



O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem.

Luciana Carla de Almeida

Recife

2012

Luciana Carla de Almeida

O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, ligada à linha de pesquisa Mídia e Estética, como requisito para a obtenção do título de mestra, sob a orientação da PhD Nina Velasco e Cruz.

Recife

2012

Catálogo na fonte
Andréa Marinho, CRB4-1667

A447e Almeida, Luciana Carla de
O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem / Luciana Carla de Almeida. – Recife: O Autor, 2012. 129p.: il.; 30 cm.

Orientadora: Nina Velasco e Cruz.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC, Comunicação, 2012

Inclui bibliografia.

1. Comunicação. 2. Cinema brasileiro. 3. Cinema experimental. 4. Cinema em super-8. I. Cruz, Nina Velasco e (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2012-80)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

A Comissão, abaixo assinada, aprova a dissertação intitulada “O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem”, elaborada por Luciana Carla de Almeida, como requisito parcial à obtenção do Grau de Mestra em Comunicação.

Comissão Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Nina Velasco e Cruz – Orientadora
(Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE)

Prof. Dr. Paulo Carneiro da Cunha Filho – Membro Interno
(Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE)

Prof. Dr. Moacir Tavares Rodrigues dos Anjos Júnior – Membro externo
(Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE)

____/____/____

Data da aprovação do exame da dissertação.

Agradecimentos

A minha velha família cheia de batalhas, minha segurança dos desafios mais viscerais. Sempre os carrego em minha armadura de afetos.

Ao Recife, por ter sido uma experiência intensa (nem sempre saudável), mas necessária. Nunca serei a mesma depois dessa cidade.

A Nina Velasco, pela generosidade no compartilhar seu conhecimento. Muito obrigada por orientar a pesquisa mesmo com a bola já rolando no segundo tempo regulamentar.

Ao companheirismo faceiro das amigas e amigos Danila Duarte, Elma Santos, Alessandro Santana, Hernany Donato, Bruno Vasconcellos, Igor Jatobá, Guilherme Gatis, Juliana Montenegro, Fabiana de Andrade, Jeremiah Shapiro, Kywza Fideles, Fernanda Rocha, Ana Lira, Ian Moreira & Flora Matos, Viviane & Fernando.

Aos sonhos impossíveis. Errar e fazer o que dá medo. A desordem, vertigem e pela cara a tapa. Aos amores não correspondidos, desencontros e perdas. Caos reorganiza. A toda ressaca. Criar laços e se reinventar. Pé quente, cabeça fria e coração mole. Olho míssil. Viver-desejo ∞

Resumo

Estudo sobre o surto superoitista experimental brasileiro, sobretudo durante a ditadura militar (1964 a 1985), a partir de três aspectos: o corpo, a cidade e a metalinguagem. O recorte se fez necessário para analisar a desconstrução e a inventividade criativa de artistas e cineastas que enfrentaram a censura e as instituições artísticas. É a primeira geração responsável por diluir as fronteiras criativas e, assim, expandir o campo das artes e do cinema no país. A busca por um novo ideário imagético e comportamental produziu um surto experimentalista tanto na forma quanto no conteúdo. O que configurou uma íntima relação entre a estética e a política, numa exploração máxima dos limites, num profundo questionamento da vida e da produção de sentido à época. Por fim, este trabalho debateu o legado ético, estético e político no panorama experimental superoitista brasileiro.

Palavras-chave: cinema brasileiro; experimental; super-8.

Abstract

Study about experimental brazilian super-8 production, especially during the military dictatorship (1964-1985), from three aspects: the body, the city and metalanguage. The cut was necessary to analyze the deconstruction and creative inventiveness of artists and filmmakers who have faced censorship and artistic institutions. It is the first generation responsible for diluting the boundaries and expands the arts and cinema in the country. The search for new ideas and imagery produced an outbreak behavioral experimentalist who broke the form and content of the films. It figures an intimate relationship between aesthetics and politics, maximum operating limits, a profound examination of life and creative production of meaning at the time. Finally, this paper discussed the legacy of ethical, aesthetic and political impact on experimental super-8 brazilian cinema.

Keywords: brazilian cinema; experimental; super-8.

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Frame do filme “Pátria” (Jorge Mourão, Rio de Janeiro, 1977).

Figura 2 - “Fotopoemação” (1974) de Ana Maria Maiolino.

Figura 3 - Frame do filme “X” (Ana Maria Maiolino, Rio de Janeiro, 1976).

Figura 4 - Frame do filme “Xeroperformance” (Paulo Bruscky, Recife, 1980).

Figura 5 - Frame do filme “O rei do cagaço” (Edgard Navarro, Salvador, 1977).

Figura 6 - Frame do filme “Exposed” (Edgard Navarro, Salvador, 1978).

Figura 7- Frame da abertura de “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Fernando Bélen, Salvador, 1980).

Figura 8 - Frame de “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Fernando Bélen, Salvador, 1980).

Figura 9 - Frame do filme “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Amin Stepple, Recife, 1978).

Figura 10 - Frame do filme “Céu sobre a água” (José Agrippino de Paula, Arembépe, 1978).

Figura 11 - Frame do filme “Jogos frugais frutais” (Jomard Muniz de Britto, Recife, 1979).

Figura 12 - Frame do filme “Trio Elétrico” (Miguel do Rio Branco, Salvador, 1977).

Figura 13 - Frame do filme “Copacabana Beach” (Vivian Ostrovsky, Rio de Janeiro, 1983).

Figura 14 - Frame do filme “Estética de Camelô” (Paulo Bruscky, Recife, 1982).

Figura 15 - Frame do filme “Pixando” (Pola Ribeiro, Salvador, 1980).

Figura 16 - Frame do filme “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” de (Bertrand Lira e Torquato Joel, João Pessoa, 1980).

Figura 17 - Frame do filme “Esplendor do martírio” (Sérgio Péo, Rio de Janeiro, 1974).

Figura 18 - Jimi Hendrix em Cosmococa nº 5.

Figura 19 - Frame do filme “Nosferatu no Brasil” (Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1971).

Figura 20 - Frame do filme “Agrippina É Roma-Manhattan” (Hélio Oiticica, Nova York, 1972).

Figura 21 - Instalação "Uma mosca no meu filme" (Antonio Dias, 1976). Fonte:

Figura 22 - Frame do filme “The Illustration of Art / Gimmick” (Antonio Dias, Londres/Milão, 1972).

Figura 23 - Frame do filme “The Illustration of art I” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

Figura 24 - Frame do filme “The Illustration of art II” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

Figura 25 - Frame do filme “The Illustration of art III” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

Figura 26 - Frame do filme “Gramá” (Cláudio Tozzi, São Paulo, 1973).

Figura 27 - Frame do filme “+ - = -” (Ana Maria Maiolino, Rio de Janeiro, 1976-2000).

Figura 28 - Decupagem do filme “Abertura I” (Artur Barrio, Rio de Janeiro, 1972). Fonte:

Figura 29 - Frame do filme “Fome” (Carlos Vergara, Rio de Janeiro, 1972).

Figura 30 - Frame do filme “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Carlos Zilio, Rio de Janeiro, 1974).

Figura 31 - Frame do filme “O desenrolar do filme” (Ismênia Coaracy, São Paulo, 1973).

Figura 32 - Frame do filme “Fotograma” (Claudio Tozzi, São Paulo, 1973).

Figura 33 - Frame do filme “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Raymond Chauvin, Porto Alegre, 1970).

Sumário

Introdução	12
Cap. 01 – EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL	21
Cap. 02 – O CORPO IMPOSSÍVEL	41
2.1. O corpo social	43
2.2. O corpo escárnio.....	48
2.3. O corpo transgressor.....	59
Cap. 03 – O ESPAÇO URBANO POSSÍVEL.....	66
3.1. O direito à cidade.....	66
3.2. A cidade tomara, cinema como ocupação e ataque	72
3.3. A cidade e o flâneur	80
Cap. 04 – O METACINEMA DE EXCEÇÃO.....	93
4.1. A forma, a ideia e o conceito.....	94
4.2. A política e a metáfora	103
4.3. A arte e seus meios.....	109
Epílogo - considerações quase finais	116
Referências Bibliográficas	124

Introdução

A história brasileira do cinema experimental ainda não foi em grande parte debatida ou estudada, exceto em alguns de seus casos como o filme “Limite” (1931) de Mário Peixoto. De maneira geral até mesmo o Cinema Marginal, da Belair produtora (Júlio Bressane e Rogério Sganzerla) e toda produção da Rua Triunfo, o chamado Cinema da Boca do Lixo, ainda não receberam sua devida atenção e publicação no que concerne o legado de uma produção audiovisual brasileira intencional e propositalmente interessada em nova forma e conteúdo. Porém, esses filmes de estética radical estão, recentemente, mais acessíveis para pesquisadores do cinema como jornalistas, sociólogos e historiadores. Agora se tenta, ainda timidamente, revisitar os autores envolvidos bem como traçar linhas estético-políticas com mais acuidade sobre tais títulos.

Ironicamente, o período mais tenebroso da política nacional também foi o mais rico na diversidade de criações não só cinematográficas, mas também artísticas: os lendários anos 60 e 70. Um período dos mais profícuos no teatro, na música, no cinema, nas artes e nas formas de ressignificação dos comportamentos sociais. Politicamente, tratando em termos do Estado, observou-se uma virada dos anos 60 com a derrocada do populismo janguista, o golpe político na ditadura de 1964, o avigoramento do modelo desenvolvimentista conservador, a densa inserção do capital estrangeiro e multinacional no país à revelia do alargamento das diferenças sociais.

Esteticamente eclodiu-se a primeira geração pós *avant-garde* baiana (RISÉRIO, 1995), sendo essa filha da proposta ousada do então reitor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Edgard Santos. A articulação cultural de caráter visionário foi fervilhada com a chegada os maestros Hans-Joachim Koellreutter, Walter Smetak, a arquiteta Lina Bo Bardi, o fotógrafo Pierre Verger, o teatrólogo Martim Gonçalves na Escola de Teatro, a coreógrafa Yanka Rudza no balé da Bahia. Os egressos da UFBA e dos cursos de extensão disponibilizados pela instituição foram Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Waly Salomão, Rogério Duarte, Glauber Rocha, Mário Cravo Neto entre outros.

Penso que esta circunstância da história da cultura na Bahia, embora possa vir a ser apreendida de um golpe de vista rápido e sintético, não será devidamente mapeada se não levarmos em conta dois processos fundamentais – e simultâneos. De uma parte, aconteceu na Bahia, nos *fifties* baianos, algo que hoje em dia julgaríamos impossível, ou mesmo impensável: o entrelaçamento da cultura boêmia e da cultura universitária (RISÉRIO, 1995, p. 75).

Foram esses jovens aflorados “pela sensibilidade baiana, sensibilidade afro-barroca” (RISÉRIO, 1995) que fomentaram o Cinema Novo, o Cinema Marginal, a Tropicália, a poesia de mimeógrafo, o surto superoitista e demais quadros de criação. Mas não só de Bahia viveu o Brasil. No Piauí houve o exemplo do jovem Torquato Neto que poeticamente se intitulada de “anjo torto”, os pernambucanos com suas experiências in *Fluxus Art* como Paulo Bruscky, Jomard Muniz de Britto com grupo teatral “Vivencial de Olinda”. Ao realizar outras conexões, houve também a produção paulista-irracionalista do José Agrippino de Paula, o grupo teatral Sonda juntamente com a bailarina Maria Esther Stockler, a tríade Noigrandes com Décio Pignatari e os irmãos Campos, o Teatro Oficina. E no Rio de Janeiro, constou o panorama do Teatro de Arena, Grupo Opinião, Centro Popular de Cultura (CPC), o Neoconcretismo e seus expoentes Lygia Pape e Hélio Oiticica com sua proposta de arte ambiental. Uma geração inclinada ao conflito, à confluência criativa e ao alargar de possibilidades discursivas, narrativas e vivenciais.

A modificação desse quadro político e comportamental no campo da vida e da arte foi emblemática no audiovisual. Segundo o pesquisador do cinema experimental brasileiro, Rubens Machado Júnior (2005), a invenção de formas audiovisuais no Brasil compreendeu uma história abrangente, proporcionando a riqueza comparativa necessária à observação crítica e à compreensão das tradições e rupturas. Machado Júnior aponta que os filmes experimentais brasileiros, em sua metade ou dois terços, foram realizados em super-8 (2001). Portanto, fechei o *corpus* dessa pesquisa no mapeamento do experimental superoitista. A experimentação ultrapassa os limites normalmente conhecidos do cinema moderno, incluindo sob este conceito de experimental, os filmes de artista, o cinema de vanguarda e o cinema engajado. O cinema independente ou *underground* geralmente consta-se como filmes que escaparam as nomenclaturas dos gêneros, categorias de classificação, desinteressados em circuitos de difusão cinematográficos para fins dum mercado de narrativa clássica. Conceituar tal proposta também se tornou um problema visto que abarca uma série de nomenclaturas tais como “quase cinema” (Hélio Oiticica e Neville d’Almeida), filme estrutural (MACIUNAS, 1969), cinema abstrato (NOGUEZ, 1999), *found-footage* (SITNEY, 1979), onírico, conceitual ou minimalista (MACIEL, 2008), materialista, *prop-art* (BRENEZ, 2006), construtivo ou *pop* (RENAN, 1970). Pode-se também elencar as definições propostas pelos próprios realizadores tais como invenção por Jairo Ferreira, vivencial por Jomard Muniz de Britto, primitivista por José Agrippino de Paula, odara por Caetano Veloso, neoconcreto por Lygia Clark, o cinema rudimentar por Sérgio Péo, o cineviver por Torquato Neto, a antropofagia erótica ou o terrir por Ivan Cardoso, o cinema ovo ou a vanguarda acadêmica por Raymond Chauvin, o

megalomaníaco neocinemanovíssimo ou o cinema de salão por Waly Salomão e, por fim, o anarco-superoitismo (anarquismo através do suporte em super-8) feito pelos realizadores da “Lumbra Cinematográfica” - quarteto que foi formado em meados da década de 70 por Pola Ribeiro, Fernando Bélen, José Araripe Júnior e Edgard Navarro.

Os filmes tratados nesta dissertação foram em sua boa parte pouco vistos, tanto pela produção de pretensões não comerciais, tanto porque quando eram exibidos no acaso de mostras ou nas reuniões particulares em casa de amigos, galerias e pequenos ciclos como os cineclubes. Por terem sido pouco visto e também por seu difícil acesso, uma produção acadêmica ainda é parca. De certa maneira, esse trabalho se prestou a tentar dar uma leitura sobre essa produção. Não como tentativa de generalizar uma interpretação, tampouco um método de análise, mas na procura de ler o filme como uma fonte. Aquilo que Marc Ferro (1992) trata das vinculações entre o cinema e a história como um agente, uma contra análise da sociedade, numa relação entre o visível e o não visível.

Tendo esse retrato remissivo, a dissertação pretendeu exhibir e esboçar análises de um *corpus* de filmes brasileiros como exemplos de um quadro histórico da experimentação cinematográfica e introduzir possibilidades de interpretação. O comentário da radicalidade estética singular, a cada filme, foi reinventado não só em relação às vanguardas artísticas e cinematográficas históricas, mas também em relação a outros movimentos vigentes em seu ambiente cultural. No entanto, não se quis encerrar ou fechar o texto com conclusões exclusivistas sobre a forma e conteúdos repercutidos. Apenas foi esboçado um quadro de reflexões centrais sobre uma produção que se presta a uma fruição desterritorializante.

Para tanto um recorte inicial na pesquisa foi traçado tendo como objetos de estudo a produção audiovisual de Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1929-2004), Vivian Ostrovsky (1945-), Gabriel Borba (1942-), Jorge Mourão (1945-), Antônio Dias (1944-), Artur Barrio (1945-), Mário Cravo Neto (1947-2009), Edgard Navarro (1949-), Pola Ribeiro (1955-), Fernando Bélen (1950-), José Agrippino de Paula (1937-2007), Paulo Bruscky (1949-), Daniel Santiago (1939-), Amin Stepple (1952-), Jomard Muniz de Britto (1937-), Torquato Joel (1957-) e Bertrand Lira (1957-), Ivan Cardoso (1952-), Marcello Nitsche (1942-), Marcos Bertoni (1955-), Sérgio Péo (1947-), Cláudio Tozzi (1944-), Raymond Chauvin (1935-1994), Carlos Vergara (1941-), Ana Maria Maiolino (1942-), Carlos Zílio (1944-), Ismênia Coaracy (1918-). Os filmes selecionados foram realizados em Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Caruaru, João Pessoa, o que demonstra a vastidão criativa geracional espalhada pelo Brasil. Eis a configuração de um grupo representativo no experimentalismo produzido por cineastas,

fotógrafos, artistas plásticos, poetas, anarco-superoitistas, por fim, criadores de múltiplas frentes numa verve inflamada e provocativa.

Outros autores poderiam ter sido incluídos na pesquisa. Infelizmente, muitos desses filmes foram perdidos ou se desintegraram por má qualidade de manutenção, isso é, “irreprodutibilidade técnica” numa apropriação ao conceito benjaminiano (BENJAMIN, 1994). O que faz repensar o estado de conservação da cinematografia nacional. Parte dos filmes escolhidos foi vista em mostras como “Marginália 70” realizada pelo Itaú Cultural em São Paulo (2001) e na exposição “Filmes de artistas Brasil 1965-80” realizada no Oi Futuro no Rio de Janeiro (2007), além das Bienais paulistanas ou ainda na cessão de cópia feita pelo(a) artista e seus respectivos familiares. A maior parte dos arquivos que tenho em mãos foi obtida de maneira ilícita, visto que foi necessário realizar gravações não autorizadas dentro dos acervos de instituições artísticas e filmar clandestinamente o filme dentro da própria mostra. Ratifico, se faz urgente restauração do trabalho desses autores sob pena de uma perda em curto prazo de material de relevância artística incontestável. É necessária instalação de cinematecas estaduais ou museus de imagem e som onde seja fácil o acesso ao rico acervo cinematográfico nacional, até mesmo como garantia que as demais gerações tenham direito a conhecer a historiografia audiovisual brasileira.

Especificamente, os filmes experimentais foram divulgados de maneira restrita em galerias e dois principais painéis à década de 60 a 80: pelo Grife (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo) e na Jornada de Salvador (MACHADO JR., 2001). De alguma maneira, a pesquisa dessa cinematografia pouco vista ainda é necessária quando vemos uma intencionalidade de melhor compreensão da trajetória da produção brasileira da imagem em movimento. Tanto para verificar os temas, o *modus* de registro, os atores, o roteiro (quando havia), as congruências e divergências ao fazer o cinema em condição “ocupante” ou em condições de “ocupado” - como diria Paulo Emílio Sales Gomes (1996). A compreensão do eixo analítico de um subdesenvolvimento e as implicações naquilo que se vale denominar como o caráter nacional (GALVÃO e BERNARDET, 1983) continua como uma problemática. Portanto, é pertinente ainda questionarmos: a quem interessa esses filmes mais autorais continuarem a ser inacessíveis? Por que ainda os restam à pecha demasiado intelectual ou, ainda, de incomunicabilidade de público?

Os questionamentos parecem emblemáticos, pois mesmo com barateamento dos custos de produção cinematográfica os editais de fomento permanecem em cifras milionárias e para os mesmos clãs e grupos hegemônicos, como Família Barreto ou Globo Filmes. Até 2012 a Agência Nacional de Cinema (Ancine), autarquia responsável pelo financiamento, estímulo à

produção e distribuição do audiovisual brasileiro, não lançou fomento voltado para coletivos audiovisuais e raros foram os editais para baixo orçamento voltados para cineastas iniciantes ou formato como o média-metragem. Isso sem mesmo citar o custo do minuto dos filmes publicitários que permanecem mais caros do que qualquer outra realização. Por que a indústria cinematográfica (se realmente existe no Brasil) se mantém silente sobre o fato?

A dissertação não pretendeu suscitar tantas respostas, mas se mantém como provocadora na medida em que buscou abordar uma cinematografia de compreensão aberta. E, por consequência, fez o exercício necessário para uma pesquisa mais ética: parte para o enfrentamento das ideias e descortina o senso comum. Ter escrito sobre esses filmes, de certa maneira, os mantém vivos e possíveis. Algo que se aproxima dos meus próprios passos, visto que desde 17 anos me tangenciei a idas aos cineclubes. Foi ali que descobri uma seara de filmes não-cinema. Ver e rever aquilo que é seu próprio espelho ou aquilo que chamo de objeto de pesquisa. Se reconhecer na minha rotina doméstica do estímulo ao debate político - sou filha de uma mãe professora ex-militante de esquerda e um pai militar ex-torturador de direita. Inevitável caminho pela inclinação à dúvida. O encontro com teatro aos quinze anos, a imersão no grupo “Stultifera Navis” durante cinco anos – tradução para a “Nau dos Loucos”, homenagem ao capítulo do livro “História da Loucura” de Michel Foucault. O coletivo teatral dirigido Lindemberg Monteiro até hoje é influenciado pelo “Teatro da Crueldade” de Antonin Artaud. Logo depois a escolha pelo jornalismo como ofício, a passagem pelo movimento estudantil, a incursão na produtora “Faz O Que Pode”, os ataques artísticos de arte urbana, picho e projeção audiovisual em prédios abandonados na capital sergipana. Uma pedagogia do inquietante. O que te atravessa também te faz.

Mas não só de paixão se vive, foi preciso realocar e se distanciar dos objetos de pesquisa. Atualmente, percebo nessa geração de artistas visuais os pioneiros na radicalidade estética brasileira. Eles foram os propositores de uma investigação tanto da forma e do conteúdo, inflamadores do cinema que funde a expansão da imagem em movimento no chamado cinema de dispositivo, cinema expandido, cinema panorâmico ou transcinema (MACIEL, 2009). Esta primeira geração de artistas multimídias tiveram uma criação de estratégia vanguardista e de profunda experimentação. Tais autores foram estudados tanto naquilo em que dialoga com cinema experimental, cinema autoral, quanto ao uso de novas mídias no campo da arte. Ou seja, foi investigado como sucedeu o uso via suporte super-8 dentro de um quadro referencial brasileiro que se sucedeu também pelo 16 mm, 35 mm, VT U-Matic, vídeo e o digital. Um dos primeiros passos foi catalogar toda produção em possíveis fronteiras, diferenciando o que é registro de performances, *happenings* e jogos com fazer

audiovisual. Logo após essa definição, a proposta partiu para análise referencial, tendo como base os diálogos artísticos na época e o momento histórico (década de 60 a 80). A pesquisa pretendeu verificar parte dessa produção dentro das dicotomias câmera/olho, câmara/imagem e artista/câmera. Além disso, focou seus conteúdos e mensagens, levantou suas práticas em exercícios e desatinos criativos como um suposto vislumbre dos rumos que direcionaram o fazer artístico e cinematográfico num dado momento histórico e as consequências na sua contemporaneidade. Afinal, quais foram os modos e estratégias tomadas pelos artistas e cineastas ao usar o super-8 como veículo/meio contra a repressão e em prol da contracultura?

Certamente a produção trabalhada dentro do *corpus* da dissertação não se apresenta como um bloco unificado e de visão homogênea. Muito dos autores aqui trabalhados não tinham qualquer ligação efetiva, tampouco comungavam de valores estéticos e quando havia alguma interseção era refletiva no dissenso. Portanto, o cerne de aproximação desses autores é sua heterogeneidade, suas incoerências e suas falas diversificadas. A filiação do critério está naquilo que Jomard Muniz de Britto denominou de “método da contradição” (2009). Ao tratar do método e do modernismo no caso brasileiro, Jomard estabeleceu uma dinâmica das contradições como justificativa de que por essa via “nos tornamos modernos”. A descoberta da contradição se faz pertinente porque a cultura brasileira não se explica por si, ou seja, nossa produção não é um resultado de uma razão puramente coerente ou a conclusão de um jogo exclusivamente lógico de inteligência. É necessário tratá-la tendo em vista o contexto de formação, sua interpretação requer esferas de mediação que por diversas vezes se contradiz.

Captar o espírito geracional e a produção de um dado momento histórico é negociar com instâncias tais como a sua gênese, o desenvolvimento e as suas consequências. Ora, de 1964 a 1985 o Brasil vive uma situação-momento, um espaço e tempo imediatamente configurado no ângulo maior das influências afirmadoras de uma época. A ditadura militar, o cerceamento de direitos humanos, civis e políticos foram arrefecidos de sobremaneira pelo terrorismo do próprio Estado. Quem se opôs ao poder hegemônico foi decretado como subversivo, cassado e exiliado. Foi necessário criar alternativas para criar e sobreviver. Essa produção audiovisual à margem dos processos hegemônicos foi condição *sine qua non* entre os títulos escolhidos. A situação comum aos autores trabalhados na dissertação tracejou um panorama de filmes com especificidades locais e com falas que reverberavam de maneira dissonante em pontos geograficamente opostos. Os locais de fala desses cineastas e artistas estiveram em íntimo diálogo seja pelo espírito geracional, seja pela verve transgressora. Aglutinaram-se aí as diferentes formas de abordagem sobre os mesmos temas: o corpo, a cidade e a metalinguagem. Tais embates ético-estéticos foram frutíferos para estabelecer

comparações metodológicas. Por analogia, sugiro um experimento tanto da forma quanto do conteúdo na organização textual da dissertação. Portanto apresento os capítulos como convite ao jogo. Para ler as divisões do texto não é necessário seguir numericamente a ordem crescente. Numa proposta lúdica, a leitura pode se suceder ao prazer do leitor. As sessões se completam, no entanto, não são interdependentes. O objetivo final foi tratar do problema de pesquisa de maneira que sua densidade fragmentada interfira, também, no próprio fluxo da compreensão. Assim, forma e conteúdo são se diferenciam. O *corpus* contaminou a tessitura da dissertação.

As incursões, confusões e (des)caminhos na produção audiovisual brasileira apresenta-se na dissertação dentro do recorte experimental cinematográfico superoitista, com vistas durante o período da ditadura militar (1964 a 1985). Vale ressaltar que o super-8 foi inventado nesse intervalo, precisamente no ano de 1965, porém sua disseminação comercial não foi imediata. No Brasil não se registram filmes anteriores aos anos de 1968 e 1969. O *corpus* apresenta-se refinado por cinco características teóricas da obra de arte de vanguarda definida por Bürger (2008). Logicamente, levaram-se em conta as distâncias estéticas e políticas que separam a produção entre a década de 20 e 70. Vale ressaltar que Bürger critica a produção definida como “neovanguarda”. O pesquisador alemão rechaça uma tomada criativa na arte contemporânea baseada na “vanguarda histórica” ao defini-la como simulacro. Para Bürger as novas vanguardas dos anos 1950/60 seriam meras repetições pós-históricas das vanguardas originais, simulações acrílicas, aburguesadas e vazias. Utilizo as categorias bürguerianas sobre a arte de vanguarda como efeito de argumentação e articulação crítica. No entanto, reconheço que a leitura de Bürger é profundamente influenciada pela Escola de Frankfurt e não dá conta das contradições na formação cultural brasileira. A crítica do “simulacro” feita pelo teórico está endereçada ao quadro remissivo da arte contemporânea europeia e norte-americana.

A dissertação foi dividida entre três temas recorrentes no espectro audiovisual superoitista. A primeira parte voltou o interesse ao tema da corporeidade como centralidade do discurso fílmico, o uso da câmera como mapeamento do corpo. Especificamente nessa seção, sua materialidade foi tratada como o caso de um corpo inadmissível, insuportável e indulgente. Ao abordar o tema, o capítulo apresentou a temática em três situações ímpares. O corpo social onde o artista coloca o seu estado físico como enunciado da violência, da intolerância e da fragmentação. Essa situação de corporeidade não linear foi abordada no debate sobre o *ethos* humano, do marginalismo, do cineasta e do artista que assumem uma postura *outsider*. Aqui a compreensão é que o pessoal torna-se político. O limite desse corpo

social se fez presente nos trabalhos: “X” (Rio de Janeiro, 1976-2000) de Ana Maria Maiolino, “Xeroperformance” (Recife, 1980) de Paulo Bruscky, “Costura de mão” (São Paulo, 1975) de Marcello Nitsche, “Pátria” (Rio de Janeiro, 1977) de Jorge Mourão. A outra configuração do tema foi tratar o corpo escárnio, *kistch* e desnudo, alvo do riso e do risível (ALBERTI, 1999), da alegoria e alegria tropicalista (FAVARETTO, 1979), imerso na carnavalização (BAKHTIN, 2002). Os títulos selecionados foram “Ora Bombas, ou a pequena história do pau brasil” (Salvador, 1981) de Fernando Bélens, “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978) de Amin Stepple, “O rei do cagaço” (Salvador, 1977) e “Exposed” (Salvador, 1978) ambos de Edgard Navarro. Encerrando o primeiro capítulo tratou-se do corpo como transgressão (FOUCAULT, 2009), símbolo da embriaguez, do êxtase e do extravasamento, baseado na liberdade do corpo como primeira natureza, como vivencial e envoltório. Nessa política do desejo e do prazer elencou-se, “Céu sobre a água” (Arembepe, 1978) de José Agrippino de Paula e “Jogos frugais frutais” (Recife, 1979) de Jomard Muniz de Britto.

