ligaria ao orgasmo como pulsão de morte, no caso do animalesco das ações do gesto patológico e repetitivo do protagonista em *Terror da Vermelha*. Poderíamos pensar, a partir disso, em um movimento que colocaria o filme de Torquato como negatividade, se pensarmos especificamente na obra performática *Ovo* (1968), de Lygia Pape, na qual lá, inversamente, seria o nascimento que funcionaria simbolicamente como abertura e libertação.

1.10 *Aqui e Ali*, Poesia Concreta, Tropicalismo, Pós-Tropicalismo

No corte, ainda sob os acordes dissonantes jazzísticos da música interpretada por Macalé, vemos o quintal de uma casa, com um tanque de lavar roupa e, em cima, um cartaz dizendo: “*Ali*”. Outro cartaz apoiado em um pneu encostado num canto do quintal dizendo com a sua escrita em vermelho: “*Aqui*”. Depois, em cima de um telhado: “*Ali*”. Uma pequena panorâmica sobre o quintal simples com seus apetrechos do dia a dia e, por trás de um lençol pendurado, aparece o protagonista andando tranquilamente como se fosse o interior de sua própria casa.

A câmera gira para acompanhar o seu movimento e para em *contraplongée* sobre um corredor com a louça do dia em cima de uma mesa de canto pequena. De novo, o protagonista aparece centralizado no meio das duas placas de contramão e, em seguida, aparece um homem de chapéu branco segurando um cartaz dizendo: “*Ali*”. A câmera afasta o *zoom* até enquadrá-lo nos fazendo perceber que se encontra parado de pé no meio de uma rua. Em seguida, um cartaz que preenche o campo todo da imagem, diz: “*Aqui*”.

Em relação à utilização dessas palavras soltas por Torquato, poderíamos dizer que já no letreiro inicial do filme, com fundo escuro, ao som pesado de duelo em Morricone, encontramos uma poesia de influência de tipo concretista, *Vir Ver ou Vir*, de algum modo poderíamos associar a um *Ser ou Não Ser*, relacionado a um entusiasmo diante da novidade de se poder filmar com a câmera portátil, como algo que Torquato achava mais vivo do que propriamente assistir a filmes

no cinema. Um ano antes de filmar, Torquato já dizia:

“Superoito é moda? É. E é também cinema. Tem gente que já está nesse firme e não está exatamente só brincando[...]. Bom e barato. O olho guardando: aperte da janela do ônibus, como sugeriu Luiz Otávio Pimentel, e depois veja. [...] Quando todos os ídolos, filmmakers e superstars vão ao chão, superoito também vai. Vê de perto. Não vê nada. Eu gosto de superoito porque superoito está na moda. E gosto do barulhinho que a câmera faz. Em Orgramurbana (a vovó do Frederico). Hélio Oiticica notou também que filmar é melhor que assistir cinema. E melhor do que projetar. Se o espectador é um *voyeur*, o crítico é um tarado completo. E quem vê. Já viu, critica. Superoito superquente. [...] Cinema é um projetor em funcionamento projetando imagens em movimento sobre uma superfície qualquer. É muito chato. O quente é filmar”.²⁶¹

Podemos reparar neste trecho precioso de sua coluna o fascínio quase erótico pelo novo objeto e o significado maior contido na possibilidade do engajamento corpóreo no ato de filmar. Encontramos até mesmo em sua coluna certo ideário de procedimento estético quando publica um texto do cineasta Luiz Otávio Pimentel²⁶² sobre a chamada *palavra- cenário*²⁶³,

²⁶¹ PIRES, P. R. (Org.). *Torquato Neto, Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p. 207.

²⁶² Luiz Otávio Pimentel (Rio de Janeiro- RJ. Músico, pianista, figura lendária do *underground* carioca, amigo de Torquato Neto, Hélio Oiticica, Waly Salomão, Ivan Cardoso, Rogério Sganzerla, Luiz Melodia e outros, começa a estudar direito, mas logo desiste do curso. Participa ativamente da cena alternativa carioca na década de 1970. Muitos de seus projetos não eram realizados – eram constantemente referidos por Torquato na sua coluna *Geleia Geral* do jornal *Última Hora* (“Luiz Otávio Pimentel numa transação violenta com os produtores da vida. O *Evangelho Segundo São Tomé* ou *Um Salto Espetacular para a Morte*, seu novo filme, em pleno andamento. Enquanto isso, um outro superoito vai pintando: *Helô e Dirce, duas jovens*” - 7/1/1972. “Luiz Otávio acertou detalhes com José Mojica Marins e com a turma do tutu”, 1/11/1971). *O Evangelho Segundo São Tomé* não chega a ser realizado, mas Pimentel faz alguns filmes nos anos 1970, inclusive um sobre Oswald de Andrade. Agitador cultural, chegou a escrever e assinar alguns dos textos publicados na *Geleia Geral*, em que descrevia projetos artísticos (como *orgramurbana*, com Hélio Oiticica), ou polemizava com os “meninos” Antonio Calmon e Gustavo Dahl, em defesa do Cinema Marginal e contra o Cinema Novo, que à época, para o grupo “marginal”, já tinha se academizado nos cargos e verbas oficiais. In: <http://krudu.blogspot.com.br/2012/02/dirce-helo.html>. Realiza no Aterro do Flamengo “*Orgramurbana*” (1970), idealizada junto ao poeta visual Flammarion, seguindo a esteira da “*Apocalipopótese*” (1968), apropriou-se dos espaços livres do Museu de Arte Moderna (MAM). In: MACHADO, Vanessa Rosa. Lygia Pape: espaços de ruptura. 2008. p. 219. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2008. p.153. Também Personifica o Bispo Sardinha num Super-8 de Lygia Pape: *Catiti catiti* (1978). *Ibid.*, p. 110.

²⁶³ PIMENTEL, L. O. Cinemateca. Correio da Manhã. Plug, 26 jun. 1971. Apud Torquato Neto, *Torquatália (Geleia Geral)*. Org. Roberto Pires., p.193.

concebida a partir das ideias concretistas da dissolução do poema processo na palavra-gráfica, ou da *verbimagem* concretas, que aconteceram por exemplo nas experiências de palavras objetos ou caixas como em Rubens Guershman em 1967. A ideia era que a palavra poderia também servir como uma transformadora do ambiente de filmar, como em Godard, ou mesmo de maneira mais orgânica, a palavra teria aqui uma relação intrínseca com o espaço e com o corpo do participante da cena, com textos feitos e exibidos para modificarem o sentido no plano da imagem. Podemos lembrar aqui dos procedimentos da poesia concreta em relação ao espaço gráfico que se substancia, ativando a plasticidade dos “brancos” da página, das pausas e seus silêncios entre as palavras, da posição das linhas na plasticidade entre o campo espacial da folha e o sentido poético, no emprego dos tipos de forma especial, nas duas páginas dobradas e na condenação dos adjetivos. Além de transformar o plano, a palavra cenário seria outro elemento no filme, ao lado das frases poéticas e das poesias propriamente ditas, de conotação de um vetor de autorreflexividade.

Outra questão é a da portabilidade do Super-8 como fator de deambulação pela cidade ou pelo País, o *drop-out* e sua imersão na vida cotidiana, que era, neste momento, praticada pela juventude, pelos situacionistas de forma estética até 1972, mas vinha sendo pensada desde os anos 1950 com a geração contracultural *beatnik*, de Jack Kerouac, até ser retratada por Antonioni através da juventude hippie americana em *Zabriskie Point* (1970). Deambulação orientada e numa apologia à deriva. Passagem rápida entre ambientes diversos, andar a esmo. Andar errante pela cidade ou arredores na criação de situações. Esse contato com o ar livre, com a vida como se dá, casaria com o fato de que o poema processo era ativado, para além do concretismo, também em suas dissidências com a poesia concreta em Cacaso, Chacal, Leminsky, Ana Cristina César, Pedro Xisto e José Lino Grünewald, com o objetivo de devolver à palavra uma nova dinâmica da vida, devolver à poesia o repositório da experiência de vida, em reação à complexidade do modernismo acadêmico de Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e dos poemas visuais. Há, portanto, um salto político participante através dessa poesia consolidada. De um lado vinham desde os anos 1950 os concretistas com o *verbivocovisual* do signo contra o formalismo da poesia conversacional. De outro, os poeminhas para reagir ao formalismo. Trazendo o campo da cultura de massa para uma arte de invenção, essa poesia marginal, de mimeógrafo, por intermédio de um viés construtivo se tornaria conversacional em contraponto também a uma outra linhagem que vinha de Drummond e Bandeira. Trazer, enfim, para a poesia as impurezas da empiria era o

objetivo. Poesia embebida da vida do dia a dia.²⁶⁴ Aqui a proximidade de léxico com o Super-8 na mão de artistas e poetas.

Torquato, em 1967, no período da explosão do tropicalismo, é um dos principais articuladores do movimento e, em termos teóricos, o mais empolgado, tomando a frente das discussões sobre a revisão da cultura nacional naquele momento histórico e que pode ser observado na radicalidade e irreverência dos manifestos *Tropicália III*, *Tropicalismo para Principiantes* (1968) e *Vida, Paixão e Banana* (1968), e nas letras das músicas *Geleia Geral* (1968), *Mamãe Coragem* (1968) e *Marginália II* (1968), em que ele e seu grupo absorvem informações culturais, cultura pop americana, da comunicação de massa, da música erudita, a fim de empreender uma discussão sobre a ideologia nacionalista e ao mesmo tempo enfatizar o caráter de dependência do Brasil e seu lado arcaico, terceiro-mundista.²⁶⁵

De forma geral, como todos os artistas naquele momento histórico, a onda libertária os levava a explorar novos materiais, esquemas da tecnologia industrial, rompendo com as fronteiras entre ciência e arte, arte e não arte, dicotomias do universo cultural entre forma e conteúdo, entre o frívolo e o sério, entre cultura erudita e não erudita, modificando enfim a maneira de conceber as formas artísticas e transformando-as em instrumentos de alteração da consciência do mundo e do próprio corpo a partir da organização de novas sensibilidades. Dentro de tudo isso, o Tropicalismo tem, como poética, o apagamento das fronteiras, a colagem herdada da Pop-Art, atuando no espaço intersemiótico da criação, em que coexistem simultaneamente diferentes linguagens e onde as relações entre corpo, melodia e a palavra foram exploradas às últimas consequências, na poesia cantada, a prosódia na música, entre o canto e a fala, a música e o gesto vocal, a poesia e a dança, o corpo e a voz, o gesto e a roupa, destacando-se a vinculação entre texto e melodia, como em Torquato. Toda essa mistura ou colagem convivendo para subverter seus próprios discursos, ideias, informações, pontos de vista e suportes tecnológicos. A particularidade estaria no domínio da entoação, enfim, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, elaborando conexões entre dicção, o modo de cantar e a sonoridade da palavra cantada herdada do universo de tradições e ritmos africanos e desvalorizada pela elite letrada, cujo melhor exemplo se encontra naquilo que foi desenvolvido ao longo da carreira de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom

²⁶⁴ Devo a noção acima aos debates e exposições do curso Estética (Estética e Política: o Conflito das Imagens na Arte Contemporânea) de Ricardo N. Fabbrini. em 2016.

²⁶⁵ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 23.

Zé e Jards Macalé.²⁶⁶

Além disso, há um anarquismo na forma estética paródica carnavalizadora e antropofágica em relação aos valores burgueses, retomando o viés crítico dos modernistas de 1922, particularmente em Torquato, a partir de formas recuperadas das trovas e quadrilhas da literatura popular e a fusão entre a dança folclórica e o ritmo da música jovem (ê bumba iê iê boi). Há uma preocupação maior em Torquato, em celebrar o viver a canção por meio de influências mais diretas dos temas da contracultura do que da canção militante (*Louvação* [1968]) como celebração da vida, paz e amor, faça amor, não faça guerra).²⁶⁷

Mas, se voltarmos atrás no tempo, já havia uma rebeldia interior desde suas poesias de adolescente em 1962 e 1963, acompanhada pelo negativismo e pela angústia de um eu fragmentado, desenraizado, à procura de um lugar no mundo:

Eu amo tanto a coisa que me esmaga e me corrói. Deixando apodrecida
minha alma que não existe [...] meu deus, eu quero tanto a coisa mas não,
não deixarei passar em branco a noite se pedra e fogo de azul e rosa, noite de
angústia última fonte de que extraio a vida.²⁶⁸

e de um poeta que se representa com o próprio corpo:

Procurar nos relógios a marca do tempo é nada encontrar, pois que a
marca do tempo está impressa em cicatriz nos lombos do poema, na face do
poema, no corpo do poema.²⁶⁹

No geral, na poesia de Torquato há, segundo Aderval Borges, uma agressividade mordaz (que poderíamos encontrar também no protagonista do filme), um autocentramento percebido na precisão vocabular (também na forma cristalina com que os planos

²⁶⁶ Idem. p. 38-46.

²⁶⁷ Idem. p. 104.

²⁶⁸ NETO, Torquato. *O fato e a coisa: Torquato Neto inédito*. Teresina: UPJ produções, 2012. p. 69.

²⁶⁹ Idem. p.77.

cinematográficos se separam e se constituem), na utilização enfática (porém controlada) das figuras de linguagem (as frases e títulos colocados durante o filme), a ironia (o tipo esqualido e animalesco que contrasta o *cowboy*), a metalinguagem (o assassinato do poeta e o *western* de Leone dentro do filme de terror, as placas de contramão e as placas sinalizando *Aqui* e *Ali*), as quebras de sintaxe (as Tvs, a dança de Herondina e a cena final), experimentalismo de vanguarda e os versos precisos quanto à escolha dos timbres fonêmicos e marcação rítmica, qualidade que o levaria para o terreno da melopeia e faria dele um dos mais requintados letristas da música popular.²⁷⁰

A questão do grupo tropicalista seria configurar um painel histórico do País através de uma montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões, resíduos e fragmentos, da qual resultaria uma imagem mítica, cuja expressão síntese cunhada em 1963 por Décio Pignatari numa discussão com Cassiano Ricardo, ao expulsá-lo da revista *Invenção*, transformada, segundo o próprio Pignatari, num miniprograma crítico-criativo, seria a expressão *Geleia Geral* utilizada por Torquato, título tanto da música com Gilberto Gil, como de sua coluna no jornal. O mote seria liberar-se do ponto de vista dominante do mundo e de todas as convenções e de elementos banais e habituais, por meio do riso cômico.²⁷¹

Mas esse discurso festivo, carnavalizado, tragicômico, sarcástico do Tropicalismo, que nega ao mesmo tempo que afirma²⁷², provocou, naquele momento agudo do País, um deslocamento estratégico da contestação política, que viam com desconfiança, para o espaço cultural e artístico, atualizando uma discussão relacionada ao que eles entendiam sobre a crise na crença no poder da linguagem em sua forma diretamente engajada como transformação social, por meio do rescaldo das informações sobre o desastre stalinista difundido pelos americanos no *Relatório Krushov* de 1956, do seu rompimento com a ortodoxia de esquerda tradicional, do PTB e do PCB, assumido antes pelo Cinema Novo e por Godard em relação ao PCF, e pela militância estudantil aguçada em 1968 e em relação ao que se tinha visto em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. A partir daí, como diz Xavier, *a dessacralização radical, a perda de cerimônia diante do nacional como sistema (metafísico) mantido pelo cineasta e o filme funcionando como um marco do esvaziamento realizado através das paródias de 1968*. Além disso e principalmente, confia-se no poder dissolvente da modernidade técnica mesmo

²⁷⁰ BORGES, A. Introdução. NETO, T. *O fato e a coisa: Torquato Neto inédito*. Op. Cit., p. 21-22.

²⁷¹ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 53-57.

²⁷² Idem. p. 57.

em figuras associadas à dominação imposta pela ordem internacional.²⁷³

Como jornalista Torquato seria um defensor intrínseco dos direitos autorais sempre aviltados, mas, também, do modo de fazer profissional técnico americano na gravação dos discos, o que era uma realidade em relação à disparidade com que se gravavam discos no Brasil, além da divulgação através da mídia nacional e internacional de nossa produção tanto musical quanto cinematográfica. Sua preocupação como poeta-jornalista era o melhor do que se fazia em cultura no País: ocupar espaço, crescer e aparecer. Com o advento do Festival Internacional da Canção em 1968, patrocinado pela Rede Globo para concorrer com o sucesso estrondoso dos festivais da Record desde 1965, ele começa a entender o gigantesco sistema de padronização e colonização que estaria se estabelecendo no Brasil. Mas o entusiasmo inicial do Tropicalismo (justamente num momento crucial pós-golpe de Estado) com a modernidade técnica teria tomado, enfim, a “*miséria brasileira*” como uma imagem dentro de uma colagem intersemiótica que coexiste simultaneamente em meio a uma Geleia Geral da modernidade, ou melhor, segundo Xavier, como um dado social e estético, estigma a atingir pobres e ricos, a atravessar a sociedade e a marcar sua distância dos padrões avançados que procura imitar:

Para a paródia que toma o parâmetro internacional em sua positividade, tal distância do tecnicamente avançado não tem nobreza e sua representação solicita o tom rebaixado que, criticamente, desmoraliza as elites (pelo lado estético de sua miséria) e descarta a expressão direta da solidariedade para com o oprimido. Essa já não é a figura ideal de antes, aquela comprometida pela deformação populista que o cinema de Glauber já desmontou em termos sério-dramáticos e que deve ser agora, em 1968, atacada com humor corrosivo.²⁷⁴

Rogério Skylab, no entanto, traz o argumento de Caetano Veloso quanto ao papel mais radical na estética tropicalista feito por parte de Torquato Neto, de que haveria por parte do poeta uma consciência de linguagem em sua reflexão sobre a construção do próprio ato poético, havendo todo um aparato teórico, que o faria próximo dos concretistas,

²⁷³ XAVIER, I. Op. Cit., p.191.

²⁷⁴ XAVIER, I. Ibid.

mas que não obedeceria a um procedimento sistêmico de composição estética, tal como propunham os concretos com seus manifestos e planos-pilotos. E isso aconteceria em função do seu comportamento estético-existencial anárquico e desregrado. Esse rigor de sua conduta estético-comportamental o aproximaria do mito da marginalidade:

há que se compreender que, enquanto para os concretistas a palavra é um objeto clivado do sujeito, para a poesia marginal, em função do desbunde contracultural, a palavra é um corpo, enquanto tal, inalienável do sujeito escritor, e o tropicalismo teria sido responsável por essa mudança de perspectiva. Consequentemente, em termos de linguagem, não estaremos mais diante de um objeto cristalino, possuidor de uma clareza formal, próprio dos concretistas. Tal como a imagem poético-existencial de um corpo louco, a palavra vai expressar um turbilhão de significados, envolvendo o precipício e o niilismo caótico.²⁷⁵

Essa relação entre o próprio corpo e a palavra poética revelaria uma ética na própria desilusão de Torquato, que não tardaria a perceber o Tropicalismo como produto. Mas há uma fase poética anterior da adolescência, que é tomada pelos problemas existenciais vinculados a uma angústia relacionada à injustiça social relacionadas com o trabalho alienante simbolizado pelo apito da fábrica exemplificado no já citado poema *Ode*, de 1961, e ao meio árido nordestino, que seria o ponto de origem da desesperança encontrada no poema, cujo título é, não por coincidência, *Prefácio*, de 1962:

“Eu venho de uma terra escrava da fome
 miséria em ponto maior
 desolação perene que há muito espera
 a redenção final
 Venho da terra
 onde as plantas se nascem não crescem
 e secam e morrem pequeninas

²⁷⁵ SKYLAB, Rogério. Em busca de um Torquato tropicalista. Blog Godard City. Postado em 12 de janeiro de 2017. In: <http://godardcity.blogspot.com/2017/01/em-busca-de-um-torquato-tropicalista.html?view=classic>

semente ainda
 sem que deem fruto ou sombra ao fugitivo esfomeado
 que passa carregando
 seus restos.”²⁷⁶

Depois da fase tropicalista propriamente dita, no interior da fase jornalística marginal e experimental talvez erroneamente tomada como pós-tropicalista da poética de Torquato, que encontramos uma desarticulação das palavras relativas à influência concretista e ao descobrimento perplexo da singularidade da poesia cifrada de neologismos de Sousândrade, que na verdade aguçaria um eu lírico esvaziado do sentido de si, sintoma do deslocamento do poeta, tanto de seu lugar no social como de si mesmo.²⁷⁷

“TristeRESINA”, poema caligráfico-visual em foto cartaz, é um exemplo disso, e traz a imagem de Torquato asfixiando publicada na edição única e póstuma da revista *Navilouca* (1974). Em suma, Torquato se encontra, na verdade, dentro de uma vaga ou vórtice de ambiguidade, em primeiro lugar na simultaneidade pessoal entre o poeta, o letrista e o jornalista,

²⁷⁶ Eu venho de uma terra escrava da fome miséria em ponto maior desolação perene que há muito espera a redenção final Venho da terra onde as plantas se nascem não crescem e secam e morrem pequeninas semente ainda sem que deem fruto ou sombra ao fugitivo esfomeado que passa carregando seus restos. Venho da terra (essencialmente agrícola) onde florestas e plantações são caatingas de sede e solidão paisagem colorida em filmes de cangaceiro. Uma terra onde o Sol é ameaça pura ardente brasa que tudo destrói. Fogo intenso arrasando roçados dissecando nas chapadas os mortos animais tangendo o homem que nunca se enraíza ou vinga como nunca vinga ou se realiza ali coisa nenhuma. Ah! que eu bem lembro da terra de onde eu vim! Estradas poeirentas com homens que vão e nunca voltam cabeças baixas ossos à mostra a vida inteira açoitados pela vida deixando-se aos retalhos nas estradas sem começo nem fim que os levam a nada. Restos de um povo tangido pelos caminhos fugindo pelos caminhos morrendo pelos caminhos. Olhos cansados de buscar por toda a parte na fuga desesperada um pouso certo um grão de arroz. Ah! ilusões da terra de onde eu vim! – E porque votando em minha humilde pessoa senhores e senhoras isso tudo EU PROMETO vai acabar de vez! –E porque votando no sempre honrado e cada vez mais rico doutor fulano amado filho do coronel cicrano meus queridos conterrâneos EU PROMETO, tereis todos uma vida melhor, não mais passareis fome e choverá todo santo dia... Mas aí! Realidade da terra de onde fogem... Reformas e reformas em estudos centenas de projetos engavetados anúncios de uma próxima redenção. Paisagens feitas de rios que secaram. Nuvens que não passam. Poços impossíveis de cavar. Ah, terra ingrata de onde apenas brota quando brota uma gente que não chora porque é dura, mas que a dor de um sofrimento desumano e o imenso grito de uma angústia desesperada sufoca sempre na garganta sedenta e ressequida! Ah, minha terra que também caminha, que busca sempre um fim pra isso tudo! Ah, minha terra que não pode nada!... São séculos da mais intensa busca vez em quando amainada de repente na miragem avermelhada de um futuro que se arrasta preto e manco no deserto. E a verdade ali está ela: Um céu de bandos de urubus que voam e fazem sombra até que toque a sineta para a ceia... NETO, Torquato. Ode. 1961. *Juvenílias*. Op. Cit., p. 18.

²⁷⁷ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 131.

a sobrevivência, a família com a vinda do recém-nascido, depois, como diz Duda Machado, *em um meio termo desgraçado entre o sufoco político e cotidiano, a destruição do ambiente cultural e as solicitações da contracultura*²⁷⁸, mas principalmente num momento onde há uma emergência de uma nova interação entre cultura e política pautada pela globalização por meio da indústria cultural desenvolvendo-se aceleradamente no País e que é gerada pela mídia eletrônica e pela informação escrita difícil de equacionar, onde a luta política enfrenta as vicissitudes de sua própria mercantilização.²⁷⁹

Apesar de não abriremos mão da questão levantada por Xavier a partir do ensaio de Roberto Schwarz de 1969-70, criticado por Zé Celso, por, segundo ele, não entender o que estava se passando em relação a uma linguagem do corpo, o que nos interessaria aqui seria focar na questão do corpo na poesia de Torquato em relação a *Terror da Vermelha*. Ao falar em colagens desde as letras tropicalistas, no período pós-tropicalista, para além de trabalhar com imagens que evocariam ou nivelariam relações sócio-históricas, a escrita fragmentária no fato de criar lacunas soltas ou vazios entre os retalhos dos textos, subvertendo normas gramaticais, ausência de pontuação, maiúsculas e outras infrações a serem preenchidas no ato da leitura, isso remeteria a estar exercendo uma atividade lúdica na reinvenção da vida comum, fugindo à lógica e à causalidade por meio da reelaboração da linguagem.²⁸⁰

Essa atividade lúdica, encontrada na poesia a partir da colagem e do vazio que herda da Pop Art, reaproveitar na arte a banalidade cotidiana produzida pela civilização industrial, também se estabelece quanto a este pé de igualdade da palavra e do som se sintonizar com outras formas estéticas, assim como com os outros elementos da composição, o espaço e o tempo, a cor, o gesto e o corpo, aproximando-os da vida, do cotidiano, do caminhar à deriva, contaminou não só a poesia concreta e as experiências nas artes visuais (a experiência corpórea e o espaço ambiente em Hélio Oiticica) no teatro (a equivalência imagética entre corpo, atuação, dança, cenário, objetos, como vimos em José Agrippino de Paula), na performance (a relação direta e homogênea entre corpo, espaço, objetos e tempo) e conseqüentemente serviria, na ideia de Pimentel, como um possível ideário de possibilidade de transformação do espaço na imagem cinematográfica que chega

²⁷⁸ XAVIER, I. Op. Cit., p. 83.

²⁷⁹ Idem. p.192.

²⁸⁰ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p. 162-169.

até Torquato, que tinha como seu programa favorito no Rio assistir a filmes europeus no Cine Paissandu.

Vemos esse procedimento sugerido por Pimentel em vários trechos do filme onde placas com escritos diversos, como *Aqui* e *Ali*, são colocadas ou seguras por pessoas e, principalmente no início do filme, também na simbólica bandeira emblemática estendida como o grande número quatro libertário com ponto.

A duplicidade das palavras *Aqui* e *Ali*, funcionariam a princípio como a nos fazer passar, como espectadores, pelo próprio sentido de ambiguidade, do caótico da irracionalidade do protagonista, num pensamento dialético inócuo, sem saída. Num sentido mais geral, no entanto, apesar de serem vistas ao redor, no bairro provinciano da Vermelha, numa Teresina antes da gentrificação, anunciariam poeticamente algo trazido subjetivamente de um outro lugar, um lugar partido, aquele da cidade grande, de um conhecimento estético do cinema moderno, e que se anuncia como um sentido de esquizofrenia ou de fragmentação. O esquizofrênico como aquele que é refém da instantaneidade do presente. A perda da noção de experiência do *continuum* do tempo, onde não é possível constituir a personalidade, a perda da possibilidade do mapeamento cognitivo do mundo ao redor. A arte assim se reduz à materialidade do significante, no caso a palavra, e a obra não apontaria mais para um lugar no mundo ou para um mundo histórico, operando com signos vivos mas não vividos.²⁸¹

A percepção na pós-modernidade, no contexto americano e europeu, da paródia e do pastiche, seu primeiro traço, depois na particularidade de um Brasil sendo engolido sincronicamente pela indústria cultural e pelo golpe de estado, será análoga à percepção do esquizofrênico. Benjamin dizia sobre a relação entre guerra e cinema como algo que agora se configurará na percepção como excesso de imagens na pós-modernidade e que traz consigo intrinsecamente a questão do esquizofrênico, pois agora se estabelece, na percepção, algo como a do combatente em meio ao conflito, e o nosso corpo como sendo alvejado por estímulos sensoriais, os mesmos de um campo de batalha e a consequente perda de orientação espacial. No Brasil do AI-5, porém, mais do que isso, uma verdadeira retirada de chão. O golpe e o conservadorismo como nocaute, o medo e a impossibilidade de mapear cognitivamente o espaço circundante.

²⁸¹ Devo a noção acima aos debates e exposições do curso Estética (Estética e Política: o Conflito das Imagens na Arte Contemporânea) de Ricardo N. Fabbrini, em 2016.

Disjunção alarmante entre o corpo e o ambiente construído e o esforço da imaginação em dar conta dessa totalidade que nos escapa, nos provocando sentimentos contraditórios entre o fascínio, o medo e o horror. Sublime em chave negativa. Como quando Torquato conta do conservadorismo à solta no País pelas abordagens: ao tentar alugar um apartamento e na rua por transeuntes e pela polícia, todas devido ao seu cabelo comprido.²⁸² Aquilo que poderá vir neste estado de coisas não poderá, portanto, se fazer projeto, mas, sim, bricolagem de imagens e palavras soltas, montagem a partir de ruínas, pois houve aqui uma cisão da experiência, vazia do ponto de vista de uma vida vivida.²⁸³

Esta forma de se expressar em Super-8, que se encontra no binômio arte-vida, como em Waly Salomão, é contemporânea da poesia de mimeógrafo, da edição barata distribuída de mão em mão. A captação de imagens das coisas possíveis ao redor está próxima de uma fala que se escreve, de um imediatismo que se faz mediação. Havia nestes gestos poéticos desejantes, um ato de escrita ou um ato de captação de imagens, portanto, em ambos um ato que pudesse trazer em si todo o contexto de sua enunciação e fosse engendrado no mesmo momento em que esse contexto se produzisse. Roberto Zular dirá que esse processo:

às vezes a contrapelo do que dizem os poetas, reforça não só o debate sobre as condições do ato de escrita (que em nosso caso seria imagético, como carrega com ele as marcas de sua situação de enunciação. Esse relevo dado ao ato de escrita projetada, por sua vez, todo um outro imaginário dos atos de fala, como se o poema, posto como gesto vital, carregasse suas condições de produção, e seus atos de fala, suas condições de enunciação[...]. Sua graça reside em boa parte na construção do poema, tendo como elemento constitutivo a situação de fala.²⁸⁴

Esse outro imaginário – como gesto vital, carregando suas próprias condições de produção, o elemento constitutivo, a situação de fala e suas condições de enunciação – se encontra paralelo à proximidade da máquina superoitista com o corpo, atrelado como um olhar

²⁸² NETO, Torquato. Na segunda se volta ao trabalho. *Os últimos dias de Paupéria*. Op. Cit., p. 199.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ ZULAR, Roberto. Op. Cit., p. 255.

anexo, assim como o lápis entre a consciência expressiva poética e o papel. O filme feito num processo das condições da baixa produção e do ato do imediato do corpo-câmera em sua condição de enunciação em relação aos espaços ao redor.

1.11 *Aqui, Ali, Herondina*

De toda forma, aquilo que virá em seguida nos faz suspeitar que, talvez, esses cartazes de *Aqui* e *Ali* estivessem simplesmente atiçando nossa curiosidade, pois há um corte surpreendente que revelará uma menina dançando em cima de um piso elevado de um quintal onde, atrás dela, lê-se um cartaz dizendo: “*Aqui, Ali*”, que confirmaria o que acaba de ser dito. A música muda radicalmente de novo para *La Bamba*, interpretada talvez por Trini Lopez. Herondina, nome da sobrinha de Torquato que acabara de chegar dos EUA²⁸⁵, dança de forma descontraída e perfeitamente sincronizada ao ritmo da batida da música. Segundo o depoimento gentilmente cedido pela própria sobrinha de Torquato, Herondina (Dina Mendes Falcão), a música que escutava enquanto dançava era, na verdade, de um disco do Jethro Tull, naquele momento, trazido recentemente dos EUA e do qual sentia extremo orgulho da exclusividade em possuí-lo como novidade naquele ambiente provinciano de Teresina.²⁸⁶

Herondina dança descalça e com roupas leves, conforme a região quente do Nordeste, vestidinho de *short* curto agarrado, como se tivesse acabado de sair da cama na intimidade de casa. Rebola o quadril do corpo de menina adolescente desenvolta e ingênua, abrindo e fechando os braços finos com os pequenos punhos delicadamente fechados. A menina, que talvez tenha acabado de voltar desinibida do estrangeiro, acompanha o ritmo chutando e levantando delicadamente as duas pernas seminuas alternadas, para lá e pra cá, molejo solto ainda com um resto de timidez no modo discretamente sem jeito. Empina o ventre rebolando a volta inteira do quadril, gira fazendo a volta e para de lado, depois realiza a mesma volta para o lado oposto, dando uma paradinha com as pequenas mãos juntas, em seguida as arremetendo seguidas vezes como se desse pequenos soquinhos no ar junto com o passo das pernas, enquanto faz a volta para ficar novamente de frente.

Em seguida, esse mesmo gesto é realizado, só que agora batendo com os dois punhos

²⁸⁵ DEMÉTRIO, Silvio, R. Op. Cit., p. 4.

²⁸⁶ Este depoimento foi feito na produtora de George Mendes, UPG, onde se encontra o Acervo de Torquato Neto.

alternadamente na altura da cabeça, depois no peito e em seguida deixando os dois braços caírem. Dá voltas completas e limitadas do braço, jogando-o para traz e faz “cobrinhas dando o bote” com as duas mãos alternadas ao ritmo da batida. Repete os gestos anteriores e a câmera se aproxima dela num plano americano e depois abre o *zoom* de novo para o plano geral. Ela continua se soltando cada vez mais. No final do plano, o corte para o cartaz: “*Ali*”, anunciando um momento de suspense para a próxima cena.

As placas de “*Ali*” e “*Aqui*”, sua alternância, podemos supor, ao mesmo tempo em que nos provocam teriam, talvez, algo a ver com supostas indicações relativas ao estado psíquico desestabilizado do protagonista e de sua procura patologicamente compulsiva. Como por detrás de Herondina dançando havia um cartaz com ambas as palavras: “*Aqui, Ali*”, pode-se supor que a menina, dançando sensualmente depois do momento anterior da morte do próprio cineasta em cena, levado pelas mãos apertadas de um anjo doido, e do desprendimento provocado pela música, desafinando o coro do entendimento do espectador, haveria uma preparação do que seria um momento de epifania, um arrebatamento de sentido e logicidade, imposto pelas ações do protagonista até agora no filme. Claro que a cena filmada foi captada circunstancialmente. De toda forma, essas palavras atuariam no papel de comunicabilidade entre o diretor-poeta e o espectador, ou seja, reforçariam também uma autorreflexividade anteriormente citada.

Este paradoxo (“*Aqui, Ali*”), possuiria também algo da expressão “olha que coisa mais linda”, quando o homem que poderia ser Vinicius de Moraes para perplexo diante *da menina que passa num doce balanço a caminho do mar*, de um lugar ambigualmente encantado e idealizado na sensualidade latente e viva de seus gestos. Galard cita Lukács, para falar que “o gesto é a única coisa que se completa em si mesma”, e ainda Moritz, para dizer que “o belo não exige um fora de si mesmo, pois ele é tão realizado... que todo o fim de sua existência se encontra em si mesmo.”²⁸⁷ Essa inserção de Herondina é absolutamente apartada da negatividade geral violenta e do nexos narrativo do filme até agora porque, “como conduta privilegiada, se destacaria da continuidade ambiente por um começo e um fim relativamente claros, por uma autossuficiência que permite isolá-las”²⁸⁸ e também porque, “não infringindo regra explícita alguma, não tem significação de delito; mas, por se comporem de signos inéditos, aparecem como um desregramento do princípio de comunicação”.¹²⁹ Na estrutura do filme, portanto, essa

²⁸⁷ GALARD, Jean. Op. Cit., p. 79.

²⁸⁸ Idem. p. 75.

cena deixa atônito o espectador porque “*o sentido operado não pode premeditar*”²⁸⁹, como muitas outras cenas antes e depois dela atuariam como função poética no cinema experimental, *desmantelando o encadeamento pragmático dos movimentos, contrariando a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressaltaria, dessa forma, a própria maneira de agir, o método empregado, convertendo a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo.*²⁹⁰

Herondina dançando, dessa forma, seria, ao contrário de um desnorreamento provocado por um nocaute violento e terrível, também um tipo de nocaute, embora este acontecendo surpreendentemente a partir de um arrebatamento feliz: o céu, tanto “*Aqui*” como “*Ali*”, o ponto de chegada idealizado, a desistência da procura sem fim ou a própria saída libertária, a sensualidade pura e absolutamente subversiva num meio machista, pudico e conservador de Teresina: pura libertinagem ou a morada dos anjos.

1.12 *Era uma Vez no Oeste*

A próxima sequência, já anunciada no corte pelo cartaz da palavra “*Ali*”, abre com as três notas iniciais da famosa gaita da música de Morricone relativa ao personagem central, o Harmônica, feito por Charles Bronson em *Era uma Vez no Oeste* (1968), e com um cenário de uma rua larga, em que passam pedestres e uma pessoa de bicicleta na frente do que parece ser uma estação antiga de trem (a bela Estação Ferroviária de Teresina de 1926. Hoje, Patrimônio Histórico, que ligava na época do filme a cidade ao mar, ao Ceará e ao Nordeste). Ela aparece do lado direito do quadro, tornada com o fundo musical algo semelhante ao clima da primeira e célebre sequência de abertura do filme de Sergio Leone em *Era uma Vez no Oeste*, numa estação, onde os três pistoleiros aguardam a chegada do trem. Do silêncio que segue depois das três notas iniciais até a sequência da música depois do corte, já estamos na estação onde se veem os trilhos, um pedaço de vagão parado e somente um funcionário da estação com quepe típico, que varre o chão, tudo acontecendo do lado direito do quadro em oposição ao vazio da outra parte. Esse absoluto vazio e o clima de desolação da estação original e seu espaço de imensidão privilegiam aquilo que é reproduzido e adaptado da famosa

²⁸⁹ Idem. p. 101.

²⁹⁰ Idem. p. 36.

sequência de Leone, com felicidade, diante das condições precárias da produção e da captação em Super-8. Justamente essa diferença será analisada na sequência do texto a seguir.

No próximo plano, uma figura vista em *contraplongée*, poderíamos dizer “mal encarada”, talvez com um tapa-olho, tentando de longe se aproximar do olho direito caído de Jack Elam, o melhor e mais perverso dos três pistoleiros clichês que aguardam Harmônica (Bronson) na estação, no filme de Leone, para matá-lo, aquele que tenta se livrar de uma mosca em seu rosto e que a prende dentro do cano do revólver. Ele olha para frente como se aguardasse também algo. Em seguida, vemos os vários vagões parados na estação, e, ao lado esquerdo, uma caixa de água elevada que, de novo, evoca a estação, como no filme de Leone. No plano seguinte, o protagonista está encostado num vagão. Em seguida, no plano americano, aparece o protagonista acendendo um cigarro, ato inédito até aqui, mas típico dos filmes de *western*. Traga e solta a fumaça de forma meio sem jeito e meio cômica, contraste em meio ao peso monumental da trilha sonora que evoca o Cinemascope.

Na sequência, o “mal encarado”, que percebemos agora de óculos escuros (Etim), também acende um cigarro, o que demonstra já um prenúncio de confronto entre os dois (freudianamente, o clichê do cigarro como falo), dado o clima que está sendo criado pela música. O protagonista sai então lentamente do vagão caminhando para o lado direito, acompanhado pela câmera que avança até o oponente, que está parado de frente para o plano, do lado oposto da estação. Em seguida, vemos em primeiro plano seu rosto, de óculos escuros e barba, virando-o em seguida para o lado direito.

No corte, ele avista o funcionário da estação levando um carrinho com algo. Na sequência, vemos o plano aproximando-se do protagonista escondido junto ao vagão, encostando o rosto na superfície como a espreitar e, no final, olha na direção da câmera. Percebemos que o “mal encarado”, que se encontra agora sozinho perto dos trilhos, ignora a sua presença e começa a caminhar em paralelo aos trilhos do trem. No plano seguinte, ele surge caminhando em direção à câmera em *contraplongée*, cujo enquadramento é transposto do clima formal encontrado no filme de Leone. O protagonista então, escondido atrás do vagão, se aproxima sorrateiramente até a ponta deste para olhar, evitando ser visto.

No contraplano, ele penetra no espaço entre dois vagões, pula o vínculo de ligação vindo até próximo da câmara. O “mal encarado” caminha para fora da estação, passando por uma mulher negra que carrega um saco no ombro. O protagonista avança com mais ligeireza, e se esconde atrás da quina de uma parede. O plano também é pensado e construído plasticamente.

Abaixa a cabeça como a hesitar por um instante, mas enquanto apoia a mão esquerda no muro para não ser visto, vemos embaixo o brilho momentâneo da grande faca que segura quando mexe a sua mão direita.

Quando abre o plano seguinte, o “mal encarado” começa a correr ao longo da estação, fugindo de algo que acabara de ver e a orquestra inteira emerge imponente na música de Morricone renunciando a expectativa do confronto e da possibilidade da morte no clímax do duelo final, como em Leone. Ele passa pela câmera e vemos o protagonista correndo com a faca atrás dele, embora sem motivo.

A perseguição continua no próximo plano, enquadrando a estação ao fundo e a grande sombra em perspectiva de um vagão parado no trilho que só vemos no outro limite do quadro. Os dois surgem e a câmera os acompanha na panorâmica até enquadrá-los lateralmente em oposição, como no formato de duelo. Mas o tempo de espera entre o sacar da pistola, que seria a lógica do duelo, não existe, e o que ocorre então é a premência compulsiva da pulsão de morte.

O “mal encarado” imediatamente pega uma pedra de um muro para se proteger. Os dois se encaram. Vemos o detalhe da aproximação da grande faca na movente mão desafiadora do protagonista. Em seguida, há o corte para o contraplano do detalhe da pedra na mão do “mal encarado”. Em seguida, apesar da distância, percebe-se o ataque sempre ágil do protagonista que enterra a faca no pescoço do oponente. No plano seguinte e geral do arremate do protagonista, nós o vemos montado em cima do outro até o seu desfalecimento, com a estação ao fundo.

O protagonista de boina sai da cena do crime correndo de forma idêntica às outras vezes, apesar do contraste do fundo musical e do cenário grandiloquente, com aquele mesmo jeito de caminhar ligeiro e doido, magricela e trôpego, até desaparecer no meio de uma fresta entre os dois vagões. No final, a vítima aparece morta de óculos escuros no chão com a camisa ensanguentada. Nos últimos três planos da sequência, aparecem três vistas da estação, a última com a perspectiva infinita dos trilhos, do trem e da torre da estação por trás dele, ao fundo. Nos três planos, a duração vazia da imagem de espaços vazios tomados pelo desconsolo da morte funcionam melancolicamente, tal qual Leone. Em um muro, talvez da própria estação, escrito de forma a preencher o campo todo da imagem, vemos a palavra escrita com letras finas e precisas: “resina, parte de “Teresina” escrita em vermelho e que na poesia de Torquato se refere à junção: “*tristeresina*”.

A coincidência é que o personagem sairá ferido depois do duelo, assim como Bronson

no filme de Sergio Leone, atingido depois de matar os três pistoleiros contratados para matá-lo na estação. E esta parece ser uma ferida de morte.

Quanto à questão do gênero *western* dentro do filme, poderíamos destacar o contraste entre a paupérrima produção do superoitismo experimental aqui referido e a sua contradição intrínseca: o filme caro, grandiloquente e formalmente impecável em formato Cinemascope de Sergio Leone. Leone inaugura a utilização da imagem cinematográfica como pastiche ou autorreferente de imagens clichês do próprio cinema americano, iniciando em geral a espetacularização da cultura a partir do cinema do que viria a ser, anos depois, chamado de *block buster*, também de cinema retrô e cult, e a enxurrada da indústria cultural do pós-moderno paralelo à transvanguarda na pintura, sendo tachado assim de *western spaguetti*. Algo semelhante fará muito tempo depois Tarantino, influenciado por ele. A questão começaria pelo aspecto de que o superoitismo tropicalista manipula aqui um gênero realizado já como um pastiche, pois a estrutura narrativa de *Era uma Vez no Oeste* foi concebida como um mosaico de citações que tinha como objetivo realizar uma elegia ao gênero e que consistia tanto em releituras críticas e irônicas de determinados códigos quanto em alusões diretas que respeitavam e homenageavam nostalgicamente esses códigos.²⁹¹ A própria cena de abertura, como exemplo, com três pistoleiros esperando a chegada de um trem numa estação semideserta, é uma citação óbvia de *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnermann, onde se vê Lee van Cleef tocando uma gaita, como o personagem Harmônica, no filme de Leone; e a chegada da locomotiva, na abertura, consiste numa citação múltipla de *Cavalo de Ferro* (1924), *Os Conquistadores* (*Western Union*, Fritz Lang, 1941) e *A Conquista do Oeste*, de 1962. Também a região do Monument Valley foi onde John Ford filmou oito *westerns*.²⁹² A escalação de Henry Fonda no filme de Leone representa mais uma tentativa deliberada do diretor no sentido de subverter as expectativas do público em relação a convenções do gênero. Em relação ao protagonista, o fato de Frank, no filme de Leone, ser caracterizado como um perverso em suas ações perversas, poderia ser contado como uma aproximação com o personagem de Edmar Oliveira, não fosse o protagonista, no entanto, de características físicas e psíquicas completamente avessas ao típico vilão encarnado por Henry Fonda. Porém, Frank aparece

²⁹¹ CARREIRO, Rodrigo. *Era uma Vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da Cahiers du Cinéma*. Revista *Rebeca*. n.1.jan/jun. 2012. In:

<http://www.socine.org.br/rebeca/artigos.asp?C%F3digo=94>, p. 164.

²⁹² Idem. p.164.

com expressão enfasiada e gestos calculadamente lentos, e o bandido cospe um pedaço de fumo – recurso dramático exaustivamente explorado por Leone, e hábito comum em heróis do *western* americano, como aquele interpretado pelo próprio Fonda em *O Retorno de Frank James* (*The Return of Frank James*, Fritz Lang, 1941), do qual Leone retira o nome Frank, e também por John Wayne em *Legião Invencível* (1949) – quando avisa aos comparsas que não devem deixar sobreviventes.²⁹³ Interessante notar é que esse ato de mascar algo ou cuspir um pedaço de fumo, encontraríamos já no início de *Matar ou Morrer*, no caso, Lee van Cleef como Jack Colby na própria cena de abertura, aguardando sentado em uma pedra e tirando um cigarro da boca, característica transposta para algo do gestual de nosso protagonista, que sempre se encontra com a mão ou com algo na boca durante o filme, e numa cena já descrita, se encontra sentado, como Cleef, com um pedaço de folha ou pano e apontando ironicamente para a câmera. Outra questão é que, justamente neste momento, no início dos anos 1970, a crítica internacional, propriamente o *Cahiers du Cinéma*, está começando a mudar a sua opinião sobre os filmes de Leone.²⁹⁴

²⁹³ Idem. p.162.

²⁹⁴ “Antes, em 1966, havia certa negatividade para com Leone, com Patrick Brion abordando o humor exibicionista nos floreios barrocos e Jaques Bontemps a violência exacerbada do diretor, apesar de associarem à influência das tradições italianas da *commedia dell’arte*. É Serge Daney quem vai escrever o texto mais significativo de todos os que se pode ler a respeito de Leone na revista. Daney critica os rumos que o *western* americano havia tomado na década de 1950 com uma tendência excessiva de psicologizar os personagens – argumento que já podia ser encontrado em André Bazin, que avalizava um cinema que lhe parecia crítico do próprio cinema e uma poética cinematográfica que pusesse em xeque o moralismo exacerbado do gênero estadunidense só poderia ser elaborada fora de Hollywood. Com a Segunda Guerra Mundial, Bazin vai chamar o conjunto de formas adotadas pelos filmes de “metawesterns”. Como ele mesmo diz, o termo poderia se justificar principalmente em sua negatividade ao classicismo dos anos 1940: o *western* teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica, em suma, por um valor extrínseco ao gênero e que supostamente, o enriqueceria. Essa plasticidade do cinema de gênero, particularmente o *western*, segundo Bazin, funcionaria diferentemente da comédia americana e do filme policial, devido a sua matéria intrínseca, e cujos “avatares não afetariam a existência do gênero, por exemplo, nos *westerns* ultracomerciais e a nova popularização do gênero na televisão”, ao “cair nas graças da nova geração”, com o *western* classe Z que, como ele diz, pode não ter chegado à França mas, anos depois, como sabemos, vicejaria plenamente no cinema e na televisão brasileira e latino-americana, principalmente a partir de 1964, depois do golpe militar, o lado negro da dominação política e comercial, diametralmente oposto àquele da puerilidade e da grandeza ingênua dos homens mais simples que as crianças reconheceram no *western*. BAZIN, A. *O que é o cinema?:* André Bazin. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p.246-251. Daney foi o primeiro, no entanto, a explicitar o caráter de releitura crítica que Leone oferecia ao repertório de convenções do *western* tradicional, o esforço para elaborar uma variação criativa do esquema narrativo dominante do gênero, dominada pela irreverência, pela ironia e pelo humor negro. Para Daney, a Itália era o lugar perfeito para o surgimento de um cinema popular crítico, um cinema que encapsulasse um caráter de resistência cultural e ideológico ao avanço cultural dos Estados Unidos. Afinal, o país europeu era um dos únicos no mundo a ter uma indústria de cinema popular, comparável aos EUA em números e estatísticas de bilheteria. As “origens vis e baixamente comerciais”

Haveria uma plasticidade interna ao gênero desde os filmes clássicos, os *metawesterns*, depois nos chamados filmes B, e, por fim, nas séries mundialmente popularizadas da TV, que criariam simultaneamente uma disponibilidade de absorção do gênero na sua multiplicidade. A importância de Leone estaria, segundo Daney, “*numa tentativa crítica de resistência cultural estadunidense, desconstruindo de dentro para fora [...] na condição de realizar isso dentro de uma linha de montagem ligada ao produto audiovisual do gênero italiano e “conservar o caráter de massa”*”.²⁹⁵

Para Daney, haveria tanto o exagero estético como uma estratégia crítica por parte de Leone e, além disso, o pastiche seria também uma forma de explicitação da cinefilia. O pastiche, enfim, consistiu ora em mostrar o que o *western* clássico ocultava, ora a exagerar o que este mostrava. A força dos filmes de Leone está em extenuar a retórica habitual do *western*, em fazer do excesso de oferta o equivalente de uma negação.²⁹⁶ Já Sylvie Pierre, enaltecerá a ostentação estilística, a “sobreposição da forma ao conteúdo”, realizando um jogo duplo entre o grande público e os intelectuais e o debate seguirá até 1984.²⁹⁷

Portanto, caberia colocar aqui que a subversividade formal do pastiche superproduzido e ostentado de Sergio Leone seria, portanto, uma negatividade formal realizada em consequência da disponibilidade metaestável própria ao gênero do *western*, como vemos em Bazin, só que num momento de esgotamento das linguagens figurativas que resultariam na Pop-Art e depois na transvanguarda, e que casaria perfeitamente tanto como imagem manipulada como manipulável, bem ao sabor das concepções estéticas antropofágicas abertas pelo Tropicalismo, como é o caso do filme experimental de Torquato Neto.

O termo bitola refere-se à largura da película cinematográfica, expressa em milímetros.

do ciclo italiano são, para ele, o aspecto mais positivo do spaghetti western.” CARREIRO, R. Op. Cit., p.6-10.

²⁹⁵ Idem. Op. Cit., p.11.

²⁹⁶ A peculiaridade estaria em que, a partir dessa crítica de Daney, surgiria um padrão favorável da crítica dos *Cahiers* aos filmes de Leone, justamente no momento de mudança do padrão de produção de seus filmes, em *Era uma Vez no Oeste*, foi filmado na Espanha e com dinheiro americano. Idem. p. 12-14.

²⁹⁷ “Leone, e com ele todo o western italiano, tomam emprestada a retórica ao western americano, mas fazem isso ao desenraizar a comodidade de um sistema já completamente constituído de figuras que, não tendo mais que se justificar em sua relação com o real, podem funcionar livremente, isto é, de modo gratuito [...] embora fantasioso, tende paradoxalmente à exatidão. Porque ele não se inventa de uma ciência difusa; é preciso que ele nasça de certo saber, que só será arqueológico sendo monumental [...]. *Era uma Vez no Oeste* é, antes de tudo, uma obra-prima de retórica [...] O resultado é de um narcisismo cinematográfico evidente [...] assegura o grande público; e do outro, o fato de que pisca o olho para os intelectuais. Michel Chion dirá ainda sobre a obra de Leone que ela é “a busca genealógica de si dentro do universal, do autêntico na cópia, e da diferença na repetição.” Idem. p. 15-18.

Em 35”, por exemplo, o filme está registrado em uma película cinematográfica cuja largura é igual a 35 mm. As bitolas mais comuns em cinema são as 8 mm, 16 mm, 35 mm e 70 mm, A bitola 8 mm foi bastante popular durante um certo tempo, principalmente para registros de filmes domésticos e amadores. Com a chegada dos videocassetes, no entanto, o 8mm caiu em desuso. A bitola 70 mm foi introduzida na década de 1950 e foi a bitola de preferência para grandes produções. Além de proporcionar uma melhor qualidade de imagem, os filmes em 70 mm também apresentavam vantagens em termos de som, já que nelas a trilha dos filmes era gravada magneticamente, possibilitando uma melhor qualidade sonora e a utilização de som estereofônico. No entanto, devido aos seus custos significativamente superiores à bitola 35mm, acabou entrando em desuso, sendo poucas as salas que ainda a utilizam comercialmente. O CinemaScope foi uma tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas, de aspecto 2.66:1, ou seja, o formato da tela era quase duas vezes mais largo em relação ao até então onipresente formato 1.37:1, o tamanho normalizado da tela de uma projeção em 35 mm a que estamos acostumados.

Essa negatividade feita por meio de imagens fascinantes na obra referência de Leone em relação ao cinema americano seria trabalhada, aqui, como uma imagem clichê, ironicamente potencializada pelo avesso do contraste entre o maior formato cinematográfico existente na época, o endinheirado Cinemascope americano e o Super-8, o menor e mais precário formato existente, o cinema portátil fabricado como bem de consumo, eletrodoméstico, como destinado ao *home-movie* de registros familiares e subvertido por cineastas iniciantes, amadores e artistas. Isso lembraria um filme brasileiro em Super-8 posterior, *O Duelo* (1979), de Daniel Santiago, no qual dois homens realizam um duelo, um com uma câmera Super-8 e outro com uma 16mm.

Se no cinema *mainstream* o que mais importa é a grandiloquência da imagem como utilização formal, no caso de Leone, em *Era uma Vez no Oeste*, essa atitude formal cinematográfica exacerbada se abriria a um sentido pós-moderno na imagem esvaziada como espírito e tornada autorreferente, *imagerie*, e os gestos superlativos em relação ao original norte-americano apareceriam como modelos ressaltados do arcaico (quem sabe a participação do conhecido autor dos filmes de terror Dario Argento na elaboração do roteiro), reiterando e ao mesmo tempo tencionando os códigos culturais maniqueístas do Velho Oeste que se encontram recalçados na cultura americana, entre o *prazer violento e insaciável da crueldade e a vingança como virtude*, como disse Nietzsche.²⁹⁸ De outro lado, estes gestos seriam contrabalançados

²⁹⁸ NIETZSCHE, F. W. *Aurora*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 25.

com a mulher, Claudia Cardinale, e a delicadeza da música de Morricone na posse da taberna e na fundação do lugar na nova estação, referência a *Johnny Guitar* (1954). Restaria dizer que o cinema, nesse caso, funcionaria como duplo veículo, repetindo o que disse Silvye Pierre, na negatividade superlativa formal que se liga à subversão barroca ao modelo do *western* americano, e também como o da simples catarse no transporte para o mundo da fantasia do espectador em geral, transportado para mais um *western* em que gostaria de estar naquele cenário, sendo Charles Bronson a se vingar da crueldade do perverso Jack.

De modo geral, aqui caberia destacar o papel da imagem na chamada pós-modernidade, particularmente no Cinemascope de Leone, a chamada sensação da imagem plana, chapada, sem enigma, edulcorada, glamourizada, fascinante, o fascínio de imagens pregnantas, intensíssimas do ponto de vista sensorial, que se apresentam como mais reais que o real, um hiper-real que causaria um tipo de sentimento de perda, de luto, comparada quando percebemos um objeto da experiência fenomenológica do mundo da vida. De qualquer forma, há um sentimento de melancolia nesse caso associado a essa imagem produzida, a repetição do clichê.

Na microesfera de *Terror da Vermelha*, no entanto, a violência do protagonista é que nos vingaria como desterritorialização a partir de um gesto poético experimental e contracultural no sentido de atuar negativamente, deslocando o conservadorismo comportamental, institucional e familiar a partir da sua explosão, como um liquidificador de referências pop na música e na imagem, típico desse pensamento aberto e libertário como o que se propunha a antropofágica postura dos tropicalistas na própria incorporação do *Western Spaghetti* aqui referenciado nessa sequência. Mas a incorporação de tal sequência estaria inserida, ao mesmo tempo, num conjunto maior de uma delicada e frágil bricolagem de imagens captadas aqui e ali, ao redor, ou seja, que “acontece no acontecimento”, sem grande esmero fotográfico, e que, na cópia desgastada, se tornam ao contrário do clichê, resistentes, imagens-enigma, aquelas que forcem o pensamento.²⁹⁹

Voltando à especificidade do filme, as armas que o protagonista usa, as próprias mãos, método dramático, com as quais esgana a primeira vítima, a faca utilizada na maioria das próximas ações e que deixa o rastro de sangue, a corda, método mais elegante, com a qual esgana o diretor sem sujá-lo, são métodos silenciosos como o filme Super-8, exigindo portanto menos técnica de filmagem, o que aproxima o personagem doido mais do homem primitivo no

²⁹⁹ FABBRINI, R. N. *Imagem e Enigma*. Viso, Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética. ISSN!1981-4062, n.º 19, jul-dez/2016.in: <http://www.revistaviso.com.br/>

ataque animal, do indígena ou *serial killer*, do que, por exemplo, do próprio pistoleiro na utilização do revólver no *western*, motivo de outra referência de filme de gênero que aparece do início ao fim.

Ainda mais porque o personagem repete seus gestos de forma idêntica em todos os assassinatos. Na cena da estação, matar a faca o vilão. Este, com uma pedra, portanto, produz um anticlímax impensável na ética da paridade do duelo no *western*, principalmente na cena inicial em *Era uma Vez no Oeste*. Aqui apareceria em primeiro lugar o chamado *mise en abyme*, a obra dentro da obra,³⁰⁰ portanto, já uma ambiguidade inicial entre os dois gêneros no mesmo personagem, o do terror e do *western*, em que encontraríamos aqui a intersecção realizada por meio da abertura poética antropofágica tropicalista pós-moderna de incorporação e diluição de tudo (gêneros, movimentos, alta e baixa cultura), através de toda cultura pop na qual o poeta, autor e diretor e o próprio momento do filme se inserem, provocando certa negação da paixão pelo seu cinema em relação ao filme referência de Leone, já que “mata” a vontade de realizar o duelo, momento crucial do *western* em que elimina o vilão.

Nessa perspectiva pós-moderna, poderíamos invocar a poética de Torquato no interior do filme como autorreflexiva, a obra dentro da obra ou sobre a obra, como jogos de espelho, quanto à hibridização de gêneros, fragmentação e dispersão, atuando como a perda de sentido lyotariano justificada pela incredulidade face às metanarrativas ou recusa das noções de hegemonia.³⁰¹

O protagonista que surge do nada, do mato ou dos arredores, seria o faroesteiro, forasteiro, ou o nômade, despossuído de lugar fixo, como Bronson no filme de Leone. O antagonista, fruto do sentimento de vingança: Teresina, ou tudo que lembra a cidade e seus afetos. Mas a coisa não seria tão simples assim. O personagem será “apresentado” no início alardeado por uma sirene, na sua despedida e rompimento dolorido dos laços familiares implacavelmente descritos na letra da música, como um passado a ser esquecido e levantados como bandeira do devir, embora, dialético, liberto por um lado do sentido de um

³⁰⁰ Lucien Dallenbach redefine e amplia tal conceito afirmando tratar-se de todo e qualquer enclave que venha a estabelecer uma relação de similitude com a obra que a contém. Para Jean Ricardou, trata-se de uma operação que enriqueceria o espaço homogêneo da história ao introduzir um fator de contestação: uma vez que a história não tolera, sem nenhuma digressão, nada além do que sua própria narrativa, poder-se-ia tentar o imbricamento de duas histórias, cada uma tentando impor-se sobre a outra. VIEIRA, André Soares. Op. Cit., p. 125-126.

³⁰¹ Idem. p. 118.

conservadorismo fixo, próprio à cidade natal referente mas, ao mesmo preso, como veremos, numa rota ou espiral em direção ao estilhaçamento.

A violência aqui cometida, em seguida, não será fruto da vingança como punição às crueldades cometidas no passado, mas motivada pela “doença psíquica” e pela rejeição (“só matando”), ainda que sem explicação prévia ou justificativa, tal qual o personagem *Merde* (2008), de Leos Carax. Sua postura gesto-comportamental é que justifica por si a motivação da violência típica cometida contra mulheres, cujo fundo psíquico seria o infantilismo psicótico da violência como resposta à rejeição do afeto desprezado pelas moças. Depois de eliminar o próprio diretor, com a cena do *western*, o protagonista, eliminando o “mal encarado”, eliminaria com ele o sentido da referência fílmica principal. Portanto, o próprio filme ou o personagem inconsciente de si, primitivo ou o “*anjo muito doido*” varrido, na sua gestualidade trágica e constantemente compulsiva, que começamos a perceber, vai exterminando toda e qualquer referência afetiva do espectador ou de si, e, nesse caso, a paixão pelo seu cinema, a cinefilia, pois aqui, bem ou mal, como um Davi e Golias, seria realizado um pequeno e digno Leone em *Super-8*; e quando realizamos um fetiche, de alguma forma, o matamos. Ambiguamente, Torquato mostraria com isso a ilusão apolínea ainda intacta, como disse Nietzsche: da “*força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, [...] de que ele vê uma única imagem do mundo*”.³⁰²

Quanto ao gênero terror, no entanto, a coisa já tinha se complicado antes com a frustrante tentativa de abordar a moça loira que toma boa parte de tempo do filme e, depois de eliminar o concorrente que a observa, ele a perde e é substituído por outro que aborta a investida, devido à presença do namorado que a leva de jipe para passear, aliás, é esse namorado, protótipo do macho *cowboy* alto e destemido e da segurança burguesa traduzida na voz de Elvis, que frustra não só sua empreitada macabra como o interesse de outro pretendente de camisa branca, não exatamente doido como ele. Frustrada a empreitada emocional, o protagonista vai se vingar no diretor do filme, não sem estilo, é verdade, destruindo qualquer vinculação fixa dos gêneros que o filme manipula. Não bastasse isso, vai, em seguida, atrás do próprio gênero em que apareceu de forma estranha no início do filme, para destruí-lo em seu cenário (a estação de trem), típico do próprio gênero. Na verdade, percebe-se, o protagonista louco é avesso e estranho a qualquer modo de fixação e procura eliminar todos eles ou a se encaixar num preceito formal. Dessa forma, vai anulando a própria possibilidade de fixação de gênero narrativo

³⁰² NIETZSCHE, F. W. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 125.

vinculado ao personagem pelo controle do espectador, e a única forma que permaneceria seria a do seu aspecto contido no gesto tresloucado comportamental compulsivo.

Depois disso, há dois planos, pouco identificáveis, devido ao pouco contraste original dificultado pelo desgaste da película, como se tivessem sido filmados dentro de um quarto escuro, quase sem iluminação. Na primeira imagem aparecem duas frestas de luz que vêm de cima em um ambiente soturno, onde somente algum reflexo mínimo é obtido a partir de objetos lá existentes. No segundo plano, também na penumbra, só que mais claro, percebe-se discretamente uma televisão apagada. Esses dois planos de passagem, talvez pudessem reiterar e duplicar o clima de desolação na estação, aqui colocado dentro de um quarto escuro, funcionando talvez como a morte da autorreferência da imagem cinematográfica da sequência anterior, transplantada aqui para uma triste e solitária TV apagada, imersa na penumbra ou, mais do que isso, estabelecendo uma negação do próprio sentido de constituição da imagem ou da forma da imagem enquanto unidade de linguagem. Esses planos prenunciam, de qualquer forma, a tristeza que virá a seguir.

1.13 “E deu-se que um dia o matei, por merecimento”

Com o final da música *Harmônica*, de Morriconi, o som da gaita vai morrendo, e vemos o protagonista caminhando numa calçada ferido e cambaleante, com uma das mãos na altura do baço identificando a camisa manchada de sangue e outra mão segurando um pano que enxuga o rosto ou assoa o nariz. A música muda para *C'era una volta nel west*, a música que acompanha a figura feminina de Claudia Cardinale ao longo de todo o filme de Leone na sua parte mais lenta e delicada, embora melancólica.

No corte, ele mal consegue ficar de pé, e vai cambaleando até encostar em um muro. Em seguida, aparece completamente trôpego e se segurando de pé ao longo do muro, onde o seu sofrimento será duplicado pela própria sombra que o acompanha na agonia. Um rápido plano numa calçada. Outro de um *zoom* até a porta de um estabelecimento. Em seguida, vemos um homem de camisa branca num quintal (pode ser que seja o próprio protagonista ou o segundo pretendente), que vai até um varal, depois tira a própria camisa e caminha até sumir

atrás de uma parede. No outro plano, uma mulher de vestido de alça branca torce uma roupa que pode ser, quiçá, a camisa ensanguentada (mesmo porque, pensamos, o protagonista não poderia voltar à cena identificado sem ela). Este gesto da mulher de torcer a roupa, juntamente com a delicadeza melancólica da música, muda o caráter, em geral, do que era a atividade negativa da ação masculina, apesar de certa androginia na postura gestual de origem do esguio e desengonçado caminhar do jovem/menino, para o de certa fragilidade tanto ligada ao ferimento, como a de necessitar lavar a camisa, trabalho executado por uma mulher dentro da “normalidade” em um universo machista, como retratado no início do filme.

Entretanto, em seguida, vemos o protagonista caminhando novamente, como se não houvesse acontecido nada. Podemos pensar que o ferimento mortal fez parte de um personagem que seria o dele mesmo e que teve seu fim com o início da próxima sequência. Agora, segundo esse pensamento, ele se recomporia como se aquilo fosse apenas uma encenação. Claro que, hoje, não podemos deixar de pensar, em relação a isso, no filme *Holy Motors*, de Leo Carax, com o ator Denis Lavant trocando de papel, mas principalmente em relação a um parentesco deste protagonista e seu tom patológico e animalesco com o grotesco, puro instinto primitivo à solta e, também, gestualmente louco do personagem Mr. Merde, inaugurado no filme *Merde* (2008), em um episódio interior ao filme internacional *Tokyo!* (2009). Em *HollyMotors* (2012). Há algo também de uma ordem contracultural dentro de um filme sobre o trabalho do ator (Óscar) e suas diversas máscaras contrastantes no extremo da diferença, contracenando em sua própria vida-encenação multifacetada como desarticulação da autonomia desprovida de intenção na contemporaneidade reificada³⁰³ e instrumentalizada pela própria imagem, agora desterritorializada e, ao mesmo tempo, indistinguível da própria realidade. *Merde*, nesse contexto, é a encenação de um ser que sai do esgoto como numa espécie grotesca de fauno intermediário entre os animais, de vida puramente instintiva, entre o bode e a divindade. Leva a Fauna-modelo até sua caverna para tornar pudicas suas vestes sensuais transformando-as numa burca em que só aparecem os olhos. No fim da cena ela se transforma em uma Virgem Maria enquanto o fauno nu, com pênis ereto, deita-se em seu colo encenando a Pietá de

³⁰³ Segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx (1818-1883), processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes no mercado. Qualquer processo em que uma realidade social ou subjetiva de natureza dinâmica e criativa passa a apresentar determinadas características, fixidez, automatismo, passividade de um objeto inorgânico, perdendo sua autonomia e autoconsciência.

Michelangelo. O filme, assim como o personagem dionisíaco, funcionam como produtores de subjetividades poéticas, ambos centrados, como um dos personagens diz, na simples beleza do gesto.³⁰⁴

Continuando em *Terror da Vermelha*, o protagonista sai caminhando no plano seguinte por detrás da grade de uma casa, parece que usando agora uma camisa vermelha e sem listras. É identificado, no entanto, pela boina, pelo mesmo jeito de caminhar, e de novo se esgueirando atrás de um muro para espreitar sua próxima vítima. Chega num portão agarrando a grade como se estivesse procurando de novo por alguém. Olha pelas frestas quadriculadas de um muro.

No próximo plano, quando passa caminhando debaixo da câmera colocada em *plongée*, esbarra em um jovem que passa pela calçada nesse momento, e que olha para trás (para a câmera) em direção ao que seria ele no contraplano. No corte, um jovem de cabelo *black power* e camisa curta olha para trás, o que demonstra algo de inédito, até agora não ocorrido na película, um contato recíproco e não trágico. Quando este “jovem” olha para trás (o seu jeito de olhar para trás é masculino), a câmera subjetiva começa a segui-lo, substituindo o olhar do protagonista, e o jovem imediatamente percebe, tanto que olha duas ou três vezes de novo para trás, sem por isso ficar com medo ou acelerar o passo, como a moça da praça assustada no início do filme. Ele continua a caminhar de forma tranquila; tanto que, no plano seguinte, vemos o jovem encostado num muro com uma grande inscrição atrás, como a esperar alguém, pois olha de um lado e de outro como se fizesse ponto ali, e isso nos faria perguntar: Seria um michê ou um transexual?

No plano seguinte, o protagonista aparece sentado no chão recostado a uma árvore mascarando algo como uma palha, atrás de um cartaz em branco escrito “OU” (referente à ambiguidade sexual ou quem não tem cão caça com gato?) não identificável nesta cópia, mas identificável na versão de Carlos Galvão. No plano seguinte, o jovem e o protagonista, surpreendentemente, aparecem conversando com uma casa ao fundo. Esta imagem confirma o aparente ineditismo, até aqui, de um encontro afetivo que estabeleceria uma reciprocidade, pois parecem conversar tranquilamente, revelando uma faceta de abertura afetiva até então desconhecida do personagem pelo espectador. Em seguida, o plano aproximado dos dois fumando.

A câmera começa como que a descrever o corpo da figura do jovem pegando em *contra plongée* desde os seus pés, com sandália de couro, subindo pela calça jeans, a cintura, os braços

³⁰⁴ OLIVEIRA, Luís Miguel. A beleza do gesto. Crítica. Holy Motors. Ípsilon. 19 dez. 2012. In: <https://www.publico.pt/2012/12/19/culturaipsilon/critica/a-beleza-do-gesto-1658102>.

cruzados e uma das mãos segurando um cigarro de forma feminina. Fica a dúvida sobre a figura ser feminina ou masculina, pois percebemos flores em sua camisa, que parece rendada. Seria uma figura andrógina? Em primeiro lugar, o jovem é maior em altura do que o mirrado protagonista. Num primeiro plano, em que aparecem sentados no chão juntos, de longe, ficamos na dúvida, mas no plano seguinte isso fica claro, revelador da proximidade afetiva dos dois juntos sentados encostados num muro no chão. O jovem parece tomar a atitude, pois passa a mão em suas pernas e afaga várias vezes o cabelo do protagonista, buscando claramente seu corpo.

No plano seguinte, aparecem os dois de frente. Enquanto o jovem olha sorrindo para o protagonista, este, de repente, o abraça num largo sorriso, coisa também inédita até agora. Surpreendido com o desprendimento do protagonista, que até agora demonstrava o contrário, o rosto do jovem mostra certo receio, não sem justificativa, pois se um braço do protagonista demonstra afeto, o outro aparece esfaqueando-o no abdômen.

O jovem se abaixa de dor e fica a se contorcer. Ao se virar, seu rosto aparece gemendo de dor, e vemos sua camisa manchada de sangue. Toda a sequência aparece sob o efeito da música lenta de Morricone, cujo tema melancólico da voz feminina em *Era uma Vez no Oeste*, adquire aqui um tom angelical. Sendo assim, o caráter da cena, no seu desfecho, atinge um fundo de compadecimento cristão de música sacra entre a Madona e o Cristo morto.

No plano seguinte, ele se contorce até desfalecer. como todas as outras vítimas, enquanto aparecem, atrás, os pés do protagonista já de pé, a câmera sobe e o vemos sair dali encostado num muro, só que, diferentemente das outras vezes, não em ritmo de fuga e compulsividade, mas desta vez lentamente, atônito, como quem estivesse em estado de choque, porque, antes de dobrar o muro e desaparecer, olha para trás como se estivesse pela primeira vez fragilizado e desestruturado. Tanto é assim que na próxima cena, a câmera na mão acompanha de frente o seu caminhar pela rua com o rosto visivelmente transtornado, cheio de dor e desespero agravados pelo fundo musical enternecedor.

Sua mão nervosa, de novo, é levada à boca mecanicamente, depois passa a mão nos cabelos, caminha trôpego como que para o vazio, e tanto a sua alma como a do espectador, nessa altura do filme, estão sendo despedaçadas pela melodia melancólica e pela sensação frustrante da impossibilidade de um desfecho favorável ou resgate do estado compulsivo. A questão da transposição musical, que no *western* de Leone era a trilha da personagem feminina de Morricone da esposa e ex-meretriz, acaba aqui transcendendo o sentido inicial do terror e lançando o personagem para além de um instrumento que opera um sentido poético negativo e dialético, diante de uma realidade

conservadora. Agora ele é exposto à sua própria condição existencial.

O espectador então se frustra devido ao fato de a compulsividade, como vício que é, não cessar, e é exatamente isso que dói no personagem ou no espectador nessa altura do filme já esgotado. Dói porque, na série de despedaçamentos, das mortes, do afeto pelo feminino, das pessoas na cidade, dentro de uma ação que se mostrava compulsiva e patológica, eram até aqui justificáveis diante da inconsciência do personagem e poderiam operar com seu corpo, como uma negatividade na dialética contracultural para com um ambiente de uma Teresina conservadora. A partir do momento em que necessita matar o próprio cineasta e depois a sua própria paixão pelo cinema e, nesse momento, em que o personagem encontra a possibilidade de uma reciprocidade afetiva confrontado, portanto, consigo mesmo enquanto corpo a partir da troca recíproca de afeto real, a negatividade compulsiva volta a operar de forma incontrolável e, assim, não pode operar mais dialeticamente na poética do filme. Então nos perguntamos se caberia falar numa autculpabilidade referente ao desejo homoafetivo, pois utiliza a frase *“e deu-se que um dia o matei, por merecimento”* ao se referir a esta cena de assassinato no poema-roteiro. Poderíamos até imaginar que, como se referiu antes a uma conversa com Gil e aos baianos no filme (o hotel), dessa feita poderia se referir quem sabe a Caetano? De toda forma, a partir dessa cena, o protagonista atuará somente numa poética de dilaceramento, como vício psíquico e corpóreo, e o corte que a faca produz parece fazer sangrar a alma do seu agente, volta-se contra si próprio, mostrando o sentimento profundo e inconsciente que existe mesmo dentro da alteridade patologicamente velada do doente, mesmo na psicopatia, pois, no velamento da representação do outro em si, ao matar a possibilidade da reciprocidade afetiva, mata também o amor cego que se encontrava em algum lugar de suas memórias corpórea e emocional, veladas dentro de si.

Mesmo assim, algo de sublime aconteceria aqui justamente pela transparência da dor no rosto e do corpo caminhando a esmo. Essa noção do sublime estético, de extração romântica mobilizada por Kant, traduz-se justamente por aquilo que impele à imaginação. E a dor aqui abre realmente uma perspectiva, talvez não de redenção, mas de transfiguração em outro ou em alguma outra dimensão. *“O momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar. A dor diz pereça.”*³⁰⁵

O filme salta então de um enigma a ser decifrado no interior de uma dialética negativa para uma poética melancólica de cunho visceral, pois essa exposição da ferida aberta se aprofunda e problematizaria o próprio filme em relação à negatividade libertária anterior com

³⁰⁵ ADORNO, T. W. *Dialética Negativa*. São Paulo: Zahar, 2009. p. 173.

a investida, novamente violenta, contra a única possibilidade de reciprocidade afetiva que até agora teria aparecido no filme, talvez uma homoafetividade, e que revelaria nele uma pessoa tridimensional para além do personagem louco que estaria a serviço de um discurso poético. Este assassinato seria a negação reiterada para o espectador na esperança de um apaziguamento do conflito na possibilidade de humanizá-lo como personagem ao mesmo tempo que abre ou o desnuda como sentimento de dor.

Aparece então uma placa que diz: *Boijardim da Noite*.³⁰⁶ Outra placa aparece com vários dizeres também difíceis de identificar. Duas imagens de fuscas, na segunda vê-se que é da polícia. Volta a bandeira do número quatro com ponto, agora com o fundo musical melancólico, e esta adquire um sabor de fuga. Aparece o protagonista, de novo, incansável, correndo por detrás de arbustos. Uma nova placa: “*O Médico e o Monstro*”. Tudo isso ainda aparecendo sobre a sonoridade melancólica da música de Morricone. Em seguida, vemos a porta de um hospital (Getulio Vargas), pois a palavra aparece, e dele sai um homem de camisa vermelha, sempre o vermelho, e que, pelo anúncio anterior, deduzimos que deve ser o médico do hospital (Paulo José, primo de Torquato, que descreve ser ele estudante de comunicação em Brasília e que morre segurando bravamente seu *Rolling Stone* da semana³⁰⁷). Muda a imagem para ele caminhando até sua veraneio. Antes de acabar de dar a volta no automóvel para abrir a porta, é atacado eficientemente pelo protagonista com uma corda com a qual procura estrangulá-lo, e a luta é dura. O médico resiste o quanto pode, tentando livrar a própria cabeça da corda, lutando para afastar em vão a mão do protagonista até desfalecer sua cabeça no chão. O fato de matar o seu médico em frente ao hospital, aquele que talvez possuísse a possibilidade de apaziguar o seu sofrimento, reforçaria ainda mais para o espectador, a evidência da impossibilidade do personagem jamais conseguir conter essa impulsividade, como se o filme fosse uma ode ao vício ou à repetição que não conseguiria saciar jamais, ode à contramão.

Haveria aqui, portanto, um sentido permanente de contradição na aparência, operado às vezes na sua insignificância. Cada vez mais a loucura do protagonista atuaria tanto no filme

³⁰⁶ No roteiro de Torquato, escrito como poema, há uma referência dizendo que este jardim é guardado pelo Barão. Castelo Branco, E de A. O Terror da Vermelha: Síntese Sensitiva da Marginalia 70, II Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. In: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/CASTELO%20BRANCO,%20Edwar%20de%20Alencar%20-%20IIIEHA.pdf>.

³⁰⁷ *Rolling Stone* é uma revista mensal americana lançada em 1967, em São Francisco, dedicada a música, política e cultura popular, dedicada à contracultura hippie da década. A revista foi se distanciando dos jornais *underground* da época e adotando padrões jornalísticos mais tradicionais e evitando as políticas radicais do jornalismo *underground*.

como pelo filme, dionisiacamente, procurando patológica e compulsivamente matar as formas apolíneas logo que elas aparecem.

Em seguida, vemos uma imagem rápida e meio que fantasmagórica, não só pelo fato de estar superexposta, de um *zoom* da câmera que se aproxima rapidamente de uma mulher no meio da rua, rindo e abrindo os braços para a câmera com lençol branco ou algo do gênero cobrindo a cabeça e o corpo. Parece se exibir fazendo beicinho como se estivesse mandando beijos para a câmera. Um tom poético espontâneo de brincadeira do próprio momento do ato de filmar superoitista transparece aqui, embora numa chave que, nesse ponto do filme, adquira um caráter transcendental.

A imagem seguinte diz que o protagonista não estaria mais lá, nem mesmo entre as placas de contramão nas quais apareceu antes. Talvez ele não queira nem ser fixado a isso, ou seja, às placas de contramão como negatividade. Seria um movimento de devir eterno de qualquer ponto fixo que pudesse apaziguar o estado, para além dos possíveis imediatos, pois, talvez, isso significasse entregar-se, na verdade, a tudo que se nega. O aspecto autobiográfico permearia o gesto visceral de se realizar esse filme, mas nem por isso deveríamos grudar uma análise nesses fatos. Vemos o protagonista correndo pela cidade e dessa vez se afastando da câmera. A música de Morricone, que continua, reforça o tom de despedida do personagem e do filme.

Em seguida, temos a câmera rente à lateral de um ônibus de transporte rodoviário. O movimento lento da câmera nos deixa ler aos poucos a palavra escrita nele de forma poética: De novo, primeiro aparece *resina*, depois *Teresina*. Podemos pensar, talvez, poético-concretamente com Torquato, na ideia de secreção que sai de uma ferida na árvore. Assim, quem sabe, o protagonista poderia ser a secreção dessa ferida em uma árvore chamada Teresina? Em seguida, outro cartaz, cuja primeira palavra é “zona”, mas o restante da frase não é identificável. Em seguida, a câmera avista a paisagem das ruas periféricas vistas pela frente do vidro do ônibus de Teresina e a vista de uma rua através de uma janela lateral. Tudo aqui transparece como um sinal de uma melancólica partida do protagonista e de nós mesmos desse lugar e do próprio filme. Vemos uma pequena panorâmica pelo interior de uma casa até um portão no qual está uma mulher olhando para fora, talvez a mãe. Surge a mesma esquina das duas placas de contramão onde o protagonista antes apareceu no começo do filme. A câmera sobe desse ponto das placas até o céu, como se o espírito do personagem tivesse saído dali. A música para nesse momento e a câmera volta e enquadra a esquina vazia com as placas, mas

sem mais a presença do protagonista entre elas, só que agora sob o som de uma típica música de piano de *saloon*, que traz de volta o tema do *western*. Aparecem as pernas de uma pessoa, na verdade Chico Pereira, de calça e camisa de gola vermelha caminhando numa calçada. Em seguida, há um *zoom* direcionado sobre uma de duas portas com visor de um alojamento ou de um hotel. O corte seguinte é para aquela mesma pessoa anterior de camisa vermelha caminhando pela calçada. De repente, ele dá meia volta e para, como se estivesse se preparando para sacar a pistola ou para realizar um gesto surpreendente, mas, em vez disso, começa a caminhar mimetizando chaplinianamente algo como um *cowboy* com as costas curvadas, com os dois pés nas botas virados para dentro e com as pernas arqueadas, como se tivesse acabado de descer de um cavalo e entrado no *saloon* depois de milhas cavalgando no deserto.³⁰⁸ É como se o filme, no seu final, pedisse para não ser levado tão a sério e se pusesse a dizer: isso é somente um banguê-banguê.

Até aqui, encontraríamos, portanto, a negatividade como contradição metafórica ao apaziguamento social burguês. Além disso, nesse final de filme, naquilo que aparece da sua própria ausência de presença física nas metáforas visuais utilizadas, a TV apagada e as placas de contramão, depois o fantasma, a ausência de si, surgiria algo como certo tipo de expressão poética enigmatizada nessa cena cômica ao acaso do *cowboy* saindo do *saloon* ou de um lugar qualquer, o humor simples, banal, um elogio à beleza do gesto prosaico, rudimentar, o imediato, “*desprovido de princípios conscientes ou estilísticos*”³⁰⁹, como o realizado por um bêbado de rua ao lado de um bar na Vermelha, em Teresina. Aqui aconteceria aquilo que Deleuze, ao citar Nietzsche, diz quanto a um teatro da descrença, da crueldade, movimento da *Physis*, o “*humor e a ironia são aí inultrapassáveis, agindo no fundo da natureza*”.³¹⁰ Torquato (ou a imagem captada na hora por Arnaldo e editada por Carlos Galvão) encontraria, portanto, na insignificância desse gesto final picaresco, inserido num tipo cômico dentro de um resto de

³⁰⁸ O próprio Chico Pereira nos contou que estava na porta da casa do pai de Torquato: “e eu era um brincalhão, um palhaço, e eu imitava o professor do Colégio Diocesano que tinha paralisia infantil, ele tinha uma perna mais fina que a outra e tal, e, de sacanagem, eu imitava o cara andando. E o Arnaldo, que era o câmera do filme pediu: ‘imita o professor pra mim’, e eu fiz aquela performance”. Também na mesma conversa acrescentou Edmar Oliveira: “o jipe que tinha o nome de ‘fodão’, pois ele andava sozinho e quando ele andava pela cidade impressionava as meninas quando saíam da porta do colégio, da escola, e que foi utilizado pelo casal no filme, era do meu pai”. Para Edmar Oliveira, em *Terror da Vermelha*, ele seria um *serial killer* e o filme mostraria exatamente a Tropicália que Torquato idealizava, fora, portanto, da questão do dinheiro. Também contou que Torquato falava muito sobre Sergio Leone durante o filme e cantava durante a filmagem: *Ana estou tão triste*, música de Renato e seus Blue Caps.

³⁰⁹ GALARD, Jean. Op. Cit., p. 19.

³¹⁰ NIETZSCHE, F. *Zarathustra*, liv. III. Apud. DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 55.

filme, aquilo que talvez sobrasse de si mesmo na própria “renúncia da subjetividade”. Renúncia como contradição negativa: o autoaniquilamento, o sofrimento dionisíaco, “*o despedaçamento, o estado de individuação enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer*”.³¹¹

De forma geral, o único ponto fixo que o filme teria construído até aqui seria o da bandeira, no final do braço horizontal do número 4, na qual indicaria sempre a possibilidade de saída ou fuga como transformação da própria realidade, um devir dialético, pois, como diz a letra da música de Torquato, cheio de escorpiões apontando a cauda para si no telhado. De toda forma, há um princípio de um devir nômade, nem que para isso fosse preciso pegar o ônibus e fugir de Teresina, dos afetos ou de si mesmo. Sacrificar assim o seu corpo, a própria sanidade ou a própria vida. A propósito desse devir nômade, voltando ao início do filme, ao princípio: o que aconteceria com um corpo e uma gestualidade de um louco, ou pessoa que seria afetada por uma psicopatologia, como é o caso do protagonista? O louco da aldeia, como se apresenta, é um forasteiro apartado do *socius* “naturalmente” pela sua disposição psíquica, pois não se conhece sua história e ele apareceria do nada, como um andarilho ou como um animal desgarrado. Esse lado do homem “natural”, para além e aquém do princípio que obedece à preservação e à duração, portanto, desprovido de intenção, objetivo ou fim, seria a exclusividade daquele que, como o protagonista, não possui discernimento, como é o caso do portador de uma doença psicopatológica, no caso, um embotamento ligado à psicose, e que poderia ser adaptado ao que Deleuze e Guattari chamariam a partir da biologia molecular, de comportamento esquizo.³¹² Essa noção parte de que, no inconsciente molecular, somente o DNA se reproduziria, mas que a proteína, ao mesmo tempo em que é produzida, é unidade de produção, ou seja, é o que constitui o inconsciente e ao mesmo tempo se autoproduz constantemente, e são essas moléculas que agenciam o nosso desejo como uma máquina: “*O inconsciente se produz a si próprio num movimento cíclico que não tem nem pai nem mãe, é órfão, é sempre sujeito de si*”.³¹³ Isso seria denominado como uma “*desorientação assignificante*”. Ou seja, o desejo ativa nossa presença, mas sem orientação especial nem significado prévios. A prova disso, segundo Deleuze, é a independência do direito da sexualidade em relação à possibilidade de geração, íntima em relação à cultura capitalista, aspecto muito ligado ao pensamento contracultural da época em que o filme foi realizado, referindo-se à literatura anglo-americana em Lawrence, Lowry, Miller, Guinsberg e Kerouak,

³¹¹ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Op. Cit., p. 67.

³¹² DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O AntiÉdipo*. São Paulo: Ed. 34, 2010. p. 488.

³¹³ Idem. p. 381.

como “*homens que sabem partir, misturar os códigos, fazer passar os fluxos, atravessar o deserto do corpo sem órgãos*”.³¹⁴

O comportamental esquizo e sua desorientação assignificante, portanto, no comportamento compulsivo do protagonista, forneceria ao filme algo dessa natureza libertária, ou seja, contracultural. O filme e o personagem, nesse caso, funcionariam como máquina artística repetitiva, que instaura a negatividade no sujeito como “eu” desejante, entre o modelo (Teresina) e o direcionamento portador da experiência, o esquizofrenizar a morte, próprio da literatura de terror, de maneira mais profunda que o delírio e mais longe que a alucinação.³¹⁵

A respeito do comportamento compulsivo do protagonista, vale lembrar a frase de Deleuze: *Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente*.³¹⁶ Nosso protagonista repete o gesto de sua natureza compulsiva, de natureza alienada, pois desprovida de memória, isto é, aqueles “*que não possuem e que não recolhem em si os seus próprios momentos*”³¹⁷, pois a natureza é “*partes extra partes, mens momentânea*” e que, na imediaticidade da compulsão desejante, ele, automaticamente, vai em direção à destruição do objeto da alteridade, ou daquilo que o ameaça fixar como um estado de ser perpétuo regressivo. Mas quando falamos em regressão, não nos reportamos a um estado ou a um momento, mas nos fixamos a uma ideia, como pelo clarão de um olhar, sempre fixados num movimento que está a se efetuar, uma ideia fixa e cruel.³¹⁸ Ao invés disso, poder sair deste estado seria estar ao lado da novidade, por exemplo, o encontro afetivo inédito do protagonista com a figura transexuada, já que a novidade se encontraria ao lado de um espírito que se representa. E é porque esse espírito possuiria uma memória ou porque teria o poder de adquirir hábitos que ele poderia ser capaz de formar conceitos em geral, de tirar algo de novo das coisas e acontecimentos e, portanto, de trafegar por algo de novo numa repetição que contempla.³¹⁹

O personagem do protagonista e sua repetição compulsiva destrutiva, portanto, poderia ser considerado a princípio como agente símbolo de uma natureza contracultural pura, a própria negatividade, o destruidor da linguagem, mas a destruição do vínculo de correspondência

³¹⁴ DELEUZE, G. GUATTARI, F., *O AntiÉdipo*. Op. Cit., p. 179.

³¹⁵ Idem. p. 438.

³¹⁶ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 42.

³¹⁷ Idem. p. 60.

³¹⁸ Idem. p. 357.

³¹⁹ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 60.

afetiva possível que acontece no fim do filme só poderia reverter essa agressividade como a ferroadada curva do escorpião e causar a dor e a perda da referência de si na medida em que o agente, *alter ego* do poeta, também possuísse espírito, portanto, memória em algum recôndito de seu ser. A exceção de todo o percurso negativo visto até agora seria a dança epifânica de Herondina. Mas tanto o gesto repetitivo negativo do protagonista que não tem fim, como a dança de Herondina, o caminhar do *cowboy* e o gesto do fantasma no final, apesar de se constituírem em planos cinematográficos, todos esses gestos, como diz Galard, não se constituem propriamente como “cenas” teatrais, que se “*desenrolariam até a sua realização extrema [...], mas se ‘esgarçam no inacabado’*”.³²⁰

Nietzsche denominaria essa sucessão de negatividades que se anulam como o *desmedido*, “*o autoesquecimento do estado dionisíaco, [...] em toda parte que o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado*”.³²¹ Percebemos, por fim, por intermédio da progressiva e incessante negatividade que aparece no filme e, principalmente, em relação ao papel dado ao protagonista, que ele atuaria como um louco e animalesco operador de sentido no próprio filme. Possuidor de um espírito livre, muito embora seja reconhecido, no final, como um destroçado sofredor melancólico (a música), fruto de sua própria condição compulsiva provocadora de suas ações destrutivas. Andarilho com gestos corpóreos primevos de infante, portanto sem meta final: “*não pode atrelar seu coração com muita firmeza a nada em particular*.”³²² Está indo, como foi visto, sempre em direção a um ponto de fuga do devir do número 4 com ponto. Agindo, sem energia, mas intuitiva e compulsivamente, seu ser funcionaria como máquina desejante negativa da máquina social, inerentemente desprovida de objetivo e intenção, portanto, assignificante.³²³ A não ser se pensarmos no imediato da ação antecipada voyeuristicamente, buscando criar cenas para si, ao mesmo tempo em que vai contraditoriamente destruindo sem cessar formas vinculantes ao longo do caminho.

Se não fosse poesia visual, seria somente captada através das lentes psicanalíticas de uma violência inserida num quadro psicótico. Algo diverso, porém, da violência auferida ao protagonista, poderia ser pensada naquilo que Nietzsche diria como sendo a característica de um “*menino ou adolescente que parou no ponto em que foi tomado pelo impulso artístico*,

³²⁰ GALARD, Jean. Op. Cit., p. 123.

³²¹ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Op. Cit., p. 38.

³²² NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 271.

³²³ DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O AntiÉdipo*. Op. Cit., p.451-454.

deslocado do papel da “virilização da humanidade”.³²⁴ Também poderia chamar isso de uma *natureza degenerativa*, aquela do indivíduo mais independente da comunidade, os mais inseguros e moralmente fracos, do ferido e enfraquecido é de onde se poderia inocular algo novo.³²⁵

Como um operador de sentido, portanto, o protagonista vai aniquilando a possibilidade do próprio filme de se enquadrar em alguma forma pré-definida, ou de se encaixar num preceito formal ou de gênero, apesar de trafegar por eles, ou seja, um devir processual permanente da não fixação, a contingência nos leva a uma compreensão mais determinada da processualidade. Por ter propriedades processuais, ela pode se colocar como fundamento para as transformações do organismo ou, se quisermos, ela se coloca como fundamento para um organismo cuja identidade é definida exatamente pela sua capacidade de entrar em errância, pela sua “capacidade transitiva” de não se deixar pensar sob a forma da identidade.³²⁶

A contingência política que levaria o País ao AI-5, os embates entre cultura, formas de expressão e vinculação, direitos, o desejo de expansão, profissionalização, de um abrir-se ao mundo, e a frustração com a mediocridade crescente patrocinada pela também crescente massificação da indústria cultural, o exílio e o apartamento de amigos, deveriam ser refletidos no poeta a partir de certo momento como um sentimento de asfixia, que a fragilização do vício tornava ainda mais aguda. A palavra *asfixia*, como vimos, foi utilizada por ele no título de uma de suas peças jornalísticas. Em *Terror da Vermelha*, essa asfixia teria então como consequência uma forma de liberação que se estabeleceria através de uma emulação corpórea, e, se pensarmos numa sinopse, o entregar-se a um corpo errante assassino compulsivo que aniquila um a um seus desejos e esperanças, ou a sua própria autoprojeção de uma possível condição psíquica de estar no mundo.

³²⁴ NIETZSCHE, F. *Humano demasiado humano*. Op. Cit., p. 108.

³²⁵ Idem. p.142-143.

³²⁶ SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. P. 449.

1.14 *Terror da Vermelha*, uma especulação sobre a dialética negativa, a filosofia da diferença e a contracultura

O pensamento filosófico sobrepassa a arte e a constringe a agarrar-se estreitamente ao tronco da dialética.³²⁷

Pois sempre se percebe, em cada propagação de excitações dionisíacas, como a liberação dionisíaca das cadeias do indivíduo se faz sensível antes de tudo, em prejuízo dos instintos políticos, até a indiferença...³²⁸

Claro que Nietzsche estaria se referindo aqui a uma dialética relativa a Kant e a Hegel. No próprio *Nascimento da tragédia*, ele coloca o prejuízo acontecendo desde Platão, no “*tudo deve ser consciente para ser bom*”³²⁹, ou tudo deve ser inteligível para ser belo, algo que se via tanto em Sócrates como no teatro em Eurípedes, criticado por Nietzsche por ter eliminado o elemento dionisíaco. Justamente esse elemento dionisíaco seria essencial à contracultura no interior do momento histórico que abrange tanto este filme como os outros que analisamos neste estudo.

Mas, na diferença entre as duas frases acima, percebemos que existe uma contraposição entre raízes diferentes de pensamento filosófico, e que Nietzsche entende que a dialética considera a individuação um feitiço como causa primeira do mal e a arte como o pressentimento do restabelecimento jubiloso de uma unidade.³³⁰ Decorre disso a questão da aparência (*shein*) em contraposição à interpretação como significação moral da existência, que em Schopenhauer se oporá à “*perversidade do pensar*”. Se, para Hegel, a dialética seria o “*espírito de contradição organizado*”, como seria possível organizar a contradição, não a considerar, como

³²⁷ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*, Op. Cit., p. 86.

³²⁸ Idem. p. 121.

³²⁹ Idem. p. 81.

³³⁰ Idem. p. 67.

em Kant, a expressão do objeto vazio desprovido de conceito, mas conferir-lhe um movimento ordenado próprio aos objetos da experiência?

De outro lado, a contradição consideraria que nas próprias coisas há movimento, um devir, e isso aconteceria também na filosofia da diferença, como vemos em Deleuze. Haveria, portanto, uma intersecção possível entre uma filosofia da contradição e a diferença? Experiência tão cara a esse momento dos anos 1970 de proclamação da liberdade do corpo, intrínseco aos modos de viver e sentir, e que foram espelhados tanto na poesia como nos filmes de Super-8.

O estatuto dialético da contradição estaria no metafísico aristotélico de que seria impossível que um atributo pertença e não pertença ao mesmo sujeito sobre a mesma relação. O princípio de não contradição implicaria que, sem ela, teríamos a incapacidade de fazer julgamentos. Heidegger veria na contradição a possibilidade de escapar do caos, impondo à forma, que é livre de contradição, dominando-a, tornando-a uniforme e cada vez a mesma. Uma coisa seria a contradição dentro de um princípio lógico e argumentativo; outra, seria a contradição como princípio metafísico (a essência), que Hegel quer evitar.³³¹

Mas a linguagem filosófica não é uma comunicação na qual processamos informações a partir de uma previsibilidade, mas a tematização de experiências e, assim, para Hegel, a contradição seria como a doença, a contingência. Para a dialética, todo movimento seria contraditório, aquilo que se move, o que é vivo, move-se por contradição, porta uma contradição em si mesmo. Pensamos aqui no número quatro com ponto de fuga no filme de Torquato, como um signo pétreo de errância e, portanto, da contradição permanente, como impossibilidade de estabilização no tempo e no espaço. Estabilizar, fixar-se seria, assim, algo como um apodrecimento, como água turva, fazendo do movimento um movimento perpétuo de um devir infinito.

Teresina como uma contradição instaurada no corpo errante diante do afeto materno, do machismo, da negação da fêmea (*Só matando*) e o protagonista como uma negatividade fixa operando a contradição no terror da forma poética cinematográfica. A partir de um determinado

³³¹ Devo as noções acima aos debates e exposições do curso do Prof. Dr. Vladimir Safatle da disciplina Teoria das Ciências Humanas: Dialética hegeliana, dialética marxista, dialética negativa, na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), realizado em 2015.

momento, eliminando o poeta e depois da piração epifânica da dança de Herondina, a admiração pela imagem do *western* em Leone. A negação começaria a agir sobre si mesma no encontro com uma possível troca de experiência, mas eliminando-a em seguida essa reciprocidade afetiva e a própria possibilidade de cura, e, então, até a própria imagem torna-se contradição e eu me torno um fantasma. Eu mesmo, esse fantasma da imagem do negativo, o vazio entre as placas de contramão, será preciso sair desse lugar, desaparecer do próprio filme: suma! Mas como fugir de mim mesmo ou da minha linguagem? A ausência de mim mesmo também é contraditória, e será preciso terminar essa obra, porém não deixando de contradizê-la em tudo o que foi negado até agora no filme, deixando que o humor chapliniano, aquilo que para além de todas as negações, fala por si, no gesto prosaico da imitação de um bêbado saindo como de um *saloon* de filme de *western*.

Se pudéssemos pensá-lo enquanto unidade, mesmo que ambígua, *Terror da Vermelha* seria então algo como um poema de imagens e sons que se utilizaria dos gêneros cinematográficos para expressar a contradição e o devir errante de Torquato Neto. Mas faltaria algo de fundamental nesse percurso da negatividade autofágica que se deu até agora no nível da linguagem ontológica: a insignificância do gesto e a dor.

Se pensarmos na negatividade, na contradição, ela não seria um limite no meu entendimento das coisas e da minha ação nelas, mas uma condição própria do meu movimento interno, quando projeto algo diferente de mim em mim mesmo, quando tento me realizar abandonando a forma anterior, mesmo diante das coisas que estão em devir contínuo na estrutura de suas próprias formas, por isso mesmo, eu não possuo o entendimento completo delas. Estar vivo seria transformar essa realidade e, portanto, estar em atividade absoluta.³³²

Mas existe um entendimento da contradição que se refere a uma perpetuação do movimento incessante de ultrapassagem de minha condição circunstancial. Conservo assim aquilo que nego para que ela seja exposta naquilo em que é infinita e, dessa maneira, confesso a minha impotência em abandoná-la. Esse entendimento, para Hegel, seria o do infinito ruim, aquele que nunca se atualiza, por que com ele, seria preciso sempre manter a distância em relação

³³² Devo as noções acima aos debates e exposições do curso do Prof. Dr. Vladimir Safatle na disciplina Teoria das Ciências Humanas: Dialética hegeliana, dialética marxista, dialética negativa, na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), realizado em 2015.

ao inalcançável, como, por exemplo, o divino, para mostrar, pela distância, a presença do próprio inalcançável. Seria, portanto a bandeira do número quatro com ponto, vista no início do filme, a bandeira de um negativo perpétuo, como um tipo análogo da bandeira do divino, do inalcançável como um movimento perpétuo de negação? Essa bandeira do número 4 com ponto seria, portanto, aquela representação que, conservada, mostraria a negatividade pela ausência, por uma presença espectral, fantasmática do infinito? Aquilo que não me permitiria pensar, pois só conseguiríamos pensar na alteridade como o limite do que você tem, se eu não tenho, eu mato? Seria isso, então, o que levaria ao movimento perpétuo de negação do outro e que reitera a minha própria inadequação, a ponto de chegar até a negação de si, a um processo autofágico no filme?

Contra essa ideia, Hegel tenta pensar o que seria o infinito verdadeiro, uma superação que, ao contrário, estabiliza, porque ao superar, ela me leva a uma outra forma de determinação: *“Ou se vai ao fundamento ou se perece”*.³³³ E o filme parece, ao mesmo tempo, ir até o fundamento e quebrar a gramática da narrativa fílmica clássica, desnaturalizando os gêneros, invertendo a ordem dos sentidos morais nos assassinatos sem motivos, desnaturalizando o tempo fílmico diegético por meio das palavras-cenários inseridas no plano, da música que subverte o sentido da imagem e do encadeamento das cenas; investe no insignificante das coisas e dos gestos intransitivos para deles fazer emergir significados destruidores ou para, também, em seguida, destruí-los pelas mãos insanas do seu operador de sentido e protagonista. O terror funciona aqui como um agente de reiteração para a ação que vai negando a forma à medida que caminha, negando no mesmo instante a própria imagem, pois, assim, negaria a si próprio a possibilidade de se constituir em qualquer forma identitária como aquela que não desejaria mesmo caber em si própria. Mas isso não bastaria como infinito verdadeiro.

Deleuze pensa a dialética hegeliana como um pensamento da identidade, incapaz de pensar a produtividade da diferença porque considera que Hegel pensa os polos opostos de uma contradição a partir da exterioridade, da sua condição como gênero, por exemplo, impossibilitando de se tornar uma incompatibilidade material. O conceito apareceria então como uma internalização do que aparece como diferença exterior. Isto seria o infinito ruim, porque, dentro dessa internalização, os limites não param de desaparecer e de nascer num

³³³ Devo as noções acima aos debates e exposições do curso do Prof. Dr. Vladimir Safatle na disciplina Teoria das Ciências Humanas: Dialética hegeliana, dialética marxista, dialética negativa, na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), realizado em 2015.

horizonte de infinitude orgiástica. Sobraria somente a representação e a impossibilidade do pensamento de compreender tudo que não seja pensável sobre a forma da representação como uma contradição, que só se apresenta como negatividade diante da clareza do pensamento representacional.³³⁴ A bandeira, se pensada dessa forma, se apresentaria como um sentido absoluto no filme.

Mas, se para a consciência a contradição seria o impensável, ao invés disso, para o espírito, seria o índice da verdade. O espírito, dessa maneira, não seria uma outra instância da consciência, mas uma outra forma de pensamento, e o princípio da identidade não teria um valor infinito, reinando na sua própria existência.

Só podemos ir ao fundamento neste ponto, portanto, se houver uma *desarticulação* do anteriormente fundado. Se o verdadeiro fundamento seria o eu, porque ele fornece a ligação que permite estruturar os objetos da experiência, o papel da dialética seria problematizar esse eu, não se tornando dependente de uma forma autoidêntica dele. Seria preciso superar os modos naturalizados de determinação por meio da *fragilização* das imagens de um mundo que orientam e constituem nosso campo estruturado da experiência.³³⁵ (e aqui pensamos no corpo e nos gestos infantiloides do protagonista, da dança epifânica, mas, principalmente, no único encontro afetivo possível de se estabelecer no filme e a consequente desestruturação do personagem. O encontro amoroso como uma experiência fragilizadora através da dor explicitada na imagem capaz da possibilidade de ultrapassar o estado atual da errância infinita contida na bandeira do número 4 com ponto.

Pensar no infinito atual ou na experiência seria, portanto, a possibilidade de um ponto de intersecção entre as duas filosofias, da contradição e da diferença. Para Hegel, no entanto, o infinito não seria nem o grande nem o pequeno, mas o outro, seria realizar-se experiencialmente no finito deste outro e esse seria um momento de atualização do infinito. Pensar o conceito, portanto, significaria pensar, como em Kant, em determinações puramente

³³⁴ Idem.

³³⁵ Devo as noções acima aos debates e exposições do curso do Prof. Dr. Vladimir Safatle na disciplina Teoria das Ciências Humanas: Dialética hegeliana, dialética marxista, dialética negativa, na FFLCH da Universidade de São Paulo (USP), realizado em 2015.

espacio-temporais ou oposicionais³³⁶, para além da representação e do não subordinado ao idêntico. Então, o finito deveria se negar como infinito e se transfigurar. Assim, a finitude se tornaria um momento de contração do ser e a bandeira do número 4 com ponto poderia significar uma errância, mas de um ponto de vista contraditório da experiência, e que significaria um aqui e agora transformador.³³⁷ Superar algo não é superar em geral, e a contradição funcionaria pela quebra das identidades por um nível outro, aquele da experiência. A identidade é que produziria a sua própria exceção a partir de tal experiência. Ela se produz como exceção de si e ela retorna a si a partir dessa sua produção.³³⁸

Nesse sentido, o protagonista do filme produziria, a princípio, sempre o assassinato das identidades, mas retornaria não como outro, que estaria dentro de um outro nível, mas retornaria sempre ao recalque patológico, à repetição de si a partir dessa própria produção incessante e compulsiva, ou seja, não poderia se transformar em exceção de si. Repetir *deleuzianamente*, ao contrário, seria comportar-se em relação a algo único ou singular, que não tem semelhante ou equivalente.³³⁹ O fortuito ou a contingência da experiência do encontro é que garantiria a necessidade daquilo que ela forçaria a pensar.¹⁸¹ Mas quando falta a consciência do saber ou a elaboração da lembrança, no caso da inconsciente compulsão assassina do protagonista, ela não vai além do objeto, portanto *só matando*, ele é *desempenhado*, isto é, repetido, posto em ato, em vez de ser conhecido por si mesmo. É a inconsciência do saber ou da lembrança, o inconsciente do livre conceito da bandeira do número 4.³⁴⁰ Mas será que haveria, no entanto, em algum lugar, para além do personagem e sua assignificação desejante mortal, além da diferença como monstro, da falta ou o pecado, além da figura do mal, do diabo ou de um fundo que dissolve sempre a forma³⁴¹, além de uma crueldade como determinação que se relaciona com o indeterminado, um lugar?, perguntaria Deleuze, onde essa diferença não poderia se tornar um organismo harmonioso e se relacionar com outras determinações e constituir-se numa forma? Haveria um lugar, no interior do poeta, em que residiria um espírito consciente, um saber e uma memória de um momento feliz, onde recordar a experiência seria não repetir e em que a

³³⁶ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. p. 69.

³³⁷ Devo as noções acima aos debates e exposições do curso do Prof. Dr. Vladimir Safatle.

³³⁸ Idem.

³³⁹ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 42.

³⁴⁰ Idem. p. 249.

³⁴¹ Idem. p. 83.

diferença se reconciliasse com o conceito?³⁴²

Adorno compreende a noção de sujeito como um regime de não identidade, e explica, por que, na *Dialética Negativa*, começa com uma consideração, não como o ser e mesmo como o sujeito, e sim como “algo”, ou aquilo que aparece, o “algo” pensado como um caráter “coisal” não idêntico ao pensamento. Não partir desse “algo” seria aceitar a dominação do conceito que gostaria de permanecer constante ante os seus conteúdos, mas em vez disso, partir desse “algo” seria realizar uma experiência material que obriga o pensamento a se confrontar com aquilo que não é o seu pensamento, ou seja, um processo que implicaria em não ser imediatamente conceitual, ou seja, para além do que Deleuze nomearia como da trivialidade do negativo e sim o diferente em espessura. Deleuze fala em *partes extra partes*, isto significa que existiria, ao lado das coisas, um para além delas, umas das outras, um exterior ao outro, sem interdependência, apenas existência independente externamente.³⁴³ No filme, isso aconteceria no encontro afetivo com a figura da diferença do mesmo em sua transexualidade.

Pensando com Adorno, independentemente do que a palavra traga consigo em termos de experiência, ela só é exprimível em configurações *durante*.³⁴⁴ A descrição fílmica, o primeiro contato com a obra, como já vimos, precisa necessariamente levar isso em conta, a percepção enquanto estamos assistindo ao filme ou aquele da plenitude do fenômeno da imagem cinematográfica sendo colocada em palavras que necessitam de correspondência material, ou seja, que sejam construídas entremeadas pela experiência corpórea espectral. De outro lado, o superoitismo em sua produção caseira nos faz pensar também na contingência da criação cinematográfica em ato. Filmar em ato, criar durante o ato de estar filmando. Bricolagem. Como anexo corpóreo, o Super-8 como expressão imediata do filmar o aqui e agora entraria, portanto, mais facilmente em sintonia com o tempo a partir da subjetividade de um sujeito passivo, síntese passiva, ou seja, a própria duração.³⁴⁵

Para Adorno, de forma geral, aquilo que é determinado atualmente, o possível para além da experiência social atual, não é necessariamente inexistente, mas uma *latência*. Fazendo apelo

³⁴² Idem.

³⁴³ Idem. p. 60.

³⁴⁴ Devo as noções acima aos debates e exposições do curso de Vladimir Safatle.

³⁴⁵ DELEUZE, G. Op. Cit., p.142.

a essa dimensão da situação atual que aparece como uma negatividade, a dialética negativa encontra os seus modelos, fazendo apelo às experiências que contenham um conteúdo de verdade e que demonstrem exatamente aquela *fragilidade* acima colocada e sua consequente limitação da situação atual (pensamos no corpo e o gesto do protagonista fragilizados pelo ferimento e pela destruição da troca afetiva). Cabe então à reflexão filosófica apelar para essa dimensão da *fragilidade*, com a finalidade de que a situação atual possa ser colocada em movimento.³⁴⁶

Boa parte dessa indeterminação (como sair da situação atual) encontra a forma, a figura, no interior de uma experiência social a respeito da qual a situação atual não sabe o que fazer. Essa experiência social, na qual a situação atual não sabe o que fazer, para Adorno, é o campo da estética.³⁴⁷ É a crença de que a estética seja um setor da experiência social, que pode ter força indutora de transformações mais amplas de uma situação.

Além disso, para ele, a formalização estética deve ser compreendida mesmo como a *correção do conhecimento conceitual*, ou seja, a arte criticaria a racionalidade sem dela se esquivar. O recurso à arte significaria simplesmente que nós precisamos encontrar novos modos de formalização e de ordenação não baseados na repressão da experiência e da não identidade, ou seja, diferentes daquilo que é normatizado pela experiência social, afinal, houve situações ou grandes transformações históricas que encontraram sua primeira manifestação na arte.

Pensando assim, seria preciso agora ir mais fundo e repensar a própria relação entre sujeito e objeto. *A separação entre o eu e a coisa é real e também aparente.*³⁴⁸ O objeto não é uma projeção do sujeito. Se pensarmos o conceito de comunicação na sociedade reificada (como a propaganda, que se estabelece enquanto matriz do consumo, da informação e da política), ela se daria hoje, exclusivamente, relacionada entre sujeitos, e não como um entendimento entre o homem e a coisa.

Os indígenas mantinham uma relação não de projeção com seus objetos ou com os animais, mas uma relação direta, ou seja, entre ele e eu, coisas diferentes, há uma troca de energia e de olhares, e Eduardo Viveiros de Castro vai falar que, para os índios Bororó: “A

³⁴⁶ Devo as noções acima ao curso de Vladimir Safatle.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Devo as noções acima ao curso de Vladimir Safatle.

arara sou eu".³⁴⁹ Os Guarani falam que o sujeito possui um Atsiguá, espírito de um animal. Existe aqui, portanto, uma comunicação entre coisas que são diferentes (o Bororó e a arara). Tanto sujeito como objeto, no mundo racionalizado, perderam a sua força interna de serem eles mesmos e se tornarem apenas relativizados como moeda de troca.

Poderíamos pensar então que homens e coisas possuem realidades distintas, mas que, no passado, sempre mantiveram um entendimento. Adorno vai pensar, então, que a relação que se estabelece entre sujeito e objeto deveria ser a do entendimento e não a de um sujeito que projeta o valor monetário ou civilizatório. Pensar dessa maneira seria valorizar as duas pontas em si mesmas, simultaneamente, tanto a do sujeito como do objeto, e a filosofia colocaria isso como sendo a de uma grande modificação da ênfase, voltada então para os *extremos* das duas pontas.³⁵⁰

Assim seria: a dialética negativa funcionaria por meio dos *extremos*. Essa *mediação* por meio dos *extremos*, Adorno vai chamar de *mimese*. *Mimese* seria a *mediação*. A comunicação que pode se dar através de coisas diferentes. O homem se mimetizaria com o animal, e este se mimetizaria com o inorgânico, a pedra, o galho, ou com aquilo que não tem vida, não para se proteger, mas para se identificar.³⁵¹

Nietzsche, quando se refere ao teatro grego, à ritualística que a música, a plateia e a encenação realizavam, quer dar a entender que haveria uma participação mútua, orgiástica num plano de indiferenciação com a natureza, o dionisíaco. Para Deleuze, a função da filosofia seria compreender exatamente essa representação infinita, orgiaca, até o obscuro, captando a potência do atordoamento, da embriaguez, da crueldade e mesmo da morte.³⁵² Aquilo que vai interessar Adorno na arte será algo semelhante a isso, só que em termos da mediação dos extremos. Em Kafka, aquilo que é o outro de estranho debaixo da cama e que me enjoja, e em Beckett, aquele que é o outro estranho cujo cérebro maquinal *fragilizou-se*, tanto na fala como nas emoções.

³⁴⁹ Devo as noções acima ao curso de Vladimir Safatle, em que Eduardo Viveiros de Castro é citado.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Idem.

³⁵² DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 420.

Tais exemplos preferidos de Adorno possuem aquilo de único em sua estranheza que neles têm a chance de poder ocorrer, portanto, como um contato verdadeiro, ou seja, realizar a mediação dos *extremos*, a mimese com um lugar exclusivo num mundo reificado de hoje, onde não podemos enxergar mais isso, o objeto nele mesmo, onde se poderia, exatamente como os Bororó, se comunicar de forma simples com aquilo que é diferente na sua alteridade, os animais, os vegetais, os minerais ou as coisas que não têm vida. Mas até no vocabulário da criança percebe-se a mediação na pergunta sobre o “porquê”, sobre o que há de primeiro, ou seja, a mediação é pré-formada através do próprio fetichismo no aprendizado da linguagem, lugar certo para que a “*expressão e a coisa se separem na reflexão*”.³⁵³ O contato com o diferente como um conteúdo de verdade significa que o mendigo, na mediação feita a partir dos extremos da ponta e que me inclui, faz com que eu possa me relacionar com ele, o que Nietzsche disse: “*Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito.*”³⁵⁴

Essa noção de não separação entre sujeito e objeto foi tão cara ao sentido mais profundo da contracultura, ao universo hippie, aquilo experimentado nos anos 1960 e 1970, que teve sua força de impregnação de liberdade espalhada pelos quatro cantos do planeta.

O personagem do filme de Torquato Neto, também exerceria o papel dessa negatividade, principalmente no comportamental de sua gestualidade estranha, assassina desfuncionalizada, por que compulsiva, descendo ao primitivo, ao infantilizado até o momento anterior ao processo de dessubjetivação na sua forma indeterminada, do diferente, do outro, da alteridade absoluta, do louco da aldeia, do extremo da mediação na sua estranheza e *fragilidade*, assim como o personagem *Merde* de Carax, que sempre parece nos dizer: “*o homem de hoje é função, não é livre.*”³⁵⁵ De outro lado, a mediação ou o relacionamento com o transexual ou a homossexualidade no filme seria o contato com o diferente como um conteúdo de verdade, principalmente naquela época contracultural de enaltecimento da alteridade de experiências de transformação do comportamento, do corpo, da percepção e do espírito.

Outra questão é que Adorno nunca teve a compreensão da práxis artística como uma mera esfera compensatória (como sempre aconteceu na filosofia), numa época incapaz de levar a cabo grandes transformações estruturais. Ele então irá encontrar na questão da totalidade, em Hegel, e na música de Beethoven, um ponto-chave. É lá que a mediação poderia ocorrer como

³⁵³ ADORNO, T. *Teoria Estética*. Op. Cit., p. 352.

³⁵⁴ ADORNO, T. *Dialética Negativa*. Op. Cit., p. 621.

³⁵⁵ ADORNO, *Teoria Estética*. Op. Cit., p. 390.

um lugar que pode deixar as partes se relacionarem entre si e, ao mesmo tempo, em relação a uma totalidade, ou enquanto uma completa produção de detalhes particulares.³⁵⁶

A totalidade da estrutura musical em Beethoven não submete os momentos particulares, mas produz os próprios momentos, elabora os detalhes. É o movimento dos particulares que produzem a totalidade e não é ela que, de fora, se impõe, tentando criar uma relação genérica, uma estrutura de base entre os momentos particulares, os instantes. Isso significa que há uma unidade que é capaz de conservar a heterogeneidade dos elementos que a compõem.³⁵⁷

Os elementos independentes que a priori não se relacionariam entre si, só se relacionariam, neste caso, por meio de um devir, do qual o todo é resultado de um processo contínuo. Toda imediatividade, portanto, é mediada e, no entanto, há algo de imediato que não desaparece, como o pai-homem na relação pai e filho.³⁵⁸ Se as singularidades fossem simplesmente relacionais, elas não seriam singularidades, seriam momentos de uma estrutura.

Beckett vai construindo os detalhes de uma maneira tal que se perde no detalhe, este vai ganhando autonomia, uma dinâmica própria, a ponto de você ter dificuldade de reconduzir o detalhe trabalhado na estrutura geral: “É uma forma que tende a ir em direção *ao informe pela sua formalização extrema.*”³⁵⁹

Terror da Vermelha, de alguma forma, se aproximaria também disso, ao privilegiar os momentos e suas singularidades na estrutura alegórica, numa estética ligada ao Pop, ao Pós-Moderno, a Godard, na incorporação da palavra cenário sugerida por Pimentel e da colagem de gêneros cinematográficos ou novelas como restos de imagens do mundo reificado por elas e de imagens que operam a intransitividade rompendo com a fluidez narrativa e instaurando outro tipo de fluidez sensível entre imagem e som. A independência dos momentos que vão sendo produzidos pelo protagonista no filme configurariam, todos, um processo alegórico contínuo feito pela independência de elementos heterogêneos. Esse princípio de intransitividade seria coerente com a expressividade poética do próprio Torquato, como Paulo Leminski diz: “*a grande arte de Torquato, poeta das elipses desconcertantes, dos inesperados curto-circuitos,*

³⁵⁶ Devo as noções acima ao curso de Vladimir Safatle.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ Idem.

mestre da sintaxe descontínua, que caracteriza a modernidade".³⁶⁰

A gestualidade no filme também pode ser identificada na relação mimetizada do extremo da diferença, estabelecida e incorporada pelo estranho e primitivo personagem a partir de seus gestos patológicos que giram entre o primitivo infantilóide e o assassino compulsivo, como quando Scheling diz: "*o ímpeto é a forma preliminar do espírito*".³⁶¹

Para Galard, a apreciação das condutas ligadas aos gestos e atitudes foram sempre tomadas como ligadas à intuição, mas seria *atualmente impraticável devido à civilização tecnicista e inteiramente voltada ao princípio da utilidade*".³⁶² Isso porque a intransitividade, própria do gesto, inauguraria sempre algo num momento de formação de algo, de uma coisa que ainda não se formou, em detrimento do produto acabado.³⁶³

O filme aqui analisado em sua qualidade experimental privilegiária, portanto, essa intransitividade, os instantes gestuais explícitos e particulares, gestualidade que acaba produzindo um processo alegórico significativo informe de heterogeneidades dentro de uma totalidade processual. Tudo que se chama arte, no entanto, aqui e ali, outrora e agora, é por demais desbaratado para que uma função artística geral orientasse esse heteróclito e flutuante conjunto.

Uma obra, por si mesma, é ocasião de prazeres tão múltiplos, e, para o mesmo sujeito, de abalos afetivos tão variados, que uma investigação, que se dedicasse à definição da função estética, deveria interrogar-se imediatamente sobre o estranho desejo que a faz postular uma tão improvável unicidade de princípio.³⁶⁴

Adorno, enfim, encontraria então na arte, propriamente em Beethoven, o conflito irreduzível do material com a forma com um propósito claro:

³⁶⁰ ÁVILA, C. Paulo Leminski. *Coroas para Torquato*. Reproduzido de Flashes de uma Trajetória.

Homenagem... Paulo Leminski. Revista USP, n. 3, p. 104.

³⁶¹ ADORNO, T. *Dialética negativa*. Op. Cit., p. 618.

³⁶² GALARD, Jean. Op. Cit., p. 14-20.

³⁶³ Idem. p. 77.

³⁶⁴ Idem. p. 89.

Tudo se passa como se o pensamento se servisse da estética, para pensar aquilo que lhe é interdito na esfera da vida social. Por meio da reflexão sobre a forma musical, os problemas filosóficos com forte capacidade de indução da transformação social são recuperados. A liberação da forma como quer toda obra de arte autêntica é, acima de tudo, a marca de liberação da sociedade. A forma, a coesão estética de todos os singulares representa, numa obra de arte, as relações sociais. Por isso o estabelecido se escandaliza com a forma liberal.³⁶⁵

No que tange ao seu filme, no entanto, conforme foi visto, percebe-se já o ímpeto experimental libertário em sua natureza tanto formal alegórica como no seu conteúdo, em que o Super-8 tem um papel preponderante como recusa das formas cinematográficas constituídas anteriormente em sua reatividade própria, produção, direção, *mise en scène*, interpretação, fotografia, transparência etc. Depois, pela própria violência ligada ao terror como uma linguagem que integraria exatamente aquilo que a sociedade burguesa rejeitaria, herança talvez do Cinema Marginal em Bressane, aquele que revelaria a natureza opressiva no interior daquilo que é estigmatizado. Mas aqui, de forma diferente, esta violência em sua forma híbrida de gêneros, terror e *western*, da inserção de palavras-cenários e frases, no início a serviço da autorreflexividade, seja pós-moderna ou tropicalista, mais do que isso, estaria a serviço do aniquilamento das suas próprias referências afetivas como uma errância dilapidadora de sentidos próprios de um hecceidade poética. É parte, portanto, da própria poesia de Torquato. Este cinema pode instaurar este estado justamente porque se elabora por meio da proximidade do corpo a partir de espaços cotidianos ao redor de si e de encontros e experiências que acabam por fazer aflorar uma subjetividade ligada ao próprio ato de filmar. Invocamos novamente Adorno e a mesma frase anterior já citada de Nietzsche: “*O momento corporal anuncia ao conhecimento que o sofrimento não deve ser, que ele deve mudar. A dor diz: Pereça.*”³⁶⁶ De outro lado, no entanto, Deleuze vai dizer que “*o desejo é revolucionário*”.³⁶⁷

Seria preciso então retornar a partir dessas duas frases de novo ao início, ao desejo e ao entusiasmo inicial de Torquato por poder filmar em Super-8. “*Ver... ou... vir... ver*”, a poesia do início do filme, ela já nos dizia muito. Aqui há algo de uma corruptela da frase de Hamlet

³⁶⁵ Devo as noções acima ao curso de Vladimir Safatle.

³⁶⁶ ADORNO, *Dialética negativa*. Op. Cit., p. 621.

³⁶⁷ DELEUZE, G. GUATTARI, *F.O AntiÉdipo*. Op. Cit., p. 158.

que insinuaria poeticamente talvez uma dialética entre o engajamento do corpo traduzido na própria possibilidade superoítista, no dizer de Oiticica: “*filmar é melhor que assistir cinema.*”³⁶⁸ O melhor de tudo seria atuar no próprio filme. Vimos nas colunas do jornal, em Torquato, o quanto o cinema idealizado e o engajamento corpóreo representavam diante da novidade do Super-8. O cinema projetado esteticamente como quebra de linguagem, sonho e junção de signos em detrimento da projeção diante do espectador passivo e da montagem como engessamento. Todo o discurso sem meias palavras do jornal e inclusive a poesia de Torquato nos levam a um sentido de “tudo ou nada”, ao dia “D” vinculado à ação do viver (*Vir Ver*) em oposição ao ver, ação possibilitada pelo Super-8 de guardar com suas mãos as coisas “imagens” materiais obtidas na experiência do aqui e agora ao sair por aí na cidade.

Evitando-se manter a vida a distância, segundo Norman Brown discorrendo sobre Freud, a esfera audiovisual é preferida pela sublimação porque desloca especialmente para os olhos o erotismo das organizações sexuais polimorfos infantis, conservando a distância no sentido de uma crescente abstração que subordina a percepção sensível. O Super-8 e sua relação corpórea, nesse caso, seria algo oposto a isso, como o freudiano desatropiar a sexualidade cinematográfica da primazia do intelecto.³⁶⁹ Segundo esse pensamento de guardar imagens por meio da proximidade, de alguma forma, para além da objetivação, é um filmar que não se vê de fora, mas corporifica ou performatiza o ato fílmico, ou seja, pode-se filmar de forma semelhante ao que Eduardo Viveiros de Castro toma como o outro ideal epistemológico do xamanismo ameríndio, dizendo em relação ao conhecer como personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, longe de buscar atingir uma representação absolutamente objetiva do mundo. A boa interpretação xamânica é aquela que não se presta à subjetivação, mas que consegue ver cada evento como sendo, em verdade, uma ação, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente.

No caso do Super-8, filmar é também personificar uma ação, um ato, e em *Terror da Vermelha* o protagonista seria esse agente que produz sentido negativo, mas por ser um espírito e ter memória, também é afetado por este: O *durante* relativo ao estar filmando traduz-se pelo imolar-se visceral do poeta em meio a sua própria poesia fílmica. Se pensarmos nele, o poeta ou o personagem de si, em seu corpo ou em seus gestos como um microcosmo da vida social, podemos conservar a ideia de potência do próprio gesto, e entendê-lo como uma possibilidade

³⁶⁸ PIRES, P. R. *Torquato Neto: Torquatália (Geleia Geral)*. Op. Cit., p. 208.

³⁶⁹ BROWN, N. *Vida contra morte*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 206.

de introduzir a alteridade em si, e conceber um comportamento que seria doravante capaz de engendrar um sujeito plural em vez de exprimir uma pessoa constituída.³⁷⁰

Os sentidos e significados vivos no filme, de gêneros que se entrecrocavam na intransitividade, no sentido da operação tropicalista e marginal de diluição, próprio do momento contracultural da época, chegando até este ponto, portanto, poderíamos pensar, no caso de Torquato Neto, relativo aos assassinatos do transexual e do médico para frente, na ausência da imagem de si, até uma renúncia visceral ou autoaniquilamento, ao sofrimento dionisíaco, funcionaria como uma *apoptose*, ou seja, a morte celular produzida por um princípio interno:

“a natureza paradoxal de um sistema que funciona através da errância vem do fato de estar assentada sobre a ausência de uma tendência a perseverar no seu próprio ser. Para que haja uma errância que seja simplesmente movimento de expressão do desenvolvimento biológico em direção ao progresso contínuo, devemos aceitar a existência de uma tendência à dilapidação de si interna aos organismos.”³⁷¹

Claro que essa dilapidação, aqui, seria a de uma dor bêbada, profundamente dionisíaca, numa profusão negativa e heterogênea de bandeiras, epifanias, despedidas, assassinatos, placas de contramão ou que anunciam anjos dançantes e aniquilações se dando por meio de gestos mortais e afetivos impossíveis, mas que atuam dentro de sua possibilidade.

O próprio ato, algo “confessional” inédito no filme de demonstrar afeto para com o homossexual antes de matá-lo, poderia ser encarado como uma contradição assumida espontaneamente do personagem ou do poeta, assim como Allen Ginsberg, em sua escrita rápida, concebia capturar todos os ângulos da subjetividade, incluindo a contradição.³⁷²

³⁷⁰ GALARD, Jean. Op. Cit., p.120.

³⁷¹ SAFATLE, V. *O círculo dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015. p. 443.

³⁷² Ginsberg escreveu para Olson: “Simplesmente digito rápido, na esperança de capturar todos os ângulos, incluindo a contradição”. Os detalhes que suscitaram a vergonha e o constrangimento, tentando o escritor à revisão, foram precisamente aqueles que manifestaram a presença da contradição, constituindo “aquela mesma área do

Nesse sentido, encontraríamos uma poética cinematográfica superoitista como uma política de destuteloamento que se dá em geral por uma bitola pequena demais, como diria Deleuze, não pensada em termos de política do audiovisual, e que se dissiparia, portanto, num não ser³⁷³ o Super-8 como um não ser do cinema.

No filme, esse sentimento de um não ser se daria corporalmente por meio da errância ao infinito como condição pétrea de vida, até o imolar-se. A bandeira do número 4 com ponto se traduziria, poeticamente, em um sentido de errância, de fugir da fixação de uma identidade. Podemos encontrar isso refletido em sua poesia até mesmo na forma com que se esgueira na correspondência do olhar ou como se deixasse atravessar-lhe o vazio, como num trecho de seu poema *Virtude*: “*you olha nos meus olhos, mas não vê nada, se lembra?*”³⁷⁴

Este trecho nos remeteria a Henry Miller em *Trópico de Capricórnio* (1939): “*meus olhos não me servem para nada, pois só me remetem à imagem do conhecido.*”³⁷⁵ Se for assim, para Torquato, escapar ao olhar seria também escapar ao rosto como uma organização, como uma subjetividade significativa, “*olhos que atravessamos ao invés de nos vermos neles*”.³⁷⁶ Waly Salomão diria que é um discurso contra a transparência (cristã) e a favor da opacidade. A poesia (toda a poesia de Torquato Neto), dessa forma, se anteciparia a todas as noções e o que fazemos seria simplesmente esgarçar o que já se apresentaria de forma imanente, como na poesia musicada com Carlos Pinto, *Todo dia é dia D*:

“Desde que saí de casa, trouxe a viagem da volta, gravada na minha mão, enterrada no umbigo, dentro e fora, assim, comigo, minha própria condução. Há urubus no telhado e a carne seca é servida. Escorpião encravado na sua própria ferida. Não escapa, só escapo, pela porta da saída.”³⁷⁷

autorreconhecimento pessoal que as convenções formais internalizadas nos impedem descobrir em nós mesmos e nos outros”. BELGRAD, Daniel. *The culture of spontaneity: improvisation and the arts in postwar América*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 206.

³⁷³ DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 420.

³⁷⁴ NETO, Torquato. *Os Últimos dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado, 1973. p. 22.

³⁷⁵ DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia 2*. v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2015. p. 40.

³⁷⁶ Ibid.

³⁷⁷ *Todo dia é dia D*. Trecho de Música de Torquato Neto e Carlos Pinto.

Sendo assim...

Por que Torquato teria escolhido este personagem “animalesco”, meio homem, meio menino, imerso em uma *Psychopathia assassina pelas ruas do Bairro da Vermelha*? Provavelmente porque essa forma de vida efetiva um limiar que escapa da cisão entre duas vidas própria da vida burguesa. Aqui o animal na selva sempre já deu seu salto ou então, preferencialmente, sempre já desvelou sua natureza fantasmática. Seria uma vida vivida que se identificaria sem resíduos com a vida *pela qual* foi vivida, ou seja, na vida que o protagonista vive está em questão, a cada instante, a vida pelo que vive.³⁷⁸

O refugiar-se narcísico da libido no Eu, por meio do qual Freud define a perversão, nada mais é do que a transcrição psicológica do fato de que, para o sujeito, naquela determinada e incontrollável paixão, está em jogo sua vida e que esta foi colocada em jogo inteiramente naquele determinado gesto ou naquele determinado comportamento perverso.³⁷⁹

Em suma, se pudermos definir o protagonista, este seria coerentemente muito próximo do próprio poeta Torquato Neto, ou seja, aquele que vive uma vida inseparável de sua forma.³⁸⁰

Enfim, encontramos em *Terror da Vermelha* uma confirmação poética daquilo que poderíamos chamar de a figura do rebelde romântico radicalizando-se ainda mais no momento pós-1968. Perdendo a força de denúncia, a linguagem se tornaria alegórica e se interiorizaria, sobrevivendo como algo de metáfora da desagregação, da desesperança e da loucura. Numa relação visceral entre o corpo e a escrita, Torquato retrataria um tipo de estilhaçamento do eu e o desencanto de estar no mundo.³⁸¹

No cinema ele expõe rasgadamente a fragilidade de uma trágica e a patética solidão na melancólica impossibilidade da construção de uma reciprocidade afetiva e comunicacional e um mais agudo (pois menos cerebral) destino impossível de reconciliação, mas que espelha de

³⁷⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: Homo Sacer IV 2*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 254.

³⁷⁹ Ibid.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ ANDRADE, Paulo. Op. Cit., p.185.

forma precisa no próprio gesto expressivo pequeno, inofensivo e quixotesco de um cinema feito para alhures.

Ainda assim, essa experimentação superoitista ao acaso, apesar do poema-roteiro, mantém dentro de seus “achados” gestuais e imagéticos, por vezes desconexos, um raro e potente interesse estético no curto-circuito tecido a partir de um modo de representação antitético, pertencente a um cinema experimental e ao mesmo tempo local. O personagem principal atuando como um operador negativo de sentido na galhofa entre dois gêneros cinematográficos, permeado por um gesto corpóreo local e preciso. O casamento preciso e feliz entre a música inserida por Ana Maria Duarte e a imagem em operações estéticas e os achados visuais. A intransitividade surpreendente de momentos, em imagens da TV, TVs apagadas, na bandeira simbólica de errância do número 4 com ponto, entre música e imagem no assassinato do poeta, de epifania na dança da prima, nas placas de contramão, nas inscrições poéticas de palavras-cenários em paredes ou em placas participantes do enquadramento, indo em direção a um vórtice de negação e errância até a dilapidação de si e o reverso da dor no final cômico.

Como pano de fundo, em geral o Brasil, há a particularidade do momento histórico repressivo, pós-AI-5, que traz em seu bojo uma ambiguidade monumental, pois, se de um lado há um movimento inicial de entusiasmo e desejo de abertura na incorporação libertária tropicalista de comportamentos e procedimentos estéticos e de aspectos contraculturais contaminados pelo movimento hippie, pela arte e pela música pop internacional, de outro lado há o sentimento que se estabeleceu como contraponto absoluto de esmagamento cultural patrocinado pela repressão, que se refletiu duplamente no *“dilaceramento de uma geração no corpo a corpo com a mídia”*³⁸² e da qual Torquato teria sofrido diretamente.

Mas se voltarmos até sua juventude, veremos que, na verdade, durante toda sua vida de poeta, Torquato parece estabelecer um namoro com a morte numa relação próxima com o corpo, e que se tornara marca registrada e cultuada no vampiro de Ivan Cardoso. Há um poema, *O Fato* (1963), em particular identificado nos poemas da adolescência que traz o corpo em conversa íntima espelhada consigo e que por fim se nomeia como prisão:

³⁸² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. Op. Cit., p. 54.

Na água em que me lavo,

O teu escarro. No pranto em que almoço,

A tua moléstia

Nas coisas que eu me afirmo,

A tua ideia. Na minha voz

Que fala e chora e cala,

A tua mentira.

Atrás de mim passeias livremente

E não te barro

Não me volto e não te enxergo.

Te sinto apenas a repetição de minha angústia

Vezes dois

E te imagino torto

E te sei um fato ereto em minhas costas

Caminhando.

Assustam-me os meus dedos: são os teus,

Magros, inúteis.

Reparo à toa num espelho: a minha face

Não é mais a minha, mas a tua

E teu desdém.

Na rua, amigos me perguntam como vou.

Digo: vai mal, vai mal...

E deixo que teus passos me insinuem na ida

E me obstruam a vinda,

Sempre estou lá. Não saio.

Do arcabouço do meu corpo.

Calabouço?

Digo: balanço - mas por detrás sussurras:

Masmorra indissolúvel na qual te encontras

E eu fico.³⁸³

Em Pitágoras, encontramos o dualismo espiritualista na Grécia, que passará ao humanismo clássico, em especial a Platão e por meio dele a certa parte da tradição cristã: o corpo (soma) seria o túmulo (sêma) da alma (psiquê), a qual estaria aprisionada nele, ansiando por romper a união entre ambos para correr em direção às alturas celestes e deixar esta terra corruptível que é um nada, uma maldição, um acidente ou um castigo.³⁸⁴

O poema acima, talvez curiosamente escrito próximo aos 16 anos, *a sina do menino infeliz*³⁸⁵, termina com a palavra *fico*, a mesma com que inicia a nota de suicídio: “*FICO. Não consigo acompanhar a marcha do progresso de minha mulher...*” Esta palavra final, poderia gerar um significado de “entregar as cartas”, como quando se diz “passo” no pocker. O ponto depois do número quatro parece ter sido supostamente esclarecido aqui, pois, como supomos, o próprio corpo, esse número 4 que diz saia, o diabo e a águia, o ponto de partida da liberdade, da errância infinita, ao mesmo tempo, também seria o ponto de chegada, o ponto final, o “fico”, como a única possibilidade da liberdade de sair do jogo da vida que implicava a própria prisão-corpo, talvez um sentimento que sempre deve tê-lo acompanhado.

Dessa forma, o desejado Super-8 não deixava também de ser mais um suporte de liberdade momentâneo, talvez efêmero, assim como seria o seu corpo (apesar de não nos referirmos jamais a um destino traçado), e fosse motivado naquele momento, talvez, por uma força coletiva lúdica de companheirismo pelos jovens do jornal *O Gramma*, entre os quais se

³⁸³ NETO, Torquato. *Torquato Neto Inédito. O Fato e a coisa*. Teresina: UPJ produções, 2012. p. 64.

³⁸⁴ YEPES, Ricardo; ARANGUREN, Javier. *Fundamentos de Antropologia: um ideal da excelência humana*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio (Ramon Llull), 2011. p. 28.

³⁸⁵ *Cajuína*. (1979) Música de Caetano Veloso. Caetano conta que a letra foi escrita após a morte de Torquato Neto, quando rodava o Brasil em turnê, e ao passar por Teresina, recebeu a visita do pai do poeta piauiense, Dr. Heli da Rocha. Anos depois da morte de Torquato, ao ver o pai de Torquato, desabou em choro. “Ele me levou para a casa dele, onde estava sozinho. Torquato era filho único e a mulher dele (Dr. Heli) estava hospitalizada. A casa era cheia de fotografias de Torquato nas paredes. Ficamos os dois sozinhos, ele me consolando. Ele pegou na geladeira uma cajuína, botou em dois copos e não falamos nada. Ficamos os dois chorando. Ele foi no jardim, colheu uma rosa menina e me trouxe. E cada coisa que ele fazia eu chorava. Fui para outra cidade do Nordeste, e no hotel escrevi essa música.”

encontrava o próprio Edmar Oliveira, seu *alter ego* no filme e uma figura que ilumina sua obra até hoje.

Se, por um lado, filmar naquele momento seria contemplar um grande desejo antigo³⁸⁶ de outro, diante da crise pessoal, seria um canal circunstancial possível, como outro qualquer para o poeta, que poderia ser escrever no jornal, poesia de mimeógrafo ou até a literatura de cordel, mas que via em cada palavra ou plano cinematográfico uma armadilha construtiva e que fazia transformá-lo assim como o dobrar ou amassar o papel no qual escrevia ao sair da própria língua em cada palavra ou frase poética.

Mas se como jornalista registrava o cotidiano do poeta que quer manter-se vivo falando a partir das margens, criando espaços de resistência dentro do sistema e assim dando exemplo para outras gerações³⁸⁷, o Super-8, enquanto experiência estética, atinge um grau de distinção da representação, justamente devido ao seu caráter experimental livre no contato propiciado pela própria bitola. Apesar de lidar com a inversão da cópia em simulacro através dos gêneros cinematográficos produtores de negatividade, essa experiência se encontra mais próxima das condições da experiência real relativa à vida vivida e pessoal do corpo e dos espaços do cotidiano, do habitual, do que as de uma simples experiência ficcional possível. Essa seria a sua diferença. Não haveria, portanto, outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais a vida cotidiana aparece estandarizada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela.³⁸⁸

Essa experiência estética, que tenta de alguma forma negar a mediação e aproximar o filme da vida, é tecida a partir de errâncias e assassinatos por espaços da vida cotidiana em Teresina. Essas mortes e assassinatos do sentido ocorrem talvez devido ao motivo da linguagem poética em ato, no Super-8, em Torquato, desconfiar de sua própria tematização de outras tautologias como o isomorfismo forma-conteúdo³⁸⁹, tentando, como diz Virginia Woolf, *agarrar exatamente essa discordância que agia sobre seus nervos, a própria coisa antes de, de*

³⁸⁶ “Tenho mil filmes na cabeça, um por dia. Eu já fui estudante querendo fazer filmes, já fui compositor querendo fazer filmes, a vida inteira atrás disso - não é possível que eu não consiga em breve.” Carta a Hélio Oiticica de 16 de Julho de 1971. NETO, Torquato. *Torquato Neto, Torquatália, (do lado de dentro)*. V.1, Op. Cit., p. 233.

³⁸⁷ ANDRADE, P. Op. Cit., p.185.

³⁸⁸ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 462.

³⁸⁹ ZULAR, Roberto. Op. Cit., p. 259.

*alguma forma, ter sido criada.*³⁹⁰ Assim as coisas vão aparecendo e o filme adquire um sentido dilacerado que provavelmente espelhava suas angústias e, ao mesmo tempo, lhe possibilitava respirar, sempre aut centrado e coerente, tanto na sua escrita como aqui, no filme, mesmo durante as crises de embriaguez e internações. Mas como coadunar loucura e obra, experiência e construção? Aí o laço de irmandade com Hélio Oiticica: a antiarte que deslocava o eixo autor-obra-leitor (Torquato procura matar todos eles no filme), abrindo ao receptor a possibilidade de experimentar a criação, propondo estruturas abertas diretamente ligadas ao comportamento, compondo objetos e espaços que propõem experiências³⁹¹, e aqui Torquato compo ndo ele mesmo com as palavras mostradas e imagens achadas junto ao espaço ao redor. Ainda assim, a arte contém os elementos da realidade e, embora os transcenda, decompõe e os reconstrói segundo a sua própria lei³⁹²; e filmar, aqui, faz parte de uma experiência criativa com a forma poética associada a uma experimentação produtora de bricolagens de metáforas visuais, quebras de sintaxe entre palavras e imagens.

Percebemos aqui, no entanto, que, não tão distante do cinema marginal, mas ainda assim diverso, pois lá havia uma reflexividade crítica sobre a própria imagem funcionando como vontade de negatividade ou inação na perpetuação de um não sentido da violência do estado das coisas naquele momento repressivo e conservador, simulacro da impotência.³⁹³ Aqui, em contrapartida, numa outra escala de produção, devido à proximidade ao corpo no supero itismo, como se acontecesse, na imagem de assassinatos ou nas inscrições poéticas nas paredes de Teresina (às vezes até políticas), como se nessa negatividade errante existisse algo de uma efetiva dor poética ao matar as diversas formas de amor, ao outro e a si, a imagem e o cinema, misturado ao lirismo de captar a epifania da dança e um humor criança no fim. Algo de uma fragilidade da própria alma do poeta que parecesse povoar a *matéria*³⁹⁴ *vida tão fina* e sensível, impregnada na película neste filme. Quem sabe, então, os assassinatos cometidos por esse personagem operador de sentido esquálido e suas frágeis pernas, inconsciente de si, essa negatividade toda pudesse ser tomada como afeto invertido, assim como em sua poesia³⁹⁵, e

³⁹⁰ Idem. p. 257.

³⁹¹ ZULAR, R. Op. Cit., p. 260.

³⁹² ADORNO, T. *Teoria Estética*. Op. Cit., p. 389.

³⁹³ COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 1960-1970), dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 99.

³⁹⁴ DELEUZE, G. Op. Cit., p. 453.

³⁹⁵ Adeus, / Vou pra não voltar / E onde quer que eu vá / Sei que vou sozinho / Tão sozinho amor / Nem é bom pensar / Que eu não volto mais / Desse meu caminho / Ah, pena eu não saber / Como te contar / Que o amor foi

assim esse filme também *não se nos iluminaria?*³⁹⁶

Pois aquilo que Torquato faz aqui não é senão revelar-se no Super-8 por meio daquilo que atravessa o enunciado fílmico, o próprio ato de filmar como ato poético daquilo que também poderia ser dito em palavras, é mostrar quanto a vida e a própria subjetividade são um amálgama complexo de infinitas mediações muitas vezes distorcidas e que escapam mesmo ao sujeito que as formula.³⁹⁷ Isso acontece aqui, visto que se abre um espaço entre o corpo e a imagem, há uma presença do corpo no próprio ato poético de filmar e, apesar do ato de filmar em Super-8 incitar o seu corpo, este deve ceder à mediação.³⁹⁸ E foi a partir dessa migração de linguagens e da invenção de uma linguagem poética próxima ou imbricada ao corpo, dentro de uma situação histórica específica de sua concepção, a de um poeta onde a palavra se identificava com o corpo, revelando mais do que nunca a dimensão da própria contracultura no tropicalismo, aqui radicalizado, e que estabeleceria, para além e aquém da indústria cultural, a sua importância intrínseca, que ele se tornou um exemplo paradigmático de uma busca desesperada, como seu amigo Waly Salomão, de aproximação entre corpo, palavra e imagem³⁹⁹, e um duplo ato reflexo dionisiacamente trágico entre o imolar-se poeticamente tanto na poesia em papel, no Super-8, como na vida.

Cordel do *Terror da Vermelha*

Era o bairro da Vermelha

Uma névoa matinal
sorrateiro veio andando
qual barata no quintal.

Magricela rói a unha

Mal se aguentava em pé
Mascando bagaço de cana

tanto / E no entanto eu queria dizer / Vem / Eu só sei dizer /Vem / Nem que seja só / Pra dizer adeus. *Pra dizer adeus*, música de Torquato Neto e Edu Lobo.

³⁹⁶ *Cajuína*. Música de Caetano Veloso.

³⁹⁷ ZULAR, Roberto. Op. Cit., p. 256.

³⁹⁸ Ibid.

³⁹⁹ Idem. p. 260.

Doido pra valer ué?

Sentado olhando pro pano

Que escondia o facão
Perna fina sai andando
Pros lados do riachão

Forasteiro meio estranho

Chegando sem avisar
Seu olhar era sinistro

Dava medo só de olhar

A novela na TV

A mãe no portão está

o refrão da despedida
Para nunca mais voltar

Bandeira do 4 com ponto
Bandeira a desfraldar

Bandeira do divino errante

E o poeta a desfilar

Ele chega lá na praça

Sempre com o dedo na boca
Seu desejo ninguém sabe
Mas logo avista uma moça

Vai logo atrás da donzela

Que corre dele a valer
Ele a alcança sem demora

Nem dá tempo de gemer

sai dobrando uma esquina

vai entrando numa casa

Mata um, mata dois, mata três
Cuidado ele está na área

O nome do Bairro é Vermelha

Agora se sabe por que
Porque não sobrou moça

Nem que se possa benzer.

Foi aí que viu a loira

ele então a perseguiu

Ela entrou por uma fresta
E assim foi que ela sumiu

Formosura tinha dono

Alto, forte e até garboso.
Desfilava com a donzela

Logo depois do almoço

Subiram no hotel Bahia

Inveja do casalzinho

Atravessaram a rua
Mangando do pobrezinho

Por fim deixou a moça

Nos altos muros da casa
Guardada por sete chaves

Ninguém tasca com essa gata

Foi então o magricela

Matar o poeta, dono da história

Sentado ele estava lendo
O jornal fazendo troça

Chegou por trás o menino
Com a corda esticada entre as mãos
Laçou o poeta por trás
Esgoelado até o chão
Desafinado o coro
Dos contentes de outrora
Vai pra nunca mais voltar
Desse seu caminho agora
Jogando o laço no morto
O anjo torto e maluco
Começa tudo de novo
Olhando com olhar astuto
Aqui ali acolá
Buscando algo ou sei lá
Abestado foi encontrar
La bamba a prima a dançar
Chega sem trem na estação
Rondando e fumando o rapaz
Por entre os vagões surge então
Com faca na mão leva e traz
Duelo de bravos a vista
Os dois sem arma de fogo
maluco de faca na mão
O outro com pedra e alvoroço
Enterra o facão no pescoço

E sai por trás de um vagão
Na parede da estação
Tristeresina no chão

Ferido de morte está

Trocando a camisa então

De novo se põe a caçar
Passeando no calçadão

Topando com flor de macho

namora com ela no chão
Ela enrosca a mão nos cabelos
Ele enfia-lhe o facão

Caminha perdido lá fora

Perdido de coração

A dor de quem não deu trégua
e acabou na solidão

Matou quem lhe ajudou

matou quem lhe deu pão
matou só por matar o amor
matou quem lhe deu a mão

Fantasma subindo ao céu

sua alma não está mais aqui

nas placas de contramão

na imagem que fazes de ti

E para acabar o filme

Cowboy desceu do cavalo

Desceu caminhando torto
Foi lá pra cantar de galo

Capítulo 2

O Corpo Híppie em *Céu sobre Água* (1978), de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler

A Dança de Shiva:

Portas abertas, paredes derrubadas. De cima, de baixo, de todos os lados, agitam-se os mil braços e as mil pernas de Shiva. Atravessam-te sob a forma de luzes, cores, sons, cheiros, temperaturas, ventos, ondas de energia que se cruzam, se misturam, se dissolvem e tornam a brotar no espaço único. Danças também, translúcido. Dissolves-te na múltipla glória do Senhor. Mergulhas, além do tempo e do espaço, através da dança de Shiva. Aqui não há nada a perguntar, contar, dizer, há apenas a entrega, confiança pura, ao mar de fogo que esparrama suas ondas fulgurantes em todas as direções.

Luiz Carlos Maciel, 1973.

2.1 Apresentação

Dentro de nosso estudo, nos dirigimos ao Super-8 e ao vídeo experimental realizado por artistas, poetas, artistas plásticos e jovens cineastas na década de 1970 durante o regime civil-militar, sob o aspecto do gesto corpóreo, como manifestação artística advinda de um destutelamento comportamental. Rubens Machado Jr., em seus estudos sobre o superoitismo dessa época, diz que encontramos o isolamento exacerbado dessas produções que:

preparam um confronto súbito de mentalidades [...] Houve uma interação com a precariedade do veículo (Super-8), aderindo estudiosamente aos seus grãos, a sua textura, às “aberrações” de sua facilidade de manuseio, mobilidade e exposição automática, à desritualização contingente mas também voluntária de todo o processo de produção.⁴⁰⁰

Dentro da novidade da venda de câmeras Super-8, no começo da década de 1970 no Brasil, utilizadas na maioria das vezes para eventos familiares, ressalta a específica contribuição de artistas e poetas, que participavam com alguma frequência de festivais exclusivos da bitola ou aqueles poucos que a aceitavam, como as Jornadas de Salvador ou Jornada Nordestina de Curta-Metragem, organizada por Guido Araújo a partir de 1972 e que, a partir de 1974, se chamaria Jornada Brasileira e de outro lado do Grife em São Paulo (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, fruto do encontro da historiadora Maria Luiza de Alencar com o cineasta Abrão Berman), de 1973 até 1983. Os filmes, como diz Machado Jr., em sua maioria, eram pouco ou jamais vistos, ou vistos em sessões de amigos em “microesferas comunitárias” ou festivais intermitentes, mostras artísticas e uma miríade de pequenos eventos que refletiram a chamada contracultura da época ou do *underground* tupiniquim.⁴⁰¹

Céu sobre Água (1978), de José Agrippino de Paula, talvez seja seu último filme, depois daqueles que realizou com sua companheira e parceira Maria Esther Stockler em sua viagem à África, depois de ter escrito os livros *Lugar Público* (1965) e *Pan-América* (1967), depois de ter realizado teatro experimental com o grupo Sonda e a consequente realização, em cinema, do longa metragem *Hitler 3.º Mundo* (1968).

Aspectos diversos são encontrados na miríade de filmes experimentais dessa época dotados, como diz Machado Jr., às vezes de uma “verve telúrica”. Se examinássemos mais detidamente a terminologia utilizada pelos próprios cineastas, poderíamos falar, entre os diversos termos genéricos utilizados na época levantados por Machado Jr., de filmes de aspecto “onírico”, “vivencial”, “cineviver”, “odara”, “primitivista” etc. Restaria averiguar

⁴⁰⁰ MACHADO Jr., R. L. R. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. 1.ª ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2001, v. 1. p. 48.

⁴⁰¹ *Idem*.

a pertinência destes termos em relação a este filme em particular. Rubens Machado Jr. dirá, especificamente sobre *Céu sobre Água*, que este filme é:

talvez o único filme verdadeiramente Hippie, no sentido em que não trabalha a experiência Hippie ou com personagem Hippie, o testemunho ou um registro da vida Hippie, mas no sentido diferente, no sentido de ser uma espécie de produção a partir de uma experiência de vida Hippie. Um *home-movie*, ele filma ele, a mulher, a filha em momentos diferentes, antes ou depois da gestação, antes ou depois do primeiro crescimento, e isso vai se articulando de um modo atemporal, porque é o tempo da natureza que está ali e a articulação das imagens é muito bonita, porque se dá a partir de uma lógica que é uma lógica retirada de uma espécie de lei orgânica da natureza, o brotar, o conceber, a ida da água para o céu, o céu sobre água tem toda uma dialética entre os elementos da natureza, a vegetação, a areia, nuvens, vento, tem um jogo que se dá no filme que ele vai pintando e vai montando cuidadosamente.⁴⁰²

Essa leitura preciosa do filme, feita por Machado, servirá como norte na análise do filme e nos conduzirá a pensar as razões intrínsecas da relação entre José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, em suas diferentes dimensões, desde o universo estético e o comportamental indiferenciados, construídos pelo casal como modo de vida na literatura, na dança, no teatro e no cinema, até mesmo aquilo que compreende a palavra *hippie*, e como se dão, neste filme, as relações entre corpo, natureza e música nesta dimensão, dentro do universo de pesquisa relacionado ao superoitismo de artistas na década de 1970. E, ainda, a relação entre corpo e gesto como destutелização expressiva em relação ao momento político de fechamento da ditadura na década de 1970, e especificamente neste caso, entre a dança e o cinema e vice-versa. Também a comparação da filmografia do próprio superoitismo com obras da época, anteriores, ou posteriores, no plano nacional e internacional, como são o caso de *Limite* (1931), de Mário Peixoto,

⁴⁰² MACHADO Jr., R. L. R. Depoimento. *Céu sobre Água*. Vídeo. SESCTV.

e *Window Water Baby Moving* (1958), de Stan Brakhage.

2.2 José Agrippino de Paula por ele mesmo

Agrippino conta a Lucila Meirelles que morou no bairro da Pompeia, na rua Cotoxó, em São Paulo, e entrou no curso de arquitetura junto com Flávio Império, em 1955, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), situada na rua Maranhão:

eu e Flávio Império entramos na mesma turma. Agora, eu fiquei reprovado nos três primeiros anos porque eu ficava mais conversando com as pessoas do que me dedicando aos estudos ⁴⁰³.

Conta para Miriam Chnaiderman (2006) que frequentava a Biblioteca Municipal de São Paulo e que encontrava pessoas do Museu de Arte de São Paulo (MASP) porque estavam organizando uma mostra de cinema de arte. Entre essas pessoas encontrava-se Rudá de Andrade (professor da Escola de Comunicações e Artes da USP [ECA-USP], filho de Oswald de Andrade), organizador, conservador e conselheiro da Cinemateca Brasileira, diretor e fundador do Museu da Imagem e do Som (MIS), assim como Paulo Emílio Salles Gomes. Daí a oportunidade da formação dentro do chamado, como ele diz, cinema de arte.⁴⁰⁴ Agrippino conta a Lucila Meirelles que saiu do Rio...

em parte, por falta de dinheiro para viver no Rio, e também não tinha o que fazer, também tinha terminado o curso de arquitetura, também não conseguia ser ator, também não conseguia trabalhar na televisão como redator de telenovela, também não conseguia morar mais confortavelmente no Rio, então eu fui para São Paulo e comecei a estudar na faculdade de filosofia, filosofia grega, como eu tinha estudado no Rio de Janeiro, e a faculdade era

⁴⁰³ MEIRELLES, L. José Agrippino de Paula: artista pop, tropicalista. In: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v7n14/v7n14a05.pdf>.

⁴⁰⁴ CHNAIDERMAN, M. *Passeios no Recanto Silvestre*. Filme de curta-metragem em 35 mm. Ano: 2006. Argumento: David Calderoni. Roteiro, Concepção inicial e entrevistas: David Calderoni, Miriam Schnaiderman, Noemi de Araújo, Noemi Moritz Cohn (Noni), Reinaldo Pinheiro, Rubens Machado Jr.

aí na Rua Maria Antônia, e eu conheci o Nelson Aguilar por que ele cursava o departamento de filosofia e parece que ele acabou se formando e hoje é professor de filosofia, Nelson Aguilar. E nós saíamos a pé no final da aula, porque era mais ou menos cinco horas da tarde e íamos para o atelier do José Roberto Aguilar, que era na Frei Caneca, não muito distante da Rua Maria Antônia. E do atelier da Frei Caneca, eu acabei conhecendo o Jorge Mautner, e o Jô Soares também ia pintar lá, sabe? E o Jô Soares entrou na Bienal, quer dizer que eu conhecia essas pessoas e o Jorge Mautner, depois Mario Schenberg, você no filme *Passeios no Recanto Silvestre*, de Miriam, está entendendo? Quer dizer que esse círculo de [...], e o Coltran também morava lá, a Maria Esther apareceu lá com a Heleninha... no atelier do Roberto Aguilar, na rua Frei Caneca, quer dizer que desse círculo praticamente havia alguma identificação...⁴⁰⁵

Também conta sobre a sua estada na Bahia pelos idos de 1972, sobre a Jornada de Cinema e Arembepe.

Não sei se você conhece a Bahia. Conhece? Em 1972, eu estive lá com a Maria Esther Stockler, para o festival do Instituto Goethe. Fui para Arembepe, uma aldeia de pescadores, cheia de dunas de areia, de alagadiços ao longo dos coqueirais. Lá, filmamos *Céu sobre Água*. Foi a última vez.⁴⁰⁶

O tempo pausado da fala de Agrippino, já com aspectos precoces de esquizofrenia, gravada por Meirelles, remete-nos a um homem que se encontra mergulhado num profundo alheamento autoconsciente, distante da realidade factual comum do mundo exterior, em um universo próprio de percepção sensível sobre as coisas em que o ponto de referência na memória é sempre alçado a partir de um si mesmo enquanto corpo-próprio, no qual o mais importante foram as distâncias entre as pessoas e entre os lugares e onde estão as pessoas que cruzam e se relacionam com seu corpo, a valorização do encontro, do círculo social coletivo, acima de tudo: *ficava mais conversando com as pessoas do que me dedicando aos estudos.*⁴⁰⁷ Essa relação de

⁴⁰⁵ MEIRELLES, L. *Sinfonia Panamérica*. Um vídeo pop tropicalista sobre o multiartista José Agrippino de Paula, 1988. 15 min. U-Matic. Direção: Lucila Meirelles.

⁴⁰⁶ MEIRELLES, L. Desencaixotando Agrippino. In:

<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,desencaixotando-agrippino-imp-,845143>.

⁴⁰⁷ Idem.

valorização extrema da experiência do corpo com os outros corpos, o coletivo, será muito importante como valor fixo em toda a diversidade de processos artísticos que irá desenvolver junto com Maria Esther Stockler.

2.3 A questão do corpo no pensamento de José Agrippino de Paula em 1979

O tema do corpo é amplamente desenvolvido numa longa entrevista de 1979 concedida a Cláudia de Alencar, no restaurante Arroz de Ouro, no Largo do Arouche, em São Paulo, gravada em fita cassete. Esta entrevista nos possibilita conhecer um Agrippino presencial registrado, seu pensamento colhido através de voz pausada que nos chega pela fita cassete. Ele expõe delicadamente suas ideias e preocupações sobre o mundo e o Brasil da época e seu tom de voz, um pouco menos pausado, parece estar plenamente atento ao que acontece no mundo ou aquilo que ele guarda na memória que pode ser utilizado para ilustrar suas conclusões críticas. Começa falando de Maria Esther e de sua relação com a dança:

Ela dançava ao som do Ravi Shankar, era o método da Isadora Duncan, coisas hindus etc.; fazia regularmente, ela dançava bastante tempo, por onde estivesse ela dançava aquelas músicas, onde tivesse esse tipo de dança. Havia um certo desbunde depois, ninguém queria fazer mais nada. Tarzan era um espetáculo de dança. Eu fiz parte da produção, dirigir atores, laboratório.⁴⁰⁸

Na maior parte do tempo da entrevista, Agrippino expõe um pensamento crítico de caráter antropológico, sintonizado com a contracultura de Mario Schenberg e talvez Theodore Roszak, demonstrando uma delicada preocupação com o homem, sobre os efeitos do processo de industrialização e modernização especificamente na transformação do que de ancestral indígena havia nos gestos e no corpo das pessoas, a adaptação ao trabalho industrializado, a nova formação escolar e a perda do trabalho manual:

⁴⁰⁸ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Cláudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo. Fita 1.

A gente costuma separar dois níveis, uma cultura que se chama de cultura do povo, e a outra a cultura da classe intelectual, artistas, intelectuais, professores, estudantes, jornalistas, escritores, sociólogos, enfim, todo mundo. A cultura ocidental, ela foi baseada num número fantasticamente grande de livros, de documentação, que chegou tudo da Europa. Nós pegamos, uma parte da cultura brasileira, uma parte de origem portuguesa, outra parte de origem francesa, e outra parte de origem norte-americana no nosso tempo agora. Na verdade, não é que o Brasil teria uma cultura particular dela, eu digo, de todo povo, ela já seria desde o começo das escolarizações da América, a deterioração de uma cultura muito antiga, uma cultura indígena, quando começou a colonização, a cultura já indígena.⁴⁰⁹

A partir disso, Agrippino elenca vários exemplos do que considera as transformações do corpo como o fundamento para a deterioração estabelecida pelo processo industrial, desde um capitão do exército entristecido – pois havia sido retirado de uma região da Amazônia por ter descoberto uma base americana secreta – até o crescimento da indústria automobilística e a transformação opressiva da percepção sobre a simplicidade da vida na natureza: “*Situação muito grave do ser humano em geral. A vida está se transformando rapidamente.*”⁴¹⁰ Essa preocupação de Agrippino com a transformação do corpo do homem e a perda do saber manual se refere também ao consumo do álcool, comparando-o tanto na cultura africana como no mundo muçulmano.

A cultura do vinho, os gregos. A gruta do oráculo tinha uma fumaça que ela perturbava, provocava alucinações e o oráculo era colocado em cima dela, entende. Todos os festivais, ou carnavais, ou báquico, as pessoas tentavam através de drogas ou vinho transcender o cotidiano da vida. Do vinho passou ao licor, ao whisky, à vodca, foi ficando um aspecto decadente. Na África, eles usam um estimulante chamado Colá. Isso dá uma grande energia, mas no caso do Brasil, [...] civilização automobilística e de bares, qualquer das camadas sociais tem essa reunião social que não pertence a uma cultura mais forte. O grau alcoólico foi aumentando.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Idem. Fita 2.

⁴¹⁰ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

⁴¹¹ Idem.

Preservar para ele a diversidade cultural como na África corresponderia a preservar o que o corpo tem de mais próprio a sua natureza e evitar de ser solapado pela industrialização:

“Esses povos que preservaram certas sobrevivências, Senegal e Mali, preservaram várias culturas. Cada nação tem 30 nações [...] Colocar o Brasil como uma nação, é um erro. Mario Schenberg. A civilização brasileira. Juscelino lançou a indústria automobilística, todo mundo quer uma ascensão social e isso causa um caos. Certas coisas não estão sendo mais preservadas, a reforma agrária poderia reter as pessoas no campo, herança burocrática francesa ou portuguesa. Poderia parar esse aspecto de uma civilização devastadora automobilística. O desenvolvimento teria que ter sido feito ao longo de muito, muito tempo. [...] na China foi preservada as máquinas antigas. O motor de barco é o mais barato, a falsa necessidade do desenvolvimento industrial, tudo é bugiganga.⁴¹²

Critica a industrialização, causadora de doenças, vírus, violência, devastação de matas, poluição, deformação corporal (das colunas) até chegar ao enaltecimento das culturas locais e do saber manual insubstituível.

o aspecto da cultura do algodão é superimportante no Brasil, porque o Brasil planta algodão, pode plantar, porque o Brasil tem uma escola de renda no Nordeste de alto nível. Na Ilha de Maré, tem mulheres que fazem renda. Muita gente que é analfabeta que eu conheço tem um conhecimento de tudo, a visão da sociedade, coisas da cozinha, coisas do mato, quais as ervas curativas, o que faz daquele bordado o algodão na Ilha de Maré, tem mulheres que fazem tecidos de algodão (renda de bilro). O polo petroquímico pega para fazer tecido de nylon, só o fato de todas as pessoas criarem o costume de só usar algodão significa o seguinte: menos problema na pele, menos petróleo, menos civilização da petroquímica.⁴¹³

Agrippino fala sobre o papel da pecuária, das estradas e das serrarias na devastação, do papel da reforma agrária no reflorestamento e da importância do analfabetismo na manutenção das culturas locais:

⁴¹² Idem.

⁴¹³ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

Os europeus acabaram com a madeira da África. O próprio brasileiro vai acabar com a madeira do Brasil. A cultura analfabeta é fundamental para manter o aspecto da simplicidade da cultura anterior. Tem certos aspectos da simplicidade da cultura que deverão ser mantidos, cultura de subsistência.⁴¹⁴

Tem-se, nesse momento, 1979, a percepção de um desencantamento em Agrippino com as utopias, com o círculo social fechado ao qual pertence, com a impotência diante do universo do consumo progressivo e que sua arte não deixa de fazer parte deste desencantamento:

Eu sempre penso que eu fiz peça, *Pan-América*, que a pessoa vai conseguir conquistar a consciência social de cada um através dessa peça, através desse livro, através desse artigo de jornal; no fundo a pessoa fica falando, falando, existe uma espécie de especulação em torno dos problemas sociais, mas não uma atitude pessoal de cada um, de modificar o aspecto do menos consumo da civilização industrial [...] eu você e mais alguns amigos ficamos rodando em torno de um círculo, que pertence a algumas universidades, à arte e um pouco a certos bares e a certos restaurantes, quer dizer, que sempre a gente se encontra, então aquelas pessoas vão atravessando certa identificação entre elas, que às vezes é uma certa identificação dentro daquele sentido de uma certa vida social que condicionou aquela cultura.⁴¹⁵

Reitera a importância da valorização do papel do trabalho feminino artesanal nas culturas primitivas, de seu valor intrínseco no que se conhece da cultura indígena em detrimento do papel burocrático da funcionária pública:

por exemplo, na África tem essas mulheres, os homens fazem as casas de barro, depois elas pintam as casas, decoram as casas, então aquilo é uma atividade que a mulher faz e que faz parte por tradição e costume dessa separação entre homens e mulheres. A arte feminina hoje em dia está integrada dentro do aspecto da individualidade, mas ela sempre existiu ao

⁴¹⁴ Idem.

⁴¹⁵ Idem.

aspecto decorativo da vida cotidiana, que tinham mil habilidades; você pega, por exemplo, o índio brasileiro, uma índia, ela faz um negocinho assim de palha trançada, que é uma coisa assim, mas muito, muito perfeita, o aspecto artesanal, é uma joia.⁴¹⁶

Essa valorização da cultura manual parece chegar até a crítica sobre a arte institucionalizada:

“Veja, tem uma cortina em casa, que tem uns quarenta anos, de renda, quase aquelas de igreja, está meio rasgada, que é uma coisa perfeítíssima, lindíssima, que não poderia, aquela cortina, é um quadro lindíssimo, ela foi feita para uma casa semelhante como se você visse o céu, há quarenta ou cinquenta anos, ela tem um aspecto de alta qualidade, agora na Bienal não, só tem o aspecto crítico da sociedade.”⁴¹⁷

Agrippino fala também sobre *Pan-América*, a padronização do mundo e o fascínio pelo brilho de Nova York:

A padronização do mundo segundo o modelo norte-americano acontece no Brasil de um modo muito grande. *Pan-América* não era crítica da sociedade americana, mas dessa voracidade. O aspecto dionísíaco, Nova York, tudo acontecendo, o brilho, as drogas estimulantes, eu também me sinto fascinado no mundo do entretenimento, no caso da arte, no caso da música popular, tem um aspecto de uma vida mais movimentada justamente pelo fato de se não ter justamente aquele compromisso com as modificações básicas humanísticas da sociedade, como se todo mundo estivesse realmente interessado num grande discurso sobre as transformações humanísticas, mas não tem, dentro da sua intimidade, nenhuma transformação de certos tipos de vida. Sociedade vigiada. Nova York, trancas, espadas etc.⁴¹⁸

⁴¹⁶ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

⁴¹⁷ Idem.

⁴¹⁸ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

A partir dessa visão refinadamente holística e contracultural, Agrippino começa a tecer um discurso mais específico sobre o corpo por meio de exemplos que dá no sentido daquilo que ele chama de degeneração das habilidades na sociedade burocrática, e percebemos a atenção de um olhar delicado sobre o corpo no cotidiano:

Um criminoso, um ladrão, ele não consegue se adaptar à sociedade industrial, não ao trabalho, pois um dia eu fui no INPS da Bahia, tinha um cara que fazia as fichas, fazia a ficha à mão, mas tinha uma fila enorme, pra segurar esse ,cara, porque ele estava tão puto, porque o cara escrevia muito lentamente era muito forte, estava irritado naquele trabalho, pois ele não correspondia ao corpo dele, o cara tinha um braço deste tamanho, as costas, e ele escrevendo com aquela canetinha assim, com aquela letrinha, com a maior dificuldade, a gente via, fazer outro trabalho, mas era penoso pra ele, então cada ficha dele demorava quinze minutos, e havia uma fila enorme, o corpo dele era inadequado à função dele. Porque a sociedade foi se tornando burocrática...⁴¹⁹

A relação entre o corpo e as culturas orientais revelaria para ele o subaproveitamento no caso do Brasil:

O Brasil tem aspectos de outras culturas que não estão sendo valorizados. Por que o Brasil não tem condição de justamente abrigar uma cultura oriental corporal que nós temos, já, através da imigração japonesa, chinesa e coreana? Nós temos uma cultura corporal de alto nível. Grandes mestres chegaram de lá. Poderia modificar um aspecto da educação cultural do estudante em geral universitário. Eu gostaria de citar vários mestres que eu conheci dentro da minha formação e que eram bons mestres. Tinham boas teorias do corpo, pra saúde, pra força física do homem.⁴²⁰

Agrippino insiste na perda da habilidade corporal e manual, dando o exemplo do filho do marceneiro que não segue a profissão do pai, aquele que entende de madeira, a modificação que induzirá a uma precarização da vida na medida da dificuldade de encontrar uma função

⁴¹⁹ Idem.

⁴²⁰ Ibid.

adequada e a sua respectiva realização no mundo industrial e burocrático brasileiro. Essa visão crítica, holística e contracultural atinge seu ponto máximo quando Agrippino revela sua atenção sensível ao corpo da criança.

Por exemplo, se uma criança é criada no campo, essa menina, a Ilai, nós morávamos num declive, tem uma série de mangueiras e tem as raízes das mangueiras num morro que desce suavemente, não muito, e a menina, com um ano e três meses, ela fazia, ela ia descendo aquilo, mas com um equilíbrio, porque ela tinha que botar uma perna engatinhando, era uma coisa, uma beleza de movimento que você ficava besta. Porque ela tinha que ir de bunda, botando a perninha pra cima, assim. Ela não ia de frente, porque de frente, engatinhando, não dá, o terreno inclinado. O terreno inclinado e tinha aqueles vincos na terra. Por exemplo, a criança vai aprendendo se tem uma situação diferente.⁴²¹

A partir disso, Agrippino vai criticar a capacidade ou o poder de alterar o estado das coisas no mundo industrializado, as reivindicações atendidas, os melhores salários, a diversão, a vida mais saudável, as greves, os sindicatos, os governos substituídos por outros mais humanísticos e a crítica de quem se insere no sistema, mas não muda o seu jeito no dia a dia: “*you think about the demands, but you don't have any action*”.⁴²² O grande salto, portanto, segundo ele, seria mudar a educação para um outro tipo de sociedade baseada numa diversidade de habilidades corpóreas:

Uma educação diferente, completamente, mas não é uma educação, no sentido de que ele vai aprender a ler, não, ele vai aprender coisas que você nunca poderia imaginar que você poderia aprender, pois justamente ele tem a orientação de uma outra sociedade. Ele vai ter a habilitação corporal de uma outra sociedade. Porque há um estamento que impossibilita, na verdade, de fazer certa mistura. Mao disse que o escritor tinha que trabalhar no campo, que todo intelectual teria que ter uma cota, passar as férias, eu acho verdadeiro isso. Porque todo mundo tem que ter o aspecto da produtividade do alimento e também pelo fato das gerações terem sido corporalmente capacitadas, subir um morro, descer um morro, ficar cansado, não ter

⁴²¹ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

⁴²² Idem.

problema na coluna, que o carro também é uma almofadona, daí a bunda não fica bem direito, vai no cinema, assiste o filme, depois volta.⁴²³

Esse longo depoimento holístico e crítico de José Agrippino mostra, em primeiro lugar, que o papel do corpo na contracultura era central. Também que a crítica tecida por ele, cujo eixo principal era o homem, da instrumentação desse corpo pela sociedade tecnoburocrática, como diz Roszak, naquele momento já se tornava automaticamente utópica, e ele tinha consciência de que seu discurso estava na contramão de um percurso ilógico. Fica evidente, portanto, a radicalidade contracultural desse projeto de mundo baseado no respeito ao corpo, na diversidade e na hipótese de que isto poderia levar a uma transformação radical na qualidade do modo de vida do ser humano, fato que não aconteceu até os dias atuais e com a pouca perspectiva de que algo dessa natureza aconteça algum dia.

2.4 O Percurso Artístico de Agrippino

Esta radicalidade de pensamento seria encontrada em toda a diversidade de sua obra, que foi permeada por um senso agudo de experimentação desde os romances *Lugar Público* e *Pan-América*, contos, poesias, as peças de teatro *Rito do Amor Selvagem* (1969), ensaios, roteiros de shows musicais, espetáculos de dança, *Tarzan 3.º Mundo – O Mustang Hibernado* (1968), curtas-metragens em Super-8, documentários, filmes e o longa-metragem *Hitler do 3.º Mundo* (1969). Entre os dois romances que escreveu, *Lugar Público* e *Pan-América*, há uma clara progressão da radicalização da linguagem. Ao longo da obra, no entanto, em geral, percebe-se alguma coisa que acontece no gesto expressivo e que se torna central: o despojamento. Quais as razões para isso é o que veremos.

⁴²³ PAULA, J. A. de. Ibid.

2.4.1 O teatro experimental da década de 1960 no Brasil

Johana de Albuquerque Cavalcanti, em seu doutorado *Teatro Experimental (1967/1978), Pioneirismo e Loucura à Margem da Agonia da Esquerda*, em que se dedica em grande parte a Agrippino e a Maria Esther Stockler, principalmente à obra teatral *Rito do Amor Selvagem*, cunha um termo que nos parece caro ao que de mais essencial há na obra do casal, ou seja, o sentido, como ela mesma diz, de “corpo coletivo”. Esse termo é gerado pela apuração minuciosa que seu trabalho faz do processo Soma, que se estabeleceu no grupo Sonda e é coerente tanto com a ênfase no termo “círculo social”, utilizado no depoimento filmado, como com as relações entre o corpo e o modo de vida coletivo, que acabamos de ver em seu depoimento gravado.

Na década de 1960, o Brasil se encontra entre a compressão da ditadura e o diálogo direto com as vanguardas que ocorrem no mundo: a contracultura, as vanguardas artísticas, comportamentais e políticas realizadas pelos jovens da nova geração. O teatro apresentará uma riqueza de novas propostas cujo triângulo ligado à contracultura, no Brasil, se dá entre o Tropicalismo, o movimento da poesia, da literatura, das artes e do Cinema Marginal e a cultura alternativa. Confrontando-se com o estabelecido, esse novo teatro inaugurará muitos dos princípios que abrirão espaço a duras penas para a liberdade de experimentação.⁴²⁴ Em 1967, o Teatro de Arena estreia *Arena Conta Tiradentes*, depois de *Arena Conta Zumbi*, de 1965, para muitos, o ápice de um teatro político e brasileiro, agregando a descoberta da melodia feita pelos espetáculos do Grupo Opinião, no Rio de Janeiro. Este teatro engajado era, no entanto, rígido sob o aspecto comportamental do indivíduo e da liberdade corpórea recém-experimentada pela contracultura, devido ao seu comprometimento intrínseco com a conscientização política na ideia de nação e soberania.⁴²⁵

Zé Celso, em São Paulo, se contrapunha provocando violentamente o público burguês ao teatro engajado de Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho com *O Rei da Vela* (1967), recuperando o conceito de antropofagia concebido pelos modernistas da Semana de 1922,

⁴²⁴ CAVALCANTI, J. A. *Teatro Experimental (1967/1978), Pioneirismo e Loucura à Margem da Agonia da Esquerda*. Tese de Doutorado. Depto. de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2012. p. 8.

⁴²⁵ Idem. p. 22.

utilizando as linguagens do circo, da revista, e da chanchada ao se aproximar de um país onde a maioria das esquerdas se recusava a olhar aquele brega e popular com movimentos corporais cheios de jinga e malícia que enfatizavam a eroticidade e até a pornografia, numa ambiência em que a festa tem muito mais importância do que o espírito de luta. O Oficina apresenta, dessa maneira, outro padrão de brasileiro, aquele das *elites comprometidas com o capital estrangeiro, hierarquias patriarcais e burgueses eufóricos, loucos por dinheiro e sexo, num universo construído pelas aparências, mas decrépito e fadado a desaparecer*.⁴²⁶

Ao mesmo tempo no Brasil, durante a década de 1960, começarão a ecoar informações sobre experimentos cênicos realizados pelos grupos Living Theatre, o Open Theatre, o Bread & Puppet Theatre, nos Estados Unidos; Peter Brook, Théâtre du Soleil, encabeçado por Arianne Mnouchkine, e na Polônia, por Tadeusz Kantor.⁴²⁷ Recuperando princípios conceituais de Artaud e Grotowski, voltados a um teatro sagrado e sensorial em comunhão com seu público, essa experimentação da década de 1960 substituirá o realismo por linguagens mais teatralizadas e espetaculares, em que o trágico, o grotesco, o onírico, o ritualístico e o fantástico irão avançar limites estabelecidos pelo teatro psicológico, resultando em novas configurações [...]. A cena passa a dar prioridade ao corpo e aos movimentos do intérprete em detrimento da palavra falada; o palco italiano é substituído por espaços não convencionais em que a interação entre atores e público torna-se mais direta e horizontal; o conceito de personagem de ficção é rejeitado e, em seu lugar, surge um desnudamento total do ator, no qual a sua vivência pessoal torna-se objeto de dramatização; busca-se por todos os caminhos retomar o teatro ligado às suas origens ritualísticas; o corpo nu em cena torna-se símbolo dessa ritualização e, paradoxalmente, expõe o desejo de confrontar os tabus e a tradição.⁴²⁸

Nesse momento, Hélio Oiticica cunha o termo Tropicália numa de suas instalações (1967) e procura, em sua obra, sair do espaço bidimensional da tela e, a partir do envolvimento do corpo com os materiais e com o entorno do objeto, propor, a partir disso, ações diretas baseadas na experiência corpórea e numa relação fenomênica que se estrutura na informalidade, na interatividade e na hibridez cultural sobre o trabalho artístico. O termo será utilizado pelo movimento musical que se denominará Tropicalismo. Torquato Neto, antes de rejeitar o termo

⁴²⁶ Idem. p. 24.

⁴²⁷ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 26.

⁴²⁸ Idem.

e o modismo como presa da indústria cultural em favor daquele cunhado de Oiticica, sugere a “tropicalidade” no sentido de assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto.⁴²⁹

Em janeiro de 1968, durante a apresentação de *Roda-Viva*, de Chico Buarque de Holanda, dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa, ocorre uma invasão no teatro pelo Comando de Caça aos Comunistas. Em setembro de 1968, Ruth Escobar traz Victor García e seu maquinário construtivista ao Brasil, para encenar *Cemitério de Automóveis*, já montado por ele em Paris, em 1967.⁴³⁰ Em 1968, o Teatro Oficina encena *Galileu Galilei* e em 1969 estreia *Na Selva das Cidades*, ambos de Bertolt Brecht. Ainda nesse ano estreia no Brasil a peça *Hair*, de Rado e Ragni, sucesso da Broadway, dirigido por Adhemar Guerra, que trata da juventude hippie norte-americana e sua recusa em participar da Guerra do Vietnam.

Em novembro de 1969, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler lançam, com seu grupo Sonda, *O Rito do Amor Selvagem*, um dos últimos espetáculos da década e estendido ao início da próxima. Lá, é marcante a cena emblemática de Stênio Garcia em celebração com o público por meio de uma imensa bola transparente. Seria a primeira vez, no Brasil, que um espetáculo se autodenomina como de criação coletiva, ou seja, aquele em que o texto e a encenação teriam se originado das descobertas de um grupo a partir dos ensaios. Para Cavalcanti, *Rito do Amor Selvagem* possuiria um caráter experimental realizado a partir de um exercício de hibridismo nas artes ao se aliar às descobertas das vanguardas internacionais e trazer para o centro de sua criação artística a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais do grupo que, dessa forma, funcionaria como um corpo coletivo.⁴³¹

Um mês depois, Victor Garcia retorna ao Brasil e arrebatava todas as atenções de público e crítica, agora realizando um marco no teatro brasileiro e internacional, a superprodução de Ruth Escobar *O Balcão* (1969), de Jean Genet. Segundo os defensores da bandeira nacional popular, *O Balcão* “desvia” boa parte dos artistas da área para um espaço internacionalizante, ocupado antes pelo experimentalismo e pela contracultura, antes hegemônico, de uma politização e de uma pesquisa da brasilidade nos espetáculos mais representativos da época.⁴³²

⁴²⁹ NETO, Torquato. Tropicalismo para Principiantes. In: *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. p. 309. Apud. CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 29.

⁴³⁰ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 31.

⁴³¹ Idem. p. 34.

⁴³² Idem. p. 37.

Paulo Francis elabora uma visão pertinente sobre as três correntes do teatro brasileiro na época, o que ele nomeia como a nacionalista, de fidelidade a temas e formas nacionais; a experimental, da liberdade absoluta e da possibilidade de alheamento ao nacional, como diz: “*experimentalismo pelo experimentalismo*”, e a terceira que une elementos das duas, mas que aceita a tese da interpenetração cultural, inevitável, segundo ele, em face do globalismo de perspectivas que a moderna tecnologia de comunicações teria imposto a todos, embora usando aquilo que é formalmente estranho à realidade brasileira para realçá-la, a fim de universalizá-la.⁴³³

2.4.2 Maria Esther Stockler, Agrippino e o grupo Sonda

Dentro desse amplo painel, *Rito do Amor Selvagem* (1968) é o primeiro espetáculo no Brasil a realizar um processo de criação experimental a partir de um trabalho coletivo.

Segundo Cavalcanti:

o mais diverso e radical dos espetáculos, encenação que incorpora toda a transgressão, vanguarda e desbunde do período. É pioneiro e abre-alas de uma linhagem de espetáculos voltados ao experimentalismo que se perpetuará até os nossos dias, que adota em seu processo e linguagem princípios e métodos praticamente inaugurais naquele momento no Brasil, razão pela qual a crítica local se confessa inapta para julgá-lo e o público se divide entre empolgação e estarecimento.⁴³⁴

Em seu mestrado sobre Agrippino, *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, Felipe de Moraes diz que em 1968 a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo havia acabado de constituir sua “comissão de dança” na figura de Miroel Silveira, “*para azeitar a máquina*” e decidiu promover, em parceria com o SESC, o 1.º Festival de Dança de São Paulo.⁴³⁵ Maria

⁴³³ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 37.

⁴³⁴ Idem. p. 64.

⁴³⁵ MORAES, F. A. de. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2011. p. 86.

Esther Stockler é então convidada para integrar a seleção do evento. Desde que voltara dos Estados Unidos, ela teria feito um curso de pós-graduação em psicologia e acabara por optar pela dança moderna, após frequentar aulas com Martha Graham. Maria Esther vinha sendo requisitada em São Paulo para trabalhos esporádicos entre grupos de teatro. Fora dela a preparação coreográfica de *O Rei da Vela* (1967), e o mais desconhecido *Poder Negro* (1968) – um texto de Le Roi Jones dirigido por Fernando Peixoto. Ela aceitou imediatamente o convite de Miroel como uma oportunidade única de criar seu próprio grupo, já que o Festival oferecia aos participantes uma boa quantia em dinheiro para a montagem dos espetáculos. Seria necessário então fechar o “núcleo duro” do tal grupo, que seria constituído por ela e por José Agrippino de Paula, já então seu companheiro afetivo, por um amigo próximo, Carlos Eugênio de Moura, e pela bailarina Yolanda Amadei, parceira de Maria Esther desde os tempos em que as duas eram jovens aprendizes sob a batuta de Maria Duschenes.⁴³⁶

Com Yolanda, Maria Esther havia fundado em 1964, também em São Paulo, o grupo experimental de dança Móbile, que ensaiava no estúdio de José Roberto Aguilar, na rua Frei Caneca, onde ela conheceu Agrippino.⁴³⁷ Os experimentos do Móbile, no entanto, segundo a própria Maria Esther, eram “muito eruditos, nada populares, de difícil comunicação com o público, principalmente quando o fundo musical era Stockhausen”.⁴³⁸ Um dos motivos da mistura de linguagens entre a dança e o teatro começaria porque Maria Esther: “*intentava um espetáculo que pudesse ficar mais tempo em cartaz atingindo assim um maior número de pessoas, ou seja, era preciso montar algo mais próximo do teatro*”.⁴³⁹

A experiência de Maria Esther nos Estados Unidos foi fundamental na concepção de um grupo que trabalharia em cima de um conceito popularizado à época pelo Living Theatre, que ela havia visto em Nova York, e que consistia basicamente no que se convencionou chamar de *mixed media* – uma mistura dos meios. Assim teria nascido o SONDA, em referência àquela nova era espacial de foguetes, cujo caráter pop seria traduzido no sentido inovador e experimental dessas aventuras literárias em busca de uma nova linguagem.⁴⁴⁰

⁴³⁶ MORAES, F. A. de. Op. Cit., p.86.

⁴³⁷ Idem. p. 87.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ Ibid.

⁴⁴⁰ Ibid.

2.4.3 *Tarzan, 3.º Mundo – O Mustang Hibernado* (1968): O grupo Sonda e o Corpo Coletivo

É a partir do processo estabelecido no grupo Sonda por Agrippino e Maria Esther que se estrutura um tipo de pensamento em parceria que implicará na mais radical forma teatral de vínculo com a contracultura no período. São selecionadas mais de vinte pessoas para integrar o grupo, escolhidas menos por um olhar técnico e mais por um sentimento de empatia. Trata-se de formar uma "família", que queira conviver artisticamente junto, em que o envolvimento e as ideias possam fluir de uma forma menos acadêmica e mais por atitude e intuição. Aulas de ioga, dança afro-brasileira, dança moderna, além de aulas teóricas que embasem os alunos de um mínimo de noções sobre história da arte contemporânea.⁴⁴¹

No primeiro espetáculo, *Tarzan, 3.º Mundo – O Mustang Hibernado* (1968), Maria Esther coreografa um trabalho que abre um festival de dança aplicando no grupo técnicas corporais terapêuticas (fruto de sua formação em psicologia); sequências de ioga (é praticante desde os 18 anos); lutas de boxe; dança dos orixás; acrobacias; manipulação de grandes objetos; psicodrama, num procedimento claro de referência ao *happening*, na utilização de elementos não reconhecíveis ao vocabulário artístico, que passam a integrar a cena num mesmo estatuto de importância que a dança ou o teatro.⁴⁴²

2.4.4 Agrippino e a construção do campo imagético

Cabe a Agrippino o entendimento e a construção das cenas propriamente ditas. Maria Esther cria as combinações coreográficas e organiza-as inserindo-as no universo temático e imagético proposto pelo parceiro, cuja intenção – de ambos, segundo Maria Esther –, era “atingir todos os sentidos do espectador”.⁴⁴³ Os temas e situações surgem por meio das propostas de Agrippino, do

⁴⁴¹ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 72.

⁴⁴² Idem. p. 74.

⁴⁴³ STOCKLER, Maria Esther. Entrevista em matéria de lançamento. In: [Autor Desconhecido]. Um Espetáculo Total. Folha da Tarde, São Paulo, 30 out. 1968. Apud. CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 73.

artista plástico Efízio Putzolu, da artista Sarah Ferres e de Jô Soares.⁴⁴⁴ Duas cenas teriam sido criadas por Agrippino, o epílogo, intitulado Paz Mundial, onde um casal de negros interpretava Adão e Eva numa borracharia, ao som da *Missa para Órgão* de Messiaen; e uma outra cena intitulada genericamente *Tarzan, 3.º Mundo*, onde uma série de peripécias se desdobram num cenário (sobras de um carro destrinchado em meio a materiais plásticos, tudo permeado por imagens de televisão) que evocava a Estética do Lixo (a marca do 3.º Mundo), justapondo-a a um apurado trabalho coreográfico e técnico.⁴⁴⁵

Interessante é como Agrippino se encontra sincronizado esteticamente com a contemporaneidade demonstrada tanto nos procedimentos da colagem em relação ao pop que se transferem de *Pan-América* (1967) com um pensamento da Estética do Lixo (voltaremos quando tratarmos da colagem), e que conversa de alguma forma com o Vitor Garcia em *Cemitério de Automóveis*, ou seja, histórias em quadrinhos; ficção científica; telejornais, sistemas do corpo humano; aventuras eróticas bizarras em textos curtos, que entremeiam as ações/coreografias. Não existiria aqui um encadeamento de ideias, linha ou narrativa dramática. *A justaposição ou simultaneidade das situações apresentadas constroem uma linguagem que será bastante explorada a partir da década de 1980 em diante: o collage.*⁴⁴⁶

Segundo Cavalcanti, o conceito cinematográfico de mixagem estará no interior dos procedimentos de criação do grupo Sonda e lá encontraríamos um tratamento quase cinematográfico, as cenas emergiriam como sonho, alucinação ou delírio, sem um desenvolvimento lógico ou qualquer localizador sequencial que facilitasse a recepção da obra. Aconteciam cenas soltas em que a dança de Maria Esther interagia com a encenação de Agrippino [...] sugerindo situações *impactantes, inquietantes, surreais.*⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ “Por outro lado, a criação dramatúrgica das cenas, cenários e figurinos, para reforçar a proposta de mistura de meios, foi dividida entre diferentes artistas, independentes nas suas concepções: Efízio Putzolu, artista plástico com participação frequente nas Bienais de São Paulo da década de 1960, concebeu duas cenas (e seus respectivos cenários e figurinos), sendo a primeira delas *O Homem Hibernado*, baseada na “instalação” *Hibernazione n.º 5*, recentemente apresentada por ele mesmo no XV Salão de Arte Moderna (cena que inspirou o título do espetáculo e que, por sua vez, se inspirava nos filmes e séries de ficção científica do período em que homens congelados e hibernados despertavam séculos no futuro); outra cena, concebida por Jô Soares e intitulada *Dupla Dinâmica*, colocava em cena os heróis dos quadrinhos *Batman e Robin* tomando uma baita surra dos bandidos que tentavam capturar (sem falar nas flagrantes insinuações de homossexualismo entre os dois); a artista Sarah Ferres concebeu uma outra cena denominada *Luta* onde um match de boxe se transformava em coreografia livre ao som de ragas hindus e passos de dança inspirados no candomblé.” Idem.

⁴⁴⁵ MORAES, F. A. Op. Cit., p. 88.

⁴⁴⁶ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 74.

⁴⁴⁷ Idem.

De uma forma ou de outra, os procedimentos imagísticos de mixagem, que Cavalcanti bem identifica como um “ambiente lisérgico”, utilizados na literatura em *Pan-América* (1967), são transferidos agora para a cena performada:

Em um ambiente lisérgico, um cientista traz uma figura humana e inerte como sua obra, enquanto um “homem-molécula” parece sugerir um ambiente microscópico; Batman e Robin, íntimos, mais que uma dupla dinâmica, lutam e perdem de bandidos marginais. Dois bailarinos lutam boxe e são surpreendidos por duas bailarinas hindus, enquanto imagens do sistema sanguíneo são projetadas sobre eles. Uma cena acumula uma série de referências, objetos móveis, representando o caos, um lixo terceiro-mundista. Um casal de negros dança, representando um encontro entre Adão e Eva, sexos trocados: ela é o homem e, ele, a mulher ...⁴⁴⁸

A alusão erótica, algo proeminente em *Pan-América*, é um elemento bastante significativo no espetáculo, assim como interação entre o corpo, objetos fora do comum, imagens e cenografia:

Batman e Robin como casal homossexual; uma enorme vagina e um pênis gigante de espuma ensaiam um preâmbulo amoroso – Objetos fora do comum interagem com corpos [...] aparelho de ginástica, escultura de uma figura humana, câmara de ar, plásticos, pneus, uma rede cenográfica, chapa de aço, grandes objetos fálicos de espuma). Interação entre imagem e corpos [...] utilização de luz estroboscópica; luz negra; blackouts durante as cenas; tintas ou materiais fosforescentes; placa metálica que distorce a imagem e projeções de vídeo e slides sobre os corpos. Interação entre corpo e cenografia: homem enrolado num plástico transparente; mãos envoltas em bandagens; um terceiro veste um capacete e cinturão de agulhas de tricô com bolas vermelhas pintadas de tinta fosforescente nas pontas; uma dupla tem de “dançar” sobre uma “floresta

⁴⁴⁸ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 74.

de pneus”; um homem emerge e desce do alto por uma rede...⁴⁴⁹

Como muito depois em *Céu sobre Água* (1978), a Raga clássica indiana integra, também aqui, a trilha sonora, além de uma música litúrgica de Olivier Messiaen, Jimmy Hendrix, rajadas de metralhadoras, percussões e sonoridades eletrônicas.⁴⁵⁰ Toda essa liberdade não deixaria de ter o seu embate com a censura, que sugere modificações ao espetáculo: “a retirada das bolas que acompanham um grande pênis e imagens projetadas de Médici numa centopeia.”⁴⁵¹

Para Cavalcanti, *Tarzan, 3.º Mundo* integra diferentes artistas e manifestações artísticas, reunindo uma série de linguagens, técnicas e metodologias, e inserem informações das áreas da psicologia, ficção científica, religião, referências da Pop-Art (iconografia da TV; da fotografia; do cinema; das histórias em quadrinhos), procedimentos de *collage*, coreografias que perseguem a expressividade do corpo, do movimento e sem amarras dramáticas. Tudo isso faz com que o espetáculo esteja deslocado e isolado dentro do contexto de um festival de dança acabando por não se encaixar em nenhuma denominação reconhecível, o que o tornava estrangeiro e estranho aos colegas de profissão.

2.4.5 A colagem

Aqui, no caso específico de Agrippino, é preciso abrir parênteses. A colagem foi um dos principais gestos da Pop-Art, reatualização de um gesto presente entre os cubistas, dadaístas e surrealistas, voltado agora para objetos, técnicas e imagens da comunicação de massa, uma atitude não utópica, que incorpora objetos e imagens cotidianas, mostra uma atitude desalentada e passiva ante a realidade social.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Idem. p. 75.

⁴⁵⁰ Idem. p. 76.

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² UCHÔA, F. R. *A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema*. Contemporânea, comunicação e cultura. v. 13 – n. 1, 2015. p. 227. In: www.contemporanea.poscom.ufba.br.

Rauschemberg trabalha com o ordinário da pintura nas coisas e em sua relação com os símbolos. Sua pintura não funciona como vislumbre do mundo, pois qualquer objeto pode ser colocado no trabalho. Seu gesto se aproxima do gesto cotidiano do fazer, transformando tudo nesse gesto ordinário. Aproximando-se das coisas do mundo, a obra se torna mais um objeto desse mundo. Em Warhol, no caso da reprodução infinita, em *silkscreen*, de imagens icônicas midiáticas, encontramos imagens perturbadas, danificadas, intervalos, desastres que se repetem. Se para Guy Debord, a imagem seria o grande fetiche da mercadoria e as promessas da publicidade, ao serem somente imagens, nos impediriam de viver em coletivo, para Warhol, então, as imagens seriam um lugar de fantasia, de farsa, o modo como existimos no mundo, não havendo nada além do mundo da imagem. A imagem funcionaria então como uma espécie de morte da experiência.⁴⁵³

Esse esvaziamento da experiência, que a imagem publicitária traz e que aparece na Pop-Art como uma forma de colagem contamina Agrippino (fora o próprio repertório do cinema que ele teria assistido), principalmente em *Pan-América*, por uma recepção do pop que se mistura ao problema da dominação cultural por parte dos Estados Unidos, *sua voracidade*, como ele mesmo diz, e, de outro lado, o estado recente do conservadorismo impetrado pelo golpe militar.

Há uma utilização, num primeiro momento, do uso da colagem no Brasil por meio das artes plásticas a partir da obra *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, que dará nome ao movimento. A instalação que mistura o tropical, o primitivo, o popular com o tecnológico, num ambiente labiríntico de caminhos de areia contendo plantas, atravessados por barracos de madeira forrados de tecido colorido, cercados de palha, araras e aparelho de TV. A música dos tropicalistas, por outro lado, inspirada por esta obra, misturará de forma homogênea o moderno e o primitivo, como em Oiticica, incorporando o *kitsch*, a guitarra elétrica, a música pop internacional, o som psicodélico... embora não expondo contradições, ao contrário do que se fazia no teatro engajado de esquerda feito pelo CPC, por Augusto Boal, pelo Arena ou que se encontrava nas músicas de Geraldo Vandré. A politização do uso da colagem passará por parte de artistas brasileiros como Antônio Dias; no entanto, a literatura e o cinema vão tratar dentro de suas especificidades. Em Glauber de *Terra em Transe* (1967), como diz Uchôa, a oposição “*abrupta e polarizada entre o kitsch ufanista de direita e a redução pedagógica de esquerda*”,

⁴⁵³ As noções acima foram retiradas das discussões e reflexões do curso de Tiago Mesquita *A Imagem na Arte Contemporânea*, em 2016.

no Cinema Marginal, como em Bressane, o uso da colagem “*como estratégia de agressão*”, de choque e desconforto ou a paródia e a citação em Sganzerla, principalmente na desmistificação que “*colecciona fragmentos extraídos da chanchada, do rádio, de Welles, Godard ou histórias em quadrinhos*”.⁴⁵⁴

O chamado tropicalismo de Agrippino em *Pan-América*, contamina seu teatro e seu cinema, e manterá a questão dos ícones, herdado de *Pan-América*, quando usa Marilyn Monroe e Hitler no longa-metragem, porém dentro de um modo específico de utilizar o procedimento estético da colagem dentro do que Paulo Emílio identificava como Estética do Lixo, da qual *Orgia, ou o Homem que Deus Cria* (1970), de João Silvério Trevisan, entre outros, também faria parte, com a ironia tropicalista, que seria suplantada pelas estratégias de agressão, o vômito, o sarcasmo e a imagem repulsiva. Em termos gerais, a colagem estaria presente na fragmentação narrativa, no uso da citação, bem como na acidez da paródia, que revisitaria o samba, a chanchada, o teatro de revista, o cinema de artes marciais e as histórias em quadrinhos.⁴⁵⁵

O tipo de colagem presente no filme de Agrippino, *Hitler 3.º Mundo* (1968), como veremos, herdada de seu livro e das peças que realizou com Maria Esther, em geral, segundo Uchôa, “*colaboraria para a fragmentação da narrativa, amenizando as motivações, as ações, as coerências espaço-temporais e os vínculos entre causa e efeito*”.⁴⁵⁶ Como aponta Cavalcanti, no entanto, em Agrippino, as referências ao Brasil “*ganham menor espaço, com maior peso a conteúdos da cultura pop universal, algo que em alguns momentos tornaria Agrippino, para ela, deslocado diante da Tropicália*”.⁴⁵⁷ As colagens de Agrippino⁴⁵⁸ enalteceriam os próprios mecanismos de uma globalização emergente nos anos 1960, que se apropriam dos produtos e da linguagem da produção de simulacros, clichês e ídolos das massas. Ele manteria assim como um artista entre a política de dissolução tropicalista e as referências

⁴⁵⁴ UCHÔA, F. R. Op. Cit., p. 229.

⁴⁵⁵ Idem.

⁴⁵⁶ Idem. p. 228.

⁴⁵⁷ CAVALCANTI. Op. Cit., p.110. Apud. UCHÔA, F. R. Op. Cit., p. 239. Quando perguntado por Aguilar sobre se ele tem escrito ultimamente, Agrippino vai dizer que: “Eu continuo escrevendo um romance. Mas agora um romance mais realista. Porque aquela fase mais da Pop-Arte está difícil de manter, né? Então eu estou tentando voltar para um realismo mais preciso. Diálogos, pessoas comuns que a gente conhece. Na parte da literatura, não tem tanta urgência. A literatura não tem atualização. (Porque a literatura não tem atualização?) Eu, por exemplo, demoro muito para escrever, entende? levei três anos escrevendo, aí tem que reler e cortar o material. Jogar fora uma parte, ordenar e fazer uma sequência que é uma historinha. *Lero Lero Agrippinico*, 1998 Embu, São Paulo. Dir. Lucila Meirelles. In: PAULA, José Agrippino de. *Exú 7 Encruzilhadas*. São Paulo: Selo SESC-SP, 2011 .

⁴⁵⁸ UCHÔA, F. R. Op. Cit., p. 239.

universais pop, *com uma obra que, em sua tessitura, denuncia a mercantilização da cultura, sua ação sobre o achatamento das subjetividades, seu caráter mitologizante, bem como seu uso em termos de dominação política e econômica.*⁴⁵⁹

De forma geral, Ismail Xavier vai se referir ao procedimento das colagens herdadas da Pop-Art no cinema como *justaposições provocativas de esferas da cultura antes separadas com a manutenção simultânea (e desconcertante) de referências antitéticas sem aparente hierarquia.*⁴⁶⁰

2.4.6 O Planeta dos Mutantes (1969)

Voltando ao teatro, no mesmo ano, Agrippino e Maria Esther são convidados para realizar a montagem do show *O Planeta dos Mutantes* (1969), do grupo *Os Mutantes*, que assistiu ao espetáculo anterior do casal. O trabalho, como diz Cavalcanti, reincide em todas as experiências anteriores somadas a assuntos que são caros aos Mutantes, e que estão em voga no momento: transplante de órgãos, violência, sexo, televisão, super-heróis, ficção científica, conquista do espaço, com a peculiaridade de que a Diva (Rita Lee) é assassinada, colocada dentro de um cilindro transparente e lhe são retirados o coração, os rins e o fígado; depois suas vísceras são jogadas com violência no chão, diante do público.⁴⁶¹ O trio executa uma luta com uma centopeia gigante, formada por vários atores e bailarinos: um é devorado; outro consegue cortar a centopeia ao meio; o terceiro consegue salvar-se. Outro momento traz referências ao espaço sideral, em que dois astronautas perdem-se e caem no Planeta dos Mutantes, despindo-se de suas roupas espaciais e revelando-se macacos que serão atacados por um grande pássaro, na plateia. Noutra cena, os Mutantes e o Sonda vão sendo presos por um imenso cipó e transformados em zumbis. Rita Lee é devorada por uma lesma gigante, também formada por integrantes do Sonda. Personagens explícitos de histórias em quadrinhos também fazem aparições no espetáculo: O Coisa, do Quarteto Fantástico; o Ultra Man; a Moça Cósmica e o

⁴⁵⁹ XAVIER, I Apud. UCHÔA, F. R. Idem.

⁴⁶⁰ UCHÔA, F. R. Op. Cit., p. 229.

⁴⁶¹ Rita Lee conta em seu último livro de memórias, *Rita Lee, uma autobiografia*, que Os Mutantes foram proibidos de levar o espetáculo e o grupo Sonda para o Festival Internacional da Canção (FIC), da Rede Globo.

Super-Homem, outra referência cara a Agrippino, que aprecia muitíssimo a preciosa coleção de HQs de seu amigo próximo, Jô Soares.⁴⁶²

2.4.7 *Hitler 3.º Mundo (1968)*

A relação com a produção seguinte, do longa-metragem *Hitler 3.º Mundo* (1968), fica óbvia já pelo título, pois seria fruto direto do espetáculo de estreia do grupo SONDA, não apenas porque foi o relativo sucesso deste primeiro empreendimento cênico do grupo que alimentou as forças para a realização do filme, mas, sobretudo, porque boa parte da proposta estética do filme teria nascido em grande medida com a realização de *O Mustang Hibernado*, acontecendo como *uma transcrição, uma potencialização das experiências realizadas no palco*.⁴⁶³

Agrippino conta no filme de Miriam Schnaiderman que Maria Esther tinha feito dois espetáculos no teatro Ruth Escobar e no SESC. Carlos Ebert, segundo ele, fotografara o espetáculo do SONDA no teatro do SESC e lhe propôs fazer um filme. É ele que apresenta Jorge Bodanzky, que é próximo da importadora Agfa-Givaert, e que o aconselha a realizar *Hitler 3.º Mundo*, em 35 mm, em vez de 16 mm, porque o filme em branco e preto teria um custo semelhante.⁴⁶⁴ Bodanzky acaba fazendo a fotografia do filme.

Moraes destaca a construção de planos “bem feitos” que evocam certo rigor geométrico, contrapondo a uma cacofonia de ruídos e solilóquios na banda sonora e a materialidade muitas vezes grotesca dos gestos e dos corpos. Trabalha com tipos mais que com personagens. Mostra um casal de classe média e o fusca que não anda, a troça com a promessa de consumo da modernização conservadora é o “*pneu recauchutado*” do progresso (e da ordem). Quem será recauchutado, no entanto, é o homem e não o pneu. Este mesmo homem arrasta corpos por um

⁴⁶² UCHÔA, F. R. Op. Cit., p. 82.

⁴⁶³ “*Estamos diante, portanto, de um caso único em nossa filmografia até então: um filme realizado como parte integrante das pesquisas cênicas de uma trupe teatral de vanguarda. É evidente que Hitler 3.º Mundo é também muito mais que isso: ele é o sonho maior de uma arte-soma, se considerarmos que o cinema é igualmente o sonho ulterior da soma de todas as artes (não nos esqueçamos do significado da denominação sétima arte: aquela que contém em si todas as outras).*” MORAES, F. A. Op. Cit., p. 89.

⁴⁶⁴ AGRIPPINO. Depoimento. In: *Áfricas utópicas*, mini-dv. 14”-2005/2006, Embu, São Paulo. In: PAULA, José Agrippino de. *Exú, 7 Encruzilhadas*. Op. Cit.

corredor e vê-se que “o nosso bom homem de classe média está metido em tramas sub-reptícias que nos remetem a repressão e a tortura.”⁴⁶⁵ Outra questão é a da repetição do pronome pessoal EU, como em *Pan-América*, “um Hitler encravado nos trópicos contando-nos suas memórias”⁴⁶⁶, e também a de Agrippino incorporando acidentes como a da fala dessincronizada na montagem da banda sonora revelada por Jorge Bodanzky.⁴⁶⁷ Todo o problema levantado de forma pertinente em relação ao filme, o fascismo da classe média, a alegoria construída por Agrippino, a contaminação de Sganzerla por essa experimentação com a *imagerie* pop e a contraposição do *Udigrudi* com o modernismo do Cinema Novo, desemboca diretamente no uso da forma expressa em Agrippino, principalmente um interesse maior pela materialidade e pela superfície dos corpos, assim como pela performatividade autônoma dos “acontecimentos” que formariam a narrativa dos filmes, em direção a uma “ideia da arte como um grande rito, menos no sentido da re(a)presentação mítico-religiosa (teatro de mistérios transcendentais) e mais como este grande e libidinoso abismo que sempre nos olha (e devora) de volta”.⁴⁶⁸

Da mesma forma que em *Tarzan, 3.º Mundo*, Agrippino trabalharia no filme com as mesmas figuras, mesmo espaço de atuação, mesmas intervenções da banda sonora de ruídos, e esse ruídos funcionariam como *acontecimentos* porque tanto eles ou a marca foram produzidos em algum momento num estúdio de gravação com certas intenções.⁴⁶⁹

A operação que se estabelece entre as cenas do filme e sua relação com o gesto e com o corpo do ator, refletindo através do cinema de atrações em Eisenstein, que montara uma de suas peças dentro de uma fábrica utilizando a materialidade das instalações como espaço cênico. Este fato se impunha de tal forma que a “representação” parecia transmutar-se em “figuração”. No caso do filme de Agrippino há, segundo ele, uma desconstrução da função teatro como palco da representação de uma mecânica da gestualidade em benefício de uma dinâmica da “figuração” nas emoções obtidas pelo ator, mas que devem ter sua função principal na percepção do espectador.⁴⁷⁰

Portanto, essa abolição da “forma teatro” para uma forma *happening* ou performance

⁴⁶⁵ MORAES. F. A. Op. Cit., p. 89-95.

⁴⁶⁶ Idem.

⁴⁶⁷ MORAES. F. A. Op. Cit., p. 89-95.

⁴⁶⁸ Idem. (NT. do autor), p. 100.

⁴⁶⁹ SEARLE. *Os actos de fala*. p. 26-27. Apud MORAES, F. A. Op. Cit., p. 103.

⁴⁷⁰ MORAES, F. A. Op. Cit., p. 110.

em *Hitler 3.º Mundo*, transmutando-se em “figurações”, coincide profundamente com a experiência anterior de *Tarzan 3.º Mundo*, que, como vimos, se estabelecia, segundo Cavalcanti, de forma cinematográfica por *collage*. Enfim, esta seria uma segunda experiência do SOMA, que foi originada da outra como um caso único. Moraes não deixa, no entanto, de apontar que, no caso cinematográfico, se por um lado há um interesse renovado pelos gestos e ações do ator, nem por isso a montagem deixa de ser o elemento intelectual (e fundamental) do filme. A performance cênica que ocorre em frente às câmeras é inseparável em *Hitler 3.º Mundo* desta “performance do olhar”, ao qual se unem os efeitos da montagem.⁴⁷¹ No mais, há um fenômeno paralelo de teatralidade performativa acontecendo simultaneamente com outros grupos de teatro no mundo, citando o *Welfare State*, e que, no caso específico do grupo Sonda (em íntima relação com a corrente contracultural dos anos 1960), *ela se fazia em nome de um corpo redescoberto, ponto de partida para uma sociedade eximida de complexos e repressões*.⁴⁷²

De alguma maneira, portanto, há um grande movimento de despojamento entre a expressão estética e a contracultura no sentido da espontaneidade, pois, se o teatro é liberto da representação através da performance, o cinema também o será:

a teatralidade torna-se performativa; a performance, por sua vez, envereda por um “teatro de imagens” francamente pictórico enquanto a pintura redime-se na “mineralização” perceptiva do cinema e o próprio cinema faz a crítica de sua representação pura por meio de uma volta ao teatro [...] tanto o cinema contestou-se como o espaço do natural quanto o teatro como o espaço da representação. Ambos passam então aqui a se apoiarem numa poética de acontecimentos, de eventos.⁴⁷³

A noção de uma busca pela espontaneidade ou despojamento faz pensar que aquilo que sobraria seria uma “*poética de acontecimentos, de eventos*”. Podemos pensar que estes acontecimentos e eventos se realizam por meio de corpos e objetos no espaço, do som, das luzes. Justamente aqui residiria a diferença entre vida e morte. Em *Hitler 3.º Mundo*, esses

⁴⁷¹ MORAES, F. A. Op. Cit., p. 111.

⁴⁷² Idem.

⁴⁷³ Idem. p. 120.

corpos atuam no grotesco, corpos em movimento, “*em estado de construção, de criação, jamais prontos ou acabados*”.⁴⁷⁴ Mas existem também dois corpos no filme que se destacam dentro dessa classificação: o rosto do performativo samurai enquadrado pelo monitor, o corpo tornado realidade soltando seu grito de horror, sua morte cometendo o haraquiri, esse corpo “*é aquilo que escapa ao teatro da civilização*, assim como a impressão documental sobre as crianças e pessoas da favela ao redor do corpo morto do samurai depois coberto com jornal”.⁴⁷⁵

Também há o corpo nu de Maria Esther recoberta com plástico transparente a ser sacrificada como prisioneira, ou como “*virgem plastificada*”.⁴⁷⁶ A sequência seria um pretexto para uma espécie de acontecimento coreográfico cujo epicentro seria a própria figura desnuda de Maria Esther sendo preparada para o martírio, e o plástico transparente simbolizaria *o vaticínio da morte e a certeza da ressurreição: somos feitos da mesma matéria que os objetos*.⁴⁷⁷

A diferença entre um cinema performático e o grotesco, ou nesta cena, como uma coreografia de ritos em que o corpo nu de Maria Esther em “*rito de expiação (e nascimento) da carne*” é contrastado com a impostura da anedota “própria do bom humor dos *happenings* (depois de aparecer rindo, não é ela quem aparece morta ao lado do carrasco), será algo que deveríamos reter quando nos debruçarmos sobre o último filme de Agrippino, com o protagonismo total, de novo, como nesta cena, do corpo nu de Maria Esther, quando aparecerá lá como uma deusa, porém num âmbito completamente diferente no infinito grau de seu despojamento”.⁴⁷⁸

2.4.8 Rito de Amor Selvagem, a mixagem em Agrippino e o papel de Maria Esther no amadurecimento do Corpo Coletivo

A produção seguinte, *Rito do Amor Selvagem*, estreou em 28 de novembro de 1969, no

⁴⁷⁴ BAKHTIN, M. p. 277. Apud. MORAES, F. A. Op. Cit., p. 127.

⁴⁷⁵ MORAES, F. A. Op. Cit., p. 130-133.

⁴⁷⁶ MORAES, F. A. Op. Cit., p. 139-140.

⁴⁷⁷ Idem.

⁴⁷⁸ Ibid.

Theatro São Pedro, inserido no Festival de Dança de São Paulo (agora em sua segunda edição), intrinsecamente conectado ao universo do teatro, apesar do hibridismo artístico a que se propõe.⁴⁷⁹ O espetáculo fecharia a trilogia com *Tarzan, 3.º Mundo – O Mustang Hibernado* e *O Planeta dos Mutantes*. Este processo de criação acabaria sendo algo inédito no País, com o resultado cênico tão diverso do que estava sendo feito até então e, paralelamente, “*tão representativo de um novo pensamento, ligado à contracultura, mas também, do teatro de vanguarda, com conexões com o desbunde, envolvendo criação coletiva, dança, circo, teatro, música, happening e performance*”.⁴⁸⁰

O espetáculo do grupo Sonda, diferentemente dos outros, é amplamente divulgado no meio das artes cênicas, o que se justificaria pela participação do ator consagrado Stênio Garcia.⁴⁸¹ De *Rito do Amor Selvagem* faziam parte indicações de movimentos cênicos e ação puramente visual. Em relação aos novos autores surgidos contemporaneamente, Cavalcanti diz que Agrippino estaria muito mais adiante em termos de quebra de padrão.⁴⁸² Nas palavras do próprio Stênio: “*José Agrippino me levou além do espaço material, transgredi a todas as limitações do corpo*”.⁴⁸³

O espetáculo é construído a partir de imagens e núcleos de ações que remetem à *Pan-América*, contendo uma enormidade de rubricas e uma orientação prévia, intitulada *Advertência*, de como encená-lo.⁴⁸⁴ Segundo Agrippino, *Rito do Amor Selvagem* da peça escrita em 1966, *Nações Unidas: Uma Peça em 22 Cenas e 19 Interrupções*, que carrega, já em seu subtítulo, a radicalidade da proposta do que seria um espetáculo, segundo Cavalcanti,

⁴⁷⁹ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 86.

⁴⁸⁰ O espetáculo chegou a ser gravado por Jorge Bodanzky, mas se perdeu ao longo dos anos. O roteiro final de *Rito do Amor Selvagem* também foi perdido. Idem. p. 85.

⁴⁸¹ “[...] foi dirigido por Ziembinski, Flávio Rangel, Ademar Guerra e Antunes Filho – havia tido experiências de vanguarda e experimentalismo ao trabalhar com Víctor Garcia em sua primeira encenação no Brasil. *Cemitério de Automóveis*, do autor maldito Fernando Arrabal. [...] A ideia seria atuar na fronteira entre a dança e o teatro, que agrega outras manifestações artísticas tais como o circo, o show de rock, o happening e aliás, além do próprio Stênio, outros quinze integrantes entre atores e bailarinos, somados a uma banda de rock marginal, *Sic Sunt Res. Fora de cena, uma equipe de mais 15 colaboradores, além da direção, soma na produção, concepção e confecção dos elementos cênicos da montagem*”. CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 87.

⁴⁸² *Leilah Assumpção; Consuelo de Castro; José Vicente; Isabel Câmara e Antônio Bivar – dramaturgos que têm em comum o fato de escreverem sobre conflitos insolúveis entre personagens marginalizados; que incluem, em seus diálogos, palavras de baixo escalão e gírias, seguindo a trilha aberta por Plínio Marcos*. Idem. p. 88.

⁴⁸³ GARCIA, Stênio. Depoimento. In: PAULA, José Agrippino de. *Exú 7 Encruzilhadas*. São Paulo: Selo SESC-SP, 2011. Apud. CAVALCANTI, J. A. p. 88.

⁴⁸⁴ Idem.

semelhante ao *happening*, “ou, como dizem os americanos, a *play-happening*”.⁴⁸⁵ O próprio Agrippino comenta sua intenção:

Pareceu-me que o dramaturgo não deveria ser somente o autor dos diálogos, mas indicar a forma e estrutura do espetáculo. A natureza desse texto, que pretendia se ausentar da cena ou ser o pano de fundo, devia ser: 1) Não psicológica; 2) Não didática; 3) Não conduzir a narrativa e o desenvolvimento da peça; 4) Não fornecer o significado do todo da encenação.⁴⁸⁶

Fica claro que não seria uma peça que conteria uma história, um núcleo narrativo que demandaria um desenvolvimento psicológico. Aquele que o encenar, segundo Cavalcanti:

deve completar a obra trazendo outros elementos para o conjunto da realização, em cujos procedimentos ele almeja, como autor, interferir, mas não determinar. Esta abertura diz respeito, inclusive, ao produto final, o próprio espetáculo, que tem uma sequência em que cenas podem ser inclusas, editadas ou excluídas, como também ganhar uma ordem de cenas diferente a cada dia, resultando num número indeterminado de resultados – como um jogo matemático, mas não presumível e sim aleatório.⁴⁸⁷

Dentro desse jogo, acontecem interrupções ou acidentes que são introduzidos a partir de algo interessante que surge entre os participantes, atores e bailarinos, objetos estranhos ao contexto inicial da cena como um pano, “*um violino, uma bola, uma boneca, além de um personagem acidente que também poderia surgir, um deus hermafrodita; um médico; um jacaré; uma máquina de lavar roupa*”.⁴⁸⁸

Cavalcanti pensa que os acidentes possuem a função de desestabilizar os núcleos de ações a fim de não gerarem continuidades narrativas. Já vimos em *Hitler 3.º Mundo* a questão do *acontecimento* e do *acaso* no filme, e que a teatralidade se tornava performática. Jorge Bodanzky mesmo, fotógrafo do filme, chama a atenção para a improvisação planejada capaz

⁴⁸⁵ Idem. p. 89.

⁴⁸⁶ PAULA, J. A. de. Rito do Amor Selvagem: Programa da peça. Rio de Janeiro, 1970. Apud CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 89.

⁴⁸⁷ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 90.

⁴⁸⁸ BODANZKY, J. Depoimento. In: CHNAIDERMAN, Miriam. *Passeios no recanto silvestre*. São Paulo, 2006. Apud. CAVALCANTI, J. A. p. 91.

de incorporar acontecimentos no momento da dramaturgia. A escrita, agora, é cênica, não mais dramaturgicamente, e mais que papel e caneta, mais que atores ou dançarinos, a obra solicita corpos, movimento, vozes, música, sons, cenografia, figurinos, objetos, luz... todos mergulhados num universo de irracionalismo e loucura, que dialogam com o imaginário potente e desgovernado de Agrippino.⁴⁸⁹

Existe então algo que acontece, fomentado tanto pelo processo de pensamento imagético de Agrippino, desde seus dois livros, como também pelo desejo inicial de Maria Esther ao fundar o Sonda, de se abrir enquanto dança para interagir com outras linguagens artísticas, “fazendo parte de um conjunto que, reunido, compõe o todo do ‘espetáculo’.”⁴⁹⁰ Portanto, isso que é gerado é uma integração a partir do nivelamento na forma de encarar os níveis de importância cênicos entre os diferentes elementos que constituem o espetáculo: o corpo, o movimento, as vozes, a música, os sons, a cenografia, os figurinos, os objetos e a luz. Todos podem assumir-se como “atores” atuando em conjunto. Este sentido de integração entre os elementos será muito importante para pensarmos *Céu sobre Água*.

O processo de produção começava com laboratórios de dança e teatro ministrados aos atores e bailarinos por Agrippino e Maria Esther, formando algo como um processo de mixagem utilizado de forma tal que pudesse ocorrer uma simultaneidade entre diálogo, coreografia, música, acrobacia, ginástica, pantomima, gravações, ruídos mecânicos, eletrônicos e vocais e iluminação, objetos característicos das artes plásticas, e que quaisquer destes elementos cênicos pudessem ocupar, isoladamente, o primeiro plano na cena e ganhassem uma ação própria, tornando-se, assim, *objetos significantes, eles próprios, independentes do texto, da coreografia ou dos “personagens” em ação.*⁴⁹¹

Neste sentido, ao retirar dos atores o protagonismo na cena, Agrippino faz com que os objetos e materiais industrializados produzidos pela sociedade de consumo – uma pilha de latas de óleo ou um monte de bonecas de plástico, dependendo da forma como são usados em cena – possam vir a substituir qualquer discurso e tecer a composição de um jogo de recepção menos racional e mais sensorial.⁴⁹²

Hélio Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, paralelamente a esse momento, estão criando

⁴⁸⁹ Idem.

⁴⁹⁰ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 96.

⁴⁹¹ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 96.

⁴⁹² CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 97.

performances e obras interativas, como *rede de elástico, óculos, os Bichos* (1960), *Parangolés* (1964-1968) ou obras-ambientes, *Ovo* (1967), *Penetráveis, Ninhos* (1970) ou coletivas, como *Divisor* (1968), transformando a relação da fruição estética, a relação sujeito-objeto, fazendo com que a participação e a experiência corpórea e sensorial sejam fundamentais na própria constituição da obra.

Como separar o espaço, o objeto ou o tecido em que o corpo penetra, veste ou manipula daquele que sente, vê, manipula ou se movimenta a partir de seu estímulo sensório-motor. Como delimitar o que é a obra? Dessa forma, se há uma integração, como vimos acima, um nivelamento entre corpo, cenografia, objetos, som, música e luz, aqui o protagonismo, portanto, não está mais no objeto obra de arte, pintura, escultura, gravura, como lá o texto teatral, a escrita dramaturgica e o ator como seu intérprete em cena, mas na relação estabelecida pela experiência no sentido fenomenológico, integração entre corpo, objeto, matéria, luz, cor e ambiente.

Essas obras se inserem no momento mais agudo da contracultura, e acenam, portanto, para a construção de um corpo coletivo. Os *happenings* e as performances também são obras que integram corpos, espaços, sonoridades e coisas, inclusive acidentes, e estão voltados, particular e principalmente, para a questão da presença, em que o corpo, o lugar, objetos, a cor, a textura, movimento, vivência e interação são elementos que buscam resgatar o espectador do tempo cotidiano para o tempo da obra. Como diz Cavalcanti, “*estão à frente de qualquer artifício que perpetue o momento além da fronteira do aqui- agora*”.⁴⁹³

Essa integração é o que Maria Esther chamava de arte-soma: “*Todos os elementos podem se desenvolver ao mesmo tempo, em linhas independentes, formando montagens simultâneas de significados que resultam no que chamamos de arte-soma*”.⁴⁹⁴

O exemplo:

Apoplético e desganhado Adolf Hitler dá ordens aos berros. O assessor, tenso, traz notícias, desanimadoras sobre os rumos da guerra. Suado, o colarinho úmido, Hitler vê nos auxiliares diretos perigosos traidores. Por fim, o III Reich está no chão e ele se prepara para o sacrifício final, o suicídio. Antes, chama um oficial civil de casamentos e desposa sua amante, Eva Braun. Ela está impecável em seu vestido branco, diáfano. Ele,

⁴⁹³ Idem.

⁴⁹⁴ STOCKLER, Maria Esther. Entrevista. In: Marlon Brando, Batman, Hitler e Napoleão estão juntos no palco. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 7 jan. 1970. Apud CAVALCANTI, J. A. p. 98.

razoavelmente recomposto, ensaia um sorriso e ergue a taça de champanha, brindando o evento. Súbito, o “Fuhrer” perde o porte marcial e inicia um alucinado *strip-tease*, com minuciosos trejeitos femininos. Logo, Hitler irá morrer nos braços de Eva, sua esposa, numa posição que evoca a imagem da Pietá⁴⁹⁵ (Cristo no colo de sua mãe).⁴⁹⁶

Isso lembraria o modo “*caleidoscópico, hiperbólico e cinematográfico da escrita de Pan-América, em que cada nova frase redimensiona e recontextualiza a anterior*”.⁴⁹⁷

A pesquisa coletiva do grupo Sonda estaria mais voltada para o corpo como “energia” ou “presença” (assim como a noção de performance). A ideia de movimento, para Maria Esther Stockler, “*transcende o vocabulário tradicional da dança convencional, focada no trabalho de pontas de pé, fluidez e movimentos acrobáticos precisos, como piruetas, grand-pliês e arabesques*”.⁴⁹⁸ Este seria o ponto fundamental diante do problema que nos propomos em relação a ela e ao derradeiro filme do casal, aproximarmo-nos ao máximo, mesmo que hipoteticamente, de sua noção de corpo e movimento, e veremos em que ponto a sua formação, a ioga e a África podem ter representado a plenitude de uma formação profundamente libertária na dança como modo de vida daquele corpo. Por enquanto, o que é possível saber é a sua fala sobre a África publicada no trabalho de Cavalcanti:

Eu tive uma experiência na África, ou vivendo numa aldeia de pescador, que eu dançava na água, na areia, uma experiência mais dionisíaca, digamos, de beber, de dançar tomando vinho, puxando fumo, uma coisa que você sai daquela coisa apolínea, da forma, ou dançar em rituais de candomblé. E as pessoas não têm essas experiências porque a experiência delas é ficar na barra, entendeu? Ou fazer aulas... aquelas experiências, principalmente, aquelas pessoas das Bacantes [cena de bacanal presente no Rito], que faziam aulas com os piores professores, fizeram aula de jazz, de balé, de Vítor não sei o quê, lá do Municipal, e estavam cheios de bolotas nas pernas (...). As aulas do Klauss [Vianna] dão alguma chance do cara se soltar? Nenhuma, nenhuma..., porque elas ficaram presas naquele negócio do osso, da

⁴⁹⁵ Este trecho da descrição e o procedimento no geral nos lembra de um trecho do filme de 2012 de Leos Carax, *Holy Motors*.

⁴⁹⁶ Um Rito Selvagem de Amor para o Público de São Paulo: matéria de lançamento. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 jan. 1970. Apud CAVALCANTI, J. A., p. 98-99.

⁴⁹⁷ Idem.

⁴⁹⁸ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 100.

consciência; aí fica querendo fazer uma coisa perfeita no sentido da consciência corporal, que não se soltam. Às vezes as pessoas presas com um negócio de muita consciência e não soltam o inconsciente.⁴⁹⁹

Soltar o inconsciente para Maria Esther significaria exatamente o quê? O balé não seria um tipo de condicionamento quase “militar” do corpo e do controle dos músculos? Tudo em benefício de um determinado padrão formal a ser atingido como uma meta produtiva? Ao contrário, a ioga não seria uma técnica do perceber-se a si mesmo como corpo-próprio que passa principalmente pelo controle respiratório a fim de despojar a mente de seu papel de protagonista e de centro de controle do corpo e do espírito? Liberar o inconsciente seria lembrar-se de si como fundo de ancestralidade do animal instintivo, apesar e pelo poder da consciência? A viagem à África teria como significado buscar resgatar o poder perdido de integração com a natureza desses homens instintivos e captar seus movimentos? Assim, percebemos aqui algo como na entrevista com Agrippino, sua preocupação delicadamente holística com o corpo do outro, do funcionário público deslocado, da criança adaptando-se diante de seu devir experiencial, das mulheres rendeiras, do jovem e da perda de uma experiência corpórea no ofício herdado de pai para filho e de que a escola e o ensino formal não dariam conta. A plena noção, portanto, de um corpo coletivo, e isso seria o pano de fundo mais fundo da contracultura. Cavalcanti vai dizer que:

Maria Esther sempre esteve preocupada com as questões do corpo numa esfera mais transcendente, humana e global. Interessa-lhe o trabalho corporal como ferramenta de autoconhecimento e, mesmo após as experiências cênicas junto a Agrippino no Brasil, durante as suas vivências posteriores na África, ela continua voltada para um corpo mais completo e holístico, menos interessado na forma, e mais consciente de suas implicações com as emoções, as sensações, o contato consigo mesmo, o contato com o outro, a evocação e expressão do espírito.⁵⁰⁰

Quanto à relação com a construção dos personagens e situações, de modo geral, como diz Cavalcanti, a marcação possivelmente seria de Maria Esther, que coreografava movimentos

⁴⁹⁹ STOCKLER, Maria Esther. Entrevista concedida a Maria Thais de Lima Santos. São Paulo: Acervo da autora, 7 maio. 1993. p. 40-41. Apud CAVALCANTI. p. 100.

⁵⁰⁰ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 101.

e ações em jogos de combinações de pessoas de forma propositalmente aleatória e intuitiva, embora convincentes aos olhos do público.⁵⁰¹ Já Agrippino, como em *Pan-América e Hitler 3.º Mundo*, procura construir tipos universais com interioridade ausente e sem profundidade. Só nas interrupções, como ele mesmo diz, é que o ator ou dançarino, ao reagir a uma nova situação que rompe a cena, pode abandonar o personagem e, ao acabar a interrupção, retomá-lo.⁵⁰² O respeito ao corpo e à subjetividade individual de cada ator e dançarino também chama a atenção, pois segundo Cavalcanti, o processo coletivo (o desejo amadorístico de Agrippino não de determinar, mas de experimentar coletivamente) busca estimular a capacidade criativa de cada um como colaborador, propositor e realizador de ideias, por meio de jogos dramáticos e improvisações.⁵⁰³

Outra questão que nos parece importante, são os laboratórios de sonhos, fruto da experiência de Maria Esther nos estudos terapêuticos e psicológicos, em que a ideia é reconstruir no plano físico corpóreo, imagens que emergiram durante o sono da equipe contados em relatos para o grupo, depois estimulando os atores que começassem a improvisar em cinco minutos as situações contadas por meio de movimentos corporais sem palavras. Os intérpretes ensaiam *seminus*, com óleo no corpo para o estímulo da sensibilidade física. A fragmentação das imagens que resultará na inserção desses sonhos na montagem é natural, porém sem a preocupação posterior de dividi-las nas categorias de dança ou teatro.⁵⁰⁴

O fato de o processo de criação dos atores e bailarinos estar fundado na vivência pessoal e coletiva é algo quase irrelevante para a crítica. O aspecto da criação, de abarcar a colaboração de todos os participantes da cena, não é nem ressaltado, o que, de fato, é uma das grandes novidades desta forma de criação. E este modelo de experimentação será repetido por muitas vezes ao longo da década de 1970, em que os grupos de teatro alternativos e experimentais vão estabelecer uma nova prática calcada, justamente, no corpo coletivo, que

⁵⁰¹ *Idem.*

⁵⁰² PAULA, J. A. de. *Rito do Amor Selvagem: Programa da peça*. Rio de Janeiro, 1970. Apud CAVALCANTI. p. 101.