Na segunda parte do texto mostra-se o tema concentrado no debate da espacialidade urbana. Quando a situação dada é cerceada, qual é a cidade possível? O capítulo aborda a arte e o cinema como forma de reconstrução de um espaço-temporalidade, do espaço à margem, como crítica ao disfarce do emblema do progresso. Qual espécie de *urbe* se constrói no olhar desses experimentais artistas? No texto foi tratado o discurso sobre o direito à *urbe* e o desejo de cidade (LEFEBVRE, 2010). A câmera, o olho, o cinema foi encarado como forma de tomada e ataque situacionista (WUILLAUME; VINICIUS, 2002). O *locus urbe* foi compreendido como continuidade e descontinuidades, em vias de inflexão sobre a contestação do poder, pelo “delírio ambulatório” do flunar (RIO, 2005), das ruas como descoberta da estética da ginga, da contemplação suprasensorial e do quase-cinema. Os filmes que balizaram essa leitura foram “Agrippina é Roma-Manhattan” (Nova York, 1972) de Hélio Oiticica, “Carnival in Rio” (Rio de Janeiro, 1974) da Lygia Pape, “O Copacabana Beach” (Rio de Janeiro, 1982) de Vivian Ostrovsky, “Estética de Camelô” (Recife, 1982) de Paulo Bruscky, da série “Quotidianas Kodaks” o média-metragem “Nosferatu no Brasil” (Rio de Janeiro, 1975) de Ivan Cardoso, “Pixando” (Salvador, 1980) de Pola Ribeiro, “Cubo de fumaça” (São Paulo, 1971) do Marcello Nitsche, “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” de (João Pessoa, 1980) de Torquato Joel e Bertrand Lira, “Esplendor do martírio” (Rio de Janeiro, 1974) de Sérgio Péo e “Trio elétrico” (Salvador, 1977) de Miguel Rio Branco.

Na terceira e última parte foi destacado o metacinema, a metalinguagem artística e suas possíveis visualidades. Na trama inventiva percebeu-se o percurso do criador, da forma,

da ideia, do conceito, da reflexividade, da política como metáfora (COCHIARALLE; PARENTE, 2007). Assim, alguns eixos para esses artistas-intelectuais foram fundamentais tais como a crítica sobre a modernidade *versus* tradição (ORTIZ, 1994), a vanguarda e o subdesenvolvimento, a *mise en scène* e o fora do quadro, a performance das falas poético-provocativa e poética-zombeteira, o nacional e o popular (ZÍLIO, 1982), arte e seus meios/mídias (ZANINI, 1997), as lutas culturais (RAMOS, 1983) e o engajamento experimentalista (HOLANDA, 1992). Os filmes que exemplificam tal enquadramento foram “Abertura I” (Rio de Janeiro, 1972) de Artur Barrio; “Duelo” (Recife, 1974) de Daniel Santiago; “Fotograma” (São Paulo, 1973) e “Grama” (São Paulo, 1973) ambos de Claudio Tozzi; “Poema” (Recife, 1979) e “Arte/Pare” (Recife, 1973) ambos de Paulo Bruscky; a série “The Illustration of art I” (Londres/Milão, 1971-1972), “The Illustration of art II” (Londres/Milão, 1971-1972), “The Illustration of art III” (Londres/Milão, 1971-1972) e “The Illustration of Art / Gimmick” (Londres/Milão, 1972) todos de Antônio Dias; “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Rio de Janeiro, 1974) de Carlos Zílio; “Poesia e Vento” (São Paulo, 1974/75) de Gabriel Borba; “Fome” (Rio de Janeiro, 1972) de Carlos Vergara; “+ - = -” (Rio de Janeiro, 1976-2000) de Anna Maria Maiolino; “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Porto Alegre, 1970) de Raymond Chauvin; “O desenrolar do filme” (São Paulo, 1973) de Ismênia Coaracy; “Costura de paisagem” (Curitiba, 1975) de Marcello Nitsche; “Luz e sombra” (Salvador, 1976) de Mário Cravo Neto e “Projeção” (São Paulo, 1981) de Marcos Bertoni.

Cap. 01 – EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

O estudo do audiovisual feito por artistas e cineastas experimentais se confunde com a produção da arte de vanguarda no Brasil e as relações tensas entre arte e política. Tema central para compreensão dos aparatos visuais feitos por uma geração que em paralelo realizam aquilo que poderia até ser considerado como um programa por uma transformação política e estética. A postura desses criadores permanentemente críticos e efervescentes foi também analisada com uma resposta ao momento de recrudescimento estatal durante o regime militar no Brasil (1964-1985). Sobretudo, após o decreto do AI-5 (1968) quando se tornou necessário rever novas estratégias criativas para produção artística. A vanguarda brasileira da década de 60 e 70 debatia-se entre um passado acadêmico e um vislumbre de mudanças sociais. Perguntas fundamentais para compreender esse panorama foram feitas pelo pesquisador Paulo Reis (2006):

Dentro desse contexto de acirradas lutas políticas e grande experimentação artística, pergunta-se: qual seria a característica dos anos 60? Como ela se formalizou no campo da cultura? Quais os pressupostos trazer para pensar globalmente sua produção cultural e artística? (REIS, 2006, p. 7 e 8).

Segundo Ismail Xavier (2006) o cinema brasileiro moderno teve como debate questões como o nacional e o popular, o subdesenvolvimento, a dependência cultural, o imperialismo econômico, a modernidade conservadora e a utopia. Variadas formas operaram tais temas, muitas delas foram trabalhadas através de mecanismos como a alegoria, a fragmentação, a estilização, a agressão e a busca por certo primitivismo. Ou ainda, o uso irrestrito do humor com a paródia, a carnavalização e o subgênero. A escolha por uma vivência na marginalidade, uma postura de ação *outsider* esteve profundamente imersa nessa flânquia do estar no mundo. Os realizadores nessa fase no Brasil constroem diálogos entre o espaço sem território e o sujeito a serviço de uma narrativa descontínua a exemplo dos filmes do Cinema Marginal.

A dissertação não se pretende definir o termo experimental, mas buscou compreender sua apropriação do experimental como vida e a arte como experimento. Eis a vida e a arte em limites tênues, um ponto de observação pertinente na própria forma e conteúdo das trajetórias de produção/vida dos autores trabalhados nesta dissertação. Numa afirmação de Ismail Xavier, tendo a realidade brasileira:

Nessa espécie de limiar da “condição pós-moderna”, o processo cultural brasileiro dos anos 60 produziu um espaço de criação em que, nos avanços e

recuos, prevaleceu ainda a matriz das vanguardas, antes e depois do AI-5. No cenário nacional, a experimentação e o cinema alternativo encontram a brecha para uma manifestação de grupo vigorosa, antes de se atomizarem dentro da institucionalização mais decisiva que, também aqui, se configurou como força crescente na medida em que avançou a década de 70. (XAVIER, 1993, p. 26)

E se o cinema é simplesmente fruto da manipulação de um conjunto de linguagens audiovisuais, os artistas visuais exploraram essas possibilidades ao extremo. Ora, os artistas modernos integraram o cinema às suas experiências visuais. Mas o que define os artistas selecionados neste trabalho? Sua capacidade em produzir ou sua maneira específica de observar a realidade? O caráter subversivo é inerente à antiarte que não segue a teleologia narrativa das significações, mas a intertextualidade e a descontinuidade como ferramentas para quebra do dispositivo criado pela instituição cinematográfica. A perda das perspectivas e o mergulho no imaginário de símbolos desconectados, por vezes até sem significação direta, caracterizou as novas vanguardas do audiovisual. Esse acinema (LYOTARD, 2005) produziu um cinema abstrato, que opacificou o suporte e que revirou o próprio dispositivo. Portanto, faz-se necessário uma reflexão sob uma trajetória dos movimentos artísticos, comportamentais e ideográficos para construir esta histórica.

A sétima arte teve seu início marcado por uma linguagem profundamente experimental. Os primórdios do cinema de “vanguarda histórica” (BÜRGER, 2008) datam da década de 20. Muitos dos filmes foram realizados por artistas europeus, em particular os surrealistas e dadaístas. Como no “Entre'acte” (1924) de Picabia e René Clair, “O retorno à razão” de Man Ray e “Anemic Cinema” (1926) de Marcel Duchamp. Ao falar de filme experimental no Brasil ou realizado por diretores brasileiros podemos elencar “Rien Que Les Heures” (1926), filmado em Paris por Alberto Cavalcanti, “São Paulo – Sinfonia da Metrópole” (1929) de Rodolfo Lustig e Alberto Kemeny e “Limite” (1930) de Mário Peixoto. Esses filmes guardam narrativas de sentido aberto, experimentos na combinação de quadro a quadro, construção fragmentada na montagem e trabalho de câmera baseada em extrema subjetividade. São referenciais fundamentais, também, para construção da historiografia do cinema experimental mundial e brasileiro. Os filmes de vanguarda são definidos por sua estética diferenciada, por seu modo de produção geralmente artesanal, com financiamento independente e sem conexões com os estúdios ou indústria (STAM, 2006).

No entanto, se tornou problemático selecionar um universo de pouco mais de uma centena de filmes. O que deveria entrar no *corpus* da pesquisa? O que deveria sair para obter

um melhor desenvolvimento do texto? Neste instante se fez necessário empregar a metodologia baseada na teorização feita pelo pesquisador das vanguardas históricas, Peter Bürger (2008). Baseada nas características bürgerianas refinou-se o *corpus* para 28 autores e 40 filmes. Afinal, o que aproxima as gerações da vanguarda histórica e a geração da contracultura e do “desbunde”? No quê esses grupos de artistas se identificam? Deveras, um espírito de experimento artístico e independência. Bürger ao estudar a arte e a literatura do início do século passado definiu a obra de arte de vanguarda pela alegoria, novo, acaso, choque, fragmentação e montagem. Portanto, o retorno à leitura do Bürger foi balizadora para compreender o quadro remissivo da negação da autonomia da arte e sua proposta de superação.

Não é o objetivo dos vanguardistas integrar a arte a *essa* práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. (BÜRGER, 2008, p. 106)

Para tanto os vanguardistas visaram à superação da arte através da negação da produção e da recepção individual, da negação da arte autônoma que previa finalidade de aplicação, produção e recepção. Isto é, os vanguardistas voltaram, por fim, contra a arte burguesa e buscaram transformar a categoria obra de arte. As vanguardas históricas foram contra a ideia da mimese da realidade pela arte. Assumiram, portanto, um caráter antirrealista. Essa negativa tinha como objetivo o afastamento da estética vigente e “esta ruptura está articulada como discurso teórico-crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade” (XAVIER, 1996). Como o objetivo final era uma nova práxis vital, era necessário um novo realismo artístico, “afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística”.

Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre arte e práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o páthos do progresso histórico. Mas nesse meio-tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista. (BÜRGER, 2008, p. 107)

Essa nova forma de percepção é exigida pelas realizações da vanguarda histórica tanto na pintura, na literatura e no cinema. Bürger (2008), ao explicar a obra vanguardista, esclarece que a mesma não pretendia criar uma impressão total como condição para uma interpretação de seu sentido, tampouco pretendia conferir clareza à impressão que, porventura, viria se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que essas não se encontram mais subordinadas a uma intenção geral da obra. A partir dessa afirmação de Bürger, sobre as características da construção ou não construção de significados pelas criações vanguardistas, observa-se o fim da obra de arte orgânica. Pois a percepção antes era acostumada com a construção de sentido “as partes formando o todo”, típico da obra orgânica.

A produção da vanguarda histórica pretendia uma mudança radical na percepção. A vanguarda é um fenômeno inscrito no mundo do capital, da industrialização e da sociedade de classes. As vanguardas artísticas históricas não formavam certamente um bloco coerente de proposições estéticas (REIS, 2006, p. 10). No entanto, algumas características comuns foram delineadas por Bürger (2008) tanto quanto proposição no debate da forma e do conteúdo: o novo, o acaso, a alegoria, a montagem, a fragmentação e o choque (este último mais relacionado à forma de recepção e consequências geradas pelos movimentos vanguardistas). Mas como se conceitua as tentativas vanguardistas no sentido de transgredir os limites da instituição artística? Tais categorias foram marcantes na realização da teoria da vanguarda histórica:

a) O Novo

A novidade então é fortemente utilizada pelos artistas vanguardistas de forma ideológica: “visada e calculada como efeito”. A renovação dos processos artísticos, dos temas, das formas de representação, não se deu de forma conformista e apenas estética, mas também hostil e no confronto. A novidade meramente estética já era bastante comum e difundida, porém, a novidade que contestava, revolucionava, criava novos meios artísticos de se encarar a arte. Bürger atesta que o novo vanguardista “não se trata da continuidade do desenvolvimento, mas da ruptura de uma tradição” (2008, p. 126).

O novo aqui se instaura como experimentação e pioneirismo. Não há um consenso sobre quem teria inventado o fotograma. Uma forma da técnica cinematográfica foi criada no filme “O retorno à razão” (1923) de Man Ray. Tal filme está entrelaçado ao movimento Dadaísta que abusou do uso de novas formas técnicas a exemplo da cobertura das tiras de filme virgem com sal, pimenta, alfinetes, tachinhas. A seguir, Man Ray expôs as mesmas à

luz por tempo suficiente para que ficassem registradas as imagens sob o desenho das sombras dos materiais utilizados. Uma vez revelados, os trechos foram montados numa sequência desconexa com outras imagens. Com objetivo de obter imagens abstratas através da manipulação da luz, Man Ray separou, apartou, reproduziu cenas e imagens através do movimento da imagem-luz sobre a tela do cinema. Essa variação plástica abstrata no cinema de Man Ray e dos demais dadaístas inferiu uma variação temporal da luz dos seus fotogramas desenhados de forma inconstante e num *modus* de filmagem, à época, nada convencional.

Ao refletir sobre o cinema de vanguarda, percebe-se na quase totalidade de obras cinematográficas a busca pelo novo. A inovação foi uma marca dos artistas vanguardistas, onde forma e conteúdo não se desvincilavam e constituíam uma só fruição. Observa-se a distorção no filme “O gabinete do Dr. Caligari” (1919) de Robert Wiene dentro deste quadro explicativo. O expressionismo alemão caracterizou-se por atmosferas carregadas de angústia, cenas que revelam o drama da solidão e do estranhamento humano com o mundo. E é aí no dado da distorção que se nota a criação da atmosfera opressiva. Este clima no filme é apreendido numa ordem plástica da imagem e numa ordem moral. A primeira realizada através dos espaços sufocantes, perspectivas agudas, planos íngremes, objetos em ângulos exagerados, fortes contrastes entre luz e sombra. Já a moral é entendida pelo desvio psicológico dos personagens: até então o cinema não tinha nenhum registro tão desformado do sujeito em ação.

Ao analisar o conceito de novo a partir do estudo sobre o Modernismo travado por Adorno, Bürger percebe os limites da aplicabilidade da categoria do novo. Ou seja, não que o mesmo seja um valor falso, mas apenas “inespecífico demais para descrever com precisão a radicalidade de tal ruptura com a tradição” (2008, p. 129). Pois de forma geral não haveria como traçar linhas universais e atemporais para legitimar um *modus* de fazer artístico mais avançado do que quaisquer outros movimentos. Porém, reitera-se que o novo requer um enquadramento historiográfico visto que é necessário relativizá-lo de acordo com cada objeto de estudo em questão.

O caso do super-8 é *sui generis*, pois a interferência física no desmonte do dispositivo modificou a abordagem dos temas no quadro referencial-cultural brasileiro. A produção de experimentos plástico-formais, invenções poético-conceituais criaram novos aparatos de fruição. Como é o caso do filme “Reflection” (Nova Iorque, 1982), onde Paulo Bruscky utiliza seu invento: uma lente de câmera bifocal justaposta em uma superfície espelhada. Já os filmes feitos por Raymond Chauvin são caracterizados pelo “filme feito à mão”. O artista interveio na película virgem através do uso de lâmina de barbear, caneta hidrocor, urina, areia

e anilina. Chauvin também flertou com a técnica “filme pintura”, onde fitas de papel vegetal pintadas à mão foram projetadas na parede por meio de um aparelho desenvolvido pela sua autoria.

b) O Acaso

Para os vanguardistas, o acaso por se encontrar “fora da expectativa do provável” é bastante utilizado para surpreender o espectador, frustrar a sua razão com acontecimentos improváveis e com estranhos acontecimentos. O acaso é livre de ideias pré-concebidas, não se prende a formas de criação exatas, a regras, o importante se torna o espontâneo, o casual. O acaso se dá pela forma que o artista trata o material de sua obra. Baseia-se na seleção de elementos semânticos congruentes em acontecimentos independentes um do outro (BÜRGER, 2008, p. 133), comparece “por si mesmo”. Numa sociedade racional, cartesiana e burguesa a experiência do imprevisível no cotidiano colaboraria para desdobramentos do indivíduo regrado.

A trivialidade foi um dos mecanismos utilizados pelos surrealistas na intencionalidade “daquilo que escapa”. A busca pelo maravilhoso no dia a dia, pelo reordenamento do mundo, a renúncia de comportamentos dóceis, o interesse pelo insatisfeito e extraordinário ou naquilo que os surrealistas registraram como “acaso objetivo”. No entanto, era necessário o indivíduo burguês abrir mão da sua própria condição, negar sua postura passiva de expectativa e até mesmo não querer ser compreendido e ser, assim, paradoxalmente livre. Essa arbitrariedade e a tentativa de recondução a outros processos sensíveis são marcadamente ideológicas. Tendo como assertivo o tachismo e *action painting*, Bürger afirma:

A realidade não é mais reproduzida e interpretada; renuncia-se inteiramente à conformação intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, em medida considerável, entrega ao acaso o ato da conformação pictórica. O sujeito, que se libertou de todas as coerções e regras da criação, afinal se acha lançado de volta a uma subjetividade vazia. Não podendo mais se exaurir em algo preestabelecido, tanto pelo material como pela tarefa, o resultado no mau sentido da palavra, fica sendo casual arbitrário. (BÜRGER, 2008, p. 137)

No filme “Um Cão Andaluz” (1928) de Luis Buñuel e Salvador Dalí é um marco na estética surrealista de excessos. Na obra de analogia ao mundo dos sonhos afloram forças imaginativas do inconsciente, com referências à normalidade em alterações, a situações

terríveis que se tornam banais, objetos conhecidos tornam-se estranhos e o sentido das coisas se multiplica de modo imprevisível. Essa esfera delirante de onde numa mão proliferam infinitas formigas realoca a imagem numa alusão *habitué* do desejo. O efeito real a eventos irreais atraiu a imaginação surrealista na produção de enigmas visuais. O que está em jogo é a liberação dos objetos de seus significados habituais, associação de imagens contraditórias ou a criação de paradoxos visuais, isto é, a desestabilização de categorias que envolva o espectador através da estranheza. O emblema do inconsciente, do onírico como realização cinematográfica é matéria-prima para o acaso. O próprio nome “Um Cão Andaluz” não se refere diretamente a nenhum signo dentro da diegese fílmica. A lógica é a não lógica, o significado é o não ter significado, em um jogo aleatório onde a regra é não haver regra e o espectador seria o responsável, numa alusão relacional, por concatenar as peças oferecidas.

Na produção superoitista brasileira o tema da banalidade, do cotidiano e a cidade como reinvenção do espaço-tempo sugeriu uma exploração da espontaneidade e do fortuito deambular. O cineasta ou artista flâneur registraram com a câmera em punho seu proto-diário de sensações. As imagens evidenciam o interesse em ser surpreendido pela organicidade das ruas. No filme “Trio Elétrico” (Salvador, 1977) a câmera-olho de Miguel do Rio Branco foi deixada ao bel prazer em meio à multidão em êxtase. O ato de foliar representa o desregramento, a ausência de controle, a imprevisibilidade e o estado de imersão. Realizar o filme exigiu participação junto à massa festiva. O balanço bêbado da câmera também foi explorado pela artista Lygia Pape. Ao se inserir na observação trivial em “Carnival in Rio” (Rio de Janeiro, 1974), Pape se subjetiva para o acaso do gozo popular e pelo humor dos foliões. Dentro do discurso imagético ficou implícita a sensação: filmar requer uma permissividade de se sentir a esmo. A instabilidade da forma e a imagem fora do eixo produzida pela câmera na mão permitiu uma liberdade maior às impressões do cineasta e o do artista. O espectador acompanha o itinerário sem uma moldura rija, observa juntamente com realizador o seu olhar voltado para um interesse no frívolo e no comum. O filme torna-se um discurso indireto livre sobre o cotidiano dos transeuntes da cidade, no ordinário, nas performances dos vendedores e artistas que se apresentam nas ruas. A estratégia do voyeurismo ocasional está presente no filme “Amsterdam Erótica” (Amsterdam, 4’, 1982). A subjetiva livre de Paulo Bruscky insiste no registro sexual-irônico das formas falocêntricas presentes na capital holandesa. Uma espécie de *happening* cinematográfico embala a subjetiva indireta livre, a própria representação da alteridade sobre o ato de estar no mundo. O acaso e seu caráter fenomenológico anuncia um necessário desprendimento. Aprender a estar no mundo é reaprender a olhar.

c) A Alegoria

Estudada por Walter Benjamin (1963) no livro “Origem do drama barroco alemão”, a alegoria é uma das categorias mais profícuas para estudo do contexto da obra artística. Seja pela sua capacidade revigoradora de leituras, bem como no desenvolvimento de significações aplicáveis independente da temporalidade.

Se tentarmos demonstrar o conceito de alegoria em suas partes constitutivas, obteremos o seguinte esquema: 1. 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 (...). 2. O alegorista junta os fragmentos da realidade assim isolados e, através desse processo, cria sentido. Este é, pois, um sentido atribuído; não resulta do contexto original dos fragmentos. (BÜRGER, 2008, p. 141)

A alegoria toca a obra em sua manipulação, constituição, interpretação e recepção faria a mesma ser a categoria e eixo central na teoria da vanguarda. Pois para o artista da vanguarda “o material é apenas matéria”. Uma clara oposição ao artista da obra orgânica que deveras se preocupa com a materialidade e o empréstimo de significados. O artista da vanguarda somente vê “o signo vazio” ao qual o espectador verifica-se como um possível atribuidor de sentido ou não na obra. No filme “O Ballet Mecânico” (1924) de Fernand Léger o movimento de objetos e partes do corpo que aparecem e desaparecem dançam num repetição mecânica. Olhos, bocas, pés, garrafas, esferas e ferramentas entre outras coisas misturam-se na tela sob um mesmo ritmo. Essa alegoria sobre aproximação entre humanos e coisas sugere um processo de racionalização da vida e dos gestos cotidianos, uma racionalidade geométrica fragmentada na forma e no uso dos objetos na sociedade. Léger faz alusão ao mundo categorizado, paralelo ao modelo de relações ordenadas e harmoniosas travadas em sociedade.

O exemplo de paradoxo dadaísta observa-se em “Entre’acte” (1924) de René Clair com a mistura entre delicadeza e humor corrosivo. Composto de várias sequências desconexas, desprovidas de estrutura lógica, a justaposição das imagens grotescas e cômicas resulta alegoricamente no deboche de convenções e valores estéticos. Sobretudo, no trecho onde se apresenta os movimentos da bailarina em câmera lenta e na sequência revela-se sua delicadeza em oposição com seu rosto de mulher barbada. A cena é composta de forma sinuosa ao apresentar lentamente a saia da bailarina que se contrai em flutuação mimética a uma água-viva, sobreposta pela montagem paralela com imagens do mar. Atribui uma

estranha poética onde os dados iniciais são contagiados pelo novo elemento compreensível do aparente. Tal processo de junção de fragmentos na obra de vanguarda enquadra a leitura individual e a importância do potencial revelador em oposição ao processo de entendimento da obra como um todo (típica da obra de arte orgânica). A experiência e, por consequência, sua atribuição de sentido adiciona aí inúmeras correlações e apreensões possíveis – o esquemático caleidoscópio de ressignificações atemporais.

Ao tratar da alegoria, modernidade e o nacionalismo Ismail Xavier (1984) debate a relação das estratégias dos artistas e cineastas contemporâneos na relação entre obra e o contexto social. No Brasil, o uso da alegoria interceptou as questões da identidade e se inseriu profundamente no debate político. O método alegórico resultou do compromisso entre repressão/expressão e marcou a intencionalidade no ocultamento da crítica. A temática da modernidade *versus* tradição esteve presente em toda *mise en scène* zombeteira do “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978). No filme, Zé é um brasileiro obeso que literalmente perde suas vestes no esforço de fazer seu veículo voltar a funcionar. Amin Stepple cria uma alegoria risível sobre a trajetória do subdesenvolvimento, a modernidade conservadora e critica o projeto do “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-1973).

A crise da representação também é diagnosticada pela opacidade e a suspensão do sentido, marcada pela oscilação pendular ora em direção à totalidade, ora em direção ao fragmento, ora anseio do sentido e ora expressão de sua recusa (XAVIER, 1984). No filme “The Illustration of art II” (Nova Iorque, 1971/1980), o super-8 mais breve e conciso tratado na dissertação, Antonio Dias coloca a câmera estática a registrar fósforos sendo repetidamente acesos. O ato da queima da chama até o final compõe a própria duração do tempo da película. E, por fim, tela negra total. O filme alegórico pode ser compreendido como metáfora: a chama como alusão e oposição às trevas da política brasileira. No mesmo ano, Fernando Bélen realiza o anárquico “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Salvador). O filme fragmentado e alegórico recria o atentado das bombas no Riocentro. Ironicamente, Bélen entrevista uma vítima central da ação: um pênis machucado. No filme o falo, a representação estética da força, aparece fragilizado e perde sua centralidade de poder.

d) A Montagem e fragmentação

Bürger atesta que “[a arte vanguardista] se oferece como produto artificial, a ser reconhecido como artefato”. Nessa medida, a montagem pode ser considerada como o

princípio básico da arte vanguardista. A obra ‘montada’ aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Assim percebemos que a montagem, que já é tão intrínseca ao cinema, se torna essencial para a arte vanguardista como um todo. Nela, os fragmentos – ao contrário da obra orgânica, que forma o sentido do todo pelas partes – são mais autônomos e podem ser lidos e interpretados individualmente, sem que seja necessário o sentido do todo na obra. No seu filme “O Ballet Mecânico” (1924)” Fernand Léger utiliza de maneira profusa o mecanismo da montagem; com as paradas, câmera lenta, aceleração, fragmentação da imagem e superposições, entre outras técnicas, para dar valor artístico ao filme.

O Construtivismo russo demonstra a fragmentação de forte teor simbólico. No filme “Outubro” (1927) do diretor Sergei Eisenstein, obra realizada para fins de comemoração dos dez anos da Revolução Russa realizada em 1917, constitui-se na queda do regime czarista e a instauração do comunismo numa linguagem revolucionária, diferente da narração realista dos eventos. Nele há uma sequência de imagens que adquirem sentido metafórico em sua articulação ao longo do filme. A quebra do fluxo dos acontecimentos, os planos que rompem a continuidade da ação, tanto para inserir comentários como para distender a temporalidade fílmica são recursos estilísticos amplamente utilizados. Como na clássica cena da queda da estátua do czar russo, a fragmentação do monumento foi utilizada com dois objetivos: o primeiro está na derrubada em si do regime e dos interesses das elites controladoras do poder, o segundo na contestação do sistema tradicional das artes que era a forma cultural representante dos valores da mesma elite.

A montagem pode adquirir força revolucionária no procedimento fílmico, afinal o filme é uma estrutura narrativa constituída através da seleção, recorte, e encadeamento espaço-temporal de segmentos do material filmado. Ou seja, a montagem é matriz da combinação dos planos. De forma geral essa espécie de colagem construtivista está marcada no cinema através da articulação dos planos com certa coerência a partir de tensões entre diferentes imagens e planos e velocidades. O filme “Um homem com uma câmera” (1929) de Dziga Vertov se organiza a partir de oposições entre planos, imagens contrastadas e simultâneas numa alternância frenética entre os olhos do observador e as cenas urbanas, entre que vê e o que é visto – os dois lados do jogo metalinguístico sobre a própria noção de visão.