⁵⁰³ *Idem.* p. 102.

⁵⁰⁴ “*Eu me lembro de um [sonho] que a gente ficava um em cima do outro e eu vinha fazer um super-herói, isso tudo desenvolvido corporalmente. [...] Nessa época eu já dava umas estrelas, dava uns saltos diferentes, e então eu fazia um super-herói que aparecia dando saltos, fazendo estrelas, então entrava assim e enganchava nesse monstro, que era um em cima do outro, e ficava de cabeça para baixo com o pé no pescoço do último. Aí criava uma imagem muito estranha...*” GARCIA, Stênio. Entrevista concedida a Maria Thais de Lima Santos. São Paulo: Acervo da autora, 7 maio, 1993. p. 15. Apud CAVALCANTI. p. 104.

durante o processo, determinará os rumos da criação.⁵⁰⁵

Outra questão de Cavalcanti é que o Sonda exhibe sua liberdade moral tanto na exaltação do amor físico como na perversão, na bizarrice, na nudez, no strip-tease, na bolinação, na bacanal e num deus hermafrodita que aparece no espetáculo, no meio de uma época cujo moralismo ainda imperava, inclusive em “*muita patrulha ideológica dos grupos de teatro de esquerda*”.⁵⁰⁶

2.4.9 O corpo, a recepção crítica e a repressão

A recepção crítica acusa o não profissionalismo do espetáculo, os tipos “bisonhos” que se encontram longe do ideal artístico esperado (negros, travestis, homossexuais), o problema do hibridismo na mistura entre dança e atuação erótica, as ações sujas e mal comportadas, eróticas, performáticas, em que dança e atuação estão imbricadas. Ou seja, implicam com as transgressões idealizadas que vão além do reconhecido como ação cênica, teatro, dança, coreografia.⁵⁰⁷ Ainda assim, *Rito do Amor Selvagem* mostra-se exemplar, pois seria um dos representantes, no teatro, de uma contracultura brasileira, *voltada para a afirmação do indivíduo, a liberação corporal, a celebração da diferença racial e sexual (numa conexão quase simultânea das ideias e movimentos juvenis americanos e europeus)*.⁵⁰⁸

Mesmo a concepção política por trás das imagens não se torna de uma leitura fácil, e

⁵⁰⁵ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 103.

⁵⁰⁶ Cavalcanti lembra que: “*A primeira nudez frontal que se dá no teatro brasileiro é em Na Selva das Cidades, do Teatro Oficina, que ocorre em setembro de 1969. Trata-se de uma nudez bonita, apolínea: Ítala Nandi se despe numa declaração de entrega ao homem que ama. Em outubro do mesmo ano, sobe à cena o primeiro nu coletivo, que causa furor, na versão brasileira de Hair, considerada a primeira tradução teatral, no país, da moral hippie de “paz e amor”.*” Maria Esther conta sobre o Arena: “*Eles tinham aquele marxismo assim, tanto que o Fauzi Arap tinha que esconder o homossexualismo do Boal, que ele não admitia: quando ele começou a tomar LSD, Fauzi Arap, nem sei se o Arena ficou sabendo... mas, enfim, tinha sim um código, o que pode e o que não pode, o que é alienação e o que não era, religião é o ópio do povo, não sei o quê, aqueles clichês...*” STOCKLER, Maria Esther. Entrevista concedida a Maria Thais de Lima Santos. São Paulo: Acervo da autora, 7 maio, 1993. p. 26. Apud CAVALCANTI. p. 105.

⁵⁰⁷ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 107.

⁵⁰⁸ *O Rito, acho, que foi uma manifestação bem típica de uma des-repressão de censura, através do gestual, através do comportamento físico.* GARCIA, Stênio. Entrevista concedida a Maria Thais de Lima Santos. São Paulo: Acervo da autora, 7 maio, 1993. p. 18. CAVALCANTI, J. A. p. 108.

seria preciso para o crítico algo maior do que seu conhecimento naquele momento, aquilo que ultrapassasse necessariamente suas próprias convicções atingidas pela onda contracultural ali presente no espaço de dramaturgia por ele esperado.⁵⁰⁹ Somente Jairo Ferreira, em *Cinema de Invenção*, aceita o espetáculo obviamente partindo de quem já está acostumado com a ruptura e não deixa de esperar por ela.⁵¹⁰ Cavalcanti aponta que uma chave do humor atua no desmascaramento de heróis e nomes consagrados e, através desses sinais de desobediência, cria antagonismos com as figuras representativas da autoridade. Trata-se de uma reação política de não conformidade, de natureza pacífica, que vai instaurar-se de forma profunda ao longo da década de 1970 e será conhecida como uma forma de discordância que “milita” por meio de um novo comportamento cotidiano, mais vulgarmente conhecido como desbunde.⁵¹¹

Difícil missão do crítico brasileiro que convivia, naquele momento, ao mesmo tempo, com a jovem e solar onda contracultural, e também com a obscura e tenebrosa situação repressiva da ditadura, concebendo dessa maneira que em meio ao domínio do medo e da obscuridade floresce o desejo de se construir paraísos coletivos, subterrâneos, em que se possa vivenciar o sonho, o ritualístico, o fantástico, o erótico, a transcendência, o selvagem.⁵¹²

Como entender a arte e a estética como objeto de valor cultural que pertence e dá valor àquele que a concebe e em contrapartida como um momento a ser compartilhado entre um coletivo de corpos e os corpos que experimentam a obra alheia ao seu pertencimento por direito de criação? Em suma, como entender um corpo coletivo numa sociedade reificada? Anatol

⁵⁰⁹ “Acontece que são tantas as imagens que emergem no espetáculo, com uma profusão de informações desorganizadas e, ao mesmo tempo, potencializadas em sua espetacularidade visual, na profusão de seus elementos, na justaposição de planos (o real, o ficcional, o delirante, o onírico), na contraposição das linguagens (tragédia, comédia, sátira, lírico, caricatural, grotesco...) que leituras simplesmente ideológicas parecem deslocadas, ou esvaziadas no conteúdo geral. A liberdade imaginativa do Rito transcende qualquer postulado que possa ser atribuído ou enquadrado a alguma coligação ou movimento. “MAGALDI, Sábado. Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, em que há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros. O Estado de São Paulo, São Paulo, 9 jan. 1970. Apud CAVALCANTI, J. A. p. 109.

⁵¹⁰ “As cenas se sucedem fora de qualquer lógica, privilegiando rupturas e acidentes. (...) Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é uma cena voltada para novas formas e novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções, que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do (im)provável” FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Editora Limiar, 2000. p. 23. Apud CAVALCANTI, J. A. p. 110.

⁵¹¹ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 108.

⁵¹² Idem.

Rosenfeld, em sua crítica do espetáculo, aponta para o centro da questão que seria o da anulação da separação sujeito/objeto:

pode-se criticar um espetáculo, objeto em face do qual se situa, como sujeito, o crítico [...] *O Rito de Amor Selvagem.*, em vários momentos, bem ao contrário, tenta precisamente anular a relação sujeito/objeto, público/espetáculo. Diante disso, o crítico vê-se num dilema: ou entrou na coisa, e nesse caso, não pode criticar, por lhe faltar a distância crítica (ninguém pensaria em criticar um ritual ou um happening) ou não entrou, também nesse caso não pode criticar, por não ter participado ao nível das intenções mais profundas do experimento.⁵¹³

Afinal, *Rito de Amor Selvagem* (1969) também é apagado na memória do público pelo rolo compressor do maquinário espetacular de *Cemitério de Automóveis* (1968) e *O Balcão* (1969). Mais do que conscientizar cabeças, Agrippino e Maria Esther querem partilhar momentos. Por isso o espetáculo é elaborado para ocorrer em meio ao público.⁵¹⁴ Isso acontecia graças a uma enorme bola de plástico transparente de seis metros que era jogada ao público, que encantou inclusive o crítico Sábado Magaldi, para quem ninguém fica indiferente ao achado da cena final: *o balão de plástico, símbolo do mundo que por pouco esmaga o homem e é depois dominado por ele, dança do palco para a plateia, numa confraternização de festa sem fronteiras.*⁵¹⁵

⁵¹³ ROSENFELD, Anatol. O Rito do Amor Selvagem. In: *Prismas do teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993. p. 234. Apud. CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p.113.

⁵¹⁴ “O espetáculo é, inicialmente, projetado para ocorrer em um circo, e ressentido de acabar sendo realizado dentro de um dos espaços mais tradicionais da cidade: o Teatro São Pedro, o que acarretará numa diminuição da interatividade planejada, já que agora a relação palco e plateia é bem mais demarcada do que se a ação estivesse envolvida pelo público. O espetáculo inicia-se, ainda no hall de entrada, e o espectador, ao entrar, começa a ser envolvido pela representação encontrando muitas caixas de papelão vazias. Op. Cit. “Do alto de uma escada desabam mais de uma dezena delas, provocando em todos uma reação imediata e instintiva; as pessoas passam a atirar as caixas para o alto e para os lados, como se fosse um jogo de basquete. A descontração do Rito começa aí”. Cavalcanti: “Ainda no saguão do teatro, um enfermeiro cruza o ambiente arrastando um cadáver. Oíá Guaraci dança entre os espectadores e convida-os a entrar na plateia do teatro. Na temporada carioca o Rito insere, ainda nesse prólogo, um happening animal, em que uma família de patos circula livremente pelo foyer em meio aos espectadores. Já na sala de apresentações, as cenas alternam-se no palco, diante do público, mas ainda haverá dois outros momentos em que atores e espectadores estarão em contato direto. Quando Mussolini faz seu discurso, há uma interrupção em que parte do elenco coloca-se de quatro, como carneiros, e desce à plateia para cheirar o público.” *UM RITO Selvagem de Amor para o Público de S. Paulo: matéria de lançamento*. Folha de S.Paulo, São Paulo, 09 jan. 1970. Apud CAVALCANTI. Op. Cit., p. 111.

⁵¹⁵ MAGALDI, Sábado. “*Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor*

Assim, o final do espetáculo demonstraria que sua razão de ser estaria no compartilhamento de um momento lúdico na vida, por um corpo coletivo onde o público seria convidado a dançar com os atores, *transformando a apresentação num amálgama teatro/vida, em que o contato direto entre todos, desprovido de ação cênica, dilui teatralidades e torna-as vivências.*⁵¹⁶

A existência precária do Sonda não conseguiu se projetar da mesma forma como o Teatro Oficina. Maria Esther Stockler acredita que faltou divulgar mais as descobertas e experimentações implementadas por ela e Agrippino.⁵¹⁷ Fechado o espetáculo no Rio de Janeiro pelas autoridades locais em 1970 (teria virado curtição), Maria Esther e Zé Agrippino estreitam relações com o *Living Theatre*, em visita ao Rio. Ela atua como tradutora e intérprete em encontros do *Living* com a classe teatral. A dupla se submete a uma seleção feita pelo próprio *Living*, mas reprovam Agrippino e, como eles formam um casal, ela declina a entrar no grupo.⁵¹⁸ Depois a sua casa da Rua Goitacás, 57, nomeada “casa de curtição” em São Paulo, centro de encontros onde se aglutinavam artistas em discussões, pesquisas e experimentos, “puxavam um fumo”, ouviam rock, faziam som de forma livre, teria sido vigiada (Agrippino fora avisado por Mario Schenberg) e depois invadida pela polícia.⁵¹⁹ Agrippino é preso com um falso flagrante de ampolas de “Pervitim”, plantadas em sua cama e atribuídas a ele. Ao voltar para casa, começa a receber ameaças de morte escritas, datilografadas, enfiadas debaixo da porta. Amedrontado, traumatizado, Zé Agrippino convence Maria Esther a saírem do País e seguem para a África.⁵²⁰

Que dimensões tiveram estes fatos na mente de Agrippino naquele momento e mesmo

Selvagem, em que há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 09 jan. 1970. Apud. CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p.112.

⁵¹⁶ “Essa relação íntima com a plateia, na temporada carioca, irá multiplicar-se além do próprio Rito, em que o Sonda realiza shows de rock e blues no teatro nos dias de folga das apresentações. Este espírito de “curtição” vai chamar a atenção das autoridades que fecharão as portas do teatro, encerrando, definitivamente, a temporada do espetáculo”. CAVALCANTI, J. A. p.113.

⁵¹⁷ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 120.

⁵¹⁸ “A Judith Malina falou assim: que eles eram uma comunidade de ciganos, que viajavam assim, de maneira precária... que era uma tentativa de família porque eles tinham necessidades dessa família. (...) E que quando alguém pegava e chegava e era recusada, não era por incapacidade. É que não seria um casamento... porque era necessário fazer um casamento, você está entendendo? Quer dizer, algumas pessoas eram importantes do ponto de vista de que poderiam formar alguns casais. Não eram casais assim com preconceito de sexo, mas algumas transas teriam que haver. (...) Eu acho que houve também uma escolha baseada em afetos.” PAULA, José Agrippino de. Entrevista a Cláudia de Alencar. São Paulo: Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 mai.1979. p. 32. Apud CAVALCANTI. p. 116.

⁵¹⁹ CAVALCANTI, J. A. Op. Cit., p. 115.

⁵²⁰ Idem. p. 117.

depois, na esquizofrenia, jamais saberemos, assim como é difícil entender a partida de Torquato, a negação de Vandr e ou o sumiço de Belchior e sua morte recente e pouco divulgada. O que os une e o que nos faria entender, não é o fato de terem lutado pela liberdade como militantes políticos, coisa que não fizeram, mas de, justamente ao contrário, terem morado efetivamente em sua casa.

2.4.10. As danças na África

Agrippino, na entrevista gravada de 1979, com a memória relatada por meio de imagens levemente adensadas pelo aspecto esquizofrênico, conta que Julian Beck, do *Living Theatre*, era muito interessado nos aspectos primitivos da cultura brasileira, a fusão do fetichismo afro-brasileiro, e procurou seguir as suas ideias. Diz que frequentava um candomblé em Guarulhos. O *Living Theatre*   que estaria relacionado a esses aspectos do inconsciente coletivo, como Agrippino diz:

seguindo essas ideias do Jung, e Maria Esther também ficou entusiasmada com o aspecto do inconsciente coletivo. Quer dizer que eu fiz essa proposta para a Maria Esther de ir para a África, mas a Maria Esther resolveu tudo muito rapidamente.⁵²¹

Agrippino conta também que o “roteiro” da viagem se estabeleceu por meio de um livro encontrado numa livraria em Dakar.

Chegando em Dakar, eu vou numa livraria, e l  tem um livro sobre o povo Dogon. O povo Dogon, por assim dizer, é uma parte muito primitiva na África. E aparecem fotos, é um livro ilustrado. Então eu, seguindo esse livro, nós fomos para o Mali. E chegamos l  em Bandiagara. Bandiagara   uma vila,   chamada país Dogon.⁵²²

⁵²¹ PAULA, J. A. de. Depoimento. In: * fricas utópicas*. Op. Cit.

⁵²² “Na África, foi uma sorte ter essa ideia Super-8 com a Canon 814, porque não   fácil viajar por esses lugares, porque não é propriamente um safari a viagem, sabe? [...] Mas você anda de Land Rover assim, uns seis quil metros.

Conta também sobre a experiência inédita de filmar com Super-8 e da participação de Maria Esther nas filmagens, transparecendo talvez, levemente, uma “disputa” pela posse da câmera:

É fácil de filmar com a câmera Canon porque a câmera é automática. A Maria Esther também participou das filmagens dos rituais de folclore, coisas ,de fetichismo, não? Então, pelo fato de ela ter a experiência de coreógrafa como são muitas danças, ela, de certa forma, tem o take com mais precisão de filmar takes de dança folclórica. Eu fiz a câmera desse filme “Kids”, porque eu estou na praia, ela não está na praia, sabe? É só eu, aquelas crianças e estamos filmando. No filme “Kids”, eu coloquei o meu nome. Mas nos outros filmes eu coloquei o nome dela como câmera, sabe? ⁵²³..

Ao final, ele discorre sobre o tipo da arquitetura e o homem adaptados ao lugar típico de seu olhar delicado sobre o corpo já comentado anteriormente:

E eu também cheguei a filmar a Maria Esther improvisando um pouco de dança, sabe? Então foram filmadas muitas coisas interessantes do Mali sobre a cultura africana. Nós estivemos em Timbuktu. Também filmei. E tem arquitetura também interessante desses lugares. A arquitetura de Bandágara. Essas casinhas têm uma porta pequena, sabe? E você entra. Por que tem um problema lá do Sol. E, depois, tem a falésia, sabe? Então, o teto da casa também tem que ser apropriado. Porque eles vivem num lugar muito, se pode dizer, árido e estéril, e conseguiram formar uma cultura própria [...] Eu estive no Mali, estive em Gana e também no Dahomey. A África ainda não é tão modernizada, tem muito da cultura africana e que foi filmado em Super-8 com certa facilidade.⁵²⁴

Dentro dessa preocupação sempre atenta aos detalhes do corpo e sua adaptação ao ambiente e ao trabalho, Agrippino destaca o exemplo peculiar de Dejatassi, a “gordona” que aparece no filme *Candomblé no Togo*:

Mas você veja, por exemplo, essa mulher chamava “Dejatassi. A mulher

A recomendação da Canon Super-8 814 foi do Jorge Bodanzky, sabe? Porque a Maria Esther estava em contato com Thomaz Farkas, da Fotoptica, que é relativo à importação de equipamento. Então a Maria Esther, ela é que cuidou de resolver esse problema. E eu meio de bobão no meio”. Idem.

⁵²³ PAULA, J. A. de. Depoimento. In: *Áfricas utópicas*. Op. Cit.

⁵²⁴ PAULA, J. A. de. Depoimento. In: *Áfricas utópicas*. Op. Cit.

é uma gordona de mais ou menos 90 quilos. E ela tem um banquinho de madeira. O banquinho de madeira é um banquinho de ritual. Bem, essa mulher... veja, tem algumas coisas que precisa falar. Dejatassi. Dejatassi é uma ironia, porque a gordona já está sentada. Em francês: “Déjà t’assis”. É: “já está sentada”. Então, porque tem uma classe de Dejatassi neste lugar. Eu não estou nem sabendo. Eu estou filmando a gordona. Mas ela... tem uma classe gordona lá no lugar. E é Dejatassi. Logo, ela está sentada. Bem, é evidente. É uma gordona de 90 quilos. É uma que senta no trono. É o trono, por que ela chefia o Candomblé. O trono é um banquinho de madeira assim... sabe?⁵²⁵

É na África que Agrippino, em seu depoimento, demonstra aprender sobre a luz no Super-8, a revelação, os filtros e começa a pensar a montagem na própria captação:

Na África tem lugares que você não vê o Sol, mas tem lugares que você vê o Sol no horário, vamos supor, das 10 às 2 horas da tarde, sabe? E depois a luminosidade fica boa. A partir das 3 horas da tarde, a luminosidade está boa para filmar. É luz difusa. Eu chamo luz difusa, sabe, sem sombra. Então filmei na África sempre com luz difusa. O Super-8, se você consegue ter alguma noção de montagem... Eu tenho feito o seguinte. Por exemplo, é denominado assim, o take geral, e tem o take close e o take médio.[...] eu procuro fazer uma mistura [...] porque aí você tem uma variedade de aproximação da imagem. Eu procuro uma variedade de takes a cada três minutos. E os takes eu rodo assim, 15 segundos ou 10 segundos, tem que ter uma sobra. Tem certa montagem, mas a montagem não é muito rigorosa, sabe?⁵²⁶

2.5 Candomblé no Dahomey

(Super-8, 22'40'', 1972) José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler

⁵²⁵ Idem.

⁵²⁶ PAULA, J. A. de. Depoimento. In: Áfricas utópicas. Op. Cit.

Em geral, nos filmes da África⁵²⁷, aparecem cenas das ritualísticas locais, aquilo que Agrippino chamava de Fetichismo. No primeiro filme, *Candomblé no Dahomey*, vemos a cena de câmera na mão, em *plongée* de uma mulher dançando com as costas arqueadas e o batuque intenso de trilha sonora, essa será a tônica dos filmes. De vez em quando o batuque adquire uma pausa, um intervalo dentro do próprio ritmo que no nosso samba poderia ser algo parecido e originário do repique.

Ela dança num largo formado por muitas pessoas que batem palmas de acordo com o ritmo e também dançam, embora mais estáticas. A energia é realmente coletiva. Apesar de a pessoa que dança necessitar de abertura de espaço na multidão, não há nenhum tipo ou caráter de protagonismo tanto da parte de quem dança como atribuído por olhares da parte de quem não dança.

Tudo acontece numa cerimônia especial ritualística, porém dentro da normalidade cotidiana. Algumas figuras sobressaem, um homem paramentado, as mulheres de branco. A mulher que está no largo abraça cumprimentando as outras que estão sentadas. O movimento da dança de duas mulheres é o da sinuosidade pendular de braços e pernas de acordo com o ritmo. Muitas mulheres são vistas de todas as idades, de pé, ao redor, preparadas para entrar em ritmo de dança a qualquer momento.

O momento não é o do teatro, da cena, mas de uma atividade regular e coletiva. A vestimenta, o cabelo, a careca, os colares ou algo pendurado pela boca de alguém que passa pela câmera, quase desfocado. Os adereços variam de pessoa a pessoa. O “pajé” paramentado de “cocar” vermelho dança de forma sinuosa entre giros e pulos segurando um tipo de bastão⁵²⁸ extenso que é trocado de mão e remetido de forma plana, por cima de seu ombro quando gira e estirado para a frente e embaixo, quando para.

Percebemos que há um encordoamento colocado na frente de dezenas de pessoas que assistem do lado de fora. Mesmo assim, o clima nunca é de espetáculo. Outro homem semelhante ao primeiro, porém sem o bastão, repete os pulos e giros revelando talvez ser certo padrão masculino. Esses gestos de giros e pulos não deixam de nos remeter ao nosso mestre-

⁵²⁷ *Os filmes da África foram exibidos num lugar chamado Up. Skreen.* PAULA, J. A. de. Depoimento a Claudia de Alencar, 1979. Op. Cit.

⁵²⁸ Câmara Cascudo vai contar a história da bengala, do bastão desde a resposta de Édipo à Esfinge, passando ao cajado, ao Bordão, a Grima na Bahia, do quiri, dos caceteiros, pauliteiros, da borduna indígena do Brasil, o bastão dos marechais, o spede, Pau Enfiado, depois spatha, que será a espada: *Gestos de bengala, ampliando o indivíduo.* CASCUDO, C. Op. Cit., p. 41.

sala, das escolas de samba.

O fato é que todas as pessoas, e são muitas as que se encontram no meio entre as cordas, não se preocupam muito em olhar quem está dançando no momento ou de torná-lo protagonista, mas de entrar na energia coletiva do som do batuque. Uma mulher, delicadamente, se agacha e arranha com as mãos o chão de areia na intenção de desenhar, enquanto outras ao redor a observam. Uma mais velha ajeita algo no adereço da jovem.

A câmera passeia por corpos de pele escura em primeiro plano, corpos em pé, corpos que dançam, corpos apinhados ao fundo. O ancestral da escola de samba na avenida parece estar aqui. Todos numa absurda organização caótica e completamente instintiva. Muitas mulheres de chapéu, inclusive chapéu de safari. O “pajé” mantém o respeito sobre si na sua própria postural gestual. As costas bastante arqueadas sustentadas pelos dois pés plantados ao solo, enquanto os braços articulados aos ombros gesticulam para trás, principalmente nas mulheres, e isso é uma prática comum. Por vezes, o ritmo dos braços é sinuoso e mais lento. Às vezes, a repentina direção que toma cada leva de dançantes, seguida por outra é incompreensível, embora pareça que vão rodando no espaço. O interesse da câmera pelos corpos e seus movimentos é absoluto, fazendo com que o movimento da câmera se torne entrelaçado com aquilo que capta. A câmera só não dança junto porque parece precisar guardar as imagens.

O largo é rodeado por casas simples com coqueiros ao fundo e o chão é todo de areia. Comparar isso, de longe, ao afoxé, ao candomblé, à roda de samba, a escola de samba, é imaginar o que acontece como energia coletiva, no foco simultâneo de absolutamente todos os presentes, de forma uníssona ao som do ritmo e ao movimento da dança. O ritual da tribo. A intensidade incorporada ao ritmo da vida, no entanto, é sem igual. O menino pequeno, a moça jovem desnuda da cintura pra cima (como veremos em Maria Esther) com as costas arqueadas “batendo” os braços e arqueando os ombros “como galinha”. O fato de ser criança ou jovem não faz a menor diferença no coletivo. Há um respeito monumental pelo tempo necessário da performance de um grupo a outro. Todos, crianças e adultos, sabem naturalmente o seu momento de “entrar”, pois é uma energia captada coletivamente que é traduzida no corpo próprio.

O coletivo e o individual se entrelaçam completamente, não deixando, no entanto, de apresentar-se em sua particularidade: O corpo aqui é coletivo, substancialmente, aqui é o seu lugar. Por isso, Maria Esther e Agrippino foram para lá. Aqui seria outra dimensão do Sonda.

Não há arte como objeto, mas a própria vida coletiva em seu elo primitivo e ritualístico de corpos performáticos que giram, pulam e voam dentro de um vórtice, cujo sentido é o próprio ritmo que transcende o espaço e o tempo.

De repente, há o corte para uma rua onde aparece um Papai Noel mascarado no meio de balões em cima de uma caminhonete aberta, rodeado por crianças que o seguem. No contexto, é algo surreal. Temos tomadas da cidade, do tráfego e de uma viela primitiva onde caminha um homem fumando. Muitas pessoas estão reunidas num mesmo lugar onde acontece outra dança ritualística. Uma menina aparece em estado de transe enquanto outra mais velha lhe coloca algo entre os seios por baixo do *bustier*, depois grudam ou apertam e atiram moedas (ou outra coisa) contra sua testa enquanto ela dança. Uma das moedas fica fixa em sua testa. Amarram um feixe de tecido sobre seu peito, as mais velhas parecem prepará-la para um ritual de iniciação.

A câmera agora observa o cotidiano, homens preparando os tambores, uma bicicleta, casas e uma criança correndo que hesita em dobrar uma esquina. Pessoas perto da entrada de uma casa. Uma mulher que enxuga os grandes seios e que parece olhar feio para a câmera. Uma porta onde acontece um entra e sai de gente e um fogaréu lá fora. Algo acontece lá dentro. Mulheres se curvam e depois se levantam. Homens com cocar e bastão erguem como que saudando alguém. Os tambores. Pessoas caminhando por uma estrada em meio a uma paisagem primitiva bíblica de palmeiras anãs. Algumas delas carregam alimentos na cabeça (essa cena lembra muito pessoas caminhando por uma estrada de Arembepe em *Céu sobre Água*). Uma mulher alta e esguia passa olhando para a câmera. A câmera se fixa em suas costas. Vemos uma aglomeração de pessoas paradas na porta de uma casa. O detalhe da saia vermelha de uma mulher. Um carneiro de ritual morto no chão. Aparece uma mulher de vermelho caminhando e dançando com o carneiro morto agarrado pela boca. Outras mulheres na mesma situação e aquela passa com o carneiro por entre um corredor de pessoas que a observa. A menina que antes segurava o carneiro agora é levada para dentro de uma casa acompanhada por algumas pessoas. As meninas anteriores da iniciação aparecem no chão com um prato branco enquanto dois homens dançam e o seguram rindo com as pessoas ao redor. Elas se levantam e parecem se limpar da energia e retocar a maquiagem num espelho que seguram com uma das mãos. Outro homem segura a multidão ao redor. Todos parecem alegres, e as meninas de vermelho dançam e seguram uma cesta que parece ser de dinheiro, uma oferenda.

Aparece então uma cena de crianças filmada, provavelmente por Agrippino, na qual

uma delas comicamente sai caminhando com uma grande bacia d'água na cabeça, passa perto de um porco e desaparece. Uma panorâmica sobre uma praia ou duna onde se veem barcos e tendas. As duas moças de vermelho se preparam para dançar o ritual cercadas por mulheres mais velhas e outras pessoas. Os tambores tocam enquanto elas dançam, e um homem aparece com um tambor e um carneiro, que joga para as pessoas. A moça de vermelho parece cantar algo. As duas começam a dançar. A câmera passeia por uma viela quase deserta. A multidão se aglomera e vemos a mãe segurando o bebê no colo. O rosto de um homem aparece sem definição em um contraluz de final de tarde, aproximado pelo *zoom*. Aparecem várias mães juntas com as colunas arqueadas e com bebês dormindo nas costas.

O filme documenta, ao mesmo tempo, que participa do movimento daquilo que é visto, não quer explicar ou mesmo penetrar num entendimento da situação, ao contrário dos filmes africanos de Jean Rouch, na narrativa falada do começo ao fim, que parece querer dar conta do sentido exato da alteridade do colonizado vista pelo olhar antropológico.

Aqui não há teatralização dos momentos nem composição cênica. Há apenas o foco que vai achando corpos, ruas, casas e assuntos conforme a circunstância vai se apresentando. A participação é geral, da aldeia inteira, e aquilo que se estabelece ativamente é um jogo lúdico, ritualístico e coletivo de movimento e som, que ocorre naturalmente para os que estão ali, às vezes compenetrados, às vezes sorrindo. Mesmo aqueles que estão do lado de fora da corda participam corporalmente da energia coletiva, pois não há possibilidade de focar-se em outra coisa que não seja o som do tambor e o movimento da dança, aquilo de natureza intrínseca que já é muito mais do que tudo que pode vir a ser imaginado.

2.6 Candomblé no Togo

(Super-8, 20', 1972). José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler

Candomblé no Togo começa com os afazeres domésticos: uma mulher com um balde, um homem de camiseta branca que chega e se agacha para conversar com a grande senhora sentada de touca e corpete branco. Uma moça penteando o cabelo, depois varrendo o chão com palha. Outra sentada cozinhando. Um homem e uma mulher sentados, ele descascando a mandioca, ela separando a casca, ambos rodeados pelas crianças.

O pátio da casa com as roupas penduradas e baldes ao fundo. Outro jovem agachado misturando a mandioca. O rapaz agachado pede algo para a mãe sentada e esta levanta as mãos como que fazendo um gesto de indignação e depois de recusa com a cabeça. A câmera, colocada na mesma altura da cintura das pessoas, parece participar desse ambiente familiar. A senhora, como diz Agrippino, “gordona”, sentada em frente a uma mesa onde vai separar as cascas. Na sequência, vemos um homem de pé com o rosto e o corpo pintados com ornamentos brancos. Alguém lhe arruma o chapéu e ele se prepara para a dança ritual se curvando e se movimentando, ao mesmo tempo em que vai parando de conversar com o outro também paramentado. Começa a dançar. A mulher de vestido e touca branca grande cruza com ele com ar de autoridade. Há homens dançando, sendo que o mais próximo da câmera tem um interessante jogo de contrastes quadriculado de branco e preto em suas vestes com a touca vermelha. Todos dançam e uma mulher, em particular, com a saia quadriculada, começa a rodar. Todos se encontram sobre um alto caramanchão leve de madeira e sapê. Um homem passa pela câmera todo contrastado, pintado com quadriculado branco sobre a pele negra do dorso e do rosto.

O *zoom* da câmera passeia por estes contrastes de pele e tinta. Uma entrada onde crianças avistam algo e os homens com tambores tocam, enquanto em frente uma mulher de corpete e touca vermelhos dança curvada. A câmera faz um giro passeando pelos corpos de pessoas sentadas ao fundo, sorrindo, e uma menina e depois outro rapaz caminham em direção à câmera. Ao fundo, vemos a grande mulher conversando.

O plano seguinte estabelece mais claramente o espaço entre os que estão dançando e os que assistem de pé ou sentados ao fundo. O ritual acontece debaixo de uma grande estrutura leve de madeira e palha. Dois homens do tambor acompanham de pé os dançarinos. Há um aglomerado de gente e a imagem em *zoom* é totalmente preenchida por texturas entre corpos que dançam. A vestimenta colorida, principalmente o vermelho e o verde, contrastam com as pessoas que assistem e com o branco do céu atrás. A dança, aqui, parece possuir uma delicadeza de gestos mais suave que no Dahomey.

Os tambores também são tocados por um bastão curvo, o que facilita o direcionamento ao ponto central da percussão do tambor. Senhoras aparecem sentadas, uma com a filha no colo. Os movimentos alternados dos braços e das costas, levemente curvadas das grandes mulheres de branco, realizam uma progressão mais lenta no espaço. Mesmo o giro do corpo parece mais próximo da ginga que conhecemos no Brasil. É um corpo mais malemolente. Quando a mulher

“incorporada” dobra completamente a coluna para bater a palma da mão e depois cumprimentar a grande mulher sentada, aquela mostra uma calma muscular que sugere o controle instintivo de suas ações.

Estaríamos aqui mais próximos do corpo de Maria Esther? Ela, ao sair dali, gira o corpo a 360° com a coluna totalmente dobrada antes de se levantar e sair dançando e se dobrar novamente. Demonstra elasticidade e controle absoluto sobre seus músculos e movimentos instintivos. A senhora se levanta e parece estar indo atrás dela. Parece que cabe a ela um anteparo espiritual para com a outra que dança agachada e sai de quadro enquanto a senhora agora parece esticar as próprias costas ao dobrá-las arqueadas para trás. Imaginamos que essas mulheres devem ter encantado Maria Esther. A cena se repete como num grande final, a senhora sentada e a mão da mulher das costas dobradas batendo na sua palma novamente. Um homem gira deitado no chão. O contraste de sua camisa branca no *zoom* superoítista semidesfocado faz ressaltar ainda mais o contraste absoluto manetiano na textura da película.

O homem faz movimentos no chão como em transe, em que seus braços giram entrelaçados por suas mãos. Rapidamente ele se levanta e surge outro de pé pintado de quadriculado se movimentando em espasmos curtos. De pé, a mulher faz movimento não identificável enquanto passa pela câmera outra figura cujo rosto forte e protuberante está todo pintado de branco. Uma pessoa sentada faz movimento com a cabeça pendular. No corte, de pé, ela aparece jogando a cabeça totalmente para trás com os olhos revirados. Estamos num ambiente de transe geral. Ela também dobra a coluna para cumprimentar outra senhora sentada com touca branca. Ela gira em torno de si ainda dando as mãos à senhora como num *ballet*. De pé, seus olhos continuam revirados, enquanto joga lentamente sua cabeça de um lado para o outro. Vemos então dois homens saindo carregando pelos braços esticados e pelas pernas aquele homem anterior que estava em transe no chão e que aparentemente ainda permanece. Eles são auxiliados por outras pessoas que abrem uma grande esteira de palha, onde o colocam deitado. Atrás da esteira se encontra um jovem pintado de branco e outro, de manto branco com o rosto pintado, vem caminhando também em transe só que com trejeitos levemente afeminados. Ele caminha dançando e segurando um bastão mole que joga sobre o ombro. Parece que o transe é comum e que todos aqui estão totalmente abertos para o fenômeno. O olhar da câmera participa de alguma forma desse transe, seja de Maria Esther ou Agrippino, pois é um olhar que sai de um foco de observação a outro, contaminado pelo acaso imagético e que está completamente entregue ao acontecimento diante de si. O transe, o ritmo sonoro e o movimento contaminam quem filma.

O homem afeminado dança pausadamente, enquanto o giro rápido da panorâmica foca duas pessoas: uma é o homem pintado da cena anterior com um bastão nas mãos. O candomblé acontece aqui “sem cerimônia”. A mulher de olhos revirados joga todo o seu tronco para trás. Outra, de saia verde, se lava com uma panela trazida por outra, antes de jogar a cabeça várias vezes, lentamente, em transe. O Fetichismo. Esse movimento com a cabeça, ela pratica agachada com as costas curvadas e também é parte de um modo geral de movimento da dança.

Outra mulher, de verde, em transe, começa a pular e é auxiliada por uma senhora de branco. Ela aparece na cena seguinte em frente aos tambores, dançando e rodopiando de pé junto com outra de branco que faz o mesmo rodopio. Vemos o close de seu rosto com os olhos jogados para cima. Um percussionista tocando algo menor de metal. Um rapaz de olhos fechados e boca aberta se eleva. A câmera faz uma panorâmica mostrando o rosto daqueles que observam.

Assistir seria um termo equivocado, pois em seus rostos não transparece expectativa alguma. Uma criança aparece dormindo numa esteira. Aparecem objetos, um ramo de cevada segurado por uma mulher, detalhes do refinamento do ornamento pintado do rosto do homem e das fileiras de miçangas que entrelaçam sua cabeça. O movimento da dança de uma mulher madura, toda de branco. A senhora que progride elegantemente com o movimento alternado dos braços e das mãos. Outra senhora de pé, ereta, vindo de marcha a ré e com suas costas quase encostando na câmera e, por trás dela, aparece um jovem progredindo no transe auxiliado por uma mulher de branco. A grande senhora ereta, com as mãos na cintura, parece observar a tudo e a todos. Outro jovem paramentado com um blusão xadrez gira no centro do espaço como um mestre-sala. Ouvimos um barulho de algazarra coletiva. Uma senhora ri do rapaz que dança e outra mais jovem, em frente a ela, de pé, toca o tambor com o bastão curvo. Ela sai, entrega provavelmente o tambor a um homem que aparentemente faz alguma reprimenda e isso provoca que ela abra um sorriso e comece a girar como uma porta-bandeira. Ele a acompanha em meio a outras pessoas que também giram.

No final da cena, o rapaz, com sorriso engraçado, passa pela câmera rindo. Há um tom de brincadeira. Dois jovens vestidos com roupas modernas começam a dançar. Um senhor de pé começa a derramar um pó nas mãos de outro homem e depois fecha a garrafinha no bolso da camisa. Em seguida acende um fósforo na mão do homem, o que causa uma pequena combustão. Ouvimos uma voz masculina falando no dialeto. Na sequência, ouvimos um relato de uma história em francês identificável sobre a cura e o

fetiche. Provavelmente, como vimos acima, a narração foi motivada por Agrippino, que se interessava pelo assunto e é quem faz a pergunta ao narrador em determinado momento do relato, que conta a história com o intuito de comprovar exatamente a veracidade do poder do fetiche enquanto fenômeno real.⁵²⁹

Percebemos em *Candomblé no Togo* a questão do corpo coletivo particularmente no transe profundo e no fetichismo como possibilidade de acesso generalizado, a delicadeza e a naturalidade dos movimentos e a leveza dos gestos ritualísticos incorporados no cotidiano, o cuidado com o colorido elegante das vestimentas e com a riqueza do ornamento sobre a pele, a diversidade de gênero e a brincadeira incorporada ao ritual são aspectos visíveis.

Este povo do Togo, portanto, deve ter encantado o casal, particularmente por seu aspecto libertário. Podemos perceber que o corpo dançante de Maria Esther no próximo filme, *Danças na África*, já se apresentou, a partir destes dois últimos filmes, como influenciado pelos movimentos e gestos presenciados nas aldeias. É o que veremos a seguir.

2.6.1 Maria Esther, Corpo e Fluxo das Danças na África

(Super-8, 40 min., José Agrippino de Paula, 1972.)

⁵²⁹ *Um dia, havia uma mulher grávida. Já faz nove meses que houve o parto. Eles a levaram ao hospital. Ali, a mulher não conseguiu dar à luz. Fizeram de tudo, sem sucesso, foi preciso levá-la ao centro operatório. Mas os pais não quiseram que operassem sua filha. Ela fez com que a mulher grávida fosse levada para casa. E lhe deu medicamentos. A mulher grávida os tomou. Depois disso, a criança começou a aparecer. Como negar efeito e causa? E, assim, vai acabar a história. Depois disso, ela pedia sempre um fetiche. Que a ajudasse, senão a mulher iria morrer. Como também a criança, que já havia começado a aparecer. Ela era obrigada a pedir ajuda ao fetiche. E, graças a ele, pôde fazer com que a criança saísse da mulher. Assim nasceu um menininho. Um recém-nascido menino. E, hoje, o menino vive.” (alguém que pode ser Agrippino pergunta) Ela fez o parto? Ela fez o parto da criança que estava sentada. Agora, ela pede ajuda ao fetiche para que a mulher e o menino não morram. O fetiche ajudou-os e a criança foi salva. Um menino que vive atualmente. Havia também uma mulher grávida de sete meses. E, no sétimo mês, ela desapareceu, não a viram mais. Quiseram avaliar a criança dela. Bem, levaram-na para o hospital de Gana. Quiseram operá-la. Ela disse que não. Não era necessária a operação. Era preciso voltar para a casa de seus familiares. Trouxeram-na para aqui. Ela disse que era mais que fácil. É preciso trazer a mulher. Então eles trouxeram a mulher e lhe deram remédios. E com a ajuda do fetiche, a mulher fez algo que, se você estivesse lá, você não poderia olhar. É um fenômeno. É uma coisa sem pé nem cabeça, mas é um fenômeno nasceu. Agora é a vez da mãe ganense das crianças. Isso se afirma categoricamente. Assim, graças ao fetiche, ela dá à luz atualmente. A mulher ficou grávida três vezes. E ela deu à luz três vezes sucessivas em Gana. E continua a parir. Candomblé no Togo. José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, Super-8, 1972.*

Em *Danças na África*, o som marcado do Balafon abre o filme em que vemos o mar através de uma grade onde passam crianças. Em seguida, ainda por detrás da grade, pessoas ocidentais, talvez europeus (poderíamos pensar em amigos do casal), comendo sentados na praia enquanto, de pé, jovens africanos observam. O canto da música começa enquanto a câmera sobe e enquadra somente eles, depois volta para o almoço.

Depois há um recorte pictórico mais afastado da mesma janela gradeada onde os “europeus” comem sentados e os africanos observam de pé. Podemos pensar a grade como separação na equivalência simbólica daqueles que comem sentados, separados daqueles que observam de pé, a questão da colonização. Seria já um olhar crítico de Agrippino identificando a contradição nesse “simples” e costumeiro comportamento do turista ocidental de almoçar separado? Difícil não pensar assim diante da questão do corpo coletivo na trajetória da dupla.

Em seguida, vemos um plano semidesfocado, provavelmente de Maria Esther, do que parece ser uma estrela do mar. Outro plano com uma estrela do mar pequena, talvez outra, que aparece agora abrindo devagar uma das pontas. Na sequência, vemos Maria Esther com as duas mãos abertas levantando-as acima da cabeça, o *zoom* da câmera desce para suas coxas ajoelhadas na esteira de palha. O gesto anterior das mãos abertas de Maria Esther parece se relacionar com a abertura delicada de uma das pontas da pequenina estrela do mar. A concha abrindo e as mãos abertas poderiam ser um achado lúdico gestual possível de identificar depois, com algo próximo dos gestos da mão de Maria Esther em *Céu sobre Água*. Essa gestualidade livre das mãos é encontrada também num filme Super-8, *Hands*, feito por Herbert Duschenes, que capta as mãos de Maria Duschenes, professora de Maria Esther, em movimentos semelhantes⁵³⁰. Maria Duschenes (Budapeste, 1922, São Paulo, 2014), professora de Maria Esther Stockler, foi uma pioneira da dança moderna no Brasil. Destacou-se como educadora e coreógrafa, sendo uma das principais responsáveis pela difusão do método Laban no País. Aos 22 anos, Maria Duschenes teve poliomielite, as limitações a seus movimentos a levaram a concentrar suas atividades na coreografia e no ensino de dança. O fato de continuar dançando para além da coreografia e do ensino, utilizando os braços e as mãos é o que nos interessa neste estudo. Voltaremos a esse ponto

⁵³⁰ Agradecemos á pesquisadora da vasta obra cinematográfica de seu companheiro, o professor Herbert Duschenes, Paola Prestes, que gentilmente nos cedeu o link para assistirmos o filme de sua autoria, *Hands*. <https://vimeo.com/241746250> (senha: haba1).

quando estivermos analisando *Céu sobre Água*. No corte, o *zoom* pega Maria Esther abaixando o corpo para tocar no braço da pessoa que está deitada ao lado na esteira. A câmera, atrás da grade, abre o *zoom* e pega Maria Esther, fechando de novo para a pessoa deitada. Vemos um homem alto de barba e sem camisa se aproximando, caminhando, talvez Agrippino filmado por Maria Esther. O *zoom* rapidamente se aproxima de seu rosto. Em seguida, cenas de uma rua movimentada de mulheres com cestos de roupa na cabeça, carros e pessoas caminhando no cotidiano da cidade grande, provavelmente Dakar. A câmera passeia pelas ruas do centro procurando algum ponto de interesse, talvez antes de partirem da África.

Na próxima cena Maria Esther aparece de pé no interior de um quarto, com um mantô branco, que cobre da cintura para baixo exatamente como as mulheres no Togo ou Dahomey. Suas mãos estão cruzadas juntas à altura da cintura. Em forma de concha, ela vai mimetizando, repetindo um organismo vegetal, animal ou o movimento peristáltico dos pulmões com as duas mãos juntas pelos dedos ao abrir das mãos subindo e o fechar ao descer (algo da dança indiana). Soltando as mãos, estas continuam o movimento com os braços até deslizá-las próximas e colocá-las em paralelo como se estivessem segurando somente o espaço vazio entre as duas e dando início ao movimento do corpo. Estas mãos em paralelo se retroalimentam energeticamente. Inverte a posição das mãos em paralelo torcendo o dorso e invertendo sua torção com a coluna, quando vai abrindo os braços e, com um deles, começa a empurrar o vazio esticando para a frente tendo a outra mão em concha, para baixo, compensando o equilíbrio.

Estas torções não são gestos programados, e o que se evidencia é a contaminação corpórea de Maria Esther pelos movimentos delicados do povo do Togo, como vimos acima. Os olhos fechados são a desistência do controle cerebral absoluto, como na ioga, é o quase-transe, é a entrada no mundo do inconsciente, como ela mesma diz.

Esse mundo do inconsciente é o ingovernável, como o fetiche, portanto, supostamente estaria completamente sujeito aos espíritos que nos rodeiam e que nos observam. No caso, esses espíritos podem adquirir um determinado nome, ou, por exemplo, seguir o fluxo do desejo. Esse fluxo, sendo multidirecional, ou que se estabelece nas cinco dimensões, inclusive a temporal, faz com que todo o movimento e equilíbrio entre coluna, pernas, braços, pulso, mãos, pés, coxas, tornozelos, cabeça e pescoço penetrem num campo de energia cinética idêntico ao que acontece na própria natureza. Não há pressa na natureza,

seus mecanismos cumprem um fluxo de energia, expansão e desejo ligados à própria subsistência. Nem precisamos pensar em Deleuze e incorremos em seu pensamento. Por isso, os movimentos do pessoal do Togo e de Maria Esther são lentos. Não tão lentos que possam desistir de si próprios, e não tão abruptos para cansar os próprios músculos rapidamente. Eles buscam prolongar o movimento no tempo, poupando o máximo de energia como um mantra cantado e que se repete indefinidamente. Ao contrário, a energia provavelmente é retroalimentada, como nas mãos em paralelo do movimento anterior.

O contato do corpo consigo mesmo, portanto, talvez faça parte dessa retroalimentação, como quando Maria Esther, ao girar com a coluna recolhida, movimento típico visto no ritual da aldeia, coloca uma das mãos soltas sobre o próprio peito e a outra em concha para cima, como se estivesse colhendo a água da chuva. Esse ganho de energia no recolhimento da coluna e das mãos possibilita, em seguida, a expansão num movimento de giro brusco.

Justamente as mãos recolhidas em concha e junto ao peito se lançarão bruscamente para cima no espaço livre proporcionando o giro deste corpo. Esse gesto talvez seja típico de qualquer movimento de dança, mas os ombros que logo se erguem denunciam o saber profundo do corpo africano que o movimento proporciona ao relaxamento da região do pescoço. De novo, a repetição das mãos recolhidas e de expansão dos movimentos dos braços que se abrem. O ciclo se repete com variações, mais abertura, braço mais estendido, muito próximo daquilo que acontece no ritual. Uma progressão da repetição e diferença.

A parada numa posição, mesmo com um dos braços estendidos, significa agora outro tipo de relaxamento em meio ao movimento. Agora, o rebolado das cadeiras e o giro de 180°, envergando completamente a coluna e deixando como compensação do equilíbrio um dos braços inversamente apontado para cima e para trás. Isso seria possível somente por alguém como ela, que absorveu o que viu, mas possuía, anteriormente, todo um saber que lhe permitia desconstruir o gesto a fim de desenvolvê-lo no espaço de seu próprio corpo. Na volta, flexiona o braço esticado duas vezes antes de jogá-lo para trás, preparando o próximo movimento: a torção ascendente e simultânea dos dois braços abrindo, saber anterior? E o lento descenso da coluna com os braços abertos, as mãos espalmadas para baixo e a cabeça jogando delicadamente a sinuosa negação circular. Na volta, estica levemente os braços para trás de novo como compensação do movimento anterior. E, assim, vai progredindo a repetição na diferença indefinidamente. A possibilidade do

movimento das mãos abertas e com o punho fechado, como se vê aqui e como vimos na cena da estrela do mar talvez herdados de Duschenes, serão importantes como liberação compensatória de energia no momento do corpo transformado pela gravidez em *Céu sobre Água*.

Mas, se essa flexão dos dedos e o movimento delicado da torção dos braços seria herança do saber de Maria Esther de Maria Duschenes ou da dança indiana, não sabemos. O que podemos deduzir é que essa não é uma dança espetacular, não visa à forma, apesar de gerá-la também. Ela segue o fluxo interno do inconsciente corpóreo que se estrutura por todos os sistemas complexos de músculos do corpo de forma integral e com seus graus de compensação, dispêndio e economia de energia, expandindo e retraindo, entregando-se aos fluxos da natureza assim como acontece no ritual, um fluxo de entrega absoluta que segue o fetiche, ou o corpo sujeito ao espírito pelo qual ele é incorporado.

Esse corpo seminu de Maria Esther é um corpo que transborda liberdade, pois aquele que seguindo o fluxo, é livre de si mesmo e do desejo de ser visto pelo outro, corpo coletivo. Essa liberdade extrema encantou tanto Agrippino como Caetano Veloso, a ponto de colocá-lo livre numa das cenas de seu filme *Cinema Falado*. Noutro momento, o agitar enérgico dos braços da “galinha” do povo do Dahomey, que aparece inclusive no corte da montagem de Agrippino, que filma o quarto, talvez para nos dizer que também está lá, que deseja dançar também com seu gesto livre possibilitado pela câmera Super-8.

Filma-se com o ventilador compondo com a sua cabeça e depois olhando em contra *plongée* como com olhos de criança descobrindo o enigma do reflexo da objetiva, em seguida girando como se dançasse com sua própria imagem.

Vemos agora Maria Esther dançando e sendo vista pelas pessoas na tribo. Interage e ri, pois talvez se saiba a “branca” dançando ali. Vemos na sequência uma pedra ou algo no meio de um lenço, uma pequena bandeira do Canadá estendida sobre uma cama e um homem loiro pesando alguma coisa numa balança, drogas, talvez; em seguida, na rápida panorâmica sobre o quarto, vemos o rosto de Maria Esther entre outras pessoas que parecem observar e aguardar o gesto do homem loiro. Vemos a janela do ônibus. Cenas de um mercado de rua num país islâmico, vendedores todos sentados no chão e uma luta de boxe. Cena de Maria Esther de cabeça baixa, numa dança bêbada, meio lenta e cansada, como que alterada psiquicamente a partir de músculos desfuncionalizados. Na outra cena, aparece ainda cansada, mas preparando a vestimenta e os gestos que

demonstram lucidez, ainda com certa desarticulação em geral. Tais cenas parecem que evidenciam algo de uma possível negatividade referente à expectativa da partida da África como uma grande ressaca espiritual (ou seria a droga?).

Talvez o embrião de processo de uma autodiluição do saber ocidental da dança depois do contato profundo com uma transcendência da corporeidade africana que remete a uma mesma diluição de operacionalidade do objeto artístico em Hélio Oiticica e Lygia Clark. Isto terá um custo psíquico diante da realidade do mundo reificado que sempre espera a contrapartida do artista no próprio ato de existir sobre a Terra. Agora aparecem as cenas “Kids” das crianças na praia, conforme descreveu Agrippino.

Sob o Sol de um céu limpo em um amplo terraço, Maria Esther, indígena, seminua, de faixa na cabeça e adereço embaixo dos seios à mostra, começa a explodir com todo o aprendizado na África ao cruzar os braços sobre os ombros rebolando. Faz o giro do corpo com o braço esticado e com o indicador apontando. Mantém o indicador sobre a cabeça e desce até deixá-lo em frente ao rosto como se dialogasse com ele.

Vemos, agora, o belo detalhe trabalhado da miçanga da parte de baixo do maiô. O movimento comedido é de aquecimento. Com as costas arqueadas, segue o movimento tribal dos braços abertos e o giro das mãos como se preparasse o voo. Depois, na ponta dos pés, flexiona os dedos como que esquentando o movimento difícil de fechar as pernas e descer, ainda na ponta dos pés, até ficar de cócoras; abre então os braços e mãos como se fosse uma planta que sente o calor dos raios atingirem sua pele e se ergue buscando a luz daquele terraço ensolarado (o corpo mimetiza um vegetal como em *Céu sobre Água* o fará como as algas).

O giro com que se levanta, ainda de cócoras, ocorrendo pelo impulso dos dois braços alternados como num redemoinho, também são os que, em seguida, abanam como se fosse para afastar os maus espíritos. Um plano se destaca com o rosto de Maria Esther parado com um braço estendido diametralmente, talvez o indicador a sua frente como no plano anterior. Quem sabe seja o desejo de “pegar” seu eixo novamente. Faz o rápido giro ao redor da cabeça e ereta, dobra a coluna com os braços para a frente como se fossem os dentes num ataque de cascavel. Recolhe os braços em gancho para dentro. Faz posição de caratê e inverte deixando uma mão em cima sobre a cabeça e a outra invertida embaixo. Desce curvada invertendo por cima os dois braços para a frente, recolhendo-se de cócoras com as duas mãos em forma de reza até descê-las ao chão. Repetição e diferença.

Maria Esther aparece de novo no quarto, dormindo. Acorda e dança a dança dos sete véus atrás do mosquiteiro de voal. Esse corpo livre que sabe tudo de si (só lhe falta receber um filho em seu ventre). Maria Esther bate então com o lado de suas mãos vagarosamente em seu estômago, depois dança, dança e continua dançando.

Resta agora somente uma certeza. Depois da forte experiência na África, o grupo Sonda, a ideia de corpo coletivo, diante das circunstâncias no Brasil ditatorial, serão agora apenas Maria Esther, Agrippino e o Super-8 até a chegada de Manhã. O próximo destino: EUA, Europa, São Paulo, depois Bahia e Arembepe.

2.7 Céu sobre Água

A partir disso, pretendemos partir do pressuposto de que *Céu sobre Água* (1978) seria a quintessência de uma interação entre dois artistas que se relacionaram intimamente numa parceria criativa entre teatro experimental, dança e também cinema experimental. Portanto, indagar sobre a questão do corpo, do gesto, da dança no cinema e o cinema como dança no caso da bailarina Maria Esther Stockler e do escritor, dramaturgo e cineasta José Agrippino de Paula seria perguntar como isso sucedeu para além da obviedade, a ponto de chegar aonde chegou neste filme, em que podemos observar, no que tange àquilo que Machado diz, sobre ser um *home-movie*, o sentido negativo do despojamento absoluto de gestos, posturas, ações, lugar, espaço, cor, música e natureza. O que seria, em primeiro lugar, esse despojamento enquanto o concreto da “experiência de vida hippie”, no caso de Agrippino e Maria Esther? Se pensarmos no hippie como a experiência da não ação, antes de mais nada e de forma simples, os olhos geralmente fechados de Maria Esther quando dança tanto na viagem à África ou no próximo filme, remetem-nos ao que Câmara Cascudo diz:

Baixar as pálpebras é uma solução de alheamento, distância do cotidiano, evitação do ambiente. Uma rápida evasão a involvência desagradável. “O que o olho não vê o coração não sente!” Também traduz abstração, concentração, análise íntima. Preferência da companhia mental ao assunto exterior. É uma viagem invisível da meditação. Recurso e apelo ao Tédio e ao Devaneio. Desinteresse. Ignorância voluntária. No cerimonial da iniciação grega (Samotrácia, Creta, Eleusis) o Mustês deveria permanecer, em várias ocasiões, com os olhos cerrados ou vendados, para abri-los na

Revelação.⁵³¹

Relacioná-lo, portanto, ao zen budismo, à experiência do estar situado, da presença, do corpo presente na natureza teria, a princípio, pertinência; e deveríamos indagar como se daria supostamente essa negação. As pistas iniciais que temos são a noção experimental de corpo coletivo que o processo do Sonda buscou, a viagem à África e os dois livros de Agrippino, *Lugar Público* e *Pan-América*. Podemos nos indagar agora, se nestes dois últimos já havia traços de um despojamento em Agrippino.

2.7.1 *Lugar público em Céu sobre Água*

Logo no início de *Lugar Público* (1965), Agrippino, por meio de uma progressão de imagens incessantes e descontínuas, numa polimorfia entre sonho e memória, nos revela essa disposição ao despojamento da ação na vida a partir da constatação entre os amigos da turma, de que verificavam neles mesmos uma teatralidade mesquinha em relação aos outros:

se este é o jogo, o da teatralidade, o jogo é correto e não uma farsa. Prosseguiram caminhando pela avenida. O segundo acrescentou que não se tratava de displicência, mas de ociosidade, de lazer. Dois indolentes. Disse o segundo. Um torpor invadia o corpo dos dois fazendo com que existisse um abandono físico sobre a terra. Era um repouso sobre o solo firme da terra. Mas este repouso enviava ambos para uma inquietação interior profunda aquelas insignificantes disposições para agir no mundo. Os dois não nasceram para heróis; ou os dois não nasceram para o trabalho [...] para o esforço. Nasceram para o abandono, para o cansaço, para a indolência, para a ociosidade, para a melancolia.⁵³²

Percebemos, então, já no início de *Lugar Público*, um pensamento que assume,

⁵³¹ CASCUDO, L da C. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2008. p. 27.

⁵³² PAULA, J. A. de. *Lugar público*. São Paulo: Papagaio, 2004. p. 30.

de forma surpreendentemente consciente, uma postura de negação integral ao modo de vida corrente do trabalho normal na sociedade administrada. Há, como ele diz, uma “*negatividade mútua que sentiam e uma certa culpabilidade pela ociosidade protegida maternalmente*”.⁵³³ A inabilidade social colocava os dois amigos indolentes à margem. A culpa desde o início era lembrada na frase do pai repetida várias vezes ao longo do livro:

O seu defeito [...] teve origem no ventre materno, mas isso não significa que você está isento de culpa [...] Não perca tempo e esforço tentando vencer a si mesmo. Prossiga na sua insignificância, indigência, ociosidade e autoaniquilamento.⁵³⁴

Essa culpa se tornara consciente e também era evidenciada, no protagonista, pela opinião de um dos personagens sobre ele, Napoleão: “*Na sua forma exterior de ser, você lembra o culpado[...] acrescentou que ele carrega a culpa e que visualmente isso era perceptível na própria postura do corpo*”.⁵³⁵ A dissimulação imperfeita como um egoísmo admitido por si mesmo perante a família: “*Egoísmo era justificado através de uma negação do egoísmo de forma mais ampla no espaço e no tempo*”.⁵³⁶ Se pudéssemos associar a dor da culpa consciente e o prazer, há uma idealização, neste ponto do livro, da imagem do paraíso, permeado ainda pela mistura de um Cristo com Buda:

O lago reduz suas águas como se estivesse se escoando do vale. O céu escuro abre subitamente mostrando o azul das montanhas arredondadas, que diminuem; exceto uma, que se transforma na imagem de um Cristo balofo e sonolento. A imagem do Cristo balofo domina o vale.⁵³⁷

O seu *eu*, personagem do livro, aqui ainda se revela atado *oniricamente* a essa culpa, mesmo quando, como um anjo alado, procura saltar para a liberdade:

pequenas asinhas no ombro e um leme preso ao ânus, lança-se do terraço de

⁵³³ PAULA, J. A. de. *Lugar público*, p. 133.

⁵³⁴ Idem.

⁵³⁵ Idem. p. 85.

⁵³⁶ Idem.

⁵³⁷ Idem. p.178.

um edifício de trinta andares. Sobrevoa a multidão que o aplaude, faz a curva em torno de um obelisco, perde altura e cai, sendo espetado por um mastro de bandeira.⁵³⁸

Agrippino demonstra a autoconsciência do negativo da ação e não só dessa culpa, da ociosidade, do egoísmo dissimulado, de uma condição do ser humano atado socialmente a um depósito de resíduos, mas também do próprio processo de escrita como espelhamento do eu:

Sem o que escrever. O esquecimento das obras inúteis [...] anulação dos seres, dos desejos humanos, das construções humanas. Falta de ligação aos livros.⁵³⁹

E ainda:

Existe um intervalo de tempo que eu levo para mergulhar em mim mesmo. Nos primeiros instantes, eu permaneço perdido e procurando qualquer coisa. Não sei definir o que procuro. Fui encontrado por mim.⁵⁴⁰

Além disso, demonstra também a autoconsciência da noção fenomenológica da experiência corpórea entre o espaço ao redor, as coisas e o psicológico:

A sala está sendo reformada e a confusão de objetos entra em harmonia com a minha confusão psicológica [...] Sinto um terror analítico. Lucidez perfeita para perceber o vazio interno das coisas.⁵⁴¹

Logo diz: “*Eu estou preso ao imediato*”.⁵⁴²

A partir dessa autoconsciência do escrever como espelhamento e da experiência corpórea, o personagem, referindo-se a si na terceira pessoa do singular, parece adquirir repentinamente uma autoconsciência da necessidade de recriar, do nada, um novo sentido profundo de pertencimento: ao tempo, ao mundo, à natureza, à terra:

⁵³⁸ PAULA, J. A. de. *Lugar público*. Op. Cit., p. 184.

⁵³⁹ PAULA, J. A. de. *Lugar público*. Op. Cit., p. 187.

⁵⁴⁰ Idem. p. 190.

⁵⁴¹ Idem. p. 212.

⁵⁴² Idem. p. 217.

O espanto inicial: Nove horas. Fecha-se no elevador e desce. Entrou no bar. Uma xícara de café. É necessário que ele recrie a ordem das coisas e a ordem do mundo. Aquilo que move todas as coisas já não move todas as coisas ou esqueceu que o homem pertence a todas as coisas [...] Ele é obrigado a recriar a luz do mundo e formar todos os dias, o projeto inexistente nas coisas, é obrigado a formar o seu projeto inexistente. O amanhecer, o seu amanhecer [...] Um novo dia, um novo instante, um novo mundo: é um velho criador não divino tentando alimentar a substância amorfa do mundo e conceder movimento, projeto e finalidade para as coisas do mundo.⁵⁴³

Depois disso, Agrippino, como personagem de si mesmo, discorre sobre uma fraternidade entre os silêncios:

um estático, o segundo, caótico, diversificado, acidental, humano: O meu silêncio serve de anteparo para o segundo silêncio, múltiplo, corrosivo e tumultuado. O meu silêncio é obrigado a ouvir o silêncio exterior, é obrigado a participar da confecção do falso ruído. O único valor essencial é a possibilidade do meu silêncio possuir o seu próprio silêncio recluso. Ouvir este silêncio recluso. Voltar a si mesmo sem palavras.⁵⁴⁴

Há um paralelo aqui como o solitário de Nietzsche quando este diz:

Gosto, como os animais da floresta e do mar, de por algum tempo me perder, de permanecer num amável canto a cismar, e, enfim, me chamar pela distância, seduzindo-me para voltar a mim.⁵⁴⁵

Também fala da “*minha irracionalidade livre [...] preciso exercer um controle mais severo*”⁵⁴⁶ e essa irracionalidade o fazia penetrar em lugares atemporais e sem espaço de sua própria memória projetiva: “*Ele estava enrolado internamente no útero de sua mãe. Ele percorria os primeiros estágios de seu próprio envelhecimento*”.⁵⁴⁷ Então, era preciso sair do estado de apatia, segundo ele, “*o estado geral e definitivo de existir. Enfrentar a*

⁵⁴³ PAULA, J. A. de. *Lugar público*. Op. Cit., p. 214.

⁵⁴⁴ Idem. p. 221.

⁵⁴⁵ NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 . p. 34.

⁵⁴⁶ PAULA, J. A. de. Op. Cit., p. 249.

⁵⁴⁷ Idem.

loucura, enfrentar a própria loucura e enfrentar a loucura do mundo, sempre no limite da razão-loucura. Construir a ordem da falta de ordem".⁵⁴⁸ Nietzsche fala que "é preciso ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos."⁵⁴⁹ A relação com a água também é algo que chama a atenção pela passividade culposa com que é associada:

Ele entrou na banheira cheia de água e flutuou. O seu corpo foi elevado por um impulso vindo de baixo para cima. As paredes eram sujas. Ele sentia o seu corpo morno ser elevado pela água morna. Ele pensou consigo mesmo. Pensou na sua total impotência, na sua imobilidade de fêmea grávida. O seu ventre estufava movido por gases e fezes. O seu corpo flutuava na banheira. A imundície cercava os seus pequenos cantos e dobras e penetrava os pequenos cantos das paredes. Ele se sentia uma fêmea à espera do esposo na sala pobre e mesquinha. Ele não aprendeu a mover os braços e as pernas, nem mesmo mover a língua para engolir o alimento. Seu corpo flutuava na banheira. Corpo feito de boca, olhos, ânus, umbigo, pés. Ele flutuava na banheira.⁵⁵⁰

Talvez esse corpo-próprio fragilizado na gravidez da fêmea como impotência na água da banheira suja do personagem construído por Agrippino, buscasse inconscientemente um outro corpo, pois esse corpo próprio, cindido de culpa, já não bastava. A água da banheira, nesse sentido, funciona como um prazer almejado por esse corpo cindido, próximo daquilo que Nietzsche diz no início de *Gaia Ciência: Sabemos agora para onde o corpo doente, com sua necessidade, inconscientemente empurra, impele, atrai o espírito – para sol, sossego, brandura, paciência, remédio, bálsamo em todo e qualquer sentido*.⁵⁵¹

Vê-se isso também quando Agrippino comenta sobre os movimentos ocasionais do rosto de duas velhas no bonde: "Movimento temeroso e desconexo da boca, do queixo semiarredondado, das contrações do rosto [...] não demonstravam uma condução ordenada pela vontade".⁵⁵² Buscava nesses rostos desconexos talvez o gesto espontâneo de um corpo-sem-órgãos. Em relação aos bens materiais e à sobrevivência, o personagem de Agrippino, ao

⁵⁴⁸ Idem. p. 250.

⁵⁴⁹ NIETZSCHE, F. Op. Cit., p. 184.

⁵⁵⁰ PAULA, J. A. de. *Lugar público*. Op. Cit., p. 253.

⁵⁵¹ NIETZSCHE, F. Op. Cit., p. 11.

⁵⁵² PAULA, J. A. de. Op. Cit., p. 254.

longo do livro, também deixa claro a perda desse sentimento de culpa anterior, e parece possuir algo do *Amor Fati* (*amor ao destino*) nietzschiano:

...aspirava continuar vivendo dentro de seus limites e de suas reais possibilidades que a sociedade e a vida lhe impunham. O seu caráter era bastante sóbrio e seus insignificantes defeitos passariam despercebidos num exame rápido e fraternal.⁵⁵³

Agrippino, de certa forma, parece adquirir o poder zen de conversar com as coisas, com o mundo como no pensamento oriental, ao dizer: “*Um olhar de vaso, percebendo o mundo que me envolve como um vaso perceberia*”⁵⁵⁴ Em particular o livro chinês, *o I-Ching* (O Livro das Mutações), como diz Luiz Carlos Maciel, trabalha no sentido de compreender as leis profundas do real por meio da observação atenta da natureza:

Seu jogo sem finalidade, sua dança sem substância própria, é a única essência que cabe descobrir nas coisas tais como as experimentamos. Ela se manifesta feito a música, livre de conceitos – e essa metáfora revela-se imediatamente abrangente. A exteriorização da vida se verifica sobre a base de poderosos ritmos naturais: sobre eles construímos nossas histórias, como melodias de variações infinitas, e buscamos a harmonia capaz de sintonizar nossa particular experiência individual com o movimento cósmico. Tudo muda o tempo todo, e, por isso, *O I-Ching* é o Livro das Mutações, e sua intenção é evidenciar a natureza e o sentido desses ritmos e guiar a harmonização de nossas melodias pessoais e coletivas. [...] O homem sábio, segundo o *I-Ching*, move-se com o tempo, transformando-se também de acordo com seus ritmos. Sua sabedoria consiste em fluir em sintonia com o tempo. Por isso, é flexível, adapta-se espontaneamente às novas condições dadas, rejeita as estratégias rígidas e concentra sua ação deliberada em táticas instantâneas. Ele vive o momento. A liberdade é o oposto do rigor careta. Na perspectiva do *I-Ching* tanto a participação ativa quanto a retração consciente são comportamentos igualmente válidos, em função das condições atuantes em cada momento. A liberdade de criação – fenômeno idêntico à necessidade natural –, é a fonte de inspiração de toda atividade. É nesse sentido, por exemplo, que a ação política mais genuína e eficiente é, na verdade, uma

⁵⁵³ Idem. p. 257.

⁵⁵⁴ PAULA, J. A. de. Op. Cit., p.257.

atividade de natureza artística. Os poetas são os políticos mais eficientes. Se duvidar, pergunte ao *I-Ching*.⁵⁵⁵

O que podemos inferir de *Lugar Público* é que há uma dor, uma culpa de origem social e familiar que transbordará para um estado de autoconsciência e de desapego na sua plenitude: *Apenas um ser continuamente sofredor, pôde inventar uma tal felicidade, a felicidade de um olhar ante o qual o mar da existência sossegou, e que agora não se farta de lhe contemplar a superfície*.⁵⁵⁶

2.7.2 Pan-América em Céu sobre Água

Já em *Pan-América*, 1967, dois anos depois, Agrippino deixa para trás a culpa, a dor sociofamiliar, e mimetiza a desconstrução crítico-tropicalista de todo o universo pop americano numa profusão de imagens surreais justapostas, o cinema, o racismo, o consumo, o poder, o exército, a guerra, na multiplicidade esquizopolimorfa de seus personagens e prefigura sentidos poéticos em uma dialética de múltiplas contradições psicossociopolíticas. Uma epopeia em que circulam as fantasmagorias da sociedade do espetáculo, os estilhaços da cultura de consumo e da iluminação do imaginário pela corrosão das identidades. Encenação da obsessão erótica e da pornografia, em que se observa a volatilização do simbólico e a reificação do desejo.⁵⁵⁷

Encontramos no interior do texto literário, no entanto, recorrências em relação a esse lugar, paisagem cinematográfica do prazer, da sexualidade, da sensualidade na dimensão da proximidade íntima do primeiro plano da textura da pele, sobre a água ou sobre a luz do Sol:

Marilyn Monroe flutuava mergulhada na banheira e sorriu para mim quando eu entrei [...] A banheira era muito grande e ela flutuava como se estivesse nadando, e eu via sua cabeça e seus cabelos fora d'água e as suas nádegas

⁵⁵⁵ MACIEL, L. C. O I-Ching. In: *De volta para o futuro*. Rio de Janeiro: Book Link, 2004. In: Postado por Luiz Carlos Maciel no FaceBook em 27 dez. 2015.

⁵⁵⁶ NIETZSCHE, F. *Gaia Ciência*. Op.Cit., p. 83.

⁵⁵⁷ Retiramos estas noções acima de uma fala de Celso Favaretto no colóquio *60/70: da participação ao comportamental. Simpósio América Latina entre os anos 1960 e 1970: novos olhares*. Coord. Viviana Bosi. FFLCH/USP. abr. 2018.

redondas. Ela batia com os pés na água e movimentava lentamente os braços. Marilyn Monroe fechou os olhos e sorriu novamente para mim movimentando a cabeça para os lados.⁵⁵⁸

ou a geografia do corpo aqui renunciada:

Eu sentia a mesma desproporção da natureza, e o rosto de Marilyn Monroe iluminado pelo azul do céu, e eu via as dimensões gigantescas da boca, do nariz e dos olhos fechados [...] o rosto de Marilyn Monroe estava muito próximo do meu e a pele branca irradiava a luminosidade do Sol. Eu vi muito próximo dos meus olhos o nariz, a boca, os dentes, os olhos, os pelos da sobrancelha e os poros. O rosto era recortado pela luz azul e brilhante do céu. Ela movimentou a boca lentamente e eu vi os dentes aparecendo, a língua e depois os lábios se fecharam. Eu sentia a mesma desproporção da natureza, e o rosto de Marilyn Monroe iluminado pelo azul do céu, e eu via as dimensões gigantescas da boca, do nariz e dos olhos fechados.⁵⁵⁹

Em outro trecho, mais para o fim do livro, encontramos a recorrência do corpo na água dentro de um âmbito ligado à sexualidade, sensualidade, e a associação orgânica entre corpo e natureza entre o movimento ondulatório dos pelos e as algas, e o lugar do prazer dos pés no barro:

Ela nadava nua em torno de mim e eu via as suas costas brancas e as nádegas. Depois ela virou o corpo e deitou de costas no mar e eu permaneci segurando a sua cintura enquanto o triângulo de pelos entre as suas pernas flutuava oscilando com o movimento da água. Os longos cabelos mergulhados na água movimentavam-se lentamente como as algas. Eu tirei o maiô e nadei ao lado dela. Ela parou de nadar e ficou de pé com o par de seios acima do nível da água. Ela disse que sentia os pés mergulhando no barro pegajoso e quente e que era bom.⁵⁶⁰

No final do livro, aparece a ideia ambígua da gravidez desejada e ao mesmo tempo evitada por Marilyn, em relação ao laço afetivo entre o sexo, a sensualidade e a afetividade, até a familiar, em imagens fantasmáticas depois de sua morte no enredo, misturadas às imagens de

⁵⁵⁸ PAULA, J. A. de. *Pan-América*. São Paulo: Papagaio, 2001. p. 63.

⁵⁵⁹ PAULA, J. A. de. *Pan-América*, p. 67.

⁵⁶⁰ Idem. p. 209.

terror e culpa:

Eu me ajoelhei junto ao sexo dela, que se projetava para baixo, e via que as contrações do sexo dela correspondiam ao ritmo dos gemidos. No sexo de Marilyn Monroe apareceu a cabeça da criança protegida por uma membrana. Escorria um líquido e eu procurava amparar... [...] Eu soltei um urro de dor quando minúsculos fetos de orelhas triangulares e dentes pontiagudos saíam correndo da fenda aberta da minha barriga. Eu agitei o corpo gritando de dor e a multidão minúscula de fetos rosados e transparentes corria arreganhando os pontiagudos e afiados dentes. O ruído de ódio que a multidão de fetos produzia correndo no meu corpo e me mordendo formava um grande tumulto, e eu gritei saltando para cima e batendo com as mãos nos ferozes fetos que me mordiam.⁵⁶¹

A relação entre os fetos e a monstruosidade poderia gerar dados psicanalíticos em relação a Agrippino, o que não é o caso. É evidente que as imagens de *Pan-América* fazem parte do universo pop que Agrippino constrói, e no caso dessa relação entre gravidez, culpa e terror, devemos descontar o percurso e o tom da viagem onírica com a estrutura dos sonhos, que o universo do livro penetra. Moraes cita uma frase de Artaud que caracteriza o tom do livro: “*Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras a importância que elas têm nos sonhos*”.⁵⁶² A partir da leitura de Hoisel, seria não um modo noturno desse sonho, do inconsciente e pulsões, mas um modo diurno, em busca de uma nova linguagem baseada, como Moraes diz, “*pela redundância monótona da palavras da mesma mixórdia generalizada dos meios de comunicação*”,⁵⁶³ que explodem ao serem pronunciadas, uma linguagem de qualidades sonoras insuportáveis que afetam diretamente o corpo. Elas operam, como diz Hansen, dentro de uma *dessemiotização generalizada da cultura*⁵⁶⁴:

coleção de eventos e intervenções de personagens de traços intercambiáveis, ou seja, carregadores de símbolos [...] semelhante aos caracteres dos atores nas performances – são eles meros “veículos para os signos em rotação podendo perfeitamente se metamorfosear durante a apresentação na medida em que nestas não existe uma linearidade temática, no máximo um leitmotiv

⁵⁶¹ Idem. p. 215.

⁵⁶² MORAES, F. A. Op. Cit., p. 30.

⁵⁶³ Idem.

⁵⁶⁴ HANSEN. Pós-moderno e cultura. p. 68. Apud MORAES, F. A. p. 31.

que justifica um encadeamento de ações [...] composição aberta, cheias de ruídos e dissonâncias, de parentesco muito grande com os happenings.⁵⁶⁵

De forma mais geral, saindo do âmbito propriamente do estilo literário, Evelina Hoisel nos diz que coube aos artistas naquele momento interpretar a realidade política e cultural do Brasil, questionando determinados pressupostos estéticos que sempre nortearam a arte brasileira, propondo um novo funcionamento da linguagem. Diz ainda que essa interpretação da realidade é irônica, desconstrutora e reveladora da malha aparente por meio da qual eles se deram a conhecer. Essa desconstrução, como coloca Derrida, a partir da apropriação de um campo como se situando de fora dele para denunciá-lo no sistema de ideias que ele engloba.⁵⁶⁶ Mas o que há, de um lado, segundo Hoisel, é a ironia e desconstrução em sua literatura, de uma crueldade que denuncia nietzscheaneamente os falsos valores culturais⁵⁶⁷, manipulando mitos e ícones da indústria cultural principalmente americana, antecipando uma oposição tenaz a uma situação cultural que seria imposta ao Brasil a partir de uma tática ideológica de desenvolvimento e progresso, transposta em sua literatura para uma coisa ilógica, que reflete a irracionalidade do contexto pan-americano e do Brasil.⁵⁶⁸

Pensando de forma mais profunda, talvez, esse movimento de irracionalidade crítica faça parte de um processo dolorido e, ao mesmo tempo, prazeroso, como já dito acima, de um despojamento psíquico que estrutura a noção pejorativa do universo da palavra *hippie*, colocada por Machado Jr. Em primeiro lugar, vê-se de *Lugar Público a Pan-América*, para além e aquém do universo pop da indústria cultural do trabalho, um desatrelar-se da dor da culpa em relação ao meio social, à família, principalmente ao pai, e ao trabalho; o tomar consciência, pela necessidade de sobrevivência, do próprio corpo como integrado organicamente ao universo sensorial das coisas, da luz, da natureza, do desejo, e onde não se pode separar o comportamento social da sexualidade à flor da pele, da autoconsciência do tempo presencial, do silêncio como recurso criativo, da experiência fenomenológica ao redor, e, principalmente, da projeção consciente da imagem de um equilíbrio oriental com o mundo, traduzido nas imagens de agressividade do inconsciente, porém também de sossego por meio de espaços ligados à água, ao corpo, ao sexo, à natureza, ao prazer sensorial em sua forma mais plena. Principalmente, de

⁵⁶⁵ COHEN. *A arte da performance*. p. 57. Apud MORAES, F. A. p. 34.

⁵⁶⁶ HOISEL, E. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Pan-América e Nações Unidas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980, p. 14-15.

⁵⁶⁷ HOISEL, E. Op. Cit., p. 17.

⁵⁶⁸ Idem. p. 20-28.

que todos esses recursos, ativados por seu corpo, perfazem uma relação conjunta, intrínseca e desejante entre criação e vida.

Aquilo que Evelina Hoisel denomina como sendo a palavra *festa*, e que poderíamos paralelamente utilizar as palavras utilizadas na época, *curtição* ou *desbunde*, serão fundamentais para a compreensão desse âmbito. No Brasil, os artistas, segundo ela, fazem da *festa*, a catarse coletiva que mascara o clima de opressão, também uma possibilidade de criticar a situação política e social. Resposta coletiva, permitida pelo sistema, pelo menos por enquanto, aos novos rituais que o homem deve cumprir cotidianamente na sociedade. Mas, dentro da *festa*, há um aflorar do corpo, de estímulos e percepções. Descoberta do corpo como signo capaz de codificar múltiplas mensagens e deflagrar múltiplas percepções. Também dentro de implicações politicossociais:

O corpo como múltiplo. No espaço tempo do ritual da festa, ele é elemento catalizador de experiências [...] O corpo usado como signo semiológico diz também de implicações político-sociais. Ele deixa de ser instrumento resignado de força de trabalho para se tornar um veículo de liberação. Estas artes não exploram apenas sua materialidade, mas, principalmente, sua dimensão perceptiva. E o que se mostra é o corpo humano principalmente pertencente a uma cultura e a uma época. É, portanto, o caráter histórico e sociológico da imagem do corpo. Ele se converte numa soma de poderes, em especial através da percepção e dos movimentos. Redescobre-se assim, uma nova “tecnologia do corpo”: o corpo transformado em texto artístico.⁵⁶⁹

Aquilo que Agrippino denominou uma Arte-Soma, utilizou de procedimentos oriundos da noção da dimensão performativa da comunicação relativos ao que seria o delírio poético de suas obras em relação à realidade performática, naquilo a ser explorado pela *cena*, dos atos semelhantes aos procedimentos utilizados no *happening* e na *performance*, isso será caracterizado por ele com a Arte-Soma de Agrippino, que citaremos a seguir. Parece-nos, no entanto, importante atentar para o que foi até agora levantado do processo inteiro do grupo Sonda por Cavalcanti, da questão do corpo coletivo como um sentido dos mais profundos, ligado à contracultura naquele momento, e cotejá-lo com o pensamento de Hoisel, no sentido de separar a questão do corpo como imagem, que foi objeto da pesquisa de Moraes, que constituiria certo *modus operandi* aberto de Agrippino desde sua literatura, passando por *Hitler 3.º Mundo*, ligado

⁵⁶⁹ HOISEL, E. Op. Cit., p. 33-34.

à Pop-Art, do corpo utilizado dentro de um âmbito de liberdade comportamental que se estabelecia no grupo Sonda em paralelo com o que acontecia nas artes visuais, principalmente no Brasil em Lygia Clark, quando ela fala em ‘incorporar’ o objeto fazendo-o desaparecer:

É nesse momento que o homem assume a sua própria eroticidade: ele mesmo passa a ser o próprio objeto da sensação. O erótico vivido como 'profano' e a arte vivida como 'sagrada' à parte se fundem como uma experiência única. É uma tentativa de integrar a própria arte 'colando-a' à vida. Dou para isso simples lençóis de plásticos com sacos costurados nas extremidades. Cada pessoa o experimenta como quer, inventando com ele proposições diferentes e convidando outros a participar. O toque é no próprio corpo. Toque a dois, a três ou ao maior número de pessoas que participam da experiência.⁵⁷⁰...

Hoisel conclui que a descoberta do corpo, seja em Lygia Clark, seja em Hélio Oiticica, seja em José Celso Martinez, é de suma importância numa época em que a máquina e a tecnologia alienam o homem de seu próprio corpo.⁵⁷¹ A ideia do não artista. Rompe-se a distância inibidora entre a obra e o espectador, entre o artista, agora co-criador e o receptor.⁵⁷²

No roteiro de Agrippino para *Nações Unidas*, que foi base para o espetáculo *Rito do Amor Selvagem* (1969), a última peça antes de viajarem para a África, depois de terem feito *Tarzan, 3.º Mundo – O Mustang Hibernado* (1968) e *O Planeta dos Mutantes* (1969), há uma advertência que diz: “O objetivo essencial do show é não se desenvolver segundo o autor e o diretor da cena, mas cair no caos comandado pelo público”.⁵⁷³ A esfera transparente em *Rito do Amor Selvagem*, como vimos acima, realizava exatamente esse papel.

Paralelamente a isso há um deslocamento da arte do museu para integrá-la ao cotidiano, e Hoisel diz que “o ritual de dessacralização da arte corresponde ao ritual de sacralização da vida”.⁵⁷⁴ Se o corpo é um dos elementos da *feita*, daí surge a necessidade de produções também coletivas, e Oiticica vai propor uma arte coletiva e explícita. Também ela é efêmera na sua materialidade, ou seja, na contracorrente daquilo que o capital necessita. Ao

⁵⁷⁰ HOISEL, E. Op. Cit., p. 35.

⁵⁷¹ CLARK, L. *O Homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente*. In: GULLAR, F. *Arte Brasileira hoje; situação e perspectiva*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. p. 159. Apud HOISEL, E., p.35.

⁵⁷² HOISEL, E. Op. Cit., p.40.

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ Idem. p. 41.

contrário do que se pensa, a contracultura, aqui, segundo ela, não é um produto de importação. A internacionalização provocada pelos meios de comunicação de massa, e com o Brasil se comprometendo cada vez mais com o capital estrangeiro, tornando-se um país periférico do imperialismo americano, justifica a presença dos *hippies* entre nós:

Essa cultura entrevê no orgástico uma trincheira contra o homem massificado e vítima passiva da burocratização da sociedade tecnológica. Como movimento de contracultura, elabora uma crítica aos valores éticos, morais e estéticos da cultura estabelecida e institucionalizada [...] o deslocamento da arte para o espaço da vida se torna possível, pois ela se descentraliza da cultura brasileira institucionalizada e adota a postura do movimento underground internacional [...] muito mais do que uma confluência de atitudes [...] a ligação entre a arte brasileira e o underground é mais íntima. Os *hippies*, independente do fato de serem ou não “artistas”, propõem um “novo estilo de vida”, uma “nova sensibilidade”, que procura fazer da vida uma constante explosão de arte.⁵⁷⁵

E o depoimento de Lygia Clark deixa claro isso:

Não me considero uma precursora, pois o que proponho já é expresso diretamente pelos *hippies* na sua maneira de viver, que funde o sentido poético no próprio existir. Nós, propositores, podemos talvez servir de ponte entre os *hippies* e a sociedade atemorizada pela sua intensidade de viver.⁵⁷⁶

Para Hoisel, as afinidades entre a contracultura *underground* e as propostas de artistas brasileiros na segunda metade da década de 1960, é que há, em ambas, “*a declaração de uma manifestação sensorial da vida, uma afirmação da vida como arte. A iniciativa de fazer da vida uma grande festa*”.⁵⁷⁷

Antes de entrar na trajetória paralela de Maria Esther Stockler, vale a pena atentarmos para o que poderia ser chamado de o fim da festa. A festa teve seus limites históricos precisos e delimitados como manifestação cultural – melhor, contracultural. O fechamento do campo espaço-temporal no qual se desenrolava a festa se deu, em primeiro lugar, por um ato de força,

⁵⁷⁵ HOISEL, E. Op. Cit., p. 42.

⁵⁷⁶ Idem.

⁵⁷⁷ Idem. p. 43.

por meio do qual o sistema político declarava que contradições e ambiguidades, encenadas nesse ritual, não poderiam ser toleradas. No palco brasileiro, a festa durou enquanto o sistema político-cultural pôde promover e suportar sua própria contestação. Se as solicitações da festa não tiveram a força da violência, da crueldade, necessária para desmoronar o sistema político-cultural, os abalos se verificaram e o AI-5, em dezembro de 1968, é a declaração histórica de que o ritual da festa se transformava num acontecimento incômodo.⁵⁷⁸

2.8 Prolegômenos de Maria Esther Stockler

Com relação a Maria Esther Stockler, o resgate da obra e da trajetória de uma bailarina ausente é realmente mais delicado e dificultoso, e a possibilidade que tivemos até o momento de entrar em contato com seu universo foi a de conhecer a trajetória do grupo Sonda, as peças teatrais e o show com os Mutantes, os filmes de Agrippino com ela na África, *Céu sobre Água* (1978) e o filme de Caetano Veloso, *Cinema Falado* (1986), com o registro dela dançando e as mãos de Maria Duschenes dançando no filme *Hands* (1949).

As dissertações de Moraes, Cavalcanti e Irlainy Regina Madazzio, em *O Voo da Borboleta*, sobre a bailarina e sobre o teatro Sonda, em parceria com Agrippino, nos dão uma maior noção sobre a sua trajetória. Foi pela sua dissertação que nos informamos sobre a existência de fitas gravadas com depoimentos de Agrippino e Maria Esther na Divisão de Pesquisa em Artes Cênicas do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

O que nos interessaria investigar no percurso de Maria Esther é justamente o mesmo que em Agrippino: A construção de seu universo de despojamento como atitude de indiferenciação entre dança e vida, que possibilitará a parceria com Agrippino no teatro e no cinema, e o que interessará como centro desta dissertação: Investigar o sentido do filme *Céu sobre Água*.

A trajetória de Maria Esther, segundo seu próprio depoimento, se deu desde as formas mais tradicionais de dança, até as desconhecidas pela maior parte das pessoas. No fim da década de 1950, aos 18 anos, a contragosto da família, já era praticante de ioga com um mestre hindu,

⁵⁷⁸ HOISEL, E. Op. Cit., p. 40.

depois praticou balé clássico, como a maioria das meninas, frequentando a escola de bailado do Rio de Janeiro. Uma experiência fundamental foi o contato com a escola de samba, pois um de seus irmãos foi coordenador de ala. No seu dizer, foi uma “*comunhão incrível, como se eu tivesse tomado uma droga*”.⁵⁷⁹

Sua dança tomou o rumo da dança moderna a partir do grupo de Maria Duschenes, que já foi citada e a que iremos nos referir depois. Mais tarde, em uma viagem aos EUA, estudou técnicas de dança moderna norte-americana com Marta Graham, e quando voltou montou um grupo de dança, o Grupo Mobile, com Yolanda Amadei, Helena Vilar, Lili Pudols e Juliana Carneiro da Cunha, hoje atriz de destaque do Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine.

Segundo o depoimento de Maria Esther, o que se fazia no Mobile eram trabalhos eruditos, de difícil comunicação com o público.⁵⁸⁰ Segundo Agrippino, em um dos trabalhos do grupo, Maria Esther teria apresentado um solo de dança com bastante influência oriental, acompanhado, como será visto em *Céu sobre Água*, por uma música hindu: “*Ela estava dançando uma música hindu do Ravi Shankar e era realmente muito fascinante, era uma coisa linda ela dançando, fazendo quase uma meditação*”.⁵⁸¹

Depois, atuou como coreógrafa no espetáculo O&A, de Roberto Freire, no TUCA, e participou de duas montagens do Grupo Oficina, *O Rei da Vela* (1967), texto de Oswald de Andrade e direção de José Celso Martinez Corrêa, espetáculo símbolo teatral do movimento tropicalista, e *Poder Negro – The Dutchman* (1968), com texto de Le Roi Jones e direção de Fernando Peixoto. Maria Esther estava muito ligada à dança e ao teatro quando conheceu o escritor José Agrippino de Paula no atelier de José Roberto Aguilar, na Rua Frei Caneca.⁵⁸²

O trabalho em teatro com Agrippino no grupo SONDA, como vimos, se deu em três espetáculos inesquecíveis e criticados: *Tarzan, 3.º Mundo – O Mustang Hibernado*, *O Planeta dos Mutantes*, com o conjunto Os Mutantes, e, o mais cultuado, *O Rito do Amor Selvagem*, baseado no roteiro de Agrippino chamado *As Nações Unidas*. Agrippino fala sobre o sentido de criação coletiva e sobre o ambiente artístico do grupo, que era o da curtição, do viver a vida,

⁵⁷⁹ MADAZZIO, I. R. *O Voo da Borboleta. A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas (ECA-USP), São Paulo, 2005. p. 36.

⁵⁸⁰ Idem. p. 36.

⁵⁸¹ MADAZZIO, I. R. Op. Cit., p. 37.

⁵⁸² Idem.

se divertir.⁵⁸³

Depois dos filmes e da viagem à África, Maria Esther percorreu caminhos pela Índia, viajou pela Amazônia, pela América Latina. Depois deste período, o interesse de Maria Esther também passou por suas experiências com as chamadas, por ela, plantas de poder: a ayahuasca. Segundo Agrippino, Maria Esther era uma pessoa extremamente informada sobre o que acontecia no mundo.

Segundo depoimento do próprio Agrippino a Irlainy, sobre a formação do grupo Sonda, o teatro, para Maria Esther, era uma necessidade, como já falamos, pois seria a única forma de fazer com que um espetáculo de dança ficasse em cartaz na época.⁵⁸⁴ A experiência polifônica dos livros de Agrippino será transposta para o teatro do grupo Sonda. Isso é muito importante, pois mostra como se dava a parceria dentro do *modus operandi* de Agrippino para uma Maria Esther que tinha seu universo já completamente constituído, no seu próprio dizer: “*uma pluralidade, uma coisa mais rica de ideias... por exemplo, o modo dele fazer as coisas não era o modo d’eu fazer e poderia estar junto, na mesma cena, coisas paralelas*”.⁵⁸⁵ Maria Esther fala em depoimento para Maria Theresa Vargas, sobre as filmagens de *Céu sobre Água*:

Daí, no fim da gravidez, eu fui viver na aldeia, uma aldeia de pescadores perto de Arembepe, daí ele foi lá e me filmou, mas sem intenção de fazer obra, tal, me filmou, como eu estava lá flutuando no rio de barrigão e fazendo um movimento de dança e tal, mas era uma coisa despreziosa. Mas, depois, aquilo reunido a um outro material, depois quando a criança nasceu ali naquele lugar, virou curta-metragem.⁵⁸⁶

Consideramos que o mais relevante no estudo de Irlainy, no que tange à compreensão do filme *Céu sobre Água*, seria a passagem de Agrippino e Maria Esther pela África, como um momento de desapego para ela. Antes da viagem (decidida depois que receberam a informação de que sua casa no Pacaembu estava sendo vigiada) já havia certo envolvimento dela com o candomblé. Essa relação foi nutrida pela presença constante de Oiá Guerecy, que foi o melhor bailarino do grupo. Ele foi responsável pela introdução dos elementos africanos nos trabalhos do Sonda, além de dar aulas de dança Afro para os outros bailarinos. Segundo Agrippino, Oiá

⁵⁸³ Idem. p. 59.

⁵⁸⁴ Idem. p. 12.

⁵⁸⁵ Idem. p. 25.

⁵⁸⁶ Idem. p. 28.

aprendeu a dançar “levando pauladas”.⁵⁸⁷ Segundo Irlainy haveria, no entanto, uma busca por um sentido da dança original e natural, pois Maria Esther percebia que aqui já havia bastante mistura, não existia mais a ‘pureza’ que ela queria tanto experimentar. Motivados a sair do País por questões políticas, em decorrência da ditadura militar, ela e Agrippino optaram pela África, onde a possibilidade de encontrar algo mais puro enquanto cultura era maior, teria sido uma vontade de *ter uma vida mais sadia... que dançar era uma coisa natural...*⁵⁸⁸

Para os africanos com quem se relacionou por lá, Maria Esther era a *“branca que dançava”*, uma novidade, porque o branco quando aparece é com uma máquina fotográfica. *Quando eles me viram largar a máquina Super-8 e entrar! [...] é tão excitante o modo deles tocarem com varetas...*⁵⁸⁹

Maria Esther relata que vivenciou lá um “quase transe”. Assim, ela diferenciou sua experiência do transe mediúnico, na medida em que estava consciente do que ocorria em seu corpo: *“... só que meu transe é mais consciente. Tem transe mediúnico que a pessoa não se lembra de nada...”*⁵⁹⁰

Irlainy traz o conceito tirado do depoimento de Maria Esther, de dança das forças, sem uma voz de comando, mas, como ela diz: *“passagens e fluxos, onde corpo é pura intensidade. Ele não contém as forças e nem é contido. É passagem”*.⁵⁹¹ A própria Maria Esther relata: *“Quando eu entrei na festa e vi pessoas rolando, pulsando no chão, rolando, eu jamais pensei que eu estaria ali, nunca pensei que eu fosse capaz. É tão excitante”*.⁵⁹² Essa experiência teria colocado a coreógrafa em contato direto com o que ela já buscava em seus trabalhos: *A primeira experiência foi a mais forte (...) quando eu vi, eu [sic] já estava de quatro como um bicho, assim, no chão... E a coluna [estava] totalmente solta*.⁵⁹³ Se fosse possível sintetizar o sentido da dança para Maria Esther numa frase sua: *O mais importante é trazer a ideia da arte como modo de existência, onde haja a [...] integração da sobrevivência com a arte*.⁵⁹⁴

⁵⁸⁷ MADAZZIO, I. R. Op. Cit., p. 33.

⁵⁸⁸ Idem. p. 34.

⁵⁸⁹ MADAZZIO, I. R. Op. Cit., Ibid.

⁵⁹⁰ Ibid.

⁵⁹¹ Ibid.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ Idem. p. 35.

⁵⁹⁴ Idem.

Esse modo implicaria numa ética que acabaria por se constituir em sua estética, apreendida nas sociedades ditas primitivas, e que trariam uma riqueza que passaria a ser pretendida por intelectuais de outras culturas, que enxergariam tal necessidade, enquanto artista e enquanto existência.⁵⁹⁵

Mas, o mais importante estaria na falta de identificação, por parte de Maria Esther, com o que se poderia chamar de dança formal, mas sim com a chamada dança das forças ligada às suas experiências na África e que representaram um encontro que teria potencializado a sua dança, pois, indo aos rituais, ela teria encontrado *a máxima expressão do corpo, em contato com o elementar. A dança onde a experiência do encontro com o movimento que não é gerado pelo ego do indivíduo: o não espetáculo.*⁵⁹⁶

Essa conclusão será de extrema importância, pois coincide com todo o percurso processual visto até agora do grupo Sonda, sua relação com o que foi nomeado por Cavalcanti como corpo coletivo, o despojamento do ego, principalmente confirmado pelo casal na viagem à África.

O pensamento de Maria Esther também confirma o significado de toda a trajetória do casal na África, daquelas culturas, como o reconhecimento material e espiritual da ideia de espaço coletivo de seres humanos vivendo em comunidade e na ideia de corpo coletivo captado nos rituais e nos transe do fetiche, compondo um sentido de substância viva na sua relação com o percurso de criação coletiva e de vida que o grupo Sonda produzia. Reage também de forma harmônica com o pensamento e preocupações sobre o corpo e o mundo do próprio Agrippino, confirmando no que tange aos dois a sua vital importância para um questionamento em relação ao Super-8 de *Céu sobre Água*, num despojamento visível do ego, a imagem do corpo e da dança na natureza e a portabilidade do Super-8, portanto, como uma possibilidade de parceria profunda de um corpo coletivo no momento da ação fílmica com Agrippino em *Arembepe*, mesmo tomando-o como um *home-movie*.

Temos confirmado, portanto, a partir desta trajetória processual até a África, o despojamento do próprio Agrippino para a ação, o dançar de Maria Esther com os fluxos da natureza, com a câmera ou para a câmera, o dançar do movimento compositivo com a câmera e da câmera aprendido na África por Agrippino, respeitando o próprio tempo das coisas e dos

⁵⁹⁵ Idem.

⁵⁹⁶ Idem. p. 33.

corpos na natureza. Poderíamos falar já, de antemão, a partir de todo esse processo, que existe, portanto, um saber cultivado na experiência que coloca toda a sua fé criativa numa possibilidade de organicidade no ato de filmar e dançar. A câmera Super-8, o olhar de Agrippino e o corpo de Maria Esther como um só corpo coletivo, vivo e integrado na natureza.

2.9 Descrição de *Céu sobre Água*

Em primeiro lugar, abre-se o filme com a música de Ravi Shankar.⁵⁹⁷ As notas de um acorde da cítara seguida de um piano expõem a imagem como num passe de mágica exótico, desvelando um outro tempo em uma peculiar paisagem montanhosa de um vale formado no corpo nu de pelos pubianos femininos, a pele da coxa, envoltos pela virilha iluminada pelo sol da manhã e pela perna suspensa em perspectiva em direção ao céu, sombreada pelo espelhamento da outra perna, recortando um fundo de céu azul limpo.

As pernas se abrem em movimento lento, sensualmente deserotizado no eixo da virilha, equilibrando a proporção entre corpo nu e céu. Essa posição fixa, em ressonância com a música indiana da cítara, seria traduzida para o espectador com esse corpo nu, próximo de mim, perfazendo posições de uma lenta dança de alguma determinada ioga. Agrippino dizia que *“Ela dançava ao som do Ravi Shankar, era o método da Isadora Duncan, coisas hindus etc., fazia regularmente, ela dançava bastante tempo, pra onde estivesse ela dançava aquelas músicas, esse tipo de dança”*.⁵⁹⁸

A perna esquerda vai lentamente se fechando e juntando com a outra, enquanto a sombra projetada definida dos pés e da perna direita vai subindo e se deformando, como se lambesse a outra coxa e o tornozelo da esquerda, e ambas, juntas, vão caindo para o lado esquerdo até os pés se juntarem, lá em cima, em perspectiva contra o céu. Sem se fixar, as pernas se abrem em tesoura, e acompanhamos com o olhar a perna direita, cuja rala textura dos pelos claros da pele das coxas se aproxima da objetiva e sua perna já perfaz movimento de retorno à junção dos pés em cima, trocando de posição com a outra perna, voltando o eixo da

⁵⁹⁷ O músico e compositor indiano que ganhou popularidade pelos seus ensinamentos, performances e por sua associação com o violinista Yehudi Meunim e com George Harrison nos anos 1960, popularizando a utilização da cítara na música pop.

⁵⁹⁸ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar, 1979. Op. Cit.

virilha para a abertura máxima, retornando à tesoura, ao contrário, para os pés projetados, na ponta, até sumirem e deixarem o céu azul limpo.

Absorvidos pela ação gestual das pernas, os pelos pubianos ou a virilha perfazem um eixo corpóreo de movimento com a música indiana da cítara (que não deixa de ser também um corpo feminino), criando uma sensual temporalidade própria. Surge de novo uma das pernas joviais e a virilha peluda repete o movimento. As pernas se abrem e se fecham, dessa vez vemos os pés com a planta suja de lodo, dando volteios para dentro até se juntarem estendidos próximos da virilha em posição invertida e deixando-se cair para o outro lado, abrindo novamente. Outra temporalidade do movimento lento. O espaço do corpo como um lugar ou como uma geografia a ser explorada pelo olhar. Paisagem corpórea em movimento. Paisagem movente. Geografia em movimento. A câmera, como em *Pan-América*, captando, como ele diz, as “dimensões gigantescas” como um possível olhar “desejante” diante de um corpo que não se exhibe para a câmera, mas que opera com destreza um próprio e independente ritmo e movimento para si seguindo seu próprio fluxo, como visto em *Danças na África*.

Dessa vez, há o corte para o mesmo eixo, só que na posição invertida a partir das duas nádegas, cujas formas arredondadas estão, uma iluminada e a outra sombreada, e cuja sombra invade a segunda perfazendo a composição e o recorte das duas formas arredondadas sob o céu azul (a sinuosidade da Arquitetura moderna em Niemeyer).

Transcorre em nós a noção de uma abertura livre dos dois eixos nus projetados no ar, e no dar-se ao fluxo de energia da relação da prática corpórea da ioga. Dessa posição vemos os pés juntos estendidos com suas dobras, a partir das pernas dobradas, que surgem de trás das nádegas. Sobem de tal ponto com os calcanhares juntos, e as pernas abrirão lá em cima ao máximo (nos causando certa vertigem como se estivéssemos numa montanha russa), deixando o quadro como no plano anterior, só que com as nádegas como eixo em relação ao fundo do céu, até as pernas dobrarem de novo, juntarem os calcanhares e girarem o tronco para cair para o outro lado (e nos transportando juntos nessa queda), saindo do quadro, para dar lugar ao aparecer do brilho do Sol intenso também em movimento. Podemos nesse momento voltar a respirar. O exercício da ioga e a música tornam o momento um contraponto despojado e, ao mesmo tempo, ritualístico, em certa medida.

A música indiana se desenvolveu dentro de uma interação complexa entre diferentes povos de diferentes raças e culturas. Parece que a diversidade étnica da atual Índia esteve lá desde os primórdios dos tempos. Em geral, o Sangeet, é a combinação das três formas de arte:

música vocal, Geetam, instrumental, Vadyam e dança, Nrithyam. Qualquer som que se ouve é chamado Sruti. O Sruti também denota o instrumento, drone, que constantemente dá ao cantor e ao músico o tom desejado. O instrumento de percussão tem o nome de tabla. A Raga é a forma melódica, enquanto Taal é o ritmo. A música clássica indiana é rica em semitons. Como na música ocidental, os sete principais Swaras, as notas cheias, que são derivadas das raízes de duas palavras, Swayam, si mesmo, e Ranjakam, brilhar. São as palavras casadas pela tradição Swara, o meio, ou seja, aquilo que agrada por sua própria vontade ou que tem brilho próprio são Shuddha, naturais. Essas notas, na música dita hindustani, são as sete principais, semelhantes aos 12 swaras, semitons nas escalas ocidentais. Esses seriam primários, enquanto os outros cinco tons seriam casas e sustenidos dos sete ou sapta Swaras primários com seus respectivos nomes, que correspondem vagamente à escala maior ocidental a que estamos familiarizados.

O tom de Sá, por exemplo, não está associado a qualquer tom particular, como no Ocidente, o *dó*. Sá refere-se à tônica de uma peça ou à escala e não a qualquer campo particular. A música pode ter o seu início em outro tom. Há também o bemol e o sustenido. A distância entre um tom básico, o shadaj e sua oitava é feita, como na música ocidental, dobrando sua vibração; e esta oitava é dividida em vinte e dois intervalos menores mais ou menos iguais, os Shrutis, que em sânscrito significa ouvir. São os microtons. Ou seja, na música indiana, entre duas notas, estende-se um verdadeiro oceano de microtons.

A chamada Raga não é uma escala nem um modo, mas uma forma melódica, é a espinha dorsal da música clássica indiana, vem da palavra sânscrita Rani, que significa deleite que nos faz feliz e satisfaz. As Ragas não têm a necessidade de evocar qualidades auspiciosas, mas podem produzir sentimentos como Shanti, serenidade, paz, Shringar, sensualidade, Bakti, devoção, ou Veer, bravura. Pode ser associada também a um horário particular do dia ou a uma estação do ano. A omissão da dissonância ou a ênfase de uma nota em particular, ou a transição de uma nota para a outra, e o uso de microtons junto a outras sutilezas, distinguem uma Raga de outra. Na microtonalidade das notas, residiria o segredo de certas interpretações. A improvisação é a característica essencial da música indiana.

Ravi Shankar diz que cada Raga tem seu movimento ascendente e descendente. A relação entre música indiana e sentido de consciência da recepção não somente auditiva, mas corpórea, é o que a distingue da música ocidental. Pensar a música como uma vibração que atinge o corpo. Cada música emite diferentes padrões vibracionais. Cada estilo tem diferentes

efeitos. Além de pensar o prazer, pensa-se nela como uma grande facilitadora de cura e bem-estar. Assim como pensar na prática da ioga. *Nada* é o lugar onde sentimos calafrios ou um sentimento forte por meio da música. Pensar na diferença de uma música como sendo pessoal e outra como sendo uma música impessoal.

A música pessoal seria aquela composta por uma pessoa e que se prende aos seus limites mental e pessoal. A impessoal se refere à música que vai além do artista e seu alcance. Ou seja, ela é pensada para além de si mesma, no sentido de autoria criativa. Seria dito: uma música de gama espiritual. As sete notas do sistema clássico indiano, geralmente têm uma escala de oitava média e uma acima e uma abaixo, formando três oitavas no todo. O interessante dessas notas é pensar que, uma por vez, vibraria e estimularia uma parte do corpo.

Por exemplo, em cima da cabeça, a chamada coronária, existiriam três notas predominantes, correspondentes ocidentais ao *si*, ao *ré* e ao *sol*, existentes também noutras partes e regiões do corpo. Se pensarmos na tradição do pensamento indiano da religião e filosofia iogue, existiria dentro dela a noção de uma forte relação entre os 22 shrutis e os 22 nadis, ou seja, os meridianos de energia etérea que interligam os chamados Chakras, os pontos cardeais energéticos ou centros espirituais de concentração de energia no corpo humano que distribuem a energia (*praça*) por meio de canais (*nadis*) que nutrem órgãos e sistemas.

Em *Céu sobre Água*, o superoitismo contribui como a possibilidade de uma interação entre a imagem, na portabilidade simples do manuseio da câmera, que pode se infiltrar mimetizando um olhar, onde outras câmeras não conseguiriam, entre gestos e o movimento dos corpos. Nesse início, o olhar da câmera de Agrippino interage com o corpo de Maria Esther. Devemos pensar de que forma isso acontece, seus ritmos visuais e seus significados dentro da obra de Agrippino e como um em si da obra neste momento. De certa forma, as coisas se dão simultaneamente, a abertura descendente das notas microtonais da Raga, acompanhada pelas notas ascendentes introdutórias de um piano desvendam como uma cortina ou um véu a virilha de Maria Esther, que invocaria, como com Marilyn Monroe em *Pan-América*, a nossa participação orgiástica como espectadores no que ele chamou de “desproporção da natureza”, mas que, diferentemente, logo se mostra como produtor de eixo de articulação de um lento movimento de abertura das pernas, que identificamos como próximos da ioga deslocando, como já foi dito, esse corpo de um sentido erotizável, mas não isento de sensualidade. O fato é que esse movimento ascendente e descendente da Raga, de

certa forma, casa com o movimento de abrir e fechar de pernas que se aproxima do nosso olhar. Casa também com a desaceleração do movimento da ioga, se pensarmos que a passagem entre as notas, na música ocidental, se dá entre notas inteiras ou entre semitons, bemóis e sustenidos, ou seja, um tempo imaginário do que se teria, de uma nota a outra, é direto e corresponderia mais a intenções e direções do movimento. Na microtonalidade dos Shrutis da música indiana, a forma melódica da Raga parece deslizar num lento tobogã, descendendo e ascendendo entre uma nota e outra, até conseguirem chegar ao seu destino momentâneo de um Shwara. Este descender e ascender é paralelo com o inspirar e expirar lento e profundo da respiração.

A musculatura na ioga, portanto, não é tencionada previamente, portanto, sofrendo impacto, mas estendida lentamente até o seu limiar. O estender lento da musculatura, nas diferentes posições do movimento de abrir e fechar invertido das pernas, lembra aquelas ferramentas de apertar parafusos das rodas de um carro, que emitem um barulho mecânico. Os microtons seriam, ao invés do barulho do apertar do parafuso, essa sonoridade melódica que vibraria pinçando o espaço sonoro.

O articular lento de pernas e braços sobre os seus respectivos eixos da ioga seria a ferramenta. A Shrungar, a sensualidade evocada melodicamente neste desfilar de microtons, casa com a sensualidade compartilhada pelo olhar da câmera sobre o movimento antigravitacional lento na extrema proximidade do corpo de Maria Esther tornando-a paisagem sobre o céu. Sensualidade de nosso olhar colado à pele, aos pelos, ao roliço das nádegas, não mais de Marilyn, mas de Maria Esther, das sombras dos pés subindo pelas coxas, da textura clara dos pelos da perna que identificamos quando chegam até a proximidade do nosso olhar. Da posição dos pés que sobem colados e sincronizados. Poderíamos pensar que essa sensualidade é parte indiferenciada de um todo que é o próprio despojamento com que ele é captado pela câmera superoítista, entregando-se ao movimento em si, muito além e aquém do ego de pensar-se executando uma dança ou uma obra para outrem e vimos como isso se deu em todo o processo de amadurecimento dos dois. De forma geral, as pessoas aparecem nadando tranquilas ao som do Raga numa paisagem quente, de um lugar paradisíaco tropical do Nordeste brasileiro, Arembepe e a vida *hippie*, numa lagoa próxima ao mar, onde sentimos o calor denotado pelo despojamento do movimento lento dos corpos molhados nus e pelo brilho intenso do Sol refletido na água e na pele. Por isso, este filme é algo como um *home-movie*, uma brincadeira, o resultado do despojamento comportamental de uma parceria entre Agrippino e Maria Esther conquistado e apreendido por ambos num determinado período criativo de suas vidas.

Esse movimento da ioga (que servia de aquecimento para Maria Esther) é um despojar-se no sentido de simplesmente estar no mundo enquanto presença comprovada pela própria respiração na meditação. *Dasein* (ser-aí). O mesmo Raga pincelando o espaço sonoro continua, mas agora a imagem de coloração ocre muda para um tom azulado onde vemos o rosto de pessoas tranquilamente se banhando, uma jovem sorrindo, uma criança, talvez o próprio Agrippino mergulhando, a criança no raso da água transparente, a barriga revelada grávida de Maria Esther, todas as peles aparecem na imagem de coloração saturada sobre o fundo da paisagem tropical de Areambepe e do céu azul.

Essas pessoas que aparecem não são exatamente despersonalizadas, muito menos são carregadoras de símbolos como na literatura de Agrippino. Isso poderia até acontecer, se este Super-8 apresentasse uma intenção desejante, ou um querer. A câmera lenta aparece neste ponto, cuja finalidade puxa para o azul, mostrando o ocre alaranjado de duas pessoas se banhando imersas nos múltiplos tons azuis da água e do céu. Depois Maria Esther aparece deitada boiando com os mamilos inchados. O vagar que a câmera lenta imprime aos corpos acentua a ligação entre o calor intenso e o sentido de mirar o brilho dos mesmos corpos molhados e o pincelamento energético do Raga, que parece querer dizer, calmamente para quem assiste, que tudo ali é Shanti, serenidade.

Vemos o primeiro plano da barriga grávida, de perfil, de uma mulher nua com coqueiros ao fundo e, por fim, a ponta da barriga brilhando com o reflexo do Sol roçando o final da linha divisória do fundo da lagoa, onde já se iniciam as dunas e coqueiros, reforçando a noção da intenção composicional do quadro. A barriga protuberante de Maria Esther contra o céu é nada mais que uma serena barriga grávida, diferente do cachimbo que não é, de Magritte, pois a imagem-movimento no cinema é um duplo da realidade em movimento como reflexo do traço do mundo. Portanto, o que aparece é uma geografia humana em frente à outra, de fundo.

Um tipo de montanha ou bolha flutuante, cuja forma perfeitamente arredondada faz figura com a geografia de dunas e coqueiros ao fundo e as nuvens e o céu num contraste simultâneo e harmônico entre azuis e laranjas. Mas esse corpo está em movimento, e gira até ficar de costas para a imagem, com seu rosto em primeiro plano. Gira com as pernas abertas para a esquerda, até inverter a posição original. Na ponta do filme, nesse trecho, Maria Esther parece dizer algo e ao final se levanta antes do corte, reiterando a ideia de um *home-movie*.

Na imagem seguinte, vemos a composição perfeita entre a forma arredondada da baía e o contorno da barriga protuberante talvez em seus últimos dias de gestação. A serenidade

no boiar é deixar a água corrente conduzir esse corpo, mudar de posição. Num certo sentido, esse corpo junto ao ambiente aquático remete ao ventre materno, embora, se pensarmos, seja mais livre que no ambiente líquido amniótico, pois pode se movimentar batendo pés e braços, apesar de tomado pela consciência. O volume escultórico do rosto com o lábio inferior grosso e os olhos fechados de Maria Esther, o cabelo molhado enegrecido, a coloração forte entre o laranja e o azul da água e do céu com coqueiros e outras duas cabeças de negras, ao fundo, nos lembram também algo das negras de Di Cavalcanti.

Pessoas aparecem na mesma serenidade da calmaria refrescante com os coqueiros ao fundo. Tudo é natureza. O homem ao natural. As banheiras em que já nos banhávamos na literatura de Agrippino. O Paraíso. Agrippino conta sobre quando chegaram à Bahia e, particularmente, algo do ambiente hippie de Arembepe:

(Aí vocês foram pra Bahia imediatamente) Ficamos morando na casa de Rogério Duarte, dois meses, depois mudamos para boca do rio, depois, um ano em Arembepe, na aldeia de Arembepe. A aldeia é um ambiente bem hippie. A gente fazia som lá, as pessoas ficavam no rio, todo mundo pelado. Tinha todo um... um aspecto disso era que tinha um lado da droga, da pesada, porque pintava gente de tudo quanto é tipo, o astral descia toda hora, não era uma coisa muito legal.⁵⁹⁹

No corte, aparece uma escura e grande cabeça masculina, de cabelos compridos, para fora da água, talvez de Agrippino, com algo da aparência de um homem de Neanderthal, ou um de nossos ancestrais, um humanoide, moreno, de rosto sombreado, virando a cabeça, olhando para cima, e que demonstra estar desfrutando do prazer de estar ali.

Temos o corte para o primeiro plano do rosto do homem de barba, de olhos fechados em movimento lento visto por meio do movimento ondulante da água transparente, brincando de ficar metade do tempo com o rosto dentro, depois fora da água. Gesto desprovido de intenção que não a do desfrute, da curtição.

Nesse momento percebe-se que Agrippino se interessa pelo movimento sinuoso de seu rosto submerso dentro da água, tanto que, no *take* seguinte, reaproxima a câmera num primeiríssimo plano, numa tentativa de tornar o campo todo da imagem uma forma sinuosa de rosto. Essa sinuosidade do movimento, que torna “falha” a definição do rosto, provocada pelo

⁵⁹⁹ PAULA, J. A. de. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar, 1979. Op. Cit.

movimento ondulatório da água, casa com ondulações sonoras dos microtons, que também “falham” a sonoridade cheia, pois essas microtonalidades justamente surgem nesse subir e descer. Isso seria um achado na imagem e, nesse momento, Agrippino vai se interessar em buscar essas relações sensoriais de imagens ondulatórias aquáticas. Antes disso, aparece o homem alto e moreno carregando a criança nos ombros pela estrada na paisagem tropical de coqueiros, cena semelhante àquela referida num dos filmes da África. Estaríamos na África, na Índia ou na Bahia? O homem natural. A volta ao estado tribal. Depois, Agrippino brinca com a imagem em *plongée* da ondulação das sombras submersas de Maria Esther em meio aos movimentos ondulatórios dos reflexos translúcidos na água. Isso já é dança, pois a movimentação visual é acentuada pelo movimento sonoro ondulatório da Raga. Tanto é assim que a mão de Maria Esther, a única parte ágil de seu corpo pesado grávido nesse momento, penetra no quadro fazendo movimentos ondulatórios de uma dança gestual da mão, surpreendentemente incorporando a ondulação do próprio movimento da água, ou seja, reproduzindo a imagem que ela própria vê, na frente de sua própria sombra submersa.

Agora, as duas mãos e os braços de Maria Esther agachada no diáfano ondulatório dentro da água captadas pela câmera Super-8. Mãos e braços que dançam gestos de movimentos que lembram algas, mas que, sabemos, são também naturais de quem faz movimentos de abrir e fechar com os braços para se equilibrar quando está agachado dentro do mar, acrescidos, claro, da graciosidade dos gestos da bailarina. Essa independência gestual dos braços, da mão e dos dedos, poderíamos supor, seria um aprendizado adquirido a partir de um contágio de saber anterior com Maria Duschenes em relação à própria gestualidade preservada nas condições da bailarina acometida pela poliomielite que impedira os movimentos motores de outras partes do corpo, mas que promovera uma libertação compensatória que proliferava em seu próprio corpo a partir, principalmente, das mãos e dos braços e se transfigurava no estímulo dos alunos a se expressarem de sua própria maneira pessoal, moldando sua própria personalidade e recusando a constituição de um modelo a partir de sua própria figura. Percebemos essa relação gestual realizada por Maria Esther muito próxima do que acontece no filme *Hands* (1949), com a mestra Maria Duschenes filmada por Herbert, pois lá, a professora progride em movimentos independentes das mãos que se assumem como “bichos”. Maria Esther, grávida, também se utilizará dos braços e das mãos independentes como recurso e possibilidade expressiva a partir do movimento corpóreo.

Em *Danças na África* já tínhamos visto um embrião disso, a partir da relação lúdica na montagem da abertura lenta de uma das pontas da pequenina estrela do mar com as mãos

abertas de Maria Esther. Aqui, a música compassada adquire maior lentidão e parece coincidir, agora, com a imagem das micro-ondulações dos brilhos da luz nas quebras ondulatórias de tonalidade da pele, adquirindo quase uma ressonância. Dentro da água, sabemos, há um retardo do movimento muscular devido ao meio mais denso. Esse retardo do movimento muscular no meio aquático, de abrir e fechar, acentua ainda mais o casamento com a Raga, como já foi dito, pois o seu movimento ascendente e descendente casa com o abrir e fechar dos braços e a microtonalidade parece estender e arrastar o espaço/tempo sonoro assim como a água retarda a relação espaço/tempo dos movimentos corpóreos. Depois, acontece o movimento das mãos submersas, onde uma delas, clara, submersa sobre o fundo escuro do lago, em movimento gestual, ondulando cada dedo em volteios progressivos como um alga marinha, vai abrindo e fechando os dedos. No corte, a mão aberta realiza volteios mais lentos com os dedos, adquirindo um leve grau de tensão mais rígido, como se fosse um gesto inconsciente de uma planta marinha. O interessante é que, na introdução do filme de Herbert Duschenes, aparece o seguinte letrero:

A constant driving and thriving always changing but never dying Eternal flow of living forms wich move and grow wich even without your awareness sometimes as a lovely and sometimes as a twisted likeness are mirrored in your soul.

(Uma condução constante e próspera sempre mudando, mas nunca morrendo. Eterno fluxo de formas vivas que se movem e crescem mesmo sem a sua consciência, às vezes como uma adorável e às vezes como uma torcida semelhança espelha-se em sua alma).⁶⁰⁰

Esse “eterno fluxo de formas vivas que se movem e crescem mesmo sem a sua consciência” espelha as palavras certas para aquilo que vemos no filme das mãos e dos braços de Maria Duschenes, caminhando como aracnídeos nas superfícies ou coincidindo como vegetais interagindo por entre as plantas e flores ou copos de vidro e que também coincidem exatamente com os gestos independentes mimetizados como plantas vivas aqui vistos de Maria Esther. Em seguida, Maria Esther abre e fecha as mãos num gesto mais enérgico e mecanizado. A imagem iluminada pelo trançado movente de luzes diáfanas na pele parece que é

⁶⁰⁰ DUSCHENES, Filmes de família: *Hands*. Filmado por Herbert Duschenes. Paola Prestes. In: <https://vimeo.com/241746250>.

acompanhada pelo próprio movimento ondulatório de uma dança feita pelos gestos da mão.

O movimento ondulatório de dança da mão submersa reproduz o movimento ondulatório que o próprio olho de Maria Esther e a câmera Super-8 de Agrippino veem, simultaneamente, ao som das microtonalidades da Raga. Isso é cinema como dança ou dança como cinema? Agora, as mãos são vistas fora da água, independentes, com a paisagem de dunas e coqueiros ao fundo. E Maria Esther parece nos dizer que suas mãos estão vivas e autônomas, são vegetais vivos, pois a energia fluida transpassa seu corpo e, novamente, emerge da água como uma cobra d'água ou planta carnívora, e como Duschenes, no mesmo gesto de volteios que se comunica como o gesto de fechamento da ioga ou da dança indiana, depois voltando a caracterizar-se o que antes era autônomo e como pertencente a um corpo. Tudo em sintonia com a melodia da Raga.

Na sua discussão sobre a singularidade na performance digital, na *Teatralidade como Medium*, Samuel Weber reflete sobre o papel único desempenhado pela performance digital “em minar o peso estético emprestado ao universal como um fim teleológico da performance. Ele especula que o movimento das extremidades e, em particular, dos dedos, desempenha um papel decisivo precisamente na medida em que esses dedos não podem mais ser tomados por estarem simplesmente à mão, mas, sim, porque possuem o dom de poderem *desenhar* alheios em relação à mão e ao corpo ao qual eles estão unidos, aos seus limites mais distantes e além. A relação da parte ao todo pode servir como um paradigma para o código ou para o discurso ao apontar para longe do todo. Sua manifestação imediata funcionaria como algo diferente de uma parte para um todo ao puxar o corpo como se fosse a interpelação de uma fratura do próprio maquínico. A performance “digital” significaria, então, algo diferente do que representa, de maneira similar à noção de significante enigmático em Jean Laplanche⁶⁰¹: *aquilo que possuiria significado para a criança independentemente de seu remetente ou destinatário, ela conhece necessariamente aquilo*

⁶⁰¹ É a força traumática do significante como o gesto retórico da não representação que Laplanche identifica como o kernal da performance, através da qual existimos na fantasia. Deleuze evoca algo semelhante à estrutura do significante enigmático em sua discussão sobre o pregoeiro na propensão de Francis Bacon a pintar o grito sem representar a fonte de seu horror. Isso é o que se expressa na frase, mais para não gritar antes ou por cima, mas para gritar à morte, o que sugere este acoplamento de forças, a força perceptível do grito e a força imperceptível que faz gritar. WEBER, S. *Theatricality as Medium*. Apud. MURRAY, Timothy. *Like a Prosthesis: Critical Performance á Digital Deleuze*. Apud CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 216.

*que significa e para ela isso não perderia seu poder de significar.*⁶⁰²

Voltando ao filme, na sequência aparece o corpo de Maria Esther submerso em câmera lenta, grávido e nu, se arrastando, deslizando e escorregando na água rasa devido à falta de agilidade, em meio ao arrastado da sonoridade. Abre os braços submersos e fica o ritmo ondulatório da música e da ondulação dos braços claros contrastados com a ondulação da água no fundo mais escuro, voltando aos mesmos gestos ondulatórios para, no final do plano, as mãos juntas perfazerem um movimento gestual.

Esse movimento dos braços e mãos lembra certa gestualidade ritualística da ioga como um sinal de agradecimento sobre si mesma. Ele funciona no abrir e fechar dos braços submersos no atraso prazeroso do ritmo da ioga, como um transbordar de energia na forma de um portal aberto para fora. Depois acontece uma inversão de posição e o gesto se abre para dentro, como se trouxesse aquela energia para si na altura do peito, típico da ioga. Num determinado momento, quando ela abre as duas mãos, antes de emergir para fora da água, essas mãos livres, diafanamente iluminadas, devido à sua força enquanto imagem, nos lembra, num sentido inverso, as duas mãos algemadas da mulher número 1 no prólogo de *Limite* (1931), de Mário Peixoto, fotografado por Edgard Brasil.⁶⁰³

A Raga continua no plano seguinte dos pés da criança (Manhã, que nascera linda, com o significado da palavra cítara, estrela da manhã), sentada sobre uma superfície espelhada, denotando discretamente outro momento, muito embora no mesmo despojamento hippie anterior. O espelho pôde significar, para Agrippino, uma possibilidade da continuidade de uma relação que conversaria talvez com o espelhamento e com a imagem do translúcido na água. Agora, há o espelhamento dentro de um meio sólido e estável, talvez mais adequado para filmar uma criança pequena, já que a deixar livre e solta na água poderia causar problemas diversos.

Outra questão é que a captação com a câmera Super-8, diretamente sobre a criança, causaria uma interferência da própria máquina no comportamento da criança, e captá-la através do espelho, seria fazê-lo indiretamente, deixando-a livre para se movimentar sem dar tanta atenção ao “brinquedo” – máquina que olha para ela. Poderíamos, se fôssemos, por acaso, psicólogos, dizer que foi um recurso psíquico inconsciente para evitar o contato direto. Essa

⁶⁰² LAPLANCHE, J. New Foundations for Psychoanalysis, Apud MURRAY, Timothy. *Like a Prosthesis: Critical Performance à Digital Deleuze*. Apud CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Op. Cit., p. 217.

⁶⁰³ Isso seria um assunto para a conclusão desta dissertação ou para outra ocasião, onde o experimental de uma época encontraria a outra: projetaria, quem sabe, um Mario Peixoto extemporaneamente proto-hippie?

opção teve suas vantagens e desvantagens, já que esse tipo de tomada sacrificaria a composição e a fotometria em relação às sombras no rosto. Mas ela é vista em *contraplongée*, contra o Sol, e com a música do Raga, nesse momento, perfaz de toda forma um tom de abertura encantadora ao sublime do novo, de um novo ser que surge no filme, na vida e sob o Sol neste momento do registro.

Morais diz em relação à imagem de *Céu sobre Água* que:

não há imagens de pessoas nesse filme sem que estas estejam ou despersonalizadas pela natureza (contrapostas ao céu, imersas na água) ou refletidas nela de algum modo (silhuetas, reflexos na água) – aquele que só eu sou se desmancha e se refaz continuamente no ritmo da água, no fluir do tempo.⁶⁰⁴

De alguma forma, há dúvidas quanto à capacidade da natureza de ‘despersonalizar’, mesmo no recorte da imagem cinematográfica, visto que até os guaranis possuem em sua mitologia a noção de que todas as pessoas são boas, mas que cada pessoa possui um *Atsiguá*, ou seja, o espírito de um determinado animal. Eduardo Viveiros de Castro fotografou e estudou os indígenas. Eles aparecem em suas fotos em silêncio para quem os vê, não ouço sua voz e nem vejo o movimento de seus gestos, mas nem por isso são despersonalizados.

Talvez no filme as pessoas fossem despersonalizadas no sentido de aparecerem na água serenamente despojadas de expressão de desejo ou de intenção como se fossem indígenas, mas não do prazer imediato do Ser-aí. O recorte e a proximidade dos corpos talvez. Filmar, no entanto, a espontaneidade de uma criança pequena, mesmo de viés, através de um espelho, retira a possibilidade de pensar numa de-subjetivação ou numa despersonalização, mesmo da natureza sobre ela.

A câmera, através do *zoom*, pelo reflexo, aproxima-se e afasta-se de seu rosto como se ingenuamente estivesse também, como ela, investigando algo, como que entrasse em contato com aquele ser pela primeira vez, o que não deixa de ser verdade. Mais para o final do plano, a criança é iluminada pela luz, não sem causar o problema de aquela luz também lhe ofuscar a vista.

⁶⁰⁴ MORAES, F. A. de. Op. Cit., p. 153.

Em seguida, o plano de uma panorâmica sobe da imensidão do mar sem fim, e a câmera Super-8 talvez esteja procurando um ponto de ancoragem, assim com as vistas das ruas no final de *Danças na África*, pois o que poderia ser colocado depois de um rosto de criança, ou do seu próprio filho? Esse mar seria o ponto de interrogação sem fim? No corte, um coqueiro cujas folhas tremulam ao vento. O fim de tarde e a longa panorâmica das pessoas voltando, contemplação sobre a paisagem.

Em meio a uma superfície ondulante, construída espetacularmente, onde percebe-se que é captada a partir do reflexo espelhado na superfície da água, onde vemos uma tarde chuvosa, misturada com nuvens brancas e lilases e em meio ao verde dos coqueiros, e por onde pingam gotas de água na superfície, fazendo pequenas ondas ao redor, se faz uma aparição, quase um fetiche.

Em *contraplongée*, o reflexo do corpo nu caminhando de Maria Esther, como na frontalidade e rigidez de uma escultura egípcia, uma deusa mulher renascida do parto, algo do escultórico de uma mulher de pedra. Seria a egípcia Hathor, “a Mãe das Mães”, deusa da fertilidade, mulheres, crianças e do parto, “a amante da vida”, a personificação da alegria, amor, romance, perfume, dança, música e álcool e patrona de dançarinos? Ou Geia, mãe da terra, ou seria sua filha Lethe, a deusa do esquecimento e esse lago em que todos se banham, seria o Lethe? Ou seria Vênus, ou Isis, a Lua, a deusa dos jardins e do renascimento da vida, ou a grega Ceres, deusa das colheitas e dos cereais? Ou Nanã Buruquê, que dá à luz, sem auxílio de ninguém, todos os deuses do panteão africano, ou a deusa hindu Bhavani, a que dá o nascimento, e é um dos nomes da deusa Parvati, esposa de Shiva, que saiu da espuma do mar, elevando-se sobre a concha de nácar que lhe serve de trono?

Seja qual for, ela vem caminhando e se agigantando em direção ao espectador, ao som metafísico de uma Raga de Ravi Shankar. As gotas de chuva que pingam funcionam como se abençoassem formalmente a superfície da imagem fantasmática, tornando-a quase metafísica, formando pequenas ondulações concêntricas ao redor de seu corpo e que também lhe servem como tapete. Quanto mais se aproxima lentamente, mais seu rosto, só ele, fica deformado, pois está acentuadamente ondulante: Produz-se uma imagem. Mais alguns passos e seu corpo inteiro se torna movimento e toma uma forma ondulatória.

Agora agigantado, transcendental, o plano é transbordado por sua monumentalidade, que penetra então na penumbra e que vem em direção a nós para esmagar o espectador, como as grandes figuras míticas de *Pan-América*. Seus passos agitam a água e de alguma forma nos

agridem destruindo o sentido espacial da imagem. Sobram as nuvens no plano seguinte.

Tomados pelo plano mítico, a criança que aparece sentada como um pequeno Buda, também parece uma divindade em meio à superfície da água repleta de folhas. Será que ela controla o fluxo do rio por onde o longo movimento panorâmico da câmera sairá no contrafluxo em direção aos coqueiros e dunas, revelando todo o lado oposto da paisagem? Será que ela controla toda a natureza? Essa entidade chamada Manhã, essa criança/Buda aparece sorrindo e depois séria, impondo respeito. Aparecem então mamilos enormes cheios de leite, e os olhos de Manhã ficam em segundo plano. Logo, a vemos manipulando o mamilo de Maria Esther com a mão. Ela aperta e olha atentamente, para em seguida o tomar serenamente em sua boca, enquanto seus pequenos dedos da mão e os pés se roçam e se agitam empinados em regozijo.

Há uma simbiose de corpos que se concretiza no desfoque da imagem sobre o seio e o rosto da criança. Seu corpinho, sua pele, quase seu cheiro é compartilhado na imagem, até mesmo o detalhe da pequena tornozeleira de conchas ou ossos pendurados ornando com seu pequeno tornozelo, símbolos de um mundo alternativo, comunitário, hippie. Ela agora interage conosco lambendo orgiasticamente a câmera, como desejaria Agrippino. Seus pés aparecem molhados na delicada panorâmica da superfície transparente da água do mar agitada pelo vento. Aparece a sombra de Maria Esther e a criança aprendendo a andar, sentindo já as algas com o seu pisar titubeante. A educação sensorial, os primeiros contatos na natureza.

A paisagem pictórica, nuvens no final da tarde. Tudo é ritmo, cor e sonoridade. Somos invadidos pela serenidade do som, pelo desejo de olhar calmamente o lilás do céu, a forma das nuvens, o corpo de Maria Esther que desliza na água que reflete os moventes brilhos translúcidos do Sol.

De novo a dança, o Raga e seus microtons. O corpo de Maria Esther agora é um peixe, ou sereia dando voltas sobre si, movimentando-se na ondulação do som e dos reflexos na água. Seus braços, depois suas pernas se movem debaixo d'água em volteios nas ondulações dos giros sonoros da microtonalidade e das ondulações dos brilhos do Sol.

De repente, o plano da imagem reproduz espacialmente, plenamente, o plano da Terra. Maria Esther ajuda a pequena Manhã a caminhar, embaixo, as duas plantadas no solo e ao mesmo tempo no plano inferior da imagem, como os abutres nas pedras no início de *Limite* e Paulo Martins empunhando a arma no início e no final de *Terra em Transe*. O corpo das duas submersas na ondulação de luz vibratória da água. Vemos, por fim, o corpo de Maria Esther boiando e dançando uma ioga aquática serenamente.

2.9.1 Análise de *Céu sobre Água*

Operou-se aqui uma transformação natural do acontecer estético, em pessoas que tinham experimentado o máximo em termos da quebra ou despojamento de padrões de destruição do que se poderia falar em fruição estética. No caso de Agrippino, como disse Hoisel, roubando os mitos para neutralizar o poder das mitologias modernas, destituindo o protagonismo do personagem, sua despsicologização, desdramatização do rito sexual, dessacralizando, transgredindo valores culturais pela sua carnavalização. Há uma inflação da desordem e da confusão própria da ramificação de pensamentos numa hierarquia de subpensamentos próprios dos efeitos do LSD no despertar de uma fala que não poderia ser de outra forma por causa das repressões culturais.⁶⁰⁵ Agrippino, segundo Hoisel, em análise de suas obras anteriores, poderíamos falar em dramatização do caos, chegando até o apocalipse, ligado a uma cultura da bomba própria da época, a exacerbação do caos, o supercaos, na forma de um desregramento esquizofrênico, expondo o que Deleuze chamou de “máquina desejanter”.

Para Hoisel, isso seria indispensável para se chegar a uma nova ordem, como se o cosmo pudesse ser novamente integrado à Era de Aquário, reconquistar o paraíso perdido, sendo mais uma etapa do eterno retorno nietzscheano. Hoisel, freudianamente, diz que todo esse percurso seria uma forma de prazer por causa de seu valor catártico. Essa exacerbação do desejo como sua escritura, viria de uma falta, de uma carência original.⁶⁰⁶

Mas o percurso até *Céu sobre Água* também passa pela saída traumática do Brasil em vista da situação política, e pela viagem à África, cujo tamanho da profundidade da experiência pessoal, como já foi dito, jamais teremos a condição de dimensionar. No caso de Maria Esther, muito mais delicado em termos de provas materiais, percebe-se, a partir das imagens colhidas por ela com Agrippino, depois de um longo percurso dos mais agudos no sentido de conhecer as diversas possibilidades da expressão corporal da dança em suas diversas dimensões, no teatro com Agrippino, experimentar a criação de um corpo coletivo na explosão do gesto libertário em *Rito do Amor Selvagem* e depois na África, a relação do transe na dança como ritualística ligada ao cotidiano tribal, o despojamento profundo do ego.

⁶⁰⁵ HOISEL, E. Op. Cit., p. 128.

⁶⁰⁶ Idem. p. 88-130.

Morais diz que a concepção estética de Agrippino com *Céu sobre Água* é o ponto de chegada da *arte-soma*, concebida pelo próprio Agrippino: “*que se apresenta sempre como o próprio limite do mundo chega a seu ponto máximo como utopia de ressurreição do corpo*”.⁶⁰⁷

Tenho dúvidas se *Céu sobre Água* faria parte de um “projeto estético”, ou se, de fundo, seria fruto das circunstâncias num continuado e longo percurso de desapego na vida, pois esse percurso significaria fazer parte de uma grande não intenção de continuidade entre estética e vida para Agrippino. Mesmo porque, parece clara aqui a questão de uma parceria raptada de Maria Esther dentro do âmbito de um *home-movie*.

Haveria, segundo nossa visão, um desapego egoico por parte dos dois, talvez a própria *Manhã* seria um sinal disso agora, senão não teria sentido pensar nesse filme como o filme mais verdadeiramente hippie, segundo Machado Jr. e, assim como cita Hoisel um trecho de *Pan-América*, musicado por Gilberto Gil, *Eu e ela estávamos encostados na parede*, achamos importante também prestar atenção, de novo, ao que Agrippino diz nesse trecho do livro:

Eu e ela estávamos encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, o ventre, as pernas, e os seus braços me envolviam. Eu pensei que ela deveria sentir o calor que eu estava sentindo. Nós dois estávamos imóveis encostados na parede, eu não me recordo quanto tempo, mas nós estávamos abraçados e encostados ali há muito tempo. Eu não me recordava se eram horas, dias, meses. Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. Nós não saíamos da parede, e a paz nos encontrou subitamente, não enviou nenhum sinal, e nós não procuramos a paz. Ela tirou o vestido e eu disse que ela deveria ter... Eu e ela nus. Quando terminar o fim do mundo nós iremos para qualquer lugar.⁶⁰⁸

Em nosso projeto original do doutorado, pensamos numa expressão retirada de um livro do filósofo e dramaturgo Carlos Henrique Escobar sobre o *Zarathustra*, de Nietzsche, no qual ele utilizou o termo “destutelação”. Esse termo foi utilizado em nosso projeto para fazer um estudo sobre importantes filmes de artistas e poetas brasileiros em Super-8 na década de 1970 durante o regime militar, a partir de sua expressão corpórea ligada às diversas

⁶⁰⁷ MORAIS, F. A. de. Op. Cit. p. 151.

⁶⁰⁸ PAULA, J. A de. 2001, Op. Cit., p. 61.

manifestações das artes visuais no período. Filmes estes levantados e estudados por nosso orientador, Prof. Dr. Rubens Machado Jr. Intuímos que o filme de Agrippino, nomeado por Machado Jr. como o filme mais hippie daqueles que ele conhecia, a partir do universo em que ele se insere, possui, como diz Cristian Borges, essa vocação sensorial múltipla, que o cinema experimental se contaminou pelo interesse do universo de experimentações com o corpo e com a participação intrínseca do espectador nas artes visuais neste período.⁶⁰⁹

Além disso, podemos dizer que o que aqui se apresentaria, seria uma das mais altas formas daquilo que Escobar nomeia como sendo a destutelação corpórea nessa época de repressão política no Brasil. Isso aconteceria justamente devido a sua não ação hippie produzida em imagens, que poderíamos de alguma forma ligar à filosofia zen budista, que influenciou toda uma geração da contracultura, de Kerouac e seus *Vagabundos Iluminados*, Neal Cassady, Guinsberg, Gary Snyder, por meio de Shunryu Suzuki, que popularizou o zen budismo nos EUA, centrada no vazio ontológico, com sua “celebração do comum”, de que apenas depois que alguém se esvazia, despojado de sua significância, não sendo escravo da dor, nem pelo caminho da atividade, pode experimentar o fluxo da vida de uma perspectiva iluminada.

Seria a subversão de toda a estrutura tanto da personalidade como da identidade, esta que ligaria o homem ao seu passado, assim como o desejo ao seu futuro. Cessar a atividade mental e acordar para o extraordinário da presença no momento, o Ser-aí. O Satori, que não pode ser atingido por meio do esforço, mas experimentando-se esse estado com práticas como a meditação, como forma de viver no mundo, como mostrou o mestre Huig-Neng: “*desde que nossa mente permaneça desligada de qualquer pensamento em particular, é capaz de pensar quaisquer pensamentos adequados a todas as situações*”.⁶¹⁰

O contato com a presença aconteceria no momento em que ela está sendo para nós, que é próprio da consciência adquirida por meio da prática da ioga e da meditação, com a respiração pausada e a ausência de desejo, de atividade, que não a lúdica na água, na dança ou na ioga, despojamento de atitudes das pessoas que revelassem uma intenção em *Céu sobre Água*, que Moraes coloca como sendo uma ausência do *ente*, seria o que interessaria aqui pensar.

Heidegger discorre sobre a diferença, nos gregos, entre *hypokeimenon*, o cerne das

⁶⁰⁹ BORGES, C. *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 49.

⁶¹⁰ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p.116-118.

coisas, o fundamento já sempre existente, e as características das coisas, que se denominam *symbebekota*, ou a concomitância das coisas nelas mesmas. Segundo Heidegger, aqui podemos encontrar a fundamental experiência grega do ser do sendo, no sentido de presença.

Porém, há uma interpretação normativa da coisidade da coisa, e se fixou a interpretação ocidental do ser do sendo, que começa com a recepção das palavras gregas no pensamento romano-latino, que vão alterar o sentido grego. *Hypokeimenon* torna-se então *subjectum*, pôr, deitar debaixo de, atirar, pôr ao pé de, o que está posto sob, ou seja, o fundamento, e depois, modernamente, o sujeito; e *hypostasis* torna-se *substantia*, do verbo *substare*, estar sob, ou seja, a substância, a essência, os meios de subsistência. *Symbebekos* torna-se *accidens*.

Essa tradução, como Heidegger diz, tem consequências sérias, pois mais do que transpor as palavras gregas para outro modo de pensar, o romano, este assume as palavras gregas sem a experiência originária que corresponde ao que as palavras dizem e, com este traduzir, começa a carência de chão firme do pensamento ocidental.⁶¹¹

No caso da palavra *Aletheia*, desvelamento do sendo, ou aquilo que presentifica em toda presença, transformada depois em essência da verdade derivada, será a mesma coisa. Depois Heidegger irá discorrer sobre o repouso, dizer que somente a partir deste repouso da obra podemos reconhecer o que na obra está em obra. Que na obra de arte a verdade esteja posta em obra, isto até agora era apenas uma afirmação *a priori*. Até que ponto acontece no ser-obra da obra, quer dizer agora? E o que acontece quando o movimento “na obra” está em repouso e o repouso em movimento?

Heidegger pergunta fazendo a resposta: *que é o repouso senão o contrário do movimento?* Aquele não é nenhum contrário que exclua de si o movimento, mas que o inclua. Somente o movimentado pode repousar. O modo de repouso está de acordo com o tipo de movimento. No movimento como mera modificação de lugar de um corpo, o repouso é, de fato, somente o caso limite do movimento. Se o repouso inclui o movimento, então pode haver um repouso que é uma reunião interior do movimento.⁶¹²

Depois dirá que o desvelamento não é nem uma propriedade das coisas, no sentido do sendo, nem uma propriedade das proposições. A essência da verdade é uma disputa originária, entre Mundo e Terra, na qual é conquistado aquele meio aberto, dentro do qual o sendo vem se

⁶¹¹ HEIDEGGER, M. *A Origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 51-52.

⁶¹² HEIDEGGER, M. Op. Cit., p. 119.

situar e do qual o sendo se retira para si mesmo.

No movimento concentrador desse disputar vige o repouso. Aqui se fundamenta o repousar em si da obra. Na obra, o acontecimento da verdade está em obra, mas o que assim opera está, contudo, na obra. Por consequência, já se pressupõe aqui a obra real vigente como portadora daquele acontecer. A verdade, portanto, é o desvelamento do sendo enquanto sendo. A verdade é a verdade do ser. O belo reside na forma, mas apenas pelo fato de que a forma um dia se iluminou a partir do ser como a entidade do sendo. Hans Ulrich Gumbrecht segue o pensamento de Heidegger, segundo Marcelo Jasmin, que abre seu livro, na busca de alternativas epistemológicas em que denuncia o predomínio praticamente absoluto e injustificado da autocompreensão das humanidades como saberes cuja tarefa exclusiva é extrair ou atribuir sentido aos fenômenos que analisa. Denuncia também o cogito cartesiano ao se reproduzir em inúmeras dicotomias – espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante – nas quais o primeiro polo (sentido espiritual, interpretação) sempre tem privilégios e é concebido como hierarquicamente superior ao segundo (corporeidade, materialidade).

Contra essa excessiva espiritualização metafísica que nos levaria à “perda do mundo”, Gumbrecht se aventura em caminhos intelectuais que permitiriam restabelecer a “coisidade do mundo” por meio de uma “cultura de presença” relegada ao segundo plano pela “cultura de sentido”. Na busca do que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual [Erlebnis] e pode dispensar a redução hermenêutica ao significado e permitiria ultrapassar o estatuto central da interpretação.

Aqui podemos lembrar Susan Sontag em *Contra a Interpretação* (1966). Nesse contexto, presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando a nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e, necessariamente, por uma relação de sentido. Formula, assim, os conceitos de “epifania”, “presentificação” e “dêixis” como candidatos potenciais a um possível campo epistemológico não hermenêutico e não metafísico.

Ao pensarmos com Gumbrecht que qualquer contato humano com as coisas do mundo conteria um componente de sentido e um componente de presença, e que a experiência estética é específica e nos permitiria viver esses dois componentes em sua tensão, sem pensar que o peso dos dois componentes seria sempre igual, a dimensão de sentido sempre predominante quando lemos um texto e a da presença sempre que ouvimos música; portanto, sempre a

experiência entre presença e sentido.⁶¹³

É justamente a palavra “serenidade” [Gelassenheit], herdada de Heidegger, que Gumbrecht utilizará para obter um dos lados das respostas das quais necessita; e esta é exatamente uma das palavras que nos interessarão aqui, pois o que seria aquilo que vemos em *Céu sobre Água*, senão justamente a produção de uma presença de serenidade: um corpo voluptuosamente geográfico e dançarino ao som da Raga que, em primeiro lugar, nos engaja na proximidade visual orgiástica com a sua pele e seus movimentos e que se abrem para a simples presença do olhar.

De outro lado, a palavra “serenidade” caracteriza-se pela disposição das pessoas em geral no filme dentro do ambiente de Arembepe, e no atraso do desfile de microtons da Raga de Ravi Shankar em ressonância com o ondulatório atraso dos músculos borboleteando sinuosamente braços e pernas ou arrastando a barriga prenha abaixo da água.

Lá o Sol projeta sua luz, que, refletida, torna-se ondulante, translúcida e brilhante trançando claros e caóticos microriscos sobre a pele, e da qual participamos como convidados de uma íntima, sensorial e sensual orgia espectral devido à possibilidade corpórea do manuseio libertário do Super-8 e ao olhar de Agrippino: Uma dança de véus aquáticos luminescentes de um corpo que, se pensássemos com Marcuse, atuaria aqui como uma busca inconsciente de uma regressão à vida orgânica lutando por alcançar a imobilidade integral segundo o princípio do Nirvana como base do princípio de prazer.⁶¹⁴

Uma das questões que poderíamos levantar também e que complicaria o nosso raciocínio, é que essa serenidade, devido a ouvirmos a Raga do começo ao fim, jamais é permeada pelo silêncio, no sentido daquilo que Sontag diz, de que os “*elementos mais poderosos de uma obra de arte, frequentemente, são seus silêncios*”.⁶¹⁵

No entanto, a própria melodia da Raga conteria algo que nos levaria para outro tempo, desprovido de carga emocional pessoal, transformando o espaço/tempo sonoro no modo arrastado com que distribui a carreira dos microtons. A outra coisa é que houve um singular

⁶¹³ GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010. p. 138.

⁶¹⁴ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1975. p. 46.

⁶¹⁵ SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre, LP&M, 1987. p. 28.

despojamento comportamental e espiritual dos corpos das pessoas, não intencional, que realizaram este filme a ponto de pensarmos num *home-movie*, das pessoas que se deixaram filmar pela pequena câmera Super-8, apesar do cuidado excepcional com que foi captada a luz por Agrippino, que, depois do aprendizado na África, ficava muito tempo testando a luz e montando o filme.

Esse despojamento se mostra a ponto de pensarmos que essa produção de presença opera em nós, espectadores, como uma coisidade da situação fenomênica, efetivando-se de forma serena. Isso acontece exatamente nessa luz atravessando a ondulação da água sobre a pele ou na paisagem captada como uma soberba pintura construída nos planos da imagem.

Também isso aconteceria na cena do emergir de uma “divindade” feminina esfíngica como reflexo de dentro da água. Aqui, no entanto, há a produção de uma imagem reflexa, ou sua aparição, e isso nos remeteria à imagem dialética benjaminiana, em *um movimento dialético colhido no ato de sua paralisação, aquilo que foi se une fulminantemente com o agora no milagre dessa imobilidade hesitante, o frêmito leve, imperceptível, que me indica que está vivo*.⁶¹⁶

Essa aparição de uma divindade, que não sabemos bem qual é, africana, egípcia, grega, hindu, ou seja lá qual for, repentinamente acontece como “fantasmata”, como na terminologia, citada por Agamben, nos procedimentos ligados à memória da coreografia na dança, de Domenico de Piacenza. Nesse plano, especificamente no reflexo de imagem na água, a frontalidade do corpo nu escultural de Maria Esther caminhando em direção à câmera, penetramos repentinamente numa dimensão entre o corpóreo e o incorpóreo da imagem reflexa, e, mais do que isso, significaria trabalhar na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo, entre o individual e o coletivo. Para Agamben, a ninfa seria a imagem da imagem, *a cifra das Pathosformeln que os homens transmitem uns aos outros de geração a geração, e à qual se ligam sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar*.⁶¹⁷

As águas aqui produzem, portanto, imagens. Funcionam como suporte de descoberta do diáfano, um diáfano produtor de imagens dentro do filme. Imagens reflexas produtoras de imagens que provocam fulminantes estalos dialéticos entre passado e presente. Imagens

⁶¹⁶ AGAMBEN, G. *Ninfas*. :São Paulo Hedra, 2012. p. 40.

⁶¹⁷ Idem. p. 61.

translúcidas sensoriais e lúdicas da luz brincando sobre o corpo submerso, imagens do esquecimento; talvez seja mesmo o Rio Lethe, devido principalmente a este singelo transe do *estar aí vivencial* das pessoas.

Ele reverbera suas ondas sonoro-luminosas sobre nós contaminando-nos com a mesma “serenidade” com que devemos nos despojar e esquecer a interpretação, para sermos ou participarmos junto com a obra deste estado, já que, como diz Sontag, “*a arte não pode seduzir sem a cumplicidade do sujeito que tem a experiência*”.⁶¹⁸

De alguma forma, o caráter vivencial e a ênfase no corpo eram uma tendência geral entre as artes do período no Brasil, como vimos em Oiticica e Lygia Clark, e o problema do objeto artístico existia para os artistas da chamada “nova objetividade”⁶¹⁹, assim como o escapar de uma determinada fluência narrativa existia para pessoas como Agrippino, para quem se arriscava e fazia literatura, teatro ou cinema sem medo, como ele, deveria ser do tipo daquele *modus operandi* que, ao fazer, devia, nietzscheaneamente, determinar aquilo que poderia deixar de lado, pois, como disse o filósofo: é preciso saber ocasionalmente perder-se, quando queremos aprender algo das coisas que nós próprios não somos.⁶²⁰

Morais descreve como foi o processo entre filme e corpo concebendo-o na esteira das manifestações do *happening* e da performance no filme *Hitler 3.º Mundo*. Mas não podemos dizer que havia unidade de pensamento na chamada “Nova Objetividade” das artes visuais, nem ela era esteticista, segundo Favaretto. Interessante ele dizer que era mais um “*estado da arte brasileira de vanguarda*”.⁶²¹ Agrippino parece que faz este filme também a partir de um “estado”.

A participação do corpo coletivo, como vimos, seria a palavra-chave, não como um programa, mas como algo que estava no ar, operava-se no inconsciente coletivo da época, aproximando-se física e imageticamente dos corpos no mais autêntico sentido do despojamento de si: o grupo Sonda, no caso de Agrippino, e aqui em *Céu sobre Água*, principalmente os corpos de Agrippino e a câmera anexa, Maria Esther e Manhã, como se nos chamasse ‘orgiasticamente’ à participação, assim como faz em sua literatura.

⁶¹⁸ SONTAG, S. Op. Cit., p. 15.

⁶¹⁹ SONTAG, S. Op. Cit., p. 15.

⁶²⁰ NIETZSCHE, F. Op. Cit., p. 183.

⁶²¹ FAVARETTO, C. Op. Cit., p. 34.

Mas para participarmos e estarmos junto da obra é preciso nos desarmarmos, repousar para receber sensorialmente do audiovisual essa mesma serenidade que deve transbordar em nós, produzida em sua presença na duplicidade dos corpos e das vibrações que da obra emanam. Enfim, essa (despretensiosa ou não) antiobra, anticinema, de alguma forma é também um tanto participativa, uma antiarte cinematográfico-ambiental, como em *Oiticica*. Este dizia que o “objeto é a descoberta do mundo a cada instante”.⁶²²

Cabe ainda dizer...

Se pudermos falar sobre o filme mais próximo de *Céu sobre Água*, fora de algo distante no tempo e no sentido que possui de *Limite*, o olhar sensível sobre as coisas e texturas na luz, claro que este seria *Window Water Baby Moving* (1958), de Stan Brakhage. Questões muito próximas estão ali, um sentido de *home-movie* sobre a gravidez, a água, a barriga grávida como forma, o ambiente contracultural e afetivo do parto em casa compartilhado pelo casal até seu prolongamento no entrelaçamento dos corpos amorosos e a sensualidade das formas femininas, tendo a barriga como protagonista, como geografias de paisagens na luz.

O que diferencia é que a serenidade encontrada ali se torna relativa ao momento. As mãos pousadas na pele, o rosto em relaxamento e o sensível visual e tátil na espera do trabalho de parto na água, que será mostrado como parte integrante da vida afetiva do casal, mas também como um momento que não deixa de ter o seu trabalho. A dor relativa de expelir pela entrada vaginal inchada, mostrada reiteradamente como uma porta na espera da visita que irá surgir ou algo como um presente da cegonha que virá pela janela, também mostrada reiteradamente, inclusive por meio do reflexo na água. Tudo à espera de um ser que pretende sair de dentro ou chegar de fora.

A barriga e os pelos pubianos mostrados reiteradamente em vários planos, depois o rosto vendado da jovem e sua boca aberta de dor parece quererem todos pedir: saia. E a câmera mostra em primeiro plano o procedimento completo, o corte do fio umbilical e a retirada da placenta. Depois o retorno para a afetividade do toque e das formas geográficas do corpo na

⁶²² Idem. p. 35.

composição fotográfica, a cumplicidade do bebê com o corpo da mãe e a alegria do pai.

Para Brakhage, o sentido de filmar está na presença da luz como textura e a sensorialidade como metáfora da vida e seus elementos, e aqui não é diferente. Mas transparece o desejo natural relacionado ao momento da espera, ao trabalho e a contemplação da natividade como extensão bem-vinda da afetividade e da sensualidade dos corpos.

Agrippino parece se desapegar de tudo, tudo vira imagem, inclusive a criança espelhada, assim como Maria Esther será no reflexo da água. É Agrippino quem pare, mas pare a própria imagem. Há, portanto, um desapego de tudo na própria produção da imagem. Desapego de expectativa e inclusive também de um movimento ativo de desagregação, do ser para a morte heideggeriana no interior do ciclo da vida. Afinal, como diz a letra de Gilberto Gil e João Donato, “*Tudo isso vem, tudo isso vai, pro mesmo lugar, de onde tudo sai*”.⁶²³

E faz isso depois de hiperbolizar contradições culturais, históricas e políticas em sua literatura, teatro e cinema, ainda que nos apercebamos, tanto em *Lugar Público* como *Pan-América* e até no filme *Hitler 3.º Mundo*, de momentos de parada onírica e telúrica, como na água da banheira ou na sensualidade na interação com o corpo de Marilyn Monroe. Mas em *Céu sobre Água*, depois da iniciação dele e de Maria Esther na África, parece ter havido um penetrar num estágio posterior de pleno despojamento da ação, um “parar em repouso” em relação ao estado anterior de crítica da violência e da voracidade do mundo para descobrir. De repente, depois do *Término do Fim do Mundo*, um lugar qualquer ou comum, como o título da música, a paz dessas simples ondulações luminescentes que interagem com o corpo ondulante da dança de Maria Esther e depois *Manhã*, e o filme, talvez, seja essa descoberta. Não sabemos se ele é tropicalista ou tropical, talvez tanto faça, mas produz, isso sim, um “estado”, e vibra realmente uma serenidade anterior a Cabral por meio de uma “*descolonização do sujeito*”.⁶²⁴

Em *Hitler 3.º Mundo*, Agrippino mostrava, como disse Nietzsche, que se encontrava num estado performático acima do *louvor e da censura*⁶²⁵, mas no modo, enfim, como agencia essas imagens em *Céu sobre Água*, nessa paz nua e contracultural absoluta, nessa não ação corpórea e não narrativa há, de alguma maneira, sem querer, uma coisa que Nietzsche chamava de *ludus* livre, aquilo que não é determinado nem imposto, nem subordinado a outro: *O espírito*

⁶²³ Música: *Lugar Comum*. Gilberto Gil e João Donato, 1975.

⁶²⁴ FAVARETTO, C. Op. Cit., p. 37.

⁶²⁵ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 109.

*torna-se criança quando atinge esse valor. O de ser autotélico, criador livre e inocente, sem por quês nem para quês, isto é, desinteressado.*⁶²⁶

Esse *ludus* estabelecido entre Agrippino, a câmera Super-8 e Maria Esther significa ,também a legítima e aguda destutelação comportamental na interação com o espectador principalmente no contraste absoluto do alheamento em relação ao momento político repressivo do País na época, como diria Gilberto Gil, “*Aqui, fora de perigo*”.⁶²⁷

Isso só poderia acontecer, como vimos neste percurso, graças à aguda experiência do corpo-próprio mostrado na literatura e na dança como a preocupação intrínseca com o corpo coletivo (do grupo Sonda, do brasileiro, do homem) que tanto Agrippino como Maria Esther possuíam cada um a sua maneira: “*Todo eu sou corpo e nada mais, a alma não é mais que um nome para chamar algo de corpo*”.⁶²⁸

Agrippino, como Brakhage⁶²⁹, cada um a sua maneira, descobre a sensorialidade na relação diáfana entre a água, o corpo, a luz e o movimento. Suas microluminosidades ondulatórias são produzidas projetando-se na pele junto ao movimento ralentado do corpo submerso de Maria Esther, que reproduz livremente movimentos de forma sinuosamente dançantes, essas próprias ondulações de luz no translúcido da água nos chamam a atenção, assim como a ponta mínima da estrela do mar se abria como se acenasse para nós na África, como as mãos abertas de Maria Esther talvez herdadas de Maria Duschenes abrindo e fechando, piscando, ora parecendo alga, ora peixe, ora nos encantando como sereia. Nietzsche disse que a dança é o símbolo dionisíaco do devir (vir-a-ser), da transformação das coisas.⁶³⁰ Na época isso era simbolizado esotericamente pela era de Aquário.

Descendo ao plano terreno da imagem, portanto, essa dança acontece diante de nós a partir dos movimentos ondulatórios das imagens do corpo dançante, abrindo-se e fechando-se, atravessado pelos brilhos ondulantes debaixo da água translúcida, entrando em ressonância com a vibração ralentada da música microtonal que também ascende e descende, que ora pinça, ora

⁶²⁶ “Os brinquedos são autotélicos, têm um fim em si mesmos, porque a criança não procura usar eles como meio para alcançar algo extrínseco, na atividade humana da produção, no trabalho, a finalidade é extrínseca”. Idem. p. 39.

⁶²⁷ Música: *Aqui e Agora*. Gilberto Gil, 1977.

⁶²⁸ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra*. Op. Cit., p. 51.

⁶²⁹ “Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção”. BRAKHAGE, S. *Metáforas da Visão*. p. 2.

⁶³⁰ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra*. Op. Cit., p. 25.

recheia e amplia delicadamente o espaço/tempo sonoro.

Há, portanto, no filme, uma ampla noção de liberdade ou, mais do que isso, a ideia de que nossa vida é um projeto livre que lançamos ao mundo: “*escolhemos o eu que nos tornamos e a autenticidade da vida deve ser medida pela plenitude de nosso compromisso com nosso projeto livremente escolhido*”.⁶³¹ Essa noção do acolher livre da experiência singular em sua pluralidade do que é irrepetível, na incerteza do encontro com aquilo que não pode ser antecipado, do vivenciar o agora, do parar devagar para olhar, escutar e do falar e se expressar sobre e por aquilo que nos irrompe, sobre aquilo que nos acontece, suspender a opinião, o juízo e a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, dar-se tempo e espaço.⁶³² Essa noção de experiência como um abrir-se à vida no aqui e agora foi herdada por meio de um longo caminho percorrido pela arte no impulso estético de valorizar a improvisação espontânea na indistinção holística entre mente e corpo e que corre como um longo fio pelo tecido contracultural dessa época. Aconteceu desde os “pintores da ação” quando pretendiam que sua arte se relacionasse com a vida, até as performances onde vida e arte se tornavam indistinguíveis⁶³³, ou, como o que disse Allen Ginsberg:

“sempre quis voltar ao corpo / onde nasci”, a observação de que “o corpo é o campo” e é igualmente a experiência dele. É, então, retornar “não a si mesmo como um centro egocêntrico, mas a experimentar a si mesmo como no mundo”.⁶³⁴

Essa relação com a liberdade e com o corpo como experiência vai de encontro a uma realidade que não apreende motivações internas, não é coisa, mas acontecimento. O sujeito dessa experiência em Agrippino não seria um objetivador ou coisificador, mas, sim, um sujeito aberto que se deixaria afetar por acontecimentos, luzes, cores e contrastes. O real não poderia remeter a um tema ou a um problema, mas a uma questão sempre aberta; e o sujeito da

⁶³¹ SARTRE, J. P. Apud BELGRAD, Daniel. *The culture of the spontaneity: improvisation and the arts in postwar América*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 106.

⁶³² A experiência já não é o que nos acontece e o modo como lhe atribuímos ou não um sentido, mas o modo como o mundo nos mostra sua cara legível, a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade que são as coisas e dominá-las. A partir daí o conhecimento já não é um páthei máthos, uma aprendizagem na prova e pela prova, com toda a incerteza que isso implica, mas um máthema, uma acumulação progressiva de verdades objetivas que, no entanto, permanecem externas ao homem. LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 25-34.

⁶³³ BELGRAD, D. Op. Cit., p. 106-115.

⁶³⁴ Idem. 123.

experiência não seria aquele que tematiza ou que problematiza, mas, sobretudo, aquele que pergunta. Dessa maneira, o real não se tornaria representação ou identidade, mas presença.⁶³⁵

Este corpo com presença viva se estabeleceu aqui como uma ampla noção de toda uma mentalidade pré-individualista que vinha sendo construída por Agrippino e Maria Esther na dança, no teatro e no cinema e confirmada na viagem à África, mas que poderíamos pensar, qualquer que fosse a raça, no sentido de não distinguir claramente entre o subjetivo e o objetivo e identificar-se emocionalmente com o seu mundo circundante.⁶³⁶ Ela traduziu-se aqui cinematograficamente em uma dança como fluxo e como vibração (percebido desde a África pelo casal), gerada por uma organicidade entre elementos da natureza, movimentos, imagens e ritmos: o som esparramado da Raga; o movimento lento de dança do corpo submerso que sincroniza com o movimento da água como produtora de imagem no trançar ondulante da luz; na composição cromática entre azuis e laranjas e no reflexo sobre a paisagem e o corpo; e o próprio ato de filmá-los na portabilidade corpórea do Super-8. O filme Super-8 acontece aqui como um corpo vivo na natureza.

Marcuse, por fim, veria nessa obra de arte a mais simples fantasia de oposição à repressão institucionalizada e a imagem do homem como um sujeito livre⁶³⁷, segundo atitudes puramente receptivas, que tendem mais para a gratificação do que para a transcendência que se conservam fortemente entre si vinculadas ao princípio de prazer.⁶³⁸

Talvez a aparição da imagem “divina” de Maria Esther no final como *fantasmata* através do reflexo da água, entre o corpóreo e o incorpóreo, para além dos ícones das imagens pop de *Pan-América*, quisesse, como diz Marcuse, penetrar mesmo no âmbito junguiano (embora utópico para Freud) de uma entidade feminina, terra, em suma, uma imagem cuja fantasia pudesse referir-se a um lugar ou a um futuro inconquistado da

⁶³⁵ LAROSSA, J. Op. Cit., p. 111.

⁶³⁶ Idem. p. 60.

⁶³⁷ Em sua mais extrema reivindicação de gratificação, para além do princípio de realidade, a fantasia anula o próprio principium individuationis estabelecido. Aqui se encontram, talvez, as raízes da vinculação da fantasia ao Eros primário: a sexualidade como a única função de um organismo vivo que se estende para além do indivíduo e garante sua conexão com a espécie. Na medida em que a sexualidade é organizada e controlada pelo princípio de realidade, a fantasia afirma-se, principalmente, contra a sexualidade normal (já examinamos anteriormente a afinidade entre a fantasia e as perversões). Contudo, o elemento erótico na fantasia ultrapassa as meras expressões pervertidas. Visa a uma realidade erótica em que os instintos vitais acabassem descansando na gratificação sem repressão. É esse o conteúdo básico do processo de fantasia, em sua oposição ao princípio de realidade; em virtude desse conteúdo, a fantasia desempenha um papel único na dinâmica mental. MARCUSE, H. Op. Cit., p. 135.

⁶³⁸ Idem. p. 107.

humanidade, e cuja fantasia, embora apartada da realidade, exprimiria justamente a grande recusa, sua característica primordial. Grande recusa como uma terra de ninguém da utopia, protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade, o viver sem angústia.⁶³⁹ Essa utopia seria capturada pela própria organização daquilo que Marcuse chama de princípio de desempenho, mas acreditava que uma reconciliação entre Eros e Thanatos poderia se estabelecer com a seguinte condição:

Se a construção de um desenvolvimento instintivo não repressivo se orientar, não pelo passado sub-histórico, mas pelo presente histórico e a civilização madura, a própria noção de utopia perde o seu significado. A negação do princípio de desempenho emerge não contra, mas com o progresso da racionalidade consciente; pressupõe a mais alta maturidade da civilização.⁶⁴⁰

⁶³⁹ “Mais enfaticamente do que Freud, insistiu Jung na força cognitiva da imaginação. Segundo Jung, a fantasia está indistinguívelmente unida a todas as outras funções mentais; mostra-se ora como primeva, ora como a suprema e a mais audaciosa síntese de todas as capacidades. A fantasia é, sobretudo, a atividade criadora da qual fluem as respostas a todas as perguntas respondíveis; é a mãe de todas as possibilidades, na qual todos os opostos mentais, assim como o conflito entre o mundo interno e o externo, se unem. A fantasia sempre constituiu a ponte entre as exigências irreconciliáveis do objeto e do sujeito, extroversão e introversão. O caráter simultaneamente retrospectivo e expectante da imaginação fica assim claramente enunciado: não só se reporta, retrospectivamente, a um dourado passado aborígine, mas também se refere a todas as possibilidades futuras, ainda irrealizadas, mas realizáveis. Entretanto, na obra anterior de Jung, a ênfase vai para as qualidades retrospectivas e, conseqüentemente, fantásticas da imaginação: o pensamento onírico move-se de maneira retrógrada em direção à matéria-prima da memória; é uma regressão à percepção original. No desenvolvimento da Psicologia de Jung, suas tendências obscurantistas e reacionárias tornaram-se predominantes e eliminaram as intuições críticas da metapsicologia de Freud. Marcuse, em contrapartida, insiste na dimensão crítica da fantasia: O valor de verdade da imaginação relaciona-se não só com o passado, mas também com o futuro; as formas de liberdade e felicidade que invoca pretendem emancipar a realidade histórica. Na sua 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 fantasia: “Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que estivesse em jogo aquilo a que grosseiramente se chama felicidade, é privarmo-nos de tudo o que encontramos, no nosso íntimo mais profundo, de justiça suprema. Somente a imaginação me diz o que pode ser.” André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme* (Paris: Editions du Sagittaire, 1946), p. 15.

Foi o primeiro manifesto, de 1924 Os surrealistas reconheceram as implicações revolucionárias das descobertas de Freud: A imaginação talvez esteja prestes a reclamar os seus direitos. Mas quando perguntaram: Não pode o sonho ser também aplicado à solução dos problemas fundamentais da vida?, ultrapassaram a Psicanálise, na medida em que solicitavam que o sonho se convertesse em realidade, sem comprometer o seu conteúdo. A adesão intransigente ao estrito valor de verdade da imaginação compreende mais completamente a realidade. Que as proposições da imaginação artística sejam inverdades, nos termos da organização real dos fatos, faz parte da própria essência da verdade de tais proposições: A verdade de que uma determinada proposição a respeito de uma ocasião real é verdadeira poderá expressar a verdade vital no tocante à realização estética. Exprime a grande recusa que é sua característica primordial. No contexto mais realista da teoria política ou mesmo da Filosofia, foi quase universalmente difamada como utopia. MARCUSE, Herbert. Op. Cit., p.137-138.

⁶⁴⁰ MARCUSE, H. Op. Cit., p. 138-149.

Para Marcuse, as imagens de Orfeu e Narciso reconciliariam Eros e Thanatos. Relembrariam a experiência de um mundo não dominado e controlado, mas liberando uma liberdade que desencadearia os poderes de Eros, agora sujeitos nas formas reprimidas e petrificadas do homem e da natureza. Esses poderes *seriam concebidos* não como destruição, mas como paz, não como terror, mas como beleza. Essas imagens então se encontrariam vinculadas à *redenção do prazer, à paralisação do tempo, à absorção da morte; silêncio, sono, noite, paraíso, o princípio do Nirvana, não como morte, mas como vida.*⁶⁴¹

Aquilo em que Agrippino em suas entrevistas mostrava acreditar, num corpo reconciliado com seu próprio ambiente e destreza, com um saber fazer originário, talvez corroborasse essa advertência em Marcuse de um não tempo citando a imagem que Baudelaire dá a um tal mundo: *Là, tout n est que ordre et beauté, Luxe, calme, et volupté.* (Aí, tudo é ordem e beleza. Luxo, calma e voluptuosidade), nome de um quadro de Matisse, mas que nos remete a sua obra inteira.

Essas imagens remeteriam, segundo ele, ao Eros órfico e narcisista⁶⁴² O narcisismo, usualmente entendido como uma retirada egoísta ante a realidade, estaria aqui ligado à unicidade com o universo e Orfeu seria o arquétipo do poeta como liberador e criador, aquele que estabeleceria uma ordem superior no mundo, uma ordem sem repressão. A sua linguagem seria a canção e a sua existência a contemplação.⁶⁴³ Juntos, os dois formariam a Grande Recusa, recusa em aceitar a separação do objeto (ou sujeito) libidinal e que visa à libertação, à reunião do que ficou separado⁶⁴⁴, que despertaria e libertaria potencialidades que são reais nas coisas animadas e inanimadas, na natureza orgânica e inorgânica reais, mas suprimidas na realidade não erótica. Essas imagens referem-se à dimensão ou imaginação estética como sendo aquela em que o princípio de realidade das mesmas deve ser procurado e validado, e, ao mesmo tempo, uma dimensão alheia ao propósito, à utilidade, livre das relações de propriedade, um ser que se é livremente.⁶⁴⁵

⁶⁴¹ Idem.

⁶⁴² Marcuse toma a imagem de Narciso da tradição mitológico-artística, em vez da teoria da libido de Freud. Idem. p. 151.

⁶⁴³ Na sua pessoa, arte, liberdade e cultura estão eternamente combinadas. É o poeta da redenção, o deus que traz a salvação e a paz mediante a pacificação do homem e da natureza, não através da força, mas pelo verbo: Orfeu, o sacerdote, o arauto dos deuses, Demoveu os homens feros do assassínio e alimento imundo E logo se disse ter domado o esbravejar violento de tigres e leões... Idem. p.153-154.

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Diz Marcuse: Quanto á imaginação estética, para Kant, seria a intencionalidade sem intento (intencionalidade

Portanto, essas potencialidades circunscrevem *o telos* que lhes é inerente como ser apenas o que são, ser-aí, existir, em Heidegger, a presentificação, o Satori, onde o ser seria experimentado como gratificação, aquilo que uniria o homem, e a sua realização na natureza pudesse acontecer de forma plena. *Ao falar-se-lhes, ao serem amados e cuidados, os animais, as flores e as fontes revelam-se tal como são belos, não só para os que se lhes dirigem e os contemplam, mas para eles próprios, objetivamente.*⁶⁴⁶

A deusa aqui se chamaria liberdade, mas, segundo Marcuse, a libertação seria obra de Eros. A canção de Orfeu desfaria então a petrificação, movimentando as florestas e as pedras, mas para que comungassem na alegria.

Aqui, essa canção seria a da Raga indiana de Ravi Shankar com seus microtons deslizantes, e esse corpo reconciliado nos contempla com um verdadeiro “desbunde” de vibração psicodélica, telúrica, em que Maria Esther dança com a água e com a luz. E ele é de tal presença sensorial, que só restaria uma palavra para definirmos essa coisa viva cinematográfica, fora as definições geniais, ditas em sequência, “onírica”, “vivencial”, “cineviver”, “odara”, ou “primitivista”, dando razão a Machado Jr.: “ela é efetivamente hippie” – *“Esta coroa do que ri, esta coroa de rosas, eu mesmo a coloquei sobre a minha cabeça; eu mesmo proclamei que o meu riso era sagrado.”*⁶⁴⁷

formal) é a forma em que o objeto aparece na representação estética. Seja qual for o objeto (coisa ou flor, animal ou homem), é representado e julgado não em termos de sua utilidade, não de acordo com algum intento ou propósito a que possa talvez servir e também sem ter em vista a sua finalidade e compleição internas. Na imaginação estética, o objeto é representado, de preferência, como algo inteiramente livre de tais relações e propriedades, como ser que se é livremente. A experiência em que o objeto é assim dado é totalmente diferente tanto da experiência cotidiana como da científica; todos os vínculos entre o objeto e o mundo da razão prática e teórica são cortados ou, melhor, suspensos. Essa experiência, que propicia ao objeto o ser livre, é obra do livre jogo da imaginação. Sujeito e objeto tornam-se livres em um novo sentido. Dessa radical mudança de atitude em relação ao ser resulta uma nova qualidade de prazer, gerada pela forma em que o objeto agora se revela. A sua forma pura sugere uma unidade da multiplicidade, uma harmonia de movimentos e relações que opera segundo suas próprias leis a pura manifestação do seu estar-aí, de sua existência. É esta a manifestação de beleza. A imaginação entra em acordo com as noções cognitivas do entendimento, e esse acordo estabelece uma harmonia das faculdades mentais que é a resposta agradável à livre harmonia do objeto estético. A ordem de beleza resulta da ordem que governa o jogo da imaginação. Essa dupla ordem está em conformidade com certas leis, mas leis que são elas próprias livres: não são sobrepostas nem impõem a consecução de fins e propósitos específicos; são a forma pura da própria existência. Segundo Marcuse, a dimensão estética é usada para demonstrar os princípios de uma civilização não repressiva, em que a razão é sensual e a sensualidade racional. Idem. p. 154-160.

⁶⁴⁶ Idem. p. 150.

⁶⁴⁷ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Op. Cit., p. 369.

O mínimo, o mais simples, o mais leve, um roçar de lagarto, um sopro, um psiu! Um abrir e fechar os olhos, é desse pouco que se compõe a característica da melhor felicidade. Silêncio!⁶⁴⁸ John, eu não esqueço, a felicidade é uma arma quente.⁶⁴⁹ Vede o pé do ypê: apenasmente flora, revolucionariamente apenso ao pé da serra.⁶⁵⁰ O melhor lugar do mundo é aqui e agora. Aqui, onde indefinido. Agora, que é quase quando. Quando ser leve ou pesado, deixa de fazer sentido.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Idem. p. 349.

⁶⁴⁹ BELCHIOR. *Comentário a respeito de John*. (1979). A frase acima faz referência à música de John Lennon *Happiness Is a Warm Gun*, de 1968.

⁶⁵⁰ BELCHIOR. *Ypê*, música de 1980.

⁶⁵¹ Música *Aqui e Agora*. (1977) de Gilberto Gil.

Capítulo 3

Edgard Navarro e o Corpo do Escracho

O REI DO CAGAÇO

3.1 Acontece que...

O irreverente Edgard Navarro nasceu em 1949, baiano de Salvador, hoje com 70 anos, roteirista, ator, estreou como diretor em 1976, à frente do curta em Super-8 *Alice no País das Mil Novilhas*, onde a protagonista do clássico infantil de Lewis Carroll se mistura à novela pecuária *Fazenda Modelo* (1974), de Chico Buarque, perdida no sertão nordestino em meio ao universo mágico de lagartas, bois zebus e cogumelos, para ilustrar as experiências alucinógenas dos anos 1970. Em seguida, fez *O Rei do Cagaço* (1977) e *Exposed* (1978), todos em Super-8. Esses três filmes fariam parte do que, segundo ele, trata-se de uma trilogia freudiana e é do que trataremos neste capítulo. Depois, Navarro faz *Lin & Katazan* (1979); baseado no livro *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque, o filme é uma parábola sobre um empregado da construção civil e o capataz da obra. Em 1980 faz *Na Bahia Ninguém Fica em Pé*, documentário bem-humorado da indigência do cinema baiano, todos em Super-8. Em 1982 realiza em 35 mm o filme *Porta de Fogo*, curta-metragem sobre a morte trágica do capitão Carlos Lamarca no sertão da Bahia, em 1971, a partir da literatura de cordel, em um encontro onírico entre Lamarca e Lampião. Depois faria seu mais aclamado filme, *Superoutro* (1989), em que Bertrand Duarte faz seu alter-ego louco desvairado saído do manicômio e solto pelas ruas de Salvador. Faz em seguida *Talento Demais* (1995), documentário que tem como tema a história do cinema baiano a partir

de brincadeiras com os clichês soteropolitanos ao desencanto com a produção cinematográfica. Realiza o vídeo *Papel das Flores* (1999) sobre um fotógrafo que deseja achar sua foto perfeita e acaba perdendo todo seu material em um incêndio. O primeiro longa-metragem de Navarro se chamou *Eu me Lembro* (2005), que mergulha na vida do próprio cineasta e de toda uma geração e sua formação nos anos 1960 e 1970, sendo vencedor do Festival de Brasília de 2005. Seu penúltimo filme foi *O Homem que Não Dormia*, lançado de 2011, em que Navarro mergulha no cinema fantástico de uma cidadezinha do interior em que pessoas são acometidas por um mesmo pesadelo envolvendo a chegada de um misterioso peregrino. Arrebatado da rotina medíocre, o vilarejo e seus personagens são lançados do inferno à redenção da verdade libertadora. O último filme de Navarro foi o recente *Abaixo a Gravidade* (2015), sobre um homem que, ao descobrir que sofre de uma grave doença, entra no dilema entre viver em sua plenitude e se tratar do mal acometido.

O Rei do Cagaço (1977) é um filme provocador do começo ao fim, já em seu prólogo, mostra o tema lúdico de crianças e seus afazeres ao lado do próprio ato de defecar, corroborado pelo subtítulo *Um filme excremental*. O personagem aparece já levantando as calças e limpando o traseiro. Ele recolhe suas fezes num embrulho, aquelas mesmas que ele utilizará para o seu terrorismo contra um carro que passa e contra os monumentos da cidade, sempre ao som de uma narração de um discurso cientificista sobre o ritmo de seus passos no tempo. Há um outro personagem, um caronista, que hipnotiza o motorista e rouba-lhe o carro, e ainda um outro de touca de banho que ataca as moças com um canivete nas nádegas em plena praça da igreja ao som de *mea culpa, mea máxima culpa*, enquanto ouve-se o som alarmado de um locutor de rádio até ele mesmo ser assaltado. O rei do cagaço rouba então algo do prato de comida e o caronista, que antes tocava sanfona na praça, agora se equilibra sobre um fio imaginário. Em meio aos ataques excrementais sobre os monumentos, ouvimos locuções malucas sobre concurso de peidos e outras idiosincrasias, enquanto o meliante desfila com sua calça balão pela cidade. Aos comentários no rádio sobre os ataques de excrementos aos monumentos ou às nádegas das moças, encontramos-nos em meio a um bando de malucos soltos na praça brincando de personagens bíblicos ou das revistas em quadrinhos num clima que se torna surreal dentro de uma sonoridade de vozes e locuções que espelhariam uma suposta trilha do dejetos da informação em época de repressão política.

Se fôssemos localizar *O Rei do Cagaço* dentro do universo cinematográfico de Edgard Navarro, ele faria parte, de forma mais geral, do chamado surto superoitista no Brasil, e do grande ciclo de filmes realizados em Super-8 na década de 1970 nas chamadas Jornadas de

Cinema da Bahia, que possuíam, em geral, um forte teor provocativo ao mesmo tempo poético e político, e, principalmente, de um sentido muito preciso de despojamento na flexibilização da linguagem possibilitada pela novidade da bitola.⁶⁵² Esses filmes provocativos, estimulados pelo contexto das Jornadas, fizeram parte – como o próprio diretor nomeia – da chamada “tríade freudiana”, sendo a fase oral estabelecida com *Alice no País das Mil Novilhas*, a fálica com *Exposed* e a anal com *O Rei do Cagaço*.

A Jornada Nordestina de Curta-Metragem, organizada anualmente pelo cineasta Guido Araújo a partir de 1972 e que, a partir de 1974, se chamaria Jornada Brasileira, da qual *O Rei do Cagaço* e *Exposed* participaram, significava um centro de estímulo para essa nova produção advinda da comercialização recente das câmeras Super-8 no Brasil. Entre os filmes em Super-8 apresentados ao longo dos anos da Jornada, encontramos um verdadeiro frescor criativo que perpassa certa unidade de métodos de produção de baixo orçamento, experimentação e de propostas que acarretavam a dissolução de movimentos organizados e conceitos prontos.⁶⁵³ Entrar na Jornada significava mirar determinado conteúdo provocativo, como o próprio Navarro conta: “*essa anarquia dos superoitos que eu fazia como a coisa irreverente e rebelde sem causa, uma coisa de épater la bourgeoisie*”.⁶⁵⁴

Outra questão é que a Jornada englobava todas as bitolas, incluindo moderados e experimentais, e a nova bitola leve significava um exercício de liberdade que provocaria o antagonismo das outras bitolas ditas “profissionais”, até a censura à própria exibição dos filmes no momento político do regime militar. Em conjunto com as influências cinematográficas, o contexto das Jornadas fomentaria o interesse pelo grotesco, o desejo de uma qualidade poética provocadora e o respectivo escracho exibicionista que tomará conta da obra do cineasta. De modo geral, o evento das Jornadas, realizadas com o apoio do Instituto Goethe de Salvador-ICBA, Instituto Cultural Brasil-Alemanha, foi, segundo Cruz, um marco fundador do superoitismo local. *Simultaneamente pavimentam-lhe um circuito específico e consolidam a*

⁶⁵² CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado ECA-USP. São Paulo, 2005. p. 1.

⁶⁵³ MACHADO Jr. *O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. In: <http://filmecultura.org.br/05/2011/o-inchaco-do-presente/>.

⁶⁵⁴ NAVARRO, E. *Edgard Navarro: Rei Sem Cagaço*. Entrevista com Edgard Navarro para o site Contracampo, 8 out. 2001. In: CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2005.

*bitola ao nível de categoria específica.*⁶⁵⁵

Essa qualidade provocativa se tornaria mais do que uma peculiaridade, um verdadeiro estilo, como veremos em seus filmes em Super-8 e refinados depois em 35 mm, a partir de um agudo sentido estético de experimentação. Outra questão importante do Super-8, como veremos, é a da *desritualização contingente, mas também voluntária de todo o processo de produção.*⁶⁵⁶ Essa interação, com a precariedade do meio expressivo e a facilidade do manuseio da câmera, é sintomática daquilo que será gerado como uma negatividade espontânea ou um descarrego expressivo.

A utilização original da câmera para o lazer doméstico vai adquirindo *olhares mais inquietos sobre a cidade, sobre as locações turísticas, descobrindo potencialidades expressivas da bitola.*⁶⁵⁷ Machado Jr. identificaria isso como um localismo encontrado em geral nas produções superoitistas, ou seja, de falar coisas que a TV não falava, que é do seu bairro, da sua cidade, da sua esquina e a questão mais importante do Super-8 seria surpreender a expectativa, contrariar, pegar no contrapé e até agredir, negar, evidenciando assim a indocilidade dos superoitistas.⁶⁵⁸ Outra coisa que Machado Jr. coloca é a questão de sair da esfera da indústria cultural e fazer filmes para passar em casa, para os amigos. Só esse gesto já tinha um significado de fugir do controle, não só da censura, dos militares ou da polícia, mas da indústria cultural.⁶⁵⁹

Enquadraremos *O Rei do Cagaço* também, de forma mais aprofundada, no âmbito da experiência tropicalista, do *happening* e da performance no Brasil e no plano internacional ao longo deste capítulo, e cabe dizer que seu pano de fundo está invariavelmente ligado à extrema peculiaridade da simultaneidade entre a onda monumental da contracultura, com o movimento hippie, particularmente com o sentido da palavra *Festa*⁶⁶⁰, ou o lado grotesco do Carnaval contrastado com a repressão impetrada pelo regime militar no Brasil, da qual o Super-8 fez

⁶⁵⁵ CRUZ, M. P. P. da. Op. Cit., p. 10.

⁶⁵⁶ MACHADO Jr., R. L. R. *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. v. 1p. 48.

⁶⁵⁷ CRUZ, M. P. P., Op. Cit., p. 8.

⁶⁵⁸ Devo estas noções acima às falas de Celso Favaretto e Rubens Machado Jr. no debate *O superoitismo no quadro da experimentação pós-1968: Marginália 70, Programa 1*. Exposição: Rubens Machado Jr. Comentário: Celso Favaretto. Evento realizado em 23 de abril de 2018. no CTR/ECA-USP.

⁶⁵⁹ Idem.

⁶⁶⁰ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Pan-américa e Nações Unidas*.:São Paulo Civilização Brasileira, 1980.

parte de forma integral.

O processo de transformação no mundo das artes e o interesse pelo universo do consumo da imagem com a POP-ART, com o *happening*, a performance e o cinema, utilizados como experimentação estético-corpórea tiveram repercussão no Brasil, assim como John Cage, responsável pela linha antimúsica, o *happening* pela criação de uma sintaxe não discursiva e “*utilizando práticas dessacralizadoras*”⁶⁶¹, rompendo estruturas narrativas, no cinema e na literatura e nos procedimentos tradicionais das artes plásticas. Dentro dessas práticas, a desmonumentalização superoitista ligava-se a uma carga contestatória aos padrões da arte estabelecida, como a performance, em que o registro pela câmera de um ato de filmar pudesse romper com o comportamento respeitável:

A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público aproximando-se do *happening* teatral, da pichação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade naquele verdadeiro inchaço do presente dos filmes Super-8.⁶⁶²

A questão do corpo, neste sentido, se apresentaria neste momento histórico como fundamental no que tange à possibilidade da manutenção da existência do individual desterritorializado, do particular. Há um grande paradoxo entre a constituição plena de uma burocracia tecnológica, que inclui a própria comercialização da máquina e dos filmes em Super-8, e a propagação de um comportamento jovem contracultural *sui generis* na história da humanidade na quebra de padrões comportamentais (Estado, família, trabalho, consumo) plenamente estabelecidos. As tensões surgem entre os dois lados e se estabelecem principalmente na França e nos EUA.

No Brasil, particularmente, como é percebido naquele momento (assim como hoje), observa-se a recorrência do conservadorismo por meio do golpe de 1964 e do entrave político-social diante de qualquer possibilidade de experiência progressiva ou num desenvolvimento

⁶⁶¹ FAVARETTO, C. F. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. Cotia: Atelier Editorial, 2000. p. 44.

⁶⁶² MACHADO Jr., R. L. R. *O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. <http://filmeicultura.org.br/05/2011/o-inchaco-do-presente/>.

que busque estabelecer bases reais para uma democracia plural participativa. Ao mesmo tempo, a recente consolidação da indústria cultural no País fazia com que parte da classe artística fosse particularmente motivada a participar, explorando a tradição moderna brasileira, passando pela influência internacional da Pop Art, da música pop, do movimento concreto, fazendo eclodir, ao lado das composições de cunho social e do importado *iê iê iê*, o chamado movimento tropicalista.

O golpe de 1964 e o AI-5⁶⁶³ em 1968 foram o limiar do retrocesso conservador que se espelhou em traços do fascismo e do nazismo. Ao mesmo tempo, a contracultura estabeleceu suas bases por aqui, principalmente entre artistas ligados ao Tropicalismo, intelectuais e estudantes. O ponto nevrálgico da contracultura, tanto nos EUA quanto no Brasil, no âmbito da produção cultural, seria o de relacionar todos os elementos (comportamento comunitário, festa, experimentos com LSD e outras drogas e o consecutivo psicodelismo, misticismo, esoterismo, orientalismo, terapias alternativas, psicologia corporal, ecologia, *happenings*, performances, dança, música, poesia, cinema, teatro, instalações que se cristalizavam tanto na utilização de elementos imagéticos da cultura de massa, procedimento oriundo da Pop Art, como em múltiplas formas de percepção sensorial em função do engajamento do corpo como expressão libertária de destutелamento que se difundia a passos largos entre jovens no mundo.

Isso se dá num momento de ascensão do lento e gigantesco processo de substituição sistemático midiático que culminaria, no final da década de 1970, no entrelaçamento entre a vida e o sentido mercadológico e no consecutivo amortecimento das funções da corporeidade do ser vivente. Antes disso, porém, a palavra desbunde enunciaria sua dupla função, segundo talvez sua origem na utilização social na época, a de estabelecer de um lado a ausência de vinculação política ou de engajamento na luta armada, e, de outro, o comportamento libertário de recusa contracultural ligado ao universo hippie, que estava, sem dúvida, associado a um engajamento corpóreo.

O superoitismo veio se juntar a este engajamento no universo cinematográfico de democratizar o processo artesanal ao nível do faça você mesmo... fazer seu próprio filme, suas próprias imagens, colocar suas próprias músicas... e que representaria um movimento libertador

⁶⁶³ O Ato Institucional n.º 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. O A-15. FGVCPCDOC. In: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/A-15>.

de destuteloamento de esquemas de produção, da estrutura do *set* de filmagem, da parte financeira e da própria ideia do que seja um filme, tornando-se algo da ordem de uma aproximação intrínseca entre máquina e corpo, quase extensiva, que artistas e poetas logo deram-se conta da possibilidade de tecer um olhar expressivo e estético no meio de consumidores que, em geral, utilizariam a máquina geralmente para o registro pessoal.

No Brasil, a tensão de forças autoritárias com as da contracultura, do Tropicalismo, do sexo, drogas e *rock and roll*, a loucura e a psicodelia, a perversão polimorfa infantil no sentido do princípio do prazer como norteador e objetivo de vida em ressonância no adulto, a inversão sexual e o comportamento *outsider*, *hippie*, os desenhos provocadores e as músicas infantis e bregas, formariam uma grande colagem pop tropicalista onde todos são confrontados com a ordem e a moral da cidade, dos monumentos, dos carros, da Igreja e dos meios de comunicação, particularmente o rádio, que funcionaram como instâncias moralizadoras que serão alvo neste filme de Navarro.

O escracho da narração e do locutor, como acontece em Rogério Sganzerla, serão utilizados por Navarro de uma forma muito mais prosaica, contrastados com as imagens de gestos corpóreos subversivos, relativos à ordem social, e funcionam como destuteloamento, a saber: o sujar a rua e atacar os carros com excremento, o andar de calças folgadas e sem camisa, o afanar a comida de outrem, o pegar carona e afanar o carro, o atacar as nádegas com um canivete, o assaltar, o tocar sanfona na praça, o correr a esmo e o dançar ou se equilibrar nos próprios pés sobre uma linha imaginária, do brincar de super-heróis ou personagens de filmes junto com a inversão sexual carnavalesca como subversividade. O louco funcionaria assim tanto nos filmes de Edgard Navarro como em Torquato Neto ou na poesia de um Roberto Piva, como instrumento expressivo para além do conservadorismo moral da geração anterior. O louco como escolha nesses filmes e poéticas, ou o louco varrido, ofereceria, portanto, um momento relativo a essa própria época, de rompimento com padrões comportamentais, não de uma forma ostensiva, mas como um sinal de que não haveria mais uma só escolha, de uma relativização da ideia de mal, do que é virtude e do que é vício.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Devemos estas noções acima aos debates e exposições dentro do curso de Eliane Robert Moraes *Imaginação Moral e Fantasia Erótica na Prosa de Ficção Brasileira (1960-1970)*, ministrado em 2016 na FFLECH-USP.

3.1.1 As jornadas de cinema da Bahia

O filme de Edgard Navarro se insere no contexto cultural dos estertores do “*sopro libertário dos poetas da contracultura, a geração que era jovem*”⁶⁶⁵, que na década de 1970 viria ocupar o espaço em lugar dos filmes que buscariam uma totalização da realidade brasileira, da qual o filme e o total de sua obra fazem parte. Faz parte do momento ligado aos festivais dos anos 1970, principalmente, no seu caso, das Jornadas Brasileiras de Cinema da Bahia, nas quais Guido Araújo abre espaço entre as bitolas para o superoitismo, criando um público e um diálogo com esse *público*. A Jornada de cinema na Bahia constituiu-se num espaço onde, nos períodos mais conturbados da ditadura militar, as pessoas envolvidas com a sétima arte estavam presentes, discutindo profissão, reflexão e experimentação, e teve implicações culturais e sociais que fizeram do cinema uma prática social à medida que as pessoas se articulavam para encampar as produções.⁶⁶⁶ Na contramão do discurso sobre um suposto vazio cultural da época, o vento da jornada foi e é reconhecido como de resistência cultural⁶⁶⁷, pois se inseria num contexto geral do País a partir de uma lenta, gradual mas não irrestrita redemocratização, que se delineou a partir de 1975, e onde permanece a ideia de implodir as estruturas anteriores – Cinema Novo, o Marginal, que entraram num certo impasse nessa época. Esses festivais eram, para Machado Jr., uma possibilidade de o Super-8 surpreender a expectativa, evidenciando uma indocilidade dos cineastas superoitistas.⁶⁶⁸

A herança dessa indocilidade estaria na virada dos anos 1960 para os 1970, na contracultura e no Tropicalismo como pano de fundo da ditadura no Brasil. Essa “virada” de expressões surgidas na literatura, na música, funcionaria como signos de uma renovação moral, pois se referiam a alguma coisa da transformação da expressão moral que perpassava as pessoas, ou seja, sinal de que alguma coisa estava mudando, um conflito de geração, como se disséssemos: *graças a Deus eu não vivi o que meus pais viveram, pessoas caretas*, ou seja, a

⁶⁶⁵ Idem.

⁶⁶⁶ Essa opção por privilegiar a produção seria compreendida por Bernardet como desconsideração em relação à importância da distribuição e exibição para que a atividade completasse o seu ciclo, encontrando o seu público. Pesquisadores privilegiam a produção diminuindo a importância da exibição e do público, visto que o mercado brasileiro esteve sempre ocupado pelo filme estrangeiro. MELO, Izabel de Fátima Cruz. *Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB, 2016. p. 17-18.

⁶⁶⁷ Idem. p. 20.

⁶⁶⁸ Devo estas noções acima ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr. *O superoitismo no quadro da experimentação pós-1968: Marginália 70* em 2018.

questão moral foi desvalorizada e deixava-se de colocar problemas como o da virgindade, do desquite e da mãe solteira, que de repente perdiam espaço, encaminhando-se agora não mais para um binômio moral imoral, mas para uma terceira margem do rio, a da amoralidade.⁶⁶⁹

Demolir os monumentos impetrados pela cultura tornou-se uma prática comportamental que coincidiu com a novidade mercadológica da utilização da câmera Super-8 como produto doméstico, na captação ao bel-prazer de um momento particular por qualquer pessoa, de festas a reuniões familiares, eventos ou paisagens. Dessa forma, poder-se-ia produzir em pequeno formato, exibir, e isso se tornaria um verdadeiro canal de democratização da expressão cinematográfica, e casaria com o momento de um comportamento contracultural que atravessava fronteiras por meio de meios midiáticos diversos, da música, de discos, livros importados e filmes e que contaminava os jovens no Brasil. O conceito central de “obra cinematográfica”, que perpassava o Cinema Novo e mesmo o Cinema Marginal, no superoitismo acabaria passando para a figura do próprio artista ou do cineasta e sua subjetividade. O próprio ato de filmar em Super-8 agora se tornaria central.⁶⁷⁰

Na Bahia, temos como origem o Grupo Experimental de Cinema, o GEC, formado a partir do ponto de encontro na Escola de Sociologia e Política, e era encabeçado por Walter da Silveira e Guido Araújo, que propunham a retomada da produção cinematográfica que havia começado a ambientar-se na época de Anísio Teixeira com o Clube de Cinema, com Walter da Silveira à frente e se fortalecendo depois com o Ciclo Baiano de Cinema e a Escola Bahiana nos anos 1950. Portanto, reacendia com o GEC o debate travado desde os tempos áureos do período do reitor Edgar Santos. Muitos dos alunos da Universidade Federal da Bahia (UFBA) tornaram-se realizadores e uma produção alternativa *underground*, nos termos de Glauber, “udigrudi”, adviria com André Luiz de Oliveira, com *Meteorango Kid*, Álvaro Guimarães, José Frazão e José Umberto.

Em 1968 houve manifestações e greves que acompanhavam a onda internacional. Em 1971, durante o AI-5, as atividades do GEC, o cineclubismo e os núcleos de atividades artísticas ficaram comprometidos com o clima de perseguição aos ditos subversivos na universidade. Mesmo assim as atividades não cessaram e o Cinema Marginal emergiu a partir de jovens dispostos a fazer cinema em ruptura com a linguagem europeia e com o Cinema Novo. As experimentações do chamado udigrudi acabaram reverberando na intensa produção de curtas-

⁶⁶⁹ Devo estas noções acima aos debates e exposições dentro do curso de Eliane Robert Moraes em 2016.

⁶⁷⁰ Devo estas noções acima ao debate entre Celso Favaretto e Rubens Machado Jr., em 2018.

metragens na década de 1970, especialmente no que diz respeito às atividades superoitistas que acabaram por caracterizar a dinâmica da Jornada.⁶⁷¹

Os novos cinemas, o Tropicalismo, a poesia e o Cinema Marginal, a retomada do corpo como expressividade nas performances artísticas e no teatro e em práticas comportamentais ou orientais como a meditação, o consumo de drogas, a dança, o amor livre e o sentido festivo comunitário em suas inúmeras manifestações são parte dessa onda cultural. Foi por meio de curtas-metragens que, nos anos 1970, muitos cineastas driblaram a censura, tendo seus filmes agora exibidos em clubes de cinema, nas casas dos próprios realizadores, diretórios e centros acadêmicos, além dos próprios festivais. Os curtas-metragens apresentam um caráter difuso tanto nos modos de produção como na diversidade de gêneros e de sua classificação. Pode-se dizer que foi o curta que garantiu a continuidade do cinema brasileiro, tanto nos tempos da ditadura quanto no período dos estertores finais da Embrafilme e da dita retomada.⁶⁷² Além disso, de um modo geral, encontrou espaço para as discussões organizacionais e políticas de modo menos exposto à ação da censura e acabou gestando novas iniciativas de produção para uma nova geração que se iniciou na prática cinematográfica. As Jornadas e a prática superoitista devem ser compreendidas, portanto, como parte de um esforço de criação e manutenção das atividades cinematográficas naquele período no País.⁶⁷³

Podemos encaixar este momento das produções superoitistas experimentais de artistas como ligados de alguma forma ao movimento Tropicalista, pois pretendiam instalar discursos ideológicos que se caracterizavam por práticas questionadoras, denunciadoras e desmascaradoras.⁶⁷⁴ De maneira específica, o superoitismo participou intrinsecamente dessa abertura ligada à retomada do corpo a que as Jornadas de Cinema na Bahia deram vazão. Enquanto os filmes de 35 mm eram considerados profissionais, mas acomodados, os cineastas do Super-8 eram vistos como criativos, mas irresponsáveis, sem compromisso, “cineastas de curtição”.⁶⁷⁵ Encontramos denominações dadas pelos próprios realizadores

⁶⁷¹ MELO, I. de F. C. Op. Cit., p. 56-57.

⁶⁷² Idem. p. 61.

⁶⁷³ MELO, I. de F. C. Op. Cit., p. 67.

⁶⁷⁴ HOISEL, E. Op. Cit., p. 15.

⁶⁷⁵ *Cineastas do Super-8 descontentes com a discriminação da Jornada*. Tribuna da Bahia. Salvador, ano 6, n. 1812, 15 set. 1975, p. 11. *Cineastas preferem fazer turismo a debater filmes na Jornada*. Tribuna da Bahia, Salvador, ano 6, n. 1809, 11 set. 1975, p. 14. Apud MELO, Izabel de Fátima Cruz., p. 79.

como “anarco-superoitismo”, expressão utilizada entre outras, como “odara”, “antropofagia erótica” etc., denominações contaminadas pelo universo político e cultural, que eram tecidas no calor da própria produção e exibição, como diz Machado Jr., dentro do “guarda-chuva” do que representaria o Super-8 num conceito mais amplo de cinema experimental.⁶⁷⁶

Os debates ligados à Jornada, principalmente ocorridos depois da exibição dos filmes, eram gravados e se tornaram um dos principais momentos da programação da Jornada, momento onde, de fato, os frequentadores podiam participar, expressando-se de maneiras consensualmente consideradas livres. O momento da célebre nudez de Edgard Navarro em pleno fervor de uma discussão, talvez tenha sido o ápice naquilo que se estabelecia entre uma esquerda tradicional, que tinha entre suas preocupações e práticas o contato com os movimentos sociais e a resistência, e a outra esquerda, a “desbundada”, que tinha um enfrentamento no campo do comportamento, levantando questões relativas à sexualidade, experimentações com drogas e novas propostas de linguagem, e estas discussões e debates acabaram, em última instância, dando sentido à própria Jornada. Ela funcionou, enfim, como um espaço no qual era possível se expressar, encontrar pessoas com interesses comuns e gerar círculos de amizade, colaboração mútua entre filmes, discussão e experimentações.⁶⁷⁷

Havia três tendências na participação superoitista, o Grubacin, grupo baiano de cinema, próximo da concepção clássica hollywoodiana, os do cineclubismo e os do cinema experimental autoral, de Edgard Navarro, Fernando Bélen, Pola Ribeiro e José Araripe – que em 1979 formariam a produtora Lumbra. A produção em 16 mm estava ligada mais a um cinema político e a produção superoitista mais ao experimental, mas em ambas estavam radicadas discussões que podem ser localizadas na esfera do comportamental, embora a produção superoitista levasse para as Jornadas discussões que conflitavam com as concepções expressas por um cinema considerado de esquerda, que podiam facilmente ultrapassar o campo cinematográfico, aproximando-o de outras influências⁶⁷⁸ e funcionaria como veículo de expressão da mudança de valores e comportamento experimentada pela juventude de classe média soteropolitana, que naqueles anos, entrava em contato com a contracultura e o desbunde. As duas interpretações da vivência da produção Super-8 eram complementares; o Super-8, não com um compromisso

⁶⁷⁶ MACHADO Jr., R. L. R. *O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. In: <http://filmecultura.org.br/05/2011/o-inchaco-do-presente/>. Acesso: 19 jul 2015.

⁶⁷⁷ Idem. p. 95.

⁶⁷⁸ MELO, Izabel de Fátima Cruz., Op. Cit., p.114-115.

político direto como os filmes 16 mm, de um enfrentamento do Estado e da compreensão rígida da cultura como era tida pelas esquerdas:

Os temas dos filmes 35 mm eram assuntos oficiais, museus, temas históricos, influência de editais de estímulos aos assuntos que pertenciam ao espectro de uma entidade do estado autoritário. Nos filmes 16 mm já havia mais proximidade com temas urbanos tratando de operários e seu cotidiano, moradores de rua e a vida nas cidades enquanto os filmes superoito eram experimentais, tidos como porra-loucas, descompromissados com a realidade tão cara aos outros cineastas. Apesar de não ser proibido inscrever, os filmes que de algum modo se distanciavam dos formatos compreendidos como filmes políticos e culturais tinham poucas chances de obter premiação, apesar de causarem impacto durante as exposições.⁶⁷⁹

Para Fernando Bélens, o Super-8 representava mais ou menos o seguinte:

houve o momento da ditadura, fechou no AI-5... que o Brasil, a esquerda foi dividida em duas: a que desbundou, que era o nosso caso. Tinha o pessoal que buscava nas drogas, nas experiências novas de vida, buscavam nas manifestações não ligadas ao sistema como poema de mimeógrafo, o Super-8, este totalmente independente, o teatro instantâneo de rua [...] E de outro lado estavam as pessoas que assumiram a luta armada, que deram suas vidas, que foram heroicas e tudo, e algumas pessoas da arte e da cultura ficavam, de alguma maneira, representando essas pessoas [...] o cinema que vai buscar raízes populares, a coisa do CPC, tudo ali, que busca associações de bairro, e que faz cinema dedicado a uma coisa muito explícita. Então nosso cinema não tinha muitas regras, e isso não era bem visto por quem se sentia dono da cultura.⁶⁸⁰

O superoitismo teve seu espaço garantido entre 1972 e 1978 pelos regulamentos das Jornadas, e foi esse o seu maior mérito, estimulado pela própria organização por meio da Mostra Informativa Nacional do Super-8 e do curso de Jorge Bodanzky, que ensinava ensinar técnicas, sublinhando uma das grandes polêmicas das Jornadas: a relação que habitualmente se fazia

⁶⁷⁹ Idem.

⁶⁸⁰ MELO, Isabel de Fátima Cruz. Op. Cit., p. 115.

entre as bitolas e o nível de profissionalização do realizador.⁶⁸¹

Em *O Rei do Cagaço*, de 1977, filme analisado aqui, encontramos o choque, o rompimento com um moralismo vigente por intermédio de gestos libertários permeados pela amoralidade, gestos que se ligam às outras manifestações na poesia marginal brasileira, na performance e no teatro, estabelecendo pontes expressivas com a questão da maneira cômica e escrachada de encarar a perversidade infantil como forma expressiva de um destuteloamento corpóreo em contrapartida ao momento histórico.

3.1.2 Análise de *O Rei do Cagaço*

O filme acontece por meio de pequenos gestos comportamentais transgressores no cotidiano da cidade, que formariam a narrativa e que são endossados por narrações sonoras múltiplas e difusas, a banda sonora traz um convívio de várias vozes de natureza diversa, que também transgridem a “sensatez” da escuta de um suposto espectador comum.

O título, *O Rei do Cagaço*, apenas o título, segundo o próprio Navarro, é uma referência explícita a Lampião e ao filme *Lampião, O Rei do Cagaço*, de 1964, de Carlos Coimbra, baseado no livro homônimo de Eduardo Barbosa e em *Capitão Virgulino Lampião*, de Nertan Machado. As semelhanças param no título. O filme abre com uma polifonia de sonoridades difusas entre locução e transmissão de diversas rádios e o sinal sonoro de advertência, dizendo de alguma forma para o espectador que um trem vai passar agora sobre a imagem. O breu e a ponta verde de uma faixa do filme parecem fornecer a expectativa de preparar o espectador, já de forma jocosa, para o início de algo espetaculoso (devido ao “tosco”) que virá a seguir.

Quando a voz do próprio cineasta anuncia *luz*, a tela se abre em luz intensa. Em seguida, ouvimos *arroz e feijão* e a contagem regressiva rabiscada na própria película, o cinzelamento, prática comum no experimental do Super-8, mas que vinha de uma experimentação desde a vanguarda letrista até o cinema cinzelante de Isidore Isou⁶⁸², e que no Super-8 casava com o

⁶⁸¹ Idem. p.116.

⁶⁸² Os *Films d'amour* (1969-1989): o cinzelamento e o erotismo no cinema de Lemaître. Partindo do contexto da vanguarda letrista, há um conjunto de curtas chamados *Films d'amour* (1969-1989), realizados pelo poeta e cineasta Maurice Lemaître que compartilham a temática do erotismo e a fragmentação audiovisual. Há

sentido de manufatura da montagem. O anúncio chavão comumente proferido pelo diretor de cinema ao dar início à tomada de ação da câmera no set de filmagem e o plano de filmagem subverte aqui o “câmera... ação”, por *arroz e feijão*, atribuindo, portanto, desde o início, um tom de escracho e crítica ao modo produtivo do cinema *mainstream* em 35 mm, não raro no superoitismo experimental. Ao mesmo tempo em que faz isso, esse mesmo *arroz e feijão* poderia se referir também a algo relativo ao subdesenvolvimento, à estética da fome e à célebre frase “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, de Glauber Rocha, que o superoitismo experimental conseguiu plenamente levar a fundo e como uma condição aqui assumida de sua precariedade como um antcinema.⁶⁸³ O status do *arroz e feijão* também é lembrado como ausência de refinamento ao invocar o caráter simples naquilo que é realizado, referindo-se à comida popular diária dos brasileiros, aquela que contribui mais substancialmente com o estômago do trabalhador para formar o bolo estomacal na sua maior integridade, além do papel do arroz e feijão na infância, junto com o cinzelar de desenhos que veremos na própria película e que preparam o irromper geral de um momento lúdico que se ligará às intervenções que serão realizadas a seguir pelas crianças.

No final da contagem regressiva numérica decrescente aparece, em vez de um número zero, uma circunferência que se torna o Sol como num desenho de criança, que reaparece rapidamente três vezes em poucos frames como se piscasse, e que poderia ganhar outra conotação se levássemos em conta a cena fatídica que virá logo a seguir. Esse tom lúdico de brincadeira, ou quem sabe libertinagem filmada, e que invoca, ao mesmo tempo, uma pseudomonumentalidade na abertura do filme será confirmado a seguir, pois no final do *Luz, arroz e feijão*, o locutor começa a cantar delicadamente *Escravos de Jó*, enquanto vemos as mãos de uma criança sentada no chão recortando um papel com a tesoura. Depois vemos a imagem rápida, em sequência, de duas araras penduradas com coqueiros ao fundo. Em seguida, uma criança sentada olhando para baixo na mesma paisagem de coqueiros.

Ronnie Von⁶⁸⁴ começa então a cantar o refrão famoso adaptado do folclore popular (A

posteriormente um cinema cinzelante em Isidore Isou, de caráter audiovisual fragmentar e assíncrono, que contribui, segundo Fábio Uchoa, para a construção de um erotismo particular. UCHOA, Fábio Raddi (UTP) *Variações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952. Simpósio 6 – Moderno e Contemporâneo: História e estilo no cinema.* 22 nov. 2017. Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, UNESPAR, Curitiba, 2017.

⁶⁸³ Também evocando indiretamente a estética da fome glauberiana.

⁶⁸⁴ Nota-se aqui que a voz de Ronnie Von cantando o refrão da música possui um timbre muito semelhante ao do próprio Navarro cantando.

*Rosa Vermelha*⁶⁸⁵) em *Pra Chatear* (1968), de Caetano Veloso, que se mistura com *Escravos de Jó* e invoca o tom de ludicidade infantil, pois vemos a imagem de uma criança pequena sentada recortando um papel. Depois, em outro ângulo, outras mãos aparecem recortando um papel com o polegar enfaixado e, em seguida, outra cena de uma pessoa recortando outro papel e uma pequena menina com camiseta laranja sentada como se estivesse também cortando. Vemos a corrida em disparada de uma galinha e o rosto de uma criança olhando em direção à câmera. De novo, foca-se mãos de crianças recortando papéis enquanto ouvimos o som da melodia de caixinha de música tornando o clima cinematográfico cada vez mais inclinado para a delicadeza. Aliado a isso, ainda começamos a ouvir uma voz suave de locutor de rádio que diz: *relaxem o corpo*, enquanto vemos o movimento de um pincel de barba que é colocado dentro de um pote e embebido de tinta azul para depois a criança pintar com ele num papel pequeno. A mesma voz diz calmamente: *ponham as mãos espalmadas sobre as pernas*. Uma menina parada, de camiseta e brincos, olha para a câmera fixamente e em seguida outra criança cujas mãos sujas de tinta se põem a colar uma estrela pintada de vermelho numa superfície amarela com a letra A. Enquanto o locutor diz: *apoiando-as ali com naturalidade...* aparece outra cena de uma criança pequena colando a letra C branca, agora sobre uma superfície azul. Ela bate com os pequeninos dedos, de forma singela, em cima da letra para fixá-la melhor, enquanto ouvimos do locutor: *braços descontraídos e frouxos*. Essa ambiguidade entre o delicado das crianças, a música de caixinha e a voz do locutor de ioga, que sustentaria já um tom prévio do escracho, no entanto, não deixa de mostrar-se fiel ao trabalho lúdico e espontâneo das crianças cortando e pintando os papéis e recebendo certa dignidade relativa ao som de *A Rosa Vermelha*, pois, em seguida, veremos a imagem que começa a aparecer a partir do *zoom-out* da câmera e que, agora, é a de um painel multicolorido de caixas revelando um letreiro do filme supostamente feito com esmero pelas próprias crianças que apareceram nas cenas anteriores. Lemos então, no painel sobre o fundo azul, a palavra: GRAN CINE e, ao lado, sobre a caixa amarela, a palavra ASTA, escrita entre duas estrelas vermelhas, e embaixo, sobre outras duas caixas, uma laranja e outra branca, colada, a palavra APRESENTA, com o S de ASTA fazendo a ponte entre as duas caixas e o plano fechar-se em *fade-out*.

A voz macia do locutor então retoma a narração: *Fechem os olhos. Conservem a fisionomia serena, pacífica e feliz*. Essa locução elegante, popularizada no meio radiofônico, de preparo do relaxamento do corpo, vindo do universo da ioga, seria, na verdade, colocada

⁶⁸⁵ Refrão que também foi adaptado anos depois por Alceu Valença e cantado por Elba Ramalho em *Ciranda da Rosa Vermelha*, de 1997.

estrategicamente aqui, junto das cenas do trabalho lúdico das crianças, de forma jocosa e perversa como o contraste extremo com o ato de libertinagem que veremos a seguir.

Caberia aqui um parêntesis para identificar a questão do tempo narrativo. Somos de cara engolidos ou ficamos literalmente perdidos desde o início do filme num emaranhado de sons e imagens sem saber ao certo como nos localizar no tempo e no espaço fílmico. O tempo narrativo do filme começaria, portanto, com o não determinado, ou com um não lugar: a variação das ondas elétricas que se tornam a vibração mecânica sonora, o som da sirene de trem quando passa, o chiado difuso das estações simultâneas do rádio enquanto vemos a contagem numeral regressiva desenhada na película, a voz do diretor dizendo *Luz, arroz e feijão*, quando abre um fundo luminoso e a imagem cinzelada como desenho de criança com o furo em estrela como feijão e como orifício anal. Estamos no tempo etéreo do som como ruído, da verbalização sonora e do desenho, dos signos que participam, porém não exatamente dentro da matéria por excelência específica do cinema, que lida principalmente com a imagem fotográfica. Depois aparecem as primeiras imagens do filme, mas não exatamente narrativas, apenas cenas leves e singelas da ludicidade das crianças na feitura de colagens (só depois saberemos, por meio dos letreiros, que eles seriam supostamente feitos por elas mesmas), acompanhadas ou atropeladas pelo som correspondente da caixa de música e da cantoria de *Escravos de Jó*, imediatamente seguida do refrão de *Pra Chatear (A Rosa Vermelha)*, ligada à infância, mas subvertida jocosamente na voz de Ronnie Von. O superoitismo experimental, neste sentido, seria o próprio lugar da instabilidade e caberia verificar se isso seria uma peculiaridade ou traço determinante ou mesmo parte de um caráter estético em Navarro e, ao mesmo tempo, qual seria o papel do simbolismo nessa instabilidade.

Ainda dentro desse estado caótico da montagem, já sobre um fundo escuro, vemos em inscrição branca cinzelada na própria película a palavra CU, como um letreiro luminoso piscando conforme a progressão de cada frame em que a palavra foi inscrita. A imagem premonitória vai abrindo e vemos que, com a sílaba inicial forma, na verdade, entre os dois riscos que a sublinham, a palavra CULTURA, inscrita na película. Vemos as crianças enquanto escutamos: *Fechem os olhos. Conservem a fisionomia serena, pacífica e feliz*. Dentro dessa performance lúdica do corpo infantil e sonora do locutor, passa-se em ressonância à dimensão jocosa do jogo de parte da palavra CULTURA na palavra que depois é revelada como sílaba CU, rabiscada na própria película, como se incrustasse o universo infantil no adulto, ambos misturados na mesma cena, assim como o som delicado da caixa de música que ouvimos, agora seguido do som estridente de uma flatulência talvez simulada pela boca, depois que

desvendarmos o jogo anterior.

Do escuro, começamos a perceber uma coisa ou fluxo que se movimenta para baixo a partir de um orifício ou protuberância que se mexe e vai se abrindo de forma pregnant por meio de uma tensão muscular, como uma grande boca aberta que expelle ou regurgita algo que sai dela como um vômito denso e viscoso. Preferimos neste momento evitar resolver o enigma da imagem. Não demoramos a perceber do que se trata: um primeiríssimo plano do ato de defecação em direção ao espectador, que se ligaria de alguma forma ao desenho anterior do sol/zero inicial piscando quando aparece a contagem regressiva e a anterior narração, em áudio, do preparo do relaxamento da ioga, que era uma prática comum vinculada ao contexto da contracultura na época.

Aquilo que se preparava anteriormente de forma sádica, mostrada na delicadeza das pequenas mãos infantis no trabalho lúdico e no letreiro do filme construído por elas, do som das músicas infantis cantadas e da caixa de música, essa ludicidade, segundo Freud, que para além da atividade econômica e luta pela existência seria a forma fundamental de atividade humana que as crianças possuem: a busca do prazer por meio do brincar. Navarro também vai brincar na questão do duplo sentido da palavra “relaxamento”, primeiro no sentido da voz macia narrando o relaxamento de preparação da ioga que cruza o próprio relaxamento necessário para o ato excremental, que se confirmará agora como contraponto absoluto nessa cena fatal de intenção desmoralizadora do próprio ato filmado em *close* como um “presente” oferecido ao espectador. Este “presente” se ligaria freudianamente à busca do prazer obtido na infância por intermédio da atividade de qualquer órgão do corpo humano, a chamada perversão polimorfa como o esquema dos nossos mais profundos desejos, funcionando como um mote principal para a série progressiva referente ao que o filme cumprirá como escracho até o fim, quanto ao momento da repressão política.

Ouvimos, durante o respectivo trabalho, o que parece ser uma música moderna que talvez viesse do filme *2001, Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, música de dramaticidade intensa com diversas vozes proferindo como uma reza latina gravada em reverso, que nesse célebre filme lembrava o humano desconforto asfixiante diante do abissal na relação do tempo e espaço sem fim (caráter muito apropriado ao momento filmado aqui). Sobre o campo da imagem todo escuro das fezes se esvaindo, a voz de Navarro mimetiza o esforço correspondente ao longo de todo o ato de defecar, repetindo a frase com cada vez mais intensidade, *Estamos aqui reunidos para tentar... Estamos aqui... reunidos... para... tentar.*

Essa sequência confirmaria a ambiguidade existente entre excremento e cultura, como se sabe, comum nos regimes totalitários, o desprezo do segundo caracterizado freudianamente pela repressão ao lúdico, portanto, o caráter anal realizado por meio de sua retenção sádica.

E o ato de impacto da boca-ânus generosa parece interminável no seu ato produtivo. Tudo é, no que se refere à forma, apesar do escuro da cena e na medida do possível, muito “limpo, sólido e azeitado”, apesar das sobras eventuais do conteúdo produzido do excremento que incomodam acentuadamente a recepção, diante do que normalmente se apresenta na sua matéria por inteiro, na pregnância da imagem cinematográfica. Ocorreria aqui, no entanto, ao mesmo tempo que a simultaneidade visual entre a superfície do plano aproximado e a profundidade do orifício, uma ambiguidade entre o público e o privado, entre fala e corpo. Também a repetida frase jocosa: *Estamos aqui reunidos para tentar*, com a palavra *tentar* falada de forma ambígua durante o esforço do ato fatídico e ao mesmo tempo no infinitivo mais metafísico e impessoal no sentido geral da frase como se fosse proferida durante uma reunião pública em um condomínio de prédio, todos ocorrendo simultâneos à profundidade da imagem do ato excretor, o mais privado da pura expressão corpórea. Temos assim a junção verbal e imagética da ambiguidade de dois extremos opostos e, como resultado, a comicidade e o escracho.

No final do contraste delicado das notas de piano da música anterior, aparece o letreiro simples e singelo do filme, feito num delicado tecido branco de letras bordadas com esmero e numa moldura onde se lê: *O Rei do Cagaço*. A contradição intrínseca estabelecida aqui, portanto, entre o tom sério da cientificidade relativa à perversidade, que indiretamente remeteria a Freud, e o tom da melodia durante as imagens inocentes das crianças, se tornará literal a partir da voz grave que se ouve do sério locutor ensinando os movimentos de relaxamento da yoga, ironia sutil, como se o ensinamento pausado da prática sugerida da narração invocasse, como veremos a seguir, o próprio ato excremental: *relaxem o corpo*, a voz diz. Enquanto isso, ouvimos o som delicado da caixa de música ressoar: *ponham as mãos espalmadas sobre as pernas, apoiando-as ali com naturalidade*. A voz do locutor em tom macio e calmo propicia o relaxamento, enquanto vemos a criança colando delicadamente a estrelinha vermelha na superfície amarela. A criança, o lúdico, a sujeira, a caca, funcionam como subversão irônica do tom sério do locutor radiofônico e suas próprias palavras sugestivas são subvertidas, portanto, em benefício do relaxamento necessário ao próprio ato excremental.

Em seguida, também contrastando com o que acabamos de ver, uma delicada introdução

de flauta, sonoriza a frase de apresentação do filme inscrita de novo na película: UM FILME EXCREMENTAL, progredindo até o tema principal da música seguinte, um assobio de marcha militar da marinha brasileira, *Cisne Branco*, em plena ditadura, enquanto aparece escrito jocosamente *Censura Livre*, que, em seguida, apresentará o personagem da ação, num lugar ermo perto de um matagal, revelando-o como o autor do ato da defecação que acabamos de assistir, pois acaba de subir as calças, não sem antes presenciarmos de novo, em digníssimo primeiríssimo plano, ele se limpando.

Ainda com as nádegas de fora, descalço, sem camisa e com a calça arriada, levanta as calças largas e brancas, tipo de escravo, e, ao se virar para a câmera, amarra o cordão da frente. No corte, ele se agacha para cuidadosamente ajuntar o papel e pegar o “pacote” onde produziu o conteúdo da cena anterior, o “presente” dado diretamente ao espectador, e sai dela fumando um cigarro e caminhando enquanto ouvimos seu assobio despreocupado.

Portanto, em toda essa sequência, que parece permear um universo não intelectualizado e desmoralizante de Navarro, a própria noção da oposição jocosa entre alta cultura e baixo ventre, do orifício anal e do excremento e, no caso da criança, *a caca*, que é impregnada pela inocência, pelo lúdico, pela brincadeira, geram no cineasta a fome e a vontade de filmar o escracho por meio de jogos de contraste ao mesmo tempo desmoralizadores e irônicos. Se sabemos que Navarro se identificou com os textos de Freud, foi porque a chave de seu pensamento era a repressão, no caso do contexto em que o filme foi realizado, de um lado, a contracultura, e de outro, a repressão política e social da ditadura no Brasil, dentro da conexão explícita existente, para a psicanálise, entre organização social e neurose. Os dois tipos de repressão que se identificam e se unificariam na psicanálise são transformados aqui, portanto, numa aguda crítica escrachada ao estado vigente no País.

Ao mesmo tempo, os estímulos irônicos e escrachados são reforçados muito pela própria maleabilidade da máquina Super-8 como anexo, prótese do corpo, de fácil manuseio e baixa produção, e contribui para a formalização suja do desejo de avacalhar o cinema na sua dignidade mais íntima ao mostrar o escracho libertário por meio da ação sintomática do “louco” e de seus expressivos atos públicos anal-sádicos terroristas, que irão se compor no filme a partir da ressonância do comportamento da criança no adulto. Dessa forma, o filme se torna performático, na medida em que o manusear leve e solto da câmera pode explorar o mundo ao redor com o devir louco e transformar-se numa brincadeira corpórea no mote da sexualidade polimorfa infantil, assim como se brinca com o excremento.

3.1.3 Performance e *happening*

Uma das principais manifestações contraculturais artísticas das décadas de 1960/1970, a performance, apesar de ter carecido de uma tradição, teria sido precedida, de certa maneira, por *Ubu Rei*, de Jarry, pelas peças feitas com materiais do uso cotidiano de Marcel Duchamp, pelas provocações dadaístas organizadas por Breton, pela leitura do dicionário Larousse feita pelos dadaístas na igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, pelo *Balé Triádico* de Oskar Schlemmer, pelo *Manifesto do Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud, pelas *seratas* noturnas dos futuristas italianos, pela *collage*, pelos *environments com objets trouvés* de Duchamp, pelas *assemblages* e pelo *happening* batizado por Allan Kaprow ou pelas folhas de ouro jogadas no Rio Sena junto com o recibo de venda por Ives Klein, pelas suas modelos convertidas em pincéis vivos e, finalmente, pelo seu *Salto no Vazio* registrado na famosa fotografia. Particularmente, se pensarmos, aquilo que mais se aproximaria de nosso objeto de estudo, o filme de Navarro, seriam os *Excrementos* vendidos a preço de ouro por Piero Manzoni em 1961.⁶⁸⁶

A ideia de Allan Kaprow para o *happening* era da indistinção que separaria arte e vida, como quando John Cage fazia a nota musical *dó maior* existir ao lado de um zumbido, ou seja, o “C” maior pensado como um som ao lado de qualquer outro, ou mesmo ao perceber-se, deixando-se levar pelo fluir do tempo intrinsecamente ligado ao espaço de uma conversa, que levasse em conta sua sequência natural ou mesmo o acaso, e que às vezes fosse afetado pelo barulho lá fora que nos impinge o tempo do relógio. O *happening*, portanto, seria capaz de rearranjar a percepção do espaço-tempo fora do plano convencional ou de teorias e fórmulas emprestadas e, em vez disso, deixar a forma espaço-temporal emergir daquilo que os materiais, corpo, espaço e tempo, simplesmente poderiam dar. Por isso, Kaprow pensava que o mais importante não seria o assunto do *happening*, mas a forma com que o espaço-temporal ligado aos corpos adquiriria, por isso ele deveria ser performado uma só vez.⁶⁸⁷

De modo geral, a arte moderna nasce sobre o signo da provocação dos corpos e pela subversão de seus comportamentos habituais em relação à vida ou no entendimento sobre a própria arte. A performance encarnaria uma oposição transgressora da realidade de um público

⁶⁸⁶ GLUSBERG, J. A. *Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 35.

⁶⁸⁷ KAPROW, A. *Assemblages, Environments and Happenings*. In: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performance-media/kaprow_assemblages.pdf.

que vive a ficção de seu próprio corpo nas formas impostas por rituais sociais estabelecidos. Em oposição, os artistas performáticos vão apresentar em ato público um corpo que possa dramatizar, caricaturar, enfatizar ou transgredir a realidade operativa.⁶⁸⁸

Se pensarmos que não haveria nenhum modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o, e essa operação de vivência seria o ponto central da performance, isso significaria “*assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele*”.⁶⁸⁹

A performance seria, portanto, o ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo já estaria presente.⁶⁹⁰ Essa presentificação vivenciada de um ato corpóreo da performance é um caminho de volta de uma manifestação artístico poética que, embora sem tradição imediata naquele momento do final dos anos 1960, possui algo como uma matriz de todas as artes, pois resgataria o tempo primitivo da comunicação ritual pela voz e pelos gestos vividos pelo emissor e pelo receptor, portanto, formatizados, anteriores à escrita e posteriormente aos sons e imagens retidos ou gravados pelas formas midiaticizadas.⁶⁹¹ Seria um resgate geral do corpo e da sexualidade livre, marca inconfundível desse momento histórico da contracultura nos anos 1970 e que contaminará de alguma forma aquilo que se configuraria como o próprio estilo provocativo de Edgard Navarro.

Como veremos neste texto, o cineasta talvez possuísse a pretensão de se comunicar por meio de um discurso no corpo e pelo corpo, o modo mais complexo de discursar, pois o conjunto de gestos e atitudes observados a partir do corpo e de seu comportamento, o gesto observado e ressignificado, implica em que condições pode ele ser considerado portador de significação, já que o corpo é moldado pelo mundo externo, pelos padrões culturais e sociais.⁶⁹² A relação possibilitada pela performance, portanto, acontece de forma direta entre emissor e receptor, e é da ordem de um enfrentamento e desnaturalização da experiência direta do espectador pelo complexo comportamento imediato apresentado nela.⁶⁹³

Navarro nos conta sobre os anos de sua formação audiovisual, da admiração por Luis Buñuel em *O Fantasma da Liberdade* (1974). Nesse filme verificamos, sob a chave do surreal,

⁶⁸⁸ Idem. p. 56.

⁶⁸⁹ Idem. p. 39.

⁶⁹⁰ ZUMTHOR, P. *Performance: recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. p. 67.

⁶⁹¹ JOCKEN, Gerz. Apud. GLUSBERG, J. A. Op. Cit., p. 7.

⁶⁹² GLUSBERG, J. A. Op. Cit., p. 57.