No filme “X” (Rio de Janeiro, 1976) Ana Maria Maiolino utiliza a montagem fragmentada para imprimir o ritmo do filme e apresentar a morte como centralidade do discurso. O olho filmado observa o ato de ceifar, numa montagem em sobreposição de imagens de lâminas em movimento. O tema da violência é abordado (forma e conteúdo) no

ritmo frenético da própria edição. Já no trabalho de Vivian Ostrovsky, a fragmentação e a montagem representa em si o próprio fluxo da cidade. O filme “Copacabana Beach” (Rio de Janeiro, 1983) é um exercício fílmico sobre a praia turística e sua vivência filmada em ritmo de frenético. O jogo da velocidade evidencia uma montagem compromissada com tom irônico das aspirações cidadinas. A colagem da trilha sugere o clima humorístico pela marchinha carnavalesca e na voz *off* do narrador de futebol. Tal técnica também é utilizada no trabalho “Xeroperformance” (Recife, 1980), onde Paulo Bruscky monta os fotogramas que seriam originalmente uma série de fotocópias interpostas. O caráter de animação fragmentada sugere o dilaceramento do corpo do artista.

e) O Choque

Assim como a fragmentação está para montagem, o choque está para a conceituação central para caracterização das vanguardas históricas. A obra vanguardista não cria uma impressão total, a condição não apara uma interpretação de seu sentido, nem confere clareza à impressão que, porventura, venha a se produzir no retorno às partes individuais, uma vez que estas não se encontram mais subordinadas a uma intenção da obra. Este espaço da degeneração do sentido está alocado em boa parte como consequência do choque. Intencionalmente proposto, o receptor experimenta o sentido de transformar sua própria práxis vital. O choque é ambicionado como estimulante, na mudança de atitude; e como meio, com o qual se pode romper a imanência estética e introduzir uma mudança dos seus estados e sentidos.

Na busca de não reproduzir a realidade, escapar às regras tradicionais de julgamento, o artista propõe o choque como elemento de ruptura. O choque é parte do sistema de representação que se apoiava na não reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade.

A modernidade vanguardista do início do século libera os artistas para a aventura da autonomia da arte, ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do binômio desconstrução-construção. Mantém compromisso com a descentração do olho, com a desnaturalização da percepção e a confiança no valor da novidade, da estranheza, da experiência do choque. (FAVARETTO, 1992, p. 20)

Para os artistas da vanguarda histórica o choque seria a principal maneira de tentar romper a barreira entre a arte e a vida, pois, ao sofrerem-no, os espectadores também se tornariam parte da obra. No filme “Limite” (1931) realizado por Mário Peixoto, observa-se o uso recorrente do choque, sobretudo realizado formalmente pela profusão de imagens-sínteses. “Daí o plano das intensidades, do excessivo, do extraordinário, dos estados alterados (...), da crise e do transe, como plano que a arte-pensamento traça para desabstrair o mundo, para repovoá-lo de novos sentidos e combinatórias de um devir-mundo” (TEIXEIRA, 2003). Teixeira afirma que Mário Peixoto intenciona realizar um filme com fins da “lepra”, da “beleza terrível”, da “crueldade”: era necessário um novo esteticismo, inteiramente abstraído da racionalidade burguesa, para uma organização de uma nova forma de vivência.

No super-8 experimental brasileiro, o choque remontou um quadro remissivo da transgressão e do questionamento da moral. O anarco-superoitista Edgard Navarro fez tal exercício ao negociar o limite entre escárnio e escatologia. No “O rei do cagaço” (Salvador, 1977) o choque está no plano de câmera estático em plano detalhe da expulsão das fezes pelo ânus. Navarro contribuiu para aquilo que seria a cena mais aviltada pelos espectadores: observar a excrecência alheia. O achincalhe como método é característica da estética marginal (RAMOS, 1987). Tal fato está presente na iconoclasta do filme “Exposed” (Salvador, 1978), onde Navarro ao criticar a relação fálica do poder militar como uma digressão sobre a potência sexual. O cineasta se masturba defronte a câmera e no jogo campo-contracampo o acinte moral é deflagrado para o rechaço das moças sentadas comportadamente na praça.

O choque, mesmo sendo calculado para provocar os estados de sentido, pode não ocorrer. Não é exata a experiência precisa para tal feito. Seria impraticável que o artista conseguisse regular todo o possível estado de recepção da obra, pois o caráter da reação pode também fugir do sentido inicial da mesma. Outro ponto levantado por Bürger é quanto à insistência pela estética do choque. A aferição do choque sucede apenas no primeiro e único momento. Pois, se repetido a circunstância não haverá de acontecer, porque o choque se torna sentido esgotado.

Um ponto de abordagem crítico é como o mecanismo do choque foi incorporado como conformidade pela cultura de massa. O pesquisador Andreas Huyssen (1997), ao analisar o Modernismo, explica que o mesmo se constitui de uma estratégia de exclusão por manter uma relação volátil entre alta arte europeia e a cultura de massa. Ao tentar compreender o “Grande Divisor”, sua análise recai sobre “os espaços em branco existentes entre o Modernismo e o Pós-Modernismo”. Para Huyssen a cultura contemporânea e o pós-modernismo são compreendidos por uma esfera constante de negociação, agora dentro do um novo cenário

onde o Modernismo, a vanguarda e a cultura de massa estão permanentemente em reconfiguração.

No livro *Memórias do Modernismo*, Huyssen (1997) critica tanto Bertold Brecht e Walter Benjamin por uma tendência fetichista de ler a técnica, a ciência e a produção na arte. Ambos teóricos esperavam que as tecnologias pudessem ser usadas na construção de uma cultura socialista de massa. O choque era visto por Benjamin, ao estudar a Modernidade, como uma possibilidade de mudança histórica na percepção sensorial. No entanto, a técnica do choque das vanguardas históricas se tornou em certa medida obsoleta, pois ao invés de modificar o cotidiano, gerou uma reafirmação da recepção padrão. Portanto, o que imperou para análise de Huyssen foi estetização da tecnologia e estética da mercadoria. A tecnologia propiciou a obra de arte de vanguarda uma ruptura radical com a tradição, mas foi na indústria cultural e não a vanguarda que conseguiu transformar o cotidiano no século XX. O que é mais emblemático é que a falência do projeto da vanguarda também significa a permanência da dominação burguesa.

Huyssen, portanto, revela a “dialética oculta” existente entre as vanguardas históricas e a cultura de massa, posto que a ascensão da indústria cultural no ocidente foi simultânea ao declínio do projeto da arte de vanguarda. O que remete a reflexão pertinente sobre as relações precárias entre a arte e a política. Porém, se por um lado a vanguarda proporcionou mudanças positivas, por outro ela é incorporada, de formas diferentes, pela Cultura Erudita e pela Cultura de Massa. Na Cultura Erudita ela é incorporada ao ser considerada arte, como instituição. Já a Cultura de Massa utiliza suas características renovadoras, dentre elas o choque, a fragmentação, alegoria, novo, acaso para o estímulo ao consumo desenfreado. Huyssen irá citar o filme “Tubarão” (1975), de Steven Spielberg, como exemplo de como o choque, no sentido criado pela arte vanguardista, foi devidamente utilizado para surpreender e conquistar o espectador sem gerar qualquer tipo de ressignificação da percepção estética.

Ainda segundo Huyssen (1997), essa ascensão da cultura de massa irá criar uma sociedade acrítica, longe de ser produtiva para uma mudança social significativa, e sim para a afirmação de formas de dominação já vigentes. Sobre o fracasso das reais intenções da vanguarda e a incorporação dela pela cultura de massa afirma que suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas e cooptadas pela cultura de *mass media* ocidental em todas as manifestações, de filmes de Hollywood, televisão, designer industrial e arquitetura até a estetização da tecnologia e a estética da mercadoria. O lugar legítimo de uma vanguarda cultural que carregava as esperanças utópicas de uma cultura de massa emancipadora sob o

socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa midiaticizada e suas indústrias e instituições de apoio.

Por outro lado, Ligia Canongia (2005) verifica como legado artístico da geração 60 positivamente “ao incorporar os padrões da publicidade, da televisão, do cinema e dos quadrinhos, e assumir a pura objetividade dos fatos, sem romantismo ou heroísmo, a arte pop colocou o mundo da arte ao mundo da experiência do real”. Na sua análise há um histórico fim dos rastros da aura que revestiam obra e artista, uma espécie de destruição do fetiche. Pois, o maquinismo da vida humana, o consumo e o tematizar o comportamento de massa representou um espaço verdadeiramente real com o cotidiano. Para tanto, Canongia se utiliza da célebre consideração feita por Marcel Duchamp sobre a obra de Andy Warhol: não interessam as cinquenta latas de sopa da Campbell’s, mas sim a ideia de representa-las sobre uma tela. O que Roland Barthes identifica como uma arte crítica que impôs um distanciamento como valor que beira a proposta estética brechtiana: “Eis aí a natureza da vida urbana moderna” (CANONGIA, 2005, p. 47).

A inabilidade do artista brasileiro em compor de um quadro remissivo das vanguardas internacionais, vide o caso do Modernismo na Semana de 22, não se tornou um problema, mas uma solução especial. Pois reside exatamente na confusão, na dispersão de linguagens contaminadas a peculiaridade da não pureza tupiniquim. O DNA da produção cultural brasileira é nômade, impuro, multiforme. Aquilo que Mário Pedrosa definiu como uma experimentalidade livre na vanguarda dos anos 60 no Brasil: afinada a atitudes e ações de provação, práticas em desatino, sentidos caleidoscópicos ao sofrer e suportar mesmo em silêncios não mudos. Não foi só o panorama do avanço tecnológico, mas pontuações sobre novas experiências do sensível, o que necessariamente e primordialmente liga a cultura brasileira à perene mutação e transfiguração do lugar comum. Mesmo com todas as modificações que a economia de mercado proporcionou na arte e nas formas reelaboração criativa, o caso brasileiro das vanguardas merece uma reflexão com acuidade. Não há uma aceitação ou troca mecânica de um conceito artístico válido nos países das vanguardas históricas em paralelo ao país de características culturais eminentemente retroalimentantes. Ou como diria a máxima de Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico “não fomos colonizados, fizemos carnaval”.

O artista contemporâneo rompeu com uma obra estática, estanque, fechada. Colocou sua criação como relação direta com os espaços não institucionalizados, desmistificou o culto aurático, multiplicou seus gêneros, estilhaçou os estilos, criticou as formas de circulação, exploraram outras tentativas de espaços estético-éticos, desidealizou a arte como uma

prerrogativa intelectualizante, deixou o espectador ser participante, se fez colorante, guache na vida.

Diversos artistas plásticos dos anos 60/70 lançaram-se sobre experiências com mídias técnicas e eletrônicas – fotografia, cinema e, posteriormente, o vídeo – no intuito de expandir o espaço de intervenção da arte, e estabelecer novos mecanismos de conhecimento do campo visual. Períodos importantes na evolução da vanguarda internacional, essas décadas viram surgir diversas experimentações no cinema, como o filme estrutural, independente e underground. (CANONGIA, 2005, p. 75)

É nessa exploração por novos moldes que se inaugura a vasta produção de filmes de artista, principalmente associada aos artistas ligados à arte pop, a *body art*, à *land art* e ao movimento “Fluxus”. O cinema como suporte dinâmico para o trabalho de arte, ampliação do campo de idealização de ideias, pesquisa dos circuitos ideológicos que veiculam a arte. Artistas plásticos tornam-se artistas audiovisuais. Curiosamente, num movimento mais recente observam-se cineastas tornando-se artistas a exemplo de Peter Greenaway, Abbas Kiarostami, Agnès Varda, Chantal Ackerman, Alexandr Sokurov, Chris Marker, Raymond Depardon, Raoul Ruiz, Harun Farocki. São autores que suscitaram questionamentos tais como: no quê as instalações influenciam o *modus operandi* cinematográfico? O que leva a concluir que ao se lançarem a fazer arte, esses realizadores seguem numa explícita retomada dos primórdios cinematográficos. Afinal, na Modernidade os cineastas estão originariamente ligados à própria nomenclatura do que é ser artista. Ou melhor, em termos de arte e produção contemporânea considera-se artista e cineasta imersos no campo de expansão tecnológico.

Ao final de um século de domínio no modelo narrativo-representativo-institucional é possível delinear, ainda que com contornos provisórios e imprecisos, pelo menos, três momentos em que o cinema se fez desviante: cinema das atrações, cinema expandido, e cinema de museu cujas diferenças podem ser pensadas a partir da noção de dispositivo. Muito por conta de variações e transformações geradas pela tecnologia e sua reprodutibilidade técnica, percebe-se a modificação da própria teoria do cinema “que pensa a imagem não mais como um objeto, mas como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (PARENTE, 2008, p. 13).

A metodologia da proposta de estudo desta dissertação esbarra com a própria discussão na área dos estudos da comunicação e suas possíveis formas de abarcar um problema de pesquisa, visto que se defende o campo dos estudos da comunicação como

representante de uma nova área de agrupamento transdisciplinar. Também se apresenta como temática central do texto as imbricações entre a arte e a política, não a politização da arte e tampouco a estetização da política, mas seus espaços de negociação e enunciados. Sua raiz etimológica está em debate entre a materialidade e sua linguagem empregada. Um tanto empobrecido, tal signo tenta renovações ao operar como agregador e não como uma desvalorização ideológica passada pelos emblemáticos fracionamentos partidários entre esquerda ou direita. O político enseja uma condição crítica-consubstancial, pois também trata de renúncia, vocação, fronteiras, reserva de novos sentidos. No entanto, esta dissertação não concluiu, por agora, as relações conflituosas entre política e arte, tentou localizá-las dentro de um recorte historicamente. E quando o debate entre os teóricos e o cinema não dão conta das relações de disputa e força que implicam a ontologia do político? Essas sequenciais páginas não irão objetivar definições estanques, mas confrontar ideias e posicionamentos e fomentar questões. O objeto central da dissertação em si fugiu de amarras restritivas. É aí que a arte e a política se confrontam, porque ambas foram consideradas dentro de um cinema de exceção, filmes que escapam de etiquetas ou índices classificativos que só interessam ao mercado. Como forma e conteúdo neste *corpus* de pesquisa está em plena negociação valorativa, o ajuizamento crítico cede ao debate sobre a fissão, o limite, o tênue, o que não está lá, o que não se completa e naquilo que evade quando o artista realiza uma experiência estética pelo mote da imagem em movimento.

Como escapar do campo da cultura? Como passar despercebido pela política? Como escapulir da arte? Não é necessário realizar hierarquias de importância, no entanto se faz necessário localizá-las nos seus estados evocativos. O pesquisador Miguel Chaia (2007) coloca um questionamento necessário sobre como acontece e no que resulta o encontro produzido entre ação política e criação artística. Ao se interessar por esta zona de limite, o sociólogo trava um discurso legitimador da investigação sobre “a dimensão política que perpassa a arte”. Essa tentativa de recomposição entre a arte e a sociedade, no estudo entre as simbioses do artista, obra e vida leva Chaia caracterizar em quatro situações as relações entre arte e política. Elas são como a arte crítica, a politização da arte como meio de transformação, a estetização da política e a presença política da obra. Nos processos citados sempre há implícito a presença do artista como figura central da transgressão e resistência. Imprime-se assim uma prática artística pela luta contra a sujeição cultural, pela ampliação da consciência e independência do indivíduo no que concerne a sua força pessoal criativa. Pois só um pensamento caótico reorganiza a vida. O raciocínio cartesiano não imagina, pouco estimula o sonho, desbota a intensidade da experiência, desproporciona formas diversas de produção de

sentido. O estreitamento dos laços entre a natureza iminente política da arte e do cinema experimental refaz um elogio ao sugerir a vida como uma obra de arte, campos de força entre partilhas sensíveis. É um processo de contaminação de reescrita dos sujeitos, pois os mesmos se inflamam numa prosa individual e coletiva como ponto de encontro entre o político e o poético.

Ao estudar o conceito do político na arte contemporânea, Hal Foster (1996) perpassa as relações da transgressão à resistência. Na sua análise dialética há uma afirmação provocativa ao compreender que “o serviço prestado ao capital pela vanguarda era ambivalente”. Ou seja, a concepção radical ou da ruptura foi por vezes subversiva e por vezes negociada. Porém, a nova ordem social acionou uma pós-modernidade crítica. Pois “o artista político de hoje pode ser requisitado não mais para representar formas e representações genéricas já estabelecidas, mas para investigar os processos e os aparelhos que as controlam” (FOSTER, 1996). Foster insiste na questão do lugar e da função da “arte política” e propõe o deslocamento dos seus aparatos de representação. Portanto, a “arte com uma política” (1996, p. 206) seria aquela que procura produzir um conceito político relevante para realidade presente. Um conceito investido do provisório, mas que atesta uma especificidade e outra medida de próprio valor ético.

Apesar do fracasso na intenção vanguardista de uma superação da arte, é necessário levar em consideração a inovação nos processos de subjetividade via os processos fílmicos realizados por esse grupo. Poder-se-ia, então, dizer que o cinema experimental é o cinema em que a vontade artística está no comando (PARENTE, 2011). Essa frase é uma das tentativas de abraçar tal objeto de estudo de maneira maleável. Assim, tudo aqui estiver definido como experimental é organicamente autoral. Considera-se o pessoal como sendo político e vice versa. Um dos problemas mais sugeridos pelos teóricos do cinema *underground* ou independente é quanto à conceituação do termo, visto que há falta de unidade no todo das obras. Por exemplo, os filmes da vanguarda são tão ricos que é problemático uni-los e muitas vezes até mesmo conceituá-los. De fato, a observação de André Parente (2000) é orientadora ao afirmar que neste cinema o impulso artístico é o seu principal legado. Assim infere-se que o objetivo maior destes realizadores era a expressão de uma subjetividade arriscada ao estético-ético-político. Ou naquilo que Jean Mitry (1974) conclui, por fim, ser o cinema experimental como parâmetro da capacidade de modificação da historiografia cinematográfica, o colocando num status responsável pela renovação das formas e dos conteúdos estéticos.

Algumas características presentes em várias dessas obras podem ajudar a unir este conjunto de filmes interessado no desvio de regra. A narração perde espaço nos filmes da

vanguarda brasileira. No cinema Clássico considera-se que a forma narrativa tem seu privilégio, de modo a criar um sistema de produção e estilo e técnicas próprias. No cinema experimental a referência é oposta. E no caso do cinema *underground*, tal premissa é completamente indesejável. Enquanto no cinema Clássico a preocupação básica é contar bem uma história sem maneirismos, no cinema experimental a valorização é no campo da forma e da estilização. Os meios de criação artística, intrinsecamente cinematográfica, negam as formas de representação tal qual a dramaturgia, a literatura e o teatro. Ao alcançar uma verdade artística puramente cinematográfica em detrimento da narração, o cinema experimental busca no espectador uma nova forma de compreensão, percepção antes condicionada ao modelo clássico de narrativa linear com começo, meio e fim bem definidos.

Filmes com sequências incomuns e espírito *avant garde* demonstravam experimentações múltiplas, como o caso dos artistas plásticos que “privilegiavam o sentido plástico das imagens desenvolvendo um cinema quase conceitual” (FIGUERÔA, 2000). Mais da metade dos filmes de artistas foram produzidos em super-8. Em sua análise, o formato super-8 foi o suporte com que se reaprendeu a fazer cinema: no mecanismo de disparo, câmera em punho e dedo no “gatilho”. Esse nível de expressão mais pessoal estava intimamente relacionado ao momento de rupturas ideológicas e estéticas.

A bitola e a feitura ser considerada ruim significava o diálogo com precário, esteticamente confuso, formalmente desorganizado, novos caminhos de expressão, algo que ocorria tanto nas artes plásticas, como na música e na poesia. (FIGUEIRÔA, 2000, p. 77)

Para Goulart (1997), a entrada do super-8 no Brasil deu início à maior produção de filmes realizados por artistas visuais em um dado período no país. Sonia Goulart elenca alguns traços que podem servir como guia na distinção dos filmes de artista: a câmera fixa, a colagem, o tempo real e saturação do plano, experimentação como meio e não como linguagem. Para a pesquisadora, existe espontaneidade, improvisação e acaso que sugerem um cinema-experiência e/ou experiência/participação em alguns trabalhos. Essa imprevisibilidade e certa “irracionalidade” nos trabalhos feitos como cinema experimental estão pautadas na dessacralização e reprodutibilidade da obra de arte (BENJAMIN, 1994). Os artistas visuais selecionados nesta pesquisa se utilizaram dos avanços tecnológicos para reforçar o projeto de expansão das esferas artísticas, visto que as câmeras portáteis proporcionaram fácil uso e deslocamento de equipamento, barateamento dos custos e, no caso do vídeo, o fim da revelação/pendência com laboratórios.

Tratava-se de explorar modelos distintos de organização, ampliar o campo de atuação interdisciplinar, e investir em outra dinâmica, capaz de imprimir o novo ritmo às imagens. O cinema e a fotografia tornaram-se meios de investigação do real e de suas condições de representação, constituindo novos canais de linguagem. Veículo perfeito para o registro de happening e performances, o cinema acabaria tornando-se, ele próprio, “trabalho”. (CANONGIA, 2005, p.75)

Através da expansão do campo das artes marcadamente registrada nesse período de transformações históricas entre as décadas de 60, 70 e 80 percebe-se a focalização de três eixos de interesse entre os artistas e cineastas. A tomada da cidade, os usos da corporeidade, por fim, a reinvenção da metalinguagem artística e o metacinema. Entre esse intervalo de três décadas afinam-se fortes agitações no campo da cultura: a mobilização e contestação da ditadura militar, a consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil, a discordância sobre os princípios do capitalismo e da mais-valia, do questionamento dos valores patriarcais, pelo amor livre, pelo uso da pílula anticoncepcional, pela legalização do divórcio, pelo questionamento do papel social entre homens e mulheres, pela vida refletida num espírito libertário e comunitário, pelo respeito ao meio ambiente, pelo uso de droga psicoativa ou substância psicotrópica como autodescoberta, pela negação do dinheiro como valor capital, pela mudança das consciências, por novos padrões e valores de comportamento, pelo exercício da expressão do indivíduo pela coletividade. O discurso de transfiguração da sociedade como um todo, pelo novo projeto de Estado, pelo fim dos cerceamentos e pela liberdade de comunicação. Era o momento de uma apologia aos valores orientais, pelo universalismo, pela não violência e pelo fim do imperialismo e da guerra. No decurso da historiografia contemporânea foi certamente o momento da grande utopia radical de transformação social que se originou no Ocidente. Era uma miríade de configurações: hippies, beats, marginautas, antropófagos, tropicalistas, feministas, zen-budistas, anarquistas e poéticos militantes.

Eis um programa informal assertivo pela busca de uma linguagem visionária. E assim essa pesquisa se propôs exercitar os métodos que a história da crítica dispôs para analisar os aspectos plásticos do audiovisual, retrabalhando os conceitos originários das artes visuais, através dos problemas de organização do espaço e de singularização histórica. Foram analisados os horizontes, as relações entre as histórias da arte (que nos temos da produção moderna e contemporânea devem aqui compreender as artes plásticas, incluindo-se não só escultura e arquitetura, como instalação, arte urbana, ambiental etc.) e do cinema (incluindo-se as novas modalidades de imagem em movimento). A pesquisa também operou na

circulação de conceitos na análise de obras, descrevendo-lhes e comentando-lhes estrategicamente em seu modo de organização espacial ético-estético. Privilegiou-se a produção do cinema experimental intensificada no surto superoitista num itinerário da vanguarda brasileira, isto é, neste duplo recorte em exposição tratou-se dos filmes feitos por artistas e cineastas numa coexistência social pelo estético-político.

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável de se mostrar. Ela desvela o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (FERRO, 1992, pág. 86)

Afinal, a provocação feita por Arthur Omar permanece: há um “cinema transcendental”? O que seria um “cinema dos extremos”? Existe ainda hoje uma radicalidade na produção audiovisual? Pode-se apontar uma produção geracional responsável por consolidar um cinema de invenção no Brasil? Existem cineastas que utilizam ao extremo uma estética diferenciada e de reenquadramento do mundo? Como fazer do cinema uma reeducação pelo absurdo? Como “experimentar o experimental”? De que modo pode o cinema desempenhar tal função? Como a descontinuidade artístico-cinematográfica está desfavorável a mera repetição da aparência visível do mundo? No ensaio audiovisual intitulado “Je vous salue, Sarajevo” (1993), o diretor franco-suíço Jean-Luc Godard afirma que “cultura é regra e arte é exceção”. O pesquisador Miguel Chaia (2007) reescreve a frase ao enunciar que “arte é a exceção constantemente colocada contra a retificação e homogeneização da vida e geradora de entraves ao controle requerido pela regra”. E é pela não regra a premissa central dessa dissertação. Pois, considerou-se o cinema como arte e a arte como cinema, ambos numa relação imbricada e simultânea que se inflamam em um campo pleno de contágio. São dois grandes *modus de fazer* pela manipulação inventiva, enunciados de negociação entre o espaço como imagem e a imagem como tempo/ movimento.

Cap. 02 – UM CORPO IMPOSSÍVEL - “O mais profundo é a pele.” (Paul Valéry)

O que é o corpo, afinal? Os gestos, as expressões, o rosto, a capacidade de falar, pensar e conhecer, a forma como se sente, se cria e se deseja. Tudo isso é o corpo? Ao longo da história, cada época e área de conhecimento produziu sua versão para explicar o corpo. Mas o que pode o corpo? Qual sua potência, esse todo em estado de representação dos sujeitos? Qual é o espaço empregado à imagem-corpo nessa virada entre a Modernidade e Pós-modernidade crítica? Não mais o corpo platônico do cárcere, mas o índice de transmutação de todos os valores. Neste sentido, a arte sempre teve o corpo como matéria prima para seu uso irrestrito. As questões do corpo e suas múltiplas transformações tomaram espaço precisamente desde a Renascença, passando pelo Iluminismo com seu antropocentrismo, o corpo como o centro e vicissitudes, o ato de fragmentá-lo especialmente pelo Expressionismo alemão e o Cubismo geométrico.

O mundo confunde-se como imagem e inclinação de uma corporeidade mimetizada. Com as estratégias contemporâneas da arte, o corpo se reconfigura como valor e desejo: uso central nas performances, *happings* à Acionismo Vienense neovanguardista. Seu uso foi predominantemente abordado como ausência, indício de passagem, memória, rastros, traços e marcos. O corpo como vestígio e imanência. O corpo pensa, ao se mover representa indagações mesmo que inconscientes e por vezes em transgressão da carne. Essa mesma matéria dança, elabora e se reinventa não só nos movimentos, mas nas formas de sentir. Sua força criadora por vezes transcende interessada apenas no seu próprio pulsar ou sair da própria centralidade. O corpo vertiginoso se encontra e desequilibra. O índice interessado num desafio do êxtase, acintoso sobre a lógica do racional, o mesmo que pulsa os desejos, redireciona o mundo e planeja se perder.

Eis o visceral do corpo: se move e se contorce. O sensível que não se esconde na materialidade e ultrapassa os limites do humano. Um corpo é enunciado do degradar, vilipendiar ou até soçobrar. Nos filmes trabalhados neste capítulo vemos o sujeito elaborar seu próprio suporte físico como forma de não se prender nas regras e estabelecimentos formais, ao se despir e fazer parte dos próprios contornos da rua e do espaço ocupante. O corpo do artista e do cineasta discursou essa refratação e tornou sua fala única ao individualiza a câmera-olho na multidão e inscrever seu próprio corpo na história. E se o mesmo entrelaçou o espaço urbano, também se multiplicou em constância com o tempo através do corte, do sangue, da queda, do medo, da sensação-vida, da intensidade da dor, da agonia e da aflição dos gritos ensurdecadores. Ou ainda pelo escárnio; e neste local de fala

sobre a pouca distinção se realizou o desenvolvimento de filmes trivialmente favoráveis à “política do prazer” que incorporou a música, o humor e a sexualidade.

Nos filmes aqui apresentados está presente uma intuição poético-estética do artista-cineasta na confecção do seu objeto/tema. O resgate desse foco *minimal* da manifestação da corporeidade implica numa relação dialética entre o dinâmico anunciado e suas estratégias de uso. Neste contexto histórico observa-se nitidamente uma perspectiva sensorial com o corpo e o ambiente, numa ação provisória sob efeito de uma espacialidade própria de um corpo que não se adapta. Assim, sua enunciação também se fez presente até na imaterialidade física.

A obliquidade se apresenta pela decapitação, fragmentos, o peso do mundo, a negação do princípio de uma identidade e da imagem poética, entre o encontro fortuito e o acaso objetivo, na transfiguração, na dissecação dos objetos e do seu mundo em torno, a consciência como exercício crítico, desarticulação, anatomia do desejo, identidade convulsiva, análoga ao universal, reversível do mundo, negação do antropocentrismo e metamorfose do artista criador-criatura. Ou ainda as metáforas do corpo na arte e na vida cotidiana, a busca pelo corpo em estados de perdição, o *pathos*, os silêncios do desejo, corpo perdido, texto da pele, o corpo em pedaços, o corpo estranho, o corpo exibido e sua fascinação como obsceno (JEUDY, 2002). No quadro geral do audiovisual brasileiro, foram recorrentes os usos do corpo nos filmes feitos por artistas e cineastas durante o surto superoítista.

O pesquisador Henri-Pierre Jeudy afirma ser o corpo humano a condição prévia de uma verdadeira experiência estética na vida cotidiana. Apesar de o autor acreditar no estado do corpo mantido como base do idealismo estético, um corpo puro, Jeudy reafirma a defesa pela “ilusão de uma desconstrução dos modelos de interpretação e pelo retorno furtivo da heterologia cultural das imagens do corpo” (2002, p. 181). O corpo como emblema da busca por uma realidade objetiva refaz um caminho da corporeidade como apenas pó, como um objeto decomponível. Por exemplo, esta imagem é remissiva a aplicação do regime estético do corpo na obra do Artur Barrio. O tema do desaparecimento através do sangue, da decomposição, de sua ocultação fictícia pelos vestígios postos, supostamente “abandonados” pelas ruas enunciou um índice de cadáver, morte cuja lembrança aterroriza, afugenta e nauseia. A ilusão do corpo extinguido, perseguido e /ou em fuga seria então a fonte “não mais de prazer, mas experimento”.

Como objeto estético que anula minha posição de sujeito e meus hábitos de percepção, o corpo é expressão ou de uma alteridade radical ou de uma especularidade absoluta. A experiência estética da relação com o corpo do outro me conduz ora a experimentar uma experiência irreduzível ora a sentir

minha própria duplicação, que parece publicamente obscena. (JEUDY, 2002, p. 105)

Pelo frenesi da exibição do artista/cineasta, aloca-se o corpo em um colóquio de diferentes linguagens não verbais cujo poder semântico não é mais sugestivo, mas particularmente ofensivo (JEUDY, 2002, p. 115). O desafio de criação de uma nova dimensão simbólica se rompeu com a constância de uma ordem moral regida por um sistema de valores que encerrava o corpo em um molde da representação. A provocação, portanto, é política. A partir de 1964, pós-golpe, o enfrentamento foi mais determinante como foi atestado em ações culturais que levavam seus autores a morte, tortura ou prisão pelo Exército brasileiro.

2.1 O corpo político

O corpo é mais essencial do que todos os fenômenos de consciência para a sobrevivência da humanidade (JEUDY, 2002, p. 171). O corpo é metabolizador por excelência das dimensões interior e exterior: escárnio, carnavalização, cidade, espaço, urbe, ataque, ocupação, metalinguagem, subjetividade e cotidiano. Durante a ditadura militar, o cerceamento exacerbado das produções criativas emancipou o confronto súbito de mentalidades. Um olhar mais atento perceberá, para além do impacto comportamental, uma riqueza de proposições estéticas que permitiram cogitar atitudes e conceitos perfeitamente aplicáveis neste conjunto de filmes oriundos de diferentes esferas (MACHADO JR. 2001). A mesma inflamação daquele momento onipresente foi levada às raias da consciência física dos corpos, do mundo e também do meio específico de expressão, numa sugestão às mais variadas auto reflexividades.

A consciência corpórea do sujeito político está no trabalho do Jorge Mourão, jornalista, artista, poeta e entusiasta do super-8. Em 1965, funda no Rio de Janeiro, com Walmir Ayala e Álvaro Guimarães, o “Teatro de Câmara” dedicado a encenações populares e de vanguarda até ser interdito em 1966 pela invasão do teatro pelas forças de repressão. De 1971 a 1975, mora em vários locais da Europa, da Ásia, da África e dos Estados Unidos. Neste período, inicia sua atividade superoitista, que se prolonga até 1978. De passagem pelo país, em 1971, funda com Joel Macedo, Torquato Neto e Antônio Henrique Nietzsche, a revista *Presença*, publicação alternativa que, com *Verbo Encantado* e *A Flor do Mal*, compõem o trio mais marcante da imprensa underground daquele início da década de 70. Retorna para o Brasil e funda, em 1975, o “Loft-Galeria Alternativa”, laboratório de criação e

espaço multimídia dedicado à produção e lançamentos de trabalhos independentes, e sede dos “Arquivos Impossíveis by Mourão”, espécie de “selo” criado pelo artista para identificar sua produção. Nesse casarão-loft no bairro da Lapa, aos pés dos Arcos, foi gravado os filmes “A lira do delírio” de Walter Lima Jr. e “Rio Babilônia” de Neville d’Almeida. Mourão é autor dos livros “Maconha em debate” (1985), “Brazilian Connection” (1990) e “Tragédia na seita do Daime” (1995). Sua atuação como jornalista, entre 1982 e 1983, é fundamental na co-educação, com Fausto Woolf, da Tribuna Socialista (órgão do grupo de comunicação do PDT) e, desde 1990, é editor do jornal A Folha de Trancoso. Realizador de mais de 38 filmes na bitola super-8. Mourão e obra representam o emblema da contracultura carioca.

No filme de Mourão intitulado “Pátria” (Rio de Janeiro, 1977) mostra-se logo no primeiro plano a imagem do carro da polícia numa montagem em paralelo: ao registro de um jovem artista chamado San a vomitar. O mal estar físico do personagem principal será conduzido como a exasperação do seu corpo. As tensões entre o espaço externo e o do encerramento interior, a experiência do medo e da paranoia em tempos de repressão, explodem literalmente em San (artista que estava em visita à exposição “Brasil 187200 minutos/noves fora” na “Loft-Galeria Alternativa”).



Figura 1. Frame do filme “Pátria” (Jorge Mourão, Rio de Janeiro, 1977).

A trilha de “Pátria” traz a música “Invocação em Defesa da Pátria” de Villa-Lobos e Manuel Bandeira. Tal sonorização constrói um clima de rigidez e religiosidade. O enquadramento denuncia rostos e os corpos que se redesenham dentro de um espelho d’água, numa alusão a imersão e emersão da vida. As sombras sobre o espelho d’água refratam a imagem num movimento de imersão do corpo que baila com o brilho dos raios. A câmera insiste em observar os movimentos de contenção e retração. O enquadramento à distância apresenta um *objet trouvé* do corpo feminino em grandeza volumétrica em primeiro plano. Numa montagem paralela inconstante o corpo de um homem nu se ensaboa nervosamente. O *close up* desvenda o corpo trêmulo, sua genitália, bunda e mesmo ainda ensaboadado o sujeito

não consegue finalizar o banho. Na sequência apresenta-se o plano médio de uma escada onde se lê nos degraus a palavra escrita: medo. San tenta insistentemente subir os degraus, mas não obtém êxito e sucumbe. Mesmo devidamente trajado, este homem volta a se ensaboar e agora usa os diversos jornais e revistas como uma espécie de esfregão. A simulação de um banho urgente e assustado demonstra um corpo performático, metáfora da pátria como estado de sensações aflitas.

“O gesto abre a esfera do *éthos* como a esfera mais própria do homem”, diria o filósofo italiano Giorgio Agamben. A raiz do *éthos*, tanto no sentido de “caráter” como no de “modo de vida habitual”, propõe uma vocação “ethográfica” do cinema, que exprime melhor que quaisquer outros meios a variedade de modos de ser para o julgamento ético. O corpo social é local privilegiado da enunciação do seu próprio discurso. Toma seu corpo, contudo, “não como corpo individual, mas como corpo social, corpo coletivo, corpo global” buscando refletir nele também a experiência do outro ou torná-lo índice de um desconforto difuso e amplo (AGAMBEN, 2008). O pessoal é político. O corpo representa o suporte da ideia no caso da obra ou onde se faz na obra, seja enquanto momento ou atemporalidade seja enquanto casa (o corpo é casa). O corpo passa ser apresentado automaticamente como objeto e suporte que acolhe a ação. A corporeidade dá figura a uma engenharia de choque intermitente.

As agruras do corpo físico é pauta na criação artística da italiana radicada no Brasil, Ana Maria Maiolino. Artista plástica nascida em Scalea na Itália, Maiolino viveu a maior parte de sua vida na América do Sul. Aos 12 anos se muda para a Venezuela onde começou a se interessar por arte. Na capital venezuelana iniciou o estudo artístico, na Escola Nacional de Artes Cristóbal Rojas, onde começa a realizar exposições. No ano de 1960 a artista participou do 21º Salão de Arte Venezuelano em Caracas e neste mesmo ano se transferiu para o Rio de Janeiro onde finalizou os estudos na Escola Nacional de Belas Artes.

Durante os anos 60 a artista se aproximou do movimento artístico que posteriormente seria conhecido como “Nova Objetividade”, com gravuras figurativas e fortemente narrativas. Em 1965, parte deste trabalho foi exposto no 16º Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No ano de 1966, participou da importante coletiva Opinião 66 e em 1967 integrou a exposição “Nova Objetividade Brasileira” de curadoria de Hélio Oiticica, marco da efervescência artística no Brasil pós-1964.



Figura 2. “Fotopoemção” (1974) de Ana Maria Maiolino.

Durante a década de 70 seu trabalho recebeu influência da tematização contemporânea do corpo, levando a artista a radicalizar formalmente no uso de novos suportes. Os filmes em super-8 foram constantes na sua produção. Anna chegou a participar de diversas mostras, tanto as dedicadas especificamente ao suporte quanto as sobre arte e cinema. Entre elas estavam a Expo-Projeção (Som, Audiovisual, Super-8 e 16mm) em 1973, em São Paulo; o 1º Festival do Filme Super 8 em 1974, em Curitiba (onde levou o seu importante “In Out, Antropofagia”); o Festival Internacional do Filme Super 8, também em 1974, em Paris, e a Brazilian Super-8 Millenium, Film Workshop em 1982, em Nova York.



Figura 3. Frame do filme “X” (Ana Maria Maiolino, Rio de Janeiro, 1976).

O questionamento dos sentidos, sobretudo, do gesto em desespero está presente no super-8 intitulado “X” (Rio de Janeiro, 1976). O filme de pouco menos de três minutos é mudo e longamente inquietante. Nele, um olho ocupa toda a tela e num jogo entre quem olha e é olhado. A câmara se caracteriza como o outro olho que olha o olho da personagem angustiada. O olho em *super close up* desvela-se através de uma renda negra enunciativa do luto. Na montagem intercalam-se imagens desse olho inconstante, tenso e lacrimoso. As imagens de gotas de sangue ao chão entrecortam imagens de navalhas em movimento suspensivo. O olho se fecha, move-se rapidamente, se aterroriza e chora. Ao fim do curta-metragem apenas uma mancha de sangue se torna na letra “x” negra ao fundo de tela total vermelha. Maiolino estabelece relações entre a gestualidade do olhar e o olho como corpo em estado catalisador da violência.

É ali na experiência que reside o fato poético. A arte e o cinema resguardam o exercício do tempo, do espaço e do processo. Neste diálogo, o sujeito e objeto criam esferas de negociações onde sua forma-conteúdo torna-o ponderável. O corpo em cena lembra ao espectador toda a força de suas possíveis expressões, captando no olhar o acaso dos encontros. Essa arquitetura da imagem em movimento constrói um patrimônio intelectual colorante. Sua função, também, está em demonstrar na vida cotidiana urbana o quanto as manifestações estéticas do corpo são constituidoras no engajamento da ação e por uma nova lógica de existência.



Figura 4. Frame do filme “Xeroperformance” (Paulo Bruscky, Recife, 1980).

Na investigação por outras práticas artísticas, o artista e inventor Paulo Bruscky priorizou em sua obra a pesquisa empírica como princípio. Desde 1969, Bruscky concentra suas realizações no campo da arte conceitual e experimental ao fazer verdadeiros estudos envolvendo o espaço e o ambiente em intervenções e materiais diversos, como *happenings*, carimbos, arte correio, *copy art* (eletrografia), áudio arte dentro outros. A partir de 1970 ingressa no coletivo “Fluxus” onde extensamente realiza invenções com o suporte super-8. Uma dessas criações inventivas foi o “xerofilme”, cristalizado no trabalho “Xeroperformance” (Recife, 1980). No filme temos a montagem de fotogramas que seriam originalmente uma série de fotocópias justapostas mostrando o relacionamento corpóreo do artista com a máquina. Uma criação original, usando a técnica da fotocópia e numa edição alusiva à técnica de animação. Primeiramente o registro da feição/rosto/máscara de Paulo Bruscky é copiada dezena de vezes em preto e branco e, posteriormente, montado numa sequência que sugere o dilaceramento do seu próprio rosto. A feição/identidade visual como máscara está envolta de amarras e barbantes. Na trilha, o som de gritos abafados numa relação

histórica ao cerceamento da fala. Com as cópias de sua face em registro de dilaceramento, juntamente montadas de forma fragmentada, imprime-se uma atmosfera febril e nervosa. Tal trabalho valida a expressividade do corpo ao extremo, mais ainda quando a fala (a palavra) perde sentido frente à censura e a tortura. É o corpo do artista em tentativa de transmutação da sua circunstância social e política. Outro filme complementar a tal proposta é “Costura de mão” (São Paulo, 1975). De autoria do artista Marcello Nitsche, o título registra o processo de costura de sua mão fechada em forma de punho. Os dedos e a palma são entrelaçados com uma linha negra. O corpo é o fiel depositário de agressões e desatinos do próprio artista.

2.2 O corpo escárnio

Num dado momento de arrefecimento político, filmar também era uma forma democrática de respiração. Manifestações diversificadas, contestação política, esculacho do *status quo* vigente. O humor e a jovialidade das expressões mais espontâneas arejaram com o seu frescor a sisudez e o conservadorismo artístico academicista e palaciano. A vocação tropicalista e pós-tropicalista é a expressão da crise. Ora, a recusa do discurso populista, a suspeita nos projetos de tomada do poder, a valorização e ocupação dos meios massivos, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento foi o exato movimento na contramão do discurso até mesmo daqueles que se intitulavam como “de esquerda”.

A carnavalização foi tomada como sinônimo de anarquia, liberdade para agir de encontro às normas sociais, na extravagância e pelo exagero. O termo, no entanto, vai além da alienação vazia e pode designar um método de expressão de ideias, uma linguagem peculiar, pois carrega consigo uma série de significados e significantes. Mesmo que talvez seus “idealizadores” não tenham a consciência plena de tal fato — em algumas ocasiões, a intenção era apenas provocativa. A carnavalização pode ser admitida como uma manifestação popular de caráter social e quiçá político. Uma das características mais evidentes do carnavalesco é o confronto. Seja pelo exagero de determinadas perfis dos personagens, seja por atitudes atípicas ou por subversão da ordem vigente. O objetivo final é chamar atenção, “sacudir” o senso comum. Sobre isso, Celso Favaretto afirma:

O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abole a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo, etc., relativizando todos os valores. Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um espaço de jogo em que as dissonâncias e

contrastes permanecem como uma luta contínua de forças contraditórias. [...] (FAVARETTO, 1979, p. 92)

Beth Brait (2008) ao tratar sobre conceitos-chave de Mikhail Bakhtin, comenta que, no estudo de uma cena passada no inferno por figuras medievais do literato François Rabelais a inversão de papéis sociais e a excepcionalidade e o inacabamento dos personagens, bem como a representação do “baixo” e do grotesco são justificativas dadas pelo linguista para a natureza carnavalesca dos elementos. A identificação com as camadas populares se dá justamente por causa da elevação do “baixo”, do vulgar, da destronação e ridicularização do “nobre” e importante. Assim, a carnavalização constitui na oportunidade de vencer os medos, as angústias, a opressão e a desesperança, modificando a realidade e interagindo com ela de forma alegre, cômica e teatral, despertando o estranhamento divertido e engraçado (o riso). O humor como forma de resgate positivo da negatividade do mundo, a ironia como forma de atravessar as imposições da realidade, desestabilizar os dogmas e convenções. O jocoso minora a responsabilidade pelo divertido, distrai comicamente a tragicidade do real, da divina incoerência do mundo, da catástrofe do imponderável. O único sentido possível é apenas uma tentativa de fracasso na imagem do eterno *replay* do gol contra.

O riso é consequência da constatação de um desvio, de uma transgressão; falhas morais ou comportamentais apresentam-se de acordo com o padrão definido pela sociedade em questão. Essa transgressão traz à tona relacionamentos e comportamentos amorais, como o adultério, o triângulo amoroso, a homossexualidade (SELIGMAN, 2004, p. 5). A proposição do carnaval é justamente representar essas transgressões, ridicularizando-as, enaltecendo-as. O cômico, quando aliados e explorados pela carnavalização, exerce uma função de catarse e de sátira ao mesmo tempo. O que é uma característica curiosa. Se por um lado são consequência e expressão de diversão e lazer, é também a crítica debochada do que está sendo representado. Flávia Seligman, em “A Tradição Cultural da Comédia Popular Brasileira na Pornochanchada dos Anos 70”, faz uma interessante reflexão a respeito desse aspecto:

O riso consiste também em certa catarse e implica em reconhecer o ridículo. Mais ainda, em reconhecer-se no ridículo, achando graça de situações que, vistas sem a sátira ou a paródia poderiam ser tachadas de trágicas. Comédia significa rir da desgraça própria ou alheia, rir da falha, da fantasia inalcançada, rir da incapacidade, enfim, transformar as pequenas tragédias em situações cômicas [...]. (SELIGMAN, 2004, p. 3)

No cinema brasileiro, carnavalização e humor andaram sempre juntos — seja um humor mais “ácido” como o dos marginais ou um humor mais zombeteiro como da chanchada

— e são recorrentes em alguns filmes, principalmente da década de 1960 e 1970, auge do Cinema Novo e do Marginal, os quais tinham caráter acentuadamente crítico e engajado em questionamentos da realidade vivida na época. A influência da chanchada nas manifestações carnavalescas no cinema brasileiro é fundamental. Esse gênero, que, entre 1930 e 1960, era tido como apelativo para “conquistar” as classes populares, tinha muito da estética teatral e circense. A gozação da elite tinha pertinência recorrente. A alta sociedade era motivo de riso, escárnio, objeto de burla ou de cobiça e, ao final, a mesma era cooptada, seduzida, e se tornava aliada, entregue às forças do riso, do carnaval, da malandragem, do baixo mundo que anteriormente desprezavam. Assim introduziu no tempo cotidiano outro tempo: o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais. O tempo do disfarce e da confusão entre realidade e aparência provocou ações em que a intimidade é exteriorizada dramaticamente, contrariando a vida “normalizada”.

Participar do carnaval é ser, ao mesmo tempo, ator e espectador, é perder a consciência de indivíduo, desdobrando-se em sujeito e objeto do espetáculo e do jogo. O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte. Por isso é marcado por uma gestualística da incontidência e da obscenidade, e, em oposição ao decoro da linguagem permitida, valoriza o corpo: é o que Bakhtin denomina “realismo grotesco”. Neste, o material e o corporal metamorfoseiam-se em imagens grotescas. (FAVARETTO, 1979, p. 92)

Não só a elite era ironizada nesse carnaval, toda a sociedade foi alvo. A anarquia atinge a todos numa grande desconstrução da realidade dominante. Ainda assim, sendo o objetivo maior o de inverter papéis e confrontar, percebe-se uma valorização do “baixo”, a inversão dos papéis ao ponto de se transformarem “culto”. A carnavalização se “desenvolve” e ganha destaque com o surgimento da Tropicália — movimentação artística ocorrida no final da década de 1960 que englobou diversas modalidades da cultura (música, teatro, artes plásticas e cinema) e atuou como resistência e protesto ao regime militar —, adicionando os elementos sensoriais, imagéticos, cinéticos e metacríticos tão caros ao cinema moderno (BASUALDO, 2007).

A Tropicália, através do cinema e da música, principalmente, foi uma das vanguardas de maior sucesso e relevância na cultura brasileira. Isso porque as condições históricas eram favoráveis. Vivia-se um período de fortalecimento da indústria cultural — a qual trazia, através dos meios de comunicação e da arte, grande variedade de influências culturais para os padrões da época — e de repressão política, ao mesmo tempo. O solo onde surge a tropicália foi fertilizado através da mistura entre o conflito e os paradoxos da própria cultura brasileira.

A análise da relação entre as diversas formas de linguagem e o contexto histórico pode constituir um fio condutor capaz de aproximar de maneira produtiva tropicalismo, antropofagia, chanchada, Cinema Novo, Cinema Marginal e televisão. Houve uma infinidade de riquezas somadas ao audiovisual brasileiro no desenvolvimento dessa relação.

Entre a segunda metade da década de 1960 e o final da década de 1970, período mais rico em número e qualidade de produções, a carnavalização contava como “tema” central ou de grande importância no enredo. Talvez o exemplo do filme “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade seja emblemático pelo humor político e irônico tropicalista. Tal influência reitera o desejo de cruzar o *pop*, o televisivo, o *kitsch*, a *memorabilia* sentimental com a cultura audiovisual mais sofisticada e experimental do momento: o Cinema Novo.

Admitida como processo estético e como “metodologia”, a carnavalização foi o elemento que permitiu a construção de uma ponte entre tropicalismo e modernismo, antropofagia, o Cinema Novo e o Marginal. Nesse sentido, o escárnio atravessou o fenômeno histórico ou sociológico e tornou-se um dispositivo prático. Graças à aproximação com o conceito de antropofagia, a carnavalização eliminou as barreiras entre o eu e o outro, o nacional e o estrangeiro, o religioso e o profano, a transgressão e a ordem, o bárbaro e o civilizado. Os opostos estão entrelaçados e interagem apresentando figuras barrocas, exageradas, disformes, intensas e relações complexas, bizarras, estranhas. Bakhtin (2002) afirma que as representações ligadas ao desejo sexual, aos instintos, ao riso, ao rebaixamento corporal ganham mais relevância e importância do que as mais altas aspirações sociais.

Afastando-se de um pensamento racional ou linear, carnavalização e antropofagia se valem, por um lado, da colagem, da superposição, do travestimento, do mascaramento e das alegorias e, por outro, da fusão entre o que é próprio e o que é estrangeiro, da dissolução entre as oposições clássicas do eurocentrismo numa série de inversões, fusões e sínteses: unissex, homem e mulher, nacional e estrangeiro, alto e baixo, religioso e profano, racional e irracional. É importante ressaltar também como a carnavalização, a partir da antropofagia, mostrou os resultados de uma modernização precária em um país onde o arcaico e o moderno se sobrepuja de maneira cumulativa, sem necessariamente um eliminar o outro. A ideal tropicalista também foi questionar o conceito do novo, do 100% brasileiro e o “lugar” do nacional no contexto da globalização.

Vale lembrar também que, embora a carnavalização tenha ganhado destaque e novas ferramentas a partir do Tropicalismo, ela não foi um elemento fixo de uma época específica nem seu conceito exclui a interação com outros temas do cinema. Já ficou claro que desde o auge da chanchada o carnaval é explorado por meios diversos e para fins diversos. Além

disso, a carnavalização tem como requisito para a sua expressão o auxílio de alegorias, de paródias, a influência da ideia de antropofagia, da teatralização, da pajelança. É possível, inclusive, dizer que a carnavalização foi o resultado de uma grande mistura, do acúmulo de diversas influências opostas que culminaram no exagero das formas.

É desse “cine-sensação” tropicalista ou postura política que Edgard Navarro exercita sua apropriação artística dos signos de uma cultura dita primitiva e moderna. O papel dessa cinematografia feita por artistas e cineastas, imersos no vanguardismo cosmopolita, teve como meta não só um achado por novas formas de linguagem e expressão dentro de um contexto sócio histórico, mas também renovou e transformou o mecanismo de construção de subjetividade e realidade como condição artística de existência e permanência. Não há termo, não há verdade, não há autoridade, antimodernista, antiformalista, obra sem técnica e sem sistema. Misturou-se o erudito com o popular, o circo com a chanchada, o rock e o samba, o cafona com o elitista, o urbano com o rural, o supra sensorial, a *colage*, o irracional, o *happening*, a contracultura, o carnaval e tudo que fosse super bacana: a antropofagia da antropofagia.

Robert Stam (2008), ao tratar em “Autocrítica a antropofagia (1964-1971)”, explica a mudança de eixo no Cinema Novo da primeira fase realista para segunda que refletia a auto referência e ao anti-iluminismo. A partir da ideia que quem produziu artisticamente no Brasil em meados da década de 60 foram intelectuais brancos de classe média, Robert Stam traça um quadro de desilusões dos esquerdistas, combatentes da alienação e proponentes da liberdade. Ou seja, o golpe de 64 forçou a elite progressista a encarar simultaneamente sua própria impotência. Apesar do quadro se referir ao cinemanovistas, tal fato se enquadrava também para artistas e cineastas que não viam mais o projeto de uma arte revolucionária à Maikovsky ser concretizada. E se o esvaziamento político na arte era factual, restava então galhofar ao modo Rogério Sganzerla. O realizador Edgard Navarro, Fernando Bélen em Salvador e Amin Stepple no Recife realizaram respectivamente os super-8 mais avacalhadores até então feitos.

Soteropolitano, Edgard Navarro, gradou-se em engenharia e artes cênicas na capital baiana. Por muitos anos foi funcionário da Prefeitura Municipal, o que, segundo ele, permitiu-lhe desenvolver projetos cinematográficos. Iniciou-se no cinema em 1976, com aquela que seria a sua primeira de uma sequencial feitura de paródias. Era o curta-metragem “Alice no país das mil novilhas”, realizado no formato super-8, formato com o qual Navarro fez mais quatro filmes até 1981. Valendo-se da imitação cômica de uma composição literária explicitada nos títulos de algumas obras, seus filmes dessa época caracterizavam-se pela irreverência e por um humor iconoclasta, cáustico e provocativo.



Figura 5. Frame do filme “O rei do cagaço” (Edgard Navarro, Salvador, 1977).

No ano de 1977, Edgard Navarro realizou “O rei do cagaço” (Salvador), considerada pelo pesquisador Rubens Machado Júnior sua obra máxima (2001). O trocadilho com Lampião remete a não aceitação da ordem e do combate. O herói nordestino agora não é mais do cangaço, mas do ato ou efeito de defecar. Sua escatologia foi utilizada como elemento propulsor da criatividade artística e como arma de choque que sacudiu o olhar acomodado. O *super close up* de um ânus que expelle enorme quantidade de fezes é a imagem nuclear deste filme. Através de uma sintaxe truncada, misturando material procedente do inconsciente urbano ao de seu próprio inconsciente, Navarro traça um caótico painel da cidade, em que um pária, portador de curiosa perversão, se empenha em enxovalhar os mais caros monumentos da cultura, tradição e moral. O transeunte-personagem, que é o próprio Navarro, mantém uma atitude tipicamente iconoclasta, doentia e - por que não dizer? - criminosa. No rádio circula a notícia de que as autoridades competentes mobilizam seus efetivos, mas não conseguem localizar e deter “O Rei do Cagaço” que, para além dos limites do filme, irá continuar aquela cruzada insólita no afã de cumprir seu escatológico destino: jogar o cocô na sociedade.

O ato de expelir filmado de forma explícita estabelece uma relação de proximidade e repulsão com espectador através da sujidade. O argumento do curta-metragem traça, por fim, a história paródica de um cidadão que descobre a força política dos seus próprios excrementos e passa a fazer atentados com seu cocô. Inicialmente, suas vítimas urbanas são transeuntes conformados. Em cena documental (segundo o diretor a sequência foi feita sem ficcionalidade) vemos o sujeito atirar as fezes dentro dos carros em meio ao trânsito. Progressivamente, a personagem ganha contornos políticos mais nítidos e evacua em várias instituições baianas: no hospício e no quartel da Polícia Militar. Para Julia Kristeva (1982) o abjeto se torna repulsivo porque manifesta uma confusão de limites. Ele pontua, fratura e fragmenta a suposta unidade dos sujeitos hegemônicos e do corpo político da nação.

A abjeção está relacionada à perversão. O sentimento de abjeção que se experimenta baseia-se no superego. O abjeto é perverso porque não desiste, nem assume uma proibição, uma regra ou uma lei, mas transforma-os de lado, engana e corrompe; usa-os, se aproveita deles, para melhor negá-los. (KRISTEVA, 1982, p. 15)

Na cobertura feita por Jairo Ferreira durante a 7ª Jornada Brasileira do Curta-Metragem em Salvador (1978), consta de um episódio relacionado ao desnudamento cultural e literal. Segundo o texto de Ferreira, parafraseando Oswald de Andrade, se despír culturalmente seria a única maneira das pessoas readquirirem a visão e ver com olhos livres. No clima tropical e soteropolitano de crítica e embates ideológicos, a Jornada seguia naquela edição com nível dos filmes abaixo da média. Uma situação que refletiu nos debates insossos, “dirigidos” e repetitivos. No entanto, segundo Ferreira, “um acontecimento da maior importância sacudiu a poeira da polêmica provinciana, embora ainda não tenha dado a volta por cima: durante um dos debates mais repressivos, o jovem cineasta Edgar Navarro tomou o microfone e disse o seguinte: 'Quem tem o microfone tem o poder. Agora eu vou enrolar vocês todos com o fio deste microfone, vou tirar toda a minha roupa e espero que vocês abandonem esta sala, porque eu quero ficar nu e só aqui. Vocês falam muito em realidade social, mas esquecem que antes é preciso se descobrir a si mesmo’”.