⁶⁹³ Idem. p. 59.

as trocas de identidade, posições imprevisas, programas camuflados de tipo gestual atuando sobre a *fantasmática do sujeito receptor, reorganizando ou distorcendo o repertório legalizado de suas imagens corporais*.⁶⁹⁴

Mostrar, frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, aquilo que é interdito na ordem dos padrões socioculturais, seria fazê-lo, portanto, entrar em crise.⁶⁹⁵

Se Jonathan Swift utiliza os *Yahoo*, em *As Viagens de Gulliver* (1726), para mostrar uma imagem literária do indigno excremental⁶⁹⁶, e Piero Malzoni em 1961 vende seu excremento enlatado a peso de ouro, Navarro, como será visto, um homem com propensão incontrolável à vivência comunicacional corpórea, vai defecar literalmente na cara do espectador ou de um Brasil da retenção anal da ditadura. A câmera Super-8, surgida no mercado brasileiro na década de 1960, máquina extensa, fora do âmbito de sua utilização habitual, seria o aparato cinematográfico mais próximo da questão do corpo e da performance. Utilizar a câmera portátil, excepcionalmente, como uma forma de dar vazão a sonhos e apurar o olhar sobre as coisas, cruzaria com a própria questão de poder transcender o corpo como hábito de forma natural, tornado um ato do dia a dia numa reconversão do corpo em signo, no sentido de uma desmistificação da ordem natural, e é só a arte que teria a chave mestra desta operação.⁶⁹⁷

Os esquemas depauperados de produção, a pouca amplitude do filme com relação à sensibilidade da luz e o controle manual da câmera, possibilitariam pensar num descompromisso que casa com certos aspectos da contracultura. No Brasil, se pegarmos a palavra desbunde, ela caracterizaria muito bem o descompromisso com um ideário de totalidade da compreensão da realidade do país e, portanto, com a esperança de transformação, como o fascínio pelo próprio estado de ser no mundo proporcionado por alterações psíquicas contaminadas pela cultura zen budista, o lisérgico, a valorização do corpo enquanto um estado de não ação, o curtir ligado à percepção sensorial de quem enxerga as coisas ao redor ou mesmo de quem filma ou assiste o Super-8 e sua extensibilidade imediata ao corpo.

Filmar em Super-8, como nos depoimentos de Torquato Neto, Hélio Oiticica e Ivan

⁶⁹⁴ Idem. p. 66.

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ Permitimo-nos a utilização da palavra devido ao prefixo ser aberto e há a sua utilização intencional dentro do próprio filme.

⁶⁹⁷ GLUSBERG, J. A. Op. Cit., p. 76.

Cardoso, seria mais prazeroso que assistir a filmes. Nesse desbloqueio comportamental próprio do momento ligado à contracultura, a questão de uma urgência no destutelo das regras comportamentais, tanto sociais quanto cinematográficas, por meio da liberdade do gesto na descoberta da novidade do Super-8, contemplando simultaneamente corpo e máquina, penetraria profundamente, principalmente por meio de artistas, na possibilidade de inversão no processo de recepção passiva de imagens e sequências de programas gestuais conhecidos.⁶⁹⁸ O confronto aqui seria com as imagens da TV e do cinema *mainstream* americano. Seria perfeitamente possível adaptar o pensamento sobre a performance ao Super-8 como manifestação ligada à mesma época e com questões de repertório cultural muito semelhantes. Isso exigiria de um lado que as atividades do artista e do espectador na produção de signos estivessem instaladas na dimensão peculiar e própria do corpo, e, de outro lado, também correlativamente, que esses signos fossem produzidos na própria consciência desejante do homem.⁶⁹⁹

Certos procedimentos na performance podem também ser encontrados na produção superoitista, como a questão do sintagma, composto por uma série de programas gestuais interligados que compõem uma forma de contiguidade que tem valor em si mesma.⁷⁰⁰ Se a performance, portanto, transforma meios em fins⁷⁰¹, o Super-8, na sua qualidade experimental e na precariedade de suas produções, transformará naturalmente a estrutura cinematográfica clássica e o sentido diegético das histórias dos filmes criando, por meio de um despojamento possibilitado exatamente pelo meio específico da máquina leve, vínculos de sentido sintagmáticos estabelecidos, menos na transparência de sequências de ação fílmica (não que elas não existam) e mais por intermédio de uma opacidade de “mostração” de imagens entrecortadas que foram colhidas no calor da hora e no espaço ao redor cujo tratamento seja consistente com a liberdade de expressão e que não envolva nenhum suporte predeterminado ou formas de organização”.⁷⁰²

Allan Kaprow propunha que uma ideia para um *happening* poderia emergir justapondo

⁶⁹⁸ Idem. p.90.

⁶⁹⁹ Idem. p. 92.

⁷⁰⁰ “Isto gera controvérsias em expectativas fortemente arraigadas que veem na motricidade um meio para a obtenção de certos objetivos e não um fim em si, análise que requer perspectivas renovadas e percepções bastante distintas”. GLUSBERG, J.A. Op.Cit., p. 93.

⁷⁰¹ GLUSBERG, J. A. Op. Cit., p. 93.

⁷⁰² Idem.

qualquer meia dúzia de coisas, e dessa combinação, significados não normalmente associados com essas coisas poderiam derivar em símbolos imaginados *por mentes sensíveis*.⁷⁰³ Ou seja, no caso do filme Super-8, menos esquemas predeterminados de produção e roteiro e mais imagens encontradas que se estabelecem, como foi dito acima, como valores em si mesmas, no entanto, não desprovidas de uma ausência da possibilidade de criar vínculos significantes indiretos ou até mesmo diretos, já que um filme implica em montagem, mas deixando a possibilidade para a irrupção do enigma e do frescor poético tecido ao acaso, principalmente como é o caso em Navarro. A possibilidade de trabalhar a espontaneidade, como sugeria Kaprow⁷⁰⁴, com as coisas encontradas ao redor, ao acaso na composição, como a cena que veremos do cruzamento dos cães quando entrarmos na análise em *Exposed*.⁷⁰⁵

Também podemos pensar no caso do corpo e do gesto filmado, estes seriam propriamente aquilo que representaria o não significativo nos padrões comportamental e gestual que compreenderia comportamentos não socializados, comportamentos desconhecidos, comportamentos sem qualquer propósito inteligível, comportamentos aberrantes e insólitos.⁷⁰⁶

Poderíamos pensar, então, numa forma performática natural do cinema e das produções do superoitismo experimental. Um cinema performático, mas que não seria obviamente, como no caso do teatro, uma performance filmada, porém, levantaria uma questão relativa ao superoitismo experimental relativa a uma possibilidade de tecer um discurso capaz de ser vinculado por meio do ato de filmar performativo, ou seja, aquele que implicasse pensar em como conceituar o corpo como objeto artístico cinematográfico em suas diferentes dimensões, tanto a relação entre o corpo daquele que filma e a câmera, como a relação corpórea em seus diferentes níveis existente nas próprias imagens e que engajam o corpo do espectador.⁷⁰⁷

Poderíamos nos perguntar: como analisar esses filmes experimentais? O fato é que as performances possuem algo como um ato mágico, algo de um enigma em comum com as imagens dos filmes experimentais em Super-8: Elas são vivas.⁷⁰⁸ Também o fato de estabelecerem, não uma relação com o real, e sim com o desejo que reside no domínio da

⁷⁰³ KAPROW, A. Op. Cit., p. 267.

⁷⁰⁴ Idem, p. 268.

⁷⁰⁵ Nf. Este modo expressivo e intuitivo de encontrar e justapor imagens foi confirmado pelo próprio cineasta.

⁷⁰⁶ KAPROW, A. Op. Cit., p. 113.

⁷⁰⁷ “Prática que obriga a analisar o corpo sob o ponto de vista biofisiológico, psicológico e mesmo sociológico, distinguindo o que vem a ser essa manifestação puramente artística.” Idem. p. 94.

⁷⁰⁸ KAPROW, A. Op. Cit., p. 112.

experiência.⁷⁰⁹

A palavra experiência é aquela em que não importaria a posição do sujeito nem a sua forma de oposição, imposição ou proposição, mas a de um sujeito ex-posto, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco, enfermidade, pensando num sujeito incapaz da experiência como aquele em que nada lhe toca, chega, acontece, afeta, ameaça ou ocorre.⁷¹⁰ Lugar de falência da linguagem ou de uma posição na qual se poderia manter-se a salvo, ou pensar sem perigo, a partir da qual se poderia opor uma realidade distinta. Ex-posição seria, portanto, um outro nome para experiência ou para o sujeito da experiência.⁷¹¹ Não por coincidência o segundo filme de Navarro, a ser analisado a seguir, chama-se *Exposed*.

Voltando ao filme, na sequência em que paramos vemos o protagonista do ato excremental caminhar descalço e de costas, com o papel dobrado com o respectivo conteúdo por uma ladeira de paralelepípedos com casas. Ouvimos a voz irônica do próprio diretor: *à razão de três passadas por segundo, os meus pés terão caminhado, em média, seu caminho durante três horas do dia...* Antes de chegar ao topo da ladeira, um fusca branco dobra a esquina. A voz continua: *com uma passada de aproximadamente 75 centímetros*. Esse tom jocoso de uma pseudoseriedade e bem comportado, típico de algo da narração de documentário científico, feita pela voz do próprio cineasta, tem sua razão de ser, pois contrastará diametralmente com o ato despojado e escrachado de subversão da ordem social que veremos a seguir. Nesse momento, assim que o fusca passa pelo personagem, este joga “delicadamente” o pacote com o conteúdo dentro da janela aberta do automóvel. O jocoso locutor continua: *Bem, mas em caso de emergência...* O fusca para e o personagem sai correndo. A porta do carro se abre e uma mulher sai, indignada, levantando os braços e xingando, enquanto o personagem corre em disparada dobrando a esquina. O locutor das passadas continua com a inútil informação: *minha passada atinge às vezes a marca incrível de 1,83 centímetros*. A ação terrorista dessa cena será repetida também no filme posterior de Navarro, *Superoutro*, de 1989.

O contraste jocoso anterior entre o ato excremental e a delicadeza das músicas infantis, da narração da ioga, da impessoalidade da frase durante o esforço fatídico, o letreiro e o bordado do título, continuam agora no escracho cínico da voz de Navarro diante do terrorismo excremental por meio do contraste narrado pelo locutor da voz grossa da bizarra inutilidade do

⁷⁰⁹ Idem. p. 126.

⁷¹⁰ LAROSSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 26.

⁷¹¹ Idem. p. 100.

dato científico da contagem precisa das *passadas por segundo* da corrida, demonstrando assim, o *nonsense* do que seria uma atitude involuntária dos atos humanos inconscientes como a “justificar” o ato do excremento atirado dentro do automóvel. Esse ato, que poderia ser tomado a princípio como agressivo, poderia remeter à noção freudiana da organização anal que é elaborada pelo ego humano, como a estranha propensão à obscenidade e sujeira ligada à manifestação infantil primeira, em que a teoria psicanalítica acentuaria a interconexão entre organização anal e agressão humana, onde o desafio, o domínio e vontade de poder funcionariam como atributos da razão humana revelados primeiramente na manipulação simbólica do excremento.⁷¹²

Mas se pensarmos estritamente no filme, seria menos um ato terrorista e mais uma simples coisa feita às pressas, de improviso, sem necessidade de muita preparação ou elaboração psíquica, mesmo porque o material “explosivo” foi de fácil produção, assim como a ação trivial de esperar o fusca de janelas abertas com a moça passar, para então jogar a “encomenda” lá dentro, é eficiente justamente pela sua simplicidade, porque fez imediatamente a moça que estava dentro do carro sair xingando. O protagonista poderia ser, assim, tomado, como diria Noel Rosa, “um rapaz ou marmanjo folgado”, exatamente como suas calças largas exercendo a liberdade da traquinagem adulta, cobra criada, e que, sem dúvida, poderia muito bem fazer parte da própria fauna local soteropolitana ou do meio ambiente da cidade na qual foi ambientado desde que nasceu. O princípio anal-sádico subversivo, na sua forma escrachada, portanto, está mais para o “folgado” ou como o próprio Navarro mesmo diz, o “desmiolado incontrolado em suas funções excretoras”⁷¹³, tanto no ato incontinente sobre o carro quanto no apropriar-se, como se verá a seguir, da comida de outrem no restaurante ou espalhando ao bel-prazer suas fezes por aí. Seria um costume subversivo de traquinagem local. A distribuição pela cidade do “presente fecal” funcionaria aqui também, talvez simbolicamente, podemos pensar, como retribuição pela comida surrupiada ou de alguma forma “socializada”. A forma escrachada e ao mesmo tempo contracultural de Navarro aparece aqui na perversidade anal-sádica que é transposta, de alguma maneira, para a socialização da vida, em detrimento da propriedade privada e do dinheiro.

O cinema Super-8, na sua portabilidade leve e corpórea, plasmaria aqui a expressividade

⁷¹² BROWN, N. O. *Vida contra morte*. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 227.

⁷¹³ Devo esta noção ao debate com Edgard Navarro dentro do Grupo de História e Crítica do Cinema Experimental com o Prof. Dr. Rubens L.R. Machado Jr. ECA. USP. CTR. 19 de dezembro de 2016.

performática, no sentido de poder atuar no espaço público de forma livre, ativa e direta, destituída da boa fotografia ou da produção pesada, a partir de uma formalização tosca transposta para a imagem fílmica, podendo brincar de esgrachar os chamados propósitos reprimidos sublimados na sociedade. Também são esses os “achados” do Super-8, particularmente o acaso enquanto imagem que vai encontrando nos locais de filmagem que acabam transparecendo como caráter deste tipo de produção, recusando, a princípio, o pré-idealizado ou o que seria exatamente um roteiro cinematográfico.

Desse ponto podemos pensar num primeiro bloco narrativo. De cara, porém, o filme instaura um lugar a partir de um não lugar e de inversões que subvertem cada coisa que se mostra. Qual o lugar do discurso, da fala ou do problema de tempo verbal, passado e presente? O lugar que se apresenta é o da inversão irônica de sentido entre aquele que fala, o locutor radiofônico que propõe o relaxamento da ioga e a finalidade inversa que aparece de forma literal no próprio ato excremental filmado. O que seria aqui o transcórre do tempo, pois rompe a linha de entendimento, em que tempo estamos ou em que tempo estará o personagem quando ele aparecer? O personagem, o primeiro, aquele que tomaria inicialmente o papel de identificação, será então “apresentado” ao público por meio de sua mais profunda e prosaica intimidade, limpando as nádegas, o que nos fará associá-lo com o dono do orifício produtor de excremento anterior, e o espectador será amplamente desmoralizado em sua identificação como protagonista, um terrorista excremental, além de ser negativizado, pois este terá como narração das suas ações de fuga o contraponto “sério” da narração inútil das contagens e medida dos passos e da distância percorrida no tempo, e aqui caberia invocar o desprezo pela matemática e pela própria fala analítica ou racionalizada e a contrapartida da valorização do corpo expressivo.

Esse desprezo pela fala racionalizada, em Navarro, é confirmado por meio de um célebre caso do superoitismo brasileiro que o próprio diretor contou em entrevista sobre o dia da exibição de *Exposed* na Jornada de Cinema na Bahia, em 1978:

Era uma jornada muito concorrida, onde todos os curta-metragistas, abedistas e todos se reuniam pra discutir a política de cinema, o curta-metragem, o cinema político, o cinema de guerrilha, o cinema alternativo, de esquerda, stalinista, trotskista... o festival mais engajado que existia, com uma grande assistência de todo o Brasil. Neste dia, eu estava exibindo *Exposed*. Quem estava coordenando o debate era o José Carlos Avellar. Aí, rapaz, começou o debate. Quando passaram o microfone para mim, comecei a falar

recitando um poema em francês: “Maintenant je vais à l’école / J’apprends chaque jour une leçon / et celle qui prend la main à mon épaule / dit / il est contente de moi sans doute / car je vois bien qu’il me sourit [...]”, dedico este poema a Jean-Claude Bernardet! Foi aquele mal-estar! “O caralho, o filme é sobre o caralho, vou falar de caralho, de pica, de buceta, de cu, de porra, de muita porra”. José Carlos Avelar: “Mas assim não é possível, seu Edgard! Vamos conversar”; “Conversar o quê! Vamos conversar. Não precisa conversar com a boca, pode conversar com o cu, pode peidar! Você pode fazer assim, ó. Todo mundo assim comigo, isso é um exercício de ioga. Eu não vou conversar, eu vou dançar! Vou me exprimir com o corpo, pode?” “Poxa, assim não dá, vamos continuar o debate!” “E você acha que não está havendo debate?” Foi nesse clima. Aí ele disse: “olha, se o senhor continuar assim, eu vou me retirar!” “Ah, o senhor não vai se retirar não, eu vou me retirar!” Eu me retirei da mesa e fui para a plateia, ali eu estava onde eu queria. Continuou o debate e eu comecei a fazer interferências cada vez mais ácidas e escandalosas: “o filme, *Exposed*, não é sobre pica? O filme não é sobre pica, é sobre nudez. Então eu vou tirar a roupa! Antes disso, teve um negócio que ele falou que não me lembro o que foi... Era meio um acirramento, uma coisa assim. Ele disse um desaforo para mim. Eu disse: “olha, rapaz, você quer saber de uma coisa? Vá tomar dentro de seu cu!” Ele levantou e saiu. Aí, não teve mais jeito. Eu disse: “Não é isso que vocês queriam? O microfone está comigo, o microfone é uma pica, o microfone é potência. Eu agora tenho o poder. Então eu agora vou exercer o poder da porra sobre vocês. Vou fazer um círculo mágico aqui, ninguém mais sai desse lugar enquanto eu não contar a minha vida toda pra vocês. Essa camisa está me incomodando, está fazendo calor, vou tirar...” Na sequência, tirei a roupa toda. Comecei a lascar o cu, a bater a pica pra lá e pra cá, gritando e xingando... fiz um círculo... enquanto o pessoal gritava: “Vai, Edgard! Virou uma baderna lá dentro. Gente se retirando, gente indignada. Chegou lá nos píncaros da glória, eu vi um movimento estranho, me deu aquele medo da porra, eu pensei: “porra, vão chamar a polícia. Vou me foder!” Era a ditadura militar. Aí me sentei, baixou aquela onda, veio um amigo e disse: “Edgard, pegue a sua cueca, vista a sua roupa e saia como se nada tivesse acontecido”. Peguei tudo, me vesti, peguei o ônibus e fui para casa. Só.⁷¹⁴

⁷¹⁴ NAVARRO, E. *Edgard Navarro: rei sem cagaço*. Entrevista com Edgard Navarro para o site Contracampo, 8 out. 2001. In: CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2005.

Poderíamos considerar tal relato de Navarro como o de uma performance que se infiltra de repente num debate público. Se analisarmos, perceberemos que o performer, no caso, procura arguir com o debatedor sobre a possibilidade de se expressar ali não com palavras, mas sim com o corpo por meio da palavra performatizada. Utilizar o corpo e os gestos como linguagem em substituição à palavra. Mas aqui não se trataria de mímica, pois os gestos propostos pelo performer não procuram traduzir gestualmente as palavras, porém ao contrário, o gesto proposto procura criar um léxico com funções inerentes ao corpo. Subverte, portanto, o sentido de um debate que comumente acontece pela prática da troca de pensamentos que se estabelece verbalmente pela fala. Em vez da fala, o gesto corpóreo mais animalesco, ou deixar de lado por um momento a importância do desenvolvimento adquirido em milênios da expressão exclusivamente humana da fala, e voltar a privilegiar exclusivamente o gesto animal.

Estaríamos aqui no território do escracho, da galhofa e, portanto, esse território se constituiria na imagem em Navarro. Haveria, portanto, aqui, um lugar fácil de identificar, o escárnio da demolição, o puxar o tapete do lugar da moral e dos bons costumes burgueses.

Como já foi dito, Navarro cita em seu depoimento *O Fantasma da Liberdade* (1974), de Luis Buñuel como uma de suas principais influências, filme que o motivou a comprar a câmera Super-8 em Manaus, depois de ser expulso da escola de teatro.⁷¹⁵ Lembramos que no filme há uma cena célebre e que os convidados de um jantar formal, sentam-se numa mesa nas posições indicadas pela anfitriã. Quando a câmera se posta perpendicularmente à mesa em plano geral, vemos que todos os convidados estão sentados de forma ordenada, e o acento de cada um deles é uma privada e que, para se sentarem, eles arriaram as calças. Na cena seguinte, um dos convidados vai até o banheiro, fecha a porta e lá dentro percebemos que é o lugar indicado para comer sua refeição de forma privativa. Essa inversão surreal que subverte as funções da casa, a mesa como banheiro e o banheiro como mesa deve ter fascinado o jovem Navarro a ponto de fazer com que as performances encontradas no filme e aquela que ele realizou no debate da jornada de cinema ganhem coerência na medida em que também se opera um processo de subversão da função da fala pelas funções gesto-corpóreas sexualizadas. É como se Navarro quisesse propor que, em vez de falar, de exercer o domínio do outro, do saber, do microfone, o poder, por que não democratizamos o jogo próprio da fala e, ao invés disso, nus, não debatermos fazendo amor, abraçando, lambendo, cagando, mijando, gozando, peidando? Rubens Machado

⁷¹⁵ NAVARRO, E. *Edgard Navarro: rei sem cagaço*. Entrevista com Edgard Navarro para o site Contracampo, 8 out. 2001. In: CRUZ, M. P. P. Op. Cit.

diz que Edgard Navarro registra “*a fruição da relação imediata corpo-espaço*”.⁷¹⁶ Nessa performance espontânea narrada aqui, parece que Navarro desejaria realizar utopicamente, se pudesse, talvez o maior sonho da contracultura, o de vivenciar as próprias relações sociais por meio do corpo na sua forma integral, ou seja, como uma coisa sensível e sensiente idêntica a si mesma na ausência de equiparação de poder e da noção de indivíduo.

Assim, a performance torna-se poética no sentido de a poesia dizer o que ela diz dizendo, ou melhor, em poesia, “*dizer é agir*”.⁷¹⁷ Esse corpo seminu, com as calças balão. que sai cagando a esmo e depois corre feito criança após a traquinagem, para além da atividade econômica, encontra-se além de um corpo *parasitado pelo representativo*⁷¹⁸ É o corpo que funciona como um agente poético da diversidade, destutelado e bem diverso da redução das disciplinas corporais, como a militar⁷¹⁹, que aparece em *Exposed* na cena da chegada dos PMs. É de alguma forma o corpo nu do próprio Navarro.

Estamos sob o manto paradoxal profundo, ao mesmo tempo da contracultura e da ditadura militar. As Jornadas encabeçadas por Guido Araújo não deixavam de refletir essa ambiguidade paradoxal por meio de aspectos autoritários próprios do estado das coisas do Brasil naquele momento. Os filmes em Super-8 eram a parte mais frágil da história de um espaço que funcionou como um marco fundador do superoitismo local, pavimentando um circuito expressivo e que em determinado momento chegou mesmo a democratizar a exibição e as premiações entre as três bitolas e deu vazão a um projeto coletivo de repercussão social e política.⁷²⁰ O próprio superoitismo motivado por esse ambiente, no caso de Navarro, um verdadeiro vulcão a surgir, entre Bataille e Buñuel ainda era, junto com outros superoitistas, incapaz de lidar com o julgamento da instituição/instância artística mais tradicional.⁷²¹ Mas a performance narrada acima pelo próprio cineasta nos fornece pistas do potencial específico da

⁷¹⁶ MACHADO, R. L. R. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. CARDENUTO FILHO, R. (org.). Catálogo da mostra Golpe de 1964: amarga memória. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003. p. 27.

⁷¹⁷ ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 56.

⁷¹⁸ BROWN, N. O. Op. Cit., p. 50-56.

⁷¹⁹ “A propaganda política o sabe tão bem que ele se empenha em reduzir essa diversidade muitas vezes por meio de disciplinas corporais, tais como o desfile, o braço a braço, a mão levantada, o punho cerrado. Uma tal opressão altera, no melhor dos casos, os efeitos da dispersão perceptiva; não os modifica em sua natureza.” ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 56.

⁷²⁰ CRUZ, M. P. P. Op. Cit., p. 10.

⁷²¹ Idem. p. 9.

câmera leve superoitista de poder expressar cinematograficamente de forma extensa o inconsciente desejante corpóreo. E confirmaria também Navarro como aquele que, talvez, tenha sido quem melhor soube transitar no mais alto nível de criação estética através desta bitola.

Voltando ao filme, vemos o personagem então descendo correndo outra ladeira com um carro atrás, depois ele desce em disparada, outra rua. E o próprio Navarro, subvertendo a seriedade anterior, acaba dizendo de forma jocosa (e hoje politicamente incorreta e tomada como machista): *Mas se você é normal, e não resiste à curiosidade de... bem, então faça como em caso de estupro: Relaxe e aproveite.*

Antes do final da fala do locutor da voz grossa, um novo personagem, o próprio Navarro, aparece pedindo carona a um caminhão que passa numa estrada. Há outro plano de uma estrada onde, no corte, vemos que é um carro modelo Corcel do ano de 1973 amarelo que passa por ele. O mesmo Navarro agora assume a narração em primeira pessoa e diz: *acontece que às vezes, eu consigo uma carona...e aí...* O corcel para depois do personagem fazer gestos desesperados e Navarro diz *tudo muda de figura...*, num tom de esperteza jocoso do sotaque carioca como se se gabasse em conseguir “pôr-se em movimento” por meio da conquista da carona pela estrada. Essa vantagem é corroborada pela aceleração eficiente do agitado clássico do jazz progressivo *Blue Rondo a La Tur*, com The Dave Brubeck Quartet, do disco célebre *Time Out*, típica sonoridade da época. Ele embarca no Corcel que arranca pela estrada e vemos, no corte, a estrada à frente pelo para-brisa, através do vidro do motorista, e o personagem caroneiro manuseando folgadoamente a estação do rádio do carro.

De uma forma geral, há no filme uma efetiva deriva dos personagens, pegando carona, caminhando, brincando (crianças e adultos) ou correndo. Nomadismo da ação performática dos personagens soltos no espaço público em seus atos de subversão. Há, portanto, uma transgressão do espaço público. A carona, particularmente, é parte primordial de uma filosofia do *dropout* dentro do comportamento contracultural nos anos 1960 e 1970 retratado pela literatura norte-americana desde *As Aventuras de Tom Sawyer*, dentro de uma tradição que passa por *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, na busca por uma “libertação das normas comportamentais”, o *beatnik* em *On The Road* e *The Subterraneans*, de Jack Kerouac, ou seja, o fugir de espaços alienantes. Estes personagens jovens movimentam-se em direção a um espaço desconhecido, um “não espaço” jamais atingido e inabitável. A geração *beat* e seus

membros protegidos da alienação em um espaço de sociabilização.⁷²²

Devido à estrutura precarizada da produção, típica dos filmes em Super-8, a trilha sonora era colocada geralmente à parte, em fita cassete e, no caso deste filme, basicamente com “narrador” só, aqui o próprio Navarro, que utilizará a mesma voz performatizada em múltiplas vozes para as várias situações do filme e da inserção de músicas gravadas a partir do vinil. A ligação com a próxima sequência será fruto da mudança da estação feita pelo folgado caronista que, sem cerimônia, mexe no botão do rádio do carro.

3.2 Mea Culpa

Ouvimos então a abertura de uma música triunfal de realeza ou nobreza, enquanto há uma placa escrita SANGUE GRÁTIS, e a voz de outro “narrador”, supostamente Navarro, que reza: “*Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa*”. Enquanto isso, a câmera faz um movimento descendente desde o topo da fachada branca de uma igreja barroca em direção à praça em frente, passando pela metade de uma placa de rua e chegando em um novo personagem com as mãos entrelaçadas, como numa pose de coroinha bem comportado, mas ao mesmo tempo estranhamente vestido com uma touca de banho na cabeça em pleno dia.

O narrador continua a reza penitente: “*Eu, pecador, me confesso a Deus todo poderoso*”. Ele observa algo que, no plano seguinte, se revela como sendo uma mulher caminhando vestindo jeans e segurando uma bolsa. Enquanto a câmera faz o *zoom-in* se aproximando das nádegas da mulher, ouvimos o som de rádio, em que um locutor sensacionalista diz: “*Quer dizer que o malvado não pode ver um traseiro de mulher?*”

O rosto do estranho rapaz de touca observa a mulher passando. E o narrador: “*Meu bem-aventurado São Miguel Arcanjo, aos Santos Apóstolos São Pedro, São Paulo*”. O personagem sai em direção à moça que acaba de passar. Ela passa de novo pela câmera e ele aparece atrás das árvores ao fundo. E a voz: “*A todos os santos e a vós, padre, porque...*”. Vemos o primeiríssimo plano das mãos do personagem abrindo o canivete. E a voz continua: “*Pequei muitas vezes, por pensamentos, palavras e obras.*” Ele sai em disparada em direção à moça até

⁷²² DA SILVA JUNIOR, S. A. *Contracultura e Contramemória em Os Subterrâneos, de Jack Kerouac*. Dissertação de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

se aproximar dela por trás. E a voz: “*Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa*”.

Assumimos o ponto de vista subjetivo do personagem através do plano móvel em câmera lenta sobre as nádegas da mulher caminhando. E o locutor do rádio: “*dizem que quando ele vê um traseiro de mulher o sangue lhe sobe à cabeça e o furor (...)*”. Então, o personagem de touca, de frente para a câmera, avança e, no corte, um plano geral, ele ataca o traseiro da mulher que olha para trás e sai correndo assustada. Ouvimos um grito bizarro de mulher. O locutor da rádio diz indignado: “*esse é o terceiro caso em apenas uma semana, sempre nas nádegas, e sempre com canivete. Voltaremos a informar dentro de alguns instantes*”.

O correspondente terrorismo do homem de touca contra as nádegas da mulher que caminha na praça, entre o ato agressivo e o tom moralista da reza, o discurso culposo da confissão, o *mea culpa* (afinal, ataca-se na praça da igreja), funcionaria, inversamente, como objeto parcial do desejo sublimado. O discurso criminalizador do locutor de rádio, aquele dos meios de comunicação ao fundo, como se apontasse o dedo ao maluco da praça, corresponderiam, em contrapartida e subliminarmente, ao olhar onipotente do aparelho de estado repressor dando vazão a sua razão moralista.

A música triunfal que ouvimos na abertura da sequência é a soberba da moral religiosa e poderíamos pensar nas questões entre moral e erotismo, razão e paixão, conduta e inclinação, escolha e imperativo, originadas na questão grega do excesso e a da temperança. A moral de um lado, como norma e, de outro, o erotismo, aquilo que se refere ao singular do corpo. O corpo de um psicopata infantilóide que anda na rua de touca de banho, ou seja, a singularidade da touca que corresponde à singularidade de sua cabeça ou comportamento, que levaria em conta somente o desejo privado em detrimento da moral pública e a contradição subversiva e imoral de sua investida contra as nádegas da moça, o inconsciente operando na ideia de intercâmbios entre as demandas eróticas, adequando-se ou corrompendo às demandas morais.

O comportamento sexual ligado à procriação seria a adequação do erotismo a uma norma moral. Erro, culpa, vergonha e responsabilidade. Freudianamente, seria o tema de Navarro: as fases oral, anal e fálica, o sofrimento do ego entre o *id* e o *superego*. A psicopatia funcionaria como um instrumento de libertinagem que operaria também como em *Terror da Vermelha*, de Torquato Neto, descomprometido com os laços sociais. Poderíamos pensar em “outra moral”, como em Sade, em que “*a solidão libertina não seria apenas uma solidão de ordem prática, mas uma volúpia de ser, hipermoral, descobrir na criação artística aquilo que*

a realidade recusa".⁷²³

O personagem prosaico do filme, bizarro e frágil na sua figura infantilóide de menino de touca de banho e na sua atenção patológica sádica, porém ridícula, que objetiva espetar as nádegas da moça, no entanto, passaria muito longe de Sade e, assim como o terrorista excremental, se assemelharia mais a uma fauna local, um "louco da aldeia" do que como um operador ou artista no filme como em Torquato, na medida em que, apesar de impor sobre a vítima uma ação expressiva desejante e ao mesmo tempo culposa de acordo com determinada moral ou a moral da igreja, não passaria de uma bizarra e desvairada figura surgida da paisagem local que, ao mesmo tempo que subverteria a sua paz, seria parte intrínseca de sua fauna.

Esse jogo de escracho sonoro radiofônico invocaria de longe as bizarras e dramatizadas locuções radiofônicas de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, também apontando para o Bandido foragido. Aliás, o lema principal de *O Bandido* seria aquilo que Navarro mais preza, *quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha e se escolhamba*. Nem de longe, no entanto, *O Rei do Cagaço* pretende invocar ou possuir a rica variedade de sons e imagens, o aprofundamento do personagem e de sua relação transversal com o ambiente peculiar do submundo da boca do lixo, a voz em primeira pessoa ou a referência histórica da origem humilde da infância do personagem no lixão até a invasão das casas no bairro nobre, a autodepreciação do protagonista ou o "*pathos da imagem*" ou da discussão de *O Bandido* com os filmes da Atlântida e com o Cinema Novo, apesar de, como lá, utilizar-se aqui também uma "*dialética entre a banalidade do discurso inútil ou a rede banalizadora da transmissão radiofônica e o crucial do gesto, seja escrachado seja patológico*".⁷²⁴ Aqui, ao contrário, o simples e prosaico cotidiano de ocorrências locais soteropolitanas. Algo do *Bandido* também aconteceria aqui no uso de inserção de letreiros metalinguísticos, só que aqui cinzelados na película ou em inscrições ao acaso; além disso, introduz a primeira personagem com o assobio do *Hino Oficial da Marinha, Cisne Branco*, enquanto ouvimos paralelamente outra música, recurso também amplamente utilizado pelo protagonista de *O Bandido* como dramatização de sua despreocupação em meio ao caos. Também o personagem caronista surrupia um carro, como em *O Bandido da Luz Vermelha*⁷²⁵, este que também faz uso do som de um jazz orquestrado de *big-band* estimulante. Há também em Navarro a referência ao próprio cinema,

⁷²³ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes em 2016.

⁷²⁴ XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 p. 162.

⁷²⁵ "Não respeita a mulher nem a propriedade". "Ou... o pobre diabo saído de Freud ou da Boca do Lixo".

utilizada amplamente em *O Bandido*, aqui utilizada, também como lá, na aparição de um letreiro de filme que anuncia, nesse caso, *King-Kong*, além dos personagens loucos que se autointitulam personagens cinematográficos da *Bíblia* ou de seriados da TV.

Antes de o locutor terminar sua fala, já estamos vendo uma estrada da perspectiva por detrás do Corcel, depois nos encontramos dentro do carro que o motorista dirige. Em seguida, o Corcel passa sem dar carona a uma transeunte com um cachorrinho na mão que a pede, e o caronista anterior olha preocupado para trás em direção àquele e faz o gesto para o motorista parar.

Há um corte para a cena do rosto do motorista e, ao lado, de repente, aparecem surpreendentemente as mãos erguidas do caronista fazendo gestos extravagantes de mágica ou hipnose, acompanhadas de seu olhar mirando o motorista de forma compenetrada. Ouvimos então Navarro, caronista, dizer: “*Já que ele não quer parar, eu terei que usar os poderes mágicos da minha mente*”. Em seguida, a caronista da estrada para quem o motorista não quis parar, uma moça com um cachorro no colo, agora percebendo a parada do carro, corre até ele para pegar a carona. O motorista hipnotizado abre a porta do carro e sai caminhando lentamente com sua mala. A moça com o cachorro entra no carro e o caronista assume a direção saindo em disparada.

Essa esperteza carioca ou o “se dar bem” do caronista é corroborada pelo fundo musical que ouvimos da música da jovem guarda, “*Soneca contra o Barão Vermelho*”, de 1967, com Ronnie Von tocando no rádio do carro: “*mas de nada isso adiantou, e o barão vermelho com mais raiva ficou. Os agentes secretos o desafiaram*”. O automóvel, na estrada, assim como foram as fezes, de alguma forma também é “socializado” por meio da carona, e reforçado através da hipnose que o caronista aplica no motorista, fazendo-o parar o carro na estrada a fim de dar carona à moça com o cachorro e em seguida descer e caminhar robotizado com sua pasta, “cedendo” o carro para os dois caronistas.

Há um corte nesse momento para a continuação da sequência anterior do homem com canivete na praça. A música muda para uma sanfona com tom de drama. Ele está parado quando é abordado por trás por um assaltante que grita: “*Mãos ao alto, isso é um assalto. Passa a grana seu sacana*”. O homem de touca lhe dá o dinheiro que tem. O ladrão sai caminhando e percebemos que o emissor do som de sanfona que se ouve é o caronista da estrada sentado na praça tocando como se estivesse em devaneio. O mesmo locutor de voz grossa das passadas agora volta: “*Sim, mas como eu ia dizendo, minha passada com 75 cm, os meus pés, eles terão*

caminhado...”. Tanto o personagem patológico de touca que é assaltado, como o caronista que aparece tocando sanfona, ambos na mesma praça, promovem agora o inusitado da desestabilização das identidades dos personagens, acentuada pela locução *nonsense* das medidas das passadas e preparando a próxima imagem do *travelling* sobre o primeiro personagem que, depois de ter cometido o ato contra o fusca, agora aparece correndo de calças largas em câmera lenta, que deve ter sido considerado “bem filmado” cinematograficamente por Navarro, pois resolve fazer uma galhofa sonora e apresentar o filme aqui como se fosse num trailer: “*Assistam, assistam, assistam... O Rei do Cagaço, o novo filme de Edgard, com a participação de... Jorge Vital no papel título, Jô, Glória que não é Swanson, Moema, Roberto, Dálio e Gilson, colorido, não percam... o novo filme*”, e apresenta os atores do filme, o que reforça o tom geral de insanidade que se acentuará cada vez mais a partir de agora.

No corte, enquanto ouvimos os nomes dos atores, vemos um restaurante e uma garçonete que serve uma mesa com dois rapazes, num *close* dos pratos servidos e, em seguida, o homem de calça branca, que acaba de entrar no recinto despidoradamente, pega algo que estava em um dos pratos servidos à mesa dos dois rapazes. Um dos rapazes da mesa se levanta afetado pelo delito cometido e contempla bravo o homem que vai saindo tranquilamente para fora do bar com a comida na mão. (Novamente, a mesma ação será repetida em *Superoutro*, de 1989). Esse gesto no restaurante e a cena seguinte do caronista no meio de uma estrada de terra, dando passos e se equilibrando na ponta dos pés como se estivesse numa corda bamba, enquanto o locutor das passadas continua a inútil contagem dos passos: “...e assim, na razão de 3 quilômetros e 120 metros por dia, eu terei caminhado 1.138 quilômetros e 800 metros por ano, em média”, fazem com que a anterior dialética da subversão tanto do terrorismo excremental sobre a cidade como a questão da carona e do carro surrupiado se estilhassem: Anarco-superoitismo.

Ouvimos então o som dramático do acordeão do início do filme. Vemos imagens de um fusca azul e depois um desenho pintado no capô da frente de uma caminhonete branca e o *zoom out* da grande figura de Jesus rezando ajoelhado pintado na lataria de uma perua, orando em cima de uma placa de um carro de Salvador, talvez lamentando o ato terrorista das fezes espalhadas pela cidade, razão pela qual vemos nessa intermitência a placa: *Deus é Amor*, e em seguida o excremento no chão, ao mesmo tempo em que a pessoa ao telefone lamenta *que não vai mais ocorrer o concurso de peidos*. Aqui o sentido sganzerliano do “se a gente não pode, a gente avacalha” do Anarco-Superoitismo a jogar merda nos monumentos fica evidente, a partir da galhofa, do escracho e do *nonsense* que se repete com o: *Já que nos domingos e feriados...*

Mas nem tudo pode ser como a gente quer, né? E aqui começamos a ouvir o tango de Rita Lee, *Prisioneira do Amor* (1970), que ativa mais ainda o lado farsesco e cafona da sequência:

El abat-jour, los discos de bolero son tan tristes / Na natureza morta que
me destes / O abacaxi parece que tem vida

Mi corazón / Sangrando de tristeza e de saudade. / Se tu não voltares
me suicido / Pois sem ti não há felicidade

Cafonas fueron los besos que me distes. / Cafona tus presentes, tu amor.
/ E para afastar-te da lembrança, / Eu vou assistir mais televisão.

Junto com a música de Ronnie Von, *Soneca contra o Barão Vermelho*, instaura-se aqui um clima tropicalista particular no efeito cafona, no humor e nas “construções paródico-alegóricas”.⁷²⁶

Aparece agora a figura do homem inicial descalço, sem camisa e de calças brancas largas, parado com as mãos na cintura, saindo de instituições da cidade, que poderiam ser psiquiátricas. Em seguida, aparece descendo a escadaria da porta de uma instituição com a placa *Universidade da Bahia, Faculdade de Música*. Lembramos da palavra “boçal” referida pelos locutores de *O Bandido da Luz Vermelha*. Este boçal aqui, folgado e “cagão” que está ganhando “agora” a camisa do *Alô, Alô Bahia*, aparecerá caminhando de costas e saindo de uma galeria no centro com as calças balão literalmente infladas de ar, o que sugeriria sutilmente a ideia de que essa folga imensa das calças poderia, como uma bolsa de ar, conter o dióxido de carbono, levar o próprio “conteúdo” a tiracolo, o que serviria perfeitamente a sua principal atividade de terrorista excremental.

Esse corpo destutelado do “doido varrido” é instrumento de expressividade por meio do escracho que opera de forma leve e espontânea no filme atingindo, indiretamente, o corpo da cidade e o expressivo político. O esvaziamento da bexiga e dos intestinos derivaria então para o pensar e para o poder dizer tudo, isso é, para o esvaziar também pela expressão da fala e a palavra começaria então a ganhar uma conotação expressiva de que sairia como vômito. Dizer tudo, neste sentido, equivaleria a um esvaziamento.⁷²⁷

Alô, quer dizer que não vai haver mais o concurso de peidos? Vai ganhar a camisa do

⁷²⁶ FAVARETO, C.F. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. Cotia: Atelier, 2000. p. 37.

⁷²⁷ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes, em 2016.

Alô, Alô Bahia! Dizer tudo, nesse caso, seria dizer o que é permitido dizer do português *nonsense* “culto”, obtuso ou abobado do saudoso humorista José Vasconcelos: *Para conspurcar as alissegiaseas dos acarínídeos incomercitosos das efervescências securitárias e catalina anexorerbácea para enoblear a dianofécia peripícosa.*⁷²⁸

3.2.1 A performance sonora

Aqui, abrimos um parêntesis para colocar a questão do corpo e da performance, particularmente nos filmes de Edgard Navarro, no que tange à voz, que desempenha um papel significativo em seus filmes superoitistas. Encontramos em diversos momentos dos filmes músicas cantadas pelo próprio cineasta e expressões ou performances vocais. A produção caseira depauperada do superoitismo fazia com que os poucos recursos obrigassem o produtor a utilizar-se da própria voz, pois a película geralmente era desprovida de banda sonora, com a necessidade de uma trilha sonora ou musical à parte, a chamada banda à parte com a inserção ao vivo, durante a exibição feita em reuniões na casa de amigos, do som de músicas gravadas numa fita cassete e sincronizadas na hora, manualmente, que no caso do superoitismo era o mais comum.

Possuindo, no entanto, um microfone e um gravador, a possibilidade de criar uma banda à parte, artesanal, nessas fitas cassetes, deixava margem a se pensar no casamento, a posteriori, entre um som e uma imagem mais apurados, uma depauperada sonoplastia. A própria voz do autor, no caso de Navarro, poderia se multiplicar em diversos papéis, conforme a necessidade da cena ou da mudança de personagem, mas poderia também imitar narrações de diversos tipos, como a radiofônica, sem falar na possibilidade de inserir o próprio som do rádio ou da TV, de *long-plays* ou *singles*, assim como captar qualquer sonoridade que estivesse à disposição.

Os poucos recursos e a necessidade da construção de uma banda sonora à parte criava, portanto, uma liberdade de composição que gerava, desta forma, a possibilidade, mesmo que precária ou tosca em termos técnicos em relação às produções profissionais em

⁷²⁸ José Thomaz da Cunha Vasconcellos Neto (1926-2011), conhecido como José Vasconcelos, foi um humorista, ator, diretor, produtor, dublador, radialista e compositor brasileiro, considerado pelos seus colegas de profissão como o pioneiro brasileiro no gênero humorístico atualmente chamado de *stand up comedy*.

16mm ou 35mm, da construção de uma verdadeira performance sonoro-vocal, aproximando-se de algo de Carmelo Bene a partir da banda sonora mantendo uma clara autonomia em relação à banda de imagem. Palavras e músicas irrompem e desaparecem de modo brusco, reforçando a impressão de descontinuidade já muito forte na imagem.⁷²⁹

Na questão ligada às origens da produção da emissão sonoro-vocal, podemos verificar que há um impacto do meio sobre a vocalização, a manipulação do sistema de registro feito pelo gravador, que reitera a voz ao idêntico, abole sua presença retirando-a do presente cronológico e apagando sua referência espacial. Portanto, a voz torna-se abstrata, pois abole o efêmero e o tátil do ato presencial ao mesmo tempo em que evidencia a diferença entre o homem e a máquina. No entanto, haveria uma ressurgência das energias vocais reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita [...], até a proliferação da canção a partir dos anos 1950. A corporeidade da voz, que é apenas expansão do corpo, permaneceria de alguma forma, e com ela a ideia de performance, recepção, percepção sensorial e um engajamento do corpo.⁷³⁰ A voz seria um lugar simbólico por excelência, ela estabeleceria uma relação de alteridade, uma distância que funda a palavra do sujeito. É uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo atravessando seu limite sem rompê-lo. A voz sendo uma coisa, portanto, possuindo plena materialidade, repousaria no silêncio do corpo, embora tornando-se processo de significância, ou seja, seus traços se tornam passíveis de serem descritíveis e interpretáveis, gerando múltiplos simbolismos, pessoais e mitológicos, todos fundados nela e em seu órgão, a boca, a “cavidade primal”, intrínseca na temática da oralidade-incorporação do beber, do comer do amar-possuir, ou seja, em todas as manifestações “orais” encontradas na relação da criança com sua mãe. A voz funcionaria, assim, como índice erótico.⁷³¹

É aqui que interessaria pensar os filmes de Navarro e os efeitos tanto do gesto performático como da oralidade neles existentes. A voz e o gesto corpóreo como performance no sentido de um ato de comunicação tomado como presente e o que significaria isso dentro de

⁷²⁹ ARAÚJO SILVA, Mateus; MARCHIORI, Dario. *Construção e destruição em Don Giovanni (1970) de Carmelo Bene*. Revista Eco-Pós (On-line), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 19, n. 2, p. 108-124, 2016. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002790950.pdf>.

⁷³⁰ ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 17-21.

⁷³¹ Idem. p. 80-82.

um sentido cinematográfico, no seu caso, da ordem da percepção poética.⁷³²

O mais surpreendente, nesse caso, estaria no início do filme, na qualidade do esbracho já no momento culminante da fala ou no próprio esforço da voz durante o ato excremental derradeiro, que opera, “graças a Deus”, somente imagetivamente sobre nossas cabeças: *Estamos aqui reunidos para tentar... Estamos... aqui... reunidos... para...tentar*. Isso também acontece no final do filme, quando ouvimos a expressão: *Retenção anal*, ou até numa postura corpórea social na fala culta. Percebemos em Navarro, de forma geral, assim como no Tropicalismo, que houve uma relativização entre corpo, fala e canto e, portanto, aqui aconteceria algo semelhante ao que lá se reentronizou: o corpo na canção. Poderíamos pensar aqui, portanto, numa contaminação da reentronização do corpo na fala, ou melhor, o deslizar do corpo na linguagem.⁷³³

Em primeiro lugar, convém lembrarmos das duas músicas de ciranda no início do filme, *Escravos de Jó*, e Ronnie Von cantando *Pra Chatear*, num timbre muito próximo da voz do próprio Navarro, além do canto bêbado de *Exposed: Esse Mundo É de Deus*. Músicas de domínio público cantadas ou performatizadas. Essa ideia da voz do canto performatizada pelo artista é interessante de se pensar destacando-se enfaticamente a importância da presença no engajamento do corpo ligado às tradições orais e gestuais vivas e no sentido de uma espécie de teatralidade sem, no entanto, ser teatro.⁷³⁴

Durante todo o filme temos inúmeras vozes emitidas por um locutor de rádio ou atuando performativamente, desde o trocadilho de *Cangaço* por *Cagaço* no título do filme, como lembra Marcos Pierry, passando por *Luz, Arroz e Feijão*, a aula radiofônica do *relaxem o corpo*, o esforço do *Estamos aqui reunidos para tentar*, as inúteis contagens do *à razão de três passadas por segundo*, o esperto *tudo muda de figura*, a penitência do *Mea Culpa...*, a voz do comentarista radiofônico no *dizem que quando ele vê um traseiro de mulher...*, ou o próprio Navarro, comentarista inúmeras vezes, no *estamos inclinados a acreditar que não se trata apenas de um indivíduo*. O filme inteiro, portanto, está recheado de performances vocais e haveria uma qualidade mágica da linguagem e da ligação orgânica com a fase narcísica da evolução sexual infantil, fase em que a criança revela o puro ego-prazer e a busca de um sentido

⁷³² Idem. p. 15.

⁷³³ FAVARETO, C.F. Op. Cit., p.35-44.

⁷³⁴ ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 21.

erótico da realidade.⁷³⁵ Há também uma conexão entre o provérbio e o caráter anal da fala, o deslocamento da libido das atividades anais para a fonação e entre o belo canto e o erotismo anal, se pensarmos no momento em que Ronnie Von canta de forma singela *A Ciranda da Rosa Vermelha (Pra Chatear)* sobre as imagens das crianças diante da imagem que, perversamente sabemos, virá a seguir. Poderíamos falar aqui em uma *palavra performativa*:

Palavra performativa, palavra quente. A palavra que respinga. Palavra que tem um desempenho corporal, ganha corpo, tem materialidade. A palavra performativa pode desempenhar diversos papéis. Presença do corpo. A palavra que respinga ganha qualidade de corpo, em que até a transpiração é obscena. A palavra seria como a transpiração, ganha materialidade. A transpiração ou qualquer matéria que sai do corpo é obscena. Totalmente genitalizada, sexualizada. Tudo que escorre é sujeira. Conversão à sujeira.⁷³⁶

O interessante em relação à palavra performativa é pensar que o sentido sutil e cômico em Navarro se encontraria tanto no conteúdo semântico e oral da frase *Estamos aqui reunidos para tentar...* e o *reunidos para tentar* estando ligado também ao “esforço” relativo ao ato da defecação, o *reunidos* tanto como “concentração” necessária ao momento como enquanto o esforço do ato ou da própria matéria fecal concentrada ou reunida para sair.

O tom da voz com que é falada, caracterizando a expressividade corpórea da fala relativa ao esforço do ato da defecação e o respectivo contraste com o conteúdo formal moralizador da frase, principalmente na impessoalidade neutra do verbo *tentar*, como numa abertura de reunião de sindicato, condomínio de um prédio ou de uma assembleia. Cabe especial

⁷³⁵ “Porque o mundo do puro ego-prazer é um mundo de sonho, um mundo construído fora ”dos valores correntes neuróticos” no qual os desejos são verdade. Embora para a criança esses valores não sejam neuróticos, visto que ela nada sabe do conflito do princípio do prazer com o da realidade e que seu mundo irreal seja um mundo concreto. E por esse motivo seja um mundo de brinquedo, no qual a representação do desejo satisfeito é aceita como real. E de fato, diz Freud, é real; a criança e o homem primitivo ficam satisfeitos com o brinquedo e a representação imitativa não porque se apercebam de sua impotência e se contentem com esses sucedâneos, mas porque evidentemente atribuem excessivo valor a seus desejos. Linguagem como brinquedo e linguagem como enfermidade são os dois aspectos da linguagem como pensamento realizador do desejo, e este tipo de pensamento é um legado da infância, indelével em nossas mentes, com a secreta intenção de puro ego-prazer: a busca de um sentido erótico da realidade.” BROWN, N. O. Op. Cit., p. 94-95.

⁷³⁶ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes, em 2016.

atenção à palavra *tentar* no infinitivo.

De um lado temos o próprio ato excremental, a própria causa produzida em profundidade corpórea, o orifício anal, e de outro lado o verbo no infinitivo. O verbo no infinitivo seria inseparável daquele do fantasma freudiano, acontecimento puro, neutralidade pré-individual e impessoal a partir de uma “imagem verbal”, um atributo noemático distinto das ações, paixões e qualidades do estado de coisas. Também há diferença entre o acontecimento e as proposições que o exprimem. Mas o verbo no infinitivo seria um particular das proposições. Seria aquele que ainda não é tomado no jogo das proposições gramaticais, independente não somente de toda pessoa, mas de todo tempo, de todo modo e de toda voz (ativa, passiva ou reflexiva). Infinitivo neutro para o puro acontecimento, *distância... Aion, o extraproposicional de todas as proposições possíveis.*⁷³⁷

A comicidade sutil de Navarro estaria exatamente no contraste entre a imagem da ação corpórea em pleno ato excremental na profundidade mais abissal e infecta do corpo e a superfície do verbo infinitivo impessoal como testemunho do acontecimento, nesse caso, “puro”. O restante da frase também, *estamos aqui reunidos*, demonstraria ainda, não sem uma dose de comicidade, o idealismo do empenho coletivo heroico e de certa nobreza apolínea.

Os extremos, portanto, entre alto e baixo, profundidade corpórea e superfície da palavra impessoal, do verbo, da fala e da narração, contrastados, farão parte em geral de um veio de essência cômica do escracho em Navarro.

Lembremos que o primeiro livro de Waly Salomão, *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), que narra sua passagem pela cadeia, possui muitos paralelos com esse rompante ou rasgo comportamental dessa geração, na comicidade e no escracho da fala, por exemplo, quanto ao *ordenamento jurídico à observância das leis sanitárias, a boca do boi*, o vaso sanitário que, segundo Waly, *igualava todo mundo ao nível do merdame*, ou a frase: “*Após cagar não limpe o cu com Gazeta Esportiva que Pelé entra com bola e tudo*”⁷³⁸; e quando descreve o bunda-mole: “*O acréscimo pessoal é a matéria fecal defecal merdame merdose rebordame rebordose do bunda-mole*”⁷³⁹ ou o lançamento espetaculoso de um personagem dentro do próprio livro, (como faz Navarro ao anunciar o próprio filme): *Próxima atração, lançamento do personagem*

⁷³⁷ DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015 p. 221.

⁷³⁸ SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 14-15.

⁷³⁹ Idem. p. 23.

DONA EXCRESCÊNCIA, a mangadora de nossa arte".⁷⁴⁰

Estes contrastes entre alto e baixo, delicadeza e escárnio, que Waly também possui, parecem provocar uma traquinagem provocativa próxima da criança ou do adolescente incorporada à expressão de linguagem, de subverter esses espaços públicos da linguagem pertencentes ao adulto, da fala ou da imagem ao sujo, ao feio, ao proibido, mostrando as partes íntimas de forma impudica, como acontece literalmente aqui.

Continuando o filme, o homem de costas sai de novo de um interior em direção à rua, ajustando as calças brancas extremamente largas e infladas. De novo aparecem fezes no chão. A locução de rádio evoca uma notícia extraordinária: *interrompemos a nossa programação normal para informar*. Enquanto isso, vemos um cartaz pendurado na fachada do cine Bristol dizendo: *A 8.ª Maravilha do Mundo. Lançamento nacional*. O fim da palavra cortada pelo enquadramento ao lado em vermelho destacado sugere o filme *King-Kong* (1976), figura cinematográfica que coincidiria com a aberração do terrorista excremental. Depois, há uma parede de mármore escrita Bahia British Club e, no corte, o homem de calça branca se levantando de onde estava sentado num muro de mármore, seguida de outra inscrição cortada numa parede semelhante ao que supomos ser o Teatro Castro Alves. Outra imagem pouco identificável de um homem de chapéu na frente do que parece ser um fogaréu e depois de novo a imagem de fezes. Depois vemos o pátio interno e a grama de uma edificação antiga e em seguida o homem de calças brancas saindo para a rua, continuação do plano anterior. Poderíamos ligar, portanto, o excremento com as instituições da cidade pichada a partir do comentário radiofônico especulando sobre a identidade daqueles que praticaram o ato excremental: *estamos inclinados a acreditar que não se trata apenas de um indivíduo*. Vemos em seguida uma placa em forma de flecha dizendo: *Domínio dos deuses*. E a voz continua: *Devido à quantidade de fezes que foi encontrada em poucas horas*. O corcel amarelo reaparece estacionando, o caronista sai do carro, mas a mulher com cachorro permanece nele. O locutor, então, confirma a hipótese das pichações sobre as instituições que apareceram há pouco: *parece-nos obra de muitos, reunidos com o intuito de denegrir os mais caros monumentos de nossa cultura, tradição e moral, numa atitude tipicamente iconoclasta, doentia, e por que não dizer, criminosa*. Por fim, aparece uma casa em ruínas do período colonial brasileiro. O caronista sai caminhando e a mulher com cachorro acelera o Corcel. Vemos a casa em ruínas mais de perto, a partir do recorte de um arco de entrada que enquadra outro arco e o interior.

⁷⁴⁰ Idem. p. 70.

Ao assumir, portanto, o lado moral de denunciar a intenção de *denegrir os monumentos* por parte do terrorista excremental, o locutor performático revela por um momento a intenção do próprio diretor, apesar da pouca clareza com que as imagens e as locuções entrecortadas são construídas, de mostrar ao mesmo tempo a ruína desses monumentos aos quais o locutor busca se referir, e a cidade de Salvador poderia surgir então, nessa hipótese, como um objeto conflituoso dentro da ambiguidade entre moral e amoral, a ser preservado ou denegrido, uma suposta linha de força que o filme assumiria a partir de então se não fosse o escracho o tom geral do filme.

3.2.2 Stultífera Navis

Aparece então um buquê de flores no chão. Vemos a imagem de flores vermelhas e amarelas sobre um fundo vermelho, depois uma mulher de perfil curvada olhando para baixo apoiada num muro e mexendo em seu vestido, enquanto é observada por um olhar intruso numa coluna mais atrás. Em seguida, vemos uma câmera subjetiva por dentro das ruínas. Enquanto isso, aparece o caronista identificado indiretamente pelo locutor olhando para cima, com cara de gaiato, como quem não quer nada.

Em seguida, um homem com uma tira na testa, camisa branca aberta mostrando o peito e calças brancas em movimento de dança reclinando a cabeça para trás e apoiando os braços na quina das paredes da ruína para ganhar impulso, saindo de braços abertos para a frente em direção à câmera. Percebemos a intenção de quebra de nexos narrativos, devido à inédita aparição deste último homem com a tira na testa, identificado somente como aberração pela voz do locutor do rádio que diz: *estamos certos que poderemos contar com o apoio da população no sentido de localizarmos os responsáveis ou o responsável que, nesse caso, é uma sombra para a medicina, um verdadeiro monstro*. Vemos agora um plano em *contraplongée* de uma fileira de altos coqueiros.

Ou seja, aparentemente, não há somente as figuras do terrorista excremental com a calça folgada, do caronista e do psicopata de touca da praça, e começamos a aventar a hipótese de haver mesmo uma verdadeira miríade de loucos varridos soltos em Salvador.

A câmera desce dos coqueiros em um chicote que faz com que os longos troncos funcionem como tentáculos colossais de um mulato forte, brutalizado de barbicha e sem camisa

com um sorriso perverso e voz grossa que diz em um tom jocosamente amedrontador: *Eu sou Golias!* Enquanto isso, o comentarista inicia uma tentativa de categorização do indivíduo contraventor: *de uma maneira vulgar, falar daquilo que os psiquiatras chamam de...* mas é cortado pela frase incisiva e irônica da voz de locutor que diz: *se suicide, mas não suje meu tapete!* Autorreferência da própria agressividade da linguagem e do conteúdo do filme em relação ao seu possível público burguês. Outro homem aparece no contraplano. No corte, vemos seus braços fortes e, em frente a ele, o contraste de um pequeno homem com camiseta branca pulando e acenando agachado de cócoras no chão, com as pernas dobradas para ficar menor ainda e com a voz fina afeminada que grita: *E eu sou Davi!* É nesse momento do filme que se constrói a ideia de que abriam os portões do hospício. Vemos de novo ruínas e o caronista deitado no chão como se tivesse acabado de acordar olhando assustado para cima.

Vemos em *contraplongée* o *close-up* de duas figuras, algo pictórico como em um Grunewald, uma delas poderia ser o Davi com rosa no cabelo, mas os dois com a estranha feição entre o perverso e o enternecimento, olhando para ele deitado no contraplano. Seria um sonho ou pesadelo?

Nessa hora, o narrador diz: *eles chamam de comportamento anal sádico.* Uma voz diz: *Eu sou Golias!... E eu sou Davi!* Em seguida, uma figura bizarra sentada toda de branco com a camisa aberta e com cara de Elvis Presley faz com os dedos das duas mãos uma máscara ou óculos nos dois olhos dizendo: *eu sou Batman.* O ex-Davi com flores no cabelo da cena anterior, figura afetada e afeminada, se coloca em frente a ele; pega-lhe os braços puxando pela mão contra si, dando-lhe um abraço e dizendo: *ha, ha, e eu sou o Robin,* sugerindo a relação homossexual dos heróis. Sua voz repete em tom abobalhado: *Eu sou Batman... Eu sou Robin.* Em seguida, vemos dois planos de galhos de duas árvores e o caronista caminhando lentamente, de quatro, na grama, surtado ou com cara de abobalhado, olhando para cima. Ouvimos: *Eu sou Batman.* Vemos em *contraplongée* o ex-Golias tentando levantar um grande vaso ornamental de jardim em cima de uma ponte e dizendo: *Eu sou Sansão.* O Davi afeminado sai de trás dele dizendo: *E eu sou Dalila.* A voz grossa do locutor continua o discurso anterior: *Eles são capazes de dizer pra você.* O caronista então se afasta caminhando com gesto moribundo e a voz de fundo a dizer: *Eu sou Sansão, eu sou Dalila.* Difícil precisar se as figuras de Davi e Golias, Batman e Robin e Sansão e Dalila eram alucinações do caronista surtado, pois o filme faz o espectador embarcar nesse *nonsense* entre o burlesco, o carnavalesco e o onírico que caminha num crescendo desde o início. Ouvimos agora o som de uma sirene que poderia referir-se a uma fuga do hospício. Ela parece acordar assustado o caronista que se encontrava dormindo no

banco de trás de um fusca azul. Poderíamos imaginar, a partir disso, que toda a sequência anterior era um sonho ou um pesadelo, um sonho inconsciente reprimido⁷⁴¹ e nessas alucinações ativadas por brincadeiras dessa turma de loucos, relacioná-las à questão freudiana do sonho e da sublimação em relação às ambiguidades sexuais, à homossexualidade, a partir da aceitação da inversão sexual tomada por Freud, libertar-se da dualidade sexual na oposição entre macho e fêmea, isto é, retornar ao estado de infância.⁷⁴²

O onírico e o burlesco felliniano apareceriam num quarto bloco onde personagens que se autointitulam Batman e Robin e Sansão e Dalila, de forma bizarra se colocam dentro do que seria supostamente um sonho sublimado de sexualidade ambivalente e da aceitação tensa (como pesadelo) da sexualidade inversa. Portanto, haveria em Navarro um caráter grotesco desses personagens, a própria curtição bakhtiniana de um Super-8 realizado na Bahia presente em conteúdo e forma.⁷⁴³

Mas esse bloco emerge de forma abrupta tanto por meio da sonoridade de um locutor de voz grossa quanto na repentina multiplicação de personagens burlescos, sem pedir licença a uma apresentação, e que nos fazem pensar numa deriva que dissolveria o sujeito enquanto o multiplicaria.⁷⁴⁴ Essa multiplicação de personagens a esmo remeteria, portanto, a um simbolismo como um modo de manipulação fragmentada ou sincopada, ou seja, sem um ponto de vista, conexão linear ou ordem sequencial que permitisse uma percepção inclusiva ou simultânea de um campo total ou diversificado⁷⁴⁵. Isso ligaria o simbolismo ao caráter grotesco, um grotesco delicado, é verdade, de uma expressão irrompida naquele exato momento do filme, mediante personagens símbolos que emergem reunidos em relações audazes e intrépidas, munidos de loucas verdades como se houvessem levado um grande tempo para serem expressas por meio de qualquer forma verbal e cuja conexão ficaria para o espectador descobrir por conta própria, seus ecos deixados ou saltados por pressa da imaginação que constituiria esse caráter grotesco.⁷⁴⁶

⁷⁴¹ Se como acontece tão amiúde, doutra forma recordamos os sonhos, mesmo após anos e décadas, isso sempre significa que houve uma irrupção do inconsciente reprimido no ego normal. FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 76.

⁷⁴² BROWN, N. O. Op. Cit., p.163-167.

⁷⁴³ CRUZ, M. P. P. Op. Cit., p. 6.

⁷⁴⁴ FAVARETTO, C. F. Op. Cit., p. 22.

⁷⁴⁵ BROWN, N. O. Op. Cit., p.162.

⁷⁴⁶ RUSKIN. McLuhan. Apud BROWN, N. O., p.162.

O espaço aqui, portanto, seria o onírico da ordem da desterritorialização carnavalesca e da brincadeira da infância como lugar da pré-ambivalência referente à sexualidade.⁷⁴⁷ Podemos pensar também na absoluta condição de marginalidade social da homossexualidade naquele momento histórico, o pária, o transformista e seus personagens, a mutação de seu próprio corpo como forma de transmutação de sua própria realidade. E como essa condição se apresentava próxima da loucura, da insanidade e da arte. Lembremos dos Dzi Croquetes, o irreverente grupo de teatro e dança brasileiro que atuou de 1972 a 1976, dos Secos e Molhados e também de qualquer tipo de transformismo que começaria depois a ganhar corpo no final da década de 1970, assim como também a questão da insurreição afrodescendente com a manifestação de resistência da dança ligada ao *soul* por meio do fenômeno do Black-Rio, como substituição do samba no Rio de Janeiro, que se alastrou pelo Brasil.

A sequência acima revelaria uma *mise-en-scène* precária, a dublagem sonora trazendo vozes de adulto a imitar criança e que faria pensar na distância *entre o que dizem e o que de fato são*, exporia de forma clara *no jogo alegórico a distância entre a pretensão e a performance, a falta a ser preenchida e a expressão dessa mesma falta como libertação*.⁷⁴⁸

Nesse caráter louco que lida de forma precária entre um plano simbólico, alegórico e ao mesmo tempo com o burlesco e grotesco, podemos pensar que o poder das imagens dos grandes filmes hollywoodianos que Navarro assistia é subtraído na sua máxima potência pela precariedade extrema do Super-8 ao captar estas figuras bizarras de forma explicitada, e poderíamos identificar talvez o significado mais peculiar do superoitismo em geral, pois funcionam como fator agudo de poder e de expressão libertária justamente nessa distância gigantesca desses personagens bizarras “*entre o que dizem ser e o que de fato, são*” ou no modo de dizer através da captação daquilo que está à mão, das coisas ao redor, e isso seria, portanto, a tradução mais bem representada da própria falta pela ausência de recursos técnicos precários na produção Super-8 na distância para com as outras bitolas, pelo caráter de ser o Davi entre elas, que é onde encontraríamos o *Menor* pela diferença:

começa-se a subtrair, retirar tudo o que é elemento de poder na língua e nos gestos, na representação e no representado. Não se pode nem dizer que

⁷⁴⁷ “O postulado ontológico de Freud da ambivalência inata dos instintos é contraditado pelo teorema empírico de um primeiro estágio pré-ambivalente na infância”. BROWN. N. O. Op. Cit., p.107.

⁷⁴⁸ CRUZ, M. P. P. Op. Cit., p. 48.

seja uma operação negativa, na medida em que ela já estimula e desencadeia processos positivos. Então retira-se ou amputa-se a história, porque a História é marcador temporal de poder. Retira-se a estrutura porque é o marcador sincrônico, o conjunto das relações entre invariantes. Subtraem-se as constantes, os elementos estáveis ou estabilizados, porque eles pertencem ao uso maior. Amputa-se o texto, porque o texto é como a dominação da língua sobre a fala, e ainda dá testemunho de uma invariância ou de uma homogeneidade. Retira-se o diálogo porque o diálogo transmite à palavra os elementos de poder e os faz circular[...] retira-se até mesmo a dicção, até mesmo a ação: o playback é antes de mais nada uma subtração. Mas o que sobra? Sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos.⁷⁴⁹

Nessa sequência de Navarro, portanto, o que Marcos Pierry acertadamente chama de precário, da falta e da distância *entre o que dizem ser e o que de fato, são*⁷⁵⁰, poderia ser caracterizado em cada uma das amputações colocadas por Deleuze, quando se refere a Carmelo Bene como o *Menor*, não há história nem estrutura, nem personagens ou situações constantes, uma hora é Golias e Davi, outra Sansão e Dalila, e outra Batman e Robin. Não há texto, diálogos e nem ação, as figuras bizarras com gestos afeminados se autoanunciam e se encontram soltas na praça, parecem brincar de heróis mascarados livres como crianças, como se tivessem acabado de sair do hospício ou do Carnaval, já que aparece, no meio da anunciação, o escracho da vida sexual dos heróis “revelada”, os trejeitos e a inversão de papéis que são parte intrínseca da brincadeira carnavalesca.

No sentido mais geral, a imagem de que de repente, no filme, abriram as portas do hospício seria uma imagem plástica inesquecível porque na sua condição de louco, aquela performance que o próprio Navarro fez na jornada de cinema na Bahia ou aqueles que aparecem no filme fazem com que performatizem, ou seja, eles encenam e o louco estaria sempre usando gestos e palavras performáticas, pois teria aberto mão do gesto e da palavra como ligada á coesão social, da ordem e do trabalho, das imagens verbais em troca do gesto expressivo tomado como linguagem.

Quanto a essa questão do *Menor*, nós voltaremos mais à frente, mas, por enquanto,

⁷⁴⁹ DELEUZE, G. *Sobre Teatro: Um manifesto de menos, sobre a obra de Carmelo Bene; O esgotado, sobre a obra de Samuel Beckett*. Introd. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 41.

⁷⁵⁰ CRUZ, M. P. P. Op. Cit., p. 6.

poderíamos apontar que, apesar desse conceito poder ser aplicado na prática a todo o superoitismo experimental, particularmente neste filme e em *Exposed*, como veremos, poderíamos dizer que o conceito de *Menor* se aplicaria no sentido da desterritorialização da língua, da articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de anunciação.⁷⁵¹ Deleuze defenderia desde Kafka a existência de uma figura universal possível da consciência minoritária, chamando a atenção para a subtração operada em Carroll sobre Shakespeare e em Carmelo Bene, quanto àquilo que é subtraído com a finalidade de amputar e neutralizar os elementos de poder.⁷⁵² Isso parece que se daria de alguma forma também em Navarro, particularmente no modo como as palavras e músicas irrompem e desaparecem de modo brusco, reforçando a impressão de descontinuidade já muito forte na imagem.⁷⁵³

Voltando ao filme, ao cair da tarde, vemos o homem com calças brancas largas ainda correndo em câmera lenta descendo por uma ladeira de estrada de terra, refazendo o nexos com primeira parte do filme. A sirene e a noite denunciam premonitoriamente que o fim do filme está próximo. Ouvimos o narrador repetir a frase crítica burguesa: *são capazes de dizer pra você, se suicide, mas não suje meu tapete*. Nesse momento, o homem com calças largas para, levanta os braços e começa a pular gritando enlouquecido em frente à câmera. O caronista aparece agora sentado no chão e encostado num fusca olhando para cima como se para o homem pulando, abobalhado e com cara de ressaca, colocando a mão na testa e alisando o cabelo como se lamentasse algo. Enquanto isso, no contraplano, vemos o primeiro plano do homem de calça branca levantando os braços como se olhasse para o caronista. Esse cruzamento dos personagens demonstra a relativização do julgamento sobre quem seria o insano na história, o homem de calças largas, o terrorista excremental em pleno surto alucinado a gritar ou o outro, o caronista sentado desacomodado em frente a ele, ou ainda aquele que denuncia o paradeiro deles para o espectador? Essa relativização da ideia de bem e de mal vai ao encontro do final do filme e nos faz perguntar: por que os loucos não se encontrariam num movimento coletivo?

Nesse sentido poderíamos evocar aqui o filme *Orgia*, ou *O Homem que Deus Cria*, de João Silvério Trevisan, (1970), no qual ao longo de todo filme vai se formando uma turba de loucos ao longo da estrada. Isso remeteria a princípio ao filme *O Incrível Exército de*

⁷⁵¹ DELEUZE, G. *Sobre Teatro: um manifesto de menos, sobre a obra de Carmelo Bene; O esgotado: sobre a obra de Samuel Beckett*. 2010. Op. Cit., p. 13.

⁷⁵² Idem. p. 32.

⁷⁵³ ARAÚJO SILVA, Mateus; MARCHIORI, Dario. *Construção e destruição em Don Giovanni (1970) de Carmelo Bene*. Op. Cit., p.116.

Brancaleone, de 1966, de Mario Monicelli, não fosse o filme uma resposta marginal ao sertão brasileiro figurado pelo Cinema Novo atrelado diretamente ao mito da modernização e do milagre econômico, à figura do cangaceiro utilizada em *Deus de o Diabo na Terra do Sol* (1964), à homossexualidade e à prostituição marginalizadas naquele momento no País, protesto contra a censura e o autoritarismo funcionando como uma mordaz crítica à quixotesca institucionalização do Cinema Novo financiado por bancos e empresas vinculadas ao regime ditatorial militar.

Em Navarro os loucos se aproximariam mais de uma condição própria, individual, desterritorializada contraculturalmente, ao contrário do coletivo de loucos utilizado em Trevisan como pretexto de focar a marginalidade da sexualidade homoafetiva e a crítica direta ao cinemanovismo. O foco do filme aqui seria mais universal, a cidade de Salvador, sua monumentalidade e sua assepsia racional e moralizante vinculada à ditadura no caso brasileiro. A própria frase final de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) talvez respondesse a essa pergunta: *Conclusão: Sozinho a gente não faz nada! E DAÍ?* Acreditar que um cinema de totalização dos problemas brasileiros ainda funcionasse como meio de transformação social estaria muito mais longe ainda do que o Cinema Marginal, na desiludida fragmentação discursiva e escrachada, que se realizava desdobrada de forma precária no superoitimo experimental, muito mais próxima das questões micropolíticas do corpo, da sexualidade, do desbunde, do gesto livre como destutelação provocativa de um país que se assumia inteiramente repressor justamente na contracorrente do momento mais pleno de explosão da liberdade contracultural e que parece ser, hoje vemos, sua sina na herança de veneração ao modelo escravagista: a cafonice egoísta e conservadora de suas elites em seu complexo projetivo de quintal da América.

Continuamos a ouvir a sirene e uma voz diz: *Quem é essa pessoa cuja dor se exprime com tanta ênfase?* E a voz de Navarro repete a frase do início do filme: *Alô, Alô, Estamos aqui reunidos para... tentar.* Ouvimos o som de microfonia. *Estamos aqui reunidos para... tentar.*

O plano seguinte se passa já ao cair da tarde, quase sem luz, e o homem de calça branca aparece correndo e se afastando pela estrada. Alguém (Navarro) grita desesperado: *Eu vi! eu vi! Ele passou por aqui agora!*

Quase de noite, no plano da frente está o fusca com os faróis acesos. O estado de loucura aparente, que já tomava conta do filme, parece que vai se agudizando cada vez mais, pois, ao vermos somente a luz dos faróis do fusca sentimos que o final está próximo e ao mesmo tempo intuimos que o Super-8 não pode captar imagens sem luz, e esta, de certa forma,

funcionaria também como uma reserva de racionalidade da possibilidade de ainda poder se expressar. Navarro diz novamente de forma cada vez mais debochada e fora do juízo, como se forçasse o gemido no ato excremental: *Nós estamos aqui reunidos para... tentar*. Vemos então, como no início do filme um *flash* da imagem de um papagaio pendurado, e esse *flash* estoura a cor e se fecha em *fade-out* rapidamente como se fosse a ponta da película queimada no final, combustão do próprio sentido ou suicídio expressivo que conversaria de alguma maneira com o filme de Torquato.

Em seguida, aparecem imagens cinzeladas na película e a voz de Navarro simulando a do próprio espectador moralista ou de uma plateia indignada com o que está assistindo: *Meu Deus, meu Deus, como me parecem abjetos, antiquados, vãos e inúteis todos os usos deste mundo*. Ouvimos alguém dizer: *Shakespeare*. E lembramos de frases de Hamlet.⁷⁵⁴ Aqui poderíamos pensar numa inversão de sentido dentro da indignação shakespeariana, pois aquilo que se criticaria não seriam os *usos deste mundo* no sentido de corrupção, ou aquilo que o filme expressaria ou deixaria de expressar, seria talvez, no lugar disso, uma ode à própria inutilidade e irrelevância quixotesca do Super-8 em relação ao cinema *mainstream*, subvertendo e antecipando, assim, a própria expectativa da recepção do filme.

Em seguida, a voz diz: *Devemos ser generosos o suficiente para compreender...* Outra voz completa: *Que é uma questão de falta de amor*. Outra voz arrastada em tom acentuado de galhofa ou sacanagem explícita diz: *Não importa o que eles digam, porque eles também sofrem de uma carência de amor*. Enquanto o suposto “espectador” indignado pronuncia seus impropérios, vemos cinzeladas na película duas hastes ou retas verticais que abrem e fecham enquanto uma circunferência surge no meio dessas retas e que depois vira uma estrela piscando sobre o mesmo movimento peristáltico das hastes, como se o desenho do Sol representado no início do filme fosse separado em duas partes, desenhadas abrindo e fechando ao largo de uma pequena circunferência que poderia remeter às dobras do orifício anal e ser correspondente ao próprio movimento peristáltico. Lembramos aqui da geografia vulcânica e da astronomia erótica de Bataille em *O Ânus Solar* (1927), nessa relação ambígua do desenho entre o Sol piscando e o orifício anal: *O anel solar é o ânus intacto do seu corpo adolescente, e nada há tão ofuscante que se lhe possa comparar; a*

⁷⁵⁴ Aqui lembramos a própria frase de Hamlet quando deixado para ver às claras, a sós, o que pensa das atitudes dos reis: “Ó Deus, meu Deus, que fatigantes, insípidas, monótonas e sem proveito as práticas do mundo, todas, me parecem! Que nojo o mundo, este jardim de ervas daninhas que crescem até dar semente...” RUIZ, R. Hamlet: ação e decisão. 29/03/2016. In: <http://blog.quadrante.com.br/hamlet-acao-e-decisao/>.

*não ser o Sol, e apesar de um ânus que é a noite.*⁷⁵⁵

As hastes se transformam numa árvore desenhada, depois num coração e uma flecha para a direita que atravessa esse coração, talvez um pedido irônico de condescendência da recepção de um possível raivoso espectador. Uma narração de rádio de um metido à psicólogo, corrobora com a ideia de condescendência, com uma possível má opinião da plateia em relação ao filme ou inversamente seria a crítica ao próprio conservadorismo ao dizer: *devemos ser generosos o suficiente para compreender que é uma questão de falta de amor, que é logo desbancada no dizer escrachado: Não importa o que eles digam, pois eles sofrem também de uma carência de am... o... r.* E a voz jocosa acaba por dizer: *por ter retenção anal*, o que reforça a crítica do conservadorismo no País. Lembremos aqui a intrínseca relação da produção superoitista com a exibição nos festivais e suas polêmicas principalmente nas Jornadas Bahianas de Cinema.

Depois aparece uma pequena circunferência, um orifício, que na verdade é a letra *O*. Ouvimos nessa exata hora a palavra *anal* no final de *retenção*. Depois lemos a palavra *REI*. Lemos então a preposição *DO*. Depois *CAGAÇO*. Vemos no meio dessas falas ainda a sílaba *GÁ* desenhada na película, talvez o apelido de Edgard, depois o ano da produção da obra: *77*, depois *FLÔ*, em seguida o desenho de uma rosa e uma circunferência final, o próprio orifício ou a boca dizendo a letra *O*, sincronizada com o final da frase debochada anterior da palavra “*amOr*”, e logo o nome do filme aparece com as palavras separadas todas desenhadas na película.

Navarro vai falando os nomes dos atores: *Bete, Edu, Paulo Barata, Gilson*, e aparece cinzelada na película a palavra *FIM*. Ao final do filme e coincidentemente de sua materialidade, ouve-se, já sobre a cor verde com faixa da emenda da película, inesperadamente, uma voz que talvez seja a de Maria Bethânia, que grita como se estivesse sob tortura a dizer em tom de desespero: *Não me pergunte nada, pelo amor de Deus!* Seria uma referência escrachada com a entonação e o jeito de falar da cantora deixando a possibilidade para os últimos segundos da película de se referir ao momento repressivo da ditadura, a repressão e a tortura e a implicação do próprio elenco do filme “delatado” por Navarro. Enfim, o filme assumindo-se como ato subversivo.

Nessa ponta verde da película, enquanto passam as inscrições da fita de emenda da

⁷⁵⁵ BATAILLE, G. *O Ânus Solar*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

Kodak, ouvimos um real locutor da rádio dizer ainda *boa noite!* e, em cima deste, outro locutor dizendo como em um fundo informativo de locução radiofônica ao vivo: *da última vez dobrando a esquina da Rua Tira Chapéu em direção ao palácio do governo e o contingente já se encontra forte na guarda do palácio...*

Este final evocaria, em forma de escracho, uma suposta potencialidade terrorista do próprio filme em escutar o inimigo, com a informação da contenção das forças repressivas do governo ditatorial no palácio a se defender aqui revelada no momento derradeiro. Contenção de forças repressivas: repressão, contenção, Freud.

O filme parece iniciar delicadamente o momento de subversão do espaço desde o começo, preparando o contraste que virá a partir das imagens das crianças em sua ludicidade, o título delicadamente construído, depois bordado, contrastado com a narração impessoal do locutor de rádio ensinando a ioga, que já preparavam comicamente o contraste com a cena fatídica. As crianças não deixam de ser a chave entre o lúdico, o cômico e o concreto e perfazem a “esperança” de certa “autorização” prévia daquilo que chocará o espectador por meio da inocência do ato excremental pensado como naturalmente ligado a elas.

O assobio apolíneo da marcha militar do herói em contraste com aquele absolutamente desarmado das nádegas de fora se limpando depois de ter defecado, que recolhe o pacote com excremento para jogá-lo no primeiro carro que passar pela rua e o contraste da impessoalidade da aula de relaxamento, da palavra impessoal *tentar* na voz de Navarro e do falso locutor, que conta as inúteis medidas dos passos da distância percorrida, em suma, o que seria uma guerra entre o corpo e a palavra mostram, de forma geral, que o filme quer significar, de alguma maneira, que em nossa sociedade, o tema do erotismo anal não foi rejeitado ou abandonado, mas reprimido.⁷⁵⁶ O contraste entre alto e baixo está na pureza do lúdico infantil com a *caca*, e também na calça branca larga e inflada do terrorista, o inferior que produz os superiores “*vapores do monte de esterco*”.⁷⁵⁷ Também entre a igreja e o sujeito da confissão no MEA CULPA na praça, o psicótico de touca de banho que espeta o traseiro das moças que passam mostrando a questão de que “*toda religião é na verdade uma perversão da sexualidade*”.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ BROWN, N. Op. Cit., p. 227.

⁷⁵⁷ Idem. p. 232.

⁷⁵⁸ Idem. p. 228.

A comicidade aconteceria exatamente no contraste entre a culpa cristã imediata, instaurada a partir do ato violento de um homem de touca de banho, e ao mesmo tempo o pensamento desejante do psicótico “narrador” pelo locutor radiofônico. Se aqui esse contraste serve ao trabalho do deboche, do escracho, a brincadeira que se encontraria na própria palavra, tanto da reza do *Mea Culpa* como radiofônica, se enquadraria no sentido de rebaixar a cara do outro ao nível corpóreo. A gravidade religiosa carnavalizada da mesma forma como Oswald de Andrade veria um *vaudeville* numa missa, falava em Virgem Maria como *miss* Nazaré, Madalena como sendo a artista Joan Crawford na vida de Cristo ou a prostituta que rezava para o pau nosso de cada dia, comicizando, portanto, o símbolo religioso.⁷⁵⁹

De modo geral, a deriva burlesca, carnavalesca ou felliniana dos personagens pelos espaços públicos da cidade, caminhando, brincando (crianças e adultos) ou correndo, o nomadismo contracultural do caronista que vira sanfoneiro, das corridas do homem de calças largas que afana a comida no restaurante depois defeca a esmo, do psicótico atrás do objeto parcial, dos loucos brincando como crianças no parque de Davi e Golias, de Sansão e Dalila, Batman e Robin, a ação performática desses personagens soltos, transgredindo o espaço público em seus atos de subversão evocariam também e de certa forma a ressonância da catarse coletiva das manifestações comportamentais de jovens e artistas na época, a festa como um ritual onde se operava a redescoberta do corpo como múltiplo no afloramento de estímulos e percepções e que nesse instante deixava de ser instrumento resignado de força de trabalho para ser um momento de liberação ou que funcionasse como um intervalo no qual o sistema permitia o reconhecimento de sua própria contestação e que mascarasse o clima repressivo.⁷⁶⁰

Outra coisa importante nessa época de contestação era a questão da arte vinculada ao espaço público, o seu deslocamento do espaço do museu com seus objetos sacralizados para integrá-la no cotidiano, nas ruas e praças públicas, apontando para o gesto mais radical desse movimento desconstrutor e que teria implicações simultaneamente estética e sociológica na indiferenciação entre arte e vida.⁷⁶¹ Portanto, atirar o excremento nos monumentos da cidade seria pichar suas instituições e poderes estabelecidos, alarmando

⁷⁵⁹ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes em 2016.

⁷⁶⁰ HOISEL, E. Op. Cit., p. 33.

⁷⁶¹ Idem. p. 41.

a sociedade local, mas lembraria também uma diabrura de criança, ou *Macunaíma* (1928), o personagem construído em franca oposição a tudo que é gravidade, sempre brincando, não gostando de trabalhar, mas de debochar sexualizando levianamente o mundo.⁷⁶²

3.2.3 A fase anal e o escracho

Mas esse escracho dos filmes de Navarro teria em sua imanência principalmente a espontaneidade e a leveza do chiste de forma peculiar nos três filmes superoitistas produzidos por ele que formaram a famigerada tríade freudiana, sendo a fase oral vinculada ao filme anterior, *Alice no País das Mil Novilhas*, numa leitura psicodélica do clássico de Lewis Carroll, tendo Alice ingerindo o cogumelo que floresce no estrume do gado. Obviamente, o gesto indecoroso, terrorista e subversivo de jogar as fezes a esmo em público contra terceiros em *O Rei do Cagaço*, a chamada fase anal do segundo filme na ordem freudiana da sexualidade infantil, seria uma desobediência que se originaria na fase anal na criança transferida ao adulto e acabaria na desobediência civil com o intuito de inviabilizar a cidade, o espaço público e o estado corpóreo asséptico, segundo a saúde pública e os bons costumes, e fazê-los jogar contra si, pois contaminados pelo odor e pelos micróbios adjacentes ao excremento.

No entanto, em meio à aberração desse ato que poderia ser tomado como perversão, mesmo as mais abomináveis, Freud considerava que não poderíamos negar o valor de uma idealização do instinto realizado pelo trabalho psíquico, mesmo com o seu horrível resultado: *A onipotência do amor talvez não se apresente jamais com tamanha força como em suas aberrações. Na sexualidade. O que é mais alto e o que é mais baixo sempre estão ligados da maneira mais íntima (“do céu, através do mundo, ao inferno”)*.⁷⁶³

⁷⁶² Imerso em uma forte conotação erótica atravessada por um mundo altamente sexualizado, Macunaíma brinca para sexualizar o mundo de modo infantil, a sexualidade perversa e polimorfa da criança. Em *Macunaíma*, uma coisa puxa outra, matar a fome da vontade de comer, quanto mais sexo mais vontade de comer. Usa as brincadeiras lúdicas como solução, o sexo, a leviandade e o deboche. Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes, em 2016.

⁷⁶³ FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”)* e outros textos [1901-1905] Obras Completas v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 57.

Essa ambiguidade entre o mais alto e o mais baixo contida há expressão *mais forte que a onipotência do amor* já chamaria a atenção para a possibilidade do humor e do escracho, mas que, no fundo, seria parte da própria constituição da ambiguidade do inconsciente.⁷⁶⁴

Para o Freud de 1905-1911, as perversões encontradas e difundidas em sua diversidade num grande número de pessoas, que poderiam ser referidas ao protagonista, seriam por isso mesmo parte da constituição julgada normal, seríamos, segundo ele, todos um pouco histéricos, e os gérmenes de todas as perversões poderiam ser evidenciados apenas nas crianças, embora em intensidade modesta. Os sintomas dos histéricos seriam o substituto de uma série de processos psíquicos, tendências e desejos investidos de afetos, que um processo psíquico especial, a repressão, privou do acesso à resolução mediante a atividade psíquica capaz de consciência. Ainda segundo Freud, os neuróticos (quem sabe, nosso personagem), manteriam um estado infantil de sua sexualidade ou seriam remetidos de volta a ele.⁷⁶⁵

A sexualidade na criança começaria junto com um instinto de saber ou de pesquisa não subordinado exclusivamente a ela, mas com uma forma sublimada de apoderamento e com a energia do prazer de olhar. A sexualidade, no entanto, seria significativa, pois o instinto de pesquisa infantil seria cedo atraído pelos problemas sexuais e mesmo despertado por eles. Segundo Freud, a sexualidade infantil poderia ser denominada como tendo uma predisposição polimorficamente perversa, ou seja, seria autoerótica, encontraria seu objeto no próprio corpo e seus instintos parciais se empenhariam na obtenção do prazer, em geral, sem conexão entre si e de forma independente, apta a ser induzida a todas as extensões sensíveis de prazer, visto que encontraria poucas resistências, pois as barragens psíquicas, vergonha, nojo e moral ainda não teriam sido erguidas. Isso abriria o espaço de ligação entre o terrorista e as crianças, sendo que o terrorista teria a seus atos supostamente justificados a partir disso.

⁷⁶⁴ “É impossível evitar esta ambiguidade; a distinção entre consciente e inconsciente é, em última análise, uma questão de percepção, à qual deve ser respondido “sim” ou “não”, e o próprio ato da percepção nada nos diz da razão por que uma coisa é ou não percebida”. FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Op. Cit., p. 11.

⁷⁶⁵ FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1901-1905]*. Op. Cit., p. 60-72.

A primeira fase da sexualidade pré-genital ou da *corrente terna*⁷⁶⁶ da vida sexual, a oral, não é separada da ingestão de alimentos e a meta sexual seria a incorporação do objeto, modelo posterior de identificação. Particularmente, a que nos interessa, a segunda fase, a chamada organização sádico-anal, seria autoerótica, tanto ativa como passiva, prevalecendo o instinto de apoderamento no reconhecimento de um objeto externo realizado por meio da musculatura do corpo, sobretudo da mucosa intestinal erógena, que se apresenta como órgão, com meta sexual passiva.⁷⁶⁷ O conteúdo intestinal, segundo Freud, seria um corpo que na infância estimularia uma área de mucosa sexualmente sensível, e agiria de forma erotizável⁷⁶⁸ como um precursor de outro órgão que deve entrar em ação somente após a infância:

É claramente tratado como uma parte do próprio corpo, constitui o primeiro “presente”: através da liberação ou da retenção dele, o pequeno pode exprimir docilidade ou desobediência ante as pessoas ao redor. A partir do significado de “presente”, ganha posteriormente o de bebê, que, segundo uma das teorias infantis [...] é obtido pela alimentação e nasce pelo intestino.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ Idem. p. 111.

⁷⁶⁷ Idem. p. 109.

⁷⁶⁸ A “excitação sexual” recebe importantes contribuições das excitações periféricas de determinadas partes do corpo (os genitais, a boca, o ânus, a uretra), que assim merecem a designação especial de “zonas erógenas”. Mas as quantidades de excitação que provêm dessas partes do corpo não sofrem as mesmas vicissitudes, nem têm destino igual em todos os períodos da vida. De modo geral, só uma parcela dela é utilizada na vida sexual; outra parte é defletida dos fins sexuais e dirigida para outros – um processo que denominamos de “sublimação”. Durante o período de vida que vai do final do quinto ano às primeiras manifestações da puberdade (por volta dos 11 anos) e que pode ser chamado de período de “latência sexual”, criam-se na mente formações reativas, ou contraforças, como a vergonha, a repugnância e a moralidade. Na verdade surgem às expensas das excitações provenientes das zonas erógenas e erguem-se como diques para opor-se às atividades posteriores dos instintos sexuais. FREUD, S. *Caráter e erotismo anal* (1908). Vol. IX. Nota do Editor inglês: Charakter und Analerotik(a), Edições Alemãs 1908 psychiat.-neorol, Wschr., 9 (52) [março], p. 465-467. (b)Tradução Inglesa: ‘Character and Anal erotism’ 1924 C. P., 2,p.45-50(Trad. DeR. C. McWatters.). In: [http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/8941/material/CAR%C3%81TER%20E%20EROTISMO%20ANAL%20\(1908\).pdf](http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/8941/material/CAR%C3%81TER%20E%20EROTISMO%20ANAL%20(1908).pdf).

⁷⁶⁹ A retenção da massa fecal que inicialmente é intencional, sendo ela usada como estimulação masturbatória, digamos, da zona anal, ou empregada na relação com pessoas que cuidam da criança, é também uma das raízes da obstipação tão frequente nos neuropatas. Por fim o pleno significado da zona anal se reflete no fato de encontrarmos poucos neuróticos que não tenham suas práticas escatológicas especiais, suas cerimônias etc., por eles cuidadosamente ocultadas. FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1901-1905]*. Op. Cit., p. 92-93.

Em nota, Freud cita Lou Andreas-Salomé, que explica que a história da primeira proibição imposta à criança, a de obter prazer com a atividade anal e seus produtos, seria decisiva para todo o seu desenvolvimento:

Nessa ocasião, o pequeno começa a vislumbrar o meio ambiente hostil e seus impulsos instintuais, a diferenciar entre seu próprio ser e esse outro mundo, e depois efetuar a primeira “repressão” de suas possibilidades de prazer. A coisa “anal” fica sendo, a partir de então, o símbolo de tudo a ser rejeitado, afastado da vida.⁷⁷⁰

A “coisa” que no começo do filme vemos espetacularmente sair como por uma boca aberta em primeiríssimo plano nos faz associá-la ao termo blastóporo, que Freud utiliza numa nota acrescentada em 1924, posteriormente ao texto, explicando que Abraham chamaria a atenção para o fato de que o ânus teria se formado a partir da “boca primitiva” [blastóporo] das estruturas embrionárias, e essa ambiguidade de origem entre boca e ânus seria um protótipo biológico do desenvolvimento psicosssexual.⁷⁷¹

O personagem central, o terrorista excremental, se pensarmos ao pé da letra em termos da teoria psicanalítica, poderia ser tomado por uma regressão da libido em termos freudianos, ou seja, da fase genital para a anal-sádica.⁷⁷² Ele rouba a comida, o “presente” para distribuí-la

⁷⁷⁰ Ibid.

⁷⁷¹ Em embriologia, o blastóporo é uma abertura que serve de comunicação na fase embrionária, pondo em contato a cavidade digestiva (ou arquêntero) com o meio externo. Ele surge na fase embrionária gástrula, quando começa a diferenciação celular. Outra abertura surge posteriormente (ainda durante o desenvolvimento embrionário). Na maioria dos animais, o blastóporo dá origem à boca (protostômios - origina primeiro a boca. protos, primeiro; stoma, boca). Nos equinodermos, nos hemicordados e nos cordados, o blastóporo dá origem ao ânus (deuterostômios – origina o ânus primeiro e a boca por segundo. deuterost, segundo; stoma, boca). FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1901-1905]. Op. Cit., p. 109.

A regressão da libido (da fase genital para a anal-sádica, por exemplo) reside numa des fusão de instintos, tal como, inversamente, o avanço de uma fase anterior para a genital definitiva estaria condicionado a um acréscimo de componentes eróticos. Surge também a questão de saber se a ambivalência comum, que com tanta frequência é inusitadamente forte na disposição constitucional à neurose, não deveria ser encarada como produto de uma des fusão; a ambivalência, contudo, é um fenômeno tão fundamental que ela mais provavelmente representa uma fusão instintual que não se completou. FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos*. (1923-1925). Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 26.

⁷⁷² A regressão da libido (da fase genital para a anal-sádica, por exemplo) reside numa des fusão de instintos, tal

democraticamente pela cidade enquanto excremento. Os loucos carnavalescos infantiloides encontrados na praça, em sua ambiguidade sexual, estariam também no estágio regressivo da organização pré-genital sádico-anal, pois ali não existiria ainda a questão dos gêneros masculino e feminino e a antítese entre ativo e passivo seria a dominante (Davi e Golias, Batman e Robin, Sansão e Dalila).

Se pensarmos a máquina superoito com sua proximidade do corpo que a opera, e sua exploração dos lugares imediatamente contíguos, podemos pensar analogicamente com a exploração do corpo e da pesquisa sensível da criança. A “cidade” no sentido de organização social racional, ao contrário, apesar da imensa possibilidade de exploração de seu espaço pelo corpo ou pela câmera, historicamente teria em seu poder simbólico o controle social como vetor central. A limpeza, a ordem e fidedignidade, que dão exatamente a impressão de uma formação reativa contra um interesse pela imundície perturbadora que não deveria pertencer ao corpo (*Dirt is matter in the wrong place*).⁷⁷³ Neste sentido, o erotismo anal, segundo Freud, seria um dos componentes do instinto sexual que no decurso do desenvolvimento da civilização se tornariam inúteis para os fins sexuais e a ambiguidade (material do escracho neste filme) se estabeleceria exatamente naquilo que se fixaria como qualidades civilizatórias do caráter, a ordem, a parcimônia e a obstinação, mas que teriam se formado, ou que seriam com frequência relevantes justamente nos indivíduos que anteriormente ou na infância se demonstrariam anal-eróticos, e que possuiriam no adulto sinais referentes à sublimação do erotismo anal.⁷⁷⁴

A “cidade”, portanto, estaria fundada não somente na sublimação asséptica hospitalar e na canalização de seus detritos, mas sobre a sublimação na contrapartida de um bebê que pode mostrar vontade própria quando se trata do ato de defecar, como diz Freud, enquanto o costume bastante difundido na educação da criança sempre foi administrar estímulos dolorosos à pele das nádegas, ligada à zona erógena anal, para quebrar a obstinação da criança e torná-la submissa.⁷⁷⁵

como, inversamente, o avanço de uma fase anterior para a genital definitiva estaria condicionado a um acréscimo de componentes eróticos. Surge também a questão de saber se a ambivalência comum, que com tanta frequência é inusitadamente forte na disposição constitucional à neurose, não deveria ser encarada como produto de uma defusão; a ambivalência, contudo, é um fenômeno tão fundamental que ela mais provavelmente representa uma fusão instintual que não se completou. FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos. (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 26.

⁷⁷³ FREUD, S. *Caráter e erotismo anal* (1908). Op. Cit., p. 3.

⁷⁷⁴ FREUD, S. *Caráter e erotismo anal* (1908). Op. Cit., p. 3.

⁷⁷⁵ Ibid.

Também em se tratando do tema “cidade”, como sabemos, o desenvolvimento de Freud quanto às conexões entre os complexos do apego ao dinheiro e da defecação são muito conhecidas, o dinheiro intimamente relacionado com sujeira.⁷⁷⁶

Nesse sentido, poderíamos pensar que a repressão pesaria mais penosamente sobre a analidade do que sobre a sexualidade⁷⁷⁷, e a questão da agressão excremental, a fase anal sádica e a manipulação simbólica do excremento, na teoria psicanalítica, acentuaria a interconexão entre organização anal e agressão humana ao ponto de podermos rotular esta fase da sexualidade infantil de anal sádica.

Desafio, domínio e vontade de poder são atributos da razão humana revelados primeiramente na manipulação simbólica do excremento e perpetuada na manipulação simbólica dos sucedâneos simbólicos do excremento. Quando a sexualidade infantil chega ao seu fim catastrófico, objetos culturais não corpóreos herdam o simbolismo originalmente ligado ao produto anal, mas sucedâneos do original (sublimações). A categoria da propriedade não é simplesmente transferida das fezes ao dinheiro; pelo contrário, dinheiro são fezes, porque o erotismo anal continua no inconsciente. O erotismo anal não foi rejeitado ou abandonado, mas reprimido.⁷⁷⁸

O próprio Navarro, em entrevista, cita a relação freudiana da sublimação entre as fezes e os tais *objetos culturais não corpóreos que herdam o simbolismo*, no caso, o dinheiro, que apareceria em *Exposed* (1978), como veremos (apesar de a questão central do filme ser a fase

⁷⁷⁶ Na realidade, onde quer que tenham predominado ou ainda persistam as formas arcaicas do pensamento nas antigas civilizações, nos mitos, nos contos de fadas e superstições, no pensamento inconsciente, nos sonhos e nas neuroses, o dinheiro é intimamente relacionado com sujeira. Sabemos que o ouro entregue pelo diabo a seus bem-amados converte-se em excremento após sua partida, e o diabo nada mais é do que a personificação da vida instintual inconsciente reprimida. Também conhecemos a superstição que liga a descoberta de um tesouro com a defecação. É possível que o contraste existente entre a substância mais preciosa que o homem conhece e a mais desprezível, que eles rejeitam como matéria inútil (refugo) tenha levado a essa identificação específica do ouro com fezes. FREUD, S. *Caráter e erotismo anal* (1908). Op. Cit., p. 4.

⁷⁷⁷ Brown cita o exemplo da repugnância dos Yahoos em *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, manifesta pela agressão excremental e que teria antecipado a teoria da sublimação de Freud. BROWN, N. O. Op. Cit., p. 214.

⁷⁷⁸ BROWN, N. O. Op. Cit., p. 227.

fálica) numa sequência em que são vistas diversas imagens recortadas de pessoas do poder reproduzidas nas cédulas. Basicamente, se a questão daquele período histórico (e coincidentemente no atual em que nos encontramos no momento em que escrevemos estas linhas) da repressão política representaria, no fundo, a retenção das riquezas da nação, o jogar as fezes seria devolver, escrachar, desmoralizar, tirar a moral, dar uma rasteira (como faz Chaplin na própria sequência de *Exposed*) naqueles que usurpam o poder legítimo e se perpetuam nele, no caso tomando como exemplo genérico aquelas personalidades estampadas nas cédulas, ou que o possui de forma monetariamente determinada.

Encontramos um paralelo neste momento histórico com a poesia de Roberto Piva, em *Paranoia* (1963), que diria: *Os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembleias de cinza. Oh cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face?*⁷⁷⁹

Se neste filme o personagem culposo sobre sua sexualidade patológica significaria o escracho ao monumento religioso, as instituições na cidade também são pichadas pelo excremento do anal-sádico folgado, de calças largas, e os loucos infantiloides em sua ambígua sexualidade anal-sádica proporcionando o pesadelo culposo no caronista, também encontraríamos anos antes, já no poeta Roberto Piva uma iconoclastia que se apresentava como desregramento dos padrões sociais: *Ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com transporte e em silêncio nos telefones, nas portas, nos capachos das catedrais sem deus.*⁷⁸⁰

E, por fim, em meio ao contraste entre alto e baixo, o escárnio geral da descarga de fezes sobre o mundo:

Eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci onde anjos surdos percorrem as madrugadas tingindo seus olhos com lágrimas invulneráveis, onde crianças católicas oferecem limões para pequenos paquidermes que saem escondidos em tocas onde adolescentes maravilhosos fecham seus cérebros para os telhados estéreis e incendeiam internatos onde manifestos niilistas

⁷⁷⁹ PIVA, R. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Sales e Jacarandá, 2000. p. 11

⁷⁸⁰ Idem. p. 13.

distribuindo pensamentos furiosos puxam a descarga sobre o mundo.⁷⁸¹

Inconclusivamente falando

O louco ou o desmiolado encontrado no filme são, portanto, utilizados como instrumento poético e esta seria a forma humana mais alheia ao determinismo comportamental. Seu comportamento anal-sádico tardio agiria como contraponto ao objetivismo da mercadoria, na medida em que o material do excremento em seu funcionamento às avessas, inviabilizaria espaços e coisas. Louco e excremento participariam, assim, de um mesmo universo no âmbito do mundo administrado – vide a história das respectivas instituições manicomiais de abrigo. Esse corpo destutelado do “doido varrido” funcionaria como instrumento de expressividade por meio do escracho que opera de forma leve e espontânea no filme atingindo desta forma, indiretamente, o corpo repressivo político.

Se, portanto, as fezes são o dinheiro, cabe conspurcar o traje de gala do poder daqueles que reprimem, surrupiam o País, pois sofrem exatamente dessa retenção anal. Como dizem as vozes jocosas no final do filme: *devemos ser generosos o suficiente para compreender... que é uma questão de falta de amor. Não importa o que eles digam porque eles também sofrem de uma carência de amor, por ter retenção anal.* Assim, o filme de Navarro brindaria o superoitismo experimental ao fazer jus àquilo que Rubens Machado Jr. conta sobre o cineasta baiano Pola Ribeiro: gosta de lembrar a fórmula que o seu grupo de superoitistas considerava lapidar: *“Os filmes em 35 mm dedicam-se a construir monumentos; os 16 mm se propõem a lhes colocar questionamentos; e os Super-8 vêm para jogar merda nos monumentos”*.⁷⁸²

Parece que, ao longo do filme, o foco teria sido desviado pelo corpo anal-sádico do terrorista excremental, em seguida pelo caronista, pelo louco culposo na praça e, por fim, destutelado pelos loucos anal-sádicos carnavalescos, e por meio do escracho do corpo da cidade e, portanto, de seu corpo político. Este teria sido empurrado pelas próprias imagens, desenhos e locuções falando indiretamente da repressão, tema freudiano por excelência, contrapondo o coração flechado, a flor, o símbolo de paz e amor, a imagem estourada que se esvai de um

⁷⁸¹ PIVA, R. Op. Cit., p. 26.

⁷⁸² MACHADO Jr., R. L. R. 2010. p. 5.

papagaio, talvez simbolizando a linguagem falada repetitiva e vazia do poder, e da ponta verde com faixa da película. Nos últimos fotogramas, essa enxurrada de imagens nos levaria, assim como se fossem exprimidas pelo reto, junto às próprias fezes rumo ao final, atingindo seu âmago de prazer anal-sádico como uma revelação, o Rosebud em Welles (*Cidadão Kane*, 1941), porque escrachar, além de desmoralizar alguém, também poderia significar que está se revelando seus desígnios ocultos e o corpo político repressivo espelhado nas locuções, na voz cômica de Bethânia, poderia surgir assim, fresco, espontaneamente leve como um chiste pelos gracejos dos próprios desenhos e imagens e seria inutilizado assim como excremento que é, por intermédio do próprio estilo de Navarro, um simples gracejo de imagens e sons tomados ali, no calor da hora, quase sem intenção prévia.

Uma poética experimental viva na leveza do “quase nada” que é a leveza da câmera na mão, que encontra as imagens sujas, como as mãos singelas das crianças encontram e se lambuzam das cores nas tintas e nas bricolagens dos papéis no início do filme, ou os loucos que também criam seus mundos com as coisas e lugares ao redor, e que fazem com que a insignificância – significativamente torta do superoitismo –, feita quase somente de diabruras subversivas da fala, da “caca”, cola e celuloide (embora com teor inflamável do nitrato de prata), adquiram sentido até hoje.

É na linguagem em seus dois aspectos, “brinquedo e enfermidade”, que se estabelece o pensamento como realizador do desejo e a contaminação tropicalista neste filme pela entoação, inflexões e gestos vocais⁷⁸³, pela palavra performatizada, que acabariam por intensificar o desejo, seria o lugar onde melhor se apreende a relação entre o erótico e o político.⁷⁸⁴

Mas o postulado ontológico da ambivalência inata dos instintos de Freud tinha um “pessimismo em relação ao *id*, o lugar dos instintos, e seria contraditado pelo teorema empírico de um primeiro estágio pré-ambivalente na infância”.⁷⁸⁵ Nietzsche proporia “superar a ambivalência dos instintos e restaurar a unidade dos contrários que existiria na infância”.⁷⁸⁶ Se a repressão fosse superada, a vida não estaria no tempo histórico:

⁷⁸³ FAVARETO, C. F. Op. Cit., p. 44.

⁷⁸⁴ Devo estas noções aos debates e exposições dentro do curso de Eliane Robert Moraes, em 2016.

⁷⁸⁵ BROWN, N. O. p.107.

⁷⁸⁶ Idem. p.108.

A repressão transforma a compulsão atemporal do instinto a repetir em dialética de um movimento para frente da neurose que é a história; esta é um mover-se para frente na *recherche du temps perdu*, com a compulsão à repetição sustentando a lei histórica do lento retorno do reprimido. E, reciprocamente, a vida não reprimida, vida orgânica abaixo do homem e a vida humana, se a repressão fosse superada, não estaria no tempo histórico.⁷⁸⁷

Assim, se a sexualidade infantil nega o mundo e tenta fazer um mundo de seu próprio corpo, a sublimação nega o corpo da infância e procura construir o corpo perdido da infância no mundo externo, daí ser o propósito oculto da sublimação e do processo cultural o progressivo descobrimento do corpo perdido na infância.⁷⁸⁸

Mas Navarro dessacralizaria a inteligência psicanalítica na própria ausência de uma referência literária balizadora do enredo do filme justamente porque talvez haja um instinto referido da repetição da compulsão no próprio cineasta ao fazer seus filmes todos voltados de alguma forma para seus problemas psíquicos desde a infância, sua família, personagens e lugares, seus comportamentos que beiraram a loucura e do desejo permanente de recuperar justamente esse corpo perdido assolado pela vontade terrível de morrer na infância e em cultivá-lo, como ele mesmo diz. Poderíamos utilizar o termo de Waly Salomão dito em 1972 também para Navarro: ANARCISISMO.⁷⁸⁹ Mas este aspecto narcísico⁷⁹⁰ seria compensado justamente pelo uso da voz no filme.

Navarro se expressaria neste filme através da referência escrachada da fase anal na psicologia em Freud, que atua como um mote de des-repressão e que poderia se instaurar como

⁷⁸⁷ BROWN, N.O. Op. Cit., p. 117.

⁷⁸⁸ Idem. p. 203.

⁷⁸⁹ SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Op. Cit., p. 92.

⁷⁹⁰ A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização – uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetal sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo. Posteriormente teremos de considerar se outras vicissitudes instintuais não podem resultar também dessa transformação; se, por exemplo, ela não pode ocasionar uma difusão dos diversos instintos que se acham fundidos. FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos* (1923-1925). Op. Cit., p. 19.

fator libertário formal e expressivo por meio dos sons do rádio, do desenho na película, da proliferação do louco, do surtado, do psicótico de touca de banho e da Igreja, como mote culposo do personagem infantilóide que ataca sexualmente as mulheres, o seu objeto do desejo, espetando-lhes as nádegas com o canivete, do folgado no restaurante, os personagens loucos bizarros e carnavalescos soltos na praça com seus gestos lúdicos de crianças adultas, do contracultural caronista e o motorista, vítima de seu poder hipnótico, do atentado ao pudor na proliferação do ataque das fezes na cidade, todos se apresentariam como contrastes aberrantes. Das falas despudoradas do *concurso de peidos*, a *retenção anal*, o *tentar* esforçado ou o escandaloso aburguesado *não suje meu tapete...* até o bem-humorado palavrório *nonsense* culto e brasileiro, de José Vasconcelos, que escracha com o saber culto e ao mesmo tempo com o inútil empoderamento do conhecimento catedrático, o uso cômico do rádio popular que, como em Sgarzerla, denuncia ao mesmo tempo que se alimenta da barbárie, todas essas vozes juntas operariam através de uma palavra performática com o sentido do se poder “dizer tudo” ou como abertura para a possibilidade do dizer, ou seja, a linguagem como um índice de abjeção (confiar implacavelmente em um idioma em segunda mão e enunciar palavras que já foram mastigadas por milhões de outras bocas é uma abjeção que é contrariada)⁷⁹¹, funcionando, assim como na imagem, como um esvaziamento dos intestinos.

Aqui haveria uma proximidade com Carmelo Bene, principalmente no sentido da adição quase extenuante de sons, palavras, frases escrachadas ou sem sentido misturadas a afasias, que seriam adições substantivas sonoras que acabariam sendo transformadas em subtração, como ele dizia: *Um plus é igual a três vezes menos*. Uma subtração feita de adições que não deveria ser associada a nenhuma síntese conciliadora. Bene considerava que somos nada mais nada menos que merda, buracos negros ou vasos sanitários, atribuindo uma paternidade criativa à defecação. Ele próprio captaria perfeitamente este ponto sutil, mas crucial quando especifica aquilo que está em jogo no descarte do banheiro quando estamos lá ou o que seria uma atualização quanto à questão da defecação criativa. Essa não poderia ser limitada a uma variação contínua de gestos ou ditados pela apraxia ou pela afasia do idioma, como em Artaud, mas esses métodos de adição sonora, explicitamente subtrativos, seriam paralelos e impulsionados pelo uso de arcaísmos líricos.⁷⁹² Aqui poderíamos denominar de arcaísmo lírico

⁷⁹¹ CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 41.

⁷⁹² Nessa des-graça subtrativa, há uma espécie de indulgência abusada no lirismo que é revertida na deformidade de uma escrita paradoxal e intransitável. Uma magnitude que não vai explodir, apesar das adições-subtrações poderem hipoteticamente alcançar a extinção orgânica, mas ela também é atraída por um profundo ímpeto destrutivo. CHIESA, Lorenzo. *A Theatre of Subtrative Extinction: Bene Without Deleuze*. In: CULL, Laura. Op.

paralelamente também o palavrório *nonsense* culto e brasileiro” de José Vasconcelos, bem como outras frases soltas no filme até o seu final, como em Shakespeare. Em Bene, portanto, encontraríamos algo que também acharíamos em Navarro, e que seria principalmente uma banda sonora irruptiva, onde tudo se combina para criar um universo de pulsões, fantasmas e movimentos que se dispersam e não chegam a se unificar.⁷⁹³

Tudo isso iria de encontro a pensar numa potência do superoitismo experimental que, em certa medida, aconteceria como algo paralelo ao tema do *Menor* em Deleuze quando olha para o teatro e o cinema de Carmelo Bene, para além do próprio esquema precário de produção superoitista, do acionamento da própria gestualidade corpórea e pelo brincar com a linguagem em gravações caseiras. Há dentro dessa forma de desterritorialização do ato de filmar a articulação do individual com o político a subtração de elementos do poder: o pai, a família, o estado, o cinema, que aconteceria desde o comportamental grotesco e infantilóide, como na deriva e no nomadismo dos personagens ao longo do filme; e o reverso central desse poder se daria tanto na ação performática dos personagens soltos no espaço público em seus atos de subversão e transgressão, como na tomada democrática hipotética do sinal de rádio.

A proliferação de loucos varridos que performatizam essa voz anônima para além de nós⁷⁹⁴, normatizados, no espaço físico e sonoro formariam assim uma verdadeira tensão dionisíaca e que funciona como uma terra de ninguém.⁷⁹⁵ A própria ausência de diálogo ao longo de todo o filme demonstraria a ausência dos elementos do poder, família, estado, polícia em direção à constituição de um estado pleno de anarquia⁷⁹⁶, (restando a Igreja e a rádio como instâncias culposas que ajudam a construir o mote irônico do filme) e, em seu lugar, aquilo que representaria a própria população de desvalidos nos hospícios ou casas de correção, de caronistas, sanfoneiros, de doentes mentais e seu terrorista excremental soltos na rua, todos representantes da enorme horda humana de perturbados que não chegam a se constituir como turba ou lumpenproletariado. Também o “trabalho” lúdico infantil, o singelo letreiro colorido feito pelas crianças, conversaria com o devaneio burlesco na teatralidade infantil dos loucos

Cit., p. 79.

⁷⁹³ ARAÚJO SILVA, M.; MARCHIORI, D. *Construção e destruição em Don Giovanni (1970) de Carmelo Bene*. Op. Cit., p. 116.

⁷⁹⁴ Devo estas noções aos debates e exposições dentro do curso de Eliane Robert Moraes, em 2016.

⁷⁹⁵ Idem.

⁷⁹⁶ Deleuze, G. *Sobre Teatro: um manifesto de menos, sobre a obra de Carmelo Bene; O esgotado, sobre a obra de Samuel Beckett*. Op. Cit., p. 42.

soltos na praça e a sua ambiguidade sexual. O ato pessoal em *close* da defecação, talvez seja menos uma agressão ao público, como um Zé Celso no Teatro Oficina, e mais como escracho resistente, ponto de exclamação debochado, despejado sobre o próprio espectador, que talvez participe com o filme de algo como um movimento herdado da cultura hippie, com seu estilo festivo que entrevê no orgiástico uma trincheira contra o homem massificado e vítima passiva da burocratização da sociedade tecnológica.⁷⁹⁷

Aqui, o corpo fenomenal em movimento funcionaria como uma antítese da metafísica do poder. Essa subtração do controle do universo social se ligaria ao desejo em Navarro de preservar algo daquilo que foi conquistado na época do sentimento libertário hippie. A liberdade do corpo cuja voz tem um papel fundamental, evocando uma resistência sem intenção necessariamente de contestação, mas realmente de recusa e de escracho, nas artes, na poesia, nas próprias formas de vida social, as formas de expressão corporal dinamizadas pela voz.⁷⁹⁸ Para além do próprio esquema precário de produção superoítista, do acionamento da gestualidade corpórea e pelo brincar com a linguagem em gravações caseiras inserindo, gravando e editando sons ludicamente numa fita cassete como fazia Bene na construção de uma assembleia de vozes gravadas e vivas sobrepostas em uma pontuação complexa. Dessa forma, abordar a menoridade aqui não seria apenas tornar-se estrangeiro em sua própria língua, seria também tornar a linguagem um gaguejar expressivo através de seu caráter performático.⁷⁹⁹

Manter essa criança viva (talvez até hoje um esforço para Navarro) é recusar, escapar ao controle no encontro selvagem com as imagens nascidas de seu imaginário remoto ou próprias ao olhar fenomênico, à vista direta, e poder entendê-las proferia mais da acumulação das interpretações do que de sua justeza intrínseca.⁸⁰⁰ A desterritorialização aqui se encontraria exatamente na referência a Freud, mas longe de uma psicologia como parâmetro regulador da psique ou do comportamento social para o bem viver, mas simplesmente como mote para o destutelamento de colocar de forma escrachada o tema do polimorfismo perverso da infância e o foco na sexualidade e do comportamento louco ou liberto como guerrilha, uma forma narcísica de um jovem aparecer nas Jornadas de Cinema da Bahia (como Navarro mesmo diz) e, de fundo, o terrorismo excremental como forma de

⁷⁹⁷ HOISEL, E. Op. Cit., p. 42.

⁷⁹⁸ ZUMTHER, P., Op. Cit., p. 62.

⁷⁹⁹ CULL, Laura. Op. Cit., p. 3-10.

⁸⁰⁰ Idem. p.71.

recusa, de desrepressão e de manter-se vivo no desejo lúdico do adulto “criança” diante do quadro político repressivo que ainda permanecia no País. Utilizar, enfim, o cinema como expressão da dessublimação do princípio do prazer.

O cerne do sentido esrachado da tríade freudiana em Navarro a partir da utilização poética cinematográfica da noção de sexualidade polimórfica estaria naquilo que a expressão freudiana utilizada por Marcuse sugere que:

a nova direção de progresso dependeria completamente de oportunidade de ativar necessidades orgânicas, biológicas, que se encontrariam reprimidas ou suspensas no sentido de fazer do corpo humano um instrumento de prazer e não de labuta, ao enaltecer a emergência de novas necessidades e faculdades, qualitativamente diferentes, como pré-requisito e conteúdo da libertação.⁸⁰¹

Esse universo desrepressivo de libertação, que seria o prazeroso da infância para Navarro, seria feito de doidos varridos na praça, na rua, correndo a esmo e pegando carona, portanto, seria aquele equivalente ao do esquizofrênico, das máquinas desejanter, como diz Deleuze, aquele que despreza o corte do pensamento afirmando seu fluxo contínuo no sentido de mobilizar a libido tanto como energia de extração das próprias imagens no Super-8 ao redor do corpo, a energia do desligamento do bom comportamento, dos poderes e instituições, no *drop-out* da carona e nas corridas e seus passos contabilizados ou no carnaval anal-sádico dos loucos e como energia residual, no excremento empacotado atirado ou solto por aí emporcalhando a pólis, buscando assim uma viagem interminável estabelecida por um desregramento⁸⁰² sem gravidade ou como o próprio Navarro diria: *Abaixo a gravidade!*⁸⁰³

O excremento, fruto da gravidade e contraditoriamente mote expressivo deste desregramento é, no final do filme, um verdadeiro despejo típico da poética da sua geração e que não deixa de ser uma metáfora, não uma figura de retórica, mas uma imagem substitutiva

⁸⁰¹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização. uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. p. 15.

⁸⁰² DELEUZE, G., *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia I*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 61.

⁸⁰³ Frase gritada pelo protagonista de *Superoutro* (1989), antes de se jogar do alto do elevador Lacerda, em Salvador, e também título de seu filme mais recente.

que paira a sua frente em lugar realmente de um conceito.⁸⁰⁴ A figura do nômade, por outro lado, peregrina no insólito. Seria em torno dele, de seu corpo, exatamente apenas de onde se situa ou sob o impacto de sua própria presença que poderíamos definir um campo de forças e que o torna um lugar de verdade.⁸⁰⁵

Esses fluxos tanto do intestino como do nomadismo funcionam como aspectos de desterritorialização, desregramento (intestinal) e da mundanidade em oposição aos padrões de sociabilidade, as águas paradas do conservadorismo, pois estariam mais próximos da matilha⁸⁰⁶ num filme que se autointitula *excremental*. A dialética irônica entre o *close* do ato excremental e a fala, o verbo *tentar* na impessoalidade do infinitivo significaria a luta entre a boca-ânus, o blastóporo (inclusive a ambiguidade no *close* da imagem) a independência dos sons, dos ruídos alimentares excrementais com a representação imagética e verbal, o cérebro, o pensar, o verbo e a idealidade da frase constituída como superfície metafísica do poder de disjunção, ou de dominação.⁸⁰⁷

Dessa forma atingiríamos, por meio desse contraste, o escracho, a comicidade, mas com isso também a dimensão da articulação do individual com o político e a isso juntar-se-ia o final espremido e expelido de imagens e sons pelo filme, como as fezes pelo ânus, onde vê-se de tudo: desenhos de orifício, coração flechado, papagaio, elenco, e ouvimos a voz de Bethânia “torturada” e a locução radiofônica sobre as tropas de defesa do governo ditatorial colocadas no fim da película que identificam certa culpabilidade devido ao filme ter podido “dizer tudo”⁸⁰⁸, algo *artaudianamente* falando acontecendo aqui por meio do escracho e da galhofa, embora sem destruir como lá a palavra e o sentido sonoro. Seria possível dizer com Deleuze também que *ao efeito de linguagem se substitui uma pura linguagem afeto, “toda escrita é porcaria”, toda palavra se decompõe em pedaços excrementais*.⁸⁰⁹

Dessa maneira, colocado “sob tortura”, o filme deveria, supostamente, também se considerar ironicamente “culpado”, já que todo esse dejetos de imagens pode funcionar como se

⁸⁰⁴ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 56.

⁸⁰⁵ FOUCAULT, M. Apud. ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 91.

⁸⁰⁶ NIETZSCHE, F. Apud. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia 2*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 61.

⁸⁰⁷ DELEUZE, G. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 3*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 248.

⁸⁰⁸ Devo estas noções aos debates e exposições do curso de Eliane Robert Moraes em 2016.

⁸⁰⁹ DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Op. Cit., 2015. p. 91.

fosse uma escrachada extirpação infecta, defecação feita pelo próprio filme, contra a determinação do poder ou mesmo dando um discreto “chega pra lá” no imenso restolho que representou até hoje a ditadura brasileira.

Por fim, o rabiscar letras e desenhos infantis na película e a própria feitura do letreiro inicial pelas mãos das crianças, traduziriam bem o sentido de busca de um gesto fílmico espontâneo em Navarro, a bricolagem na maneira de encontrar as imagens na produção barata superoitista de forma não pré-estabelecida de um roteiro ou a partir de um texto literário, e no modo de compô-las justamente numa forma expressiva, dita por ele mesmo, *excremental*, ou seja, *menor*, suja, burlasca, escrachada e ao mesmo tempo política, destutelada, portanto, livre.

Se a neurose é a sublimação como negação do corpo pelos padrões culturais e pelo progresso tecnológico, projetando o corpo reprimido nas coisas, o fato de Navarro incorporar-se imageticamente num homem que despeja seus monstros e se expressa jogando suas fezes, mostra sua verdadeira potência no sentido de identificar profundamente seu corpo com o momento político repressivo do País. *Para o homem iluminado, contudo, cuja consciência abarca o Universo, para ele o Universo se converte em seu corpo*”, como na esquizofrenia, “o que sucede ao corpo da pessoa é idêntico ao que sucede no Universo.”⁸¹⁰

Além disso, se pensarmos nos filmes de Navarro, a palavra visceral vem à tona, naquilo que Rubens Machado tinha observado no que tange a registrar “a fruição da relação imediata corpo-espaco”, que significaria que o cineasta parece, como na memorável performance que fez na Jornada de Cinema em 1978, engajar o próprio corpo e a voz quando filma, por isso, seus filmes possuem o despojamento de uma dicção própria e um frescor criativo⁸¹¹, portanto um caráter de vivacidade próprio desse engajamento corpóreo.

A unidade do corpo próprio é comparável à obra de arte. Pois na arte é bastante claro o fato de que forma e conteúdo não podem se separar, ou melhor, a expressão e aquilo que foi expresso são indissociáveis, pois formam um “nó de significações vivas”.⁸¹²

Como vimos em sua performance espontânea, Navarro mostrou que desejava falar por

⁸¹⁰ BROWN, N. O. Op. Cit., 2005. p. 193.

⁸¹¹ CRUZ, M. P. P. Op. Cit., p. 2.

⁸¹² CARDIM, L.N. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009 p. 112.

meio do corpo, que o corpo era uma outra possibilidade de linguagem e a voz funciona como “cavidade primal”. Estávamos no final década de 1970, nos estertores da contracultura e do movimento hippie. Corpo e voz perfazem então uma só possibilidade de recusa em um *nó de significações vivas*. Esse *nó de significações vivas* talvez seja o próprio Super-8 de Navarro ao engajar-se corporalmente de forma tão visceral. Procede como uma forma perversa polimorfa escrachada de atingir o aparelho repressivo de um país conservador até a medula, na sua retenção anal histórica, por meio do descobrimento do corpo perdido da infância. Liberta-se assim, pelo nomadismo e evacuando o próprio tempo histórico expelido como excremento.

O cinema superoitista funcionaria como a suposta tentativa ou Agitprop de uma outra “restauração” de uma memória instintiva, no sentido de que:

A libertação psicanalítica da memória faz explodir a racionalidade do indivíduo reprimido. À medida que a cognição cede lugar à reconição, as imagens e os impulsos proibidos da infância começam a contar a verdade que a razão nega. A regressão assume uma função progressiva. O passado redescoberto produz e apresenta padrões críticos que são tabus para o presente. Além disso, a restauração da memória é acompanhada pela recuperação do conteúdo cognitivo da fantasia.⁸¹³

Expelir, viajar ou correr seriam modos de fluxo e Nietzsche elogiava o fluxo, o fluir, a variabilidade, a multiplicidade, a espontaneidade e a inocência do vir a ser em contraste com a fixidez, a imobilidade, a identidade.⁸¹⁴ A voz também é fluxo de ar, inobjetével.⁸¹⁵ No canto da ciranda ou junto ao ato excremental, inútil na contagem dos passos ou na língua “cultá” inventada de José Vasconcelos, no conservador, no louco ou no besteiro da narrativa radiofônica, dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Índice erótico, a voz é a possibilidade de subversão ou uma ruptura da clausura do limite do corpo, enredado na dor da infância⁸¹⁶, e Navarro lembra a poesia recitada em francês dedicada a Jean Claude Bernardet na Jornada de

⁸¹³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Op. Cit., p. 15.

⁸¹⁴ CARDIM, L. N. Op. Cit., p. 81.

⁸¹⁵ ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 80.

⁸¹⁶ NAVARRO, E. *Navarro: rei sem cagaço*. Entrevista. Op. Cit.

Cinema da Bahia, quando tirou a roupa⁸¹⁷, *Maintenant je vais á l'école*. Essa poesia seria como a matéria de alguma coisa que se apagou em nós, nossa infância foi puramente oral, até o dia da grande separação, quando nos enviaram à escola.⁸¹⁸ E é na voz, portanto, que o aspecto narcísico de Navarro se resolve, pois ela não é especular: *A voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve a sua voz, isso não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade*.⁸¹⁹

Se este filme libertário, acusado na época de não ser sério e sim fascista, terá para as gerações algum papel transformador (hoje temos o escracho geral do vômito pelo Facebook) só o tempo dirá, mas: *A arte, só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações como o sublime e o cômico*".⁸²⁰

Em Carmelo Bene, a finalidade da própria interrupção, dos atos sonoros e gestos performáticos imediatos realizariam uma forma de negação que é, antes de tudo, inútil e, portanto, repetida, pois a permissão do acontecimento da expressão lírica seria o que mais efetivamente nos permitiria subtrair um dado tópico da banalidade do que é real, apesar da sua ênfase na extinção. Bene estaria interessado principalmente na grandeza de perder o objetivo.⁸²¹

Aquilo que experimentamos em *O Rei do Cagaço* também teria algo do inútil, como lá, a libertação anárquica do trabalho na não ocupação dos loucos soltos a esmo ou na praça, também com um arcaísmo lírico nas vozes que atuam como resto do poder dizer tudo, do excesso, do excremento, talvez um outro tipo de defecação criativa, de maneira alguma uma forma plenamente determinada nem mesmo no inverso sentido de perder o objetivo, como em Bene, mas advinda da própria precariedade suja da imagem superoitista anexa ao corpo, a falta de controle de precisão absoluta da luz na câmera portátil, a exposição fotográfica ou a montagem do superoitismo experimental, que libertam o realizador para um fazer lúdico que implica inclusive no descobrir, “achar” espontaneamente imagens e vozes que ativam o sentido

⁸¹⁷ Devemos esta noção ao debate com Edgard Navarro na ECA-USP CTR em 2016.

⁸¹⁸ ZUMTHOR, P. p. 81-83.

⁸¹⁹ Idem.

⁸²⁰ NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2013. Op. Cit., p. 53.

⁸²¹ CHIESA diz que embora a visã o de Deleuze do Menor, sobre a resistência da arte seja famosa contra a negatividade da falta e a dialética, que desencadeia, nas próprias palavras de Deleuze, um negativismo para além de toda negação, uma adoção mais geral de clichês literários e poéticos, bem como o repetitivo muitoprivilegiado dos clássicos (Shakespeare *in primis*) sobre o retorno à *avant-garde*. As adições-subtrações operam repetidamente sobre o significante por atos teatrais como eventos imediatos, e estes são o meio por onde se deve esquecer a finalidade das ações que elas perturbam e, o mais importante, como sugerido por Maurizio Grande, Bene estaria interessado principalmente na grandeza de perder o objetivo. CHIESA, Lorenzo. In: CULL, Laura. Op. Cit., p. 82-87.

de um escracho que é, no entanto, na maioria das vezes, plenamente endereçado aos elos burgueses e à situação política e que jamais poderiam sê-lo de outra forma que não sujeitas ao escárnio, como o *Não suje meu tapete*. Imaginação poética que *é como a criança sente, pensa e se exprime*.⁸²² Desconstituir-se de forma visceral criativamente, desta maneira, numa forma simbólica multiplicadora, difusa, quebrada ou manca de sentido plenamente constituído, ou possuidora de uma forma enigmática:

Forma enigmática é forma viva, como a vida, uma iridescência, um convite a um baile, uma tentação ou irritação, nada de soluções satisfatórias, nada em que descansar, nada que nos dobre com seu peso. O significado está em jogo, ou interação, da luz. Como na esquizofrenia. Todas as coisas perdem seus limites, se tornam iridescentes, com significações multicores. Nada de coisas, senão uma iridescência, um efeito de arco íris. Um reflexo indireto; ou refração, luz quebrada ou enigma.⁸²³

Nada de coisas, senão uma iridescência no vazio. O significado é uma criação continua a partir de nada e voltando ao nada. Se não for evanescente, não está viva. A consolidação de significado faz ídolos; os significados estabelecidos se converteram em pedra. O significado não está nas coisas senão entre elas. Na iridescência, na interação, nas interconexões, nas intersecções, nas encruzilhadas. O significado é transacional, assim como é transitório, nos jogos de palavras ou pontes, a correspondência.⁸²⁴

A precariedade seria o fator primordial da liberdade corpórea na construção da imagem e do som experimental superoitista e que favoreceria essa forma enigmática. Mas haveria nessa escatologia escrachada e ao mesmo tempo viva de Navarro também algo dos traços artaudianos, a fecalidade no sentido deleuziano de um mundo de singularidades loucas, referindo-se a uma instância transcendental anônima e nômade, impessoais e pré-individuais, como negação de uma ontologia centrada no identitário, no Uno, no Absoluto: *Fecalidade como um corpo-sopro imbuído de merda, campo fulgurante onde a “merda cheira a ser”*.⁸²⁵ Ou seja, se lá em Artaud, na sua radicalidade do sofrimento agudo da carne, o corpo é excremento, corpo penetrado,

⁸²² BACHELARD, G. Apud. ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 101.

⁸²³ STORCH, A. Apud. BROWN, N. O. *El cuerpo del amor*. Barcelona: Santa & Cole Publicaciones S. L., 2005, p. 209.

⁸²⁴ BACHELARD, G. Apud. BROWN, N., Idem.

⁸²⁵ LINS, Daniel. *O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 7.

relaxamento esfinteriano⁸²⁶, aqui, o escracho do excremento jogado nos carros ou na cara do espectador seria, para além do *épater la bourgeoisie*, um sinal emitido pela própria corporeidade mostrada no filme de um sentido que ambos gostariam de dizer, no fundo, o mesmo que a expressão de um desejo de “estar vivo”. Também a constituição de uma “linguagem matéria”, tanto na imagem como na erotização da palavra, do poder dizer tudo, onde o falar, “torvelinho de imbecilidades”⁸²⁷, seria talhado na merda, tanto no comer como no cagar.⁸²⁸ Diz Artaud: Toda a escrita é porcaria.⁸²⁹ Há portanto aqui, como nele, um abandono da linguagem-prisão racional da cidade e seus monumentos institucionais, substituída pela língua ou pelo palavreado culto e inútil, pela extravagância e pelo artifício maneirista excessivo em José Vasconcelos e sua língua inapropriada, que transita entre o idiotismo e a estereotipia, o próprio demais e a mais completa estranheza.⁸³⁰ Poderíamos falar em geral de Navarro, de uma palavra parada, truncada, que se decompõe em pedaços barulhentos alimentícios e excremenciais⁸³¹, ou por meio mesmo do discurso louco na eclosão de um transe coletivo e público que se coaduna com a imanência em detrimento da representação.⁸³² De forma mais ampla, através do escracho, da galhofa, forma brasileira por excelência, Navarro se aproximaria de forma enviesada do projeto de Artaud, segundo Lins, se considerarmos o pensamento deleuziano dentro da desterritorialização positiva arrastada pela arte às regiões do a-significante, do devir-louco, pois ilimitado, enfim, de evacuar o excremento para esvaziar o êxtase e engendrar finalmente o corpo sem órgãos (campo de imanência ou plano de consistência do próprio desejo)⁸³³, anunciando assim o triunfo do corpo contra o organismo.⁸³⁴

Vemos em Navarro um estilo próprio que começava a se constituir, uma imagética viva ou que cheira à vida, uma imagem-matéria iridescente e mundana do escracho e que como voz e imagem poética teria ainda o poder de nos dizer que não estamos sozinhos⁸³⁵,

⁸²⁶ Idem. p. 28.

⁸²⁷ LINS, Daniel. Op. Cit., p. 19.

⁸²⁸ LINS, Daniel. Op. Cit., p. 9.

⁸²⁹ Idem. p. 41.

⁸³⁰ AGAMBEN, G. *O uso dos corpos. Homo Sacer, IV, 2.* São Paulo: Boitempo, 2017 p. 110.

⁸³¹ LINS, Daniel. Op. Cit., p. 41.

⁸³² Idem. p. 11.

⁸³³ ...é deserto, sertão, não lugar, não estabilidade, povoado por intensidades nômade, é o vazio pleno, é o que resta quando tudo foi retirado. Idem. p. 61-62.

⁸³⁴ Idem. p. 32-39.

⁸³⁵ A voz é uma forma arquetípica, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isso de maneira

principalmente hoje, 2018, pois funciona como uma felliniana ou buñuelesca conspurcação lírica, literalmente suja, porém preciosa durante o momento repressivo no Brasil da ditadura. Essa forma simples e complexa do escracho visual e sonoro, “o grande peido”⁸³⁶, *cuja beleza viria a mais, como uma graça*, se encontraria, no fundo, mais ao lado do prazer e da alegria que busca resistir a um momento histórico e, por isso mesmo, já seria *signo de uma vitória de e sobre a vida*.⁸³⁷ Algo como encontramos no samba de Ederaldo Gentil: “*Ostra nasce do lodo, gerando pérola fina*”.⁸³⁸

As coisas não vêm da tríade...tampouco da mônada (...) é do cu e não da cabeça que todas as coisas do mundo, aqui embaixo, saíram (...) o mundo foi deixado para os homens, não como uma criação, mas como uma rejeição, um infame cagalhão⁸³⁹.

explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos. Pano de fundo preenchido de sentidos potenciais. ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 92.

⁸³⁶ Sim, foi nesse dia, quando os homens decidiram colocar uma grade entre o pensamento de Arto e as virtudes de seu corpo, entre o não pensamento de Arto, livre das formas, e o deserto biológico de seu corpo, que Arto deu em Rodez seu ‘grande peido’, que expulsou tudo, ser, corpo, consciência, órgãos, pensamento, vivência, humano, animal e Deus. LINS, Daniel. Op. Cit., p. 43.

⁸³⁷ ZUMTHOR, P. Op. Cit., p. 104.

⁸³⁸ GENTIL, E, *O ouro e a madeira*. Música gravada pelos Originais do Samba em 1974.

⁸³⁹ ARTAUD, Antonin. *A carta contra a cabala*. Apud LINS, Daniel. Op. Cit., p. 30.

Capítulo 4

O Corpo Exibido de *Exposed*

Edgard Navarro

4.1 Descrição e análise de *Exposed*

Lentamente abre-se a imagem pelo *fade-in* em silêncio, onde se vê uma antiga paisagem urbana de um largo com uma alameda deserta, arborizada, de calçadas vermelhas contrastando com o meio-fio branco, com trilho de bonde e com um casario colonial ao fundo. Há uma luz elétrica acesa, o que sugere que estamos por volta do amanhecer, também devido à luz que incide suavemente no casario, ao fundo do plano da imagem. Há um corte rápido para outra imagem análoga no que seria uma alameda entre árvores no interior de uma praça. O casario antigo e a praça mergulhada na meia luz da primeira hora da manhã parecem anunciar, como um canto estridente de galo, a aparição da memória de outro tempo, que se revelará por meio de um canto solo que surge do silêncio como uma lembrança dilacerante, uma voz masculina (o próprio Navarro) começa a cantar a primeira estrofe da música de Teixeira, *Coração de Luto*, enquanto vemos o retrato fotográfico com uma moldura antiga envidraçada de uma mulher.

O espelhamento no vidro do retrato reflete o balançar de grandes folhas que parecem acariciar o rosto, enquanto a imagem sai do retrato da mulher para a figura de um homem de cabelos grandes encaracolados, com as mãos pousadas uma sobre a outra, mimetizando a postura de um retrato antigo. A música diz: “*O maior golpe do mundo*” “... *que eu tive na minha vida*”, enquanto vemos a imagem em *plongée* de uma mulher vestida de cigana que parece nos olhar enquanto amola lentamente a faca na borda de um tanque de lavar roupa.

Vemos uma paisagem, talvez, da mesma praça anterior, só que no breu adensado de árvores como numa floresta escura. Depois a copa das árvores é vista em *contra-plongée* como se, olhando para baixo, testemunhasse a próxima imagem em contraplano de uma superfície de um tecido como de algodão branco queimando. Lemos uma placa escrita *Deus* e ouvimos: “...*foi quando com nove anos ... perdi minha mãe querida*”, e vemos de novo a imagem deste tecido queimando, só que agora identificamos o fogo embaixo da superfície branca cheia de buracos e a fumaça derivada da combustão. E continua, “...*morreu queimada no fogo*”, e aparece em *contra-plongée* um jovem (Navarro) de blusa azul e de boca aberta como em estado de choque enquanto ouvimos, “...*morte triste e dolorida*”. Voltamos a ver a imagem anterior da combustão do tecido de feltro ou couro de vaca branco que desce em movimento até as chamas maiores, que o fazem arder como o corpo sugerido pela música, enquanto se ouve: “...*que fez a minha mãezinha, dar o adeus da despedida*”.

As coisas nesse início do filme aparecem e desaparecem atuando como enigmas. A música-fenômeno de Teixeira, *Coração de Luto*, cantada por Navarro, fala de uma história triste cantada por quem a viveu em primeira pessoa.⁸⁴⁰ Teixeira faria sucesso estrondoso com essa música, e em 1964 já tinham sido vendidos pelo menos 2 milhões de discos. Na década de 1970, com base nos relatos da Chantecler, estima-se que 25 milhões de álbuns tenham sido comercializados, e seu sucesso com a música migrou também para o cinema, tendo sido o primeiro filme estrelado com Teixeira como ator, baseado nessa música. Depois faria outros filmes de sucesso no encalço, com sua parceira Mary Teresinha.⁸⁴¹

O olhar mimetizado da câmera que pousa vagando em primeiro plano sobre o couro

⁸⁴⁰ “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 e dolorida / Que fez a minha mãezinha / Dar o adeus da despedida”. *Coração de Luto* é uma canção de 1960, composta e gravada por Teixeira, sendo um dos maiores sucessos da música brasileira. O lançamento de *Coração de Luto* tornou-se sucesso nacional, chegando a vender 1 milhão de cópias no ano de seu lançamento, fato inédito na música brasileira até então. A letra da música, autobiográfica, descreve a triste infância de Teixeira, e fala principalmente da morte trágica de sua mãe, D. Ledurina, que, por sofrer de epilepsia, desmaiou sobre uma fogueira feita por ela para queimar o lixo, morrendo queimada no pátio de casa. O filme *Coração de Luto*, 1967, baseado na história desta música, foi lançado sete anos depois de a canção ter sido gravada. Por conta da letra dessa canção, o apresentador de televisão Flávio Cavalcanti disse que Teixeira estava fazendo sucesso às custas de sua mãe, e rebatizou a canção, pejorativamente, de Churrasquinho de Mãe. https://pt.wikipedia.org/wiki/Cora%C3%A7%C3%A3o_de_Luto.

⁸⁴¹ No lançamento de *Coração de Luto*, o filme, o *frisson* se repetiu. “Deu até briga de soco entre exibidores do interior gaúcho para levar uma cópia para suas cidades”, registrou o jornal *Zero Hora* em setembro de 1967. A comédia *Motorista sem Limites* (1970), conforme dados da Ancine, arrastou 1,8 milhão de pessoas às salas brasileiras. In: Causos de vida e morte. In: <http://especiais.zh.clicrbs.com.br/especiais/zh-teixeirinha/teixeirinha-saber-mais.html>.

queimando junto às palavras de carinho – o *que fez a minha mãezinha* – parecem continuar acariciando a pele ou o couro que arde em meio à fumaça e chamas. A dor será partilhada diretamente com o espectador, encarnada pela imagem de um couro ardente que simula sua pele desfibrilando em meio às chamas. A imagem traumática dói no espectador porque se instalou já na narração da própria música de grande sucesso nacional referente à história pessoal do cantor. Dói mais ainda devido ao fato de ouvirmos cada frase de Teixeira cantada singelamente por Navarro. *O maior golpe do mundo que eu tive na minha vida*. Mostro minha fragilidade extrema. *Foi quando com nove anos*. Uma criança. Qual a dimensão do trauma e do desamparo? *Perdi minha mãe querida*. A maior tristeza. *Morreu queimada no fogo*. O trauma dilacerante. *Morte triste e dolorida / Que fez a minha mãezinha*. A mãe como extensão afetiva do corpo do filho. *Dar o adeus da despedida*. A dor do nunca mais. Navarro aproveitará o sucesso estrondoso da música de Teixeira, transformada depois em filme, como mote para desenvolver o tema freudiano do trauma, da neurose obsessiva e do complexo de castração.

O trauma é materializado no canto como imagem-lembrança do couro-pele, como uma textura da própria ternura materna que se esvai ardendo em meio à chama e à fumaça. O sentido da imagem na abertura do filme é o trauma, ou aquilo de assignificante que o trauma possui, pois está guardado na memória corpórea, nas vísceras e no rosto que vemos transfigurado. O corpo da mãe faz parte do meu, e minha pele arde e continua ardendo junto à pele dela na imagem que vejo agora. Muito mais do que representar ou mimetizar a tragédia exposta, o sentido aqui é revivenciá-la como rito. Presentificar o trauma no corpo e a perda como imanente à ritualística da morte como holocausto através da película.

Mas o trauma, segundo Freud, parte das situações *potencialmente traumáticas* que não são propriamente o trauma, mas um componente que em uma leitura *a posteriori* identifica-se como um dos elementos presentes no processo que o desencadeia. O trauma também não consiste nos sintomas que o sujeito apresenta após vivenciar tais situações, as fobias, o pânico, as perversões, a recusa alimentar etc., mas consiste em um processo psíquico que pode se revelar por meio de tais manifestações sintomáticas. O trauma psíquico coloca em destaque o desamparo com o qual todo sujeito está às voltas, desamparo que o sujeito vivencia diante de situações potencialmente traumáticas e que não é algo novo que se instala no momento em que tais situações se apresentam, mas um estado que ressurge no psiquismo e que reconduz o sujeito a uma vivência primordial, já esquecida, embora não completamente sobrepujada. Freud cita vários perigos específicos capazes de precipitar uma situação traumática em diferentes épocas da vida, como o nascimento, a perda da mãe como um objeto, a perda do pênis, a perda do

amor do objeto ou a perda do amor do superego.

O fantasma deste pesadelo que vemos na imagem se materializa em seguida na música a seguir. Ouvimos os gritos agudos e dramáticos em inglês do *Oh God I am Thirsty*, fala de *Crucifixion*, da ópera-rock, versão Original London Concept de *Jesus Christ Superstar* (1970), de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Ao mesmo tempo em que estes sons nos distanciam da cena traumática, parecem potencializar o drama, pois invocam a presença física daquele que grita diante daquilo que está se passando na tela. A carne, o couro ou a pele da mãe se esgarçando lentamente em meio à fumaça e às chamas. O lamento dramático religioso do rock na voz que grita se daria como na presença viva do acontecimento trágico simbolizado da imagem, não sem fornecer também um ar pop de ópera-rock.

Ainda durante o plano das chamas e fumaça no tecido, aparece rapidamente a figura de um canhão. Também muito rápida surge a figura do ventre do homem anterior com o zíper aberto, prestes a tirar o pênis pra fora. Os flashes do canhão e justamente a aparição do rosto do homem (Edgard Navarro) com a expressão facial num misto de asfixia e angústia no trecho *Morte triste e dolorida*, o identificaria com o personagem retratado na música, o espectador da pele da mãe ardendo que vemos agora, depois a aparição do seu ato que supomos masturbatório, relances prévios sintomáticos de um suposto recalque que seria relativo ao trauma: o grito de dor que seria ao mesmo tempo o grito de gozo. Eros e Thanatos misturados num mesmo sentimento de impotência diante da morte. A perda de si no gozo como compensação inconsciente pela dor da perda. A labareda incandescente consumindo o couro reaparece em meio à fumaça. Enquanto a voz grita um terrível “*Father*”, “*into your hands*”, surge o retrato antigo de um homem de terno e gravata, supostamente o pai. Talvez a música suscite o chamamento do pai, ou de Deus. Vemos em *plongée*, a partir do ponto de vista de cima de um vagão de trem em movimento, o engate de ligação. Podem simbolizar o amparo de duas mãos juntas, como as do pai e filho, testemunhadas pelas copas de árvores e pelo céu que aparecem chacoalhando a partir do movimento do trem e de um *travelling* curto desestabilizado pela câmera na mão e que, ao som pesado da música, soam como fantasmas.

O som abismal é o de um espaço incomensurável em que se cai, talvez o céu. A expressão do conteúdo fílmico da dor, construída pela música e pela imagem, se torna agora estonteante. Vemos então, por meio do vidro do para-brisa do carro, um homem de óculos escuros, um suposto pai dirigindo o automóvel. No contraplano de dentro do carro vemos um menino sentado do lado de fora do carro, apoiado junto ao para-brisa, vestido com a camisa de

um time de futebol, que escreve e depois mostra a folha de caderno ao pai que diz: *Não corra papai*. Em seguida, aparece o close do rosto do motorista desconsolado dirigindo como se tivesse acordado sobressaltado de um pesadelo, seu filho no para-brisa teria aparecido para ele no pesadelo, advertindo-o de um acidente futuro ou que já teria acontecido... ficamos sem resposta. Temos a visão, em *plongée*, de um trilho a partir do ponto de vista do próprio trem em movimento, talvez um *flash-back* da culpa por um acidente ocorrido no passado, a morte do filho ou do próprio pai?

Ouvimos o barulho do chiar do atrito do ferro, enquanto vemos a paisagem urbana se distanciar nas costas do vagão e depois por meio do recorte de janelas com grades de metal. A velocidade no *plongée* sobre os trilhos ao som pesado da música quando o pai acorda, ressoam num primeiro momento como uma queda no abismo, mas quando a câmera sobe se torna ao mesmo tempo uma fuga, a possibilidade do partir para longe da cidade, do trauma, em direção ao desejo do esquecimento da dor e da perda. Ouvimos repetir ao fundo o som da passagem bíblica citada na música: “*Father, into your hands*”... Estou em suas mãos. Estou por conta própria, Deus me proteja. “*I commend my spirit*”, como se dissesse, estou entregue. Vemos o trilho que escoia pelo movimento e, ao mesmo tempo, pensamos no passado que se esvai e com ele o trauma. Aparece no mesmo instante o retrato do personagem e imaginamos fazer a pergunta com ele: Quem sou eu? O trem passa por uma ponte e vemos o perfil da cabeça de um homem de costas. Começamos a ouvir *Jane Seymour*, do álbum *The Six Wives of Henry VIII* (1973), de Rick Wakeman, enquanto vemos um homem de cabelo grande, como que posando para a foto e dizendo alguma coisa. As mãos da mesma cigana da outra cena aparecem novamente afiando a faca na borda do tanque de lavar roupa, enquanto o homem em estado de choque da outra cena aparece, em *contra-plongée*, olhando-a fixamente a partir de uma escada. A troca de olhares é inquiridora, pois ela retribui o olhar sério e fixo enquanto amola a faca. Ouvimos o barulho do raspar da lâmina, esta que aparece em detalhe, como se refletisse a dor lancinante e também sinistra da castração simbólica ou que diz que a morte está próxima.

Esse trilho do trem em movimento, poderíamos pensar, como o próprio processo de afastamento ou recalque traumático realizado a partir de influências de vinculações com o sistema de percepções do acontecimento sobreposto do passado e do momento presente e que proporcionaria a base de sua diferenciação do inconsciente, o *id*. O trauma da perda da mãe e a perda do pênis, supostamente representada aqui pela mulher afiando a faca, poderiam, ainda que em meio ao enigma proposto pelas imagens, remeter supostamente ao perigo da castração e seus efeitos devastadores que, segundo Freud, constituiriam o mais familiar de todos os

perigos.

A função desse sistema de trilhos da realidade percebida, segundo Freud, estaria ligada à manifestação da consciência. Ela receberia excitações não somente de fora, mas também de dentro, e se esforçaria, por meio das sensações de prazer e desprazer que a alcançam a partir desses pontos, para orientar o curso dos fatos mentais de conformidade com o princípio de prazer, que aqui será simbolizado, a seguir, por uma pintura cheia de cores da natividade.

Ouvimos o peso da culpa por meio do órgão da igreja. No entanto, em seguida, ainda sob o peso desse som, a imagem muda passando do inferno ao céu, e o *zoom* abre sobre um cartaz com um desenho da manjedoura, talvez de Cícero Dias, onde primeiro vemos o ventre aproximado com a criança nua, o menino Jesus, porém com a óbvia ausência do pênis ao lado da virgem em azul, da cerca, das vacas, do cachorro, da galinha e dos pintinhos, onde se lê embaixo: *Cens. Livre*. Esse fato da ausência do pênis no menino-Deus será significativo até o final do filme em relação ao complexo de castração e à constante aparição da mulher afiando a faca no tanque. Em seguida, o bater ritmado de palmas cessa definitivamente o drama e abre o ritmo do canto bêbado singelo, talvez do próprio Navarro, parecendo “limpar” imediatamente qualquer traço do peso dramático anterior. O canto pergunta e ao mesmo tempo responde: “*Esse mundo é de Deus? Esse mundo é de Deus? Esse mundo é grandão*”. O “Eu” aqui parece renascer da dor profunda, tanto por meio desse canto como do desenho do menino-Deus na manjedoura em meio à virgem e aos animais.

A religião aqui aparece como redentora do destino trágico humano ao mesmo tempo que exerce sua castração à sexualidade e ao prazer. Mas como? Com a dor da perda nada se pode fazer, bebo então para esquecer. Bêbado, canto *esse mundo é de Deus, esse mundo é grandão*. Como aparece aqui escrito: *Cens. Livre*. Podemos pensar que o filme começaria aqui através dessa “limpeza”. E o que vivenciamos nas imagens até agora seria um prólogo? O fato é que as imagens e a música cantada, todas em primeira pessoa, “eu que vejo”, adquirem um sentido de que se está falando através do ponto de vista de um corpo senciante ou de suas entranhas. Se há, talvez, uma resignação pela dor sofrida no canto bêbado do *esse mundo é de Deus*, e o canto bêbado significa deixar-se entregar resignadamente seu corpo ao estado de embriaguez, também a velhice e o louco são estados de entrega à natureza e ao acaso destutelizado e assignificante. Vemos então, em primeiríssimo plano, uma idosa com a mão na testa, aparentemente senil, e a velha demente responde “sim” com a cabeça à pergunta do canto bêbado: *esse mundo é de Deus?* parecendo concordar com a resposta. O mesmo canto continua

enquanto temos o “privilégio” de ver dois cães praticando o cruzamento. O *close* do rosto de uma moça que olha para o lado aparece como se presenciasse conosco os cachorros no cio. Ouvimos de novo o canto bêbado: “*Esse mundo é grandão*”, enquanto vemos de novo o cruzamento em posição contrária e a nova presença de um terceiro cão que chega abanando o rabo, pois parece estar também interessado no ato. A moça sorri enquanto o canto repete e a cena finaliza no couro ainda queimando: “*Esse mundo é de Deus, esse mundo é grandão pra caralho*”. Assignificante também seria esse ato do cruzamento dos cachorros no cio. Gesto em si. Inclusive a palma do cantor imprime o ritmo das penetrações do cão na cadela enquanto a moça olha curiosa o espetáculo, compartilhado também por outro cão. Esta cena possui algo de um olhar qualquer de bêbado sobre as coisas e sobre o mundo, ou um olhar de cão, e o riso da moça que vemos na sequência não exige um anteparo racional, ele se dá espontaneamente diante do ato inusitado. Ao vermos novamente as cinzas, no final dessa sequência, seria possível imaginar que o pensamento do bêbado poderia significar, depois de ter renascido da tragédia, o estar livre e solto tanto pelo amortecimento da embriaguez como pelos cães no cio. O *esse mundo é grandão pra caralho...* funcionaria, enfim, como se quisesse dizer que esse mundo dá voltas, ou que diante da circunstância do coito dos cães, a pergunta do canto questionaria se o mundo realmente pertenceria a Deus ou estaria livre e entregue ao acaso. Georges Bataille, no início de *O Ânus Solar* (1927), fala sobre uma relação entre o eixo da terra e a sexualidade, dizendo ser a vida uma paródia e o movimento circular do planeta aconteceria ao redor de um centro móvel, que seria um princípio gerador:

*Os dois movimentos principais são o rotativo e o sexual, de combinação expressa numa locomotiva de pistões e rodas. Assim notamos que a Terra a dar voltas faz coitar animais e homens quando coitam fazem dar voltas na Terra.*⁸⁴²

No entanto, a música culposa de órgão de igreja em *Jane Seymour* volta, enquanto vemos a imagem de um muro com um cartaz em vermelho da cerveja Antártica no extremo superior e embaixo, escrito no muro de pedra *Deus condena a prostituição* e, mais embaixo ainda, sacos de lixo e uma casinha de cachorro. Aparecem outros escritos da mesma frase em outros muros. Depois o detalhe da palavra *condena* isolada da palavra *Deus*. Esse som que penetra no espaço da imagem confere de novo o tom pesado da culpa de estar vivo, a culpa pelo coito animal ter sido visto anteriormente e ser reproduzido no “desejo pecaminoso do homem”.

⁸⁴² BATAILLE, G. *O Ânus Solar*. Lisboa: Hiena Editora, 1985. p. 12.

A sequência das inscrições nas paredes de pedra imprime na imagem um caráter conservador do imutável e essas inscrições se conectarão, em seguida, ao jipe da Polícia Militar, que surge de rompante, para, e um policial passa na frente de um caminhão de policiais militares, que descem dele. É o poder repressor nas ruas. Estamos em plena ditadura militar. A rua, como era anteriormente uma paisagem livre e assignificante para os bêbados, loucos e para os cães no cio captados pelo Super-8, carrega, agora, o sentimento repressivo interno da culpa e da repressão externa do Estado e da dominação sobre o corpo e a subjetividade do indivíduo.

Quanto a essa paisagem livre, poderíamos nos perguntar, num primeiro momento, sobre a vivacidade encontrada nos filmes de Navarro, em que a imagem captada espontaneamente corresponderia a algo da performance, no sentido de ser uma atividade essencialmente autoconsciente, ou seja, apresentada apontando, sublinhando e dispondo enquanto se faz, ou o que seria uma atenção restaurada ao próprio momento, entre ser e estar situado, no caso do Super-8, daquele que cria enquanto capta a imagem. Além disso, os atos performáticos filmados e gravados de forma espontânea, imagens, sons e vozes, podem ser tomados como uma linguagem que produz, não apenas sentido, mas efeitos fisiológicos imediatos sobre o corpo do ouvinte criando um corpo expectatorial engajado como um estado intensivo e não como um acúmulo de comportamentos, práticas e articulações pré-programadas.⁸⁴³

A qualidade passageira e evasiva dessa matéria fílmica rebelde que encontramos aqui em *Exposed* (1978), na sua mais alta qualidade, seria adequada em alguma dimensão, tendo como exemplo, sem paralelo, a obra de Artaud, no sentido de uma suspensão radical da mensagem de configuração de um quadro ou a ausência de metalinguagem.⁸⁴⁴ Aqui, as coisas aconteceriam em termos alegóricos de associações cinematográficas no tráfego livre e experimental de imagens e sons captados circunstancialmente, como em *O Rei do Cagaço* (1977), embora talvez em *Exposed*, isso se efetue de forma mais aguda no sentido de um enigma proposto pela obra. A imagem fílmica captada espontaneamente ao redor imprime algo de natureza performática relativa a um fenômeno isolado, traumático, como vemos aqui no exemplo da pele transfigurada num tecido esgarçado pelo fogo, rasgando a subjetividade e com a capacidade de colocarmo-nos no lugar daquele que sofreu a dor aguda individual subjetiva, algo como em Artaud no sentido de uma manifestação da

⁸⁴³ CULL, Laura. *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. p. 41.

⁸⁴⁴ Idem. p. 39.

necessidade explosiva de “*dilatar o corpo da noite interna ou do nada interno de si mesmo, o nada, a irreflexão*”.⁸⁴⁵ Isso aconteceria em outras imagens enigmáticas na alegoria⁸⁴⁶ do filme como imagens-fragmentos arrancados da vida: a mulher afiando a faca, os cachorros, o frango no prato e o mesmo poderíamos dizer quanto às imagens de crianças ou ao ato excremental performático no início do filme anterior. Algo artaudiano, embora em outra dimensão, não em termos tão objetivos da desconstrução da organicidade do sentido da palavra como lá, mas a ideia análoga de trabalhar ao nível do corpo a fim de transformar o espectador, ao retirá-lo da ordem simbólica no sentido de reconectar a própria linguagem com esse corpo⁸⁴⁷, seja na ardência das chamas, seja no ato excremental. O mesmo se daria em termos de sonoridade, tanto em *O Rei do Cagaço* como aqui, a inserção de sons performáticos gravados da voz falada ou cantada, de músicas e sons de rádio, que fariam lembrar também que Artaud insistiu nesse aspecto da linguagem de encontrar um veículo de expressão em desacordo com a ordem simbólica, e que, apesar de o teatro ser para ele o lugar-chave na reconfiguração das formas corpóreas, de modo a serem profundamente antissociais, ela também poderia ser utilizada tanto no rádio como no cinema, a fim de trabalhar ao nível do corpo do ouvinte e transformá-lo, chegando à noção de um corpo sem órgãos.⁸⁴⁸ Mesmo assim, essas imagens e sons performatizados que vemos e ouvimos nos filmes de Navarro conteriam no seu âmbito o específico do contexto histórico e cultural do evento ou ação, mais do que qualquer coisa intrínseca que se pudesse encontrar nelas, e que poderia determiná-las como performances fílmicas ou não. Mas, para além disso, haveria uma afirmação explosiva de que haveria algo intuitivo nessa cinematografia que aconteceria principalmente com a finalidade de criar espaço para

⁸⁴⁵ CULL, Laura. Op. Cit., p. 41-42.

⁸⁴⁶ O alegorista arranca um elemento à totalidade do contexto da vida. Ele o isola, priva-o de sua função. Daí ser a alegoria essencialmente fragmento e se situar em oposição ao símbolo orgânico. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue.” O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. p. 198. Apud Burger, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo. Ubu Editora, 2017 p. 157.

⁸⁴⁷ CULL, Laura. Op. Cit., p. 41-42.

⁸⁴⁸ O corpo é o corpo, e corpo não precisa de órgãos, o corpo nunca é um organismo. Os organismos são inimigos do corpo [...] A realidade ainda não está construída porque os órgãos do corpo humano ainda não são compostos e colocados”. Artaud. p. 52. Para Artaud, os órgãos são inúteis em termos da produção da energia vital que é, em suma, para aquilo que o corpo é feito e sua atenção seria para performar o efeito que ele descreve, a incorporação de sua estética da ação e vitalidade, de urgência e contundência, o pensamento radical que é sua contribuição definitiva que migra até a performance de hoje. Ibid.

o corpo.⁸⁴⁹

A imagem seguinte do canhão aparece bem no meio de um longo arrasto elástico do som sintetizado do rock progressivo de Rick Wakeman e, dessa forma, potencializa o próprio canhão enquanto forma alongada. Vemos uma parada militar e, em seguida, como num procedimento de colagem pop, figuras de poder estampadas nas cédulas de cruzeiros da época ou em imagens na TV, incorporação que poderíamos vincular ao modo de expressão do *antropofagismo tropicalista*.⁸⁵⁰ Imagens de Dom Pedro II e Duque de Caxias, o grande patrono do Exército brasileiro. Em seguida, as imagens na TV de Jimmy Carter e, depois, o acordo histórico de Camp David (1978), no aperto de mãos entre Menachem Begin e Anwar El Saddat. Uma imagem de Chaplin em *O Vagabundo* (1915), depois D. Pedro I na cédula e uma pintura do rosto de Jesus Cristo na TV. Vemos imagens de filmes de Chaplin. O general Ernesto Geisel (1974-1979) em discurso na TV. Jimmy Carter (1977-1981) e Duque de Caxias novamente. Repetem-se as imagens de Carter, D. Pedro e Caxias e, em seguida, uma parte da imagem da pintura *Café* (1935), de Cândido Portinari, numa cédula e o *fade-out*.

Poderíamos nos perguntar, mas quem afinal se dá ao trabalho de perceber as figuras de uma nota de dinheiro? A nota, a moeda, a imagem cunhada ou impressa no papel, é a materialização do valor de troca numa coisa reproduzida aos milhares. Quem olha o que está impresso nas formas das figuras nela contida para além do índice de seu valor monetário? O bêbado, o louco, o artista? Navarro separa o índice enquadrando somente as figuras eminentes de poder. O problema é que essas figuras de poder o são justamente pelo domínio do valor monetário sobre os demais. Cildo Meireles já tinha se perguntado: *Quem matou Herzog?* (O Jornalista Vladimir Herzog havia sido assassinado em 1975 nas dependências do DOI-CODI)⁸⁵¹

⁸⁴⁹ Idem. p. 3.

⁸⁵⁰ RAMOS, F. 1987. Apud CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Estética do Audiovisual. ECA-USP, São Paulo, 2005.

⁸⁵¹ Em 24 de outubro de 1975 agentes do II Exército convocaram Vladimir Herzog para prestar depoimento sobre as ligações que ele mantinha com o Partido Comunista Brasileiro, partido que atuava na ilegalidade durante o regime militar. No dia seguinte, Herzog compareceu espontaneamente ao DOI-CODI. Permaneceu na prisão com dois jornalistas, George Benigno Jatahy Duque Estrada e Rodolfo Konder. Pela manhã, Vladimir negou seu vínculo com o PCB. Os jornalistas foram levados para um corredor, de onde escutaram uma ordem para que se preparasse a máquina de choques elétricos para tortura. Em seguida, Konder foi levado à tortura, e Herzog não mais foi visto vivo. O Serviço Nacional de Informações recebeu uma mensagem em Brasília de que naquele dia 25 de outubro o jornalista Vladimir Herzog havia se matado no DOI/CODI/II Exército”. Era prática do governo militar que as vítimas de suas torturas e assassinatos fossem dadas por suicidas. As fotos que mostravam os pés de Herzog tocando o chão depõem contra a ideia de suicídio, pois nessa posição o enforcamento seria impossível. O rabino Henry Sobel, líder da comunidade judaica, viu as marcas da tortura e enforcamento em Herzog, o que levou

ou dizendo *Yankees Go Home*, em sua obra *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970)⁸⁵², fazendo impressões de frases em cédulas de cruzeiros ou nas garrafas de Coca-Cola, ideia antagônica aos “*ready-mades*” de Duchamp, considerando ser o inverso da operação no qual um objeto do cotidiano é absorvido pela arte, convertendo-se em objeto de arte atuando no cotidiano, como ele diz, o “objeto não burguês”. Aqui Navarro opera o deslocamento no recorte da figura do poder que estampa a nota, que no geral se junta às figuras que aparecem na TV.

O contraste com essa sequência de imagens se dará com as cenas de Chaplin acertando desajeitadamente os oponentes com um violoncelo, com a luva de boxe, ou derrubando o homem de patins, puxando o nobre de cartola pelo pescoço ou dando-lhe uma rasteira, todos com o gancho da própria bengala. Chaplin, sempre Chaplin. Mário Peixoto em *Limite* (1931) já tinha utilizado um trecho de um filme de Chaplin, esse que é referência universal do humor na sua dimensão máxima da potência do acaso, de modo que aqui é ele, aparecendo na sua simplicidade imediata e desajeitada que faz num átimo de segundo derrubar os homens repressores e dar-lhes o troco. O contraste com essas figuras iminentes, rígidas e sisudas das notas de cruzeiros ou da TV é evidente, e finaliza com a imagem estampada da colheita de café na nota, identificando a mulher na pintura de Portinari o período histórico do País agrário escravagista.

O último chicote do arrasto sonoro sintetizado de Rick Wakeman, de forma mixada, finaliza já na volta no retrato envidraçado da mãe espelhando as árvores do início do filme e que agora aparece girando no eixo do centro da imagem. Enquanto ouvimos tiros de canhão,

a decisão de que seu enterro fosse realizado no centro do Cemitério Israelita do Butantã, o que implicava em desmentir publicamente a versão oficial de suicídio. A morte de Herzog se espalhou, inclusive em jornais, contrariando as normas de censura estabelecidas pelos militares. O ato religioso pela morte de Vladimir Herzog se tornou a primeira grande manifestação de protesto contra a violência da ditadura militar. Uniu milhares de pessoas dentro e fora da Catedral da Sé, em São Paulo. CAVALCANTI, Jardel Dias. Digestivo Cultural. O assassinato de Herzog na arte. Terça-feira, 30/9/2014. In: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4050&titulo=O_assassinato_de_Herzog_na_arte

⁸⁵² Nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder. *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970). Extraído do depoimento de CM registrado na pesquisa Ondas do corpo, de Antônio Manuel. Copy-desk e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira. Publicado no Livro *Cildo Meireles*. FUNARTE. Rio de Janeiro, 1981. In: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>.

uma música se insinua, a introdução de *Coração Materno* (1968)⁸⁵³, com Caetano Veloso, que instaura no plano sonoro um caráter sinistro, acrescido pelo reflexo das árvores no vidro que começa a girar. Este giro pode ser pensado como se fosse um giro de uma máquina do tempo, pois o que veremos, em seguida, é a volta do adulto recalçado relativo àquele momento traumático da infância. De alguma forma, como nos gestos em Chaplin, o que acontece agora também seria um troco, mas como recalque no tempo. Diante da introdução musical dramática, será o revide maldito, sinistro, estranho, desvirtuado na perversidade, o próprio sintoma vivo gerado no processo traumático que voltará para aterrorizar.

A próxima imagem que abrirá o primeiro plano sequência do filme é uma panorâmica do que seria já uma visão a partir do ponto de vista patológico do personagem acometido pelo sintoma, em que aparecem duas moças de vestido, parecendo estudantes normalistas, que caminham por uma praça até que no final da panorâmica se sentam num banco. No contraplano, vemos o mesmo homem do início do filme que estava de boca aberta em estado de choque. de cavanhaque e bigode em *contra-plongée*, agora com a cabeça encostada numa árvore, acompanhando com os olhos as moças se sentarem. Ele coloca uma das mãos na boca com um olhar sinistro e cínico como se previsse sua próxima ação, enquanto isso observamos voyeuristicamente, a partir do que seria seu ponto de vista, os pés com sandália de uma das moças e a câmera subir pelas suas pernas e pela saia quadriculada, motivo, em seguida, no contraplano, de um volume que se estabelece dentro de suas calças a partir do movimento desajeitado de sua mão que se enfia por dentro delas pelo meio da cintura. Vemos os pés calçados e a perna cruzada sobre a saia de uma das moças e a câmera subir pelo seu corpo contemplado pelo homem. No plano da imagem seguinte, identificamos sua mão enfiada na calça fazendo volume como numa atitude masturbatória. O plano seguinte é o das duas moças conversando. Ainda com a mão na boca, o homem diz algo inaudível como se estivesse farto da espera. Por entre as costas das duas moças, ao fundo da praça, vemos que ele se levanta de onde estava e começa a se dirigir até elas, segurando com uma mão um livro enquanto vai abrindo o zíper da calça. As duas se entreolham e procuram desviar o olhar dele como se estivessem lendo alguma coisa. Não há preparo maquínico, a ação é compulsiva e, pela expressão facial animalésca do protagonista, evidentemente patológica, o seu avanço em direção a elas é permeado pelo pragmatismo com que segura uma revista, como se preparasse o bote enquanto avança e,

⁸⁵³ Versão da canção original de 1937, de Vicente Celestino.

após uma parada pra lá de suspeita, pois segura a revista justamente sob o ventre como que tapando algo; tanto que neste momento elas se entreolham. Ele rapidamente abre então a braguilha para botar o pênis pra fora, provocando a fuga desesperada das moças estupefatas.

Vemos o mesmo plano desse homem do início do filme e entendemos agora que seu rosto não era de pavor, mas demonstrava na expressão facial entre a languidez e a asfixia, com as deformidades típicas da masturbação e próximas ao orgasmo. Ele diz algo inaudível antes do corte para o plano seguinte da imagem de um canhão. A música inserida nesse ponto, que invoca o sinistro ou pesadelo, é de um coro que faz o barulho de um som fantasmagórico e que ao mesmo tempo parece dizer de forma estrondosa e uníssona a interjeição *Oh*, de forma estupefata. Esse coro simularia uma plateia, que seria exatamente o que ele necessitaria pela provocação exibicionista com a finalidade de *épater la bourgeoisie*.

Ele fica parado ali se masturbando de forma exibicionista; vemos seu rosto se transfigurando em prazer e angústia, este é o seu recalque. Enquanto a câmera percorre a extensão do canhão que vai sendo lambido de ponta a ponta pelo movimento da câmera desde sua base aproximada, subindo, deslizando e dividindo a imagem até ele ficar contra a luz do Sol, tapando-a. Esse movimento é reiterado pela música e esse som elástico musical do coro corrobora a sensação de pré-ejaculação do personagem. Aqui se dá o enaltecimento, o elogio do falo corroborado pela descrição técnica minuciosa e inútil de suas características principais, pois depois que as vozes do coro param, vemos um e depois vários canhões em vários ângulos e ouvimos a frase: “*Comprimento total, 8,497 metros. Elevação máxima: 38 graus*”. A câmera repete o movimento de deslizar desde a base pelo corpo do canhão e agora ouvimos: “*Alcance útil: 12.000 metros. Peso: 11.075 quilos. Calibre: 152,04 milímetros. Cadência de tiro: Dois a três tiros por minuto*”. Antes de terminar a última frase, vemos de novo a mesma cena do início do filme, rosto de boca aberta com um sorriso pré-ejaculatório enquanto mexe o braço e finalmente ouvimos o som de várias bombas explodindo. Essas explosões coincidem com o sorriso do protagonista exibicionista em seu ato masturbatório e claramente invocam o poder bélico orgasmático.

No corte, a partir de um desfoque e do movimento de câmera, identificamos aos poucos a palavra *Exposed* escrita em preto sobre um fundo branco. Um piano em batidas dramáticas, num crescendo, mostra os créditos: *Um filme de Edgard Navarro*. Depois: *Participação: Maristela Hugo Flô Eliete*. Desde a panorâmica sobre o letreiro do título do

filme, os outros personagens aparecem todos sob um fundo sonoro de piano, pois correspondem exatamente ao intervalo da respiração sôfrega daquele que despejará suas bombas espermáticas naquele momento. A música que parecia estar em silêncio, o piano, na verdade, é um *crescendo* da orquestra que se aproxima do som de turbina de avião e o momento do orgasmo coincide com o momento do clímax da música e do próprio filme. A própria película, nesse momento, parece ter sido regada por esperma, pois aparecem marcas de corrosão e a voz diz: *A seguir, cenas dos próximos capítulos*. Lemos o letreiro: *Bahia, 1978*. O *crescendo* da música se acentua até o limite e ganha volume. De repente, vemos novamente, só que através de um filtro amarelo, o primeiro plano da borda do tanque onde a mulher afia a faca. A música chega ao seu limite de estridência, até que para e a imagem permanece sobre um fundo escuro, de onde surge, a partir do *fade-in*, um prato com um frango assado que a câmera rodeia em *plongée*. A música nessa hora continua lenta como num estiramento da tensão anterior e a imagem é cortada para um fundo escuro, até o som se esvaír no término da peça musical. Poderíamos chamar esse final de uma distensão do clímax anterior no *largo* acorde grave de piano que corresponderá à surpresa irônica da imagem do frango assado deitado no prato *eternamente em berço esplêndido*, como no Hino Nacional. Isso geraria, de alguma forma, um anticlímax, próximo daquilo que acontece no filme anterior, *O Rei do Cagaço*, do som radiofônico relativo às tropas cercando o palácio. Lá havia o sujeito livre, a subversividade do corpo liberto dentro dos esquemas sociais da cidade; em *Exposed*, o tom trágico, a dor do desamparo, a voz do bêbado e dos cachorros no cio livres que correspondem á libertação do peso do trauma da perda trágica da mãe na infância e no conseqüente recalque processado por meio de seu comportamento público exibicionista corroborado pela repressão aos instintos de prazer que se ampliam simbolicamente para a condição histórica da repressão política no País.

O personagem sintomático que, segundo o início do filme, teria sido acometido por uma situação traumática da perda da mãe, supostamente sofreria, segundo Freud, como determinante fundamental desta, de uma ansiedade automática, no caso, a perversão do exibicionismo que lhe permite se masturbar na frente de duas moças em praça pública, como um sinal que se constituiria na resposta do ego à ameaça histórica da ocorrência, em sua vida pregressa, do perigo ou, no caso, a efetivação da perda traumática ou separação do objeto amado que poderá de várias maneiras conduzir a um acúmulo de desejos insatisfatórios. A essência disso seria uma experiência ou situação de desamparo por parte do ego face a um acúmulo de excitação, quer de origem externa quer interna, com aquilo

com que não se pode lidar.⁸⁵⁴

Antes de mais nada, seria bom ressaltar aquilo que Marcuse diz, que, em todas as modificações da teoria de Freud, a sexualidade conservou sempre o seu lugar predominante na estrutura instintiva:

O papel predominante da sexualidade tem raízes na própria natureza do aparelho mental, tal como Freud o concebeu: se os processos mentais primários são governados pelo princípio de prazer, então aquele instinto que, ao atuar sob esse princípio, sustenta a própria vida, deve ser o instinto de vida.⁸⁵⁵

Freud cita os perigos específicos que são capazes de precipitar uma situação traumática em diferentes épocas da vida, o nascimento, a perda da mãe como um objeto ou a importância da separação da mãe, a perda do pênis, a perda do amor do objeto, a perda do amor do superego, mas o perigo da castração, com seus efeitos devastadores, se constituiria no mais familiar de todos esses perigos. De fato, ocorre algumas vezes que a luta defensiva contra um impulso instintual desagradável é eliminada com a formação de um sintoma.⁸⁵⁶ Ele remete a geração da ansiedade a uma situação de perigo, em que os sintomas seriam criados a fim de remover o ego de uma situação de perigo. Portanto, a formação de sintomas, de fato, poria termo à situação de perigo.⁸⁵⁷

Um sintoma seria um sinal e um substituto da satisfação instintual que permaneceu em estado jacente; é uma consequência do processo de repressão. Freud diz que a neurose obsessiva

⁸⁵⁴ A própria situação traumática é claramente o descendente direto do estado de tensão acumulada e não descarregada dos primeiros escritos de Freud sobre a ansiedade. Alguns dos relatos da mesma, aqui apresentados, podem ser citações de 1894 a 1895. Por exemplo, ‘sofrendo de uma dor que não para ou experimentando um acúmulo de necessidades instintuais que não podem conter satisfação, pode ser comparado com “um acúmulo psíquico de excitação devido à descarga ficar retida”. Nesse período inicial as excitações acumuladas, é verdade, eram julgadas quase invariavelmente libidinais, mas não de todo invariavelmente. FREUD, S. Sigmund Freud Vol. XX. *Um Estudo Autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise Leiga e Outros Trabalhos (1925-1926)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. p. 51.

⁸⁵⁵ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. p. 41.

⁸⁵⁶ FREUD, S. *Um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*, Idem. p. 62.

⁸⁵⁷ Idem. p. 91.

(supondo que o personagem teria nove anos, como descrito na música de Teixeira) se caracterizaria pela necessidade de desviar as exigências libidinais do complexo edipiano:

... na ocasião em que se entra em uma neurose obsessiva, a fase fálica já foi alcançada. Além disso, o início dessa neurose pertence a uma época da vida mais posterior do que a da histeria – ao segundo período da infância, após o período de latência ter-se estabelecido. Ao forçar a regressão, o ego lavra seu primeiro tento em sua luta defensiva contra as exigências da libido. (Nesse sentido é vantajoso estabelecer uma distinção entre a ideia mais geral de “defesa” e “repressão”. A repressão é apenas um dos mecanismos de que a defesa faz uso.) Talvez seja nos casos obsessivos, mais do que nos normais ou nos histéricos, que podemos mais claramente reconhecer que a força motora da defesa é o complexo de castração, e que o que está sendo desviado são as tendências do complexo edipiano.⁸⁵⁸

Freud diz que nas neuroses obsessivas esses processos seriam levados mais longe do que o normal, a destruição do complexo de Édipo e a degradação regressiva da libido. O superego torna-se severo e rude e o ego, em obediência, produz formações reativas de consciência, piedade e asseio. Implacável, embora nem sempre bem-sucedida, essa severidade se revela na condenação da tentação de continuar com a masturbação infantil inicial, que agora se liga a ideias (anal-sádicas) regressivas, mas que representa a parte não subjugada da organização fálica.⁸⁵⁹ A patologia configurada tanto na expressão facial do personagem como em seus atos exibicionistas nos faz aproximá-lo da neurose obsessiva, e as diversas aparições da mulher afiando a faca num tanque de lavar louça, à questão da masculinidade em Freud e ao complexo de castração.

Há uma contradição inerente quanto a esse estado de coisas, no qual, precisamente no interesse da masculinidade (isto é, pelo medo da castração), toda atividade que pertence à masculinidade é paralisada. Mas também aqui

⁸⁵⁸ A organização genital da libido vem a ser débil e insuficientemente resistente, de modo que, quando o ego começa seus esforços defensivos, a primeira coisa que ele consegue fazer é lançar de volta a organização genital (da fase fálica), no todo ou em parte, ao nível anal-sádico mais antigo. Esse fato de regressão é decisivo para tudo o que se segue. *Idem*, p.72.

⁸⁵⁹ FREUD, S. *Um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*. Op. Cit., p. 72.

a neurose obsessiva está apenas levando a efeito, de forma excessiva, o método normal de livrar-se do complexo de Édipo. Mais uma vez encontramos aqui a ilustração da verdade de que todo exagero contém a semente de sua própria perda. Pois, à guisa de atos obsessivos, a masturbação que foi suprimida se aproxima cada vez mais da satisfação.⁸⁶⁰

Por fim, Freud entende que o resultado desse processo, que se aproxima cada vez mais de um fracasso completo da finalidade original de defesa do ego, é um ego extremamente restringido, que fica reduzido a procurar satisfação nos próprios sintomas, sinal de que a repressão se deparou com dificuldades em seu funcionamento proporcionadas pelas próprias atividades do ego no processo de apego. Em suas relações com a realidade e com essa finalidade, o ego emprega assim todas as suas faculdades intelectuais, tornando o próprio pensar erotizado e hipercatexizado.⁸⁶¹ (Catexia é o processo pelo qual a energia libidinal disponível na psique é vinculada à representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa ou investida nesses mesmos conceitos.)⁸⁶² A obsessão de repetir faria parte da tentativa de reprimir o passado por meios motores no esforço em desfazer a experiência traumática, motivo central na formação do sintoma.⁸⁶³

Mas tanto na neurose obsessiva como em outras, em que Freud vê como resultado a destruição do complexo de Édipo e, com a exceção das mulheres⁸⁶⁴, encontra a força motora da oposição do ego no medo da castração, única força motora da repressão ou defesa, o que

⁸⁶⁰ Idem.

⁸⁶¹ Os sintomas, que outrora representavam uma restrição do ego, vêm depois a representar também satisfações, graças à inclinação do ego para a síntese, sendo bem claro que esse segundo significado gradativamente se torne o mais importante dos dois. O resultado desse processo, que se aproxima cada vez mais de um fracasso completo da finalidade original de defesa, é um ego extremamente restringido, que fica reduzido a procurar satisfação nos sintomas. O deslocamento da distribuição das forças em favor da satisfação pode ter o temido resultado final de paralisar a vontade do ego, que em toda decisão que tem de fazer é quase tão fortemente impelido de um lado como do outro. O conflito superagudo entre o id e o superego, que tem dominado a doença bem desde o começo, pode assumir proporções tão amplas que o ego, incapaz de executar sua ação de mediador, nada poderá empreender que não seja atraído para a esfera daquele conflito. Idem. p. 76.

⁸⁶² In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catexia>.

⁸⁶³ FREUD, S. (1925-1926)., Op. Cit. p.72.

⁸⁶⁴ ...pois embora possamos certamente estabelecer nelas a presença de um complexo de castração, dificilmente podemos falar com propriedade em ansiedade de castração onde a castração já se verificou. FREUD, S. (1925-1926). Op. Cit., p. 78.

justificaria a aparição da mulher amolando a faca até o final do filme.⁸⁶⁵ A ansiedade de castração, que pertence à fase fálica, constituiria o medo da separação dos seus órgãos genitais⁸⁶⁶:

Ferenczi [1925] traçou, de maneira bem correta, penso eu, uma nítida linha de ligação entre esse medo e os medos contidos nas situações mais antigas de perigo. O alto grau de valor narcísico que o pênis possui pode valer-se do fato de que o órgão é uma garantia para seu possuidor de que este pode ficar mais uma vez unido à mãe – isto é, a um substituto dela – no ato da copulação. O ficar privado disto equivale a uma renovada separação dela, e isto por sua vez significa ficar desamparadamente exposto a uma tensão desagradável, devido à necessidade instintual, como foi o caso no nascimento. Mas a necessidade cujo aumento se teme é agora uma necessidade específica que pertence à libido genital, e que não é mais indeterminada, como o foi no período da infância. Pode-se acrescentar que para um homem que seja impotente (isto é, que seja inibido pela ameaça de castração) o substituto da copulação é uma fantasia de retorno ao ventre da mãe. Seguindo a linha de pensamento de Ferenczi, podemos dizer que o homem em causa, havendo tentado provocar seu retorno ao ventre da mãe, utilizando o órgão genital dele para representá-lo, está agora [em sua fantasia] substituindo regressivamente aquele órgão por toda a sua pessoa.⁸⁶⁷

Parece ficar claro que, se este filme pertenceria, segundo o próprio Navarro, à fase

⁸⁶⁵ Ibid.

⁸⁶⁶ O significado da perda de objeto como um determinante da ausência se estende consideravelmente além desse ponto, pois a transformação seguinte da ansiedade, a saber, a ansiedade de castração, que pertence à fase fálica, constitui também medo da separação e está assim ligada ao mesmo determinante. Nesse caso, o perigo de se separar dos seus órgãos genitais. Idem. p. 87.

⁸⁶⁷ Assim o perigo de desamparo psíquico é apropriado ao perigo de vida quando o ego do indivíduo é imaturo; o perigo da perda de objeto, até a primeira infância, quando ele ainda se acha na dependência de outros; o perigo de castração, até a fase fálica; e o medo do seu superego, até o período de latência. Não obstante, todas essas situações de perigo e determinantes de ansiedade podem resistir lado a lado e fazer com que o ego a elas reaja com ansiedade num período ulterior ao apropriado; ou, além disso, várias delas podem entrar em ação ao mesmo tempo. É possível, além disto, que haja uma relação razoavelmente estreita entre a situação de perigo que seja operativa e a forma assumida pela neurose resultante. Quando, numa parte anterior desta apreciação, verificamos que o perigo da castração era de importância em mais de uma doença, ficamos alerta contra uma superestimativa desse fator, visto que ele poderia não ser decisivo para o sexo feminino, que indubitavelmente está mais sujeito a neuroses do que os homens. Vemos agora que não há perigo algum em considerarmos a ansiedade de castração como a única força motora dos processos defensivos que conduzem à neurose. FREUD, S. (1925-1926). Op. Cit., p. 88-90.

fálica, depois da fase oral de *Alice no País das Mil Novilhas* e da fase anal de *O Rei do Cagaço*, as teorias freudianas sobre o narcisismo ligado ao pênis como garantia de união com a mãe, a libido genital determinada como na neurose obsessiva do personagem exibicionista e a ameaça de castração fazem parte do arcabouço de imagens ativadas pelo filme.

Mas, a partir do trauma sofrido, nosso personagem teria sido acometido por uma neurose obsessiva cujo sintoma seria a masturbação em público, e que seria caracterizado como perversão, já que a organização social do instinto sexual interdita como perversões praticamente todas as manifestações que não servem ou preparam a função procriadora que, sem as mais severas restrições, neutralizariam a sublimação de que depende o desenvolvimento da cultura.⁸⁶⁸ Estamos, porém, na época em que este filme foi realizado (1978), no meio da ditadura militar, e o próprio processo de repressão⁸⁶⁹ instaurado na sociedade pela dominação, mostrado por meio do enaltecimento mecânico-fálico da potência bélica através do Exército ou da Polícia Militar nas ruas e do canhão como falo, como numa propaganda militar, equivaleria inversamente ao sintoma do personagem em sua forma exibicionista perversa derivada pelo trauma, ambos frutos de instintos reprimidos. Portanto, o exibicionismo do protagonista construído a partir de um trauma emocional na infância pode ser equiparado aqui de forma escrachada ao exibicionismo militar, pois ambos se dariam no âmbito de distorções sintomático-patológicas da psique. A sexualidade denominada perversa do personagem seria também o mote libertário da destutelação do filme, já que as perversões expressariam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. Lembrando que a teoria psicanalítica via nas práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, a oposição à dominação paterna a partir de uma tentativa de impedir o reaparecimento do pai. As perversões, dessa forma, rejeitariam a escravização total do ego do prazer pelo ego da

⁸⁶⁸ MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Op. Cit., p. 60.

⁸⁶⁹ ...o ego obtém essa influência em virtude de suas vinculações íntimas com o sistema perceptual vinculações que, como sabemos, constituem sua essência e proporcionam a base de sua diferenciação do id. A função desse sistema, o qual denominamos de Pcpt-Cs., está ligada à manifestação da consciência. Ela recebe excitações não somente de fora, mas também de dentro, e se esforça, por meio das sensações de prazer e desprazer que a alcançam a partir desses pontos, para orientar o curso dos fatos mentais de conformidade com o princípio de prazer. [...] A repressão se processa a partir do ego quando este, por ordem do superego, se recusa a associar-se com uma catexia instintual que foi provocada no id. O ego é capaz, por meio de repressão, de conservar a ideia que é o veículo do impulso repreensível a partir do tornar-se consciente. A análise revela que a ideia amiúde persiste como uma formação inconsciente. FREUD, S. (1925-1926). Op. Cit., p. 58-59.

realidade.⁸⁷⁰ Se o pai, portanto, no caso do filme, primeiro aquele que correu imprudentemente e teria provocado um acidente e o carro, ao lado do canhão ereto, simbolizariam o próprio estado repressor falocêntrico, a perversão sexual do personagem seria a proclamação da liberdade instintiva feita por Navarro num mundo de repressão que se caracteriza por uma forte rejeição realizada pelo sentimento de culpa que acompanha a repressão sexual⁸⁷¹, em virtude de sua revolta contra o princípio de desempenho, dando-se em nome do princípio de prazer. As perversões revelam assim uma profunda afinidade com a fantasia como sendo uma atividade mental que foi conservada imune ao teste da realidade e permaneceu exclusivamente subordinada ao princípio de prazer.⁸⁷²

O superego seria o herdeiro do complexo de Édipo e a organização repressiva da sexualidade realizada por ele estaria principalmente dirigida contra as suas manifestações pré-genitais e perversas.⁸⁷³ Dessa forma, a relação da constituição da perversidade pelo superego, decorrente do processo traumático pela morte da mãe no início do filme, e o caráter repressivo desse fato na sexualidade implicaria em pensar, com Marcuse, na fusão entre Eros e instinto de morte que seria precária mesmo na existência humana normal e parece ter sido afrouxada para além do ponto de perigo, tornando manifesto o componente erótico no instinto de morte, bem como o componente fatal no instinto de sexo. As perversões sugerem desta forma a identidade ou a submissão de Eros ao instinto de morte.⁸⁷⁴

O interessante nesse sentido é que Navarro como ator, dentro desse corpo perverso durante o ato masturbatório exibicionista – e esse seria um ponto nevrálgico no filme –, revelaria em sua face algo difícil de definir em palavras, mas que remeteria a uma semelhança

⁸⁷⁰ MARCUSE, H. Op. Cit., p. 60.

⁸⁷¹ Idem. p. 61.

⁸⁷² A fantasia não só desempenha um papel constitutivo nas manifestações perversas da sexualidade, como imaginação artística, também vincula as perversões às imagens de liberdade e gratificação integrais. Numa ordem repressiva, que impõe a equação entre o normal, o socialmente útil e o bom, as manifestações de prazer pelo prazer devem parecer-se às *fleurs du mal*. Contra uma sociedade que emprega a sexualidade como um meio para um fim útil, as perversões defendem a sexualidade como um fim em si mesmo; colocam-se, pois, fora do domínio do princípio de desempenho e desafiam os seus próprios alicerces. Estabelecem relações libidinais que a sociedade tem de votar ao ostracismo porque ameaçavam inverter o processo de civilização que fez do organismo um instrumento de trabalho. São símbolo do que teve de ser suprimido para que a supressão pudesse prevalecer e organizar o cada vez mais eficiente domínio sobre o homem e a natureza, um símbolo da identidade destrutiva entre liberdade e felicidade. Além disso, a licença na prática de perversões poria em risco a reprodução ordeira não só da capacidade de trabalho como, talvez, da própria humanidade. Ibid.

⁸⁷³ MARCUSE, H. Op. Cit., p. 66.

⁸⁷⁴ Idem. p. 61.

com a ambiguidade entre Eros e Thanatos, pois percebe-se que há um fosso na expressão em seu rosto entre o prazer durante o ato e o horror asfíxiante que reproduziria algo como uma dor originada pelo trauma, origem do sintoma.

O som que ouvimos agora do barulho das explosões de um canhão funcionaria, talvez pudéssemos imaginar, como algo da mesma natureza que a obra *Paysage Fautif*, 1946, de Marcel Duchamp, ou seja, como se inundasse a própria película de esperma, já que, logo após as explosões no fim do filme sobre o fundo escuro, aparecem, durante alguns segundos manchas na película (fato negado por Navarro⁸⁷⁵). Por fim, no momento pós-orgasmático, anticlímax, o corpo aparece absolutamente reprimido, passivo e pronto para ser devorado pela ditadura, exibido de uma maneira tragicômica na posição encolhida de frango assado, o que não deixaria de remeter a algo do corpo pendurado no chamado pau-de-arara, método de tortura que se utilizava no DOI-CODI⁸⁷⁶, originário do costume de mesmo nome em se amarrar aves, para a venda, numa vara, na qual ficam penduradas para o transporte.

Também poderíamos relacionar o frango assado ao ventre “castrado” do menino Jesus visto anteriormente no desenho da manjedoura, pois a posição do frango assado com as coxinhas para cima reiteraria tal fato dentro do complexo de castração, já que a imagem anterior a esta teria sido a da mulher afiando a faca. Podemos identificar tanto o complexo de castração como uma questão encontrada também em Carmelo Bene, a impotência na relação mestre e escravo⁸⁷⁷, ou seja, a repressão política imposta pela ditadura, nesse caso como uma representação quase invisível, talvez somente audível, e o torturado servido como representação de sua própria extinção física a partir do deboche incorporado no frango.

O surpreendente é Navarro utilizar-se expressivamente de uma miríade de imagens vivas recolhidas no calor da hora para construir de forma sensível e simples um complexo

⁸⁷⁵ Devemos esta noção ao debate com Edgard Navarro intitulado *Superoutro, Carta branca a Edgard Navarro*. Projeção do filme e Debate, *Superoutro* (1989, 46’) com Comentário de Rubens Machado Jr. realizado em 2016 dentro do HECC, História da Experimentação no Cinema e na Crítica, Grupo de pesquisa na ECA-USP.

⁸⁷⁶ Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna. Órgão subordinado ao Exército, de inteligência e repressão do governo brasileiro, durante o regime inaugurado com o golpe militar de 1964. Destinado a combater inimigos internos que, supostamente, ameaçariam a segurança nacional, como a de outros órgãos de repressão brasileiros no período, a sua filosofia de atuação era pautada na Doutrina de Segurança Nacional, formulada no contexto da Guerra Fria nos bancos do National War College, instituição norte-americana, e aprofundada, no Brasil, pela Escola Superior de Guerra (ESG). In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/DOI-CODI>.

⁸⁷⁷ A impotência como pré-condição para o mestre que não se subtrai da representação e o escravo que se desenvolve subtrativamente para obter sua própria extinção representacional para seu próprio prazer. CHIESA, Lorenzo. *A Theatre of Subtractive Extinction: Bene Without Deleuze*. In: CULL, Laura. Op. Cit., p. 84.

conteúdo de verdade, como Adorno afirma, cujo mecanismo se apresenta de forma espontânea e não em esquemas estéticos pré-estabelecidos, por exemplo no roteiro. O que chama a atenção do material utilizado para criar tal dimensão de equiparação é, por exemplo, uma das imagens mais prosaicas como a do frango assado num prato de restaurante. Filmar com o que se tem na mão, com o que está ao redor. Isso é uma prática corrente das produções superoitistas. Notável é que essa prática confere uma relação de maior promiscuidade entre a câmera portátil e o corpo daquele que a manipula. Na produção sem recursos, o improvisado dos materiais e a utilização de paisagens e coisas que estão à mão, se aproximam de um processo que parece contar com uma matéria desprovida de preparo técnico de luz, maquiagem, figurino, adereços e enquadramento, além de contar com o acaso, com o inesperado do encontro do olhar com os materiais: O couro queimando, o amolador, a faca e a cigana no tanque naquela posição em *plongée*, a paisagem da praça, a fotografia da mãe, a pose do homem, os escritos na parede, os cachorros no cio, a velha, o frango assado no prato. O enquadramento pode ser solto, descomprometido de padrões estéticos da fotografia do *mainstream* da indústria cinematográfica que o 16 mm ainda exige, em certa medida. Devido ao porte leve da câmera Super-8, quase extensão corpórea, e do enxuto e depauperado esquema de produção, na medida em que recolhe criativamente os cacos de imagens das coisas do real à sua volta, se comporta também nietzscheanamente, como no “trabalho” lúdico/manual do louco ao trabalhar com os corpos e os bens imediatamente dados, ou seja, aquele que se encontra na sua frente, verificando ao mesmo tempo se eles não expressam ou se comportam segundo disciplinas. O trabalho louco devora, todos os materiais entram, todos servem, todos entram nessa torrente do seu trabalho, que pode assim tomar numerosos aspectos, sempre explorando ganchos da normalidade.⁸⁷⁸

Este comportamento destutelado da câmera superoitista pode, portanto, ser comparado ao trabalho louco, na medida em que faz com que o corpo exerça uma maior liberdade de escolhas, e possa trabalhar recolhendo os cacos da realidade ao redor. Trabalhar alegoricamente com aquilo que não seria lá muito digno do registro, com o “lixo” não só da imagem feia e suja, mas também do som tomado espontaneamente: o canto singelo de Navarro da música de Teixeira, o canto bêbado do *esse mundo é de Deus*, achados de alguém que se agarra ao cinema ou à imagem como se fossem a sua última alternativa de sobrevivência no mundo. Navarro conta que, com a mesada de 200 cruzeiros, assistia tudo no cinema. Depois, mais seletivo, Bergman, Fellini, Altman, Chaplin, Kubrick, Ford. Era, segundo ele, a alternativa para

⁸⁷⁸ ESCOBAR, L. C. Depoimento em *Stultifera Navis*, 1987. Vídeo VHS. Clodoaldo Lino. In: <https://www.youtube.com/watch?v=2N78yhLMnfk>.

o mundo cinzento, e ler livros, como os filosóficos, que lhe deram a possibilidade de poder fazer arte e que, segundo sua definição, seria *poder se expor ao ridículo, se expor muito. A arte do cinema é expor, é exhibir. Aí eu encontraria um lenitivo, um remédio pra toda a minha angústia, expressando ela, confessando ela. A minha arte toda ela é confessional...*⁸⁷⁹

O exibicionismo do personagem neurótico obsessivo se assentaria na própria angústia histórica do cineasta e de sua consciência de expressão ao colocar já o nome no filme de *Exposed*. Mas se a forma fílmica de trabalhar com restos de imagens da realidade, do real ao redor, desde *O Rei do Cagaço*, evacuando o tempo histórico, essa liberdade de nos surpreender com imagens vivas experimentadas no próprio cotidiano resvaladas ao corpo daquele que filma seria num destutelamento paralelo à criança e ao louco, e essa liberdade e independência refletiriam sintomaticamente suas próprias condições no processo repressivo de origem do impulso instintual, por exemplo, aquele que acontece quando o ego consegue proteger-se de um impulso instintual perigoso, no caso o trauma da mãe queimando no fogo vista pela criança, que se daria por meio de um processo de repressão, inibindo e prejudicando a parte específica do *id* em causa, embora ao mesmo tempo lhe dando certa independência ao renunciar a um pouco de sua própria soberania, algo inevitável devido à natureza da repressão, que é, fundamentalmente, uma tentativa de fuga.⁸⁸⁰

O reprimido, no caso nosso personagem, é agora um fora da lei, portanto excluído da grande organização do ego e ficando sujeito somente às leis que regem o domínio do inconsciente. Se a situação dele é de perigo, ao modificar-se a situação, de modo que o ego não tenha razão alguma de desviar-se de um novo impulso instintual análogo àquele que foi reprimido, a consequência da restrição do ego que ocorreu se tornará então manifesta, e o novo impulso prosseguirá seu curso sob uma influência automática ou sob a influência da compulsão à repetição, no caso o exibicionismo do personagem. Ele seguirá nesse novo impulso da mesma forma que aquele mais antigo do trauma que foi reprimido, como se a situação de perigo ainda existisse. A fixação nessa repressão, portanto, se torna a compulsão à repetição do *id* inconsciente, e a atração regressiva exercida pelo impulso reprimido e a força da repressão não tem outra opção senão obedecer à compulsão à repetição.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ NAVARRO, E. *Edgard Navarro: rei sem cagaço*. Entrevista com Edgard Navarro para o Site Contracampo, 08/10/2001. In CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, 2005.

⁸⁸⁰ FREUD, S. (1925-1926). Op. Cit., p. 96.

⁸⁸¹ ...uma compulsão que em circunstâncias normais só poderia ser eliminada pela função livremente móvel do

Essa tentativa de romper as barreiras da repressão do ego como um fora da lei cuja função é livremente móvel, recuperando a influência sobre o impulso do instinto, apesar de não desfazer a força da repressão e, portanto, acabando por frustrar-se e obedecer à compulsão, poderíamos pensar que, em vez da antiga forma de concentrar todo o esforço terapêutico na questão da chamada transferência em relação ao terapeuta como objetivo final, o paciente pode agora, nas terapias mais recentes, em vez disso, concentrar-se nos próprios sintomas, tomando-os para si por meio de relações que mantenha entre seu próprio corpo e o estar no mundo, ao redor, tanto no passado como no presente, como no caso de uma neurose obsessivo-compulsiva ou do componente narcísico tanto no personagem do filme como no próprio cineasta, em que essa compulsão foi canalizada para a arte e tenha sido refletida no conteúdo de verdade de seus próprios filmes libertários, ou seja, no próprio ato expressivo de criar, escrever e filmar e não parar mais, como Navarro faz até hoje.

Portanto, temos um jogo de refletâncias. O exibicionista compulsivo e narcisista Edgard Navarro, aquele que se desnudou nas jornadas de Cinema da Bahia, cujo traço performático tanto remete ao próprio título de seu filme *Exposed* como ao exibicionismo do personagem neurótico obsessivo exposto no próprio filme. A questão do trauma refletirá e desembocará também na questão da encenação do ator Navarro como expressão de sua face, expressão corporal e performance. Seu rosto, quando aparece no que se revelará como a ação do exibicionismo da masturbação em público na praça, se mostra como uma peculiar expressão delicada entre o prazer e a angústia asfíxica de um caráter terno entre o infantil e o adulto.

Essa angústia asfíxica, misturada ao prazer da masturbação em público, este gesto e sua patologia relativa conecta-se assumindo o trauma no âmbito da cena anterior da combustão da pele da mãe, da qual a criança teria sido espectadora e cuja face é reavivada em seu rosto. A feição mostrada do adulto interpretado por Navarro reservaria então uma fragilidade angustiante conjunta ao prazer sexual, que a aproximaria da recorrência da imagem traumática originária, portanto, da ação recalcada relativa ao conteúdo da carga emocional na lembrança da pele em combustão.

Essa transfiguração, aqui encontrada na angústia da dor traumática transformada em

ego, que poderá ocasionalmente conseguir romper as barreiras da repressão que ele próprio erigiu e recuperar sua influência sobre o impulso instintual, e dirigir o curso do novo impulso de conformidade com a situação de perigo modificada. Mas de fato o ego muito raramente consegue fazer isto: ele não pode desfazer suas repressões. É possível que a maneira pela qual a luta vá ser travada dependa de relações quantitativas. Em alguns casos tem-se a impressão de que o resultado seja imposto. FREUD, S. (1925-1926). Op. Cit., p. 96.

prazer desmesurado, é algo que encontramos paralelamente em George Bataille, a dor relatada ao ver o globo ocular branco do pai cego e sifilítico quando urinava transfigurada em manifestações sexuais dos protagonistas de *História do Olho*⁸⁸² (1928), que envolvem o olho, o ovo, os culhões do touro abatido e o olho perfurado do toureiro e arrancado do padre. Em *O Ânus Solar* (1927), Bataille sexualiza a morte, como quando Petit conta que se masturbou na frente do cadáver da mãe, durante a vigília fúnebre como necessidade de dar saída à angústia, mais do que atração edipiana. Frequentou prostitutas convencido de que amá-las é amar a podridão pensando que o sexo era uma espécie de vala comum e, se ele sentisse prazer em lá ficar soterrado, iria ter igual apetite no túmulo. Também faz analogias associando reminiscências dos seus terrores infantis aos seus desejos pelo corpo feminino.⁸⁸³

Encontraríamos em *Exposed* também algo dessa sexualização da morte, para além do escracho ao narcisismo da ditadura, também a necessidade de dar vazão à angústia pela dor extrema instaurada pelo trauma da infância, transfigurado na impotência do exibicionismo do adulto recalcado, que se masturba em praça pública e isso junta-se de forma escrachada, ao exibicionismo do regime militar na sinédoque do elogio das qualidades numéricas avantajadas do canhão. A ditadura, no entanto, como o personagem também a ser humilhado pelo escracho do filme, também soaria aqui como uma instância recalcada e impotente, ao contrário do tamanho do falo medido pelo locutor, pois se apresentaria incapaz de se relacionar com a sociedade que não seja pela repressão por meio do autoritarismo impositivo, pela repressão aos instintos que também movem, de forma inconsciente, a compulsão neurótico obsessiva do masturbador em praça pública, diante das moças. Porém, mais do que isso, aquela que utiliza de modos perversos e sanguinários da vigilância social, da violência, da trapaça jurídico-institucional, da tortura e do assassinato político-ideológico para os fins de seu próprio benefício histórico, moral, racista, xenófobo e monetário. Haveria uma perversão, portanto, no duplo sentido, tanto a libertária do ato masturbatório, como a repressiva e destrutiva do estado totalitário. O protagonista do filme, apesar de sua contradição interna perversa neurótico-obsessiva, traduziria a partir dessa perversidade o próprio lado libertário e antirrepressivo do filme, apontando “seu canhão” como um *agitprop*⁸⁸⁴ freudiano e contracultural, se pensarmos

⁸⁸² BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003

⁸⁸³ SARANE, A. *Bataille ou L'Amour Noir in Les Libérateurs de L'Amour*, 1977, Paris, Seuil. p. 158. Apud Prefácio de BATAILLE, G. *O Ânus Solar*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.

⁸⁸⁴ Agitprop (abreviativo de agitação e propaganda) é uma ideia do marxismo-leninismo que diz respeito à disseminação das ideias e princípios do comunismo entre trabalhadores, camponeses, estudantes, intelectuais e formadores de opinião na sociedade em geral. Propaganda de ação política, ligada ao ativismo político, onde ética

no sentido de um cinema engajado de forma vital na experiência vivida em direção ao contraditório do caráter histórico do princípio de realidade dos vencedores, o estado repressor brasileiro:

Uma tendência recôndita no organismo milita contra o princípio que tem governado a civilização e insiste em afastar-se da alienação. Os derivativos do instinto de morte unem-se às manifestações neuróticas e pervertidas de Eros, nessa rebelião. A teoria freudiana de civilização assinala repetidamente essas tendências contrárias. Por destrutivas que possam parecer, à luz da cultura estabelecida, são testemunhos da destrutividade daquilo que se esforçam por destruir: a repressão. Visam não só o ataque ao princípio de realidade, ao não ser, mas, ainda, além do princípio de realidade, a um outro modo de ser. Denunciam o caráter histórico do princípio de realidade, os limites de sua validade e necessidade.⁸⁸⁵

Acreditamos que este filme, apesar de menos complexo que *O Rei do Cagaço*, na utilização de material alegórico encontrado, mesmo se valendo do escracho, no caso da equiparação entre o exibicionismo do recalcado e a síntese do poderio militar na descrição técnica inútil e minuciosa do canhão, possui diferença de sintetizar de forma aguda o período histórico por meio da equiparação entre sintomas, o individual e o social, um decorrido de uma perda traumática que proporciona o desamparo psíquico no indivíduo e outro em um estado social patológico sintomático. Ambos os casos movidos pela repressão aos instintos, ao *id*. De um lado inserindo o tema da dor pessoal dilacerante e traumática da perda, estampada no couro ardendo em chamas e na asfixia angustiada do rosto, de outro, o desfile de imagens de poder, desde as cédulas, o canhão fálico, o exército, a Polícia Militar e as inscrições conservadoras na parede de pedra, contrastadas

e estética caminham juntas num chamado à ação, arte engajada de forma vital na experiência vivida.

⁸⁸⁵ O ego, que empreendeu a transformação racional do meio humano e natural, revelou-se um sujeito essencialmente agressivo e ofensivo, cujos pensamentos e ações tinham por intuito dominar os objetos. Era um sujeito contra um objeto. Essa experiência antagônica a priori definiu tanto o ego cogitans como o ego agens. A natureza (tanto a sua como a do mundo exterior) foi dada ao ego como algo que tinha de ser combatido, conquistado e até violado; era essa a precondição da autopreservação e do autodesenvolvimento. O ego experimenta o ser como provocação, como projeto; experimenta cada estado existencial como uma restrição que tem de ser superada, transformada noutra. O ego torna-se precondicionado para dominar a ação e a produtividade, mesmo antes de qualquer ocasião específica exigir tal atitude. MARCUSE, H. Op. Cit., p. 105-106.

pelo desdém quanto ao destino trágico são configurados nas cenas hilárias em Chaplin, como no cio dos cachorros no meio da rua. Navarro navega assim, entre o escracho e a tragédia, com uma miríade de imagens retiradas espontaneamente da simplicidade do entorno do olhar do cineasta. Essas imagens e sons não se contentam em registrar a realidade, mas aquelas coisas em que não temos linguagem, contestando a ordem das coisas existentes e que se encontram além ou aquém de uma ordem simbólica imposta pela cidade ou por um organismo narrativo na sua forma alegórica enigmática, pois recolhidas como restos, ao redor, através da câmera leve superoitista. Os filmes e as imagens de Navarro possuiriam, portanto, uma vivacidade ou um frescor provavelmente porque nos deparamos sensivelmente com tais coisas exatamente naquilo que nos forçam a sentir, embora não possam ser tidas como se estivessem predestinadas ao destino do lugar que ocupam no filme, ao contrário, são fortuitas, ou a contingência de estarem ali dispostas e do encontro enquanto espectadores que garante a necessidade daquilo que elas forçam a pensar.⁸⁸⁶ O esquizo, o neurótico-obsessivo, o louco, são inimigos da organização, do organismo como o entende Deleuze e Guattari⁸⁸⁷, e a câmera superoitista em Navarro corresponderia a esse devir-louco, fazendo do acaso um objeto de *afirmação* a partir de imagens-ideias que emanam como singularidades retiradas do aleatório e que condensam o acaso.⁸⁸⁸ Esse enigmático “jogo arbitrário de infância”⁸⁸⁹ em seus filmes se condensaria, enfim, brincando alegoricamente com imagens-conceitos da psicanálise freudiana. *Exposed* seria uma resposta possível ao Brasil da época, ao paranoico falocentrismo militar moralista e sua lógica ou logística de dominação permeada pela sublimação repressiva ao prazer, refletido pela sexualidade perversa incontinente do personagem acometido pelo trauma da perda da mãe. Opera um ataque à continência, à racionalidade da balística operada pelo grande falo obediente, ridicularizando o canhão ereto e suas medidas contabilizadas inutilmente que evocam tanto a contagem de passos do terrorista excremental como o maneirismo excessivo da fala de José Vasconcelos no filme anterior. Hoje sabemos da verdadeira inutilidade do aparato militar brasileiro como

⁸⁸⁶ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000. p. 249.

⁸⁸⁷ CULL, Laura. *Deleuze and performance*. p. 43.

⁸⁸⁸ Sendo o acaso afirmado, todo o arbitrário é abolido de cada vez, a própria divergência é objeto de afirmação num problema. Os corpos ideais de adjunção que determinam um problema permaneceriam arbitrários se os corpos de base não ressoassem, incorporando todas as grandezas exprimíveis pelo adjunto. Uma obra em geral é sempre um corpo ideal, um corpo ideal de adjunção. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 326-327.

⁸⁸⁹ Idem.

um todo em vista de seu rentável apego histórico ao vampirismo do “aliado” estrangeiro, a não ser a “utilidade” repressiva interna recorrente comandada por elites a fim de sufocar eternamente uma possível reversão do gigantesco déficit de justiça social sob pretexto de “evitar” o comunismo no País.

Por fim, por tudo o que foi dito, pode-se chegar à conclusão de que o Super-8 experimental seria o próprio cinema não pensado da diferença no sentido deleuziano, ou seja, o não ser do cinema, ao concluir que a diferença desse cinema em si permanece maldita, *devendo expiar ou então ser rasgada sob as espécies da razão que a tornam visível e pensável, que fazem dela o objeto de uma representação orgânica.*⁸⁹⁰

Assim, podemos dizer que *Exposed* e *O Rei do Cagaço*, possuem um caráter extraordinário de frescor espontâneo no mais característico teor de maturação do que se poderia chamar de obra-prima do Super-8 e do cinema brasileiro, originadas no âmbito do surto superoitista e das manifestações em torno das chamadas Jornadas da Bahia na década de 1970.

Esse frescor poderia ser pensado realmente em paralelo ao de Artaud, pois seja nas artes visuais ou no teatro, o que ele queria abolir seria o que chamava de representação cultural, de espectador passivo e de seu olhar morto. Em seu lugar, instauraria uma cultura em ação que reinventasse uma relação dinâmica e viva entre a coisa e a palavra, que terminasse com o olhar contemplativo, o êxtase visual, a imagem, e que encontrasse a energia que age a distância, o impulso do ato, a magia:

...uma cultura em ação, que se torna em nós como um novo órgão, uma espécie de segundo fôlego. Se nossa vida carece de enxofre, isto é, de uma magia constante, é que gostamos de olhar para nossas ações e nos perder em considerações das suas formas oníricas, em seu lugar.⁸⁹¹

O cinema para Artaud seria uma possessão fragmentária estratificada e congelada com a realidade. *O mundo idiota de imagens tomadas como cola em miríades de retinas nunca vai*

⁸⁹⁰ DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Op. Cit., p. 420.

⁸⁹¹ ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud: sous la direction de Guillaume Fau*. Bibliothèque nationale de France: Gallimard, 2006. p. 163.

*aperfeiçoar a imagem que poderíamos ter feito dele.*⁸⁹²

Outra questão paralela entre Navarro e Artaud seria reduzir o espaço entre o trabalho, o criador e o espectador que pretendesse reinventar-se a partir de uma zona de transição próxima ao campo psicanalítico, ou seja, o espaço psíquico em transição da ilusão e do brincar, intermediário na criança, entre o mundo interior e o mundo exterior, e sobre o qual são acrescentadas as potencialidades criativas da psique por meio da regressão a estágios primários ou arcaicos. Isso porque o espaço criativo radicalizado que Artaud tentava inventar era, como em Navarro, inseparável no existente entre o corpóreo e o psíquico. Para isso, era necessário instaurar outro lugar do discurso, um lugar de desconexão harmoniosa entre o corpo e a fala na criação de um trabalho, nunca concluído, que continuasse a viver e a vibrar, inventando outro espaço aberto entre a cena e a sala, entre o texto e o leitor, ou entre a imagem e o espectador.

Se o corpo é móvel, como diria Merleau-Ponty, principalmente aqui na câmera superoitista, e não uma visão suspensa do movimento, como em Descartes, no interior de uma rede geométrica de relações fixas e objetais, em Artaud, assim como no superoitismo experimental de Navarro, a visão poderia ser tomada como um olho que traça traços ou filma ao mesmo tempo em que estes traços ou tomadas cinematográficas são já atos eles próprios. Primeiro, recuperando o gesto como uma força antes que ele caia e colapse em uma linha traçada ou de um quadro ou cena, como um sinal de escrita desenhada na folha. O que Artaud procurava preservar era o *momentum*, a força do movimento projetado no espaço que precedia o traço que a mão imprime no final da folha de papel num desenho ou que também opera na câmera leve diante da cena, onde toda a inscrição se inscreveria congelando em resíduos: para Artaud, isso seria um desperdício, e o essencial, ao contrário, seria lutar constantemente contra essa inscrição como uma consequência da expressão, como ele disse: *A questão não é para mim saber o que conseguiria penetrar nos quadros da linguagem escrita, mas no quadro da minha alma viva.*⁸⁹³

O gesto, portanto, não deveria ser separado daquele que o produz, que o caminho do olho e da mão pudesse ser percebido no próprio signo traçado, na linha traçada ou na própria imagem cinematográfica.

O essencial em qualquer projeto, para Artaud, seria aquilo que o transborda, coisa que

⁸⁹² Idem.

⁸⁹³ ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud: Sous la direction de Guillaume Fau*. Op. Cit., p. 165.

identificamos também em Navarro, uma nebulosa de gestos e respirações, de ritmos sonoros, de traços atingidos e ar cuja repercussão ainda seria ouvida, como por meio do filme, nele e acima dele. O chamado *Duplo*, seriam aquelas palavras que no teatro designariam, para Artaud, a alma corpórea das coisas, a sombra viva da matéria, essas meadas de vibrações nas quais ele nunca deixou de acreditar.⁸⁹⁴

Portanto, o corpo teatral, aquele sem órgãos do último Artaud, designaria a sombra viva, o *Duplo* suspenso entre fala, texto, desenho, imagem e gesto, oscilando de um lado para o outro. A radicalidade da glossolalia artaudiana transcreveria fonemas que não pertenceriam a nenhuma linguagem natural e forçaria a linguagem a retornar, como se estivesse enlouquecendo, a um estado anterior ao seu nascimento, ao inato da proposição.⁸⁹⁵

Isso se aproximaria em alguma medida, claro, sem a radicalidade da glossolalia, do palavreado solto em Navarro, ao poder dizer tudo, aos loucos soltos na praça, mas principalmente pelo fato de Artaud querer expressar e não representar o espaço vivo, real e virtual ao mesmo tempo, aquele em que um corpo eterno vive, dança, canta e respira antes da queda em suas palavras ou da respiração em signos escritos, antes do colapso de seus gestos em traços desenhados ou tomadas filmadas. Esse Duplo presidiria o relâmpago que capturaria, arrebataria os olhos daquele que, acreditando estar assistindo, se esqueceria de ser o ator de sua visão de relance, explodindo o olho que pensava para ver: *Olhar não como uma questão de reflexão, sem precisar esticar ou buscar algo, mas como um simples golpe de bisturi, pois não haveria nada além disso.*⁸⁹⁶

Dáí poderíamos retirar a noção de vivacidade dos filmes superoitistas de Navarro, e até de seus filmes posteriores. Essa vivacidade também nos diria que o superoitismo experimental se aproxima do próprio sentido de experiência corpórea, experiência como aquilo que nos acontece e que nos toca, como gesto de interrupção do pensamento, do parar para pensar, para olhar mais devagar, escutar, sentir o espaço ao redor, o lugar, suspender a opinião, o juízo, o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza como o trabalho lúdico das mãos das crianças no início de *O Rei do Cagaço*, ou como os cachorros no cio neste filme, o rosto da moça sorrindo e o rosto da velha, além do papagaio e do frango assado no prato.⁸⁹⁷ Existiria, portanto, uma diferença em Navarro na

⁸⁹⁴ Idem.

⁸⁹⁵ Idem. p. 194.

⁸⁹⁶ ARTAUD, Antonin. *Antonin Artaud: sous la direction de Guillaume Fau*. Op. Cit., p.167.

⁸⁹⁷ LAROSSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 25.

própria utilização do cinema como sublimação de suas angústias e neuroses obsessivas, para além da dor do início do filme na música trágica de Teixeira cantada por ele próprio, para além da aguda dor de viver como companheira do destino de Artaud, uma superação que se daria através de achados, seja da psicanálise em Freud como mote poético tanto de escraço como de superação, seja através de imagens permeadas de leveza e humor com que recolhe a simplicidade dos traços da vida ao redor, do deixe estar, do *esse mundo é de Deus, esse mundo é grandão*, expressão verbal própria da desesperança amarga e sorridente dos bêbados, dos desvalidos jogados no centro de uma cidade.

O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a “posição” (nossa maneira de pormos), nem a “oposição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “ex-posição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. É incapaz da experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.⁸⁹⁸

Exposed é o próprio nome deste filme. Ex-posição seria outro nome para experiência ou para o sujeito da experiência.⁸⁹⁹ Esse lugar de loucos, de bêbados e neuróticos obsessivos, de se poder dizer tudo a esmo, do risco que implica a sexualidade livre como os cachorros no cio, de um conhecimento nas coisas que se dá na prova e pela prova em sua incerteza e risco, como em Artaud, um lugar de falência da linguagem, aquele onde poderia ser manter a salvo, falar e pensar sem o perigo de ridicularizar o poder totalitário e castrador que mede sua própria potência bélico-financeira, um conhecimento de acumulação progressiva de verdades objetivas externas ao próprio homem, homem este castrado, anulado, exposto num prato como o frango assado a ser devorado.⁹⁰⁰

⁸⁹⁸ Idem., p. 26.

⁸⁹⁹ Idem. p. 100.

⁹⁰⁰ No primeiro manifesto surrealista, o de 1924, André Breton escreve o seguinte: “a experiência está confinada em uma jaula, em cujo interior dá voltas e voltas sobre si mesma, e da qual cada vez é mais difícil fazê-la sair”. Idem. p. 105.

Encontrar a imagem no superoitismo experimental, como o próprio termo diz, é expor, no sentido de experiência, na sua singularidade irrepetível, que produz diferenças, tanto no seu provar algo que não se pode antecipar ou pré-ver como no perigo que isso implica⁹⁰¹, expressar-se através do encontrar as coisas ao redor do corpo com a câmera portátil e não propor através de um roteiro pré-estabelecido um encadeamento lógico de cenas e diálogos de atores representando uma narrativa transparente. *Exposed*, da sua maneira enigmática, mostra por um modo alegórico, um momento histórico de um país, por meio de um sentido alegórico de jogos entre imagens simbólicas de dor, leveza e humor, de um personagem frágil de sexualidade compulsiva que expõe sua intimidade em público, intimidade neurótico-obsessiva intraduzível em linguagem, e cuja mudez (a falência da linguagem de quem perdeu o pé) e expressão de asfixia, fruto de um trauma edipiano e seu complexo de castração é, ao mesmo tempo, vetor libertário da busca de ar e sua presença, pois “*a origem da liberdade está na respiração*”.⁹⁰² O real objetivado, coisificado, que o afeta de forma terrível e se convertendo em doença, a mesma doença⁹⁰³, embora em outra dimensão, de um país que não consegue perder seu sentido e objetividade escravocrata, que necessitaria deitar num divã de psicanálise em vista do recalque eterno de suas elites, permeado pela violência, repressão, insensibilidade social egoica e fálica.

O cineasta experimental em Navarro se iguala, portanto, ao poeta no sentido de o gesto primeiro se aproximar da expressão, seja escrita, seja filmada em Super-8, como aquele que, *exposto em um sentido nunca antes previsto, e portanto terrivelmente ao descoberto, vai com todo seu ser à linguagem, ferido de realidade e em busca de realidade*.⁹⁰⁴

Poderíamos pensar também o cinema experimental na bitola do Super-8 como possuindo processos de produção paralelos ao da poesia radical nos anos 1970, no qual a encenação dos atos de escrita, assim como o contexto dos atos de fala, se emaranha com aquilo que é dito de modo decisivo para a força e formação de sua organização formal, *...desse modo que eles transformam as agruras das suas condições de enunciação em um importante jogo de*

⁹⁰¹ A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar, experimentar. A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. [...] O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per* com o qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. *Ibid.*

⁹⁰² CANETTI, E. *La provincia del hombre*. Apud LAROSSA, J. *Idem*. p. 106.

⁹⁰³ *Idem*. p. 100.

⁹⁰⁴ *Idem*. p. 122.

*ressignificações.*⁹⁰⁵

No Super-8 aconteceria algo semelhante no sentido de que, diante da produção depauperada na maioria dos casos, criam-se relações simbólicas espontâneas e intuitivas entre imagens ressignificando-as na medida em que o operador as vai colhendo ao redor do próprio corpo através da câmera portátil.

Na década de 1970, como lembra Roberto Zular, o próprio ato de escrita, a mediação da vida por um ato de escrita torna-se uma questão importante, pelo barateamento na vinculação de poemas mimeografados que corriam em paralelo às produções paupérrimas do superoitismo. Se a poesia se expressava por meio de um modo de escritura em tensão constante devido a sua urgência de vinculação, **o próprio** ato de escrever deslocava do poema o cerne da questão ao se tornar peça de um jogo em princípio antiescritural.⁹⁰⁶ A questão do binômio arte-vida, central dentro da chamada contracultura, implicou assim nessas formas de expressão artística que corriam paralelas tanto na poesia de mimeógrafo como no superoitismo, no paradoxo central, seja de uma fala que se escreve, seja em um gesto que se filma, enfim, de uma imediatez que se faz mediação, ou seja, que o ato de escrever ou filmar pudesse trazer em si todo o contexto de sua iniciação e fosse engendrado no mesmo momento em que esse contexto se produzisse e, portanto, esse processo carregaria consigo as marcas de suas condições de enunciação.⁹⁰⁷ Sua graça residiria em boa parte, como na poesia, nessa construção tendo como elemento constitutivo a situação do corpo e a câmera leve anexa que filma as coisas ao redor, assim como no poema a situação de fala que evoca, mais do que o próprio filme ou o poema. O arranjo e o desarranjo dessas situações corpóreas da câmera como da fala no poema, isto é, a enunciação, e não mais o enunciado, passa a ser o elemento estruturador dessa poética cinematográfica, assim como da poética escrita e distribuída de mão em mão.⁹⁰⁸

Essas marcas são intrínsecas da própria mobilidade, seja da escrita, ou como aqui é o caso, seja da filmagem portátil no cinema superoitista. Ela exige uma atenção e uma implicação corporal, dos olhos, dos gestos e o ritmo, no caso do cinema, da montagem e da

⁹⁰⁵ ZULAR, Roberto. *O que fazer com o que fazer?* In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. (organizadores) *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018. p. 254.

⁹⁰⁶ Idem. p. 255.

⁹⁰⁷ Ibid.

⁹⁰⁸ É daqui que eu tiro versos, desta festa – como árbitro silencioso e origem que não confesso. CESAR, Ana Cristina. 2016. [1982]. Ibid.

sonorização, que implica também gestos vocais. O corpo, enfim, é que atravessa o enunciado.

A mimetização das coisas filmadas em relação ao corpo, que encontramos em *Exposed*, diria algo neste sentido. O silêncio na praça chama o espectador a tomar as árvores que balançam como corpos, já que acariciam como mãos o rosto meigo da mãe ao serem refletidas no vidro de seu retrato espelhando seu movimento, corpos-testemunhas do que ocorrerá como ritual trágico a seguir com ela. Em seguida, o tecido ou couro queimando no chão, suas labaredas esgarçando na combustão mimetizam a própria pele ou o corpo da mãe em holocausto, a partir da narração dada pela música cantada com voz singela de adulto-menino, depois o som musical que ouvimos como um grito de horror, o *flash* do canhão a princípio desarranjado do contexto e o foco no ventre, quase colocando discretamente o pênis para fora, que dará sentido fálico ao canhão.

Há como que um pedido da presença do corpo na imagem⁹⁰⁹, portanto, um engajamento corpóreo em nível visceral no espectador. Sentimos como um espasmo a dor extrema na carne queimando simultaneamente ao sexo fálico da sugerida masturbação numa mesma sequência, sem que estejamos cientes, aptos ou emocionalmente preparados para associar tais engajamentos fenomênicos das imagens juntas, ainda mais, com tal peso da trilha musical. A figura do pai anunciada pela foto antiga dele enquanto jovem e pela voz em inglês remeteriam, em seguida, à ligação entre pai e filho, anunciada pela voz também em inglês, que se daria pelas mãos colocadas no engate dos vagões – outro engajamento corpóreo sutil. As árvores “olhando para baixo” aparecem novamente como testemunhas. O corpo do filho deitado no para-brisa enquanto o pai dirige, mostrando a frase escrita e premeditando um acidente que supomos já ter ocorrido no passado. A imagem de um trilho visto a partir de um trem que passa, como um tempo do agora que se esvai em direção a esse mesmo passado, a memória ou lembrança remetidas na paisagem da estrada de ferro que fica para trás. O personagem olha para trás antes de posar para a foto com roupa de mecânico de automóvel e em posição de *Monalisa*. Ele se mostra olhando a mulher embaixo afiando uma faca pontiaguda com um balde ao lado dela no chão. Matará algum animal, uma galinha? Um sentido de castração, de novo, que engaja o corpo do espectador. O olhar impassível dele para ela continuando a afiar como se os dois esperassem o destino humano inevitável ao som culposo do órgão de igreja. A ligação com a cena anterior aparece no ventre castrado do menino Jesus desenhado e a abertura em direção à leveza contrastante com o peso da cena anterior pelo bater de palmas e pelo canto bêbado do *esse mundo é de Deus*, que sonoriza

⁹⁰⁹ Idem. p. 257.

agora a cena da representação da manjedoura desenhada. Os bichos, o menino, a virgem no plano colorido da representação, possuem a própria singeleza nordestina da literatura de cordel. Na verdade, a cena bíblica conteria em si mesma uma ambiguidade entre o determinado traçado divino do nascimento do salvador e o acaso ou espontaneidade dos animais que se aproximaram ao redor da manjedoura. Ironicamente, lemos *censura livre* embaixo, justamente para denunciar tal ambiguidade. Espontaneidade também que encontraremos, em seguida, na feição enrugada da velha louca achada pela câmera, que vira o rosto dizendo *sim* como se respondesse à pergunta da cantoria bêbada. A espontaneidade instintiva animal é reiterada, por fim, com os dois cachorros flagrados em plena prática do cio e depois com um terceiro que se intromete, todos indiferentes ao drama anterior, assim como a moça que se vira para a câmera sorrindo espontaneamente como se estivesse vendo a cena. A punição do uso da palavra Deus perguntando se esse mundo seria dele pelo canto bêbado, virá em seguida com a retomada do som do órgão de igreja e do tecido queimando, e é acentuada na inscrição moralista no muro condenando a prostituição em nome de Deus achado pela câmera. Essa punição moralista terá o auxílio da polícia militar com a prontidão de sua chegada flagrada pela câmera, assim como foram flagrados os cachorros vira-latas e não de guarda. O instrumento ereto, fálico e a parada militar, perfazem a própria rigidez corpórea junto com os símbolos enfileirados do poder estampados posando nas notas de dinheiro. Carlitos seria aqui o contraponto, com o corpo livre do humor rasgado que olha para trás enquanto aplica o golpe debochando ou dando o troco em todos eles, dança ao mesmo tempo que esbofeteia o oponente ou lhe dá rasteiras com sua bengala. Chaplin é o contraponto utilizado por Navarro, pois seus gestos possuem a total indiferença às categorias do sagrado.⁹¹⁰ No final, a cena do Brasil, a realidade histórica colonial das plantações de café e do trabalho servil e submisso da mulher, que se liga na sequência à mãe que reaparecerá no retrato girando, enquanto duas moças caminham até sentar-se no banco da praça vigiadas pelo olhar voyeurístico do personagem, o filho cínico e tarado palitando os dentes. Os pés com sandália, as pernas nuas abaixo da saia, o quadril elegante sentado que emenda, no corte, no quadril dele próprio mexendo no pênis sobre a calça. Elas se mexem como que virando de posição no banco e isso atíça ainda mais seu desejo, a ponto de perder a paciência e avançar em direção às moças, enquanto vai colocando o pênis para fora de forma exibicionista para espantá-las dali, enquanto se masturba instintivamente. O corpo está sempre presente, o corpo vidente e visível, o *voyeur* e o objeto de desejo. O contraste, em seguida, na aparição do grande falo do canhão apreciado em sua extensão pelo olhar da câmera e corroborado pelo canto agudo estupefato que será acompanhado pela narração minuciosa e

⁹¹⁰ BAZIN, A. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006. p. 21.

racional de suas medidas exatas e potência de tiro, enquanto o vemos em várias vistas diferentes. O olhar com o sorriso de prazer ao mesmo tempo asfixiante e patológico do personagem aparece logo antes do cartaz, com a câmera passando ao contrário pelo nome do próprio filme: *Exposed*. Depois o autor, os atores, o local da filmagem, Bahia, e, enquanto a música vai chegando devagar ao seu ápice estridente como um orgasmo, a imagem vai se desfazendo ao ouvir o narrador dizer, *a seguir: cenas dos próximos capítulos*. Brincadeira com a passividade do espectador de novela. O som chegará ao nível máximo quando vemos o *close-up* do *flash* da mão da mulher de novo afiando a faca. O complexo de castração. O *grand finale* extenso do piano, um espasmo pós-orgasmático corrobora a imagem do frango exposto no prato (castrado talvez pela mesma mulher que afia a faca), de pernas abertas e sem cabeça: tortura e submissão. De novo o pedido de presença do corpo na imagem, no perigo da castração e na mimetização de sua consumação no frango servido, a submissão final de um corpo que poderíamos chamar de Brasil.