Figura 6. Frame do filme “Exposed” (Edgard Navarro, Salvador, 1978).

Nu e cru, tal como ele é, Edgard Navarro se expôs de maneira verbal e performática. Foi na 7ª edição da Jornada que o diretor exibiu outro clássico da avacalhão amoral superoitaista. “Exposed” (Salvador, 1978) é um ensaio pessoal sobre a imitação burlesca do poder. “Exposed” é o terceiro filme da trilogia “Alice no país das mil novilhas” e “O rei do Cagaço”. O “filme fálico” aborda anarquicamente o tema do poder - econômico, bélico, político - associado à potência sexual. Há um postulado a ser demonstrado: só quem não se sente bastante seguro em relação ao poder que exerce, necessita ostentar sinais exteriores do mesmo. Sendo um símbolo fálico óbvio, o canhão em riste no meio das praças – até hoje posto na praia de Amaralina - denota um exibicionismo patológico. E para Navarro, uma

insegurança velada dos militares em relação à própria virilidade, e por extensão, em relação ao poder que exerciam.

A farsa declarada ao poder armado, viril e fálico a montagem fragmentada tem seu ponto alto ao colocar como trilha o clássico do cancionero popular “Coração de Luto”, do cantor regional gaúcho Teixeira na sequencia onde o próprio diretor se masturba para o asco e regozijo das moças na praça. O lamento-canção versa sobre um jovem que perde sua mãe aos nove anos (tal qual a trajetória do próprio Edgard Navarro) e tenta seguir o conselho: “Quando mamãe era viva/Me disse filho querido, Pra não roubar, não matar/Não ferir, sem ser ferido”. O filme segue com a imagem do fogo, retratos velhos e queimados da vida familiar, cães copulando e fotografias de militares alternados em jogo de cores que misturava passado e presente.

É no episódio da jornada e com filme “Exposed” que Jairo Ferreira relata o dissenso entre os superoitistas. Na opinião do diretor da Jornada do Curta-Metragem, Guido Araújo, fica objetivo a oposição radical contra “os experimentais”. Guido fala sobre Navarro: “minha esperança é que ele justifique a sua atitude, fazendo dela algo mais consequente” (Disponível em <<http://cinema-de-invencao.blogspot.com.br>>. Acesso em: 20 mar. 2012). Tomar partido também representava assumir posturas certamente enraizadas, o que Navarro manteve fervorosamente. Sobretudo, estabelecendo uma provocativa desavença entre os superoitistas defensores da norma *versus* os defensores da exceção.

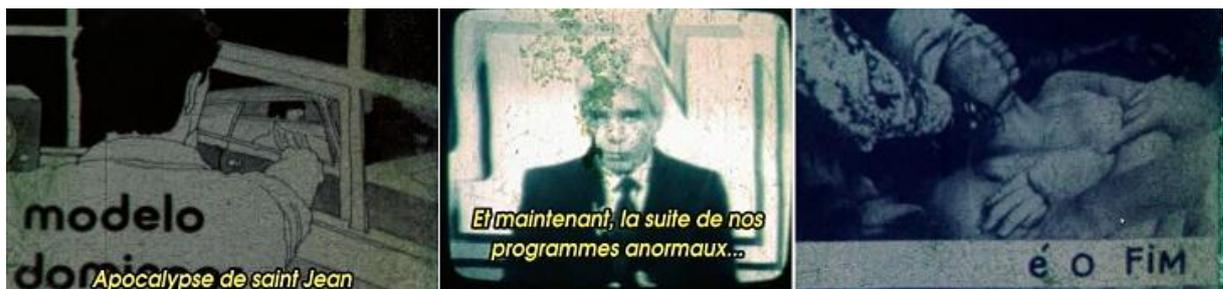


Figura 7. Frame da abertura de “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Fernando Bélens, Salvador, 1980).

No ano de 1979 surge a produtora “Lumbra Cinematográfica” (junção das palavras luz e sombra ou ainda referência à palavra “lombra” - efeito do uso da maconha), formada por Edgard Navarro, Fernando Bélens, Pola Ribeiro e José Araripe Jr. Para Navarro a ideia “no princípio era apenas uma identidade de motivações comuns que nos uniam para fazer um cinema em que se pretendia deflagrar de tudo”. Nessa aglomeração de agitadores culturais destaca-se Fernando Bélens, então estudante de medicina na Universidade Federal da Bahia.

Bélens começou a fazer cinema em super-8 quando cursava o Colégio Central, escola pública tradicional em Salvador. Lá, funda o grupo Soyuz e realiza para a feira de ciência o filme “Anônima Fragmentação”.

Fernando Bélens dirige, no ano de 1973, “Viva o cinema”, curta-metragem censurado e apreendido pelo regime militar. O filme mostra um calendário com a data do AI-5 seguido de imagens de filmes velados em várias tonalidades. Em seguida, Bélens realiza uma série de cinco filmes conceituais que vão do “Experiência I” ao “Experiência V”. No “Experiência I”, Bélens monta várias partes do corpo de uma mulher nua e conclui com o carimbo mulher. No “Experiência II” tematiza novamente o contexto político filmando um periquito verde amarelo em sessão de tortura. Tal filme foi extraviado pós-apreensão feita pela censura.



Figura 8. Frame de “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Fernando Bélens, Salvador, 1980).

Em 1980 realizou “Ora Bombas, ou a pequena história do pau-brasil” (Salvador), filme alegórico sobre o episódio da explosão do Rio Centro. O personagem central? A genitália dilacerada no incidente. A cartela com os créditos do filme aparecem inicialmente com a trilha sonora de Elba Ramalho na canção “Nó Cego”. Na letra ouvimos um proto-manifesto ao baque do maracatu: “É você a pessoa que deu/Um nó cego em peito/De apaixonado? É você/O mascarado que me trancou/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”. Utilizando da estética *pop art*, a montagem em fragmentos anuncia colagens e um cartaz de propaganda apresenta o título do filme. Em *off* ouve-se “se avermelhando um clarão como um incêndio anunciado no apocalipse de São João. Porém não era nada disso. Era corisco”. Segue a locução em tom circense: “Senhoras e senhores, a Tv Piranha num furo de reportagem entrevista a mais importante personagem da nossa história atual, contemporânea: a genitália dilacerada”. Apresenta-se nesse instante um pênis enfaixado e machucado. O riso aqui pode

ser isolado, unificando outras experiências do não-saber: como as do sacrifício, do poético, do sagrado, do erotismo, da angústia e do êxtase. O riso e o risível é o experimento da transgressão da ordem social ou da linguagem normativa, o humor como desmistificador da ideologia dominante (ALBERTI, 1999).

As perguntas são feitas na voz em *off*. A câmera volta-se para o close do pênis e testículos, um microfone anuncia a entrevista. O pênis se balança ao som da canção. A voz em *off* questiona: “Senhora genitália é verdade que a senhora está envolvida em atos de terror institucional?” Sobe o som da música “Nó Cego” como resposta o uso literal do verso da música. Volta a voz em *off*: “Senhora e senhores por motivo de Estado Maior estamos interrompendo esta excitante entrevista! Continuando com nossa programação anormal, fique agora com nossos super-heróis”. Bérens aqui realiza uma edição estilhaçada de imagens televisivas que vão desde Cid Moreira na bancada do Jornal Nacional, fotografia dos generais, líderes políticos como Margaret Thatcher a Mao Tse Tung. O filme se encerra ao som da música de composição de Robertinho do Recife e Jorge Mautner, na canção “Encantador de Serpentes”. Nesse roque-marcha ouve-se uma cítara indiana: “Sobe cobra, a cobra tem que subir/Lá na Índia todo mundo sabe é mandinga do faquir/Saber tocar a flauta e fazer a cobra subir/Por isso eu toco essa guitarra e tento conseguir/Um jeito, uma manobra de fazer subir a cobra/Um jeito, uma manobra de ver subir a cobra”. Na sequência final, o pênis ferido é enfaixado numa animação cômica em *stop motion*.

Entre os clássicos do superoitistas citados, verdadeiros manifestos contra slogans e “mitos” criados pelo regime militar, sobressai o filme “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978). É com esse título que Amin Stepple defenestra a máxima republicana de “Governar é construir estradas”. Nascido em Campina Grande (Paraíba), Amin Stepple Hiluey estudou jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco, curso interrompido em 1976 quando vai para o Rio de Janeiro fazer dois anos de curso livre de cinema no Museu de Arte Moderna. De volta para Pernambuco, formou-se como jornalista em 1980. Amin já participava de atividades de cineclube em Campina Grande, tendo contato com o cinema novo, o neo-realismo italiano e o *nouvelle vague* no fim da década de 60. Estudando em Recife, antes e depois de morar no Rio, realizou vários filmes em super-8 com seus colegas de universidade. Foi repórter do Diário de Pernambuco, correspondente da lendária revista “Visão” e paralelamente escreveu crítica cinematográfica e roteiros. Foi editor-chefe de telejornalismo na TV Globo de Pernambuco de 1982 a 1996. Nos dois primeiros anos de trabalho, conseguiu realizar e apresentar vídeos experimentais na TV, durante o telejornal de sábado ao meio-dia.



Figura 9. Frame do filme “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Amin Stepple, Recife, 1978).

Apesar de negar a figura do artista, Amin Stepple manteve-se ligado à movimentação artística e cinematográfica profícua no Recife até final da década de 70. Profundamente identificado ao anarquismo como prática política e contra qualquer princípio de autoridade, produz em 1976 o filme “Hobin Hollywood” uma ode-homenagem aos larápios e distribuidores de renda. Mas é com “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978) que se dá o cúmulo da sua produção audiovisual. No filme, o personagem central empurra seu fusca na estrada erma e, na medida em que perde suas vestes na tentativa de fazer seu carro voltar a funcionar, *slogans* da ditadura militar são ditos em *off* como ironia da significação inglória do seu esforço físico.

O tema da nudez corpórea ressalta, mais uma vez, a chacota como princípio conteúdo-forma. No início do filme há a locução radiofônica: “Dá meu dinheiro de volta! Que país é esse que só tem ladrão?” A montagem seca mostra em plano americano um homem gordo vestido com calças brancas, camisa verde a empurrar um fusca rosa. Segue a locução em *off*: “O teatro de Marrocos do Recife apresenta, numa homenagem ao milagre econômico brasileiro...”. A fala insere no ponto de corte onde se apresenta a imagem em lento movimento da saga do Zé. O locutor retoma a fala e anuncia o título do filme: “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha, um filme de Amin Stepple, fotografia de Wilson Ortiz com Bujão. Agradecimento especial a Lima”. *Fade out*. Pós a tela negra a imagem retorna com o Zé já sem a camisa. Retorna a voz *em off* “... e a Wolskvagem do Brasil, no qual não seria possível a realização desta obra!”. O corte brusco transfere a narrativa para outro momento na diegese fílmica. Volta locução: “Pensamento do dia: governar é construir estradas! Sugestão da confeitaria planalto: bolinho esquadrão da morte à moda da casa. Maneira de preparar. 40 bilhões de dólares da dívida externa, 60% de inflação ao ano, 30 milhões de menores abandonados, 50 milhões de maiores também abandonados, dez mil exilados. Leve ao forno por banho-maria durante quinze anos deixe o bolo crescer, espere um pouco de estabilidade para depois ser repartido”. *Fade out*. Na sequência a imagem apresenta

Zé sem calção, sem camisa, sem calçado e de cueca. A locução enfatiza o texto: “Hoje vamos estudar a palavra corrupção. Segundo o dicionário Aurélio significa ato ou efeito de corromper, significa também decomposição, putrefação, devassidão, depravação, perversão, suborno”. *Fade out*. Suspensão do plano até o espectador observar o gordo Zé completamente nu. Ou seja, seu esforço em fazer o fusca voltar a funcionar não obtém êxito. Assim, o locutor entra com sua fala final: “Anúncio de classificado: vende-se Wolks 64, cor verde amarelada, em péssimo estado de conservação, pneus recauchutados, placa traçada, sem rádio e sem TV. Motivo: viagem de turismo. Tratar com Zé Fusquinha na Rua Ninguém Aguenta Mais, Recife”. Sobe som da “Cavalgada das Valquírias” de Richard Wagner, enunciado do clima de desespero e finitude. No penúltimo plano Amin apresenta o *close up* da bunda do Zé Fusquinha. O plano final: logotipo da Volkswagen no plano em detalhe a encerrar o filme.

A temática da modernidade *versus* tradição está presente em toda *mise en scène* em tom de performance e permeada de falas poética-provocativa e poética-zombeteira. Stepple evidencia a transgressão imanente, o modo de comicidade, sobretudo construído pela montagem. Os elementos de cena reforçam tal interpretação com a cor rosa do veículo e o personagem do gordo desengonçado. Toda ação do filme está disposta de costas para o espectador, o que nos remete a intenção crítica e sardônica ao fim do projeto desenvolvimentista da ditadura militar. Stepple partilha com seu espectador a paródia que o “Milagre Econômico Brasileiro” (1968-1973), literalmente, não “pegava”. Observa-se metaforicamente no filme, sob uma apreciação minuciosa, o Brasil que não segue em frente, não progride e tampouco é governado. Amin produz em “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978) uma alegoria risível sobre a trajetória do subdesenvolvimento, a modernidade conservadora que aposta nas obras faraônicas e na instalação do capital internacional como solução final.

2.3 Corpo transgressor

Qual a potência do corpo? Como os artistas buscaram experimentar sensações diferentes ou estranhas para dialogar como o seu entorno e seu próprio instrumento corpóreo como interferência no mundo? Como o corpo revela o humano? Qual maneira poética foi utilizada para observar o que está no entre-caminho do espaço criado pelo espaço-tempo dos corpos? Como se sucedeu o registro, o ensejo fotográfico, o corpo como objeto de desejo desesperado e, ao mesmo tempo, objeto de ridículo? Eis um corpo como perda de si e como abertura de outra possibilidade, num caminho de desvio de si mesmo e instauração de

permissividade do olhar. A miríade de possibilidades criadas pela câmera-olho, por vezes, se fez como convite. A subjetiva-livre alocou o foco em si mesmo, estabeleceu laços de aproximação e afetos com o outro para obter o deleite de se levar por algum instante. Pois é no esquecimento de si que há a germinação do nascer do mesmo (ou aquilo que é “infalível” - que não pode errar em matéria de fé). Na sua singularidade suja o sujeito recorreu ao aparato das palavras para se descrever e se reportar de maneira irrestrita. Numa certa medida essa incomunicabilidade do “eu”, afastou qualquer cerceamentos de evocações morais e cívicas, fez o artista e o cineasta se lançar pelo inaudível e numa experiência real de si. Ou seja, aquilo que Paul Valéry afirma: “o mais profundo é a pele”.

Toda a ideologia de uma “liberação do corpo” dos anos 1960-1970 é significativa. A revolta contra a autoridade das representações e das referências morais é dedutível (JEUDY, 2002, p. 110). Pois se acreditava no poder da transgressão e do que era proibido. Representava-se o rompimento dos limites como única tentativa de liberação e o corpo era o lugar (e não o instrumento) idealizado para todas as expressões de antimoralismo (JEUDY, 2002, p. 112). Não se sabe bem se as imagens corporais se constroem com a ajuda da arte ou se a arte se impregna de nossas imagens corporais (JEUDY, 2002, p. 113). Certamente, o que ocorre dentro de uma produção geracional abordada nesta dissertação é retrato histórico da simbiose.

No primeiro plano figura-se a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas psicotrópicas tomadas como sentido de ameaça ao sistema, como violência, na possibilidade de agressão e contestação do caráter político. No segundo plano, o moralismo comunista recusado como uma atitude de “salão” resguardou o corpo que temia as forças revolucionárias do Eros e por fim evitou pensar suas próprias contradições (HOLANDA, 1992). O quadro geral: a loucura como possibilidade de romper a lógica racionalizante, a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais pela “nova sensibilidade”. O clima de fragmentação, desagregação e contradições, a intervenção cultural do pós-tropicalismo se faz múltipla e polivalente. Atacou-se através do uso do audiovisual, como exemplo dos filmes que tematizaram a subversão, o revés de relações estabelecidas para a produção cultural, surto de indagação, como curtição do momento, realce da vida e em favor do distanciamento crítico. Foi necessário festejar o corpo e aderi-lo ao transe.

As formas como o corpo foi desenhado e desempenhado no espaço fílmico revelaram as experiências, os valores e as escolhas por outra atuação de vida. Por exemplo, no cinema há uma implícita relação sobre as relações de organização espacial e temporal como empoderamento-pertencimento. É nesta direção, orientação que reside escolhas que os artistas

e cineastas fizeram sobre as obras em questão. E o corpo, seja como aquele que empunha a câmera ou aquele que está defronte da lente, demonstrou uma forma peculiar de percepção do mundo. Materializou-se como forma e conteúdo na organização dos envolvidos e nos espaços subjetivados. Isto rapidamente se cristalizou, portanto, se houve o desejo de mudar algo e inovar a percepção do entorno, foi na modificação da ordem estabelecida o caminho para tal desafio. No intuito de criar e lidar com outras formas do próprio olhar, esses artistas e cineastas foram experimento até o fim.

A imanência do sentido da imagem realizada pelo autor ao usar uma câmara para registrar sua apropriação artística aponta para uma linguagem: remontou seu movimento originário, o gesto. O mundo está em torno de mim e não diante de mim. É como se a visão tomasse seu poder fundamental de manifestar-se, o corpo e seu movimento transgressivo constituiu o espaço-envoltório. O corpo integrou, em uma só densidade, as experiências de todos os sentidos e destes atores com o mundo. Vida como sinônimo de tempo e ação. Viver um mundo novo foi mudar a própria ação cotidiana, ou seja, recuperar a ação do gesto no primitivo. Afetar e deixar-se afetar. O que o moveram? Nada mais primitivo do que sua corporeidade. Um corpo aberto às intervenções, corpo como *poesys*, indócil, corpo como mediação de sua própria expressão ao traduzir sua iconografia de representação, pulsão e imagem (GARCIA, 2005).

A expressão da radicalidade, desinteressada numa corporeidade de referência formal, mas por uma inserção do corpo como parte da própria vivência da obra artística direciona o artista e o cineasta à incerteza. A dialogicidade extremada e sem termos escapatórios fortalece um campo de utopia por uma arte e cinema propositores de um novo olhar sobre o mundo. O jogo, a brincadeira e o exercício do incerto como ruptura flertou com a visceralidade dos limites da arte, a desordem, a imprevisibilidade. As forças de experiência da violação estimularam uma ode à imersão, o fim das distâncias entre feminino e o masculino, a união da relação entre artista e espectador (obra e sua materialidade de observância). Na forma, a tensão e a recusa de convenções observou o domínio dos recursos de descontrole da simetria, do plano da sucessão e da composição. Estilhaçar era formalmente interessante para autores tais como José Agrippino de Paula.

Escritor, cineasta, roteirista e dramaturgo, Agrippino deixou uma forte marca de irracionalidade na cultura brasileira. Estreou em 1965 com o romance “Lugar Público” no Rio de Janeiro, enquanto ainda estudava arquitetura. Foi nesse momento que conviveu com Caetano Veloso e Rogério Duarte. Cismado com certo localismo próximo ao CPC (Centro Popular de Cultura) e com as manifestações nacionalistas e sacralizadoras, tanto da esquerda

como da direita, o artista tomou uma posição peculiar. Sem moralismos, voltou sua criação pela incipiente cultura de massas e pela vitalidade da cultura popular urbana. Esse estímulo-tema foi importante para uma obra referencial da literatura brasileira: a epopeia estilizada “Pan’ América”. Publicado em 1967, o livro é a retirada da hierarquia dos códigos culturais e a apropriação *pop culture* de determinados ícones, antecipando algumas das características do tropicalismo. Aliás, Caetano Veloso, no seu livro “Verdade Tropical”, reconheceu a importância do livro de Agrippino para a deflagração do ideal tropicalista.



Figura 10. Frame do filme “Céu sobre a água” (José Agrippino de Paula, Arembepe, 1978).

Agrippino viajou com sua companheira Maria Esther Stockler para África em meados da década de 70. No continente africano começou suas primeiras incursões com a bitola super-8. Ao retornar para o Brasil, o artista foi viver na comunidade hippie baiana onde filma o curta-metragem “Céu sobre a água” (1978). No argumento está o esvaziamento da narrativa: nas águas de Arembepe, uma mulher ora grávida, ora não, uma criança e poucas aparições masculinas se alternam em uma temporalidade elíptica. A bailarina Maria Esther Stockler, então sua mulher e colaboradora, movimenta-se na água de maneira a integrar-se com densidade rítmica ao espaço da natureza. Mais que registro biográfico em estesia zen-budista, o filme é um experimento formal singular. A sua estrutura fílmica desafia e propõe nexos simbólicos entre os elementos moventes, da presença dos corpos e da natureza, que se relacionam em fluxos dialogantes.

Agrippino trabalha com uma câmera que lambe (a câmera-língua) em primeiro plano *close up* o sexo feminino e o enquadra de maneira triangular: o corpo feminino, o céu e o ventre voltado para vetor ascendente-superior. A posição em destaque do púbis coloca como protagonismo o corpo feminino em toda sua potência. Os pés em desenho, numa posição de yoga, se entrelaçam e se tocam na tentativa de chegar ao céu. A câmera-olho se coloca em fixação ao sol. A câmera acompanha o corpo que se banha em direta interação:

(...) movimento do corpo atinge-se uma empatia entre o olhar da câmera e o transe filmado. A câmera de Agrippino reage, portátil como um pincel, e

pode se submeter à presença física mais imediata dos corpos. Sua relação com as coisas que filma supõe uma certa entrega aos momentos que os corpos proporcionam à visão. É um tipo de impressionismo que se desprende dos cânones da representação para entrar numa empatia transcendental com os corpos. (MACHADO JR, 2004, p. 17)

A cítara indiana concretiza o transe hippie tal qual um repetitivo mantra. As crianças e Maria Esther Stockler grávida interagem com a natureza. Água, corpo e integração como experiência. As dunas do Arembepe formam o desenho convexo em perspectiva paralela a silhueta grávida. A imagem da criança de colo sobre o espelho ofusca a luz que erradia e ofusca a câmera-olho. O estouro de luz revela o plano detalhe dos pés, dos olhos, da criança gerada, numa deambulação sobre a sacralidade e renovação da vida. Agrippino observa o movimento dos coqueiros, a linha do horizonte, por fim a linha d'água que reflete uma paisagem à Monet. O corpo da mulher transfigura-se no espelho d'água. Os respingos d'água revelam o ato da amamentação. Num plano geral panorâmico com a posição de câmera ao chão: a mulher e a criança são na idêntica proporção à própria paisagem que as cercam. “Céu sobre a água” é uma apologia por uma vivência primordial com a natureza e pela negação de uma sociedade do consumo. A nudez como vivencial do primitivo-selvagem está pelo retorno do homem as suas necessidades originárias.

Pela transcorporalidade foi possível traçar a natureza artística e pontuar os possíveis argumentos políticos-estéticos como expressão determinante do campo artístico contemporâneo. Este jogo entre o estético e o crítico promoveu um desvelamento de ideias e protoprojetos utópicos sobre o regime criativo. Encaminhamento este que embalou novas formas de expressões alegorizadas e mimetizou uma transposição de sentidos pela sua intenção de ataque, urgência e provocação. Operações discursivas também traduziram esse uso do desejo, da realização da imagem em movimento como tema único, obliterado, obtuso e por muitas vezes despreocupado com uma iconografia cinematográfica, apenas assertiva do seu *modus* de função. Aqui um quadro de análise: o artista e seu relacional com uma câmera, uma tela, as tintas, suas cores, seu desbotamento e seu processo; o engajamento corporal e as vantagens da transgressão como vetor; o abandono do projeto burguês, o ritual do prazer a favor do novo.

A verve êxtase e transgressão se formulam como tema central da obra audiovisual de Jomard Muniz de Britto. Assim como Agrippino, Jomard apresenta-se até hoje como protagonista da agitação cultural da sua “Recinfernália”. JMB é formado em Filosofia pela Universidade do Recife (hoje Universidade Federal de Pernambuco) e inicia carreira profissional como professor. Integrou a equipe inicial do Sistema Paulo Freire de Educação de

Adultos, mas foi aposentado aos 27 anos pelo golpe militar de 1964. Integra o Cine Clube Vigilanti Cura, em Recife, escrevendo crônicas e ensaios sobre cinema. Manteve-se como professor da Universidade Federal da Paraíba até o AI-5. Agitador cultural, escritor, realizador de filmes e de performances várias, participa intensamente da movimentação tropicalista no Nordeste nos anos 70. Juntamente com Gilberto Gil e Caetano Veloso, lançou em abril de 68 o manifesto “Porque somos e não somos tropicalistas” e, em maio, o “Inventário do nosso Feudalismo Cultural”.



Figura 11. Frame do filme “Jogos frugais frutais” (Jomard Muniz de Britto, Recife, 1979).

Auto-intitulado como “o famigerado”, JMB realiza em 1979 o filme “Jogos frugais frutais” (Recife) com auxílio da câmera hábil de Rucker Vieira. No filme reúne-se na *mise-en-scène* as telas de Sérgio Lemos, a nudez da atriz Ivonete Mello, frutas tropicais, moscas e formigas. A trilha percussiva joga com os movimentos da câmera, com os gestos da atriz e com a montagem. Um show de cores tropicalistas: nas telas, nas frutas, no batom de Ivonete. O título do filme é uma livre apropriação do mesmo poema de João Cabral de Melo Neto. Destaco um trecho, através dos versos “Fruta que se saboreia/não que alimenta: assim descrevo melhor/a tua urgência/Urgência aquela de fruta que nos convida a fundir-nos nela”. O filme é um diálogo imagético entre pinturas de Sérgio Lemos e circunvoluções corporais da atriz Ivonete Mello. Filmado em luz natural, a câmera de Rucker Vieira mimetiza, com rara fidelidade, as cores dos quadros, das frutas e da sinuosidade do corpo em êxtase e tropicalidade. O extravasamento como direito acende enfim à plena luz da linguagem cinematográfica, encontra a forma tênue do limite pela violência dos discursos, pela “desnaturalização” e frenesi. A sexualidade rompe na linguagem uma profanação no mundo que não reconhece mais sentido positivo do sagrado. A possibilidade de uma revolução ou transformação social viria se houvesse uma transformação individual de *modus*.

A transgressão é um gesto relativo ao limite: e aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples: a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a

transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível. (FOUCAULT, 2009, p. 32)

Essa geração propiciou condições ao surgimento de uma contestação, cuja pauta elencava pontos ligados ao questionamento dos costumes. Nos anos sessenta, o meio teatral iniciaria ainda a reformulação dos valores no campo da sexualidade em Pernambuco. Esse modelo de mentalidade quebrava com os esquemas da rígida divisão entre o masculino e o feminino. JMB e demais artistas pernambucanos tentaram encontrar uma linguagem para o pensamento do limite na experiência do corpo com grupo teatral “Vivencial Diversiones” (1974 a 1983). Seus atores profanavam a si mesmo: como Deus está morto todos poderiam experimentá-lo em si mesmos. A transgressão no “Vivencial” foi uma verdadeira guerrilha cultural, cujo ápice está presente no filme “Vivencial I” (Olinda, 1974). Nesse super-8 observa-se a recriação de espetáculo que comemorava um ano de trajetória do grupo. Na cenografia: as ruas e monumentos da antiga capital pernambucana onde as performances dos atores celebravam o corpo e a liberdade sexual. A narração em *off* proclamava: “a bissexualidade universal” ou ainda “A obrigação de pertencer ao próprio sexo contribuiu para o progresso da humanidade?”. Era o transbunde andrógino como transgressão.

Por ocorrer num espaço fluido de possibilidade, o cinema como arte se utiliza de mecanismos necessários para estabelecer linguagem, discurso, tema e conteúdo. A construção e desconstrução do corpo evidenciou uma implosão sutil dessas representações: experiência, subjetividade, estética e afetividade constituem esse quadro caleidoscópico definido como corpo. As estratégias de (re)configuração circunscreveram o corpo numa reflexão e desdobramento poético/estético. O dispositivo visual superoitista trouxe à tona uma transversalidade híbrida, fragmentada e não linear.