Data venia

O corpo está presente, portanto, na imagem, mimetizado, sugerido, também tanto na música como na narração. Como na poesia de Waly Salomão, a iminência de um ataque de nervos evidentemente gesto-corpóreo no seu “*Me segura qu’eu vou dar um troço*” (1972), lembra Zular, há algo nessa frase título do livro de Waly escrito em sua passagem pela cadeia, *entre a premência de dizer, de continuar a dizer e o fantasma de sua impossibilidade; entre a necessidade de prospecção e a perda melancólica de futuro*⁹¹¹ que poderíamos deslocar também para Navarro, principalmente neste final do filme do corpo entregue à castração ou à tortura. *Como não pensar, de imediato, em colocar o corpo ali onde “ninguém segura este país”?*⁹¹²

Haveria, portanto, algo de perverso no trato tanto lá, por meio da palavra, como aqui em Navarro, com a imagem, desde sua performance espontânea de expor-se nu no debate da Jornada de Cinema da Bahia, depois no ato excremental em *O Rei do Cagaço* e no exibicionismo em *Exposed*, o descontrole da defecação e a explosão do orgasmo, que reinstauraria o corpo na linguagem cinematográfica e desejaria estar como ato e ao mesmo

⁹¹¹ ZULAR, R. Op. Cit., p. 258.

⁹¹² Ibid.

tempo, *ex-posto*.⁹¹³ Fazer cinema para Navarro talvez fosse fugir da dor de uma morte lógica, como em Artaud, com todas as diferenças gigantescas entre um e outro. Em Navarro a forma escracho, a galhofa em contrapartida à desestruturação da linguagem como glossolalia em Artaud. O complexo de Édipo em Navarro e o autoengendramento de um ser sem origem em Artaud.⁹¹⁴ O que conectaria um e outro seria a busca de ser ao mesmo tempo sujeito e objeto e, se pudéssemos dizer algo de Navarro que cruzaria com Artaud, seria enaltecer exatamente a busca por um cinema que pudesse estar no interior de sua linguagem como se estivesse ao mesmo tempo no interior do próprio corpo.⁹¹⁵

Se em *O Rei do Cagaço* o engajamento do espectador é realizado pelo material orgânico, o excremento, ponto de materialização da espontaneidade e liberdade do corpo⁹¹⁶, a dor que vem das entranhas, no início de *Exposed*, por meio da letra de Teixeira e do couro queimando da mãe, é o incômodo do sofrimento que atua como uma resistência, pois engaja o corpo do espectador no sentido em que Adorno toma o princípio de dar voz ao sofrimento como utopia na arte naquilo que não pode ser dito pela linguagem falada, no interior de um personagem mudo, cuja sexualidade reprimida sublimou a dor do trauma da perda da mãe como castração através do gesto exibicionista. Utopia aqui utilizada como ponto de partida para criticar as condições materiais da opressão. Ali onde a linguagem se desintegra diante da dor, agora estampada na expressão asfíxiante de seu rosto, seu elemento de comunicação é o corpo e a espontaneidade dos gestos.⁹¹⁷ Gestos que revelam momentos evanescentes de liberdade, visto que não dependem da linguagem intencional, funcionando como linguagem inconsciente.⁹¹⁸

⁹¹³ Idem. p. 257.

⁹¹⁴ “Cada um faz o seu corpo, do contrário ele nada vale”, declara Artaud. LINS, D. *O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 54-57.

⁹¹⁵ A escrita de Artaud é marca, traço no corpo, escrita corpo, como um tecido, um tapete persa, corpo sem órgãos, fragmentos e desidratadas lembranças, corpo erógeno, a escrita é uma zona erógena. LINS, D. Op. Cit., p. 20.

⁹¹⁶ O “orgânico” em Adorno geralmente refere-se a uma materialidade e espontaneidade do corpo e em contraste com a inanição associada à reificação. LEE, Lisa Yun. *Dialectics of the Body. Corporeality in the Philosophy of T.W. Adorno*. New York: Routledge, 2014. p.135.

⁹¹⁷ No ensaio de Benjamin, o corpo é a linguagem material do inconsciente. É o espaço onde aquilo que foi esquecido ou reprimido retorna. Em um ponto do ensaio, Benjamin escreve provocativamente, “a Terra alienígena mais esquecida é o próprio corpo”. Idem. p. 38.

⁹¹⁸ Adorno diz que os gestos geralmente servem como contraponto às palavras: o pré-linguístico que escapa a toda intenção perturba a ambiguidade, que, como uma doença, comeu em todo o corpo de síntese, torna-se um veículo para uma forma genuína de comunicação através do ato espontâneo de um gesto. Os gestos são um sistema alternativo de sinais que superaram os esforços totalizadores da lógica de identidade. Fazem isso rejeitando a

A dor muda como momento traumático e sua importância na estrutura simbólica do filme⁹¹⁹, junto à castração e ao exibicionismo, tornam-se então sintomas da representação coletiva de um país de fundo moralista e repressor sob um regime ditatorial. O prosaico da espontaneidade de sua gente encontrada casualmente pela câmera, de cachorros no cio e velhas loucas ao som do canto bêbado, ou o próprio corpo castrado servido no prato de forma eschachada e masoquista como frango-assado, seriam seu contraponto. O cinema, portanto, funcionaria aqui como uma alegoria do estranhamento, da indeterminação, cujo potencial de transformação residiria no próprio *absurdo do conteúdo e na crueldade da forma, pois é lei que só busca o prazer se inscrevendo no outro, tornando-se marca no corpo do outro.*⁹²⁰

categoria de totalidade e provocando o evanescente e o fragmentário. Idem. p. 92-98.

⁹¹⁹ A dor tanto na própria vida-obra de Artaud como na importância que Adorno dá a ela. Alcançar essa dor e expressar sofrimento é o primeiro passo de resistência, e talvez o único possível. Adorno insiste na importância da dor, do somático à luz da significância da mente e do espírito objetivados diante do sofrimento humano. O momento somático irreduzível é o motivo materialista não verificado “que não pode ser evadido discursivamente, mas deve ser confrontado com a cabeça”. LEE, Lisa Yun. Op. Cit., p.137.

⁹²⁰ ZULAR, R. Op. Cit., p. 21.

Inconclusão

*Ah! Seja como for, seja por onde for, partir!
Largar por aí fora, pelas ondas, pelo perigo, pelo mar,
Ir para longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata,
Indefinidamente, pelas noites misteriosas e fundas,
Levado, como a poeira, p'los ventos, p'los vendavais!
Ir, ir, ir, ir de vez!*

Fernando Pessoa

Como concluir esta tese de análise de quatro filmes superoitistas sobre o aspecto do corpo e desvinculá-los do momento histórico relativo ao que os três “loucos”, artistas *sui generis*, vivenciaram quanto ao seu próprio corpo e comportamento relativo ao momento contracultural? Como entender essa produção superoitista se não investigarmos a fundo o que moveu a contracultura em seu mais recôndito sentido? Uma análise do objeto artístico não poderia ser desvinculada de padrões outros de subjetividade criados na particularidade deste momento histórico, da chamada “grande recusa” hippie, suas ideias e atos diante do que consideravam o sentido existencial inseparável do ser, do corpo, aquele que, como práxis vital, faria parte anexa ao filmar na portabilidade do Super-8.

Poderíamos pensar, a partir disso, no que Adorno e Horkheimer citam em *Dialética do esclarecimento* (1947), um trecho da Odisseia, das viagens de Ulisses como empreendimento que justificaria, diante do desamparo frente à natureza ou à fúria do mar, o princípio da

economia capitalista na legitimação do viajante que enriquece à custa do nativo. Uma das primeiras aventuras, no entanto, dos *nostos*, da viagem de retorno de volta para casa, é a narrativa dos lotófagos, os comedores de lótus. Ela remonta para muito longe no tempo. Quem provasse a sua comida sucumbiria exatamente da mesma forma como aqueles que escutam as sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe, mas nenhum mal teriam feito aos narradores da história. Sua única ameaça seria o esquecimento e a destruição da vontade. A maldição condena-os unicamente ao estado primitivo sem trabalho e sem luta na “fértil campina”:

“ora, quem saboreava a planta de lótus, mais doce que o mel, não pensava mais em trazer notícias nem em voltar, mas só queria ficar aí, na companhia dos lotófagos, colhendo o lótus, e esquecido da pátria.⁹²¹

Os dois filósofos dizem que essa cena idílica lembra a felicidade dos narcóticos, *de que se servem as camadas oprimidas da sociedade endurecida, a fim de suportar o insuportável* e que essa cena, a razão conservadora não pode admiti-la entre os seus:

Esse idílio é na verdade a mera aparência de felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. Mas a felicidade encerra a verdade. Ela é essencialmente o resultado e se desenvolve na superação do sofrimento. É essa a justificação do herói sofredor (Ulisses), que não sofre permanecer entre os lotófagos. Ele defende contra estes a própria realização da utopia, através do trabalho histórico, pois o simples fato de se demorar na imagem da beatitude é suficiente para roubar-lhe o vigor.⁹²²

Essa felicidade “nos limites do mundo”, “às portas da percepção” seria muito aprofundada na contracultura dos anos 1970, se pensarmos naquilo que Tom Wolfe em *O teste do ácido do refresco elétrico* utiliza na referência ao livro de Aldous Huxley, quando este

⁹²¹ ADORNO, T.; HORKHEIMER. M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 59.

⁹²² Idem. p. 60.

compara o cérebro a uma “válvula de escape”:

“Na percepção comum, os sentidos enviam uma estonteante carga de informações para o cérebro, que as filtra muitas vezes até que por fim restam apenas ínfimas gotas, as quais ele pode manejar com segurança a fim de garantir a sobrevivência em um mundo intensamente competitivo. O homem se tornou tão racional, tão utilitário, que essas gotas se tornam cada vez mais raras e insignificantes. Para a mera sobrevivência, o sistema é eficiente, mas aniquila a parte mais maravilhosa da experiência potencial do homem, sem que ele sequer saiba disso. Ficamos banidos de um mundo que nos pertence. O homem primitivo pôde desfrutar com plenitude a rica experiência das torrentes do fluxo sensorial. As crianças têm essa experiência por alguns meses, até que o treinamento “normal”, o condicionamento, fecha as portas para esse outro mundo, em geral para sempre. De algum modo, disse Huxley, as drogas abriram essas portas ancestrais e, através delas, o homem moderno pode afinal descobrir em si um dom e um privilégio divinos”.⁹²³

Este caminho, se pensarmos, seria inadmissível tanto para o sentido de superação histórica de Ulisses como para a razão autoconservadora, aquela da concepção matemática, do pensamento puro, considerada superior à paixão e a todo pensamento afetivo ou sensível, considerado inferior. Aquele da desvalorização da afetividade e da superestimação do conhecimento teórico puro.⁹²⁴ Aqueles preguiçosos acima seriam, portanto, despertados e transportados para as galeras. Adorno e Horkheimer então explicam o lótus como alimento oriental e seu papel na comida chinesa e indiana. A tentação que lhe é atribuída seria a regressão à fase da coleta dos frutos da terra e do mar, anterior à agricultura, à pecuária e à caça e, em suma, a toda a produção. Citam que essa história da epopeia remeteria ao país da Cocanha e ao hábito da alimentação com flores que ainda ocorre como sobremesa no Oriente próximo e nas crianças europeias (massas assadas com leite de rosas e violetas cristalizadas). Principalmente, que essa alimentação seria a promessa de um estado em que a reprodução da vida se tornou independente da autoconservação consciente e o prazer de se fartar se tornou independente da

⁹²³ *As portas da percepção* foi publicado no Brasil pela Civilização Brasileira, em 1957. Apud. WOLFE, Tom. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993. p. 52.

⁹²⁴ HENRY, M. *Filosofia e fenomenologia do corpo: ensaio sobre a ontologia biraniana*. São Paulo: Realizações Editora, 2012. p. 177.

utilidade de uma alimentação planejada:

A lembrança da felicidade mais remota e mais antiga, que desperta o sentido do olfato, ainda está intimamente ligada à proximidade extrema da incorporação. Ela remete à proto-história. Não importa quantos tormentos os homens aí padeceram, eles não conseguem imaginar uma felicidade que não se nutra da imagem dessa proto-história: “assim prosseguimos viagem, com o coração amargurado”.⁹²⁵

Este coração amargurado de Ulisses diz tudo quanto a ter de partir deste lugar e abandonar aquilo que poderíamos chamar de estado natural de felicidade.

Essa noção de lembrança da felicidade de um tempo remoto da coleta dos frutos da terra, ligado à incorporação independente da autoconservação, poderia, de outro lado, nos remeter também a pensar numa proximidade com a questão do corpo naquilo que Agamben nomeia como o tema do “uso do corpo”. Segundo ele, desde a Grécia, aquilo que ele nomeia como o “uso do corpo” possui o fato de que, aquele que se cuida ou cuida de si ou do sujeito do uso, não consegue se separar das relações de uso em relação aos outros, e exigirá, portanto, um outro sujeito que possa assumir o cuidado de si próprio. O tema do cuidado de si, portanto, será decidido não só no do governo de si, mas também dos outros, ou seja, o uso do corpo por parte da alma será decidido no do comando da alma sobre o corpo, isso porque lá, o outro, o escravo e seu corpo, servirá como instrumento cujo uso pertence ao outro que o governa, sendo portanto parte do corpo dele.⁹²⁶ A relação sujeito-objeto se ativa tornando-se assim operativa. Encontramos então a construção, em nossa cultura, de uma zona prestigiada de conhecimento e personalidade por parte daquele que governa.

Em contrapartida, teríamos outra zona de contemplação e afetibilidade, em que a sensação, o hábito e o uso de si articulariam uma zona de não conhecimento, um lugar habitual em que o ser vivo, antes de qualquer subjetivação, se sente perfeitamente bem. Agamben dá o seguinte exemplo: *Se os gestos e os atos do animal são ágeis e graciosos (“nenhum animal é inepto no uso de si”)*, isso se deve ao fato de que nenhum ato, nenhum

⁹²⁵ ADORNO, T.; HORKHEIMER. M. Op. Cit., p. 60.

⁹²⁶ AGAMBEN, G. *O uso dos corpos, Homo Sacer IV 2*. :São Paulo Boitempo, 2017. p. 49-53.

*gesto, constitui para ele uma “obra” da qual ele se põe como responsável e criador consciente.*⁹²⁷

Se pensarmos a contemplação como uso de si, esta não é isenta de uma relação com o ser vivo que nele habita, fazer uso de si significa, portanto, manter-se em relação a uma zona de não conhecimento. Mesmo não inerte, essa relação se constituiria a partir de uma *desativação paciente e tenaz das energieais e das obras que nela afloram sem cessar, por meio da serena renúncia a toda atribuição e a toda propriedade*, como ele diz: *vivere sine próprio*.⁹²⁸

Agamben lembra também que a reivindicação franciscana da pobreza se fundamentaria na possibilidade de um sujeito renunciar ao direito de propriedade. Somente, portanto, depois dessa renúncia é que adviria o “uso corpóreo”. Mas a reivindicação franciscana da pobreza seria decisiva, no entanto, se ela fosse tomada como uma concepção de uso que não se fundamentasse em um ato de renúncia ou na vontade do sujeito, mas simplesmente na natureza das coisas, e que implicaria propriamente num estado de natureza ou do mundo, como explica Benjamin:

O caráter de propriedade compete a todo bem limitado na ordem espaço-temporal como expressão de sua caducidade. A propriedade, enquanto presa na própria finitude é, contudo, sempre injusta. Por isso, nenhuma ordem de propriedade, independente de como se queira concebê-la, pode levar à justiça. Esta consiste, acima de tudo na condição de um bem que não pode ser apropriado [das nicht Besitz sein Kann]. Só esse é o bem, em virtude do qual os bens se tornam sem posse. [benitzlos]. [...] a justiça... dirige-se não a um direito de propriedade da pessoa, mas a um direito ao bem do bem (ein Gutes-Recht des Gutes)[...] a justiça é apresentada não como virtude, mas como “estado do mundo”, como a categoria ética que corresponde não ao dever ser, mas ao existente como tal.⁹²⁹

Este estado de natureza seria algo como o dos já citados acima coletores dos frutos da terra, cujo sentido de justiça, inerente a este estado do mundo, funcionaria, segundo Benjamin,

⁹²⁷ Idem. p. 87.

⁹²⁸ Ibid.

⁹²⁹ BENJAMIN, Walter. *Frankfurter Adorno Blatter*, V 4. Apud. AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 103-104.

como categoria ética do existente e a virtude, a categoria ética daquilo que é devido. Inversamente aos franciscanos, quanto à renúncia à propriedade, o uso aqui se apresentaria, dessa forma, como a de uma relação que só poderia existir, portanto, *com um inapropriável*.⁹³⁰

Agamben examina três coisas inapropriáveis em que estamos em íntima relação: o corpo, a língua e a paisagem. Em nosso caso, essas três coisas nos fazem pensar na portabilidade da máquina Super-8 como um olhar anexo ao corpo, e que de alguma forma assumiria essa intimidade simultaneamente nos três casos. Coincidência ou não ela ter surgido em 1965, justamente nesse momento de afloramento da contracultura, faz com que possamos pensar os filmes aqui analisados como estando, de certa forma, atrelados à liberdade comportamental do universo hippie que, se pensarmos bem, envolvia de certa forma, indiretamente, tanto a dimensão dos lotófagos, os comedores de lótus, a regressão à fase da coleta ligada propriamente à felicidade dos narcóticos como a renúncia ao direito de propriedade franciscana ou o ódio à propriedade privada que havia naqueles jovens, da necessidade ao mesmo tempo tanto de indigência como de comunidade⁹³¹, portanto, muito próximos das questões acima levantadas. A possibilidade libertária do Super-8 em relação ao inapropriável da relação estabelecida como íntima da câmera com o corpo, com a linguagem e com a paisagem ou com espaço ao redor implicaria seu teor de experimentação, destutelamento e desterritorialização em relação aos padrões cinematográficos de produção traduzidos a partir de seu despojamento comportamental.

Voltando ao período grego, na *Eneida* (séc. I A.C.) segundo Agamben, encontramos dentro da questão que perpassa boa parte da história da filosofia, entre essência e existência, ente ato e potência, aquele do assumir uma hipóstase⁹³², ou seja, na antiguidade aquilo que seria chamada a existência, apesar de não ser considerada ali como um dado originário, se “assume” ou é produzida pelo pensamento, ficando os seus princípios abstratos invariados e imóveis.

Mas, segundo Agamben, é na relação entre o princípio para além do ser e da multiplicidade das hipóstases que dela emanam que constitui aquilo que a ontologia plotiniana

⁹³⁰ Ibid.

⁹³¹ MORIN, Edgar. *Diário da Califórnia*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012 . p. 197.

⁹³² Para os pensadores da Antiguidade, realidade permanente, concreta e fundamental; substância. Segundo a reflexão moderna e contemporânea, equívoco cognitivo que se caracteriza pela atribuição de existência concreta e objetiva (existência substancial) a uma realidade fictícia, abstrata ou meramente restrita à incorporealidade do pensamento humano.

não consegue resolver:

De um lado, está um princípio imóvel e imutável; de outro, as “existências” que procedem dele por meio de uma enigmática proodos, um “sair fora” que ainda não é criação e que, portanto, não corresponde de nenhum modo a um ato ou um movimento do Uno.⁹³³

Ora, seria uma ironia, mas também uma grande tentação confessa, associarmos este *proodos*, o “sair fora” enigmático, pois talvez tenha surgido de forma prematura na Antiguidade, comparando-o com aquilo que na contracultura se denominou muito tempo depois como sendo o *drop-out*, o “cair fora”. Se pensarmos no *proodos* como um tímido *drop-out* enigmático, visto já ter sido abortado dentro da própria raiz do problema que se estabeleceria da separação entre essência e existência, entre ato e potência, que marcou a história da filosofia, poderíamos aventar a hipótese de que a contracultura dos anos 1960 e 1970, mesmo que tenha sido vivida por um espaço curto de tempo na história, conseguiu juntar de forma inextricável essência e existência, ato e potência. As formas de vida ligadas ao universo hippie, o uso do corpo e do espaço, urbano ou rural, além das manifestações artísticas ligadas à experiência corpórea do neoconcretismo, do *happening* e da performance e, no caso, o Super-8 experimental e a poesia de mimeógrafo seriam a prova disso, de um “cair fora” do comum da linguagem na distância mínima que estabeleciam a partir de sua emergência e proximidade corpórea entre o dizer e o vincular a mensagem, entre o próprio ato de filmar e o que será expresso em imagem. Allen Ginsberg disse: “*sempre quis voltar ao corpo / onde nasci*”.⁹³⁴ A observação de que o corpo é o “campo” e é igualmente a experiência dele, seria então retornar não a si mesmo como um centro egocêntrico, mas para experimentar a si mesmo como no mundo.⁹³⁵ Ato e potência, essência e existência inseparáveis como instâncias realizadas no próprio gesto

⁹³³ AGAMBEN, G. Op. Cit., p.163.

⁹³⁴ BELGRAD, D. *The culture of spontaneity. Improvisation and the Arts in Post War America*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 123.

⁹³⁵ Os *beatniks* acreditavam naquilo que Charles Olson chamava de “imanência proprioceptiva”: a ideia de que o corpo era o lócus unificador das forças transpessoais e que juntos constituíam o eu. Essa ideia levou a uma preocupação comum com a prosódia, entendida como um elemento de comunicação governado pelo corpo. Idem. p. 200.

corpóreo em que se escreve poesia, atua na performance e se filma em Super-8.

Mas o que dizer da não separação entre o corpo daquele que filma, seu próprio comportamento como uma instância construída ou desconstruída a partir de um processo cultural, e o filme como expressão derivada. Existiria uma questão de fundo sobre o qual residiria todo arcabouço da contracultura espelhada numa nova forma libertária de se expressar corporalmente e ao mesmo tempo fazer cinema?

Agamben, refletindo sobre a concepção particular do sujeito e da ação implícita no uso, pensa no exemplo simples de um ato de visitar alguém explicando como ação de um agente fora de si no uso disso, a partir do próprio ato de constituir-se como visitante. Em primeiro plano, não estaria a *energeia* do visitar, mas a afeição que o agente-usante disso recebe se tornando paciente. No uso ele constitui a si como visitado, ou seja, é ativo em seu ser passivo. A afeição que o agente recebe de sua ação corresponderia à afeição que o paciente receberia de sua paixão. Assim, sujeito e objeto são desativados e tornados inoperosos, e, em seu lugar, entra o uso como uma nova figura da prática humana. É por essa perspectiva que se pode entender a proximidade singular entre uso e amor no exemplo que Agamben encontra em Dante em *O convívio* (1304-1307). Após ter afirmado que o apetite natural ama sobretudo a si mesmo e, por meio desse amor de si, também as outras coisas. Assim, amando principalmente a si e para si as outras coisas, ele escreve: *Portanto, se a mente se deleita sempre no uso da coisa amada, que é fruto de amor, naquela coisa que é maximamente amada tem-se o uso maximamente deleitoso para nós.*⁹³⁶

O amor é, nesse caso, de algum modo, a afeição que se recebe do uso (que é sempre também uso de si) e continua sendo, de algum modo, indiscernível frente a ele. No sintagma “uso da coisa amada”, o genitivo é, ao mesmo tempo subjetivo e objetivo. O sujeito-objeto do uso é o amor.⁹³⁷

Associamos imediatamente este trecho á expressão “paz e amor”, que era o principal conceito tornado explícito pela contracultura, o *Flower and Power*. A relação de diferenciação sujeito-objeto era neutralizada no próprio modus comportamental que se estabelecia na

⁹³⁶ AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 49.

⁹³⁷ Idem.

intersubjetividade relativa aos relacionamentos entre iguais para além do sujeito que projeta o valor monetário ou civilizatório entre ele, outro sujeito, um animal ou o objeto. A interjeição da palavra “bicho” talvez representasse essa relação, pois essa gíria traduz, para além da *zoé*, da vida animal, o *bios*, o modo de vida. Para acontecer isso, há um despojamento do uso de si amando a si e para si as outras coisas, sejam objetos, paisagens, animais, pessoas e a natureza. O amor do “Paz e Amor” era a possibilidade de um *modus* existencial que, para além das vestimentas extravagantes cintilantes de cores em que cada um escolhia a sua plumagem e pelagem e cantava o amor e a paz⁹³⁸, requeria, na verdade, o despojamento ou a desativação coletiva da relação sujeito-objeto que estabelecesse uma nova práxis humana vital, herança precisa da filosofia zen budista e isso explicaria a utilização aqui da palavra *despojamento* diferentemente do sentido na utilização pequeno-burguesa posterior do desentulhar. Ela estaria ligada a uma ruptura, à mutação com a experiência de si a partir da meditação ou da erva, modificando a visão de mundo, o ócio antes considerado como preguiça e vacuidade segundo o puritanismo do trabalho, tornando-se intensidade e plenitude, expansão do eu, confraternização com o outro, comunhão com o mundo.⁹³⁹ Agora, semeia-se uma solidariedade orgânica com o direito civil e que pudesse abarcar pessoas, bens e contratos sobre a base da equidade e da igualdade.⁹⁴⁰ Constituir uma nova consciência, um sentido erótico da realidade que fosse adquirir, ao mesmo tempo, consciência do simbolismo como o espírito que estabelece conexões (correspondências) e uniões em vez de distinções (separações)⁹⁴¹, vivenciando, como os primitivos, uma correspondência como simpatia ou ação a distância, participação ativa ou mística, a personalidade e ao mesmo tempo a não personalidade identificadas no próprio momento da experiência.⁹⁴² A separação entre o eu e o mundo exterior, localização própria da propriedade privada, não tomada como um fato imutável, mas como uma falácia, construção artificial, despojando-se, assim, de um falso corpo de personalidade separada, tomada erroneamente como morada do corpóreo. O amor, longe daquele do mecanismo da privacidade como proprietária da regulação do contato com quem o deseja⁹⁴³, à qual estamos subjetivamente hoje tão acostumados, surge como dialética oposta ao dualismo e que faz do corpo coisa, princípio de realidade. A substância biopolítica que cada indivíduo possui, sua intimidade, na

⁹³⁸ MORIN, Edgar. Op. Cit., p. 143.

⁹³⁹ Idem. p. 136.

⁹⁴⁰ DURKHEIM, E. Apud. BROWN, N. O. *El cuerpo del amor*. Barcelona: Santa&Cole, 2005. p.17.

⁹⁴¹ BROWN, N.O. Op. Cit., p.76.

⁹⁴² Idem. p.107.

⁹⁴³ AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 116.

verdade, não seria uma soberania inapropriável ativada pelo direito ou pela força. A intimidade só poderia conservar seu significado político se pudesse compreender que nunca é uma propriedade, mas somente o inapropriável, cujo compartilhamento é o amor. Suspender, portanto, a potência aristotélica, torná-la dessa maneira inoperosa, aquela voltada para si mesma e que impede o esgotamento e a exposição, no próprio ato, da potência de ser e agir.⁹⁴⁴ O amor e a poesia nos anos 1970 seriam então esse desvelar-se no próprio ato amoroso ou poético a potência do amor ou da língua. O amor seria então como uma substância única, como em Espinoza, única atividade que se individualiza a si mesma numa pluralidade de modos entrelaçados. A contracultura, enfim, mostrou o que o corpo humano pode, abrindo-o para um novo uso possível.⁹⁴⁵

E a deusa da liberdade e do amor na sua forma plural chegaria até aqui através de Dionísio, rompendo os limites, libertando os prisioneiros e tripulantes da *Stultífera Navis*, pairando sobre estes artistas superoítistas como o Deus demente, extirpando o *principium individuationis*, substituindo-o pela unidade do homem com a natureza.

O insano então não compartilhará o prejuízo normal a favor de uma realidade externa, e esta só poderá ser mantida mediante a ejeção ou projeção dos dissidentes da espécie humana, mantendo-os em hospícios, isolando o chamado princípio de realidade de toda evidência contrária.⁹⁴⁶ Formas de vida particulares de experimentação cinematográfica surgem então naquilo que se poderia denominar filmes de artistas no Brasil dos anos 1970 e cujo recorte foca neste estudo apenas alguns deles, embora muito especiais:

De um lado, o tripulante Torquato Neto em *Terror da Vermelha* (1972) na versão sonorizada por sua mulher, Ana Maria Duarte. Teríamos então o poeta que remonta ao assassinato como relativização da moral no século 19, referenciado pela trilha sonora num certo trecho do filme, a ideia de *moral criativa*; introduzir a criatividade no campo moral significa necessariamente combater a norma coletiva, relativizá-la é fazê-la explodir afirmando a onipotência do Eu, eventualmente deificado, e tal atitude é percebida como uma provocação antissocial.⁹⁴⁷ O *Credo quia absurdum* (eu acredito porque é um absurdo), a forma aforística

⁹⁴⁴ Idem. p.117.

⁹⁴⁵ Ibid.

⁹⁴⁶ Idem. p.126-140.

⁹⁴⁷ O homicídio gratuito impõe-se como figura exemplar da moral dândi. [...] Porque o mandamento “Não matarás” constitui o mais sólido pilar da moral universal. BOURRIAUD, N. *Formas de vida. A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 179.

será o suicídio ou autossacrifício, porque a verdade deve morrer, o intelecto é sacrifício do intelecto ao fogo, que se consome enquanto luz.⁹⁴⁸ Flertando com algo do surrealismo⁹⁴⁹, ele usa do *Western* e do grotesco do terror de assassinatos em série pelo menino-adulto, este psicopata antissocial, sem raiz, cuja compulsividade vive num presente sem passado ou futuro.⁹⁵⁰ Age por meio de seu corpo “florescente” como um animal desajeitado na maneira repetitiva como aborda suas vítimas e assim vai eliminando progressivamente qualquer referência simbólica, seja afetiva seja cultural, a ponto de se tornar uma verdadeira poética de negatividade progressiva, salvo os momentos gestuais libertinos intransitivos de epifania como os da sobrinha dançando *La bamba* e o cômico chapliniano no fim. Torquato justapõe imagens de qualquer meia dúzia de coisas encontradas ao redor, frases, títulos, placas, cenas da TV e ideias que poderiam emergir como em um *happening*⁹⁵¹ e que remeteriam a uma herança concreta da palavra-objeto que avançaria no sentido de modificar o plano cinematográfico, e essa combinação alternativa de significados não associados normalmente com essas coisas e palavras liberam o artista de noções convencionais separadas em arranjos fechados de tempo-espço para serem livremente decifradas em símbolos, como a bandeira do número 4 com ponto, as placas de contramão ou as plaquetas (*Aqui e Ali*) e inscrições em paredes ao longo do

⁹⁴⁸ BROWN, N.O. Op. Cit., p.162.

⁹⁴⁹ Ligado ao grupo surrealista, Jaques Rigaut escreve a coletânea *L'Agence générale du suicide* [Agência geral do suicídio]. Idem. p. 75.

⁹⁵⁰ Como em *The White Negro*, de Norman Mailer. Mailer retratou a geração do pós-guerra nas polaridades dramáticas características do pensamento existencialista: “Um é Quadril ou um é Quadrado um é um rebelde ou um com formas, um é um homem de fronteira no Velho Oeste da vida noturna americana ou secundária, senão uma célula, aprisionada nos tecidos totalitários da sociedade americana. O quadro de referência existencial de Mailer, com sua dicotomia implícita de vontade individual e pressões sociais, levou-o a interpretar a espontaneidade como diversão fundamentalmente antissocial, ele escreveu animadamente a decisão do hipster para se divorciar da sociedade, para existir sem raízes. Um homem é um homem da fronteira na vida noturna do Velho Oeste Americano, ou então uma célula quadrada, presa nos tecidos totalitários da sociedade americana. O quadro de referência existencial de Mailer, com sua dicotomia implícita de vontade individual e pressões sociais, levou-o a interpretar a espontaneidade é fundamentalmente antissocial: ele escreveu animadamente sobre a decisão do hipster de “se divorciar da sociedade, de existir sem raízes. Em suma, se a vida é criminosa ou não, a decisão é encorajar o psicopata em si mesmo, explorar aquele domínio da experiência em que a segurança é o tédio e, portanto, a doença existe no presente, naquele enorme presente sem passado ou futuro, memória ou intenção planejada, a vida em que um homem deve ir até ser espancado. BELGRAD, D. Op. Cit., p. 237.

⁹⁵¹ Ao fazer um *happening*, é melhor compor abordagens sem teorias de fórmulas emprestadas, e ao invés disso, deixar a forma emergir daquilo que os materiais podem dar. KAPROW, A. *Assemblages, environments and happenings*.

In: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf.

filme. Como um poeta na posse de uma Super-8, Torquato deve abandonar as convenções e o uso comum e tornar estrangeira a língua a dominar.⁹⁵² O apropriar-se perseguido da língua funcionando ao mesmo tempo como expropriação

*de modo que o ato poético se apresenta como gesto bipolar, que cada vez torna estranho aquilo que deve ser pontualmente apropriado. [...] Estilo e maneira nomeiam acima de tudo, os dois polos irredutíveis do gesto poético: se o estilo marca seu traço mais próprio, a maneira registra uma exigência inversa de expropriação e não pertencimento.*⁹⁵³

Estrutura-se assim a manipulação fragmentada ou sincopada que permitirá a percepção inclusiva e simultânea de um campo total ou diversificado, no caso, a expropriação utilizada é a própria errância, o fundo onde se processaria toda a estrutura do filme e de seu protagonista em meio à asfixia provocada pelo momento histórico. Se a apropriação estaria ligada ao hábito, a perda e a expropriação seriam o oscilar incessante entre pátria, cidade e família e o exílio, no caso de Torquato, um exílio de si. Ela seria expressa formalmente a partir de uma desterritorialização do mundo, ao mesmo tempo que o dilaceramento melancólico do Eu enquanto personagem e sua gestualidade perversa. Autor, sujeito e personalidade revelariam, na verdade, uma coerência absoluta entre vida e forma, inclusive em suas contradições relativas às dores afetivas, pois naquela determinada e incontrolável paixão do protagonista, estaria em jogo a sua própria vida e ela mesma seria colocada em jogo inteiramente naquele determinado comportamento perverso, uma vida inseparável de sua forma, *psychopathia sexualis*, o refugiar-se narcísico da libido do Eu, pelo qual Freud define a perversão.⁹⁵⁴ Uma maneira de vida, portanto, como forma inerente, uma vida inerente a sua forma, separável de todos os contextos, unida e separável de qualquer coisa, em perpétua fuga⁹⁵⁵, a errância simbolizada na bandeira com número 4 com ponto.

Esse tornar inoperosa a obra da linguagem seria a própria negatividade que encontramos nesse filme de Torquato Neto, pelo motivo de que o poeta não é aquele que possui

⁹⁵² AGAMBEN, G. *O uso dos corpos, Homo Sacer IV 2*. Op. Cit. Idem. p. 254.

⁹⁵³ Idem. p. 110.

⁹⁵⁴ Ibid.

⁹⁵⁵ Idem. p. 277.

uma potência do fazer, e em certo momento decide colocá-la em ato, mas ter uma potência significaria estar à mercê da própria impotência.⁹⁵⁶ (eu mato ou destruo tudo que eu mesmo sou ou aquilo que me constitui, minhas paixões, meu corpo, meus afetos). Este filme soaria, então, como uma poética ou imagética de emulação corpórea, mas, ao mesmo tempo, como uma dilapidação dionisíaca, na qual o gesto leve e corpóreo de “sair filmando” na concreção portátil do “aqui e agora” superoitista operaria, por isso mesmo, dialeticamente, de modo a repercutir, na experiência mimética sensível, intuitiva e reflexiva, com uma despotencialização da forma e também, inversamente, com uma agudez extrema no enigma proposto pelas imagens vivas no dilatado do tempo fílmico, como diz Adorno, dentro de uma lógica que não se encontraria pré-estabelecida, sendo aquilo mesmo que aparece.⁹⁵⁷

De outro lado – os tripulantes em José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler em *Céu sobre Água* (1978) –, algo muito especial acontece neste filme, no qual poderíamos enxergar um verdadeiro estado natural de convivência pacífica entre homem e natureza, uma construção aguda de uma valorização extrema da experiência do corpo consigo e com a vida vivida, assim como Torquato, a coerência profunda entre forma e vida, cujo caráter de uma consciência coletiva como valor fixo foi desenvolvido pelo casal ao longo de todo um percurso de experimentação na diversidade de processos artísticos nos anos 1960 e 1970. Abrem-se as portas da percepção para a experiência psicodélica do “agora”⁹⁵⁸, colocando toda a sua fé criativa na organicidade entre o ato de filmar e dançar como antiespetáculo, em que o corpo não deve ser entendido literalmente, tudo é simbólico ou tudo é imagem percebida sensorialmente na luz em fluxos de ressonância ao som da raga, tudo, incluso o corpo humano iogue de Maria Esther e suas mãos gesto-independentes. Passar do templo ao corpo é perceber o corpo como um novo templo, o verdadeiro templo da natureza, a casa é uma mulher e a mulher é uma casa ou um palácio resplandescente em meio ao translúcido da água. A terra é uma terra mulher, a terra grávida, o corpo imagem, “fantasmata” surgido da água e como água junto ao céu depois da chuva, e a mulher é uma terra, América, Terranova, Arembepe, vendo surgir a menina Manhã, filha do Sol e da terra.⁹⁵⁹ Lá, o desaparego egoico e sereno é de estar alojado na presença da paz próprio ao universo hippie depois do desmonte da festa contracultural, na intenção de criar um ambiente teatral orgânico multissensorial e da viagem iniciática e holística

⁹⁵⁶ Idem. p. 308.

⁹⁵⁷ ADORNO, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70/2008. p. 430.

⁹⁵⁸ WOLFE, TOM. Op. Cit., p. 67.

⁹⁵⁹ BROWN, N. O. Op. Cit., p. 192.

para a África. O filme seria quase uma regressão à vida orgânica, ao *ludus* livre, enfim, é um desbunde de vibração psicodélica.

A questão do terceiro tripulante, Edgard Navarro (*O Rei do Cagaço* (1977) e *Exposed* (1978)) seria, através do escracho, devolver o verbo à carne, realizar de novo o conhecimento carnal, não por dedução, senão por meio do imediato, pela percepção ou pelos sentidos; aquilo que se dá em seguida; os sentidos corporais e suas imposturas que flertam com modos de vida a partir de eventos poéticos, algo dadaístas⁹⁶⁰, de loucos soltos na praça, terroristas excrementais e neuróticos obsessivos desdenhados que se refugiam no mundo da arte ou nesse cinema experimental superoitista.⁹⁶¹ A qualidade provocativa escrachada da tríade freudiana é o próprio estilo na experimentação com a câmera a surpreender o espectador da época nas Jornadas de Cinema da Bahia, *épater la bourgeoisie*, romper com o comportamento respeitável por meio da produção artesanal da voz e da imagem na esteira do comportamento *outsider* hippie, do tropicalismo, da loucura e da psicodelia. Sujar a rua como terrorismo, espetar as moças nas nádegas com canivete, afanar uma carona ou soltar os loucos do hospício a brincar de heróis no meio da praça são gestos corpóreos subversivos relativos à ordem social e que funcionam como destutelamento no momento repressivo do País da época. Brincando com a perversão polimorfa da fase anal em Freud, realiza diabruras subversivas feitas com caca (o *close* espetacular do ato excremental colado ao rosto do espectador), cola e acetato, além de gestos vocais performatizados que se cruzam todos com o trabalho singelo das mãos de crianças, restaurando assim a unidade dos contrários perdida da infância na ambivalência dos instintos da construção repressiva e neurótica do adulto através da repetição do tempo histórico. O anarcisismo em Navarro, do palavrório *nonsense* a despejar no espectador um poder “dizer tudo” como se esvaziasse os intestinos, assume um espaço tomado por loucos, de tensão dionisíaca, inclusive o da película por meio dos desenhos cinzelados, torna-se uma terra de ninguém ou um estado pleno de anarquia. Anarquia, destutelamento e desterritorialização que vai do trabalho infantil lúdico de colagem, da distribuição de presentes de excremento pela cidade, do colecionar destinos do caronista e do devaneio da teatralidade grotesca e infantil dos

⁹⁶⁰ Arthur Cravan e a série de eventos poéticos que ele organizou e suscitou entre outras coisas a sua conferência em Nova York, à qual chegou caindo de bêbado, tentando se despir e indo parar na delegacia. Ou Jacques Lizène, que resolve tornar-se seu tubo de tinta, desenha com sua matéria fecal a representação de um muro infinito de tijolos. BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 117.

⁹⁶¹ As obras capitais desse século brincam com o fogo do ridículo, da obscenidade, do exibicionismo, do irrisório e do exagero. [...] A arte moderna pôs em relevo essa dimensão temporal da prática artística e multiplicou os dispositivos capazes de capturar, moldar, distorcer ou desregular o tempo vivido. Idem. p. 135.

loucos, até do próprio catar imagens a esmo do Super-8. Ironia escrachada com os fluxos do intestino, do nomadismo e da mundanidade que culminam no estranhamento do blastóporo, o *close* da boca-ânus contrastado com a impessoalidade do verbo infinitivo do ufanista *é preciso tentar*. Seria o próprio escárnio materializado indiretamente contra a ditadura. Conspiração lírica e suja de atingir o aparelho repressivo de um país conservador até a medula na sua retenção anal histórica. Liberta-se assim o filme, evacuando o próprio tempo histórico expelido como excremento.

Já em *Exposed*, Navarro expõe a fase fálica da tríade freudiana por meio do trauma edipiano materializado na imagem lembrança do couro-pele ardendo em chamas da mãe e no canto que conta a história e é guardado na memória corpórea, nas vísceras e na angústia asfixiante do rosto do protagonista que vemos entre a dor fantasmática do desamparo e o prazer do ato masturbatório, recalque decorrente do próprio trauma ao lado da figura do canhão. O que significará? Eros e Thanatos misturados num mesmo sentimento de impotência diante da morte, a morte do pai, ao som abismal de um espaço incomensurável em que se cai até o contraste reverso do destino que dá voltas da cena idílica do desenho da natividade e dos cães flagrados pela câmera no cio narrado pelo canto bêbado do *esse mundo é de Deus*. A patologia é configurada tanto na expressão facial do personagem, quanto em seus atos públicos exibicionistas, e nos faz aproximá-lo da neurose obsessiva, com as diversas aparições da mulher afiando a faca num tanque de lavar louça, ligando-as à questão da masculinidade em Freud e ao complexo de castração. A sexualidade denominada perversa do personagem seria o mote libertário da destutelação do filme, rebelião contra a subjugação da sexualidade às instituições. Os muros com dizeres conservadores, a polícia militar vigiando as ruas e a rigidez do poder estampada nas figuras eminentes das notas de dinheiro ampliam a questão da repressão à dimensão do momento histórico-social reiterado pelo deboche às dimensões do canhão e, no final, da própria extinção física do reprimido servido e exposto no prato do restaurante como frango perfazendo uma alegoria da impotência de um torturado diante da repressão política imposta pela ditadura. Para Navarro a arte do cinema é confessional, é exhibir-se. Expõe o próprio corpo como dor e como prazer ao exhibir-se no ato masturbatório, ao mesmo tempo em que ridiculariza as medidas narradas do grande falocentrismo paranoico-militar, como um *agitprop* freudiano para o contraditório do caráter histórico do princípio de realidade dos vencedores, o estado repressor brasileiro. Navarro navega entre o escracho e a tragédia, com uma miríade de imagens retiradas espontaneamente da simplicidade do entorno do olhar do cineasta. Espontaneidade também no contraste entre o corpo rígido estampado no papel

moeda de um poder conservador, a perfeita tradução da doença psíquica da elite brasileira, com as cenas hilárias das pilhérias com essa rigidez em Chaplin, assim como no cio dos cachorros no meio da rua. Navarro possuiria um olhar que vai até as coisas como que praticando um golpe não reflexionante da câmera. Dessa forma, a câmera, ao não se posicionar previamente, não se opondo nem impondo-se sobre a realidade, torna-se sujeito de uma experiência, se ex-põe. Lugar, portanto, de loucos, de bêbados e neuróticos obsessivos, de seu poder dizer tudo a esmo, da sexualidade livre como os cachorros no cio, de um conhecimento nas coisas que se dá na prova e pela prova em sua incerteza e risco de ser exposto num prato como o frango assado a ser devorado.

A expressão de asfixia, fruto de um trauma edipiano e seu complexo de castração é ao mesmo tempo dor, mas, também, o vetor libertário da busca de ar expressa na própria espontaneidade da leveza e humor encontrados nos filmes de Navarro. Mas esse xisto irrefletido de leveza é aquele particular do cineasta, aquele em que o próprio ato de filmar engendra o enunciado no mesmo momento em que esse contexto está se produzindo, carregando consigo as marcas de suas condições de enunciação. Elas exigem a atenção e uma implicação corporal. O corpo, enfim, é que atravessará o enunciado. Há como que um pedido da presença do corpo na imagem em Navarro. Ele invoca dessa maneira irrefletida e indireta, ao mesmo tempo, um real corpóreo objetivado, coisificado, tanto o fálico e ególatra da arma de guerra como o do frango castrado exposto, recalcado, quiçá torturado, convertendo-se em sintoma de uma doença mortal, a ditadura, a mesma doença de um país que necessitaria se deitar sempre num divã de psicanálise.

A realização dos símbolos nestes filmes está no simbolismo do corpo, repetição-compulsão, o mundo do carma. Harmonizar corpo e espírito será recuperar o alimento alma, o verbo feito carne é um verbo vivente, e o aforismo é expressão arrancada com dor, palavras aladas, pombas do espírito.⁹⁶² Fogo fátuo, estes três poetas artistas e seus filmes, são heróis sem herança, silenciosos ou desertores, que resistem sem deixar marcas, mas nos legam uma considerável matéria para reflexão⁹⁶³, a linha entre arte e vida deve ser tomada como fluida, e até indistinta, quanto possível⁹⁶⁴, e seus filmes experimentais em Super-8, obras da arte cinematográfica, permitem também recuperar como documentos históricos, o registro da matéria

⁹⁶² BROWN, N. O. Op. Cit., p. 192-197.

⁹⁶³ BOURRIAUD, N. Op. Cit., p. 118.

⁹⁶⁴ KAPROW, A. Op. Cit., p. 260.

corpórea dessa fluidez comportamental da época. *A realidade do corpo não está dada, senão é preciso torná-la real, realizá-la dando conta dela, o corpo é preciso edificá-lo não com as mãos senão com o espírito, o corpo poético, o corpo feito, o Homem que se faz a si mesmo, ao seu próprio corpo na liberdade simbólica da imaginação.*⁹⁶⁵

“Para o homem iluminado, contudo, cuja consciência abarca o universo, para ele o universo se converte em seu corpo.” Como na esquizofrenia: “o que sucede ao corpo da pessoa ... é idêntico ao que sucede no universo”.⁹⁶⁶

A filmagem com a câmera anexa ao corpo captando imagens ao redor e a manipulação artesanal da montagem visual e sonora fazem com que os filmes ganhem uma organicidade formal que engaja a percepção do espectador a uma espécie de sensação de vivacidade.

Que a experiência das obras de arte é unicamente adequada como experiência viva diz muito sobre a relação entre contemplador e contemplado, sobre a *cathéxis* psicológica enquanto condição da percepção estética. A experiência estética é viva a partir do objeto, no instante em que as obras de arte, sob o seu olhar, se tornam vivas.⁹⁶⁷

Percebemos essa vivacidade, ou seja, o filme possuindo uma forma de engajamento perceptivo a ponto de poder ser considerado como um organismo vivo, primeiro em *Terror da Vermelha*, talvez reforçado pelo desbotamento da cor devido ao desgaste do acetato no tempo na cópia sonorizada de Ana Maria Duarte que serviu de referência para a análise. Mesmo assim, *Céu sobre Água*, *O Rei do Cagaço* e *Exposed* reforçariam plenamente essa tese.

O papel do superoitismo experimental nestes artistas durante a década de 1970, na esteira de uma das maiores revoluções comportamentais de todos os tempos, a contracultura, o movimento libertário que sacudiu as almas e os corpos no mundo inteiro, mesmo as

⁹⁶⁵ Idem. p. 193.

⁹⁶⁶ Idem.

⁹⁶⁷ ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Op. Cit., p. 267.

irredutíveis e que, no contexto brasileiro, coincidiu de forma contrastada ao extremo com a ditadura civil-militar imposta ao País, esse filmes seriam, portanto, logicamente, inerentes a posturas resultantes tanto da asfixia e desilusão, do desbunde que tomava o espírito de uma geração jovem na sombra sinistra de um país sobre a égide perversa do AI-5 (1968), as prisões, torturas, assassinatos e a repercussão pública sobre a morte de Vladimir Herzog em 1975, como, por outro lado, assumindo de forma plena uma liberdade corpórea contracultural que podia ser expressa captando imagens por meio do Super-8, traduzida no destutelamento e na desterritorialização de padrões histórico-sociais, se pensarmos na história da pintura como em Hieronimus Boch ou Francis Bacon, no sentido de possuírem movimentos aberrantes, como a filosofia deleuziana ilumina. As idiossincrasias e tabus expostos nos filmes seriam da mesma natureza que o espírito, segundo Adorno, que:

aplica-se ao que a sociedade já não aprova e pré-forma e transforma-se assim numa relação social de negação determinada. A espiritualização não se realiza mediante ideias que a arte manifesta, mas através da força com que penetra nos estratos não intencionais e opostos às ideias. É sobretudo por isso que o banido e o interdito atraem o *ingenium* artístico.⁹⁶⁸

Mas forma e conteúdo se produzem de maneira inseparável e o caráter libertário dos filmes não poderia ser separado do frescor e da vivacidade encontrados em suas imagens, justamente porque estas foram captadas ou “catadas” no espaço ao redor dos próprios corpos que filmavam, no calor da hora ou do momento em que eram concebidas por meio de uma relação intrínseca câmera-corpo, na junção poética inspirada na própria exposição de si, entre potência e ato, sujeito e objeto, que constituía a própria essência ideológica daquilo que era produzido como estado natural no espírito daqueles que viviam experimentando aquelas formas de vida amorosas e libertárias: *o que denominamos formas de vida corresponde a essa ontologia do estilo; ele nomeia o modo como uma singularidade dá testemunho de si no ser, e o ser expressa a si em cada corpo.*⁹⁶⁹

E essas formas de vidas libertárias seriam traduzidas em expressões cinematográficas

⁹⁶⁸ Idem. p. 147.

⁹⁶⁹ AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 261.

singulares. De um lado temos em Agrippino e Maria Esther o Super-8 revelando um estado natural vivo de presença no lugar, em que o corpo abre-se sobremaneira ao sensorial em todas as suas dimensões, tanto gestuais do corpo movente de Maria Esther como este atravessado por prismas translúcidos luminescentes em ressonâncias audiovisuais formadas por elementos integrados da natureza, incluso aquele que filma. De outro, teríamos, em Navarro, uma dimensão presencial da câmera intrinsecamente corpórea em direção a movimentos aberrantes que chocam os espectadores, dentro de uma consciência pré-crítica e de uma ingenuidade desesperada⁹⁷⁰ que, ao colher sons e imagens de forma espontânea ao redor de si num impulso para o incaptável⁹⁷¹, vai tecendo relações no indeterminado de uma poética mundana visceral por meio do escracho, expelindo e purgando o próprio momento histórico repressor. *A arte não se espiritualiza através das ideias que proclama, mas mediante o elementar. É esta ausência de intenções que é capaz de em si receber o espírito; a dialética de ambos é o conteúdo de verdade.*⁹⁷²

Em Torquato Neto, no entanto, os movimentos aberrantes invocados no terror dos assassinatos compulsivos em série em *Terror da Vermelha*, o excesso que exprimem a partir de uma experimentação vital, explicitados na bandeira da errância, fazem pensar que eles se confundiriam com um processo de autodestruição. O corpo ambíguo do protagonista entre o homem e o menino seria um único fluxo pulsional como desconexão organizada em que tudo está imbricado numa repetição da poesia do gesto dentro de uma reiteração que não salva, mas mata ou destrói, uma linha de fuga que arrasta tudo para uma irresistível engrenagem mortífera.⁹⁷³ Deleuze e Guattari descrevem o movimento aberrante das “linhas de fuga”:

“Elas próprias desprendem um estranho desespero, como que um odor de morte e de imolação, como que um estado de guerra do qual se sai destroçado [...] Por que a linha de fuga é uma guerra na qual há tanto risco de se sair desfeito, destruído, depois de se ter destruído o que se podia?”⁹⁷⁴

⁹⁷⁰ Idem. p. 275.

⁹⁷¹ Idem. p. 316.

⁹⁷² ADORNO, T.W. *Teoria estética*. Op. Cit., p. 320.

⁹⁷³ LEPOUJADE, D. *Deleuze: os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2017, p. 21.

⁹⁷⁴ Idem.

Mesmo a ocorrência libertária de momentos epifânicos na dança da prima Herondina e no mancar chapliniano do caubói no fim, gestos que aparecem como desregramento do princípio de comunicação⁹⁷⁵, a liberdade do corpo, marca da contracultura e desses quatro filmes, parece que não se pode escapar de um sentido melancólico da *porta de saída*, embora deixando abertos e largos espaços de metamorfose.⁹⁷⁶ O *Terror da Vermelha*, o bairro, a cidade natal de Teresina, as paixões, tudo isso é invocado como o que de mais intensamente vital e ao mesmo tempo insuportável pode ocorrer. O próprio assassinato, o fantasma e a ausência de si entre as placas de contramão desorganizam assim o espaço habitado anteriormente pelo protagonista e, ao mesmo instante em que ruma, quiçá de ônibus para alhures, torna-se indiferente ao próprio corpo. Os movimentos aberrantes atestariam, portanto, uma “vida inorgânica”, exatamente como a indiferença para com os corpos dos organismos que atravessaram seu caminho.⁹⁷⁷ A exceção seria a da dor sugerida que transparece em determinado momento ao caminhar no vazio depois da reiteração compulsiva e mortal, mesmo diante de uma correspondência homoafetiva. Sopro vital do poeta, tudo aqui, toda imagem, todo corpo, toda palavra, toda subjetividade torna-se poesia e parece, portanto, querer revelar-se neste filme antes do fim.

Mas quando invocamos uma destutелização desses filmes, em que medida isso aconteceria, ou qual seria a pretensão de mostrar um menino-homem assassino em série, que ao matar vai se despedaçando pelo caminho ao lado de uma moça dançando *La Bamba* ou um bêbado manquitolando; crianças realizando bricolagens ao lado de um *close-up* da defecação, depois atacando carros com o excremento, caronistas hipnóticos, loucos de touca de banho a espetar nádegas das mulheres em frente à igreja, loucos brincando de Batman e Robin no espaço público; um exibicionista se masturbando para duas moças na praça, uma cigana afiando uma faca, cachorros no cio, personalidades nas notas de dinheiro, velhas loucas; uma mulher nua levantando as pernas fazendo ioga, depois grávida boiando ao lado de pessoas numa lagoa calma de Arembepe ao sol, movimentando os dedos das mãos como plantas aquáticas e mostrando o cintilar das luminescências embaixo da água que a fará também surgir como aparição...

Adorno diz que a arte não se espiritualiza por meio das ideias que proclama, mas

⁹⁷⁵ GALARD, J. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008 p. 98.

⁹⁷⁶ BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Prismas, 2016. p. 163.

⁹⁷⁷ Idem.

mediante o elementar: É esta ausência de intenções que é capaz de em si receber o espírito; a dialética de ambos é o conteúdo de verdade⁹⁷⁸. O Super-8 atinge o que antes era denominado como sublime justamente porque consegue separar o material, no caso as imagens colhidas ao redor do corpo com a câmera Super-8 e o espírito, este apartado de ideias pré-concebidas, roteiros ou construções narrativas. A estrutura estética é transcendida pelas bricolagens de imagens que a câmera vai colhendo poeticamente junto ao corpo e ao lugar. O espírito experimenta-se então como um não representável sensível e o material, as imagens colhidas ligadas a este sensível se encontrariam para além de seu próprio confinamento, inconciliáveis portanto com a unidade do filme. Se tomamos o *close* surpreendente da defecação, a dança de Herondina como uma epifania ou os cachorros no cio como mundanidade, é porque eles, como unidades sensíveis de planos-sequência cinematográficos, não poderiam ser tomados isoladamente como elementos contingentes.⁹⁷⁹ É por isso que podemos chamar esses filmes vistos por quase ninguém também de obras de arte alegóricas, pois eles se constituem em poéticas de imagem, embora com pouca ou nenhuma produção de imagem no sentido do cinema comercial.

A técnica precária do superoitismo se tornaria, desta maneira, irrelevante, porque se confundiria com a constituição de seus próprios problemas poéticos⁹⁸⁰, a partir de suas formas de vida. A tarefa da expressão aqui, na verdade, seria a de um direito de se poder dizer tudo, solto, audiovisualmente, corpo livre, pois *na constituição de uma forma de vida está em questão sua liberdade*.⁹⁸¹

Mas o papel que essas obras superoitistas quixotesicamente poderiam exercer na sociedade, sua inserção social, se daria apenas por aquilo que de imanente existiria na própria sociedade e que é refletido nas obras.⁹⁸²

O objeto na arte e o objeto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objeto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo sua própria lei. Só através de semelhante

⁹⁷⁸ ADORNO, T. W. Op. Cit., p. 320.

⁹⁷⁹ Idem. p. 323-335.

⁹⁸⁰ Idem.

⁹⁸¹ AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 273.

⁹⁸² ADORNO, T. W. Op. Cit., p. 350.

transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade.⁹⁸³

Mas o cinema superoitista, no caso, não pertenceria à ordem de um fenômeno visual e, nesse sentido, todo fenômeno não seria uma pretensão, e a pretensão de qualquer reivindicação, de toda expressão, não seria possuir um território ou a composição de espaços-tempos? Quando evocamos o termo destutелização (utilizado por Carlos Henrique Escobar) nestes filmes, não estaríamos nos referindo a sua pretensão de sair do padrão social imposto, o *drop-out* comportamental, de chamar a atenção para outros modos de vida, diferentes relações de espaço-tempo própria da chamada contracultura na época, feita através de ações despudoradas, desterritorializadas de terror, imolação, escracho, sexualidade, por meio de loucos compulsivos, psicopatas, caronistas, neurótico-obsessivos ou em não ações em que o corpo assume sua condição de estado natural sensorial numa verdadeira dança com a natureza? Todas essas expressões poético-cinematográficas funcionam como ações poéticas em dissonância crítica direta ou indireta com relação ao estado ditatorial repressor e asfixiante do Brasil dos anos 1970, mesmo no seu alheamento absoluto. Aquilo que acontecia também, coincidência trágica, no contraste de uma juventude tomada profundamente pela onda libertária, contracultural, hippie, do amor e do sexo livre, da rejeição à propriedade privada em prol da vida em comum, das drogas e do *rock in roll*, do direito ao próprio corpo, à subjetividade, ao espaço público e à vida plena de sentido. Este contraste absoluto entre liberdade e o ar pesado que se respirava contribuía com o experimentalismo tanto da vida como na câmara superoitista por traduzir-se em uma opacidade que estava ligada ao modo mais próprio do falar, do esperar, do narrar, conversar, perguntar, um solo impenetrável às explicações e às regras constitutivas do uso, costume e instituições. Essa opacidade das formas de vida, como diz Agamben, seria, portanto, *de natureza prática e, em última análise, política*.⁹⁸⁴

A questão crítica que hoje se colocaria e que não caberia aprofundarmos nesse trabalho, aquela que deve ser reconhecida, seria a de gênero no que tange ao papel das mulheres e homossexuais nos quatro filmes, crítica já colocada sobre as vanguardas como uma grande contradição, aqui aparecendo como vítimas de assassinato, perseguição, agressão física,

⁹⁸³ Idem. p. 389.

⁹⁸⁴ AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 274.

atentado ao pudor e escracho, e mesmo como a, passível de polêmica, instrumentalização escópica (ou contracultural?) do corpo da mulher por parte do cineasta superoitista. Embora esses gestos que resguardam a tradição machista correspondam também a uma desterritorialização da família, do lar burguês, das instituições e da racionalidade da pólis, como já foi dito, e na qual a mulher também participa ambigualmente como corpo, objeto e sujeito instrumentalizado até hoje.

Isso posto, estes filmes artesanais feitos por poetas, artistas, são lugares onde se faz sentir com mais vigor a urgência e, ao mesmo tempo, a dificuldade da constituição de uma forma de vida: *Isso se deve ao fato de que nela se conservou a experiência de uma relação com algo que excede a obra e a operação e, mesmo assim, continua delas inseparável.*⁹⁸⁵

No caso de Torquato Neto e José Agripino de Paula, uma vontade de viver a vida em sua plenitude pode ter traçado a linha de desterritorialização permanente. Edgard Navarro continua filmando até hoje talvez porque sua obra assuma, diferente dos outros, uma narratividade dentro de um arsenal de memória infundável que se articula com um sentido libertário de mundo como fé, e também por ser permeada, talvez, por uma condição sintomática e permanente de fuga de um sentimento traumático de asfixia, provavelmente próxima do seu próprio rosto em *Exposed* e que, não fosse o cinema, tornaria a vida inviável.

Um ser vivo nunca pode ser definido por sua obra, apenas por sua inoperosidade, ou seja, pelo modo em que, mantendo-se, em uma obra, em relação com uma pura potência se constitui como forma de vida, na qual *zoè* e *bios*, vida e forma, privado e público, entram num limiar de indiferença, e o que está em questão já não é a vida nem a obra, mas a felicidade.⁹⁸⁶

Viver na época do anos 1970, dentro da contracultura, das drogas, do amor livre, do ficar odara, do desbunde, já era um ato expressivo por si só, era a forma viva, engajada em uma limpeza espiritual de fé na vida, na estrada, no comum, nas viagens exotéricas guiadas pelas constelações zodiacais transcendentais, na paz e no amor despossuído de si e pelos outros,

⁹⁸⁵ AGAMBEN, G. *O uso dos corpos*. Op. Cit., p. 277.

⁹⁸⁶ Idem.

incondicional, partilhado entre aqueles que podiam entender. Qualquer um que pratique uma *poiesis*, ainda mais nessa época em que vida e obra eram inseparáveis, diz Agamben, não são sujeitos soberanos de uma operação criadora e de uma obra;

eles são, sim, seres vivos anônimos que, tornando todas as vezes inoperosas ,as obras da linguagem, da visão, dos corpos, procuram fazer experiência de si e constituir sua vida como forma de vida.⁹⁸⁷

Essas posturas viscerais na constituição de sua própria vida como forma nós vimos em Torquato, em relação à sua poesia e até na relação inacabada com o próprio filme Super-8, que realizou como diretor, *Terror da Vermelha*, sonorizado e montado em suas duas versões, posteriormente a sua morte, por Carlos Galvão e Ana Maria Duarte, como também na tentativa de autodestruição de suas poesias. Também em José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler sobrevém um sentido profundo em suas formas estéticas holísticas e integrais, em suas diferentes criações expressivo-corpóreas, a dança, o teatro, a literatura, principalmente depois da “expulsão” autoritária e da viagem à África em 1972 e, por fim, no cinema sensorial, presencial, o *home movie* em *Céu sobre Água*, realizado enquanto aguardavam a vinda de *Manhã* na paz de Arembepé. Seria lá, nesse desapego contracultural, que surgiria também um cinema escrachado, potente e libertário em Edgard Navarro, brilhando sua estrela contracultural tecida na própria necessidade de sobrevivência psíquica e destoando até hoje no interior da normatividade totalizante do cenário reificado até o limite do mundo em que vivemos.

A forma de vida não pode se reconhecer nem ser reconhecida, porque o contato entre vida e forma e a felicidade que nela está em questão se situam além de todo possível reconhecimento e de toda possível obra. A forma de vida é, nesse sentido, antes de tudo, a articulação de uma zona de irresponsabilidade, em que as identidades e as imputações do direito estão suspensas.⁹⁸⁸

⁹⁸⁷ Ibid.

⁹⁸⁸ AGAMBEN, G., Op. Cit., p. 278.

Acrescentaríamos em relação a esta zona de irresponsabilidade desses cineastas superoitistas, somente a lembrança do papel intrínseco dos gestos na corporeidade, ao ato na expatriação afetiva como um exercício assíduo de afastamento de si mesmo, de um derivar à margem, de uma atenção desfocada que encontramos de diferentes maneiras nesses quatro filmes analisados.⁹⁸⁹

Poderíamos pensar que o estar à deriva, à margem, a atenção desfocada, própria ao gesto, também é própria à máquina anexa ao corpo, e isso implicaria – se pensarmos na precariedade própria a essas produções – numa potência que, na realidade, significaria estar à mercê da própria impotência e de obter alegria ao contemplar-se filmando dessa forma.⁹⁹⁰ Não poderíamos deixar de lembrar, segundo relatos, o quão divertido deve ter sido filmar para Torquato Neto com os jovens do jornal *O Gramma*, antes do fim, e quão prazeroso deve ter sido para Agrippino e Maria Esther estarem em Arebbepe filmando grávidos e depois com o bebê. Nem é preciso falar da relação intrínseca de alegria transbordante de Navarro (professa uma verdadeira fé terapêutica no poder transcendental da risada) para com o cinema revelada, não só em seus filmes, mas na própria maneira como fala deles sempre de forma apaixonada, apesar de não precisar mais se despir, pelo menos por enquanto.

Nisso poderíamos associar a questão deleuziana do *menor* em geral nos quatro filmes, trabalhando a partir de um fazer-se espontâneo e alegoricamente com bricolagens de imagens, sons, vozes, palavras, placas, danças, músicas, cinzelamento e na ausência de poder sugerida intrinsecamente pelo próprio filmar em Super-8 e estabelecida pelo discurso, pela fala, pela dramatização, ou por um roteiro prévio.

Por último, devemos destacar que a figura do louco, como um parâmetro absoluto de desterritorialização e destutелização, utilizada em Torquato e Navarro, poderia se colocar cotejada com a experiência plena sensorial e libertária superoitista em Agrippino e Maria Esther, e Agrippino como o único deles, por enquanto, que efetivamente enlouqueceu ou se tornou “maluco beleza” em vida.

Quatro loucos que teriam embarcado na Stultífera Navis, e que possuiriam um *gênio*

⁹⁸⁹ GALARD, J. Op. Cit., p. 101.

⁹⁹⁰ Política e arte não são tarefas nem simplesmente “obras”: Elas nomeiam, acima de tudo, a dimensão na qual as operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais a fim de libertar a inoperosidade que nelas ficou aprisionada. É nisso que reside o máximo bem que, segundo o filósofo, o homem pode esperar: “Uma alegria nascida disso, de que o homem contempla a si mesmo e a própria potência de agir”. AGAMBEN, G. Op. Cit., p. 308-310.

trabalhando, um gênio de criatividade que operaria no acontecimento, ou seja, no improvável e no aleatório, no acaso e sua improbabilidade, acaso objetivo dos surrealistas, dos *happenings*, das performances, de colagens de toda ordem, das improvisações, das festas, de celebrações do *free-jazz* ou dos *acid-rock*. Ele é compreendido no encontro com o acaso.⁹⁹¹ O acaso, o viver aleatória e espontaneamente, coisa que o mundo o tempo todo resiste, suporta, compensa, desembaraça, evitando o que poderia ser o sinal de um fenômeno primeiro, a indeterminação ou o acidente sobre o qual as ordens são construídas. Por isso, o louco teria algo tão peculiar a nos ensinar, que a indeterminação e o poder criador estão plenamente interrelacionados e a linguagem natural, por oposição às formalizadas, é aquela que oferece suporte para a invenção, para a imaginação e a criação⁹⁹² e, portanto, para a liberdade.

A contracultura, essa coisa efêmera e profunda, teve um espaço de tempo no Brasil em que se desdobrou e possui reflexos até hoje em várias formas de expressão, desde o teatro, a música e as artes em geral, um espaço-tempo que repercute feliz e que naquela época contrastava um tempo perverso, o da extrema repressão e violência encobertas por aqueles que a promoveram nos anos da ditadura civil-militar. Esses artistas foram germes loucos que abriram caminhos de liberdade, assassinando e defecando a cultura da ordem, da família e da propriedade até o limite da subjetividade de si mesmos, atacando ou dançando bêbados, loucos e nus pelas praças, ruas ou num lago paradisíaco ao som de um raga indiano, utópicos seres entre aqueles muitos impiedosamente destruídos antes de poderem dar sua semente. Mas, o que foi a contracultura, os hippies, como tudo isso acabou, como tudo isso **se** passou?

Tudo se passa como se o fim do mundo tivesse chegado e como se eles reconstruíssem uma civilização robinsoniana com os restos do naufrágio. É por isso que eles estão tão tristes. Eles sabem que estão sendo assassinados. Meu entusiasmo é ainda mais ardente por saber até que ponto é efêmero, frágil, mas único, o momento vivido então. Vivi esse “êxtase da história” sabendo que o era. Minha esperança, com um fundo de desespero imediato, projetava-se para o depois. “Por menos que dure, isso foi vivido, isso existiu, como os primeiros transplantes de coração que, por menos que durem antes da rejeição, mostram a possibilidade de uma vida *com outro coração*”.⁹⁹³

⁹⁹¹ MORIN, E. Op. Cit., p. 69.

⁹⁹² Idem. p. 159.

⁹⁹³ Idem. p.17.

Bibliografia

ADORNO, W. T. *Teoria estética*. Lisboa: 70, 2008.

ADORNO W. T. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ADORNO, W. T. HORKHEIMEIER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. In: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br>.

AGAMBEN, G. *O uso dos corpos, Homo Sacer IV 2*. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, G. *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014, p. 41-59.

AGAMBEN, G. *O Uso dos corpos. Homo Sacer, IV, 2*. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALMEIDA, L. B. F. de. *Um poeta na medida do impossível: a trajetória de Torquato Neto*. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP-Cultura Acadêmica, 2000.

ALVES, G. *Estudo do neologismo por composição em “O Guesa”, de Joaquim de Souza Andrade*. Anais do SILEL. v. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. In: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/gt_lg04_artigo_5.pdf.

ANDRADE, P. *Torquato Neto: uma poética de estilhaços*. São Paulo: Anablume, 2002.

ARAÚJO S. M.; MARCHIORI, D. *Construção e destruição em Don Giovanni (1970) de Carmelo Bene*. Revista Eco-Pós (On-line), Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 19, n. 2, p. 108-124, 2016. In: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002790950.pdf>.

ARTAUD, A. *Antonin Artaud: sous la direction de Guillaume Fau*. Bibliothèque nationale de France: Gallimard, 2006.

ÁVILA, C. *Flashes de uma trajetória: homenagem... Paulo Leminski*. Revista USP, n. 3, 1989, p. 104. In: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view-File/25486/27232>.

- BARKER, J. M. *The tactile eye: touch and the cinematic experience*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2009.
- BATAILLE, G. *O ânus solar*. Lisboa: Hiena Editora, 1985.
- BATAILLE, G. *História do olho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BAZIN, A. *O que é o cinema?: André Bazin*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BAZIN, A. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BELGRAD, D. *The culture of the spontaneity: improvisation and the arts in postwar América*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- BORGES, C. *Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- BOSI, V. *Torquato Neto: começa na lua cheia e termina antes do fim*. Literatura e Sociedade. Dep. de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. n. 19, 2014. In: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i19p32-56>.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAKHAGE, S. *Metáforas da Visão*. Traduzido de Textos de Stan Brakhage, *Metaphors of vision* por P. Adams Sitney. New York, Film Culture, 1963. In: <https://pt.scribd.com/document/44557281/stan-brakhage-metforas-da-visao>.
- BRENEZ, N. *De la figure en général et du corps en particulier: L'invention figurative ao cinema*. Paris, Bruxelles: De Boeck & Larcier, S.A., Departement Boeck Université, 1998.
- BRITO, F. L. C. B. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismos e guerrilha semântica*. Curitiba: Primas, 2016.
- BROWN, N. O. *Vida contra morte*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BROWN, N. O. *El cuerpo del amor*. Barcelona: Santa & Cole Publicaciones S.L., 2005.
- BURGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CALIXTO, F. A. *Um poeta não se faz com versos: tensões poéticas na obra de Torquato Neto*. Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP, 2012.

CARDIM, L. N. *Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2009.

CARDOSO, I. *O mestre do terror*. Coleção Aplauso Cinema Brasil. Remier, Imprensa Oficial. São Paulo, 2008. In: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.504.pdf>.

CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Ed. G. Gili, 2016.

CARREIRO, R. *Era uma vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da Cahiers du Cinéma*. Revista Rebeca. ed. 1 n. 1. jan/jun. 2012. In: <http://www.socine.org.br/rebeca/artigos.asp?C%F3digo=94>.

CARREIRO, R. *Era uma vez no Spaguetti Western: o estilo de Sergio Leone*. Estronho: São José dos Pinhais, 2014.

CASCUDO, L. da C. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

CASTELO BRANCO, E.de A. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália*. Tese de Doutorado em História. Recife: UFPE, 2004.

CASTELO BRANCO, E. de A. *O Terror da Vermelha: s íntesesensitiva da Marginalia 70*. II Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. In: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/CASTELO%20BRANCO,%20Edwar%20de%20Alencar%20%20IIEHA.pdf>.

CASTELO BRANCO, E. de A. *Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. Rev. Bras. Hist. v. 27 n. 53 São Paulo Jan./June :DOSSIÊ: CIDADES. In .2007 <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882007000100008>.

CAVALCANTI, J. A. *Teatro Experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda*. Tese de Doutorado Apresentada ao Depto. de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2012. In: [http://www.spescoladeteatro.org.br/biblioteca/pdf/20140417175644-phpESBFC3-JohanaAlbuquerque\[smallpdf.com\].pdf](http://www.spescoladeteatro.org.br/biblioteca/pdf/20140417175644-phpESBFC3-JohanaAlbuquerque[smallpdf.com].pdf).

CAVALCANTI, J. D. *O assassinato de Herzog na arte*. Terça-feira, 30/9/2014. In: https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4050&titulo=O_assassinato_de_Herzog_na_arte.

CARVALHO, M. do S. *Super-8 de invenção do cinema experimental de Edgard Navarro visto por Jairo Ferreira*. Revista Eco-Pós | ISSN 2175-8889 | Cinema Experimental V; 19; n. 2;

2016; Dossiê. Revista do Programa de Pós-graduação em comunicação e cultura da escola de comunicação da universidade federal do Rio de Janeiro. www.posecoufrj.br.

CASTANEDA, C. *A erva do diabo*. São Paulo: Ed. Edibolso, 1976.

COELHO, F. *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado. Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, R. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, L. C. da. *Cinema brasileiro (anos 1960-1970), dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

CRUZ, M. P. P. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado em Comunicações e Estética do Audiovisual da ECA-USP, 2005.

CULL, L. *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

DANTAS, V.; SIMON, I. M. *Poesia concreta: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

DA SILVA JUNIOR, S. A. *Contracultura e contramemória em Os Subterrâneos, de Jack Kerouac*. Dissertação de Mestrado em Letras, no Curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto, 2014.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, G. *Sobre teatro: um manifesto de menos, sobre a obra de Carmelo Bene; O esgotado, sobre a obra de Samuel Becket/ Giles Deleuze*. Introdução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vs.1, 2, 3, 4 e 5. São Paulo: Ed. 34, 1999/2014.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O AntiÉdipo*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

DEMÉTRIO, S. R. *O Terror da Vermelha: estética da agressão e rigor formal de Torquato Neto no cinema*. 2004. In: http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=837.

EL FAR, A. *Os Romances de que o povo gosta o universo das narrativas populares de finais do século XIX*. Floema – Ano VII, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011. In:

<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/781/798>.

ESCOBAR, L. C. *Depoimento em Stultífera Navis*, 1987, vídeo VHS. Clodoaldo Lino. In: <https://www.youtube.com/watch?v=2N78yhLMnfk>.

ELSAESSER, T.; HAGENER, M. *Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos*. Campinas: Papirus, 2018.

FABRINI, R. *Imagem e Enigma*. Viso, Cadernos de estética aplicada. Revista eletrônica de estética. ISSN 1981-4062, n.19, jul-dez/2016. In: <http://www.revistaviso.com.br/>.

FAVARETTO, C. F. *Vanguarda brasileira: Hélio Oiticica*. Porto Alegre, 1993: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069>.

FAVARETTO, C. F. *Tropicália, alegria, alegria*. Cotia: Atelier Editorial, 2000.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. I, II e III. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, M. *O corpo utópico: as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

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

FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos [1901-1905]*. Obras Completas, v. 6. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, S. *O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREUD, S. *Caráter e erotismo anal (1908)*. v. 9. Nota do Editor inglês: Charakter und Analerotik(a) Edições Alemãs 1908 psychiat.-neorol, Wschr., 9 (52) [março], p. 465-467. (b) Tradução Inglesa: ‘Character and Anal erotism’ 1924 C.P. 2, p. 45-50 (Trad. De R. C. McWatters.). In: [http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/8941/material/CAR%C3%81TER%20E%20EROTISMO%20ANAL%20\(1908\).pdf](http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/8941/material/CAR%C3%81TER%20E%20EROTISMO%20ANAL%20(1908).pdf)

FREUD, S. *Sigmund Freud: um estudo autobiográfico, inibições, sintomas e ansiedade, análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GALARD, J. *A beleza do gesto: uma estética das condutas*. São Paulo: EDUSP, 2008.

- GLUSBERG, J. A. *Arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GODARD, J-Luc, *Film Socialism*, 2010. Trecho: 47min.32seg. In: <https://youtu.be/SCw0fOgM5Os>.
- GOFFMAN, K.; JOY, D. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GUMBRECHT, H.U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HANSEN, M. B. *Cinema and experience*. Siegfried Krakauer, Walter Benjamin e Theodore Adorno. Los Angeles: University of California Press, 2012.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70, 2010.
- HENRY, M. *Filosofia e fenomenologia do corpo: ensaio sobre a ontologia bironiana*. São Paulo: Realizações, 2012.
- HOISEL, E. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Pan-América e Nações Unidas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1980.
- KAPROW, A. *Assemblages, Environments and Happenings*. In: http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedial/kaprow_assemblages.pdf
- KRUEL, K. *Torquato Neto ou A carne seca é servida*. Teresina: Zodíaco, 2008.
- LAROSSA, J. *Pedagogia profana*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LAROSSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LEE, L. Y. *Dialectics of the body: corporeality in the philosophy of T.W. Adorno*. New York: Routledge, 2005.
- LEE, R. *Rita Lee, uma autobiografia*. São Paulo: Globo, 2016.
- LEMINSKI, P. *Coroas para Torquato*. Reproduzido de Ávila, C. *Flashes de uma Trajetória*.

Homenagem... Paulo Leminski. Revista USP, n. 3, p. 104.

LEPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1, 2017

LERNER, J.; PIAZZA, L. (orgs.). *Ism, ism, ism – ismo, ismo, ismo: experimental cinema in Latin America*. Oakland: University of California Press, 2017. “PST: LA/LA: Pacific Standard Time: Latin America in Los Angeles”, coordenado por Los Angeles Filmforum e Getty Foundation (2014-2017).

LEROI-GOURHAN, A. *O gesto e a palavra 2: memória e ritmos*. Lisboa: Ed. 70, 2002.

LEROI-LEAL, C. *Conexão underground*. Ilustríssima. *Folha de S.Paulo*, 12/07/2015. In: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1653439-conexao-underground.shtml>.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papiros, 2012.

LINS, D. *O artesanato do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Agripina é Roma-Manhattan: um belo quase-filme de H.O.* In: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454>.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70*. In: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Passos e descompassos à margem*. Eugênio Puppo; Vera Haddad. (Orgs.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. 1.ª ed. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2001, p. 16-19.

MACHADO JR. R. (L. R.). *O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. In: <http://filmeicultura.org.br/05/2011/o-inchaco-do-presente/>.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*. 1.ª ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2001. v. 1. p. 48.

MACHADO JR., R. (L. R.). *Cinema tropicalista*. São Paulo, 2008. (Prefácio, Posfácio/Introdução).

MACHADO JR., R. (L. R.). *Apresentação*. In: *Estudos de Cinema/Org. Rubens Machado Jr.;*

Rosana de Lima Soares e Luciana Corrêa de Araújo. São Paulo: Annablume; Socine, 2007. (Estudos de Cinema-Socine, VIII).

MACHADO JR., R. (L. R.). *The resonant time of Hélio Oiticica quasi-film*. In:

MACHADO JR., R. L. R. *Cineastas do corpo*, *Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo*. 14/9/2002, p. 4.

MACHADO JR., R. L. R. Faire corps (*Céu sobre Água*, José Agrippino de Paula & superoitismo), *Infos Brésil* n. 203, Paris: juin 2004, p. 17.

MACHADO JR., R. L. R. “Eu não vim para explicar, eu vim para confundir (sobre Jomard Muniz de Britto e José Agrippino de Paula)”, in: Mattos, Tetê. (org.) *VII Arariboia Cine – Festival de Niterói: “Eu quero é botar meu bloco na rua”: debates, 2008*. Niterói: EDG, 2010, p. 38-53.

MACHADO JR., R. L. R. *A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura*. In: *Cinema e Memória: O Super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2013.

MACHADO JR., R. L. R. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*. [S.l.: s.n], Catálogo da mostra do Golpe de 1964: amarga memória. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

MACHADO JR., R. L. R. In: CARDENUTO FILHO, R.(org.). Catálogo da mostra Golpe de 1964: amarga memória. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.

MACHADO JR., R. L. R. *Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista*. In:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247.

MACHADO JR., R. L. R. Depoimento. *Céu sobre Água*. Vídeo. SESCTV.

MACHADO, V. R. *Lygia Pape: espaços de ruptura*. 2008, p. 219. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia da Universidade de São Carlos (UFSCAR), 2008.

MACIEL, L. C. *Nova consciência: jornalismo contracultural: 1970/1972*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MACIEL, L. C. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Ed.

Nova Fronteira, 1996.

MACIEL, L. C. *I-Ching*. In: *De volta ao futuro*. Rio de Janeiro: Book Link, 2004, p. 102. In: (Postado por Luiz Carlos Maciel no Facebook em 27 de dezembro de 2015).

MACIEL, L. C. *A nova consciência nos trópicos e a imprensa do desbunde*. In: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-nova-consciencia-nos-tropicos--e-a-imprensa-do-desbunde>.

MACIEL, L. C. *Anticurso filosofia e contracultura*. Vídeo. In: https://www.facebook.com/search/top/?q=Luiz%20Carlos%20Maciel%20curso&epa=SEARCH_BOX.

MACLAIN, W.; CHAPMAN, W. *Wild Wild Country*, filme (série Netflix), 2018.

MADAZZIO, I. R. *O voo da borboleta: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler*. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas (ECA/USP), São Paulo, 2005.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MEIRELES, C. *Inserções em circuitos ideológicos (1970)*. Extraído do depoimento de CM registrado na pesquisa *Ondas do corpo*, de Antônio Manuel. *Copy-desk* e montagem do texto: Eudoro Augusto Macieira. Publicado no Livro *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. In: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>.

MEIRELLES, L. *Desencaixotando Agrippino: disco e documentário inéditos do escritor de Pan-América são pérolas de "A caixa do Agrippino"*, em abril. *O Estado de São Paulo*. 20 mar. 2012. In: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,desencaixotando-agrippino-imp-,845143>.

MEIRELLES, L. *Sinfonia Pan-América: um vídeo pop tropicalista sobre o multi artista José Agrippino de Paula*. 1988, 15 min. U-Matic. Direção: Lucila Meirelles.

MEIRELLES, L. *José Agrippino de Paula: artista pop tropicalista*. In: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v7n14/v7n14a05.pdf>.

MELO, I. de F. C. *Cinema é mais que filme: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978)*. Salvador: EDUNEB, 2016.

MONTEIRO, J. H. *Arte como experiência: cinema, intertextualidade e produção de sentidos*. Teresina: EDUFPI, 2015.

- MORAES, E. R. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MORAES, E. R. *O efeito obsceno*. Recebido para publicação em abril de 2003. Versão ampliada do artigo publicado na Revista Cult, Ano 3, n. 30, janeiro de 2000.
- MORAES, F. A. de. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, 2011.
- MORAES, F. A. de. *O único filme hippie brasileiro*. Contemporâneos, Revista de Artes e Humanidades. In: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n10/dossie/unico-filme-hippie-brasileiro.pdf>.
- MORIN, E. *Diário da Califórnia*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.
- NETO, T.: *Entrevista. Meio Norte: Entrevista inédita revela a voz do poeta Torquato Neto; ouça! Setembro, 29, 2014*. In: <https://youtu.be/EWfCT8qcDj0>.
- NETO, T. *Os últimos dias de paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.
- NETO, T. *Juvenílias, Torquato Neto*. Teresina: UPJ Produções, 2012.
- NETO, T. *O fato e a coisa. Torquato Neto inédito*. Teresina: UPJ Produções, 2012.
- NIETZSCHE, F. T. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NIETZSCHE, F. *Aurora*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zarathustra. Um livro para todos e para ninguém*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- OLIVEIRA, L. M. *A beleza do gesto. Crítica. Holy Motors*. Ípsilon. 19 dez. 2012. In: <https://www.publico.pt/2012/12/19/culturaipylon/critica/a-beleza-do-gesto-1658102>.
- PAULA, José Agrippino de. *Pan-América*, São Paulo: Papagaio, 2001.
- PAULA, José Agrippino de. *Lugar público*. São Paulo: Papagaio, 2004.
- PIERRY, M. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado em

Comunicações e Estética do Audiovisual da ECA-USP, 2005.

PIGNATARI, D. *Torquato Neto: conversa entre Décio Pignatari e Régis Bonvicino*. SIBILA Revista de Poesia e Crítica Literária, Ano 18 - ISSN 1806-289X In: <https://sibila.com.br/critica/torquato-neto-conversa-entre-decio-pignatari-e-regis-bonvicino/8578>.

PIRES, P. R. *Torquato Neto: Torquatália (Geleia Geral)*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PIRES, P. R. *Torquato Neto: Torquatália (Do lado de dentro): obra reunida de Torquato Neto/org*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

PIVA, R. *Paranoia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

RAMOS, F. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre: Sulina e Ed. UFRGS, 2014.

RODRIGUES, G. *Ken Kessey, você passaria ácido do refresco elétrico?* In: <https://whiplash.net/materias/biografias/000784-kenkesey.html>.

ROSZAK, T. *A contracultura (1968)*. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUIZ, R. *Hamlet: ação e decisão*. In: <http://blog.quadrante.com.br/hamlet-acao-e-decisao/>.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SALOMÃO, W. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SALOMÃO, W. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARANE, A. *Bataille ou L'Amour Noir*. In: *Les Libérateurs de L'Amour*, Paris, Seuil: 1977. p. 158. Prefácio de *O ânus solar*. Lisboa: Hiena, 1985.

SCHWARZ, R. *Cultura e política, 1964-1969*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SENA, Y. In: *Cidadeverde.com, O Piauí conectado 24hs*. In: <http://cidadeverde.com/noticias/217242/viuva-de-torquato-neto-ana-maria-morre-aos-71-anos-no-rio-de-janeiro>.

SIMON, Y.; DANTAS, V. *Poesia Concreta*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SIMPSON, P. L. *Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*.

Contributors: Philip L. Simpson – author. Publisher: Southern Illinois University Press. Place of Publication: Carbondale, IL. Publication Year: 2000.

SKYLAB, R. *Em busca de um Torquato tropicalista*. Blog Godard City. Postado em 12/1/2017. In: <http://godardcity.blogspot.com/2017/01/em-busca-de-um-torquato-tropicalista.html?view=classic>.

SONTAG, Sn. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

UCHÔA, F. R. *A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema*. Contemporânea, comunicação e cultura. v.13, n. 1, 2015, p. 227. In: www.contemporanea.poscom.ufba.br.

UCHÔA, F. R. *Variações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952*. Simpósio 6. Moderno e Contemporâneo: História e estilo no cinema. 22 nov. 2017. Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, Curitiba: UNESPAR, 2017.

UNO, K. *A gênese do corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VAZ, T. *A biografia de Torquato Neto*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

VIEIRA, A. S. *Escrituras do visual: o cinema no romance*. Santa Maria: UFSM, 2007.

VIEIRA, B. *A palavra perplexa: experiência histórica e poesia no Brasil nos anos 1970*. São Paulo: Hucitec, 2011.

VIVEIROS de CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WOLFE, T. *O teste do ácido do refresco elétrico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YEPES, R.; ARANGUREN, J. *Fundamentos de antropologia: um ideal da excelência humana*. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2011.

ZULAR, R. *O que fazer com o que fazer? Corpo e linguagem nos escritos de Waly Salomão dos anos 70. Neste instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 70*. In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan. (orgs.) *Neste instante: novos olhares sobre a poesia*

brasileira dos anos 1970. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2018.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

Filmografia

Candomblé no Dahomey (Fetichismo do Sul do Dahomey) – 1971.

Candomblé no Togo (Mãe de Santo Djatassi) – 1971.

Céu sobre Água (1978). Direção e fotografia: José Agrippino de Paula. Danças e coreografia: Maria Esther Stockler. Montagem: José Agrippino de Paula. Música: Ravi Shankar. Arempebe. 20 minutos. Super-8. Colorido.

Danças na África (1972), Direção: José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. Fotografia: José Agrippino de Paula. Performance: Maria Esther Stockler. Montagem: José Agrippino de Paula. África. 40 minutos. Super-8. Colorido.

Hands. Herbert Duschenes (1949). 8 mm., cor, 8'20. In: <https://vimeo.com/241746250> (senha: haba1).

Hitler 3.º Mundo (1968). Produção, roteiro e direção: José Agrippino de Paula. Fotografia e câmera: Jorge Bodanzky. Assistente de câmera: Hermano Penna. Montagem: Rudá de Andrade e Walter Luís Rogério. Cenografia: Sebastião de Souza. Música: Ivan Mariotti e Judimar Ribeiro. Elenco: Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando Resende, Túlio de Lemos, Sílvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo, Jonas Mello, Carlos Silveira, Fernando Benini, Manoel Domingos. São Paulo. 70 minutos. 16 mm. P&B.

Stultífera Navis (1987). Clodoaldo Lino. Duração: 38 min.

Passeios no Recanto Silvestre (2006). CHNAIDERMAN, M. Filme de curta-metragem em 35 mm. Argumento: David Calderoni. Roteiro, concepção inicial e entrevistas: David Calderoni, Miriam Cchnaiderman, Noemi de Araújo, Noemi Moritz Cohn (Noni), Reinaldo Pinheiro, Rubens Machado Jr.

Entrevistas

NAVARRO, E. *Edgard Navarro: rei sem cagaço*. Entrevista com Edgard Navarro para o site Contracampo, 8 out. 2001. Apud CRUZ, M. P. P. da. *O Super-8 na Bahia: história e análise*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2005.

PAULA, J. A. de. *Entrevista com José Agrippino de Paula*. Claudia de Alencar. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 15 hs. 1979. Centro Cultural São Paulo. Fita 1.

PAULA, J A. Depoimento. In: *Áfricas utópicas*, mini-dv. 14"-2005/2006. Embu, São Paulo. In: PAULA, José Agrippino de. *Exú, 7 Encruzilhadas*.

Artigos e referências:

Sobre Catexia: In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Catexia>.

Sobre *Coração de Luto*. In: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cora%C3%A7%C3%A3o_de_Luto.

Sobre Cildo Meireles. FUNARTE. Rio de Janeiro, 1981. In: <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>.

Sobre o DOI-CODI. In: <https://pt.wikipedia.org/wiki/DOI-CODI>.

Sobre Teixeira: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cora%C3%A7%C3%A3o_de_Luto

Entrevista com Edgard Navarro

Lauro de Freitas, BA, 23 de fevereiro de 2019

Edgard: Nessa coisa dos conceitos, você falou da Contracultura...

Geraldo: Na verdade, não coloco a Contracultura como um conceito, ela é um anticonceito. Um estado de espírito.

Edgard: Que sempre existiu...

Geraldo: Sim. Sempre existiu na humanidade, Cristo, Buda... As pessoas que não se adaptavam ao sistema ou situações. Este é o estado. Jamais vou colocar como um conceito. Eu sinto que, naquela época, existia um clima, e desenvolver uma coisa coletiva, um sentimento coletivo de estar junto, um ajudando o outro, um sentimento coletivo de mundo, era um estado de existir. É neste sentido que eu chamo de estado de espírito.

Edgard: Eu trouxe algumas coisas de texto para você. Tem um texto de Pierry que é interessante, sobre o Super-8 na Jornada de Cinema. Mas eu tenho uma trajetória, vou dizer pra você, não tenho nenhuma intenção de construir um tipo de relação prática com o cinema. Talvez, a última relação prática com ele seja, assim, de o cinema salvar de vez a minha vida. Porque ele salvou até agora. Foi o cinema que me salvou de mim mesmo, do suicídio, de vários momentos de fraqueza inominável, de eu sentir um nojo, um asco, uma náusea imensa em relação à vida, à sociedade. Tem algo muito primitivo que remete à minha infância. Eu tinha horror de estar vivo. Eu coloquei isso no filme *Eu me lembro*. Isso daí não é normal, não é saudável, mas é aquilo que faz a diferença. Essa inquietação, essa agonia, além do que, qualquer outra coisa no sentido, desejo de fazer uma carreira, uma profissão, eu sentia um enorme desespero, uma agonia dentro de mim para lidar com as minhas próprias agonias e neuroses. Eu tinha uma neurose, não sabia o que fazer com isso, mas sei que hoje o cinema foi capital, crucial, indispensável naquele momento. Não fosse o cinema, talvez eu não estivesse aqui conversando com você. Eu teria enlouquecido, teria me suicidado, ou então encaretado totalmente, no sentido de não, eu não quero ver nenhuma paisagem... vou ficar entre quatro paredes, o mundo é terrível e é... continua sendo. Aquilo que sinto que acontece agora comigo,

que sobrevivi, agora vou fazer setenta anos, é um sentimento de que, porra, era melhor ter morrido para viver cinquenta anos depois, com sessenta e oito, só que agora com a chancela da sociedade brasileira que votou nessa coisa que se apresentou. Pra mim...

Geraldo: Voltou cinquenta anos atrás?

Edgard: Eu me sinto em 1968. Fiz dezenove anos nesse ano, agora eu estaria pra fazer vinte... e tenho a impressão de que o tempo deu um *looping*, eu não aguento mais, quer dizer, não há vida em mim, não há vitalidade nesse momento pra ver isso com otimismo; tenho a sensação de que, para mim, já deu. Eu sinto vontade de que tudo acabe logo. Mas, ao mesmo tempo, acho que o que também quer acabar, não é o que há em nós que pulsa, isso vai além: Torquato está vivo, Agrippino está vivo, eu continuarei vivo depois de morto porque a gente está, nós aqui estamos, o nosso desejo é imortal. Eu fiz uma música quando eu tinha dezenove anos, chamava *Falsa mortalha*, por acaso eu estou falando com você e me veio a frase. Porque é uma música que fala assim ... na última estrofe:

Canto agora e vou embora

sem levar mágoa no peito.

Meu desejo é imortal.

Eu sou vadio e sou direito

Tenho quatrocentos anos

Moro na filosofia

É preciso estar contente

Viva, VIVA a mão direita

Viva, VIVA a paz dos namorados

VIVA

(Cantando) Viva, viva a mão direita, viva a paz dos namorados

A viola eu aprendi tocar

A espada fere os olhos

E essa luz cegando

E ESSA LUZ CEGANDO

Essa luz cegando

e essa luz cegando

e essa luz cegando

e eu...

Era bem assim, tropicalista. Eu estava apaixonado pelo Tropicalismo no momento, eu tinha esse talento de expressão que sempre me acudiu pra poder me ajudar nos processos da neurose, da doença, da agonia. Mais do que fazer arte, eu estava querendo me salvar e consegui. Depois de cinquenta anos, eu sei porque fiz um trabalho de prospecção.

Geraldo: procurar, perfurar...

Navarro: É essa coisa do geólogo de atingir a minha rocha, o meu ser, a minha essência, o âmago, o cerne... e isso ninguém tira de mim, eu vou morrer com isso. Cortem minha cabeça, minha alma vai para além dessa coisa. E isso é o mais importante. O cinema deixou de ter importância, ele virou algo parecido com um andaime, depois da obra pronta você pode tirar o andaime, o andaime é para segurar a obra, só. E eu sinto que eu fui tão honesto, honestidade é uma virtude, eu nem pensei nessa virtude, hoje eu vejo que fui muito honesto, mas de uma honestidade dada pelo desespero. A arma que é apontada para a cabeça: ou você faz isso ou você morre agora. Você não vai ter chance nem de pensar em outra coisa... então fazer qualquer coisa, essa coisa de cagar na tela, de botar merda pra fora do cu, é uma coisa desesperada, fazer o quê com o cu, com esse cu que me atormenta, entendeu? Cultura começa com cu. Isso aqui eu achava maravilhoso e também me achava uma pessoa muito inspirada... era... era... mas isso não era o mais importante. O que estava em jogo era aquela coisa que o Torquato fala: “não lhe custa nada, só lhe custa a vida”. Então eu tive que percorrer cinquenta anos de vida, de sangue, suor, esperma. Tudo é cocô, todas as secreções pra entender, quer dizer, começar a entender... porque, na verdade, não chega, está em processo, na verdade eu acho que isso é bom também. Mas, assim, a inquietação continua... e isso é bom.

Geraldo: Principalmente a merda, que voltou ... [risos.]

Navarro: Puta merda, Puta merda!

Geraldo: E você é um visionário...

Navarro: Um oráculo... um oráculo? É isso.

Geraldo: E isso que você está falando, além de eu te conhecer por você, ter ido lá na USP, eu saca nos filmes essa relação visceral que você tem com a vida. O bom analista saca exatamente o que você fez. Essa relação em que o cinema era vital. Agora, eu queria te fazer algumas perguntas em relação ao *Rei do Cagaço*, por exemplo, o Super-8, eu estou considerando como está na tese, como *bricolage*, tanto do selvagem, do índio, da criança e do louco, a forma de trabalhar do louco. Quando eu falo isso, estou pegando o Carlos Henrique Escobar, que é um filósofo brasileiro. A filha fez um filme sobre ele uns cinco anos atrás, *Dias com Ele*, e ele tem um texto sobre o trabalho do louco, o trabalho do pensar e do agir do louco, e que ele chama de espessar-pensar, que é uma terminologia que o Escobar fala que tem muito a ver com a intuição de usar o Super-8 numa relação intuitiva, catar as coisas, como eu poderia te falar, existiu um planejamento, certo, mas eu sei que era catar as imagens que eram encontradas, neste sentido. Você confirma isso?

Navarro: Muitas das coisas que foram feitas naquele momento em Super-8 foram fruto de caçadas de imagens feitas quando eu acordava instigado, agoniado, alguma coisa que você encontra, é como botar uma espingarda para caçar mesmo.

Geraldo: Achar as coisas.

Navarro: Achar as coisas que estavam ali plantadas de alguma forma por uma razão misteriosa que eu desconhecia; tinha os deuses envolvidos com isso, tinha toda uma mitologia maluca que eu inventava... inventei algumas vezes, pra poder dar sentido. Eu acho que o ser humano inventa Deus pra dar sentido, eu acho, eu acredito nisso.

Geraldo: Mas, por exemplo, a figura d'O *Rei do Cagaço*, você mesmo falou no debate que o "cagão" distribui pela cidade. Essa figura não faz parte de uma fauna urbana também ou não?

Navarro: Sim, é um homem morador de rua, que não entende direito o que está fazendo. O Gregório de Matos fala uma coisa que justifica – e justifica agora –; antes eu não estava nem sabendo desse verso do Gregório de Matos, ele fala: "*Vazo a tripa*". É um poema dele, maravilhoso. Mas ele fala "*Vazo a tripa*" para essa gente que está comandando ou tentando

organizar a sociedade de uma forma limpa, de uma forma puritana, seja evangélica, seja do caralho. Eu “vazo a tripa” pra isso. E ele já dizia isso lá no século XVII:

Soneto

Neste mundo é mais rico, o que mais rapa:

Quem mais limpo se faz, tem mais carepa:

Com sua língua ao nobre o vil decepa:

O Velhaco maior sempre tem capa.

Mostra o patife da nobreza o mapa:

Quem tem mão de agarrar, ligeiro trepa

Quem menos falar pode, mais increpa:

Quem dinheiro tiver, pode ser Papa.

A flor baixa se inculca por Tulipa;

Bengala hoje na mão, ontem garlopa:

Mais isento se mostra, o que mais chupa.

Para a tropa do trapo vazo a tripa,

E mais não digo, porque a Musa topa

Em apa, epa, ipa, opa, upa.

Quando o personagem sai cagando tudo, pra mim foi um alibi pra poder dizer tudo o que eu estava sentindo, tudo o que eu queria dizer, e que não sabia direito como dizer. Hoje eu sei. Com o tempo fui vendo quanto sentido isso trazia em si. Mas, no momento, maior que...: “ô, meu Deus, será que eu vou cagar bonito?” Era cagar ou cagar, não tinha outra coisa. E eu sentia que era um gesto legítimo, era um gesto que tinha o apoio dos deuses inclusive, e dos diabos. Tinha uma coisa ligada com essa energia, satânica também, de morte. Tive uma pulsão quando terminei de fazer o filme, depois da edição. Dei uma bola e sempre ficava muito paranoico – ainda fico quando fumo, pois tenho um pé na esquizofrenia... sério, é ameaçador pra mim.

Geraldo: E o fumo, que papel faz, ele o acalma?

Navarro: Não, não, ao contrário, ele me coloca no *front* da minha agonia. Ele me coloca na questão: “por que você não se matou ainda? Por que você não se mata logo? Por que você não acaba com isso? Você não está vendo? Está na sua cara, eu estou esfregando na sua cara mais uma vez, imbecil... Estúpido ou o quê é que você pensa que é?... Sempre uma coisa depreciativa ao extremo e que não revela o meu segredo; eu faço isso pra prender, pra enganar, aí eu vou te dar uma rasteira, eu já te dei uma rasteira você não aprendeu, você veio novamente...” É uma agonia que não tem mais fim... até que acaba. Mas pra mim, não tem mais fim até que acaba. Ela dura, pode durar dias e posso nunca mais voltar ao estado normal. A paranoia é a mesma coisa. Então, quando eu estava trabalhando o personagem, que sai pela rua daquele jeito, uma pessoa que não tem memória, que não tem escrúpulo algum, que não tem moral, e sei que isso me permite qualquer coisa. Eu vou retomar o personagem com o *Superoutro*, que adiante vai ser ele mais trabalhado, num sentido mais político, num sentido mais mastigado, eu acho que *O Rei do Cagaço* já traz essa política, mas no *Superoutro* é uma política mais explícita, quando aparece o arremedo do Lula, quando aparece o Lula de um lado e a evangélica de outro e o cara pega a deixa e fala: “O povo é como a barca”, e cita Castro Alves e se joga, pois é o barato dele: “o meu dever é voar”. É o dever do artista, essa ambição... de poder voar... que não é pouco, né? É muito pro ser humano.

Geraldo: Navarro, e a relação da culpa, *mea culpa*?

Navarro: Culpa, mea máxima culpa.

Geraldo: Eu também tenho, pela minha formação também. Não é exclusividade sua, mas, pra você, essa *mea culpa* na sua vida, na sua formação familiar, depois vamos falar do pai que aparece no *Exposed*. É forte pra mim, tem uma força isso.

Navarro: Eu [vou] lhe dizer que quando terminei o filme, eu tinha fumado e me deu um desejo imenso de salvar a minha alma. E a forma que eu tinha de salvar a minha alma era destruir aquele filme, queimar – aquele filme era coisa de Satanás. E, é claro, que isso vem da minha formação católica, vem dessa coisa da repressão dos padres; eu estudei em colégio de padres.

Geraldo: Você estudou em colégio de padres?

Navarro: Masturbação era pecado mortal.

Geraldo: Em qual colégio você estudou?

Navarro: Marista. Eu estudei praticamente a minha vida toda antes da universidade. Fui no colégio de freiras no primário, no colégio de padres no ginásio e no curso científico. Entrei com cinco anos e deixei com dezoito.

Geraldo: Sempre em colégio de freiras, padres...

Navarro: Freira e padre, isso é muito forte, forte demais. Introduz a *mea culpa*. Tenho um projeto para fazer que talvez vá desenvolver um roteiro agora, meio assim, lazer, relaxar, isso já passou, eu não tenho mais ilusão em relação a porra nenhuma do que será a minha vida no cinema, a minha vida é o que foi; o que não veio... o mais importante é esse momento. O presente é a única coisa que eu tenho. Não tenho um filme que eu vá fazer, mas, enfim, tem um tem um projeto aí que talvez aconteça; se eles não me fizerem correr atrás, eu não vou correr atrás de porra nenhuma. É a história de um menino negro daqui de Salvador, ele é criado pelos frades em um convento, pelos frades todos; ele é filho de uma cozinheira do convento que morreu louca no meio da rua, e o menino é filho de um dos padres, todos trepavam com essa cozinheira. Os que queriam, que gostavam, tinha um que não gostava de mulher, mas os outros gostavam de mulher furtivamente. Então, um deles é pai do menino. É uma comédia perversa, em que esse menino vai se livrar dos frades em algum momento. Ele bota porcária na comida dos padres. A arma dele é cocô também, ele bota cocô até nas panelas, barata, bota meleca, coisa escatológica também contra os padres, os europeus, o colonizador; é o candomblé contra essa cultura hegemônica, católica, judaico-cristã, que isso me bate o tempo todo na alma. Então essa culpa vem dos judeus, eu leio na *Bíblia*, ela me instrui muito, às vezes, ela tem muita coisa que responde coisas que estão sendo colocadas por esse governo evangélico, entendeu? Essa coisa que está por trás disso tudo.

Geraldo: Engraçado como os judeus brasileiros casaram perfeitamente com isso, adotaram isso, entraram numa situação muito semelhante à de 1933 na Alemanha, cegamente. Isso que é o mais engraçado.

Navarro: Mas, então, a culpa está aí, faz parte de minha vida, de uma forma muito violenta, de eu querer destruir, foi um surto, obviamente quando passou a loucura, a paranoia toda, eu senti que era um trabalho consistente, isso aqui tem um propósito, isso aqui saiu da minha alma, e, mesmo que seja do diabo, então eu sou do diabo, eu vou morrer, alguma coisa vai acontecer comigo de terrível, mas eu não posso me furtar, com vinte e seis anos ou vinte e sete anos que eu tinha, mas eu pensei seriamente em entrar pra um mosteiro, pra poder negar

completamente tudo e meditar em vez de fazer cinema, “olha, não faz cinema, tudo que você produz, qualquer coisa, teu hálito é podre, você tem o hálito do demônio, você é um Satã, você é um Lúcifer, você é luz, lúcido demais...” Isso vem à tona porque vem acompanhado de uma vida pontuada por tragédias. Tipo a morte de minha mãe quando eu era muito jovem. (Cantando)... “O maior golpe do mundo que eu tive na minha vida”.

Geraldo: Essa canção do Teixeira, qual é a tua relação?

Navarro: Quando minha mãe morreu, ela tocava o tempo todo, eu tinha doze anos.

Geraldo: Você não colocou isso no debate.

Navarro: Porque tem tanta coisa que escapa...

Geraldo: A ponto de eu achar que isso você havia pegado do Teixeira. Mas isso é uma relação sua.

Navarro: Sim, minha mãe me deu “o maior golpe do mundo que eu tive na minha vida, foi quando com doze anos, eu perdi minha mãe querida. Morreu queimada no fogo”, não por que ela não morreu queimada no fogo, é outro tipo de fogo, mas enfim...

Geraldo: Ela morreu tragicamente?

Navarro: Ela morreu muito jovem, com quarenta e oito anos. O filme *Eu Me Lembro* mostra isso, porque o pai mata a mãe, ao pai o personagem fala “você matou minha mãe, seu carrasco nazista”, porque ele ouve as conversas. Ele diz: “você não presta, mulher, você está criando esses filhos, isso aconteceu por sua causa, eu não quero mais você nessa casa. Eu vou devolver você para o seu irmão, se o seu irmão fosse vivo, alguma coisa assim, se o seu pai fosse vivo, eu lhe devolvia pra ele, eu vou falar com Arnaldo, seu irmão, eu não quero você mais nessa casa”. Eu não ouvi isso exatamente, eu soube pelo meu irmão mais velho... mas claro, no cinema fica dramático, quando ele termina de ouvir essa conversa ele pede: “mata esse filho da puta, meu Deus, eu sei que é pecado mas, meu pai, eu queria que ele morresse. Eu quero que ele morra”. Aí, aparece o caixão da mãe morta. Que Deus é um escroto, você pede para matar o pai, ele mata a mãe. Quer dizer, é toda uma relação perversa com esse Deus judaico-cristão, onipresente, onisciente.

Geraldo: Mas você conviveu com seu pai?

Navarro: Sim, e muitos anos. Eu fiz as pazes com ele, foi muito bom, pra mim foi superimportante que ele tenha vivido muito. Ele morreu com oitenta e sete e eu tinha trinta e

sete anos, ele era mais velho do que eu cinquenta anos.

Geraldo: Você perdoou ele?

Navarro: Perdoar eu perdoou o Bolsonaro. Eu sou cristão. Eu sou um filho da puta cristão. Eu não consigo lidar com essa coisa de que alguém vai ficar fora, ninguém pode ficar fora. Nesse sentido muito cristão, muito indiano, muito budista, porque eu acho que o amor é realmente a força que pode mover tudo. Uma força que não passa pela mente, a mente é muito exigente, mas ela... assim como se fosse uma... sem o filtro do coração, é perversa, ela não vai chegar, porque ela é muito matemática, ela é científica, Einstein...

Geraldo: Quando eu falo de contracultura você entende que você é uma pessoa raríssima nesse mundo. Você entende como você é raro. Porque, quando você fala desse amor, por exemplo, o Edgar Morin, que foi para os Estados Unidos em 1967, 1968, e fala sobre um transplante de coração, como se a humanidade tivesse recebido um coração, mesmo rejeitado, durante aquele tempo, o outro coração viveu. Isso que eu estou chamando aqui, você faz parte de um momento de abertura, a maior experiência de abertura do coração do mundo, de abertura da generosidade da vida, de abertura de tudo, você é uma pessoa rara, é nesse sentido. Rara hoje porque não é só a questão do evangelho, é uma questão do Deus grana, do Deus dinheiro passando por todas as coisas. Agamben também fala do Deus dinheiro. A gente precisa de grana, mas virou uma divindade, virou o sentido da coisa, é nesse sentido.

Navarro: Eu acho que eu me despedi disso muito cedo justamente porque desde a infância eu tive esses traumas, que foram me tornando uma pessoa temperada mesmo. Aos poucos eu fui desistindo de ter as felicidades que eram oferecidas pros outros. Eu não podia ter filho, eu fiquei estéril aos dezoito anos, o que é isso.

Geraldo: Como é que você soube?

Navarro: Eu tive papeira, a papeira desceu.

Geraldo: O que é isso?

Navarro: Papeira é caxumba. Desceu e destruiu, espermatozoide zero. Ausência de espermatozoide, com dezoito anos. Tuberculose, no mesmo ano, 1968 é o ano, é o ano passado da eleição, entendeu, essa coisa dos cinquenta, eu voltei agora, 1968, e eu tive tuberculose, entrei pra universidade pra fazer engenharia civil e tive caxumba. Aí foi uma coisa em cima da outra, então a vida se apresentou pra mim de uma forma já limitante, dizendo, “olha, o seu

rastró agora é esse, você não pode ter uma família normal”, eu fui formado a fórceps, uma pessoa rara, isso não é um esforço pessoal, não... Se eu pudesse, estaria em outra coisa, vivendo sem muita agonia, agonia não é própria do homem, é... é própria do homem e essa é a salvação em certo sentido. Eu não trocava a minha história de vida pela história de ninguém. Não queria ser um pai, um marido de uma família bem-sucedida no sentido emocional.

Geraldo: Você criou outro sentido de família?

Navarro: Sim, sim, mas sobre esse momento da tragédia que me cerceava o caminho, foi um tipo torto, é como a árvore que sai assim, o tronco dela completamente anti-ortogonal, meu caule é torto, torto, cada vez mais torto, às vezes eu penso que não vou conseguir chegar na luz, entendeu, e Nietzsche fala disso, ele vê um homem jovem, isso me inspirou, com vinte e oito anos eu li o Zarathustra, ele encontra um rapaz jovem, aí olha pro rapaz e diz, “olha, eu tenho compaixão por esse rapaz”, enquanto ele abre os olhos para o infinito como os galhos dessa árvore, abre os galhos pro Sol, pra luz, pro ar, pro oxigênio, enquanto ele abre, quer, aspira ao infinito, as raízes, o lodo, para dali tirar o sustento, é o lodo, é a merda, é uma flor de lótus do budismo, tudo isso repercutindo e eu trazia pra mim, era como se fosse uma coisa mastigada. Esses homens viveram antes de nós, e nos dão, aqui, é o legado... Rapaz, é isso! Isso bate com o que eu sinto, eu sou esse rapaz, aspiro alturas e estou mergulhado na merda. No sangue, merda, no cocô, na violência, em tudo que você pensar que o ser humano tem que fazer pra metabolizar a sua agonia, e eu tinha um sentimento disso dizendo: “poxa, eu vou que vou porque estou entendendo dessa forma, e enquanto eu tiver vida, eu vou poder dar esse testemunho”. Na verdade, eu me sinto como um cara dando testemunho, de algo como os evangélicos falam, você vai lá na frente e diz tudo. Dá o seu testemunho, diga que você era um viciado em drogas, que você, que era nem sei o quê, e agora você se arrependeu porque encontrou Jesus e tal, se entregou a Jesus. Eu me entreguei a Jesus em um momento chorando, eu me entreguei a Jesus e no outro dia eu não fui para lá, eu vi que eu não tinha nada a ver com aquilo. Eram surtos, eu tive esses surtos, e ir até o fim dessas coisas, é como se fosse uma senha, me dão acesso a outros universos. Tive coragem de me entregar a Jesus (risos), é corajoso pra caralho, tudo o que você aprendeu contra, porque você teve essa formação escrota, católica, aí você chega um momento que é o momento do amor, é o momento em que a mente não tem vez (voz de choro), chorar, encharcar o coração de lágrimas. Eu quero, eu quero, eu quero Jesus agora. Mas não é, você vê, num outro momento você diz, não, não é bem assim, não é bem isso, aí você volta. A história de vida que vai fazendo... esses percalços que vão acontecendo. A homossexualidade também é importante, é um tema importante, porque está presente ali no *Rei*

do Cagaço, no Exposed...

Geraldo: Isso é um ponto, já que você tocou nisso, as figuras dos loucos parecem que invadem o filme, quer dizer, existe um espaço, eu queria te perguntar isso, existe na cidade o que o Rubens chama de monumento, que você virou o símbolo do Super-8 como jogar merda nos monumentos, iconoclasta, então essa cidade, cidade pra sujar, acabar com esses monumentos, você tinha em mente esses espaços ou eles foram catados, o Teatro Castro Alves, alguns lugares ali.

Navarro: Sim, sim, o Elevador Lacerda, o seminário de música, o clube inglês, o British Club.

Geraldo: Você tinha esses espaços a priori?

Navarro: Não, eu sabia que tinha uma função pra jogar merda em tudo que era sagrado, monumento da nossa cultura, pois isso é dito no texto do filme, o locutor fala que o cara está cagando uma quantidade enorme de fezes, que foi encontrada em poucas horas, e você vai mostrando esses lugares, então eu fui mesmo caçando assim, tem o instituto Goethe também, mas nada contra exatamente.

Geraldo: Mesmo porque tem papel importante do instituto nas jornadas.

Navarro: Sim, sim.

Geraldo: Agora, os loucos, parece que eles surgem em ruínas. A ruína é um contraponto.

Navarro: Não tem intenção aí, não existe uma pré-intenção. Muita coisa ali tem uma oportunidade, o *Rei do Cagaço*, especificamente, é um filme eminentemente de montagem. Eu tinha a cena, a cena primordial do filme, e o conceito, vai ser um cara que vai sair jogando merda, mas tem coisas do filme que foram usadas com o material filmado que não tinha nada a ver com o filme. E, na mesa de montagem, eu falei “falta filmar isso... é isso, eu vou lá e vou filmar”. Coisas que eu via fumado. E fumado você encontra fontes que não existem, vê coisas que não existem. Faz um sentido do inconsciente, isso faz um sentido maravilhoso. E eu me sentia um arauto dos Deuses, pra dizer, ou dos diabos, eu sou uma encarnação a serviço de alguma coisa maior que as outras pessoas não têm nem tempo, nem têm saco, nem vontade de fazer. Eu sentia: tenho que fazer aquilo, e os deuses buzinando, ouvindo vozes... Depois, nos longas-metragens, até agora, o último que eu fiz foi assim: agonias, agonias persecutórias, ilusões, mas muita coisa era material já filmado.

Geraldo: E também esses loucos, Batman e Robin, Golias e Davi, Sansão e Dalila.

Navarro: Há sim, sim, sim... isso aí foi coisa de montagem. Foi coisa feita no tempo. Eu estava convivendo com uma pessoa, o Fernando Noy, que é um argentino que mudou de Salvador faz muito tempo, e ele se tornou meu amigo por meio do Paulo Barata, que também era superoitista e que ficou muito amigo meu, na época eu era casado. E ele ficou também amigo de minha mulher, e a gente convivia lá. Então ele entra no filme, ele e o Paulo Barata, mas quando eu falava para fazer uma cena eles improvisavam. E por isso eles aparecem naquela cena: “eu sou Sansão, eu sou Dalila” (imitando o modo afetado).

Geraldo: Parece também a questão do pesadelo, ele acorda, então entra também como um pesadelo. E os dois estão olhando ele no chão, que parece um quadro.

Navarro: Eu vi, eu o vi por aqui agora! Tudo num clima onírico, de pesadelo.

Quando criança, eu senti grande afeto por um coleguinha de cinco anos. Apenas de beijo e abraço, de gostar, de carinho. Meu colega amado, estimado e querido. Mas as freiras, *huuu...* uma olhou pra outra, assim, e eu entendi que aquilo não era bem-vindo, e eu reprimi aquilo aos cinco anos. Então o afeto, o homoafeto, eu reprimi. E, a partir dali, tudo o que era ligado com homossexualidade era uma coisa a ser evitada. Eu fui instruído para ser homem, homem. Tinha alguma coisa aí que não estava certa, eu disse... “porra, não está certo isso”. Então, quando veio a relação com a maconha, ela abriu pra mim. Eu já tinha essa predisposição de ir até as fronteiras do que eu podia e devia viver. Eu não podia me furtar a viver nada.

No LGBTS eu sou S – sinto uma simpatia enorme. Eu gosto dessa gente, e essa gente que me representa. Fui pro teatro, fiz o papel de uma DragQueen em 1988, eu estava montando o *Superoutro*, aí me chamaram pra fazer um espetáculo e eu fui estudar teatro. Durante muito tempo eu convivi com o pessoal da escola de teatro e foi muito importante para a minha vida. Uma mistura de afeto, principalmente. Ali, eu não tive nenhum contato sexual importante, digno de nota. Foi uma passagem de amor, de afeto muito grande pelas pessoas, fossem homens ou mulheres.

Geraldo: Por exemplo, essa questão da homossexualidade nos anos 1970 funcionava como uma experimentação, mas você não incorporou essa experimentação no sentido do pessoal da década de 1970, não se permitiu essa experimentação, você se permitiu intuitivamente, através da maconha, você se liberou; do teatro, esses amigos, mas não que estava na cultura porque você conviveu com...

Navarro: A minha preferência sempre foi ter relação com mulheres, relação com homem ficava sempre como um tabu.

Geraldo: Eu estou falando isso, o Torquato, ele também tem isso, tem uma coisa de experimentar a liberdade corpórea, liberdade do corpo.

Navarro: Eu acho que teria isso se tivesse mais oportunidade de viver essa abertura, mas eu não tive, quer dizer, com essa idade, entre os dezoito e os vinte e quatro, quando começou a acontecer essa abertura maior, eu já estava quase casado, estava tendo uma relação com essa mulher com quem eu fiquei muitos anos, uma relação íntima muito agradável, positiva, satisfatória, de forma que eu não desejava outra coisa. A outra pessoa que eu desejei foi uma atriz da própria escola de teatro, mas não deu certo, a gente teve um tempo e se reviu dez anos depois, mas, enfim, nada importante nesse universo do homoafeto.

Geraldo: Como surge essa tríade freudiana? Você mesmo nomeia como tríade freudiana, não?

Navarro: Depois de feito, né, não foi a priori. Eu fiz um filme, *Alice no País das Mil Novilhas*, do cogumelo que é da merda da vaca, esse filme pra mim é revelador de mim mesmo, foi no momento em que comecei a fumar, e aquilo destampou, eu digo não, eu não vou, eu sei o que é que eu vou. É a perda da ingenuidade, é a perda do cabaço da cabeça. Alice é o medo da homossexualidade também, porque tem uma cena em Alice.

Alice também revela uma homossexualidade latente reprimida; tem uma cena de Alice que eu tiro a roupa de mulher, visto a de homem e saio para a rua. Aquilo hoje pra mim é claro como água. Antes não era; era uma coisa assim: eu vou provocar, eu vou fazer uma coisa assim, meio como se aquilo não tivesse nada a ver comigo necessariamente, mas tinha, eu sabia que tinha, e negar isso era uma forma de me defender daquilo que era estigmatizado. Então, isso me levou adiante a dizer “não vou mais reprimir essa coisa!” O que acontecer nessa direção eu vou topar, eu vou em frente. Aí eu fui, topei, mas não aconteceu, o corpo não, nem a mente nem o corpo, nada. Broxei. Uma decepção para o meu parceiro.

Geraldo: No *Exposed* existe uma relação muito clara com a psicanálise, no sentido da castração, do pai, o sentido de castração da mulher afiando a faca.

Navarro: Mostra o Jesus menino sem o pinto.

Geraldo: Exatamente. Parece que foi feito de forma intuitiva, mas você leu coisas do

Freud na época?

Navarro: Sim, sim.

Geraldo: Mas chegou tudo de forma intuitiva, desde *Alice no País das Mil Novilhas*?

Navarro: Chegou de maneira intuitiva. A relação do filme, do *Exposed* foi com o canhão. Aquele canhão é a imagem fundamental. Eu fui para o Recife para mostrar *O Rei do Cagaço* no festival, ocorre na praça 13 de maio, onde não tem mais esse canhão, um canhão em riste, e eu fiquei louco por aquela imagem, gastei um rolo de filme inteiro.

Geraldo: E acabou se ligando com a ditadura, tanto no final de *O Rei do Cagaço* quanto no *Exposed*.

Navarro: Isso é um álibi.

Geraldo: O falocentrismo, na verdade um recalque da vontade.

Navarro: E a coisa do poder. Porque o conceito do filme é sobre potência. A potência de tiro, alcance do tiro, a que ele descreve no final do canhão. Então ali vem a imagem daquele canhão, eu não sei por que eu fiquei tão siderado, o fato é que eu rodei um rolo inteiro, e quando eu estava no meio, eu falei “agora eu sei, o próximo que eu vou fazer é sobre o poder”. É um filme fálico, aí sim, eu já tinha feito um filme oral, um anal e esse fálico. E o que é que o falo é? Todas as relações de poder no mundo, a guerra, o dinheiro, os marechais, presidente, Jesus Cristo, Chaplin...

Geraldo: O Chaplin como contraponto da liberdade do corpo, ele dá rasteira em todo mundo.

Navarro: Aquilo tudo é um processo inconsciente, é um processo que começa a fazer sentido depois, é que é uma coisa também eventual. A coisa espontânea. Aconteceu que fiquei em casa na noite quando o Chaplin morreu; eu me preparei para gravar imagens na TV, da retrospectiva 1977. Isso foi dezembro de 1977, eu botei um tripé, eu não filmava com tripé, aí eu botei cuidadosamente, enquadrei legal, a única imagem que eu tenho de tripé do Super-8, paah! Eu falei: “vou filmar a retrospectiva toda, tem imagem aqui de arquivo que me interessa”. Menachem Begin, Anwar Sadat, Jimmy Carter, tudo o que tinha, peguei aquilo em 1977, eu já tinha a imagem do canhão. Aí, depois essa imagem do dinheiro, as cédulas mesmo, porque ali tem capital e trabalho, Portinari. Então eu disse “pô, que genial, ele está na minha mão, é só eu conseguir filtrar e botar isso ali na montagem”, e isso assume um significado poderoso pra

caramba, né?!

Geraldo: Quando você falou que foi apaixonado pelo Tropicalismo, essa maneira de pegar coisas...

Navarro: Antropofágica total, total...

Geraldo: Você curti as músicas do Tropicalismo?

Navarro: Muitíssimo, em todos esses filmes eu botei essa música.

Geraldo: Rita Lee.

Navarro: O Caetano cantando *Coração materno*.

Geraldo: A música cantada pelo Roni Von, que eu levei uma bronca porque eu achava que era você cantando, o tom do Roni Von, o Rubens também achava, o Roni Von não era quando jovem um cantor lírico, então o timbre parece o teu, e aí entramos noutra ponta, o som desses filmes, o som elaborado nesses filmes, superelaborado, fala sobre isso. Você gravava em fita-cassete, como era a relação com as gravações?

Navarro: Disco de LP, plugado diretamente no meu projetor...

Geraldo: Ah, no projetor...

Navarro: Eu quero esse trecho da música, aí ensaiava uma vez, duas, aí botava o filme pra rodar.

Geraldo: O projetor era sonoro, mas você gravava no projetor?

Navarro: No projetor, na película.

Geraldo: Quer dizer, a película funcionava como uma fita.

Navarro: Era uma película, ela tinha um lugar de colar uma fita muito estreita de um milímetro no lugar designado para ela mesmo. Tinha uma pessoa aqui em Salvador que fazia, um colega nosso, era Robinson Roberto, ele aplicava a fita na película que vinha sem fita. Tem um desses filmes que foi feito com película sonora, que é o *Na Bahia Ninguém Fica em Pé*, aí filmou com câmera Super-8 sonora, já gravava entrevistas e tudo na hora, mas as outras não, a gente gravava só imagem e depois sonorizava. É, a sonorização era uma punheta mesmo, uma masturbação, eu ficava muito tempo até conseguir, às vezes eu fazia e conseguia logo. Teve coisas, por exemplo, no *O Rei do Cagaço*, que eu fiz com o rádio ligado num programa, porque

estava acontecendo alguma coisa e eu não sabia o que é que ia acontecer, e estava gravando, Alô Alô Bahia, não sei o quê...

Geraldo: Concurso de peidos.

Navarro: Concurso de peidos.

Geraldo: E o som acaba sendo uma verborragia também.

Navarro: No caso do *O Rei do Cagaço*?

Geraldo: Sim, acaba aparecendo até o comediante, uma frasezinha do José Vasconcelos...

Navarro: (diz a fala de José Vasconcelos)

Geraldo: Imitar o saber catedrático.

Navarro: Sim, sim, sim.

Geraldo: Então você pegou toda essa verborragia para expelir como...

Navarro: Excremento.

Geraldo: Excremento; e naquele momento político, acabou significando expelir em cima do momento histórico. Você está vivendo um momento histórico, expelir o momento histórico.

Navarro: Pra cagar em cima.

Geraldo: Pra cagar em cima do momento histórico.

Navarro: Há uma propensão natural minha, a minha forma de fazer política. É uma forma alienada, no sentido dos caras que faziam política na época.

Geraldo: No sentido do *Agit-prop*, o filme servir para consciência política, é um *Agit-prop* ao contrário.

Navarro: Sobrevoar isso, pois não suporto esse cheiro, vou cagar em cima disso também. O filme do Lamarca, eu fiz meio que para resgatar uma admiração imensa que eu tenho por essa gente que morreu pelo que acredita. Eu não seria capaz de pegar numa arma para fazer guerrilha, mas, porra, eu tenho que admirar as pessoas que morreram por causa disso, e respeitar. Na época eu estava cagando, estava cagando e andando e, espera um minuto, não sou dessa falange, não me identifico, não sou alienado, foda-se, não estou nem aí, eu sou louco, o

que você quiser. Eu era considerado de direita.

Geraldo: Mas quando havia um clima dentro das jornadas, que existia uma turma stalinista...

Navarro: Stalinista, comunista.

Geraldo: E você?

Navarro: Pola e Fernando.

Geraldo: Eram um contraponto disso.

Navarro: ... Essas questões todas de anarquia, uma coisa que foi chamada de anarquia, teve até um momento que Jairo Ferreira fala isso. E teve um colega documentarista que disse também, esses superoitistas estão realizando um desserviço para a jornada e para o nosso cinema sério e tal.

Geraldo: Teve alguém que falou que o *Rei* era fascista?

Navarro: Sim, era de direita.

Geraldo: Quem falou isso?

Navarro: Era um pessoal, eu não sei se eu... posso estar sendo injusto... de repente, pode ser uma falha.

Geraldo: O Pierry parece que colocou na tese.

Navarro: O cara da cinemateca, o nome dele termina com ow, Bernardo Vorobow.

Geraldo: Ele chegou a falar isso?

Navarro: Eu não posso dizer isso.

Geraldo: O Pierry colocou isso.

Navarro: Mas é bem possível.

Geraldo: O Bernardo foi namorado do cineasta, o Carlos Adriano, quer dizer, é uma pessoa de muita relação com a estética.

Navarro: Depois a gente ficou amigo, a gente se respeitou.

Geraldo: Mas era um momento.

Navarro: E naquele momento eu estava cagando pra respeito, foda-se respeito, eu quero que se foda a mim mesmo, eu sou um merda!!! Eu sou o Rei do Cagaço, eu estou me cagando de medo de você, eu estou me cagando de medo da polícia, eu fiquei com medo, na hora em que eu fiquei nu no ICBA, eu fiquei com medo que a polícia viesse me pegar, porque eu tinha um cagaço. E isso só engordava, robustecia o sentido de *O Rei do Cagaço*, visto que, para mim, isso vem depois, claro que eu não pensei racionalmente, mas aqui na cabeça estava assim: *O Rei do Cagaço* é um bicho corajoso, um cabra da peste que pega em arma e tira sangue e mata, é um homem, um macho! *O Rei do Cagaço* é um cara que se caga de medo! Então esse cara, eu sou o *Rei do Cagaço* mesmo, não no sentido de brincar com a palavra, não, mas era o de cagar, literalmente.

Um cagão de merda! Autodepreciativo. Sempre teve, as minhas coisas tinham muito.

Geraldo: Autodepreciativo, mas, no debate, quando você tirou a roupa, parece que você estava querendo falar que existe outra forma de dizer as coisas, de falar pelo corpo.

Navarro: uma ioga...

Geraldo: E isso vai além do anarquismo, isso é político.

Navarro: É política do corpo.

Geraldo: Política do corpo.

Navarro: Eu não colocava Reich, estava tudo ali e eu tinha lido.

Geraldo: Você tinha lido?

Navarro: Tinha lido, mas eu estava cagando pro Reich, pra intelectualidade toda, pro próprio Freud, absolutamente respeitável, mas estava limitado pelo tempo dele, eu estava além porque eu estava vivo. Eu podia tirar a roupa em público, podia matar em público, eu era o arauto de uma coisa que estava por vir, eu era o futuro, eu tinha essa noção...

Geraldo: Na verdade, tudo que você leu te liberava mais ainda e não entrava numa relação intelectual.

Navarro: Eu só quis fazer academia, fazer um curso prático, né, mestrado, doutorado, pra ser professor, pra ganhar um salário. Minha relação é de sobrevivência, isso foi depois, na década de 1980, eu já tinha trinta e poucos anos...

Geraldo: O que pensou em fazer?

Navarro: Pensei em fazer teatro. Você sabe o que eu pensei, em 1974, antes de fumar maconha, primeira vez, eu saí da escola de engenharia e entrei para fazer o mestrado de geofísica, eu assisti duas aulas, eu acho, e eu disse: “eu vou morrer, eu não aguento, é muita dor pra mim, eu não suporto, eu não vou ser esse homem, eu não posso ser esse cientista de geofísica, entendeu?” E era um sacrifício, eu disse: “eu tenho que arranjar um jeito de viver, sustento e tal”. Eu tinha um emprego na prefeitura, mas pagava muito pouco, prefeitura de Salvador. Eu tinha deixado o emprego da Odebrecht, eu fui engenheiro da Odebrecht por dois meses, eu tinha tido tuberculose lá. Aí o funcionário me deu esse relatório, quando eu cheguei lá, um operário me disse: “doutor, eu estou precisando de um atestado médico, eu estou doente”, eu acho que eu já contei essa história, eu disse “não”, “eu pedi a minha demissão, quando cheguei”, o cara disse, “demite o operário”. Aí eu fui lá e assinei minha demissão, não por heroísmo, é porque eu não suportaria viver com aquilo, porque eu tenho uma doença mental, se você quiser, uma neurose, que estava colocando em mim uma ansiedade que eu nunca imaginei que pudesse experimentar, porque é como se eu tivesse... a trepidação chegou num nível que a máquina vai explodir, eu estava tomando doses cavalares, eu falo isso no *Eu me Lembro*, tomando doses de tranquilizante, pra aguentar ser engenheiro, botar porra na cabeça, um capacete pra chegar lá e... “você está tuberculoso”, demite o cara e eu vou ganhar dinheiro pra quê, se eu não posso ter uma família normal, se eu não posso ter filho, eu estou fadado a ser corno, não deu outra, eu fui traído pela minha mulher, que teve uma... (traído é uma palavra complicada, eu tive que viver esse momento com a minha mulher) gravidez de um outro homem. O casamento entrou em crise, já estava mais ou menos em crise, e ela foi, eu achei muito importante, muito admirável, só que a maneira como ela fez foi uma forma menor, pequena, eu queria que ela tivesse hombridade, mas aí eu falei com um cara, mas ela não é homem, ela não pode ter hombridade.

Geraldo: Mas em vez da hombridade, você poderia falar que ela poderia ter sido sincera no querer, sincera com você.

Navarro: Eu usei mal a palavra, meu pai usava muito essa palavra, você tem que ter hombridade.

Geraldo: No caso ele entendeu masculinidade?

Navarro: Sim, está certo ele, foi como um ato falho, hombridade, mas como você pode querer hombridade de uma mulher? E aí, pah, pô, claro que não, foi uma forma que até hoje repercute dentro de mim. Foi uma coisa ruim. Mentindo, com medo, escondendo, virou uma

fantasia perversa na minha vida essa relação. Mas, hoje, eu tenho uma filha, eu consegui superar aquele momento, por várias razões que atuaram naquele momento, e eu recuperei isso, eu tenho uma filha, conseguimos ter uma relação, ela me deu um neto agora, eu tenho uma vida afetiva com esse neto, que não é a mesma coisa, mas é! Não é mas é... essa minha ambiguidade com tudo. Eu não sei se eu estou encarnado, parece que estou, às vezes eu tenho dúvidas sobre isso, tal o grau de fantasia que eu ponho nessas coisas. Ela sempre me salvou, eu posso realmente voar. É uma coisa que tem a ver com Castañeda, de Don Juan. (rsrsrsrs)... você está com o livro dele aí? *Porta para o Infinito*?

Geraldo: Não, é o primeiro...

Navarro: *A Erva do Diabo*.

Geraldo: *A Erva do Diabo*.

Navarro: Isso aqui também foi fundo pra caralho.

Geraldo: Quando você leu?

Navarro: Eu li quando eu tinha vinte e quatro anos, quando eu estava filmando.

Geraldo: Um monte de gente leu.

Navarro: Sim, sim, o *Porta de Fogo*, do Lamarca, é baseado na *Porta para o Infinito*, do Castañeda, baseado na ideia de que tem uma porta em que você tem que entrar, você tem que se despedir de todos os seus afetos, fechar os olhos para aquilo que você nunca mais vai ver na vida, se despeça de seus afetos. É comovente, né, o Lamarca chora naquele momento do filme. Então Castañeda pra mim, Dom Juan, eu coloquei até nesse último filme, você não viu ainda o *Abaixo a Gravidade*?

Geraldo: Já vi, claro que sim. Daqui a pouco a gente comenta o *Abaixo a Gravidade* (rsrsrsrss). Você, se agarrando à vida o tempo inteiro, eu me identifico muito com o filme. Tem momento na vida em que a gente, não sei se você entende, o desejo de viver como uma coisa primordial.

Navarro: E acho que isso aí tem um paralelo naquele livro *Perfume*, do Sussekind, caramba, que eu acho isso aí como... quando li esse livro eu estava bastante deprimido, e o meu desejo de viver era como de um parasita que... tem que se aferrar ao musgo, à podridão, tinha medo, tinha cagaço, um cagão... Eu sou muito autodepreciativo, sempre me boto lá embaixo e, depois, me boto lá em cima, eu sou um “gênio da raça”, é muito louco isso, conviver com essa

coisa... Não é bom, não faz bem... você não é nenhum semideus, você é as duas coisas, momento sim, momento não.

Geraldo: Mas... e esse mundo reificado? Esse mundo das aparências, tudo tem que ser jovem, tudo tem que ter certa forma determinada?

Navarro: É, isso aí, eu estou o tempo todo chutando o pau da barraca.

Geraldo: Então, mas em *Abaixo a Gravidade* você tenta chutar isso também.

Navarro: Mas é isso, quando você fala...

Geraldo: Por que é que existe idade, por que é que a gente precisa ficar colado numa idade?

Navarro: É (rrrsrr).

Geraldo: Por que a gente precisa virar o pai, você é pai, mas você é homem... o Vladimir Safatle fala isso, cita Hegel, pois a gente precisa ficar colado numa máscara, numa posição social, e você, nos filmes, você quer quebrar essas coisas?

Navarro: Acho ótimo isso, essa pulsão é ótima, é o que tem mantido a vitalidade, o viço, mas eu lembro do *Perfume*, que me fez tanto mal, eu me sentia naquele momento como esse parasita, por que é que você está com medo, por que podia ser contra o *Abaixo a Gravidade*, ótimo, o *Abaixo a Gravidade* cumpre a função dele na minha vida no momento em que ele entra e encerra, pra mim não tem mais, depois do *Abaixo a Gravidade* não tem mais importância, se tiver, vai ter, mas eu não sei ainda. Tem um filme que até agora só possui o título, e que se chama *Eu Sei Tudo*. Só tem o título me incomodando, que vem desde Sócrates até ... é, Sócrates, a frase *Só sei que nada sei...*

Geraldo: O dom Juan fala dos perigos, uma hora lá, o medo, outro tem a ver com o saber, que é um perigo também. “Eu sei tudo” é um perigo, é um dos perigos que ele fala.

Navarro: Eu tenho uma trilogia do eu, né?, que é *Eu me Lembro*, *Eu Pecador*, que é o que vai talvez ser feito...

Geraldo: Esse *Eu Sei Tudo* ...?

Navarro: *Eu Sei Tudo* é da minha agonia, o *Eu Pecador* não é próximo da agonia, *Eu Me Lembro*, *O Homem que Não Dormia*, próximo da agonia, num outro plano que é do plano simbólico, do cármico, como se fosse uma herança cármica, e o *Abaixo a Gravidade*, que é do presente, é a velhice, e o *Eu Sei Tudo* é dessa falange; o *Eu Pecador* não, é uma história fora

de mim, é a história de um negro, menino, e eu batendo na igreja católica, mas não fala de mim, falar sempre fala, mas não é com essa proximidade...

Geraldo: E o que você está fazendo agora?

Navarro: Eu estou fazendo uma pequena reforma, a minha casa tem dois andares e estou tentando melhorar o andar de baixo e tornar independente e virar um apartamento para ser alugado, tipo Airbnb. Receber hóspedes em casa. Eu estou voltado pra isso, eu estou vivendo com uma mulher que tem feito muito bem à minha vida; ela tem um sexo maravilhoso pra mim, e ela tem um afeto muito grande. Sabe cozinhar muito bem. É uma mulher totalmente voltada para o marido e para a casa, eu nunca pensei que eu ia encontrar esse animal na minha vida. Eu nunca desejei, na verdade eu não queria que a relação fosse assim, mas é como se apresentou pra mim, e está sendo ótimo, eu nunca experimentei uma relação tão relaxada, ela faz uma comida tão gostosa, ela faz um amor tão grande, a vida dela é voltada para o lar. Meu Deus, isso existe? Como se fosse um prêmio, em algum momento, sim, está sendo ótimo. Eu estou mais saudável, eu estou comendo melhor, estou mais feliz, a gente vai à praia... a gente vai viajar essa semana...

Geraldo: E as terapias do riso, aquele negócio que você falou, o teu terapeuta do riso.

Navarro: Não fiz mais. Um argentino?

Geraldo: Como ele chamava, você elogiou a questão do riso, da alegria.

Navarro: Ele trabalhou comigo durante muito tempo, a gente terminou faz alguns anos, mas me ajudou muito, profundamente, ele me fez aceitar muitas coisas que pra mim eram inaceitáveis, mas algumas ainda persistem... porém, hoje eu já sei a natureza delas. Elas são a natureza do superego mesmo, ficam tomando conta, vigiando a porta, não cabe mais na minha vida, eu vou fazer setenta, então não cabe mais essa vigilância.

Geraldo: Posso falar uma outra coisa? Você chegou a conhecer o Agrippino?

Navarro: Olha, eu conheci o Agrippino de raspão, porque a mulher dele ia muitas vezes...

Geraldo: Ele frequentou as praias daqui, né?!

Navarro: Ele morava em Pituçu e eu também, há uns duzentos metros da casa dele. Às vezes a mulher dele precisava telefonar e essa casa onde eu estava era alugada e tinha um telefone. Ela precisava telefonar pra São Paulo, aí ela ia e fazia uns telefonemas lá em casa.

Geraldo: A Maria Esther.

Navarro: A Maria Esther. Aí o Agrippino rondava, a gente nunca teve um papo. Aí, depois de muitos anos, agora em 2005, pouco antes de ele morrer, eu fui com o Pierry lá...

Geraldo: Ah, você foi naquela entrevista.

Navarro: Lá no Embu das Artes, e ele estava assim, muito fedorento.

Geraldo: O Rubens estava lá também? A Noemi estava.

Navarro: Quase que ele não atende, a gente bateu insistentemente, subiu, gritou, tudo escuro, não tem luz na casa, vem uma pessoa fazer a limpeza de vez em quando, um irmão é que cuida dele, e ele mesmo diz, não, eu sei fazer nada não, estava assim, todo feio, desgrenhado, fedorento, asqueroso, é como se fosse uma pessoa, acabou, não tem mais cuidado nenhum consigo mesmo, é um mendigo, mas ao mesmo tempo sem sofrer, pelo menos aparentemente, entendeu? É como se tudo tivesse perdido a importância, mas não há ninguém no comando.

Geraldo: Nem ele nem ninguém?

Navarro: Não há ninguém no comando. Uma sensação deprimente.

Geraldo: Pra quem vê?

Navarro: Ao mesmo tempo está tudo bem com ele, ele não está sofrendo.

Geraldo: Eu sei, tinha uma condição meio esquizofrênica, que não sei se foi um fator da perda da filha, acho que tinha traços de esquizofrenia, que, segundo uma parente dele, cunhada, que contou, era recorrente.

Navarro: Eu temo que isso aconteça comigo.

Geraldo: Hum?

Navarro: Eu temo que isso aconteça comigo em algum momento.

Geraldo: Você quer um cafezinho? Pega alguma coisinha...

Navarro: Eu vou querer um suco. Laranja puro. Detox, sem nada. Detox.

Geraldo: Eu acho que existe uma materialidade em você que é, das coisas que você caça, das coisas que você caça do teu passado, que isso é inesgotável, não tem como esgotar.

Neurose obsessiva (rsrsrs)

Navarro: Sim.

Geraldo: Mas ali já era uma coisa de esquizofrenia, sair, criar um outro mundo pra si.

Navarro: Tentar fugir, né ?!

Geraldo: Aí eu acho que é outro... que tem a ver com a condição, perdeu o contato com o mundo...

Navarro: Mas eu temo, quando eu fumo, por exemplo, eu temo que isso aconteça. Não sei quantas vezes.

Geraldo: (rsrsrs) Tinha três coisas:, tinha o Peiote, segundo ele, que o Peiote fica como um amigo, e a erva do diabo, o próprio Dom Juan, ele rejeitou a erva do diabo, quem ia dominar seria a erva, ia dominá-lo.

Navarro: É o que acontece comigo.

Geraldo: Então...

Navarro: Não fumar...

Geraldo: Se ela vai te dominar, não.

Navarro: Mas ela domina, ela me ...

Geraldo: Ué, mas ele está falando aqui, leia de novo isso aqui então, ele está falando que ela, o próprio Dom Juan rejeita, com Castañeda não, não tinha, ele rejeitou, ele fala, tem milhares de caminhos, a erva do diabo é um dos milhares de caminhos, eu não preciso escolher esse, o próprio Dom Juan falou isso... Eu mesmo estava querendo ir para um negócio, viver de luz, você já ouviu falar nisso. (rsrsrs)

Navarro: (rsrsrs) Já sim, já....

Geraldo: Eu estava querendo depois do doutorado, eu falei, eu vou tentar os vinte dias lá, de conversão do corpo, por que é uma coisa corpórea, eu estava pensando em fazer isso agora, não vou fazer agora, tenho que entregar o doutorado (rsrsrs). Parece que limpa, você já fez isso, não?

Navarro: Não, mas macrobiótica, jejum, essas coisas, eu fiz numa época que foi muito

importante pra mim.

Geraldo: Você já viu esse documentário, né? Viver de Luz. Está no YouTube. O rapaz, esse Oberon, ele é um dos caras que dá o depoimento, mas é o principal, inclusive hoje ele dá cursos, ele mesmo acompanha as pessoas, é um rapaz, diz que abre a percepção, os cheiros, ativa toda uma série de coisas, e não é a questão de não comer...

Navarro: Acho que você precisa estar sozinho ou então com alguém que esteja na mesma, parado.

Geraldo: Mesmo comer é uma coisa social, né?, ligada à sociabilidade...

Navarro: É uma viagem.

Geraldo: Uma viagem. Eu te invejo, se eu for começar a fumar maconha, a Beatriz me manda para aquele lugar, porque ela rejeita. E eu sei qual é o papel da maconha, os vários pontos positivos, inclusive para a saúde, pra problemas seriíssimos, ela é superpositiva. Agora, precisa ver, tem muitos caminhos, se ela domina, precisa ver se precisa, porque você se alimenta por outras coisas. É uma relação que você tem que é muito antiga, né? Eu não tenho relação alguma, meu pai fumava, eu jogava o cigarro pela janela. Eu tinha medo do cigarro porque ele fumava, então eu acabei não criando relação. Eu vi essa semana um chiclé de maconha, não sei se você viu, eu sei que ela tem muitos componentes.

Navarro: É ótimo para divertimento, para quem pode, para quem tem saúde mental. Eu não tenho saúde mental!

Geraldo: Então, se ela te ativa alguma coisa, se ela te domina, alguma coisa negativa, talvez haja outras coisas, a macrobiótica, ou alguma outra coisa que dá barato também, que não seja isso. Eu aqui te dando conselho... (rsrsrs)...

O meu doutorado é sobre o *Rei do Cagaço*, o *Exposed*, o *Céu sobre Água* e o *Terror da Vermelha*. Com *Exposed*, você foi considerado o maior superoitista brasileiro de todos os tempos. Eu amo o *Rei do Cagaço*, mas eu considero o *Exposed* uma obra-prima, e essa questão da obra-prima é um problema para a análise fílmica. O que é uma obra-prima?, mas ele é. Mas o que é?

Navarro: Tem coisas que desmascaram, tem coisas do processo de elaboração do filme, que desmascaram muita coisa que é mitificada. Essa coisa mesma de que eu saí pra rua, eu saí em alguns momentos, eu encontrei um cachorro lá trepando, ali em Pituaçu, perto da casa de

Agrippino, não sei por que é que eu vou usar ele, mas isso faz sentido, isso está tudo ligado, entendeu? Uma coisa da...

Geraldo: Sabe com que eu liguei isso? Liguei ao George Bataille, o mundo, a relação do sexo está ligada à rotação da Terra. Quando você fala, esse mundo é de Deus, parece que é um bêbado falando.

Navarro: (cantando) *Esse mundo é de Deus*, ele pergunta e depois ele responde, Esse mundo é grandão pra caralho. (rsrsrs)

Geraldo: Pra caralho (rsrsrs).

Navarro: (em tom de ironia) De onde é que vem isso, essa inspiração que é, eu não sei dizer... tem uma coisa, entendeu, coisa que nem um raio que cai na cabeça. E é autoexplicativo, entendeu?... grandão do caralho, eu estou falando disso, do tamanho do pau...

Geraldo: Isso não tem explicação, isso é difícil...

Navarro: Essa coisa da castração, do...

Geraldo: Porque a música do Teixeira, também, você materializa de uma forma que dói no espectador, o couro queimando, o tecido queimando, isso é uma dor.

Navarro: E, além do som de eu cantando, tem um som também subjacente ali...

Geraldo: Como se chama?

Navarro: A crucificação de Jesus Cristo... Superstar.

Geraldo: Superstar.

Navarro: Father, father... In your hands...

Geraldo: O filme é muito redondo, até o frango, todas as relações são corpo, isso que deu pra identificar, tudo é corpo. E o frango cômico no final, mas ao mesmo tempo é trágico, pois é um momento, 1978, em que o pau está comendo nas delegacias, e o negócio chamava pau de arara, que era onde botavam os pássaros... Então o canhão, mais não sei o que lá, torna aquele momento histórico também, né?! O que é inacreditável é como é que isso voltou cinquenta anos depois. É isso, Navarro, você tem alguma outra coisa para falar?

Navarro: Não, a gente pode manter um diálogo a distância. Qualquer coisa que você queira.

Trecho de Conversa:

Geraldo: Eu li o *Supercaos...* da Evelina.

Navarro: Eu fui aluno dela, na escola de teatro.

Geraldo: Uma pessoa raríssima.

Navarro: Raríssima.

Geraldo: Escrever esse livro naquela época...

Navarro: Eu achei o *Pan-América* devastador, terrivelmente devastador... estimulante, uma coisa assim, que reverbera tudo até hoje, fantástico. E aí vejo como as coisas são, Caetano se inventa, reinventa, dessa coisa da sobrevivência, eu acho também, mas menos do que isso, porque não é apenas isso, é o jeito em que ele está no mundo, que é um jeito saudável, tranquilo, ele não precisa ficar louco, ele transa com a loucura de outra forma. Não é menos loucura, talvez, é menos dolorosa, mas não é menos digna. E eu vejo as pessoas descerem o pau no Caetano, assim, de uma forma inclemente, ele está tentando, como todos nós, somos todos miseráveis...

Geraldo: Eu vou ser muito sincero. Durante o doutorado, eu comecei em 2016, todo esse período foi esse horror, desde o golpe até agora. E eu, teve uma hora, que eu pensei no Tropicalismo, em responsabilizar um pouco, a opinião do Roberto Schwartz, de desviar uma atenção, você diluir todo um posicionamento, mas se hoje a gente tem isso, como é que você vai formar uma população politizada, imagine naquela época, como é que você poderia responsabilizar o Tropicalismo, porque ele era uma forma hippie pop, que entrou...

Navarro: Que salvava a gente.

Geraldo: Exatamente, salvava! Então, não dá pra responsabilizar, mas como eles entraram numa indústria cultural, naquele momento, foi difícil não pensar numa diluição de um caráter aguerrido e revolucionário, que alguma coisa estava sendo plantada no governo Jango, uma transformação. Mas, se hoje estamos vivendo isso, perdoa até o Bolsonaro. (Rsrtrs), a questão do caipira, nesse sentido eu perdoe ele.

Navarro: Tem muitos pensamentos maldosos em relação ao que ele representa, eu acho que é imperdoável.

Geraldo: Não, claro que é.

Navarro: Mas, no sentido último, todos nós somos passíveis de perdão, porque somos muito produto do que vivemos, dos medos todos.

Geraldo: Produto cultural.

Navarro: Então eu me sinto muito grato ao Caetano, ao Gil, ao Torquato, a essa gente que abriu a... pahh... arrombou... e Chico Buarque, porque cresceu muito, depois virou uma pessoa, hoje talvez, o maior representante dessa mentalidade que não faz pactos com a Globo e tal. Grande, grande, toda a vida, o Carlinhos Brown, ele se afigura pra mim como uma degeneração, não sei se eu tenho razão ou não, mas é como ele cheira pra mim. Eu estou falando dele porque ele entra na família de Chico, em algum sentido. Tem um amigo meu que diz que ele é a quintessência, eu não consigo ver ele como a quintessência de nada! Eu vejo o Chico como a quintessência de alguma coisa. É como se fosse o último momento dessa geração que começou lá no século XVIII, XIX.

Entrevista com Marcos Pierry. Fevereiro de 2019

Pierry: Bom, se a gente for pensar no estatuto do corpo no conjunto de obras do superoito brasileiro, que nos interessa aqui na conversa, envolvendo Zé Agrippino, o Edgard e até o Torquato também, algumas questões são destacadas a priori, algumas até hoje em dia já emblemáticas do corpo como plataforma de discurso, de acontecimento, de experiência, tudo que não podia acontecer em praça pública, acontecia da boca pra dentro, do corpo pra dentro, apesar de que, às vezes, voltava pra rua, como no caso do filme do Sérgio Peú, em que ele se lança ali em confronto com uma dimensão pública de institucionalidade e tal. Talvez o projeto do Edgard esteja no meio do caminho do que se tinha como uma dimensão mais pública e uma dimensão mais intimista, e, no caso do Agrippino, ainda que mantenha uma expressão que, em última instância, sempre é pública porque o filme dá-se a ver e as coisas acontecem ao ar livre, mas é um diálogo mais consigo mesmo ou com os seus, com a esposa como companheira, com algo que estava dentro que era um bebê na barriga, com aquele espaço da água que era a água que eles bebiam; teve uma discussão sobre aquela água em uma época, quando a água ameaçaria

ficar poluída, enfim. Até o arroz que eles comiam, uma hora o Agrippino fala, e o Torquato também numa dimensão mais política, também do corpo, mas já num diálogo que a gente pode chamar aqui de um cinema de gênero claramente. Traz a figura de um vampiro e de algumas inversões entre trópico e Transilvânia, digamos assim, acho que dá para fazer essa ponte. Existe um recorte que dá para ir, corpo, transgressão e cinefilia no Torquato, corpo, transgressão, esse meio caminho entre o público e o privado que seria o do Edgard, da família para a rebelião pública, e no Agrippino acho que é uma coisa mais para dentro, que se volta da família para dentro, uma outra ideia de família, claro, uma outra ideia de corpo, de feminino, também com a presença da Maria Esther cada vez mais vem sendo valorizada.

Enfim, acho que para começo de conversa, o que eu enxergo é isso, quando a gente coloca esses três autores nesse momento da produção deles, o que me vem de início seria enxergar três vertentes muito próximas. Por um lado, existe sim um ideal, digamos assim, comum, mas tem pulsões nos interesses de cada um que faz com que essas obras se desdobrem. Sem contar que cada um teve a sua longevidade com o Super-8. Torquato dirigiu mesmo um filme, trabalhou em outros, Edgard fez vários e o Agrippino, embora tenha feito mais de um, talvez alguns, a produção dele que sobressai em termos de cinema até hoje infelizmente é o *Hitler*, mas ele fez outros filmes. Talvez um trabalho como o seu, como o nosso, ao colocarem junto, veja um lado um pouco militante dos trabalhos, de recolocar obras supostamente menores numa escala de...

Geraldo: No caso de Agrippino, eu sinto que existia um percurso, principalmente no teatro, que foi interrompido, brutalmente interrompido, eles praticamente fugiram do Brasil. Existia uma estrutura que era muito potente, era muito frágil, no sentido de produção.

Pierry: Fugiram, mas levaram uma Super-8.

Geraldo: Exatamente. O Super-8 foi o...

Pierry: O que salvou eles.

Geraldo: O que salvou ele, principalmente ele. Porque ela engravidou. Então essa coisa de eles saírem e o filme como um *home-movie*, que se tornou filme, não era para ser um filme. Não é um filme de estrutura, ele acaba virando uma estrutura, mas não é. Agora isso que você falou do gesto público, do gesto para dentro, do gesto que é meio pra dentro e meio pra fora, isso é muito interessante...

Pierry: É uma intuição. Mas é algo que eu acho que se dá a ver nas obras, você

conseguiu enxergar essa possibilidade talvez rapidamente.

Geraldo: Não, mas você tem uma relação mais global, isso é muito interessante.

Pierry: Eu tentei pegar os três assim porque eu falei, o que é que faz o Geraldo estar se debruçando, porque o Torquato para mim é a figura mais estranha. Eu sabia que eu tinha que passar por ele, porque ele era uma cara fundamental do período, na época tinha saído a compilação do Paulo Roberto Pires, que me ajudou muito, está tudo ali, e tinha coisa do Davi Cardoso também, enfim... Mas eu não conseguia, não é que eu não conseguia, eu achava esse personagem muito gigante para eu colocar naquele panoramzinho. O próprio Agrippino, eu morri no caminho. Está escrito ali, mas eu não dei conta.

Geraldo: Você não sabe, o Torquato foi três quartos dos filmes...

Pierry: De tempo mesmo.

Geraldo: De tempo e investimento, tal a quantidade de coisas publicadas, sobre ele, dele, três quartos do negócio. Além do quê, eu comecei com Torquato, o primeiro na ordem cronológica era o filme do Torquato, e eu tive que começar com ele, além disso, praticamente tomou boa parte do negócio.

Pierry: Acontecem essas assimetrias, né?!

Geraldo: Completamente, porque virou um *cult*, então a quantidade de coisas que publicam sobre ele não param, não pense que é só o Toninho Vaz, são muitas obras. Uma que eu nem li até agora, uma menina que publicou um negócio sobre ele. Até agora eu não consegui ler o livro dela, porque não para. Até dois meses atrás eu estava lendo coisas dele que eu ainda não tinha lido. Os amigos, e eu ainda fui pra Teresina....

Entrevista com Pola Ribeiro.

Geraldo: Pola, meu doutorado, ele é sobre o *Rei do Cagaço*, o *Exposed*, o *Céu sobre Água* e o filme do Torquato, *Terror da Vermelha*, sob o prisma da contracultura e do corpo,

principalmente. Aquele cara que você mostrou agora no vídeo é de Recife, né? Ele não é baiano, não é de Salvador. Mas eu me pergunto: eu acho que eu poderia falar de Salvador, mas do Nordeste inteiro. Uma pergunta que me veio agora intuitivamente, para começar a conversa. Contracultura em Salvador ou no Nordeste não seria algo como uma redundância não? (rsrsrs). Como você vê isso? Também porque temos uma perspectiva de hoje, né?!

Pola: Eu tenho a impressão de que, para o lado de cá, na última rodada, nas últimas décadas, não que não se manifestasse em São Paulo a cento e cinquenta anos, era uma vila, mas talvez, esse quadrante aqui do Nordeste, ele tenha uma mistura mais dessa mistura de visões de mundo mesmo...

Geraldo: O povo negro, principalmente, que tem uma relação que foi muito mesclada com a cultura católica, mas mantém uma coisa muito forte com a ancestralidade africana mais do que em nenhum outro lugar no Brasil...

Pola: É uma capacidade de transformação muito grande, assim, de adequação a um sistema, quer dizer, os caras já vieram se adequando no navio e chegaram aqui com a religião deles ligada à natureza, chegavam aqui e não tinha uma planta que tinha na África, e eles já entendiam com os índios qual era uma outra planta e já modificavam aquilo.

Geraldo: A maconha...

Pola: Vem da África. E, assim, eu acho também que uma ideia do espaço sagrado, de que tudo é sagrado, no candomblé tem todo um respeito a todas essas coisas, a tradição é muito forte, mas ela convive com as pessoas, ela não é uma coisa apartada. A religião que os negros trazem, ela é uma coisa quase como na Grécia, os deuses caminhavam pelas ruas...

Geraldo: No cotidiano?

Pola: Corporificados, não é? E eles também tiveram que fazer uma adaptação muito grande, pois eles não eram uma unidade, eles eram muitas tribos diferentes, muitas linguagens diferentes, e tiveram que fazer um sincretismo entre os santos deles. Quer dizer, hoje, quando você chega em Salvador, aqui no recôncavo e tal, você vê nações que num determinado momento eram tidas como uma coisa só, e aí nos últimos vinte anos eles começaram a dizer, é uma coisa só, mas cada uma procurando trabalhar as suas tradições mais originais. Então as tradições Bantu se afirmando, Candomblé de Angola se afirmando como uma coisa, o Jêje, que era uma outra nação, que era da bacia do golfo do Benim e tal, que eram muito tradicionalistas, tipo assim, até trinta anos atrás num terreiro Jêje o chão era de barro, não usava luz elétrica. A

sucessão só podia se dar dentro da família, se não tivesse na família quem pudesse tomar conta aquilo ia se desfazendo. Você não podia sair pra montar outro terreiro filial daquele, então tinham muitas regras que foi levando o Jêje pra um beco quase sem saída. Nos últimos vinte anos começaram a ter algum movimento por dentro do terreiro, e dentro disso e ele começa a recuperar os terreiros Jêje, eu estava na TVE, dirigindo a TVE, a gente participou de uma comitiva levando pessoas do Jêje daqui pro Benim, de volta, então assim, começam a ressurgir afirmando o Jêje, então essa adaptação que eles tiveram, eu acho, e aí também a questão do urbano, né?. Acho que no Nordeste, mas o Rio também tem muito isso.

Geraldo: Você fala na década de sessenta, o Tropicalismo?

Pola: Porque, assim, a convivência da favela com a cidade... Tudo muito... chega numa praia de Salvador, pouquíssimas praias são seletivas. Você está na praia e está tudo misturado.

Geraldo: Está todo mundo junto. Coisa que em São Paulo... a segregação.

Pola: Mais difícil. Então isso, mesmo numa praia branca, estou com os dedos aspirando aqui, você... o contato com o vendedor, aquela linguagem do vendedor, menina bonita não paga, mas também não chupa, e não sei o quê! O bordão, o pregão, tudo convivendo dentro de um ambiente, que dizer, mesmo que ele não vá para a praia pra curtir a praia e tal, mas ele impõe a presença dele de uma forma muito grande com o mercado, com o pregão de rua, comida de rua.

Geraldo: Eu voltei para Salvador depois de muitos anos. A integração que o negro tem não existe em nenhum lugar do Brasil como ocorre aqui.

Pola: A presença na cidade.

Geraldo: A integração, ele integrado na cidade, não como uma coisa apartada socialmente, mas profundamente integrada, a cidade é dele. Eu sei que com a polícia tem mil problemas, todo lugar tem a polícia militar, mas não vejo em nenhum lugar do Brasil ele viver a cidade dele.

Pola: E tem os lugares de apartamento também.

Geraldo: Sim, claro que tem.

Pola: Em restaurante, porque a condição social é muito variável, mas ele tem uma... A cor dessa cidade sou eu...

Geraldo: Exatamente.

Pola: Tem uma coisa muito forte, eu acho que essa convivência, ela é tropicalista, né?, e de alguma forma ela derruba um pouco... tem um personagem nesse filme que eu estou fazendo que é o Caranguejo, esse rapaz é pernambucano, eu conheci ele em Brasília, ligado a ponto de cultura e tal, e quando eu fui ser secretário do audiovisual eu o convidei pra trabalhar comigo. Ele filma, ele fotografa, mas a função em que eu o coloquei na secretaria era de filmar, era de fotografar, mas o principal era a capacidade de desarranjo que ele criava no ambiente, certo? Então tinha aquela coisa formalzinha do Ministério da Cultura, os trabalhadores, e chega aquele cara, uma cara de pernambucano popular, com jeito de falar, com autoridade, porque se tivesse numa roda e Juca tivesse ou Gil, ele falava com Juca, com Gil, ele saiu pra falar com o Caranguejo, então essa autoridade, essa nobreza popular que tem a capacidade de surpreender e de desequilibrar o ambiente, essa era a função para que eu queria ele ali. Então eu estou trazendo essa imagem porque está defronte do monitor e vendo, a gente não viu ele falando aqui, mas é muito isso... Acho que tem essa coisa no Nordeste, Salvador muito, Recife ...

Geraldo: Por exemplo, existiu uma autoafirmação da negritude durante esses quarenta anos, trinta anos, mas já na década de 1970 você tem o rompimento do golpe de 1964, mas existia uma construção também, do Tropicalismo, que pode ser visto como um tipo de autoaceitação das linguagens das coisas, né?!

Pola: O poeta desfralda a bandeira, né?, essa junção dessas coisas todas, eu acho que esse desequilíbrio funciona na cidade, em Salvador tem essa coisa de, quando era criança estávamos no meio da rua, a presença do terreiro, dos blocos afros, quando começam a ir pra rua, mas mostrando um poder, quer dizer, a presença do Ilê Aiê é muito forte nesse sentido porque os afoxés já estavam, mas era um pouco como se fosse assim, de uma forma, no início do século XX não foram aceitos, a polícia bateu, tirou do centro da rua, mandou desfilar na Barroquinha, na Baixa do Sapateiro, mas depois foi se aceitando e foi ficando como que normatizado. Passou Filhos de Gandhi, passou aquele candomblé, mas quando o Ilê vem, que já fez quarenta anos de beleza negra, ela já tem uns quarenta e dois, ele vem já como um sinal de revolta, ele nasce como uma resposta a um ato de racismo, tipo vocês, mesmo pagando, não têm condição de entrar nesses blocos internacionais. Eles falaram, mas pra que a gente quer entrar nos internacionais, por que a gente não faz um bloco, a ficar aqui passando por esse vexame? Mas para ver o Ilê quando vai para rua dizendo que era um bloco de negros, não era um bloco do terreiro, era um bloco de negros, e isso *A Tarde* botou logo, bloco racista vai para

a rua...

Geraldo: Eu fui no show deles lá e o som é altíssimo (rsrsrs)...

Pola: Aqui na Liberdade...

Geraldo: Num teatro de concha, concha acústica, do parque do Azul.

Pola: Ah, sim, Costa Azul.

Geraldo: Sim, foi lá, e o som estava superalto, a ponto de..., eu tive que sair, porque pensei que iria romper meus tímpanos (rsrsrs).

Pola: Então eu acho que tem essa coisa, então aí tem que você vai para a praia, a praia expõe também o corpo de uma maneira muito, o Sol...

Geraldo: Mas tem uma coisa da gestualidade do baiano também, que é uma gestualidade muito expansiva, né?, a fala e a gestualidade expansiva, e tem uma dramaticidade na fala, né?, o italiano lá em São Paulo também tem essa coisa de mexer a mão, e aqui o baiano tem uma dramaticidade na fala do baiano.

Pola: Tem uma coisa do povo da dança. O Renato da Silveira falando de quando ele voltou da França num certo exílio, ele voltou e ficava assim, as pessoas estão no ponto de ônibus e estão dançando, os meninos e meninas enquanto estão esperando o ônibus, ele está, uma coisa que é meio capoeira, que é meio a dança, mas ele está ouvindo um sonzinho e ele está expressando aquilo corporalmente. O negro tem uma expressão corporal muito forte, né?!

Geraldo: Claro.

Pola: Muito presente, a dança, o que vem de casa. Uma vez eu estive com um iogue, um professor de ioga, De Rose, famoso, e ele falava assim, Em São Paulo fui pesquisar umas famílias indus sobre ioga, e ele me dizia, a gente não pratica mais ioga, mas o senhor não quer ficar para almoçar, ele ficava pra almoçar, conversando, daqui a pouco ele começava a perceber que eles praticavam ássana, que eram as posições, eles praticavam ramayana, que era a respiração, ou seja, tem uma hora que a cultura encarna e que você não faz o ritual todo, mas aprendeu a respirar, aprendeu que fazer posições te relaxa e te cura, então eu acho que assim, mesmo que o negro, com essa explosão toda, não é todo negro que está ligado...

Geraldo: Ao candomblé...

Pola: Ao terreiro, ou que tem a comunidade forte.

Geraldo: Mas rola uma gestualidade. A consciência está ali.

Pola: É, não é tudo perdido ali. Ele não tem escolaridade, ele está na bandidagem, ele não está tendo hierarquia nenhuma para obedecer, não acredita em religião nenhuma, mas...

Geraldo: Ainda tem uma cultura...

Pola: Ainda tem e a coisa corporal, quer dizer, que às vezes é incorporada de uma forma que a gente até se assusta um pouco, com alguns blocos, algumas músicas superpopulares e que arrastam, tipo assim, tem um fenômeno, Igor Kannario, na cidade, que é... se elegeu vereador, agora se elegeu deputado, é um cantor que arrasta multidão e que tem uma coisa meio com polícia, um negócio meio esquisito, ele diz que é o príncipe da favela e tal, que é um pouco assustador porque ele coloca como poder, é porque não faz uma afirmação como faz o Ilê, ele faz uma afirmação que é meio cooptada pelo poder, então é meio esquisito, e chega a ser assustador, a massa que acompanha Igor Kannario, que mistura traficante com não sei quê, é um negócio, é muito forte aquela energia que emana dali. Eu não gosto daquela energia, eu tenho certo receio daquela energia, mas eu respeito muito, não gosto da forma, mas a energia que gera a forma, ela é muito corporal, é um negócio que parece que ela vai demolir os palanques do Campo Grande, ir pulando ali, é um negócio muito impressionante. Que o baiano consegue ter. Ontem teve o Baiana, a gente não foi porque não tem nem como pra aguentar ir, mas que tem uma leveza vendo aquilo. É que a favela não é leve mesmo, e quando faz isso, ela, de alguma forma, mesmo manipulada, está traduzindo a quantidade de mortes que estão acontecendo. Que dá um grau de não superficialidade, apesar de tudo ser bem superficial, os conhecimentos e tudo, mas meu amigo morreu, eu estou na rua pulando carnaval, mas esse ano eu perdi três, quatro amigos... Eu perdi amigos negros no Morro da Sereia, que é um enclave aqui do Morro do Vermelho, onde eu morei um tempo, eu convivia com os meninos, e eu fui vendo morrer...

Geraldo: Muito trágico.

Pola: É uma coisa louca, dá um grau de severidade. Mas diga.

Geraldo: E o seu Navarro então...

Pola: Navarro?

Geraldo: Antes de você falar da mágoa que você teve.

Pola: Não, a mágoa foi uma coisa pontual mesmo... Navarro é um cara que eu amo. A

gente sempre foi muito próximo, a gente sempre construiu coisas rindo muito. Antes do cinema profissional, a gente fez tudo com muita alegria, muito junto mesmo.

Geraldo: Você participou do *Superoutro*.

Pola: No *Superoutro* eu fiz coordenação de produção. *Superoutro* é um filme incrível porque o Navarro tinha ganho um edital para um curta-metragem de quinze minutos. O orçamento era pra fazer um filme de quinze minutos. Ele fez um filme de cinquenta. Ele dizia que ele ia fazer um filme com o fotógrafo Vito Diniz e com um ator. Ele, um fotógrafo e um ator, tudo que eu dizia que ele precisava para fazer o filme, ele respondia, “não preciso, eu vou fazer o filme eu, Vito Diniz e Bertrand”. Eu falava, “sim, tá legal, mas esse filme aqui, primeiro ele não tem quinze minutos”. Ele, “não, quinze não tem, mas com vinte e cinco minutos eu faço”. Fez o dobro. Tanto que tinha um orçamento pra fazer um filme de quinze que ele dizia que faria com vinte e cinco e fez de cinquenta. E à medida que as coisas iam sendo realizadas, o Edgard não tinha nem casa. Porque ele havia se separado e estava morando num quarto, numa pensão na Federação. A gente usava muito a casa de Fernando Bélens no Morro das Sereias como um *point*, mas pô, vai começar uma produção, que não dá pra ser na casa de Fernando, não tem a casa de Edgard... Eu lembro que uma hora eu saí, aluguei uma sede de produção, que era uma dessas casas baianas, que era a casa de Wilson D’Argolo, que é filho de Noca, que a casa de Noca é uma dessas nobrezas do Garcia (restaurante de Salvador), que às onze da manhã começava a servir a primeira refeição e alimentava umas quarenta pessoas até as duas e meia da tarde. Era os que iam pro Pólo, os que estavam voltando pro Pólo, os que iam para a universidade, os que estavam voltando, então começava a comer, comer, comia, comia, comia, e aquela panelona, e o Wilson morava embaixo, e ele mudou para um outro quarto e alugou essa casinha. Quando eu voltei, Edgard falou: “Não, não tem condição, vou desalugar, vai lá e desaluga”. Eu disse “não, eu fui e aluguei, agora se você quiser desalugar você vai e desaluga. Eu aluguei porque eu acho necessário. A gente ia botar equipamentos, tem roupa não sei do quê...” Aí ele voltou lá pra desalugar e quando chegou lá, o cara falou: “Não dá pra desalugar...” Tinha sempre um conflito assim, eu mais racional e ele mais criativo e louco mesmo. Mas eu acho que Edgard é o nosso artista...

Geraldo: Você o conheceu em qual circunstância?

Pola: Eu conheci Edgard quando eu fiz o primeiro filme, em 197...em 1974, eu fui à Jornada de Cinema, eu fiz o curso de Guido Araújo, curso de extensão em 1974 e em setembro acompanhei a Jornada. Aí eu já vi Edgard. Em 1975 eu entrei com um filme, que foi censurado

e, aí, foi 1975 ou 1976 que o Edgard... não, foi em 1977, que ele tirou a roupa. Então, a gente já estava se conhecendo. Em 1977 a gente ficou próximo. A gente foi para um festival em Recife, e marcamos assim...

Geraldo: Ele estava com o *Rei do Cagaço* em 1977?

Pola: Esse ano ele levou o *Lin e Katazan*, já tinha feito *O Rei*, já tinha passado o *Exposed*. Esses filmes eu vi prontos. E fomos para o Recife e nos encontramos no ônibus pra Recife: eu, Araripe, Edgard e Fernando. Ficamos trocando: troca de comida, de comida macrobiótica, Edgard é superparanoico e a gente ali convivendo, eram quatro pessoas que ficaram próximas, esses quatro, cada um com a cabeça totalmente diferente da outra, porque juntava e era essa capacidade de fluxo da gente, de aceitação do outro e dos projetos, respeitando o projeto de cada um, porque o Super-8 eram muito projetos individuais mesmo, uma pessoa fazia filme com a sua câmera. Ele fez *Lin e Katazan*, ele, o ator e a câmera dele. Mas aí a gente vivenciou isso até ir passando pra processos que eram mais em equipe. Então a gente não era uma equipe, a gente era um grupo de amigos, que foram se tornando amigos por interesses comuns e cada um dando uma forcinha no filme do outro.

Geraldo: Isso antes de constituir uma produtora?

Pola: Antes de constituir uma produtora. A constituição da produtora foi um negócio muito difícil, porque... eu lembro muito do primeiro estatuto da produtora, da Lumbra, a gente vai, chega lá e tem um item do contador que tinha mandado pra gente, que dizia: no caso de morte de alguns dos elementos... iiiihhh,

Geraldo: (rsrsrs) Que zica é essa... sai daí...

Pola: Morte de não sei quem, que porra é essa...eu me lembro muito dessa cena, a gente rejeitando o estatuto da porra da produtora por conta de que falaram que a gente podia morrer. Ninguém achava que podia morrer. Então foi muito difícil ter a produtora, porque os modos de produção que cada um tinha desenvolvido eram individuais. Eu tinha uma visão mais de equipe, uma visão mais política, e ficava segurando a onda...

Geraldo: O Navarro muito mais personalista?

Pola: Totalmente. E Fernando Bélen também totalmente personalista, mas minimalista. A coisa de Fernando era tudo, não, eu vou fazer isso, mas vou fazer aqui em casa, com os meninos que passam aqui na porta de casa. A coisa mais assim, vou fazer filmes só com

os varais, vou fazer filme, então os filmes de Fernando eram muito assim, era um corpo, ele tinha a Dinorath do Valle, que era lá de São José do Rio Preto, que era uma escritora que veio muito aqui, foi muito importante na vida da gente, essa escritora...

Geraldo: Dinorath...

Pola: Dinorath do Valle, ela foi diretora da Casa de Cultura de São José do Rio Preto...
essa mulher ...

Geraldo: Por que ela foi importante?

Pola: Ela foi namorada de Fernando na época e veio pra Bahia e tiveram esse caso e tal, e ela foi uma mulher que passou a vir todo o verão e todas as férias pra aqui pra Bahia e ficava na casa de Fernando e ela era uma escritora, uma mulher muito livre, com a cabeça muito livre, ela pirava com a gente e fazia as coisas, tudo que a gente tinha ideia ela era cheia de habilidades, ela desenhava, escrevia, organizava muito as maluquices da gente em determinado momento. E Fernando fez filme com ela nua. De repente aquela mulher gorda, nua, você está estudando fazer um filme erótico e Fernando, né?... filmando e tal, então Fernando era muito assim. Edgard já era o maior personalista do mundo. Araripe já vinha de Ilhéus, Araripe também é um artista, mas Araripe é um artista gráfico...

Geraldo: Pintor...

Pola: É, ele desenha, faz desenhos também minimalistas, ele pega, a gente está aqui conversando com ele e ele está desenhando, no que acaba, tem uma página com quinhentos personagens que ele foi fazendo. E desenha as tatuagens, acho maravilhosas, e escreve alucinadamente também. Quando escreve, a linguagem é livre, poética, ele tem o Sítio do Arara, não sei se você já entrou alguma vez, o Sítio do Arara tem, ele por dia publicava um personagem com o perfil do personagem, ele desenhava, dava a mão ao meu personagem e escrevia sobre o personagem, uma linguagem poética belíssima, mas quanto às nossas questões, eu acho que ele é um artista daí, mas quer ser gestor, quer ser político, quer ser diretor de cinema... e aí eu acho que às vezes ele se perde um pouco nessa coisa toda. Eu acho Edgard o mais inquieto dos artistas, pra fora. Fernando numa inquietude pra dentro. E a minha formação era uma formação mais assim, o que me interessou no cinema, eu não me considero um artista, eu me considero um comunicador. E falava isso e falo, os cineastas ficam todos tremendo, o cinema não é arte, pô, de vez em quando é arte, em algum momento é arte, quando transgride muitas formas, mas ele é uma coisa de um orçamento geralmente caro que envolve muitas pessoas, que envolve

muitos mecanismos, e isso inibe a arte. Para você ter controle total de um processo, quer dizer, o poeta está escrevendo o poema dele, se ele não está bom, ele joga no lixo, ele só entrega quando está bom, quando ele acha que aquilo é exatamente o que deve ser. O cinema quando a gente atinge sententa por cento do que queria fazer, já fica feliz da vida. Muito dificilmente isso se torna um projeto integral, artístico. Mas são ações de muito contato, uma amiga produtora dessa empresa que eu trabalho diz que o audiovisual é a arte de contato, é esporte de contato. Isso me agrada muito no audiovisual. O que me levou ao audiovisual é a capacidade de fechar rua para utilizá-la de outra forma, aí, dizem, “mas que nada, isso é outro conceito de artista”, ser artista sim, mas eu não estou preocupado com isso. Então eu digo assim, Edgard é um cara que senta, toca no piano, ele tem uma coisa que me encanta como artista e eu me vejo como um gestor social criativo, com minhas complexidades, com o meu horóscopo que eu sou cabra e diz que quem é de cabra no horóscopo chinês são pessoas que gostam muito de viver próximo aos artistas. Então eu gosto de estar próximo dos artistas, o audiovisual me permite que esteja com muitos artistas trabalhando, sejam atores, sejam músicos, então eu junto essas coisas, um processo de comunicação que às vezes é por encomenda. Eu estou fartamente motivado a fazer esse trabalho que você está vendo aqui, mas é uma encomenda. Eu sei que eu vou fazer isso em um mês. Não dá pra pensar no meu propósito, estou fazendo e tiro o melhor desse negócio e tudo. Em alguns momentos me surpreendem, porém, como ficou bonito isso, esse lugar que eu encontrei, essa forma que eu abordei, mas acho que isso é ... eu acho que, se a sociedade fosse mais, menos vivendo do mercado, todas as pessoas poderiam ter a sensibilidade de fazer coisas assim. Quero também a visão que eu levei para a TV pública. Porque a TV pública não é o lugar do sucesso, dos músicos; tem vários lugares para tocar, a TV pública é o lugar onde as pessoas se expressam, todo mundo pode tocar piano, e o cara não é pianista, ele é engenheiro e toca piano. E ele tem uma oportunidade de ter um programa onde ele toca e é reconhecido por aquilo que ele faz. Então eu trabalho muito assim, nessa linha. E a gente sempre teve muita afinidade. Quando eu fiz *A Lenda do Pai Inácio*, que é antes de *Superoutro*, foi o nosso projeto mais... uma equipe estabelecida.

Geraldo: Estruturado...

Pola: Porque o Fernando tinha alguns curtas em 35 mm já com equipe, mas ele sofre muito para filmar. A estrutura engolfa muito ele, ele fica... preocupado: mexer com dinheiro, mexer com equipe grande, e nunca era equipe grande, sempre era equipe pequenininha. Na *Lenda* a gente tinha quarenta pessoas trabalhando, levamos todo mundo para Lençóis, maquiador, figurino, casas em Lençóis que servem de produção. E Edgard foi meu montador...

na *Lenda do Pai Inácio*, e a lenda foi um filme que teve uma coisa interessante: ficamos três semanas no cinema, era um filme de trinta e oito minutos, e que depois o *Superoutro* ficou também, duas semanas nesse mesmo cinema, que era o Cineteatro, eu aluguei, era um filme de 35 mm e de 38 m, era pra não passar em lugar nenhum. Aquele filme (rsrsrs), bitola profissional, aí eu fui, consegui alugar, a mulher não queria e tal. Eu disse: “Quanto é que a senhora me aluga por uma semana?” Ela me disse, “dezessete mil”, não sei que moeda era. Eu aluguei e meus amigos todos foram, a ponto de meu irmão dizer assim, “vem cá, meu filho, venha cá, enquanto meu pai e minha mãe estavam preocupados, eu achei que era coisa de mãe e pai, mas vi Araripe preocupado com o que você está fazendo, qual a sua estratégia mesmo?” Eu falei, “Porra, tem tantas pessoas, tal, aumentei o ingresso no cinema, pra poder passar um filme menor de 38 minutos, hoje a noite está voltando pra casa no primeiro dia”. Eu disse, “é o que eu acho... No primeiro dia, eu paguei a semana inteira e a mulher ficou pirada, feliz porque recebeu, ela tinha dúvida se ia receber, mas ela olhou assim... “esse FDP vai ganhar dinheiro a semana inteira” e de fato eu ganhei dinheiro a semana inteira, ganhei muito dinheiro, pra gente era muito dinheiro. Todos os dias, pra gastar esse dinheiro, porque era um filme feito de forma também amadora, só tinha dois contratos, um com fotógrafo, e um com o ator, contrato de uma página, e aí esse dinheiro tinha que voltar pras pessoas de alguma forma, então todos os dias a gente se encontrava às onze e meia num lugar chamado Marisco, ali no Rio Vermelho, e juntava trinta pessoas pra comer, beber e planejar as coisas do filme, curtir, comemorar, e a gente ficou três semanas em cartaz. Só que nas duas semanas seguintes a mulher mudou de ideia e disse: “a gente divide, você não paga mais aluguel, você divide o lucro, a renda”. Eu pegava calça no guarda-roupa com o dinheiro no bolso já, era dinheiro, a gente pagava dois reais, um real. Então eu sempre tive essa coisa do cinema, também tinha a coisa do cinema minimalista, filmar pra mim, sempre filmei muito pra mim mesmo. Filmei com VHS, sair pra rua, em geral eu botava uma fita de duas horas, saía pra rua filmando, ligava a câmera e só desligava quando parava ou a bateria ou alguma coisa desligava, cobrindo um evento. Tudo era extremamente corporal, porque era cortando ali no movimento da rua, pah, pah, pah, quando acabava estava exausto, todo suado, ia pra casa assistir. Muitas vezes não exibia pra ninguém isso. Eu tinha isso, mas eu tinha essa ideia do cinema como uma linguagem que falava com o mundo todo. Quando a gente começou a fazer longas, eu disse: “Ficar fazendo um longa aqui, e esse longa pode ir para o festival mais importante do mundo. Pode não ir, mas a tecnologia que a gente está fazendo é a mesma, o tempo, se alguém se encantar pode.” Então eu tinha esse dado do cinema como um aprendizado, como um olho de investigação social e tinha também essa ideia do cinema mais industrial. Eu era o que chamava todos para dizer assim: “Pessoal, Edgard, pô, ô Fernando, tudo

bem, mas quem é o cineasta seu que você tem como referência? Ah, Herzog, bom, Herzog faz um filme dele grandão, bota no cinema, é Buñuel, Fellini, você vai fazer *Eu me Lembro*, é Fellini? Porra, Fellini faz a porra dele, velho!, não faz um filmezinho, faz? então por que é que a gente não vai fazer se é isso?”.

Geraldo: Mas você tem uma relação, pelo que você contou da câmera Go-pro, corpórea. Mas como é que era a tua relação antes, das jornadas, do Super-8, você mexeu bastante com Super-8?

Pola: Mexi, o primeiro filme...

Geraldo: Como é que você via as jornadas?

Pola: A jornada a gente via assim, nesse sentido, a jornada tem uma coisa que hoje eu acho a mais radical de todas, que era a exibição simultânea entre Super-8, 16 mm e 35 mm. Isso deu ao Super-8, porque depois em nenhum festival mais eu via isso. Era segregado, aqui é vídeo, aqui é cinema, aqui não sei quê... já está programado, 16 mm vai passar no hotel, 35 mm é no cinema, ou seja, você já está segregado de cara. A jornada, ela acontece num momento da ditadura militar, ela vem de um enfrentamento e vem ganhando espaço e com isso junta muita energia também, e exibia os filmes ali no ICBA, como era um cinema pequeno, ela conseguia exibir um atrás do outro e o público não sabia o que estava passando. No momento em que o público não sabia o que era 35 mm, 16 mm ou Super-8, ele se encantava com o sopro de liberdade que vinha daquele filme alucinado. Fora de partido, fora de governo, fora de instituição, fora de dinheiro. Ou seja, é aquilo que eu falei, enquanto o 35 mm estava filmando o Museu Imperial com uma voz em *off*, o 16 mm estava dizendo, na construção do museu morreram tantas pessoas e o sindicato, tal, tal tal, e o Super-8 vinha invadindo o museu, pintando o museu, encapuzando a estátua. Ou seja, esse sopro de liberdade que o Super-8 traz de não ter nenhum vínculo com financiamento e nenhum vínculo com organização nenhuma, ou seja, era um gestual pessoal, quer dizer, Edgard mete a mão embaixo da cama, puxa a câmera, olha a luz e diz: “a luz está linda, Paulo Barata, vamos filmar, vamos, Paulo Barata, olha o que vamos fazer naquele *shot* mesmo, vamos aqui nessa bananeira”. Aí, Paulo Barata saía de Pituçu detrás da casa do Edgard e ia com a câmera, a luz estava linda, e ele filmava aquela luz. Ele não tinha noção de fotografia, não tinha diretor de fotografia, mas as coisas estavam propícias, e ele fazia a cena linda dele. Isso é o sopro de liberdade que quando batia na tela do ICBA, as pessoas com vinte anos de

ditadura, aquilo era um torpedo!! O pai do Edgard dando cambalhota em *Alice no País das Mil Novilhas*, se fosse numa sala só de superoitos, mas no ICBA, misturado com um discurso do Museu da República ou Imperial, que porra fosse, aquilo era uma esculhambação, que fazia as pessoas vibrarem, urrarem... porque era realmente muito impactante... Então esse é o dado das jornadas, se eu dissesse, qual a coisa mais importante das jornadas, avaliando hoje, ter exibido os filmes, era a ética que eles botavam, não a bitola, então eu acho que aí tem um ponto positivíssimo da Jornada.

Geraldo: E a censura?

Pola: A censura, com Edgard, por exemplo, ela nunca encostou, porque não incorporava aquilo; quando ela via isoladamente, não percebia essa bomba.

Geraldo: Ela não sentia que existia algum perigo ali?

Pola: Era quase como uma coisa meio boba. Eu fui fruto da censura porque o primeiro filme que eu fiz já foi de edital, edital interno, eram quatro amigos, que não eram Fernando, Edgard e Araripe, eram quatro amigos e diziam, assim, vamos dizer... eu tinha feito o curso de Guido, vamos fazer um filme, tem uma tecnologia Super-8, e fomos descobrindo e fazendo o filme, mas a gente já havia feito um concurso de roteiro entre os quatro. Olha, amanhã a gente vem aqui, cada um com uma ideia e vamos discutir, a gente aprova o que vai fazer. Então ganhou um filme com roteiro de Maia Neto, que é um puta poeta, parceiro nosso, um poeta estranhíssimo, pouquíssimo divulgado, mas que tinha um potencial muito grande, já morreu. Da minha idade, mas já foi. E Maia Neto fez um poema em cima desse poema, que falava que fazer poemas era como fazer um canhão. Tinha uma coisa assim, e a gente fez uma cena... encenado, três ambientes, incompreensível, com atores, amigos e tal, uma oficina de artesão armeiro, esse filme era absolutamente diferente de tudo de Super-8. A estrutura dos filmes Super-8, que vinham do Sul, eram baseados na forte estrutura de um Pink Floyd, de uma coisa assim vinham imagens montando aquilo, em cima da estrutura do Pink Floyd. No Nordeste vinha música do Quinteto Violado, com imagens montando, então tinha uma grande quantidade de filmes que era meio um nadinha. Na Bahia tinha um grupo GRUBACIN, que era o grupo de cinema que tentava fazer Super-8 como se faz filme profissional, mas dentro desse movimento todo tinha essas pessoas que desenvolveram uma linguagem, que era própria do Super-8, ou seja, um som que não era colado com a imagem, desprezavam a continuidade, passavam a fazer painéis audiovisuais estruturados em outra arquitetura, digamos assim. Aí tem isso em Minas, na Bahia teve bastante, tem alguma coisa em São Paulo, Rio de Janeiro, mas acho que aqui teve

uma coisa forte, principalmente do Edgard, e esse primeiro filme que eu fiz, a gente tinha essa característica também muito estranha, porque, apesar de ter uma luz controlada, o som, a gente não tentou fazer som sincronizado, era *off* com construção de máquina de escrever e pouquíssimo som, só tinha máquina de escrever e um *off*. Então era muito esquisito. E como falava de censura, a censura pegou e prendeu o filme.

Geraldo: O filme falava de censura, porque tinha um canhão?

Pola: Fazia um poema sobre como fazer um canhão.

Geraldo: Esse filme onde está?

Pola: Não, esse filme foi jogado fora, numa faxina da Truque.

Geraldo: Ah, é? Mas esse filme recebeu censura?

Pola: Esse filme ficou cinco anos preso, era um filme Super-8, ficou em Brasília cinco anos, era uma loucura (rsss), e quando ele voltou, ganhou um prêmio. Começou a circular em festivais, nesse ano de *Lin e Katazan*, que a gente viajou, *Lin e Katazan* ganhou melhor filme, ele ganhou melhor qualidade técnico-artística, ganhou o festival de Aracaju, tinha um circuito.

Geraldo: *Lin e Katazan* não teve problema de censura?

Pola: Não, não que eu lembre, não. Ele teve problema de censura com o *Porta de Fogo*, *Lamarca* e tal. Acho que na jornada Edgard criava, trazia pra Jairo Ferreira, ele criava um vetor de energias pra ele que era aquele negócio, estava em casa.

Geraldo: Ele movimentava então?

Pola: Movimentava, atraía uma atenção e depois na plateia de debates da Jornada eram outros momentos também, teve muitos bons debates e teve debates acalorados, que não eram necessariamente bons tematicamente, mas que eles explodiam... de Mariozinho Neto, de Mario Cravo Neto que ficava jogando bolinha nas pessoas, não deixar as pessoas falarem, tal, tal, tal, ou seja, que tinha certa pressão em cima da esquerda, que era o que dominava a Jornada.

Geraldo: Pressão em cima da esquerda...

Pola: Por uma coisa mais anarquista.

Geraldo: Tinha um número de pessoas na plateia anarquistas que chegavam a fazer pressão...

Pola: E jovens realizadores. Tinha um Partido Comunista meio trolado ali dentro do negócio, porque ao mesmo tempo a ditadura ainda estava vigorando, então o Partido Comunista tinha uma capacidade de organização que gerava a Jornada. A Jornada era feita por uma organização do Partido Comunista, com suas relações internacionais.

Geraldo: O Guido era...

Pola: ...Ligado ao Partido Comunista. E a Jornada foi forte enquanto essa energia conseguiu circular, ou seja, uma forte base aqui, Cosme Alves Neto, Rudá Andrade em São Paulo e essa capacidade de articulação internacional. E aí era Portugal, aí traz Joris Ivens, traz as pessoas, e com Paulo Emílio dando respaldo cultural, como aquela coisa do Partidão, trazia cultura pra dentro do tapete vermelho e fazia essa coisa.

Geraldo: Tentar formar um organismo de fusão e de trazer também...troca...

Pola: E de inteligência. Aí tinha isso, mas junto com isso tinha já uma rebeldia de uma juventude de uma capacidade de expressão que o PC também não dava conta. Que era essa alienação, maconha era alienação, tudo era...

Geraldo: Como pra você pintava esse clima que poderia chamar de desbunde, de piração, de anarquismo? Como veio essa onda pra você pessoalmente? É uma onda, né?

Pola: Eu sempre fui um ser muito livre. Mas eu tinha uma vinculação política. Meu irmão sempre foi muito político, e ele era uma referência muito grande porque ele era um político com a capacidade de escuta muito grande. Reconhecida a generosidade política dele, a capacidade de... meu irmão era um cara... era foda... eu nunca conheci alguém tão generoso na política como meu irmão. Quando Dalva (incompreensível) entrou no PT, disse “Zezé, eu quero apoiar você pra vereador”, ele disse “não, você tem um espaço muito grande para isso, você vai criar uma candidatura sua”, uma pessoa tipo Emiliano José, Emiliano nem estava pensando em ser candidato, ele falou “Valdir, porra, mas eu posso te arrumar uns quinze mil votos, com quinze mil votos você elege o Emiliano”. “Valdir, mas eu nunca vi isso em minha vida”. Quer dizer, ele teve quinze mil votos, Emiliano teve doze, elegeu ele e Emiliano, nunca vi isso em minha vida. O Zezé é o cara assim, então o cara tinha uma ideia e eu falava muito pra ele, porque eu sabia o seu padrão, ele era mais político e tal, mas me ouvia e não me enquadrava.

Geraldo: Teve uma influência em você...

Pola: Teve, muito forte.

Geraldo: Num cinema que poderia falar pra mais gente.

Pola: Mais gente, mais social. Então eu transitava nessa coisa de circular, da droga, das relações corporais mais soltas...

Geraldo: Que era o tom da época...

Pola: O tom da época, mas eu fui me filiar quando eu já estava diretor do IDEB há quatro anos...

Geraldo: Foi depois disso.

Pola: Cheguei a ser candidato a deputado estadual. Que não era pra ganhar também, todo mundo sabia que não era pra ganhar, meu irmão falava, “você não vai ganhar, você sabe?” Sei, mas eu estou querendo sair, eu estou há sete anos e meio dirigindo a TV e queria mais comunicação pública e quis sair. Mas eu não me filiava porque eu dizia assim: “eu não sou filiado, eu sou irmanado ao PT. Ou não me filio porque eu não quero ser posto pra fora”. Eram os meus textos. Seguro a minha onda, esse tipo de coisa assim. Eu sou um comportamental menos orgânico do que Edgard, que ele é aquilo! Ele é aquilo! Edgard se jogava muito e tem essa noção de...

Geraldo: Mas nas Jornadas, quando você estava junto, existia um antagonismo, ou você não era um antagonista, ou exatamente um antagonismo à esquerda que dominava o debate?

Pola: Eu pressionava a esquerda também...

Geraldo: Mas não era aquele antagonismo tão violento...

Pola: Não, não, de colocar espelho, fazer esse tipo de enfrentamento.

Geraldo: Ou tirar a roupa...

Pola: Ou tirar a roupa. Eu era o cara que defendia Edgard. Eu era o cara que partia em defesa dessa manifestação como isso é política.

Geraldo: Você via também uma política... do corpo do exemplo.

Pola: Sim, via. Eu nunca fui aceito direito, o Guido foi me aceitar velhinho. Eu pixava a porta da casa de Guido. Ele acordava de manhã, a porta dele estava pichada. E Cosme Alves Neto não me engolia direito. O Dá também não me engolia direito. Mas eu não tinha esse grau

de enfrentamento, ou seja, não botava meu corpo acima ...

Geraldo: Mandar bater...

Pola: Mas eu reconhecia ali uma potência muito grande. Porque era da convivência, a gente tinha uma convivência muito forte.

Geraldo: E vocês sentiam nessa esquerda uma rigidez muito grande?

Pola: Uma incapacidade de incorporar as novas coisas.

Geraldo: Essas coisas que estavam acontecendo.

Pola: É, que terminou gerando...

Geraldo: O que foi o Tropicalismo.

Pola: É, exatamente. O que você falou ali, mágoa, carregar, não foi a mágoa que ficou, foi um momento que você não é uma palavra, é você olhar para o seu amigo e dizer assim: “pô, ele está me vendo como um traidor, que porra, eu estou aqui fazendo a coisa toda pra dar certo o negócio dele, mas nesse momento ele está ...”

Geraldo: Por um motivo de produção... não foi nenhum motivo pessoal...

Pola: De produção... não, não, motivo de produção. Mas você vê de verdade que está sendo desprezado por um olhar dizendo assim: “você vai foder o meu filme, porra!” (rsrsrs)

Geraldo: Tem uma palavra que o Waly Salomão parece que cunhou, que era anarcisismo (rsrsrs), tem alguma coisa a ver com o Edgard isso?

Pola: Totalmente.

Geraldo: Eu cheguei a colocar na tese isso. Mas é um narcisismo que eu tenho a impressão que o Edgard consegue diluir um pouco na riqueza que ele coloca nos filmes, certa miríade de sons, agora a pessoa, claro.

Pola: Eu vivi uma universidade muito livre. Edgard viveu uma universidade fodida. Edgard se forma em engenharia. Se você olhar a foto do Edgard formando, é um menino no armário total, preso, a serviço do pai, sofrido, triste e acabado. Quando ele bota o pai pra dar cambalhota, ele está fazendo uma vingança total, porque não viveu a universidade, ele fez a universidade para o pai. Então o restante do tempo dele, quando ele rompe, isso é cura! É pra tentar se curar. Ele fala: “eu tenho que fazer pra não morrer, eu tenho que fazer pra me curar,

eu acho que pra mim de alguma forma vai ser um pouco antes, quando saímos, o meu ginásio já era extremamente rígido”.

Geraldo: Você fez um outro ginásio? Colégio de freira, padre?

Pola: Eu fiz colégio de aplicação, era a ligação com a universidade, era arrombando o armário, era roubando coisas, era fazendo traquinagem, fazendo atos...

Geraldo: Outra formação.

Pola: Tanto na escola como na rua, a gente saía pra rua pra fazer “teatro de Boal”, fila atrás das pessoas, as performances, aula de artes industriais, uma madeira desse tamanho, quando o ônibus abria a porta a gente tchum, botava a madeira, a porta não conseguia fechar e saía todo mundo, éramos marginais, *drug* marginais, e isso também encantava Edgard demais, essa liberdade da rua, menino de rua, classe média de rua, uma experiência de rua muito cedo, ei ia pro Carnaval com cinco anos de idade. Eu morava no centro da cidade, seguia um bloco, quando via já estava no meio da rua no centro da cidade.

Geraldo: Isso encantava o Edgard.

Pola: Tem uma coisa também do horóscopo chinês que fala de cavalo e de cabra, eu sou cabra, que gosta de ficar perto dos artistas, e o cavalo adora cabra, e eu tenho grandes amigos muito formais, um artista fodido que é Marcio Meireles, que é um cara que eu tenho o maior carinho e respeito, que é cavalo. Aí eu digo que eu também tive essa minha liberdade de cabra. E diz que o cavalo adora cabra porque o cavalo tem aquela imponência toda, mas quando chega no penhasco, a cabra vai puh, puh puh, puh ,puh puh, puh e o cavalo não vai e fica olhando a cabra. Então eu tive alguns amigos que são muito rigorosos na linguagem, na escrita, na música, no teatro, que me davam também muito respaldo por essa mesma empatia que eu acho que era essa minha liberdade, aquele cara que entra pela janela, não entra pela porta, entra pela janela. Então isso pra mim foi sempre muito forte, essa coisa minha de rua, esse contato com a rua, com o social. Eu me dou muito bem na rua, eu trafego uma parte na Bahia, eu coloco por conta dessa branquitude, que é uma ousadia, digo assim, porque se eu fosse negro eu não estava vivo. O que eu aprontei de rua, se eu fosse um menino negro, um jovem negro, eu já tinha tomado uma bala, já que nossas brincadeiras de rua eram muito pesadas; ficamos mais de um ano repetindo uma brincadeira da calota, que a gente chamava, calota de carro, a gente juntava num canto e quando não estava fazendo nada, passava um carro a gente jogava a calota. Blblblbl, quando alguém gritava: calota!!

Geraldo: Ah, vocês jogavam a calota pra pensar que a calota caiu.

Pola: Aí o cara parava o carro, saía um de nós, como se fosse pegar a calota e devolver ao cara. Corria pra pegar a calota e o cara saía pra receber a calota. O cara pegava a calota e se picava. Aí os caras largavam o carro no meio da rua e se picavam atrás do cara da calota, aquilo não era dele, e quem corria se picava e não era achado, daqui a pouco o cara voltava querendo brigar, não sei quê, e eu dizia: “não, rapaz, não foi seu carro”, aí entrava nessa interação que hoje é porrada, hoje seria problema sério. A gente não, dependendo da situação a gente ia contornar a situação, ou dizer pro cara que era engano, se o cara viesse muito bravo, não foi seu carro, foi outro carro, ou mostrava ao cara que as calotas dele estavam todas ali, e ele tomava uma vaia, os prédios ficavam esperando pra vaiar, então isso era uma performance que envolvia muita gente e contato. A gente só não brincava com táxi, ambulância.

Geraldo: Aí já era mais perigoso (rsrsrs).

Pola: É, o cara está trabalhando! Então era tudo muito pesado e de contato, de relação social, de gestão de conflito no meio da rua. Então, a minha formação é muito assim, perdi dois anos...

Geraldo: Subverter o real, aquilo que está acontecendo.

Pola: Quando eu digo, eu entrei no cinema porque eu podia fechar rua e ressignificar a rua com outra coisa. Ah... agora a gente vai filmar. Agora vamos fazer o contorno na PQP. Então trazia isso, engraçado, eu falando isso, eu acho que estou tratando disso pela primeira vez dessa maneira assim.

Geraldo: Transformar a realidade da rua.

Pola: Tudo rua. Aliás, quando eu fiz cinema, quando eu resolvi fazer o mestrado, meus filhos disseram assim: “fazer o mestrado pra quê, de gestão social?” “Não, é de cinema o mestrado”. Meu filho está fazendo curso de cinema, com vinte e três anos está fazendo o curso de cinema da UFRB, e a companheirinha dele se formou essa semana. E a minha filha fez UFBA, bacharelado em Arte com foco em cinema, está trabalhando com produção de arte, e agora eu estou ouvindo que quer fazer mestrado. Não fez na sequência, quis trabalhar.

Geraldo: Tem um pouco a ver com a coisa do Edgard, de sujar a cidade com cocô, ou sujar ...

Pola: Eu acho que eu trouxe a rua para o grupo. Fernando era muito cuidadoso, a opção sexual explícita dele...

Geraldo: Ele já tinha a opção sexual?

Pola: Já tinha. E tudo isso dava a ele um desenho de gueto naquele momento que não tinha essa... então a gente vivia ali e tinha isso, ele também foi um menino muito sofredor. Eu fui um menino muito classe média pobrezinha de Salvador, mas tudo ali. Tipo, se eu perder a chave da minha casa, na minha casa tinha a chave da casa da minha tia, na casa da minha tia tinha a chave da casa da minha vó, então eu chegava em casa junto com os amigos, entrava na cozinha, tirava tudo que tinha de comida em casa, pegava a chave da casa da minha tia, ia na geladeira, pegava tudo, depois na casa da minha avó...

Geraldo: Foi assim que você aprendeu a cozinhar (rsrsrs).

Pola: Pegava tudo que tinha na geladeira da casa da minha avó. Eu não tive repressão, minha mãe é uma mulher (incompreensível), noventa e cinco anos, até hoje lê, ela professora, a gente tinha uma coisa de educação especial, eu sempre fui um menino muito solto, muito espaçoso, eu tomo cuidado, da quantidade de espaçoso que eu sou, então eu acho que isso tudo era uma coisa de encantamento. Mesmo quando o Fernando ia lá em casa e dizia: “na sua casa, não tem repressão nenhuma...” Fernando ficava preso, eu acho que ele já ficou até amarrado em casa. Acho que a mãe percebia alguma coisa, então os dois tiveram a formação muito rigorosa.

Geraldo: Católica, a culpa, *mea culpa*...

Pola: E, minha família, apesar de ser religiosa, a minha mãe, meu pai, porra nenhuma, mas minha mãe, ela era de movimentos da mulher cristã, ou de noivas, e ela falava de prazer, de orgasmo, coisas que em volta ninguém falava, e ela trazia esses assuntos, dava aula pra mulheres, sempre teve uma participação muito grande.

Geraldo: Quer dizer, essa coisa reprimida do Edgard explodiu... é uma explosão... psíquica...

Pola: É uma explosão psíquica. Eu tenho muitas gravações do Edgard. De eu estar em palestra e eu ficar falando a fala dele. Em Go-Pro, tenho muitas gravações porque é uma catarse, é um negócio que, ele vai, vai, vai, aí ele fala das peculiaridades da personalidade dele, do corno que ele tomou, da incapacidade dele ter filho, é tudo público. Eu vou pegar esse divã aqui e agora e... fudeu, vocês estão aí e se arrombaram porque eu vou sair daqui mais leve. Então ele pah, pah, em alguns momentos com muito brilhantismo...

Geraldo: O contato com vocês também deu uma... ou ele já tinha isso, essa explosão?

Pola: Não, essa explosão já era muito pra dentro. Eu lembro no festival de Aracaju, a gente voltando de Recife, um ano antes dessa viagem junto, eu não sabia que ele estava indo pra Aracaju, eu estava em Recife, vim e a gente ficou num estádio de futebol, saiu pra tomar café e quando eu voltei, onze horas, estava Edgard enrolado todo na cama ainda, sozinho, aquele estádio, a imagem horrorosa, está doente, está com alguma coisa? Uma fobia, então eu acho que ele teve um acatamento. A casa de Fernando era a nossa casa. Fernando casado com Luciano, e no Morro da Sereia, e a gente...

Geraldo: O Fernando já era casado com Luciano? Que ano que era esse?

Pola: Fernando casa com Luciano eu acho que em 1977 ou 1978.

Geraldo: Mas já tinha relação com ele?

Pola: Foram morar juntos no Morro da Sereia.

Geraldo: Esse ambiente pode ter liberado explosivamente então?

Pola: Total, total...

Geraldo: E ainda mais o ambiente da época contracultural.

Pola: Sim, a gente ia pra casa de Fernando todos os dias. Lá pro fim de tarde a gente ia chegando na casa de Fernando.

Geraldo: O externo, como se tivesse tirado a rolha. O meio externo ao Edgard tirou a rolha dele.

Pola: Sim. E eu acho que essa exposição dele em alguns momentos com um brilhantismo da porra, com uma capacidade de oh, pegar a emoção de todo mundo e trazer pra mão dele ali, até na hora de dirigir. Tem uma cena de *Superoutro* que eu não esqueço nunca. Que a gente ia fazer um efeito especial na porta do cine Glauber Rocha.

Geraldo: Eu lembro.

Pola: O super-homem se vestindo e aí ele aparece com uma roupa e tem que se manter tudo igual.

Geraldo: No mesmo ponto ali.

Pola: E aí os populares todos em volta, eu vou tentar fazer uma coordenação daquilo pra que o espaço fosse, e ele começa a fazer um discurso pras pessoas da rua, não era a plateia de cinema, queria pedir a vocês, antes de alguém falar ele tomou a palavra e começou a falar. Logo depois ele ia parar e eu ia ter que fazer a segurança do lugar. E ele levou no discurso hipnotizando as pessoas da rua falando.

Geraldo: Se ele fosse um daqueles ...

Pola: Enquanto ele fazia isso, a coisa, quando ele acabou de falar, já podíamos rodar outra cena. Ou seja, não precisou dizer para as pessoas, não façam nada, ele foi explicando o que é que ia acontecer e pah, pah, pah, e a produção rodando, rodando, quando acabou de falar estava pronto pra rodar. Então assim...

Geraldo: Ele tem uma coisa de encantamento.

Pola: Encantamento. E em muitos outros momentos, esse transbordamento passou do ponto, pelo menos do meu ponto, ou do ponto do (incompreensível), mas é muito incrível. Eu tenho muitas gravações, mas muitas delas eu nunca nem vi depois. Eu tenho gravado, gravei, mas deve ter coisas muito interessantes. Uma hora, se a tecnologia permitir, porque a tecnologia vai mudando, nossas mídias vão se desidratando...

Geraldo: E o que você acha da carreira, desses últimos filmes, o que você tem sentido assim, em relação ao todo? Porque os superoitos tinham uma potência muito grande. O *Exposed*, mesmo *O Rei do Cagaço* tinha uma potência muito grande.

Pola: Muito grande, *Alice*...

Geraldo: O *Superoutro* também foi um marco...

Pola: Edgard tinha o lado conservador dele. Se você olhar, você pergunta, é conversa, é conversa de jogar fora. Edgard é o único que tem todos os filmes dele. Ou seja, de alguma forma, fora esse período que ele não teve casa porque tinha se separado e estava numa pensão, era mais velho do que a gente um pouco, tinha um emprego na prefeitura, e então ele tinha aquele minimozinho, aquele bolsa-família que lhe dava alguma estrutura. Era casado. Conhecemos o Edgard casado com Flor durante muitos anos, então ele, de alguma maneira, preservou mais os filmes dele, e as coisas dele e tal. Edgard é capaz, por exemplo, de refilmar *Lin e Katazan*, ele faz em Super-8, e com toda essa verve dele, depois faz o *Lin e Katazan* em 35 mm. Se refilmar, se você imaginar, é de um grau de conservadorismo bastante elevado,

conservadorismo mesmo.

Geraldo: No sentido de reter as coisas...?

Pola: De reter... *Eu me Lembro*... eu gosto muito desse filme. Acho que *Superoutro* já é em 35 mm, enfrenta muitas coisas, só ele, o câmera e Bertrand, porque tinha trinta pessoas trabalhando e ele querendo mais, e diz: “cadê isso, cadê aquilo. Que incompetência!!!” E a gente se virando, botando gente trabalhando de graça, mais e mais e mais, e ele, ainda faltando coisas e tudo... E faz o *Superoutro*, aí vem *Eu me Lembro*, já com outra estrutura, que eu gosto muito do filme, mas eu acho que tem algumas coisinhas que afastam o filme do público de alguma forma. Alguma coisa na maquiagem, alguma coisa no ator, que ficou meio esquisito, mas eu gosto muito do filme, aí vem *O Homem que Não Dormia*, com o qual eu tenho alguns problemas, e aí eu estou trazendo esse problema porque tem a ver com o corpo, é um filme que aparece muito pau mole, muita punheta mal batida, muita mijada, muito não sei quê, e na hora final, que o padre do negócio d’água, ele está de cueca.

Geraldo: Um anticlímax.

Pola; Eu tenho horror àquela cueca... (rsrsrs) Porque apareceu tanto pau à toa, na hora em que a cena sobe a câmera, o Bertrand está dentro da água, tira a roupa e aparece uma cuequinha...acho um horror. Mas, de alguma forma, eu comecei a ficar fora, depois de *Eu me Lembro* eu não acompanhei mais as produções de Edgard.

Geraldo: E esse último *Abaixo a Gravidade*? Sobre um homem já maduro que está com um problema sério.

Pola: *Abaixo a Gravidade*... Eu senti muita empatia quando assisti; primeiro porque eu estava com minha companheira, Tati, que você conheceu ontem. E Tati não entendia muito Edgard, os pais dela adoravam Edgard, e ela ia aos filmes e não via, não via o Edgard que os pais amavam nos filmes. E ela viu esse filme, ela se encantou com esse filme (rsrsrs), e eu acho que foi muito elevado vê-la encantada com o Edgard.

Eu amo o Edgard, apesar de... é essa assim, a gente se ver pouco, mas a gente se fala como irmão, assim pah, liga a qualquer hora, fala daquilo que está acontecendo. Como é com os outros, de maneiras diferentes. Fernando, eu tive um problema mais sério, porque eu produzi o filme dele junto com o meu, *O Jardim das Folhas Sagradas* e ele fazendo *Pau-Brasil*, que é em cima de um texto de Dinorath do Valle. Eu gosto do *Pau-Brasil*, mas a gente teve problema, ele desconfiou, coisas de dinheiro, depois desdesconfiou, mas teve um momento que, porra,

mas nos recuperamos. Ficou um momento que eu não quero mais ver etc., vai se... não quero, mas a gente não se frequenta, mas recuperou, ficamos... temos uma relação bem afetuosa, eu gosto muito de Fernando.

Geraldo: Vocês recuperaram.

Pola: Eu gosto e seria pra mim uma dor muito grande Fernando não fazer parte de minha vida porque teve um momento muito crucial, do crescimento da gente, então seria um horror.

Geraldo: Eu estou tentando falar com ele também.

Pola: Você está com os números dele?

Geraldo: Estou, mas ele está em Aracaju, parece que eu vou fazer por *e-mail*, mesmo. Não sei quando que ele vai voltar.

Pola: Ele é muito esquisito, esse maluco.

Geraldo: (rsrsrs)

Pola: Mas eu adoro ele, adoro, adoro.

Geraldo: Agora, não quero tomar seu tempo, mas fala um pouco daquilo que você comentou ontem sobre Arembepe.

Pola: Não, Arembepe a gente estava tentando recuperar certa cronologia, eu sempre veraneei em Itapuã, quando criança, família, passava três, quatro meses em Itapuã. A gente tinha noção... Ah, as mulheres tomam banho nuas em Arembepe! Então pra eu ter essa noção eu devia estar com doze, porque eu já era menino de rua em Itapoã e tal, tal tal, mas convivendo com a sexualidade, tem os hippies, tem a maconha, está em Arembepe, tinha que gravar notícias, mas eu não tinha nem mobilidade pra ir até Arempepe, não era fácil e a gente via pessoas que chegavam em Itapuã que estavam indo pra Arembepe. E eu me lembro o dia em que Arembepe caiu. O dia que a gente viu passar muita polícia indo para Arembepe...

Geraldo: Mas essa notícia veio de onde?

Pola: Não, a gente viu a polícia indo, a gente viu os carros da polícia, camburão, passando por Itapuã e indo em direção a Arembepe. Hoje eu já vi bem mais polícia... (rsrsrs) o aparato policial tomou o poder...

Geraldo: Só precisamos ver o ano...

Pola: Eu vou tentar recuperar. Eu nasci em 1955, então devia ser 1967, 1968, devia ser por aí. Porque com quatorze eu já estava mais...

Geraldo: No AI-5. Depois da promulgação do AI-5?

Pola: É, isso... porque logo depois disso eu fui para Arembepe. Mas eu fui a Arembepe ainda com meu tio. Botou a gente numa caminhonete grande, botou a gente no carro e foi conhecer Arembepe. Aí fomos lá, ver e vimos a aldeia e tudo, mas ali a gente ressabiada, calada, sem querer falar, a gente viu aquele clima, tomamos um banho de mar, comemos um peixe e voltamos. Mas logo depois daí eu já ganho uma outra mobilidade. Minha mobilidade urbana...

Geraldo: Quer dizer, a polícia cortou o barato lá.

Pola: Cortou o barato. E depois vai retomando com a redemocratização, aí vai podendo retomar o espaço e tal. É isso. A gente pode até ir almoçar, ou, se você quiser perguntar mais coisa você me liga.

Entrevista por *e-mail* com Fernando Bélen

Caro Fernando, meu nome é Geraldo Blay Roizman, estava em Salvador nestes tempos mas não conseguimos nos encontrar. Peguei o seu *e-mail* com o Marcos Pierry e com o Navarro. Gostaria de pedir-lhe que, se fosse possível, responda essas perguntas que estou enviando-lhe. Gostaria também de ter estado presente, mas, devido a problemas familiares, só pude ir agora, e peço desculpas pelo momento. Meu doutorado é sobre o superoítismo em Edgard Navarro, *O Rei do Cagaço*, e *Exposed*, José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler em *Céu sobre Água* e Torquato Neto em *Terror da Vermelha*.

Gostaria que você falasse um pouco do que representou o superoítismo para você naquele ambiente dos anos 1970 entre a contracultura, o desbunde/comportamental e a luta política diante do quadro da ditadura.

Em relação a isso, às Jornadas na Bahia, o que foi para você aquele momento em termos de expressão da liberdade, os embates que se travaram entre a esquerda programática e o pessoal do desbunde comportamental, com preocupações do corpo etc., os debates acalorados e o ambiente.

Como você enxerga hoje aquela produção sua e dos filmes de Edgard Navarro como personagem daquela época em particular.

Seu filme, que foi censurado e perdido: *Experiência Número 1-B em Verde e Amarelo* (o do periquito), 1978, 10 min. Você poderia descrevê-lo detalhadamente? Depois, o outro filme, *Ora Bombas* ou *A Pequena História do Pau, Brasil*. Você poderia falar sobre ele? A recepção desses filmes, como foi? E, se houve outros problemas de censura, com os seus ou com os dos outros ou apreensão, sumiço dos filmes. Se você quiser falar de algum outro também.

Gostaria de saber sobre como você pensa do caráter coletivo daquele momento?

Fernando, eu agradeço imensamente suas informações.

Geraldo Blay Roizman.

Oi, Geraldo

Foi realmente uma pena não termos nos encontrado, somente agora, e porque Navarro me avisou, é que encontrei o seu *e-mail*, não sei o motivo, mas encontrei também o seu primeiro *e-mail*. Estive mais tempo do que planejava em Sergipe, estou filmando e pesquisando sobre Luiz Mott, o decano do movimento gay no Brasil, e ele tem uma vasta produção sobre as feiras no Nordeste especialmente em Sergipe, só cheguei no meio do Carnaval para filmar o desfile de fantasias do Grupo Gay da Bahia e deu chabu, pois as credenciais prometidas não saíram e

nesse Carnaval excessivamente profissionalizado que virou o Carnaval baiano não dá pra sair com equipe sem as malditas credenciais.

Mas vamos às vacas gordas:

O Super-8 funcionou para mim como uma tábua de salvação, naquele ambiente da ditadura era muito difícil fazer cinema assim como qualquer outra manifestação cultural e a bitola proporcionava-nos a oportunidade de sermos uma espécie de homem-câmera, pois podamos filmar, montar e sonorizar em casa, numa mesa ou num quarto, era totalmente autodidata e as minhas primeiras filmagens, contaminadas pela fotografia, eram planos de menos de um segundo que não era cinema, isso só para você saber o tamanho da minha inexperiência. Com o segundo rolo, eu fui pegando a manha, e com ajuda de Dinorath do Valle, minha ex-mulher, escritora e professora de artes, paulista já falecida, eu aprendi definitivamente a enquadrar. Meu primeiro filme foi o *Viva o Cinema*, que tratava do AI-5, e compunha-se de *Viva o Cinema Cortado Verde Amarelo*, um velho calendário com a data de 13 de dezembro de 1968, três minutos de fitas queimadas em vários tons, da superexposição ao preto total e o mesmo calendário sem datas. A censura, que via todos os filmes durante a Jornada de Cinema da Bahia, apreendeu o filme e tive de responder a um processo, leve, no qual tive de negar as intenções do filme, no mesmo ano juntei uma série de material filmado fiz uma montagem anárquica, batizei de *Anônima Fragmentação* e mandei para o Festival de São Cristóvão em Sergipe, e também fui censurado, mas não apreendido. Apesar das frustrações, pude notar que se o que eu filmava estava provocando tanta conturbação era porque tinha algo que valia a pena investir; plagiando o velho Freud, posso dizer que foi a repressão que me fez cineasta. A Jornada de Cinema da Bahia também foi algo de mobilizador, pois podíamos exibir nossas produções caseiras junto aos 16 mm e 35 mm, num festival marcadamente político.

Na Jornada de forte orientação comunista, nossos Super-8, do grupo que viria a se chamar de Lumbra Cinematográfica, estava sempre a aprontar algum escândalo e nos debates era clara a polarização entre uma esquerda dogmática e os anárquicos do Super-8, pude assistir alguns filmes de José Agrippino, Lygia Pape e Antônio Manuel e observar que não estávamos sós. Os debates aconteciam no Instituto Cultural Brasil Alemanha (Goethe), eram intensos, calorosos e catárticos, foi em um deles que Edgard protagonizou o ato de tirar a roupa e tentar criar um círculo de energia que ficou lendário. A Lumbra Cinematográfica foi nossa escola com partido.

Eram quatro cineastas: Eu, Pola, Araripe e Edgard, cada qual lutando para ser o mais louco, mas nessa seara sem sombra de dúvidas Edgard prevaleceu, com suas propostas livres, desbundadas e caóticas, meu cinema era mais formalista e político:

Experiência 1 – onde eu filmava em planos secos minha mulher nua, em fundo branco, amarelo, preto e vermelho, e que no final tinha na pele um carimbo onde estava escrito MULHER, também deu o que falar, ela já passara dos 50 anos, era gordinha em essência, uma vênus primitiva. Pola fazia um cinema mais narrativo e de causas sociais e José Araripe, experimentos ligados às Artes Plásticas. Edgard era e é visceralmente os filmes que fazia/faz.

Quanto à censura, sofri interdição de quatro filmes: *Viva o Cinema*, *Anônima Fragmentação*, *Experiência 1-B em Verde Amarelo*, o mal-falado filme do periquito, e *Ora Bombas a Pequena História do Pau-Brasil*.

Fui atacado, execrado e xingado pelo *Experiência 1-B em Verde Amarelo*, as pessoas confundiram a “tortura” no periquito como se fosse tortura de verdade, o animal teve o bulbo cerebral seccionado e toda a reação é motora, indolor, não conseguiram ver as legendas da peça de Brecht, que é *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, nem os corpos nus masculinos, Jean-Claude Bernardet escreveu um pequeno trecho acerca do filme no livro *Piranhas no Mar de Rosas*, acho que esse texto evitou d’eu ser linchado (rsrsrs). Num Festival de Minas Gerais, o filme foi extraviado e nunca mais pude mostrá-lo; tínhamos sempre uma única cópia dos filmes, a censura era exercida não somente pelos censores oficiais, mas também por pessoas ditas progressistas.

Os meus filmes sempre provocaram algum desconforto e eu sofria, mas não conseguia deixar de fazê-los, como a velha estória do escorpião. A gente quer ser querido, mas não às custas de nossos ideais.

Prezado, espero ter respondido, qualquer dúvida pode me escrever que eu respondo, já sei que com esse nome estrangeiro tenho de procurar na caixa de spam. Releve os erros de digitação, mas quando vi que me escrevestes no dia 11 de março, quis responder o mais ágil possível.

Grande tese e um feliz doutorado.

Fernando Belens

Entrevista por *e-mail* com José Umbelino Brasil

Umbelino, aqui quem vos fala é Geraldo Blay Roizman, sou amigo da Profa. Regina, que me forneceu seu *e-mail*. Estou chegando em Salvador hoje à noite. Faço doutorado em cinema na ECA-USP com o prof. Rubens Machado Jr. Foi ele que me sugeriu que lhe contatasse. Meu objeto de estudo são dois filmes Super 8 de Edgar Navarro, um de José Agrippino de Paula e o de Torquato Neto. Ele me sugeriu que tentasse realizar uma entrevista com você se fosse possível. Acredito que possa não estar em Salvador neste momento. Mas me proponho te esperar até depois do Carnaval caso pudermos nos encontrar. Fico no aguardo e estou em contato com Regina. Meu telefone é (011) 9xxxxxx1, se quiser pode me enviar um WhatsApp que te retorno. Fico no aguardo. Muito obrigado desde já pela atenção.

Geraldo Blay Roizman

Umbelino, estou lhe enviando as perguntas: 1- Gostaria que, se possível, você falasse um pouco do que representou o superoitismo para você naquele ambiente dos anos 70, entre a contracultura, o desbunde e a luta política diante do quadro da ditadura. 2- Em relação a isso, as Jornadas, o que foi para você aquele momento em termos de expressão da liberdade, os embates que se travaram entre a esquerda programática e o pessoal do desbunde comportamental, com preocupações do corpo etc. 3- Como você enxerga hoje aquela produção do superoitismo em geral e em Edgard Navarro em particular, dentro de um panorama que tinha se estabelecido antes entre o Cinema Novo, Glauber e o cinema marginal em termos estéticos.

Obrigado desde já e se preferir outra forma de conversa estarei atento e de prontidão.

Umbelino, esqueci também de lhe pedir algo que o Rubens Machado me pediu para te perguntar, se você conseguiria descrever com suas impressões pessoais o filme censurado de Bélens, aquele da tortura do periquito. Obrigado.

Geraldo Blay Roizman.

José Umbelino Brasil

1. A minha relação e a minha reação (pessoal), naquela época, foi a de enxergar a bitola do Super-8 como uma probabilidade de proporcionar a realização de filmes de maneira mais independente, embora, evidentemente, entendesse que se tratava de uma bitola que tinha as suas limitações técnicas. Mas que isso não resultava, diretamente, numa composição estética ruim nos filmes (na minha percepção). Contraditoriamente, a minha primeira realização foi em 16 mm, anos depois. Embora tenha feito alguns trabalhos em Super-8, nunca apresentei nas jornadas. Só na Jornada de 1979, que aconteceu em João Pessoa, na Paraíba, apresentei o meu média-metragem “*O que eu conto do sertão é isso ...*” que havia sido premiado como melhor filme no Festival JB/Shell. O ano de 1973 foi a primeira das inúmeras jornadas em que estivemos presentes (falo no plural) porque éramos um grupo oriundo da cidade de Campina Grande, formado por mim, Bráulio Travares (que foi membro de júri), Romero e Rômulo Azevedo, todos membros do Cineclube e gestores culturais na nossa cidade, que chegamos a Salvador com o aval de Cosme Alves Neto (Cinemateca do MAM) que era um dos organizadores-mor, junto com Guido Araújo e Roland Schaffner (diretor do ICBA). Nessa jornada, já encontramos com Jean-Claude Bernardet e Jorge Bodanzky, que ministravam oficinas voltadas para o Super-8, isso demonstrava a importância da bitola. Quanto às exposições, ponto máximo da jornada, os filmes eram bem aceitos pelo público e tinham como realizadores Mario Cravo Neto, João Agripino de Paula, Fernando Bélen, Edgar Navarro, entre outros. Não preciso citar o impacto dos filmes (acho que isso está descrito por outras pessoas e em textos). Posso dizer que, nos filmes, a presença do uso do corpo era evidente, porém sem essa reflexão que é feita nos dias de hoje. Assim como a embate contra o autoritarismo, a censura e todas as formas de repressão. Havia um certo “desprezo” sim, por parte de um grupo minoritário, que achava o Super-8 uma bitola “sem futuro”. Mas, isso não refreava a luta contra a ditadura que era uma batalha de todos.

2. A história desses embates sempre aconteceu não só na esfera do cinema, mas em todo o campo cultural. Praticado por grupos mais sectários políticos, ou mesmo por pessoas que tinham uma visão ortodoxa da política e não assimilavam ou rejeitavam o desbunde, que o entendiam como uma forma de alienação, e recriminavam o uso das drogas (embora, se embebedassem até a medula).

3. Não sei se essa comparação dos embates superoitistas e o de Edgar (particularmente) pode ser equivalente à travada entre os cinemanovistas, ancorados em Glauber e o pessoal do cinema de invenção (marginalizados infantilmente ou mesmo pejorativamente). Até porque não havia por parte dos que realizavam filmes noutras bitolas (16 ou 35) um movimento orgânico. Eram trabalhos independentes e autorais. Posso destacar os filmes documentais de Vladimir Carvalho ou dos baianos Tuna Espinheira, Agnaldo Siri Azevedo e Vito Diniz ou mesmo de um Miguel Rio Branco, quando ficou uma parte da sua vida aqui em Salvador, mas eram filmes que não antagonizavam aos dos superoitistas, e menos aos de Edgar, esses cheios das suas particularidades reconhecidas hoje. Espero que as respostas lhe sirvam. Se quiser, amanhã podemos falar via Messenger. Abraço e desculpe a demora.

4- *“Ora Bombas ou a Verdadeira História do Pau-Brasil”*, esse é o título do filme. É o trabalho mais marcante do superoitismo político, o filme de Fernando Bélen que, junto com Edgard Navarro, tornaram-se “autores” de cinema no sentido restrito da palavra, podem ser colocados no páreo com a dupla do cinema de invenção (Bressane e Sganzerla). O filme do Bélen desmonta de vez o argumento do desbunde alienado atribuído aos realizadores que utilizavam a bitola Super-8. Posso dizer, aí vai a memória e quando se recorrer a ela escorregamos e corremos risco de dotar o passado de “aura” e não de realidade. Mas, a bomba de Bélen é, indiscutivelmente, a iluminação da ironia crítica com aquele presente autoritário que se recusava a se despedaçar e é literalmente esquartejado pelas próprias mãos. Na época, houve uma intensa movimentação em torno da exibição. Ficamos sabendo antecipadamente do veto da censura e aguardamos o desfecho, já que a jornada se encorava no ICBA, tido como um espaço “livre” por ser considerado um “território alemão”, ou seja, uma embaixada. O filme acabou sendo projetado fora do horário e da programação oficial. A mobilização foi boca a boca. Impactante é o que posso dizer sobre aquele momento e uma das conquistas da salvaguarda da democracia.

O filme é basicamente construído por duas sequências: a de um pássaro que preso numa gaiola e vai sendo mutilado que é intercalada a recortes de jornais da época com fotos e manchetes do fracassado atentado ao Rio-Centro, e tem uma animação com um pênis enrolado com esparadrapo que dança ao som de uma música cantada por Elba Ramalho, composição de Pedro Osmar que diz:

É você a pessoa que deu
Um nó cego em peito
De apaixonado?
De apaixonado?
É você
a pessoa que deu um nó cego em peito
De apaixonado?
De apaixonado?
É você
O mascarado que me trancou
O mascarado que me trancou.
Nessa noite sem amor?
Nessa noite sem amor?
É você amigo?
É você o inimigo?
É você o perigo? É você.
É você a garra de fome.
Que atormenta o presente?
É você que mente muito?
Que me engana
Que me rouba da vida.

Marise Berta de Souza no seu artigo: *O corpo e a política nas representações filmicas de Fernando Bélens* (publicado na edição Cinema Avanca International Conference 2017 - Avanca - Portugal) descreve: “Na sua última experimentação na bitola Super-8, Fernando faz da genitália dilacerada no incidente a sua personagem, que é entrevistada em off. As imagens

filiam-se esteticamente à arte pop. Colagens, fragmentos, quadrinhos são justapostos em uma edição de imagens televisivas de cinejornais, fotografias de personalidades políticas e acontecimentos de repercussão local e internacional, referências culturais que vinculam o cineasta ao público, pois a ironia pressupõe um vocabulário comum e destinatário da obra”. Ele, Fernando, tem um projeto de refilmar. Tomara que aconteça. Espero que sirvam essas informações.

Abraço,

Umbelino