Cap. 03 – O ESPAÇO URBANO POSSÍVEL

3.1 O direito à cidade

Nessa espécie de cinema de confronto, foi necessária uma renúncia à própria historiografia cinematográfica com fins de reconhecer uma nova proposta enunciativa-criativa feita por artistas e cineastas. Suas condições realizáveis de ocupação eram via imagem-movimento. Em direção a esse novo destino de uso artístico e cinematográfico foi gerado um campo livre pela fala de novo conhecimento e estratégia política pela imagem. A geração de outro horizonte de pensamento e de saber pensar a imagem. O tema da cidade foi um dos temas de forte centralidade dentro desse painel que envolveu o surto superoitista, o cinema Marginal, o cinema Novo e a primeira geração de artista utilizando o suporte audiovisual no Brasil. Aquilo que Henri Lefebvre (2010) propôs como prática de um direito, o direito à cidade, à vida urbana como “condição de um humanismo, de uma democracia renovada”. Esta consciência do meio de expressão, compreendida e contida em sua precariedade, deu num certo sentido a mais profunda repercussão no universo audiovisual da “Eztetyka da Fome” sugerida por Glauber Rocha anos antes em 1965. Tornando sua proposição, talvez, mais profética do que Glauber gostaria (MACHADO JR, 2001).

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1981, p. 31)

“Minar suas próprias estruturas” era usar a bitola como instrumento de ataque. O uso da bitola como uma espécie de luta foi identificada por muitos artistas, numa menção do uso da própria arte como confronto. Em entrevista, o artista Paulo Bruscky refaz uma analogia sobre o super-8 a uma forma de peleja. Segundo o pernambucano, há na própria silhueta da pequena câmera uma orientação de disparo. O ato de gravar seria acionar o gatilho, o botão de ativação da liberação de luz no rolo fílmico. O som emitido do mecanismo de rotação do rolo, para Bruscky, soava como uma rajada de frames. Enquadrar como o ato de mirar o alvo, registrar como disparar o tiro. A câmera como o próprio emblema do enfrentamento.

Os combates ideológicos entre artista, cineastas marginais e anarco-superotistas se refletiram, sobretudo, nas suas produções e leituras sobre a realidade. O que por vezes distanciavam projetos comuns, também aproximava formas de leituras sobre seus modos de fazer artístico. A paisagem urbana, seu imaginário, o cinema e a cidade, a esfera do espaço público de convívio foram algumas das fraturas sociais para esse *corpus* de autores. A maneira como os espaços urbanos foram enquadrados nos filmes atribuem significados para difusão de um conjunto peculiar de valores. Artistas e cineastas pensaram a cidade como crítica a estruturas de dominação cultura, política e econômica. Portanto, foram identificadas três posturas significativas de representação imagética dos espaços de sociabilidade: a cidade como direito, a cidade ocupada e o desejo deambulatório na cidade. Os discursos e representações sobre a *urbe* são construções simbólicas. Portanto, foi pertinente pensar quem foram os atores desse discurso e para quem falavam. Havia um objetivo final nas suas falas?

O direito à cidade é o direito a vida urbana, condição de um humanismo e de uma democracia renovada. A cidade e a realidade urbana dependem do seu valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso (LEFEBVRE, 2010).

A cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais da cidade, é uma produção da cidade, e das relações sociais da cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizem essa obra nas condições históricas. (LEFEBVRE, p. 52, 2010)

A vida urbana, a sociedade urbana, numa palavra “o urbano” não podem dispensar uma base prático-sensível, uma morfologia. Ela a tem ou não a tem. Se não a tem, se o “urbano” e a sociedade urbana são concebidos sem essa base, ambas serão concebidas sem nossas reais demandas e reflexões do e para o coletivo. Se não as encontrarem, essas possibilidades perecem e estão condenadas a desaparecer. O “urbano” não é uma alma, um espírito, uma entidade filosófica. Ao mesmo tempo em que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, o urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível. O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra

(à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade (LEFEBVRE, p. 134, 2010).

O discurso da urbanização no Brasil privilegiou o espaço exclusivista em detrimento da coletividade. Então, a sociedade volta-se para o espaço privado, para casa, para qualidade dos espaços internos, para como está o espaço individualizado e não para como está o espaço público. A negação da rua transformou-a num ambiente de mera circulação. O usufruto da rua está no olhar míssil dos artistas Miguel Rio Branco e Lygia Pape, ambos escolhem o tema da aglomeração coletiva em meio às ruas em detrimento do espaço restritivo. O que está implícito, respectivamente, nos trabalhos “Trio Elétrico” (Salvador, 1977) e “Carnival in Rio” (Rio de Janeiro, 1974).

Miguel da Silva Paranhos de Rio Branco é um dândi em sua origem. Por ser filho de diplomata viveu sua infância e adolescência entre Espanha, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. É fotógrafo, diretor de fotografia e pintor autodidata. No ano de 1966, estuda no *New York Institute of Photography* e, dois anos depois, na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí) no Rio de Janeiro. De 1969 a 1981, dirigiu filmes e trabalhou como diretor de fotografia e *cameraman* para cineastas como Gilberto Loureiro e Júlio Bressane. Miguel Rio Branco dedicou-se ao cinema experimental a partir da década de 1970. Ficou conhecido por seu trabalho com a cor, explorando em suas fotos os contrastes cromáticos, a diluição dos contornos, os jogos de espelhamentos e as diversas texturas, criando atmosferas por meio do uso da cor e da luz.



Figura 12. Frame do filme “Trio Elétrico” (Miguel do Rio Branco, Salvador, 1977).

O filme “Trio Elétrico” desmonta a factualidade da narrativa em *off* com as impressões fotográficas de uma câmera livre pela cidade a festejar e sem qualquer interesse na explicação documental sobre a invenção da fobica carnavalesca. Rio Branco realiza uma montagem que transforma o acaso em elogio à alegria irrestrita e popular das ruas soteropolitanas. Ao som da voz de Armandinho, filho de um dos criadores do trio elétrico Osmar Macêdo, a câmara nos convida olhar ora nos aproximando, ora imersos junto à multidão e ora complacente aos corpos que dançam em frenesi. O olho-câmera de Rio Branco nos apresenta o carnaval do

circuito Campo Grande em *close up* de foliões aglomerados e planos gerais de brincantes contaminando as ruas.

No filme “Trio Elétrico” (Salvador, 1977) a observação livre e arguta do fotógrafo remete o espectador a um diário íntimo de sensações entre seu encontro com o direito da cidade em sua plenitude: não vemos o desenho dos aparelhos públicos das vias urbanas, só uma massa de corpos a se confundir com a paisagem histórica de Salvador. Todos os *takes* são em áreas externas e em grandes vias de circulação a exemplo da Av. Carlos Gomes. No mesmo local onde Caetano Veloso havia cantado “a Praça Castro Alves é do povo, como o céu é do avião”. No clima festivo, a cidade passa ser propriedade das pessoas que nela circulam. A sensação é fortalecida ao ritmo fervente do frevo, ao som dos Novos Baianos e Trio Tapajós. O que é comprovado com a máxima dita por Armandinho em meio à locução: “o prazer das ruas é do povo pobre que não pode pagar para brincar o carnaval”.

Se valendo do mesmo tema, a artista Lygia Pape experimentou a participação carnavalesca na Av. Rio Branco no bairro da Glória durante o filme “Carnival in Rio” (1974). Carioca de nascimento, filha de Nova Friburgo, Lygia estudou artes com Fayga Ostrower e Ivan Serpa onde se tornou adepta do abstracionismo geométrico. No ano de 1957 aproximou-se do concretismo e se integrou ao Grupo Frente como uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto. A partir da década de 60, Pape trabalhou com roteiro, montagem e direção cinematográfica tendo feito a programação visual de alguns filmes do Cinema Novo. No decorrer dos anos 70 se envolve com o super-8, que acredita ser uma linguagem nova, uma possibilidade de pesquisa sem compromisso com o circuito comercial. Em 1971, realiza o curta-metragem “O Guarda-Chuva Vermelho” sobre Oswaldo Goeldi. Lygia nutria um declarado apreço pelo cinema experimental, a artista chega a rodar 16 filmes entre os quais desenvolve novas perspectivas de criação.

É nessa vivência carioca das ruas, durante o carnaval, que Pape realiza um filme com suas impressões dos festejos. O filme “Carnival in Rio” (1974) tem uma narrativa que flagra as figuras e ações urbanas ao acaso, fora de quadro e sem continuidade de ação durante a passagem dos blocos e carros alegóricos. Os *takes* registram uma visão e movimentação (e os tropeços) similares a de um folião. O registro vivo baila em meio aos transeuntes da festa. O filme, feito durante a ditadura militar, capta um dos episódios da transição entre o carnaval de rua e o carnaval espetáculo televisivo, mas, sobretudo, trata da questão do valor do pertencimento no Velho Rio. O “Carnival” tem uma câmera-olho descontraída, sem rigidez no registro ou preocupação com enquadramentos, foco, estabilidade da câmera ou luz. A montagem é feita dentro do próprio no ato seletivo da filmagem. Lygia flagra crianças e

adultos sambando na rua, blocos de travestidos, fantasiados, capoeiristas, sambistas de biquíni e esfarrapados que constroem o registro de um carnaval popular distinto do espetáculo vendável dos anúncios dos hotéis, *in english* como o título do filme sugere ironicamente.

O filme inicia com imagens de meninos que usam saias ou vestidos, sambando e batucando em latas velhas na rua. A câmera se atém aos pés saracoteando. O som de fundo é de instrumentos de percussão numa batucada de samba. Os meninos seguem e a câmera encontra o primeiro bloco formado por homens travestidos usando sombrinhas. A câmera de Pape registra a folia por dentro e coloca o espectador no meio do bloco. Um folião vestido de baiana brinca sozinho, outro travestido banguela usando cachimbo ri para a câmera. A rua se caracteriza como o lugar da visibilidade: a Avenida Rio Branco espaço de circulação de carros e ônibus, agora, está povoada de foliões. Um *zoom* flagra um pajé conduzindo um bloco de filhos de Gandhi. Em outro momento, Pape passa a flagrar pequenos episódios da festa: foliões do Cacique de Ramos abrem uma grande roda; na calçada três foliões com a maquiagem borrada; um grupo de sambistas uniformizados com a camiseta amarela dos “Filhos do seu 7” tocam instrumentos de brinquedo. Na sequência os planos de detalhe inferem um tom cômico das ruas: “Diplomata da Miséria”, “Despejado de Guarapari” e “Miss Pobreza”, um índio com berrante e um Preto-Velho. Lygia mostra os blocos usufruindo da condição pública do espaço e da cidade. Está posto o pertencimento: a farra se dá na rua. No carro alegórico pequeno e sem luxo, uma mulata e uma criança vestida de baiana com os braços para cima são flagrados completamente imersos na alegria. Noutro carro alegórico as mulheres com suas tangas brilhantes tem o rebolado registrado em *close up*. Um corte segue e revela pessoas apreensivas nas arquibancadas. A batucada abaixa o volume e escuta-se apenas o som do bumbo, como um coração a bater, enquanto a câmera capta a chegada de dois caminhões com policiais uniformizados sentados na carroceria, organizados em filas em dois bancos, um de costas para o outro: o contraponto a toda espontaneidade e vivacidade das cenas anteriores. Eis que chega a ordem em meio ao desregramento. Nesse momento o filme perde a agitação, o colorido, a trilha baixa de volume e se encerra.

O carnaval revela as manifestações populares, o avesso da vida cotidiana controlada e disciplinada. São os dias de catarse em que pessoas ignoram as relações impostas entre as dimensões privada e pública da vida. É o momento em que o espaço público serve como exposição e riso: embriaguez, sexualidade e nudez. Lygia documenta, antes de um carnaval, uma experiência urbana, o percorrer coletivo de um dia dentro da festa. No carnaval popular de rua revela-se um uso possível da cidade: o caminhar, o deixar-se levar nas suas vias. Frente à restrição do uso do espaço público, do valor de uso da cidade, Lygia documenta uma

situação em que as pessoas não são meros espectadores da *urbe*. Aponta-nos a alternativa: o combate à banalidade pela apropriação dos espaços urbanos (SANTOS e MACHADO, 2007).

Um dos protagonistas da bitola em super-8 refletiu, também, seus desígnios de urbanidade. Uma reflexão sobre o desejo de cidade está no filme “São Paulo” (São Paulo, 1970/1973) de Abrão Berman, um exercício livre de interação-convívio sobre a maior cidade brasileira. Figura das mais importantes no movimento superoitista, Abrão Berman cria em 1972 o Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (Grife) - a principal escola regular de ensino da prática do super-8. O Grife produz, entre 1973 e 1983, o “Super Festival Nacional de Super 8” que se afirmava como o principal evento nacional de exibição do formato. A partir de 1975, Abrão comandou na TV Cultura o programa Ação Super 8. Sua militância foi marcada pelo esforço do estabelecimento de bases profissionais para a atividade superoitista e pela amplitude irrestrita de propostas estéticas que o festival abrigava. Seu projeto incluiu a criação de salas comerciais e a conquista do espaço televisivo. Acreditando que cinema não se define pela bitola, construiu a atividade do Grife de modo empresarial. De militante do super-8 a realizador, sua produção em termos experimentais restringe-se a observância da sua cidade de nascimento. No seu filme “São Paulo” há uma relação de intimidade com sua cidade natal traduzida na velocidade da metrópole em imagens fixas aceleradas e frementes da região central, enfatizadas pelo rock progressivo intermitente.



Figura 13. Frame do filme “Copacabana Beach” (Vivian Ostrovsky, Rio de Janeiro, 1983).

O formato proto-diário também é coadunado no trabalho de Vivian Ostrovsky, artista filiada à proposta de veemência experimental. No filme “Copacabana Beach” a artista narra o fluxo vivo da cidade, construindo um filme-fetice sobre a capital carioca. Nascida em Nova York, Estados Unidos, Vivian Ostrovsky veio para o Brasil ainda criança. Sua ligação com o Brasil se interrompe ao estudar cinema e psicologia na Universidade de Paris-Sorbonne. Desde 1982 realizou curtas-metragens regularmente, sempre em super-8, posteriormente ampliados para 16 mm. No Brasil, sua produção audiovisual se destaca com “Copacabana Beach” (Rio de Janeiro, 1983) exercício fílmico sobre a praia de Copacabana. Os cariocas são observados dentro das possibilidades plásticas da autora, o mar como tela e janela, a orla em

longos planos de vista aérea, numa observância cômica sobre o grafismo do calçadão, os transeuntes que se exercitam e as mulheres fazendo ginástica recortadas pelo sol. O filme começa com uma tela negra ao som de um estrangeiro tentando falar o nome da praia: ouve-se “coapaxabana”. A imagem do lusco fusco da imagem da janela revela o mar em lento movimento. Ao fundo o som da narração de uma partida de futebol sobreposta ao som da água e dos tambores bufantes. Na contraluz Ostrovsky refaz a silhueta do mar com a imagem do entardecer da praia. Segue a imagem das sombras dos transeuntes da praia e dos carros que passam na Avenida Atlântida. A montagem veloz demonstra a passada frenética dos transeuntes realizando atividade física. O caráter cômico está presente na montagem fílmica. No quadro em contraluz Ostrovsky realiza uma impressão construtivista sobre a praia e a silhueta do mar. A composição da montagem construtivista coloca os corpos em velocidade associada através da colagem, da sobreposição das imagens, tece um *assemblage* entre a paisagem e a frenética narração do jogo do Flamengo. No seu pequeno diário afetivo sobre Copacabana, Ostrovsky trata a cidade com ironia do espaço de lazer/prazer incansável: Copacabana é delirante. O som alto e ligeiro do caminhar das pessoas pelo calçadão, a sonoplastia do cacarejo das galinhas e o excesso da atividade física relatam uma impressão profundamente intimista e cômica da própria cidade tornando-se obra não acabada.

3.2 A cidade tomada, cinema como ocupação e ataque.

O ataque como ação artística requer um resgate da origem através da estratégia “Fluxus” e Situacionista. Afinal o que é uma estratégia *situs*? Os situacionistas procuravam agir sobre o cotidiano e o *détournement* (roubo, rapto) era uma prerrogativa para intervir na arte e na política, o que eles chamavam de “a imaginação do poder”. E para tanto, qualquer lugar, qualquer pessoa ou qualquer coisa pode ser parte do jogo da criação e da arte. Assim, a produção *situs* inclui o inesperado, acaso da vida urbana, a realidade. A representação se confunde: artista e público representariam seu próprio papel num tempo-espaço real. A Internacional Situacionista propõe *détournemens* na vida cotidiana, já que para os situacionistas, uma verdadeira revolução cultural apenas seria possível a partir da ruptura da alienação da vida diária, pelo desvio das suas práticas e pensamentos comuns, reelaborando a apreensão do espaço urbano (FREIRE, 2006).

Talvez os textos situacionistas mais importantes tenham sido aqueles que apareceram nos muros de Paris de 68, como: “Sejam realistas, exijam o

impossível”, “Não trabalhe jamais”, “Viva sem tempo morto”, “Goze sem entraves”. (WUILLAUME; VINICIUS, 2002, p. 25 e 26)

Em resumo há a célebre proposta-frase de George Maciunas: “A antiarte é a Vida, é a natureza, é a verdadeira realidade - é o único e o todo. A chuva é antiarte, o espirro é antiarte...” (HENDRICKS, 2002). Segundo o criador do nome “Fluxus”, o coletivo tinha na sua base uma qualidade não preciosa, precária e provocante. Outra característica do “Fluxus” era a “ideia da licença”, sugerida por Yoko Ono e Maciunas, ou seja, qualquer um pode fazer arte - seria o máximo da antiarte. Os membros “Fluxus” buscavam inserir a arte no cotidiano das pessoas, defendendo a ideia de que todos deveriam ser participantes. Nesse sentido, o grupo refletia também sobre sua função social e sobre a participação política dos artistas com vistas para uma neovanguarda.

Inspirado em movimentos como o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo Russo, o coletivo internacional “Fluxus” trocava ideias, criava eventos artísticos inovadores como o movimento de arte-postal que ajudou a construir uma rede de interação artística hoje só possível através da internet. As criações do “Fluxus” estão presentes nas primeiras experimentações com a Arte Conceitual, performances, obras de arte-postal, livros de artista e manifestos nos quais fica claro o posicionamento em favor de uma arte anti-intelectual, em estreita conexão com a vida cotidiana. Como exemplo do músico Jonh Cage e sua “Sinfonia para borboletas” ou, ainda, Paulo Bruscky com sua intervenção “Arte/Pare” ao colocar uma faixa vermelha para impedir o fluxo dos carros e transeuntes na Ponte da Boa Vista no Recife. Segundo o crítico e estudioso Walter Zanini, no texto que compõe o catálogo “O que é Fluxus? O que não é! O porquê”, quarenta anos depois, as propostas *situs* permanecem extremamente atuais e presentes na arte contemporânea (HENDRICKS, 2002).



Figura 14. Frame do filme “Estética de Camelô” (Paulo Bruscky, Recife, 1982).

Um desses representantes do “Fluxus” no Brasil foi o artista Paulo Bruscky. O pernambucano filma no esquema de assalto às ruas. Bruscky revela em “Estética de Camelô” (Recife, 1982) sua câmera-olho ao passeio ocasional, mas não menos súbita, no centro do Recife. Assim, vemos uma experiência de tomada do bairro da Boa Vista entre a vida e seus

personagens ocupantes. A dialogicidade entre o artista-observador e a cidade concretiza seu exercício visual. Nesse ensaio fílmico está a tentativa de verificar as possibilidades de singularização das bancas e objetos postos à venda no centro do Recife Antigo. Suas escolhas de enquadramento passam desde a disposição dos objetos e sua organização quase geométrica, dos espelhos suspensos e presos que em rotação a produzir uma sensação imagética contemplativa. Infere-se no filme que não é o objeto que carrega o seu valor artístico, mas o olhar de quem percebe a arte em trânsito e em todos os sentidos – no cotidiano dos transeuntes da cidade, no acaso, nas performances dos vendedores e artistas que se apresentam nas ruas. A estratégia de tomar as ruas, também, está presente no filme “Registros de Viagem” (1979, 5") e “Arquitetura do imaginário” (USA/ Europa, 4", 1982). No filme “Janelas de Amsterdam” (Amsterdam, 4', 1982) o tema se repete, mas agora com humor subversivo sobre o cotidiano. Bruscky insiste no registro das janelas, o que remete a uma persistência e sugestão para o voyeurismo. Já no “Amsterdam Erótica” (Amsterdam, 4', 1982) segue o registro sexual-irônico das formas falocêntricas presentes na capital holandesa. Aprender a estar no mundo é reaprender a olhar. É como se o artista nos dissesse que a cidade está para ser sitiada e deve ser investida como intervenção artística.



Figura 15. Frame do filme “Pixando” (Pola Ribeiro, Salvador, 1980).

A estética encontrada por Bruscky em altercação das ruas também está presente no filme “Pixando” (Salvador, 1980) de Pola Ribeiro. O realizador soteropolitano é formado em comunicação social pela Universidade Federal da Bahia e antes mesmo de ingressar na Universidade já realizava filmes em super-8. Produziu com amigos cerca de 40 filmes que, na época, circularam em cineclubes, mostras e festivais, recebendo vários prêmios nacionais. Intimamente envolvido com o cineclubismo, participa de grupos de estudo e foi editor das revistas “Montagem” e “Cinema Livre”, além de colaborar com a revista “Cine Olho”. No seu filme “Pixando” (Salvador, 1980), Pola realiza um “cinema spray”. Uma espécie de elogio ao gesto de pichar as vias urbanas com mensagens provocativas. Durante 15 minutos segue montagem em justaposição a imagem de muros e paredes pichados (ou sendo pichados): “A

polícia também mata, basta”, “Poema Piche”, “O governo falha e o povo malha”, “Mate a raiva e viva mais”, “Viva o sexo”, “Nós NUS Amamos”, “A ditadura é suja”, “Iracema, minha cachaça é pichar”, “Quanto mais putaria, melhor”, “O desejo voa sobre as asas da história”, “A ciência me enche o saco, vou para Paris”, “Os caretas vão dançar”, “Toda propriedade é um roubo”, “Anistia para os loucos”, “Pixe tudo”, “Quem não é marginal?”, “Não veja a Globo”, “Trepe”, “Porra Nenhuma”. A trilha sonora mimetiza “a dura realidade de parede” e o caos dos muros anônimos repete as palavras, os ruídos e as frases obsessivamente. Expressões como “viva o coito anal, abaixo Lenin e Mao” revelam o tom hegemônico das pichações: libertário, eschachado, contraditório e antidogmático. No filme de Pola, a rua é o fórum do conhecimento livre e emancipatório.

O perfil de crítica social com a arte urbana é observado desde grupos “Arts and Crafts”, o “Fluxus” e o “Gutai”. No Brasil os trabalhos de cunho político dos anos 60/70 utilizaram diferentes matrizes como as ações Dadá, técnicas duchampianas, de base e abordagens situacionistas. Os exemplos são os artistas Antonio Manuel, Cildo Meireles, Artur Barrio e Hélio Oiticica. Desde fins dos anos 90 observa-se a formação e o desenvolvimento de coletivos artísticos em diversos estados brasileiros motivados pela ocupação na *urbe*. De maneira acentuada e acelerada, o panorama da arte em outros países da América Latina também aponta para essa tendência até os dias atuais. A virada do século XX para o XXI incluiu a participação artística brasileira no impulso político. Esse panorama compôs parte de uma rede global de questionamento sobre diferentes poderes configurando junto à *démarche* cultural dos nossos tempos a crítica sociopolítica por meio da arte.

Ao longo do século XX a arte aprofundou a sua função crítica com relação aos sistemas de práticas e valores instituídos – sua força poética passou a estar ligada à capacidade de problematizar, questionar e testar esses sistemas. É possível dizer que essa questão da ampliação do campo artístico está intimamente vinculada a confusão deliberadamente estabelecida, pelos artistas, entre as esferas da arte e da não-arte. O trabalho artístico pode ser debatido como lugar que se apresenta no conceito de *site-specific art*. As relações entre a espacialidade e seu uso, por vezes, provisório se torna fundamental para compreender o ataque artístico realizado por artistas e cineastas em dadas instâncias.

Não é o interesse pelo processo artístico em si que está em questão, mas sim o efeito final do trabalho no que se apresenta como provocativo por ser livre o acesso a todos no âmbito do urbano. Assim a arte deixa de ser percebida como uma série de objetos duradouros cujo destino é o museu. Modos e meios próprios - desde deslocamento do objeto artístico do seu conceito (fato inaugurado por Marcel Duchamp) - articula-se nas inserções de trabalhos

questionadores. A ocupação dos espaços públicos, através de suas vias em curso, com o uso de cartazes, alteração ou uso da linguagem de outdoors, colagem de textos ou *defacement* sobre propagandas, propostas de vivência, gestão de laboratórios vão ser parte do repertório da artilharia estética destes autores. Ao propor o deslocamento do sentido do artístico, Duchamp implode o verbo “ser” no campo artístico e o recoloca na circunstância do “quando” como provocação das esferas institucionais do campo da arte. O ontológico não é mais o problema para pesquisa contemporânea na arte (OSÓRIO, 2005). Nesse momento o valor em questão não passa por apreciações técnicas, mas conceituais e circunstanciais. A transitoriedade implícita na proposta duchampiana provoca não só o estatuto da legitimação criativa, mas também recoloca em trânsito toda e qualquer forma de fruição artística. Passa-se a questionar: quando é cinema e quando é arte?

Enriquecedor, também, esse questionamento dentro da *pop art* paulistana de Marcello Nitsche. O pintor, artista intermídia, escultor, cineasta começou expor seus trabalhos em 1965. Dois anos depois, recebe a grande medalha de prata no Salão de Arte Contemporânea de Campinas e o prêmio Itamaraty na Bienal Internacional de São Paulo. Participa, neste mesmo ano, da exposição Nova Objetividade Brasileira no MAM / RJ. Em 1968, realiza “Bolhas”, grandes esculturas infláveis, que foram expostas no Salão de Brasília e na Bienal Internacional de São Paulo. Os infláveis criavam ambientes efêmeros, vinculavam a obra com o público participante em qualquer contexto (AMARAL, 1976). Em 1969, faz seu primeiro filme: “Acrílico”. Dois anos depois, continua essa produção. Faz cinema experimental em Super-8, são as obras “O Mar” e “Cubo de Fumaça” (São Paulo, 1971). O último foi um curta-metragem realizado como projeto “maquete” de uma proposta que foi enviada, e não executada, para a 11ª Bienal de São Paulo. No filme há a imagem do céu de São Paulo desenhado no translúcido vitral inserido no cubo de fumaça. A animação quadro a quadro foi realizada diretamente sobre uma janela de vidro, à qual o realizador acrescenta retículas de “letraset” até a formação do cubo. Nitsche recebeu com essa produção o prêmio do 1º Festival Nacional do Filme Super-8 Milímetros (GRIFE 73). O filme é constituído de um clima tenebroso: ruídos da cidade, céu nublado e cinza, São Paulo em perspectiva imersa em arranhas céus. No ponto de fuga: o lastro da fumaça, ao fundo o desenho do cubo a tomar a cidade. A montagem em paralelo com a fumaça revela o cubo que se desenha sobre a paisagem. Os paralelos inscritos na tela são metáforas da poluição visual urbana. A metalinguagem artística é denunciada pelo desvelo do diretor ao mostrar os processos de feitura da “ranhadura” do fotograma. O cubo se desintegra, a imagem sai do foco e remonta-se a paisagens dos arranhas céus. Os créditos se “arranham” em uma alusão alegorizante.

O ato de derivar pela cidade pode ser compreendido como o gesto largo de perambulação. Vadiar pela metrópole é nada mais que romper a banalização da vida cotidiana. Ou seja, meio de resistência a um urbanismo disciplinador e inibidor dos desejos. Ao contrário à noção moderna de cidade e cujas formulações iniciadas na década de 50 combatiam a passividade e a alienação, a espetacularização urbana, caracterizada, segundo Guy Debord, pela não participação, só poderia ser vencida quando os habitantes passassem de meros espectadores a vivenciadores que constroem situações ocupantes. No filme “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” de (João Pessoa, 1980), Bertrand Lira e Torquato Joel alegorizam a ocupação da cidade através da anti-publicidade sobre a marca de refrigerantes “Coca-cola”. Aqui, o significante da marca é apropriado e colocado em seu avesso de valor: de saciedade e prazer à miséria e repugnância.



Figura 16. Frame do filme “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” de (Bertrand Lira e Torquato Joel, João Pessoa, 1980).

A postura ativista e crítica é algo característico na trajetória criativa dos cineastas Bertrand Lira e Torquato Joel. A partir da entrada no “Ateliê de Cinema Direto”, no Núcleo de Documentário da UFPB/Nudoc, se iniciaram no trabalho de direção, fotografia e técnica de som em documentários vinculados ao cinema direto rouchniano. Nos anos 80, começam a trabalhar com super-8. Em 1982 e 1986 realizam estágios de aperfeiçoamento em cinema direto na *Association Varennes* - Centro de Formação em Cinema Direto (Paris). O filme “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” (João Pessoa, 1980) é dividido em dois blocos

claramente distintos, separados por um outdoor da Coca-Cola. No primeiro bloco, reúnem-se imagens documentais das ruas de uma favela em João Pessoa. No segundo bloco, moradores encenam momentos íntimos de prazer proporcionados pelo refrigerante. A trilha ao som de “Invocação em defesa da pátria”, composição de Villa Lobos & Manuel Bandeira e “Morte em ré menor - Beba Coca-cola” de Gilberto Mendes & Décio Pignatari fortalecem o *defacement* sobre a propaganda. O subúrbio e as casas populares são investigados pela câmera que parece denunciar a pobreza. Crianças desnudas aparecem de forma recorrente em meio à lama e ao esgoto. Em meio à cidade, a câmera revela o outdoor do refrigerante no slogan: “Coca-Cola, dá mais vida a tudo...”. A imagem segue com a senhora pobre a saborear o refrigerante alegremente. Na sequência todos adultos se deleitam com o líquido adoçado. A montagem de choque mostra um jovem barbudo rindo histericamente e uma criança sendo alimentada não mais pela mamadeira, mas pela garrafa da bebida. O corte em elipse sobrepõe à imagem de um jovem que sugere estar se masturbando. Nesse momento há uma analogia da garrafa jorrando a mesma bebida quente, literal menção ao gozo masculino. Todos bebem e arrotam Coca-cola. Ao fim a imagem da garrafa encontra-se na privada. Segue o *close up* de uma bunda. Metaforiza o refrigerante como excremento. O líquido preto da Coca-Cola é derramado na cartela de crédito anunciando o final do filme.

A relação crítica entre compreensão da cidade e os emblemas da agressão, seja pela marca multinacional ou pelo estado de cerceamento civil, é representativo nesse regime estético experimental superoítista. Os autores aqui escolhidos parecem questionar nas suas produções cinematográficas, o direito de cidade e a cultura específica brasileira em um mundo globalizado. De que maneira o cinema tem contribuído para manutenção, transformação e subversão de estereótipos e clichês sobre estas cidades e seus habitantes? Afinal, a cidade é de quem e para quem?

O cinema veio atender uma necessidade presente desde meados do século XIX e posteriormente intensificada de forma gradual no metropolitano: uma espécie de voyeurismo cotidiano, da valorização do olhar e do instante e da espetacularização da realidade. A centralidade do olhar, que vinha consolidando-se desde o Renascimento, e a espetacularização do cotidiano, que assume contornos mais nítidos no final do século XIX, popularizam-se no gosto pelas caricaturas e *faits divers* na imprensa. (NAME, 2003)

O tema da vida cotidiana no mundo moderno abarca a leitura do filme “Esplendor do martírio” (Rio de Janeiro, 1974). Sérgio Péo, arquiteto e urbanista de formação, vai formular tal questão em seus filmes a exemplo de “Pira” (Rio de Janeiro, 1972). Na década de 70, Péo

realiza uma série de filmes em Super-8 e 16 mm, conjuga as visões de urbanista e cineasta especialmente em “Esplendor do martírio”. Nele, o espetáculo de rua de um engolidor de fogo sucede-se em performances nas quais o realizador enfrenta a ordenação do espaço público. O ápice da narrativa se dá no momento que um dos atores da equipe ataca pessoalmente uma estátua em homenagem aos militares. No filme os atores aparecem de olhos vendados, as mãos atadas aparecem nos enquadramentos fechados. O filme é uma metáfora sobre a falta de perspectivas e a obscuridade do momento político brasileiro - recado explicitado na cena de uma figura masculina a sangrar no asfalto.



Figura 17. Frame do filme “Esplendor do martírio” (Sérgio Péo, Rio de Janeiro, 1974).

O filme foi realizado no dia 13 de julho de 1974, durante o jogo Brasil - Iugoslávia na Copa do Mundo da Alemanha Ocidental. Péo encontra no esvaziamento das ruas do Velho Rio o cenário perfeito para ocupação e registro fílmico. Com o elenco composto por Boca de Anjo, Eduardo Barreto, Sandra Werneck, Aluísio Alves e o próprio diretor, o filme abre com os versos: “Fico me queimando por você / ninguém se olha/ ninguém se vê/ onde você anda?/ Por mim?”. Segue a cena onde mostra o agrupamento dos atores em uma praça no Velho Rio justaposta a trilha de relógios que seguem badalando freneticamente. Ouve-se a sonoplastia de um coração a bater. A câmara de Péo registra um artista engolidor de fogo e na diegese fílmica lê-se uma cartela com a frase “monumento aos heróis”. A montagem segue com a colagem de fotografia de militares fardados. Um caído no asfalto situa o Velho Rio. Sobe o som da canção “Paint it Black” dos Rolling Stones. Em um plano americano vê-se uma mulher com mãos atadas, olhos vendados numa alusão da deusa Têmis (símbolo da justiça). Sandra Werneck retira as atas, senta-se no meio da Avenida Rio Branco e joga cartas. Aparecem duas: o rei de copas e o coringa. A imagem retorna a figura masculina que se despe e anuncia as bombas amarradas ao próprio corpo. Outro ator é focalizado, ele está vendado e amarrado ao poste na avenida completamente erma. No asfalto estão luvas brancas e uma faca em direção ao sinal pontilhado de trânsito. A partir deste momento o filme ficcional torna-se um registro documental da agressão do monumento em homenagem aos heróis de guerra. A narrativa até então em tom tenebroso torna-se uma ação frenética e real. Sergio Péo registra o

confronto entre os atores envolvidos do filme entre a polícia. A cena em câmera lenta da briga potencializa a força da imagem. Um dos atores não consegue fugir e é detido pela força militar. A montagem retorna ao ficcional: apresenta-se um ator caído e jorrando sangue no asfalto. Pode-se afirmar que a arte e o cinema torna-se apropriação do tempo, do espaço e do desejo. No nível do sensível, a obra modela um tempo e um espaço, e isso às vezes está no fato social. Os monumentos, a arquitetura, ou seja, a estética cidadina e seu nível imaginário como discurso estão permeados de consumo e ideologia (LEFEBVRE, 1991). As definições sobre o estilo urbano enunciam qualidades do que é apropriado e não apropriado no espaço público de convívio. Nessa espécie de integração-desintegração, o urbano também molda os hábitos, a espacialidade demanda determinadas práticas sociais. Sérgio Péo demonstra com “Esplendor do martírio” a urgência e a documentação da barbárie na *urbe*.

3.3 A cidade e o flâneur

A caminhada é sem roteiro, sem mapas, sem partida ou chegada. Eis aí a deambulação: todos os caminhos são válidos, não há linhas certas nem erradas. O ato de caminhar caótico, o fim de qualquer programação, o regramento, o enfrentamento do medo, a ultrapassagem de si mesmo, a fluidez lânguida, o esquecimento do automatismo, a desorientação da consciência, a sensibilização do entorno buscam por uma corporeidade unificadora com as ruas.

“Não existe jamais um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (BENJAMIN, 1994). A partir do texto “As teses sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (1994), tenta-se descrever a relação crítica e viva da cultura em oposição a uma concepção reificante e fetichista da propriedade. Na modernidade a cultura implica o bem cultural (propriedade privada). As obras do passado não são substâncias imutáveis, mas reserva de sentidos encobertos e esquecidos. Cabe ao presente a possibilidade de resistência e transformação do encontro. O que inicialmente pareceria uma condenação do processo cultural é antes de qualquer coisa um emblemático momento de reflexão sobre quanto se paga pela cultura como forma de manutenção. Essa máxima benjaminiana se faz necessária ao pensar a cidade como este estatuto de barbárie. E é nela que se instala o flâneur e seus estados de embriaguez ou alteração da mente. O artista e cineasta também é o flâneur, o dândi, o boêmio, o jogador, o interventor, o modificador dos processos socializantes dos fluxos da *urbe*. As vias necessárias para resgatar uma temporalidade de esquecimento ou

reforçar seu pertencimento ao *locus* por onde sua câmera-olho perpassa, lambe e altera a observação sobre o seu espaço circundante.

A experiência fundamental desta cidade não é mais sua mera banalização aos moldes do flâneur do séc. XIX (BENJAMIN, 2000), mas aquele que investiga a sua própria territorialidade e aquilo que o circunda como forma e conteúdo do seu olhar de profunda acuidade, como crítica e desejo de pertencimento. O suposto devir-mundo do flâneur o faz sentir como parte e completude do todo. Ao estar em meio às ruas partiu em si e se coadunou em observância do outro. Ou seja, o flâneur é o participante que despista o jogo com vias que escoam o movimento da própria cidade.

O chão, o espaço de territorialidade e as demarcações do flâneur se inscrevem aos moldes característicos do poeta João do Rio. Ele escreveu crônicas urbanas sobre o Rio de Janeiro no início do século XX. Ao particularizar sua própria existência na *urbe*, João do Rio resignificou a vivência na cidade. A paisagem urbana é o palco para suas próprias deambulações citadinas e peculiares observâncias. A rua é sua imanência e local para troca e ocupação. Em “A alma encantadora das ruas” o escritor João do Rio realiza uma descrição daquilo do que seria flanar:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de flâneur e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flanar (...). É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas (RIO, 2005, pp. 50 e 51).

O artista inscreve o seu registro de olhar na câmera, como vistas para outra observação sobre o dado enunciado. O corpo do flâneur é o espaço primitivo, objeto da arte por excelência onde se constrói um lugar de intermitências. O suporte de dilatação da percepção se concretiza na cognição sensorial humana do observador. Aquilo que poderia ser chamado como dispositivo indicativo de imagem e som torna-se a emancipação da carn. O flâneur se coloca como um acionador de fronteiras, de certo aspecto animalesco pela desconstrução por vezes ritualizada em sua situação performática.

O artista e o cineasta convocam o espectador para andarilhar pelo território do espaço-referência através do passeio da câmera. Baseado nessa premissa fenomenológica se fez

necessário estruturar o processo criativo da sua concepção inicial à finalização vivencial. Tudo aquilo que foi pensado e posto em prática é nada mais do que uma intenção deambulatória do artista na cidade. O primeiro passo foi estar. As ruas são as artérias por onde circulam o sangue da moderna *polis*.

A proposta do flunar está no amálgama do conceito “quase cinema” feito por Hélio Oiticica. Uma teorização alegórica de fundamental importância para repercussão do que foi produzido nas artes visuais brasileira entre as décadas de 60 a 80. Neste momento observa-se no Brasil um projeto artístico audiovisual caracterizado por um intenso experimentalismo pelos espaços de contemplação da cidade e pela redefinição dos espaços institucionais da arte. O filme de artista, como Hélio Oiticica define “Quase Cinema”, é a negação do cinema. Nos trabalhos “Agripina é Roma-Manhattan” (1972), “Neyrótika” (1973), “Cosmococa” (1973) e “Helena inventa Ângela Maria” (1975) há uma busca incessante por uma produção ex-figurativa, ex-narrativa e experimental, valorizando a existência e privilegiando a imagem em detrimento da explicação. Oiticica apresenta uma proposta do audiovisual como uma vivência quase cinematográfica, como ele define “não narração é não discurso, não fotografia 'artística', não audiovisual” (CANONGIA, 1981). A conquista instaurada pelo espectador no conceito de Hélio Oiticica chamado “Quase-Cinema” representou um novo entendimento sobre o audiovisual e permitiu o exercício do delírio deambulatório.

Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma ideia para “peça” experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se estavam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimentos, por atos espontâneos da criação; por isso bolei a experiência-cinema “Nitrobenzol & Black Linoleum”, a experiência “peça” “Variedades” os contos que escrevo, os autos, as capas feitas no corpo por grupos em comunidades ou na rua etc; a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver. (OITICICA, In: “Jovem”, Arte em Revista nº7, 1983, pp. 43-44).

O “quase-cinema” é caracterizado pela investigação da *nãonarração* no audiovisual. A montagem e a fragmentação toma parte central da proposta na medida em que a dinâmica das imagens sobrepostas (efeito da projeção de slides) é acompanhada de uma trilha sonora extradiegese como um som externo. As associações de imagens remete uma explícita

intencionalidade espaço-temporal na medida em que o *modus* de observação alucina seu espectador participante ao imprimir maior ou menor intensidade na exposição do quadro a quadro. Esta clara rejeição da montagem cinematográfica reconfigura uma experiência cinematográfica à revelia de uma completude.

O neoconcreto propõe assim uma não linguagem: a (anti)estética tropicalista e *underground* de poética aberta e interessada em produzir transgressão nas novas mídias (recurso de imagem/som em movimento). Essa foi uma influência definidora na produção audiovisual de grande parte dos artistas plásticos na época, pois muitos deles não se utilizavam de edição, tampouco se preocuparam com a parte técnica. O eminente interesse do (des)uso da câmera foi desculpa da extrapolação forma-conteúdo. Talvez isso justifique o corte das produções experimentais feitos por artistas em muitas seleções de festivais de cinema à época. Ora, alguns curadores e críticos rechaçavam a precariedade de suas produções. O mal feito tinha um caráter ético-político.

Ao ensejar esse conceito, Hélio Oiticica sugeriu um esboço de como a visão artística, precária e brasileira se faz sempre provisória, instável e incerta. O próprio conceito de criação artística passa por esquemas e processos que se deglutem, recriam e subvertem, como parte da ironia e estratégia artística. Como diria Hélio Oiticica, “da adversidade vivemos”. Então, seria possível admitirmos uma poética do precário a favor de nossa própria concepção de arte? Resumo: há nexos entre o processo estético e os demais processos de construção e transformação do real no artístico. Os artistas partem, também, da investigação dos supostos mecanismos de juízo apriorístico e legitimação estética que caracterizam o sistema comercial da arte.

“NÃONARRAÇÃO
 nos ninhos ou fora
 NÃONARRAÇÃO porque
 não é estorinha ou
 imagens de fotografia pura
 ou algo detestável como "audiovisual"
 porque NARRAÇÃO serio o q já foi/e já não é mais há tempos:
 tudo o q de esteticamente retrógrado existe
 tende a reaver representação narrativa
 (como pintores q querem 'salvar a pintura'/ou cineastas q pensam q cinema é
 ficção/
 narrativo-literária)
 NÃONARRAÇÃO é NÃo DISCURSO
 NÃo FOTOGRAFIA 'ARTÍSTICA'.
 NÃo 'AUDIOVISUAL': trilha de
 é continuidade pontuada de
 interferência acidental improvisada
 na estrutura gravada do rádio q é
 juntada à sequência projetada de slides

de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
 - é play-invenção.”
 (OITICICA. In: CANONGIA, 1981, p. 22)

Ao tratar do “quase cinema” Oiticica estava ligado ao momento tropicalista, mas tal fala tem como raiz a experiência neoconcreta com sua proposta de arte orgânica: corporal e significativa (FAVARETTO, 1992, p. 42). A teoria da significação adotada pelo neoconcretos é enraizada na fenomenologia francesa do Merleau-Ponty, pela consciência da transcendência do signo; “um ato que ultrapassa o sentido linguístico (da palavra, do signo plástico), e se realiza na junção de significante e significado” (FAVARETTO, 1992, p. 43 e 44). Portanto, se fez o uso desse corpo como palavra e gesto. O gesto foi mediador do sujeito e objeto, no relacional, na intersecção, no contido e não contido, no intervalo, na mancha e no imponderável. Os dados e a experiência não se torna mais apriorística à Kant, mas ambientais numa nova ordem de ideias e sensações. Invenção no plano do imanente. O parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão; uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero (FAVARETTO, 1992, p. 105). A imanência do corporal expressivo, vivência total, o ato expressivo e simultâneo, vestir e ser vestido, ver e compor a cor, corpo e obra incorporados.

O esforço neoconcreto ia ao sentido de uma mobilização mais ampla e explosiva: não só a própria produção (para eles, o ato de expressão) envolvia muito mais dramaticamente o sujeito, como a fruição era prescrita em termos também emocionais (...). O Neoconcretismo foi exceção ao escapar da definição do sujeito como clara racionalidade. (BRITO, p. 75, 1985)

A participação a qual os neoconcretos aspiravam está refletida no trabalho do “Bicho” (1960) da Lygia Clark. A proposta fenomenológica desses “bichos” representa um convite a uma participação, o trabalho artístico no espaço humano. Os neoconcretos buscaram inserir o real em uma espécie de relação complexa e libidinal. Eles pretendiam travar com o observador, uma transformação em elemento ativo, ou seja, desligado da passividade e da contemplação (BRITO, 1985, p. 78). A instauração de um novo horizonte de possibilidades está na intenção aberta de superar o enquadramento e o suporte. Emergiu, assim, uma proposta de desestetização com vistas para práticas culturais que transgredissem a normalidade e a Modernidade em si. Por fim, pretendia-se a não instrumentalização ideológica da cultura, uma proposta anarcromântica libertina e motivada pela revolução comportamental individual em busca do “corpocinema” e “corpoobjeto”.

Após a dissolução do projeto Neoconcreto e dado seguimento aos projetos individuais de cada um dos seus componentes, percebeu-se um diálogo entre artistas e cineastas com propostas ambientais e experimentais. O que demonstra a desnecessária distinção entre o que seriam as questões ontológicas tais como: o que é cinema, o que é arte ou ainda o que seria o cineasta e o artista dentro de determinadas configurações políticas. Hélio Oiticica, não só confrontou esses limites bem como influenciou cineastas marginais no Rio de Janeiro como Ivan Cardoso e Neville D´Almeida.

Entrevistado pelo fotógrafo e diretor de cinema Ivan Cardoso, Hélio Oiticica afirma que “todo projeto que faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de ‘programa’. Na realidade, são programas não-programados, ‘programas *in progress*’. Na realidade, tudo se transforma num programa a longo prazo”. Celso Favaretto identificou tal prática de “a organização do delírio” ou, nas palavras do Hélio Oiticica, “experimentar o experimental” e “delírio ambulatório”. Portanto, o potencial experimental gerado foi anticolonial e não-culturalista. A palavra “experimental” foi apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. Isto é, o imprevisível estaria inserido na obra como prerrogativa.



Figura 18. Jimi Hendrix em Cosmococa nº5.

No mês de dezembro de 1970, Oiticica se muda para Nova Iorque. Com bolsa da Fundação Guggenheim, dá início à estada nos Estados Unidos onde se matricula em um curso

de cinema na *New York University* e passa a frequentar a cena teatral underground de Manhattan. É nesse momento que Hélio Oiticica investigar a imagem cinematográfica. A série “Cosmococas - Programa in Progress” foi realizada em parceria com cineasta marginal Neville d’Almeida. Nela a exploração da projeção de slides é posta como uma instalação audiovisual. A imagem em movimento se instaura ao espectador participante: ele observa a composição da ilusão cinematográfica que substitui os 24 fotogramas por segundo em uma profusão de imagens que se relacionam entre as paredes e o teto. A situação imersiva é experimento de fruição, visto que há uma prerrogativa de desconstruir a compreensão cinematográfica ilusória e mecanicista. Deitado, o espectador percebe o seu movimento, confere as imagens da máquina que funde as fotografias relacionando a perda da narratividade, da duração e da centralidade das imagens. Planejado desde 1968, o bloco “Cosmococas - Programa in Progress” é uma homenagem a alguns inventores referenciais para Hélio Oiticica e Neville d’Almeida. No CC1 está Luis Buñuel, CC2 está Yoko Ono, Marilyn Monroe em CC3, John Cage em CC4 e Jimi Hendrix no CC5. Segundo o próprio Hélio o “quase cinema” é um meio frio, com menos informação e que exige a participação intensa aos processos mais intuitivos do que lógicos ao conhecimento (OITICICA, 2010).



Figura 19. Frame do filme “Nosferatu no Brasil” (Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1971).

Quem seguiu a metodologia não-narrativa de Oiticica foi o fotógrafo e o cineasta Ivan Cardoso, com seu super-8 “Nosferatu no Brasil” (1971). Cineasta e fotógrafo, Cardoso decide seguir a carreira artística influenciado pelo filme “Bandido da Luz Vermelha” (São Paulo, 1968) e trabalhou como assistente do diretor Rogério Sganzerla em “Sem Essa Aranha” (Rio de Janeiro, 1970). Cardoso colaborou com Torquato Neto na campanha contra o Cinema Novo, através da coluna Geléia Geral publicada no jornal Última Hora. Seu universo artístico é influenciado pelo universo do concretismo (poesia) e neoconcretismo (artes plásticas). Trabalhou como fotógrafo de capas de discos e livros de artistas como Gal Costa, Jorge Mautner, Caetano Veloso, Zé Ramalho, Gilberto Gil, Waly Salomão, Haroldo de Campos, As Frenéticas, Candeia, A Cor do Som, Jards Macalé dentre outros. A partir de 1970, Ivan Cardoso produz em super-8 a série “Quotidianas Kodak”, onde filma paródias dos formatos

de uma sessão tradicional de cinema via *trailers*, cinejornais e documentários. É na série “Quotidianas Kodak” que está inserida a média-metragem “Nosferatu no Brasil” (Rio de Janeiro, 1975). Produção voltada para marginalidade, o filme foi aquilo que Oiticica identificou como investigação subterrânea na conformidade comportamental e por uma busca de nova consciência contracultural.

O “ivampirismo”, termo alcunhado pelo próprio realizador Ivan Cardoso, está presente em sua obra como prerrogativa de prática questionadora: experimentalismo, marginalidade, anarquismo e gestualidade (REMIER, 2008). O seu ator principal? O vampiro flâneur interpretado por Torquato Neto, o poeta que se intitulava como o “Anjo Torto”. Nosferatu e Torquato são a mesma persona, sujeito emblemático pela sua poesia andarilha e sua errância como um modo de vida. No início do super-8 lê-se “Budapeste, século XIX”. O filme é dividido em dois blocos. No primeiro bloco-episódio, Nosferatu sofre uma tentativa de assassinato por um príncipe na Budapeste em clima preto e branco, tom sombrio. No segundo momento, de férias no Rio de Janeiro se lê “Onde se vê dia é noite”, o filme tonar-se colorido. É na cidade maravilhosa que Nosferatu/Torquato vampiriza várias nativas. Nessa flanância namoradeira, Nosferatu suga o sangue de diversos pescoços femininos, ouve bossa nova, entra no clima *cool jazz* tupiniquim e pede carona a moças desconhecidas.

Nas suas longas caminhadas pela cidade carioca, nosso anti-herói admira o litoral praiano de sunga e capa preta, toma uma água de coco enquanto contempla sua próxima vítima em meio às ondas. Na trilha sonora “Detalhes” de Roberto Carlos. Moças vampirizadas começam atacar outros cidadãos pacatos (sempre homens). Nosferatu/Torquato realiza verdadeiras orgias regadas a sangue com suas vampiras sedentas. Na cartela se lê em tom de pastiche: “Sem sangue não se faz história”. Na sequência a montagem mostra um pote de ketchup ao lado da televisão. Nosferatu e suas vampiras assistem ao programa apresentado por Silvio Santos.

Numa mítica *masterpiece* superoitista, Ivan Cardoso recria o lendário personagem do filme de horror ao fazê-lo vadiar pela praia de sunga e capa preta enquanto toma uma água de coco imersa na tropicalidade brasileira e reflete sobre sua próxima vítima. Percebe-se no momento metalinguístico do filme, a fala do vampiro dândi numa locução em *off* “por um cinema sem drama e anarrativo”. No filme de Ivan Cardoso, o “terrificar” se torna um novo gênero de horror: mescla de chanchada a filme B norte-americano (REMIER, 2008). Ivan realiza a união jocosa entre o terror e riso, pois os personagens não são fixados nos estereótipos dos tipos, a montagem coaduna para uma sequência aberta e com proposta pouco narrativa. A obra aberta e os efeitos de desconexão operam de maneira recorrente no cinema

de Ivan Cardoso em função da comicidade e do pastiche (DYER, 2007). Inferimos do filme um todo percepção-entendimento que não nos explica, mas nos apresenta lacunas abertas. Cardoso chama tais lacunas de “defeitos especiais”. Ao fim, a cartela anuncia “Com a chegada do verão, Nosferatu retorna”. Segue montagem que mimetiza a memória de todas as moças vampirizadas pelo Nosferatu saudosos flâuner Don Juan. O filme encerra com Nosferatu a sorrir dentro do avião enunciando na montagem paralela o álbum afetivo das suas “ivamps” (termo alcunhado pelo diretor Ivan Cardoso para designar suas atrizes-musas).

NOSFERATU super 8 cinema-linguagem antes de mais nada: desacredita performances narrações teatralismos requentados: na SUBTERRÂNIA do super 8 todos são superestrelados ao contrário do velho star-system são protótipos do q devam ser atuações abertas: a ação atua (...) Não é diluição NOUVELLE-VAGUE HOLLYNOVOREALISMO nem UNDERGROUND AMERICANO como querem insinuar: o sentido de humor das situações-episódios são unicamente brasileiras: longe da busca de significados característica dos americanos (salvo alguns) ou dos europeus (...) NOSFERATU não se procura ajustar a relato-drama: está mais próximo da linguagem poética: instâncias atemporais do presente: dia é noite RIO é BUDASPESTE (OITICICA, In: “Nosferatu”, Navilouca, 1972).

Hélio Oiticica tem uma íntima participação com o cinema experimental trabalhando como ator ou diretor, tendo inclusive participado do filme instaurador do cinema marginal o mítico “Câncer” (1968) de Glauber Rocha. Algumas das produções audiovisuais de Oiticica estão inacabadas como “Brasil Jorge” (1972, super-8, 4’30”) e “Agrippina É Roma-Manhattan” (Nova York, 1972). Neste último, Hélio produz seu quase cinema ao limite. Segundo o pesquisador Rubens Machado Júnior (2010) o filme “Agrippina É Roma-Manhattan” (1972) revela Manhattan como Roma neoclássica, onde prédios e bancos se tornam palácios antigos e o banal se eleva ao mito. Segundo a História Antiga, Agripina foi uma imperatriz romana que viveu entre o ano 16 e o ano 59 da Era Cristã. Agripina era bisneta de Augusto, filha de Germânico, irmã de Calígula e cunhada de Tibério, mãe de Nero. Hélio se utiliza do feminino com poder de expressão. Nessa espécie de Roma contemporânea, Agrippina deambula pela grande metrópole.

Na análise do pesquisador Rubens Machado Jr. (2010) há uma ligação entre à experimentação cinematográfica brasileira e o cinema experimental norte-americano, sobretudo os filmes de Jack Smith. Os personagens presentes durante o filme enunciam o universo do rock e do underground artístico de Manhattan. São eles: Cavaleiro, interpretado por David Starfish; Cristiny Nazareth, uma das “ivamps”, é Agrippina; Antonio Dias, artista pioneiro do pop no Brasil e autor da série feita em super-8 “The Illustration of Art” (1971-

1980) e, por fim, Mario Montez, performer criado no cinema underground nova-iorquino, mítica *drag queen star* homônima e também conhecida como “a rainha do Technicolor”.



Figura 20. Frame do filme “Agrippina É Roma-Manhattan” (Hélio Oiticica, Nova York, 1972).

Há três situações distintas no filme, apesar de não haver um propósito narrativo durante os 16’7’’ decorridos. Cada situação constitui uma parte com unidade de espaço e ação própria para cada personagem. Para cada bloco de ação mudam-se não só os personagens presentes, mas o estatuto da ação e os parâmetros da *mise-em-scène*. Estamos sempre em Manhattan, a céu aberto e nas ruas de Wall Street. A dupla latina Dias & Montez. Figuram o Artista e a Travesti, como personagens do último bloco. O Cavaleiro (David Starfish) solenemente ajuda Agrippina sair do automóvel enquanto a câmera enquadra verticalmente a arquitetura de Manhattan. Os corpos e os prédios são apresentados de maneira totêmica. Agrippina ereta, quase estática, compenetrada de alguma transcendência, deambula como entidade solene e majestática, conduzindo-se por escadarias. Na Roma pós-moderna: palácios romanos e edificações bancárias.

A postura de Agrippina no segundo bloco, solitária e sempre ativa, perambula por uma larga esquina, num ir e vir ligeiramente sôfrego, sugerindo ao léu total disponibilidade complacente. O banal flunar das ruas torna-se mito por onde Agrippina passa. A gestualidade e pictorialidade da “ivamp” a demonstra como *femme fatale*. O filme é permeado de uma simultaneidade entre extroversão, performance, projeção de corpos imersos à cidade ao ver e serem vistos. O que poderia ser interpretado como um estado de introversão exploradora da esfera nômade da nova Roma contemporânea.

Cristiny Nazareth, que domina o primeiro e o segundo bloco, ausenta-se do último, deixando-o a atenção voltada para os artistas latinos. Agrippina é sucedida então pelos

vagabundos e desqualificados rodantes de Manhattan, que a seu modo propõem um diálogo com Wall Street. Traduz-se então a figura metropolitana mítica e mundana: prostituição, jogo e dinheiro. O Cavaleiro torna-se michê. Mario Montez e Antonio Dias jogam dados nas esquinas de Nova Iorque. Um *gambling* alegórico de um jogo especulativo-financeiro no centro dos negócios do mundo. A personagem do travesti-prostituta exprime o caráter da vida subjugando-se à função de troca mercadológica – metáfora crítica da vida pós-moderna. Tais tipos sociais parecem dominar toda atenção da câmera que basicamente realiza dois movimentos: vertical de baixo para cima e horizontal esquerdo-direita. Todos os planos alternam-se em gerais ou planos americanos. O filme por ser silencioso potencializa a temporalidade a exaustão com cenas sem grandes ações e pouca mudança de planos. Os personagens são flagrados de maneira estática, o que está em destaque é arquitetura onipotente da cidade. A câmera perfaz um laço que se repete como desenho de um oito deitado, símbolo do infinito. A Roma pós-moderna metaforiza a lógica urbana do jogo de dados, mimetiza a realidade do capital financeiro como especulação viciosa.

Segundo Paola Berenstein (2003) no seu livro “A estética da ginga”, Oiticica já havia representado a cultura da cidade através dos seus parangolés, especialmente a cultura morros. Ele introduziu na sua arte a intuitiva arquitetura fragmentada e rizomática das favelas. Importante não esquecer que grande parte das mais contundentes realizações brasileiras na arte nasce justamente das abordagens de superação frente às variadas limitações sociais, políticas, culturais e mesmo pessoais impostas a todos envolvidos.

Afinidades entre a lógica antropofágica e o experimentalismo de origem neoconcreta legitimavam a aproximação proposta por Oiticica: tanto a primeira quanto o segundo atribuíam aos processos e métodos (e não aos temas) um papel fundamental para a subversão e elaboração de limites, não apenas na invenção de alternativas estético-criativas individuais, como naquelas coletivas. (OITICICA In: O museu é o mundo, 2010, p 51.)

No livro “A invenção de Hélio Oiticica”, Celso Favaretto (1992), buscou reconstruir a trajetória do artista experimental carioca. As suas múltiplas manifestações da sua recriação artística, seus domínios dentro da vanguarda brasileira, esclarecem as suas criações (experimentações) e a responsabilidade em transformar parte da impulsionadora arte contemporânea. O específico heliano propunha unir o conceitual e o sensível numa proposição una-vivencial. Segundo Favaretto, Oiticica encarna o artista-inventor; aquele que vai atrás do desconhecido, define suas próprias regras de criação e categorias de julgamento. Sua busca pelo conceitual e pelo fenômeno vivo se une na marginalidade, no programa, no

desejo e na utopia “do movimento de transmutação dos valores, artísticos e sociais” (FAVARETTO, 1992, p. 17).

O desdobramento de sua obra surge como um prelúdio do marginalismo, principalmente quando ele descobre a Mangueira. A poesia, a dança, a música e os elementos *ready-made* fazem Oiticica aproximar-se da arte total que visa experiência como elemento da vivência urbana. A mistura propõe-se confundir e/ou possibilitar as formas, o conceito e a estrutura daquilo que é modernamente convencionado de artístico. Ao questionar o conceito de autoria e sacralidade tanto da obra quanto do artista, Oiticica vira seu canhão criativo para a instauração das artes visuais e inventa um novo conceito, o “quase cinema”. O “quase” representou a negação da experiência moderna do cinema. Segundo Kátia Maciel (2009) a sala de cinema moderna é uma proposta consolidada de instalação: o público acomoda-se em fileiras indianas, dentro da regulação determinado horário onde o espetáculo começa e termina ao apagar e aceder as luzes enunciando a projeção sobre a tela aos moldes do palco italiano. Para Hélio, a arte e a vida traçam caminhos para o desconhecido. Perambular pela cidade e descobrir ali, na vida cotidiana, a chave para o estado de criação que é a ligação direta do trabalho com seu modo de viver o presente na ação vida. O delírio ambulatório é um delírio concreto (OITICICA, 2010).

O “delírio ambulatório” é o estado de invenção latente que com base na observação gera momentos-vida. Ou seja, o indivíduo deve ser levado a viver experiências que o despertem para o presente e para sua relação com o corpo e o mundo. Hélio Oiticica escolhe uma postura vivencial *outsider*. A marginalidade é uma prática em conformidade com sua investigação pessoal e artística. O pensamento e o divagar numa atividade flâneur é uma via de mão dupla entre o artista-espectador- participante. Esquadrinhar a relação da rua com o fazer artístico é síntese daquilo que Hélio Oiticica perseguiu:

O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade a minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro místico com as ruas do Rio, um encontro místico já desmitificado. Antes nos anos 60 foi a construção da mistificação da rua, da mistificação da dança, da Mangueira, agora é um processo de desmitificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra (...) (CARDOSO e LUCHETI, 1998, pp. 67-81).

Portanto, se fez o exercício da contemplação ao suprasensorial. A geração dos neoconcretos ou abstrato-concretos foram esses artistas que instauraram o debate de conteúdo-forma no caráter próprio da obra. Realocou-se o debate plástico-formal das

vanguardas históricas e foram rechaçados os clichês sobre um país tropical-subdesenvolvido. E assim, superaram um debate muito presente nas artes do pós-guerra tendo os seguintes dualismos como referenciais: corpo e mente, sensorial e intelectual. Portanto, não se está tratando de uma mudança ilustrativa ou representacional. O que está em questão é uma reconfiguração por uma poética-política.

Cap 4.0 - O METACINEMA DE EXCEÇÃO – “Vai bicho desafinar o coro dos contentes” (Torquato Neto)

Não há avesso, não há correto apenas a escolha livre com uma câmera na mão. Para onde ir? Para esquerda ou direita? O que emerge daí também pode ser o inesperado. A surpresa se multiplica em entrelaçamentos, não há começo, não há fim ou única direção. Há possíveis e múltiplas vias. A obra é o estado no ato de fazê-la, experimentar o ato de criação, arte em vida, experiência e o ato de filmar como assertiva. O artista é inventor, criador de novos territórios e propositor de novas rupturas. Para a obra existir precisa-se do outro, o caso também se assegura ao cinema. E o que fazer quando o artístico e o cinematográfico se encontram? Ou melhor, o que ocorre quando a arte e mídia se integram de maneira única? O artista e o cineasta experimental se inventaram em meio ao processo, como andarilho de território rizomático.

Quais são as potências da arte? Como visitá-la? Observar o ato de filmar como uma poética individual e singular, por um modo pessoal de estar no mundo e pensar o mundo. O que seleciona o autor? O que ele transforma e inventa ao inaugurar outras formas? O desvelar em demasia da sua poética. O artista e o cineasta vivem a angústia do não saber, vivem os processos criativos em seu estado bruto, o espaço do erro e do acerto, o local da vertigem e do desencontro. Ou ainda, valorizam a processualidade para verificar o que foi feito, o que foi proposto, o que pode ser visto como repetição ou potencialidade, dessa mesma matéria, em total diálogo entre arte e mídia. Artista e cineastas experimentais são imerso na dimensão simbólica do experimento e seus procedimentos técnicos inventivos.

Na trama experimental percebe-se o percurso do criador. Nos filmes estão os enunciados do olhar, sentir e pensar. A obra audiovisual aloca o novo olhar na tentativa do próprio fazer cinematográfico e artístico. Quais são as vontades dos autores? O recurso da imagem e movimento se faz como próprio esboço e estudo e são a própria obra. Nessa espécie de protótipo percebe-se a vontade quanto à matéria fílmica no estandarte de resistência, provocação, desobediência e diálogo com seus espectadores. No caos criativo, reorganiza não só o mundo, mas se possibilita o espaço para o devaneio, a vigília criativa, o silêncio como método. A câmera que se aproxima também resvala, anuncia um jogo excitante de repulsão, reflexão e invenção. Artistas e cineastas experimentais investem por uma nova cartografia imagética.

O autor experimental é um propositor de elaborações e de um alfabeto próprio de problematização do mundo. Ele avilta a totalização das explicações cartesianas sobre o mundo

e seus estados de sensação. Numa incitação pedagógica sobre suas escolhas, numa dimensão simbólica, fugiu da materialidade emergente. O artista e sua obra propôs o fim de um estilo/gênero específico. Talvez seja mérito dessa primeira geração de artistas multimídias a promoção e desmonte rigoroso de qualquer hierarquia entre os meios de expressão e sua representação. Não houve por parte dos superoitistas um programa esquemático e ideológico de produção, mas seu pensamento estético configurou uma trama inventiva. Este outro olhar sobre o cinema fez emergir múltiplas vontades, projetos, esboços, estudos e protótipos. Os filmes carregavam seus próprios limites e enunciados: foco, ângulo, ajuste, específico fílmico, espectro de cores e limitações de pigmentos foram postos em cheque. O filme foi, também, um memorial artístico. Entre o esforço do artista e a disponibilidade da câmera há um jogo: o tempo, o devaneio, a vigília criativa, o fazer incessante, o reelaborado silêncio, repouso e reflexão. Foram esforços incansáveis pela invenção duma arqueologia visual. Filme como convite do andarilhar pelos seus territórios criativos: arte em diálogo entre seus autores; cinema e artista na sua auto-reflexibilidade.

4.1 A forma, ideia e o conceito.

Nos anos 60, depois de deixar sua cidade natal Campina Grande (PB), Antonio Dias torna-se aluno no Ateliê Livre de Gravura da Escola Nacional de Belas Artes, coordenado pelo gravunista Oswald Goeldi no Rio de Janeiro. É nessa década que Dias desenvolve seu trabalho artístico mais denso. Na sua produção, a diversidade de linguagens ou de técnicas é motivada pela procura incessante de algo particular. Sua obra é caracterizada menos pela simples adesão ao que vigorou no sistema de arte contemporânea e mais pela prática de apropriações inteligentes e oportunistas. Seu trabalho manifesta uma relação ativa e sensível aos eventos contemporâneos, constituindo a prática do “direito de ruptura”. A insistência sobre o caráter não restritivo do trabalho artístico fez Antonio Dias assumir riscos de incoerência vividos sem temor. Dias exercita sua liberdade artística como única lei possível.

Antonio Dias, no ano de 1967, participa da coletiva Nova Objetividade Brasileira, organizada por Hélio Oiticica. No ano 1971 inicia pesquisa com os filmes em super-8, no projeto “The illustration of art”. O audiovisual ganha importância crescente na sua produção a partir daí, produz instalações, filmes e objetos. Dias muda-se para Nova Iorque em 1972, onde desenvolve trabalho com filmes, néon, instalações com audiovisual, dispositivos e vídeos. Seu uso com os tecnológicos foi dado numa relação tensa com a materialidade do suporte. Na

série “Ilustração da Arte”, Dias explorou diversos formatos, se pautando no mote: “Toda redução ou ampliação é questão de acomodação”.

Para o crítico de arte Paulo Herkenhoff (1999), Antonio Dias é uma espécie de elo entre os neoconcretos e os artistas dos anos 70: entre Hélio Oiticica e Cildo Meireles, Lygia Clark e Tunga. Ou seja, Dias tempera a presença da palavra entre a arte conceitual e a tradição da poesia concreta. É um encontro elaborado sobre a fenomenologia da percepção e a recuperação traumática do sujeito. Dias respondeu à violência através da politização e do despojamento de seus materiais. Assim como o rigor matemático está presente nos seus filmes inspirados pelo cinema estrutural. Para Dias o quadro é o primeiro passo no processo de elaboração da ideia, além de filtro mediador entre o olhar e a superfície: atitude de controle do próprio fazer artístico, estratégia por meio do qual o artista elabora sua linguagem econômica e precisa na depuração do excesso. Dias é um fundador de uma espécie de cálculo poético.

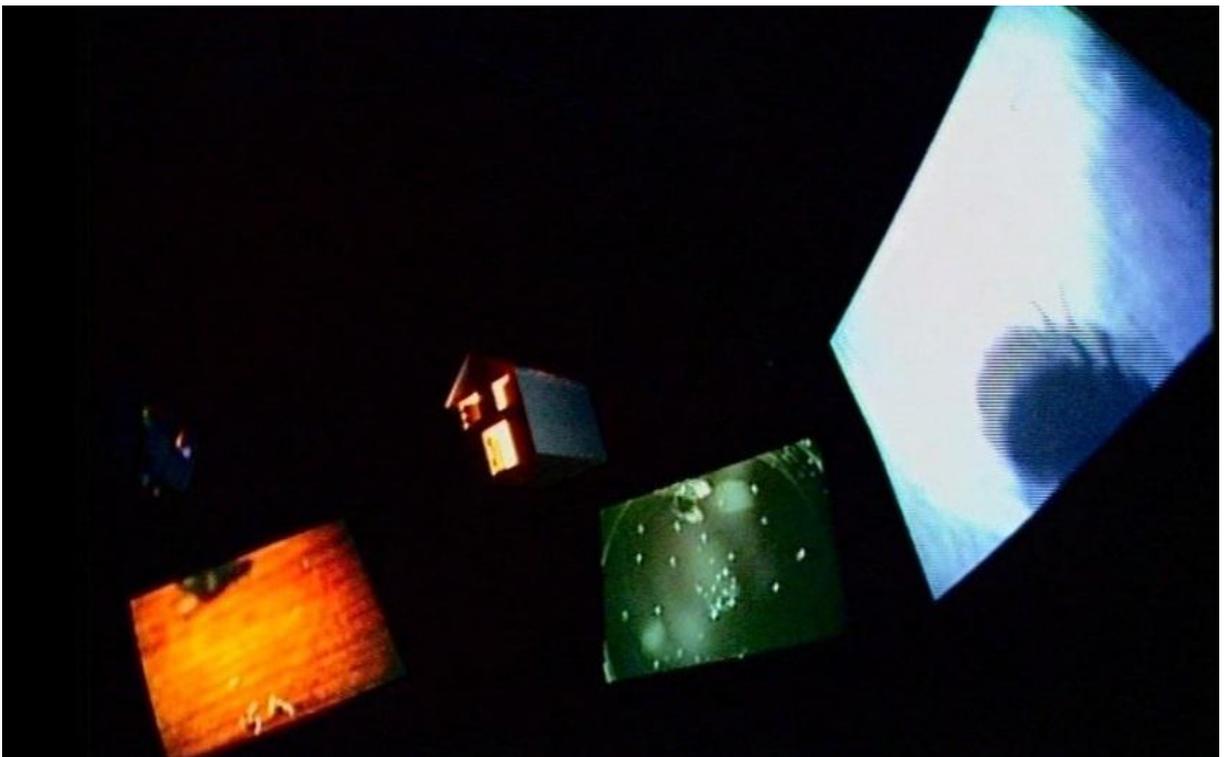


Figura 21. Instalação "Uma mosca no meu filme" (Antonio Dias, 1976).

O filme “Uma mosca no meu filme” (1976), instalação ao molde “quase cinema” de Hélio Oiticica, consta de três telas de exibição simultânea em suspensão. Dias explica o trabalho como uma ironia metalinguística onde a imagem dos mosquitos gravados em *super close up* são as metáforas das ideias e do seu próprio ato criativo.

“A arte não leva a conclusão nenhuma. Ainda bem, ela é só questionamento; eu acho. Para mim mesmo, ele funciona um pouco assim, embora eu acredite que a arte seja também a construção de quem faz. Quer dizer, eu me construo através do meu trabalho. Eu penso em mim pensando nele”. (Antonio Dias: arte ilustrada, 2006)

É na série intitulada como “The illustration of art” (1971) que está sua produção audiovisual mais expressiva. Composta por cinco filmes e demais instalações e quadros que pretendem “descrever a própria fenomenologia do fazer artístico, procurando, por processos metalinguísticos, mostrar a virtualidade da imagem e da autossuficiência da arte” (CANONGIA, 1981). Os filmes de Dias conceitualmente relevantes para dissertação foram “The illustration of art nº 1”, “The illustration of art nº 2”, “The illustration of art nº 3” e “The Illustration of Art / Gimmick” (Londres/Milão, 1972, Super-8, 6'15", mudo, cor). O que liga esses trabalhos é o movimento circular nos argumentos, reforçado pela montagem cíclica - o fim é o retorno à ideia inicial. Canongia (1981) afirma que os recursos à metalinguagem são evocados para atender a linguagem interna de circularidade. Um procedimento semelhante, circular, desenvolve-se também em “Gimmick” (super-8, 1972). O filme começa mostrando a cara de um macaco que vai se aproximando ocupando todo o espaço da tela. Ao fazer o truque das escalas e proporções, Dias realiza o jogo daquilo que está dentro também está fora: uma espécie de ilusão criada pela montagem que ora coloca a imagem do macaco em *super close up* e ora se distancia revelando uma máscara. Ao fim, vemos que por trás da imagem do símio está o rosto do artista. O que era aparentemente grande se revela como pequeno frente à feição do criador.

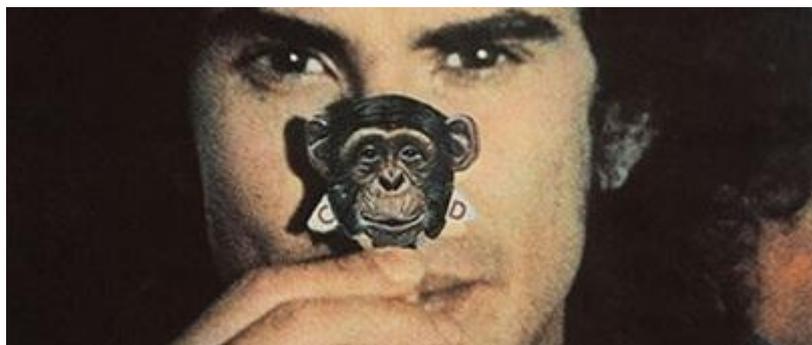


Figura 22. Frame do filme “The Illustration of Art / Gimmick” (Antonio Dias, Londres/Milão, 1972).

A tematização sobre o problema do mascaramento e a relação entre a realidade – um pode estar contido no outro e vice-versa – carregou uma carga crítica e irônica. O filme é uma alegoria metalinguística onde o uso do corpo, especificamente o rosto enquanto máscara pode

ser desmistificador e interroga a si mesmo. Eis aí a arte como várias modalidades de expressão, ora criticando-as e apontando seus dilemas, suas promessas, sua subserviência (FARIAS, 2002). É o que se vê logo na sequência de Gimmick: depois da imagem gigante do macaco, segue o rosto de Dias com uma máscara de macaco. Segue take evidenciando dimensão concreta da máscara e menor ao rosto antes encoberto. O jogo de sobreposições sucede no jogo entre criador e criatura. Trata-se aqui, em uma análise de cunho mais contudíssimo, é o retrato da situação do artista como ‘mico de circo’, o ridículo dentro de um regime de ‘gorilas’. Estes (os gorilas) podem ser grandes, mas constituem a farsa no discurso fílmico já que a máscara não é suficiente para esconder quem está atrás. A proporção também se estende ao problema das escalas de valor eticamente e artisticamente (CANONGIA, 1981, p. 30).

A transfiguração na qual Dias promove do conceito no seu trabalho é aquilo que Herkenhoff (1999) trata como nexos das diferenças, ou seja, um artista que conseguiu um trânsito entre o modernismo, neoconcretismo e o fervilhamento cultural da década de 70. Seu trabalho flertou com “a fenomenologia da percepção e a recuperação traumática do sujeito” como uma das estratégias utilizadas para transmutação e reconfiguração do campo artístico. Para Dias a órbita onde gravita seu trabalho é a arte como prática social e a crítica social da sua institucionalização – tema da série “The illustration of art” (1971-78).

Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem. Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos. (SALLES, 1998)

A discussão na sua obra sobre o *turning point* decisivo do processo criativo no campo pictórico-plástico-estrutural está presente na lógica dos seus filmes que constam como parte da série “Illustration of art (1971-78)”. O tema central é a metalinguagem artística, sobretudo, atrelado a teoria do não-objeto. As principais características do não-objeto, segundo Ferreira Gullar (2007), são: o não-objeto repele as noções acadêmicas de gênero artístico, não se esgota nas referências de uso e sentido porque não possui utilidade prática, ao contrário dos objetos de arte; é um ser íntegro, que dispensa intermediários na relação com o sujeito; não é representação de nada, é apresentação, aparecimento primeiro de uma forma; transcende o

espaço em que se insere, trabalha e refunda o mesmo espaço transformando-o; a ação do espectador se completa quando sua situação passa de fruidor para ativo e participante.

No trabalho de Antonio Dias a obra pressupõe um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais. Ela é um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível que se tende à percepção sem deixar resto. Suas articulações estão alinhadas em prerrogativas ético-social e pictórico-estrutural, central para seu debate em torno da fenomenologia da percepção. O seu *pathos*, por uma recuperação traumática do sujeito está na violência através da politização e do despojamento de seus materiais. O espessamento do signo se apresenta sobre o arbitrário e motivado por outro símbolo. Dor, prazer, pulsão, razão e visceralidade: a obra se faz e refaz e num território de origem. Herkenhoff (1999) afirma que a série “Illustration of art (1971-78)” é a prática social abrangendo sua produção e circulação como mercadoria como crítica social do processo de institucionalização da arte.

Antonio Dias é um dos formuladores da arte pop política na América Latina. Enquanto o pop europeu e o norte-americano celebravam o consumo e a comunicação de massas, na América Latina urgiu criar estratégias pops para enfrentar ditaduras e para discutir a condição de marginalidade estrutural na economia capitalista tendo como pano de fundo suas sociedades marcadas por grande disparidade de riqueza e pequena mobilidade social (HERKENHOFF, 1999, p. 35). A estética de Antonio Dias trama as fontes da violência política e sexual articuladas na sociedade patriarcal. Desejo e poder convergem para as pulsões da morte. Sua obra não hesita em expor uma antiamororosidade que, não sendo autobiográfica, está no próprio mundo. Sua transparência permite focar a violência que obscurece o corpo. O corpo fragmentado se apresenta como escultura social e expõe as violências e os meandros da microfísica do poder. Em Dias, o corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja (HERKENHOFF, 1999, p. 36).

Neste diário político, o trabalho de Dias dista da vassalagem ideológica, niilismo e afirmação potente do indivíduo. O que interessa a Antonio Dias é a passagem do signo pela instância econômica e inversa, a operação se sucede enquanto processo de constituição no campo da linguagem. Portanto, a obra de Antonio Dias está em pleno debate entre forma, ideia e conceito. E no caso dos seus filmes, profundamente orientados por uma estética do cinema estrutural, a forma e conteúdo interferem e são os primeiros enunciados do próprio ato de criação. A obra de Antônio Dias se configura como um labirinto pictórico lúdico-lírico. Numa alusão ao trabalho “País Inventado”, Dias apresenta uma bandeira da qual falta porção

superior direita, que é uma expressão de falta absoluta. A incompletude está presente em muitos outros trabalhos de Antonio Dias no dado período histórico, como exemplo do trabalho “anywhere is my land”. A produção de Dias evidencia um caráter “nômade” ao expor a transitoriedade e a ausência como tema.

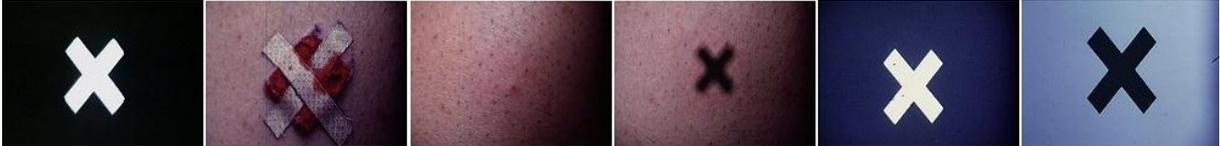


Figura 23. Frame do filme “The Illustration of art I” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

A transitoriedade está no filme “The Illustration of art I” (Nova Iorque, 1971/1980), pois há na centralidade do discurso a visão formal da cura de um ferimento. O tempo dentro do filme é lânguido e estendido. Por trás dum xis geométrico pulsa o vermelho da ferida que se apresenta diferentes formas do curativo até a sua cicatrização. Numeral um, segue cartela do “x” branco com fundo negro. A imagem no primeiro plano está entrando em foco e torna-se perceptível a imagem do pedaço de algodão e o esparadrapo em forma de “x” sobre a pele humana. A enunciação de um machucado. Volta imagem desfocada e agora o pedaço de algodão está mais encharcado de sangue. Imagem retorna a imagem desfocada, como um intervalo entra as cenas. Neste instante o ferimento aparece sujo, volta uma cartela com o fundo azul e o “x” em branco. Retorna a imagem do ferimento, retorna a cartela com o fundo azul e o “x” em branco por três vezes numa montagem circular. O algodão aparece renovado e menos sangrento. Na última imagem o algodão aparece seco. Segue a cartela com o fundo azul e o “x” em branco. Cartela com fundo preto e o “x” branco. Quadro com o ferimento em processo de cicatrização. Por fim o emblema do “x” sobre a pele e sobre a imagem fica desfocado. A sequência final é uma montagem estrutural entre frames positivos e negativos (preto e branco), entre o “x” e o fundo.



Figura 24. Frame do filme “The Illustration of art II” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

No seu filme outro “The Illustration of art II” (Nova Iorque, 1971/1980), talvez o super-8 mais lacônico de Dias, palitos de fósforos são acessos e queimam até o fim. Tal ação ocorre repetidas vezes e a duração da película é o exato tempo do fogo morto, o que Dias mostra ao desfocar a chama acessa. Filme alegórico que pode ser compreendido como uma metáfora da criação ou ainda se for lido à ótica da época pela crítica aos porões da ditadura militar que deveriam ser revelados. A escuridão na tela preta final do filme permite a compreensão aberta interpretativa do espectador.



Figura 25. Frame do filme “The Illustration of art III” (Antonio Dias, Nova Iorque, 1971/1980).

A sequência “The Illustration of art III” (Nova Iorque, 1971/1980) trás como primeira imagem o contador de energia a girar a tensão e os índices numéricos correm progressivamente. A seta indica o lado direito e o disco começa a girar. Conta-se 45214 Quilowatts. Tela preta, imagem do tampão de energia, câmera abre zoom e revela duas tomadas com entradas diferentes. Aparece uma terceira, corta, mostra-se mais duas, entre dois pares, dois interruptores e uma tomada. Uma enunciada extensão de pontos de condutores de energia. A câmera faz o movimento da esquerda à direita e revela as mãos que desencapam fios elétricos que irão unir-se entre ambas tomadas anteriormente vistas. Os fios desencapados se unem, gera-se o choque elétrico. Influenciado pelo Novo Realismo Francês, Antonio Dias olha para a rede elétrica de uma casa em busca de relações compositivas. No entanto, o fluxo de energia parece desmentir tamanha estabilidade. Eis um filme alegórico entre o jogo sobre as variáveis das tensões criativas.

A arte conceitual e suas possibilidades poéticas, nascidas na tensa fronteira entre palavra e visualidade, somaram-se à expansão dos meios e dos materiais da arte, ampliando a experimentação para além da pesquisa formal dominante à época da origem dos filmes de artista (COCHIARALLE; PARENTE, 2007, p. 56). O artista tem a possibilidade de construir a obra, a obra pode ser fabricada, a obra não tem de ser construída. Ou seja, a obra está na ideia (WOOD, 2002). O exercício conceitual também está presente no exercício criativo do artista e fotógrafo Mário Cravo Neto. Filho do escultor Mário Cravo Júnior, iniciou seu

trabalho com escultura e fotografia aos dezoito anos e na década de 60 tem aulas de fotografia com Hans Man. Em 1965, parte para Berlim com a família. Lá, entra em contato com o meio internacional e se insere na discussão mais ampla sobre arte. É nessa temporada que tem aulas com o fotógrafo Fúlvio Roiter na Itália. Em 1968 matricula na *Arts Students League*, em Nova York. Foi aluno do artista plástico Jack Krueger e do fotógrafo Lisl Steiner. Nos anos 70 desenvolveu trabalhos em fotografia, escultura, instalação e filme. Tal atividade foi interrompida por um acidente automobilístico, em 1975, pelo qual ficou um ano em recuperação. Sobre essa situação o artista realiza o filme super-8 chamado “Luz e sombra” (Salvador, 1976) Mário Cravo Neto. O filme narra de maneira estilizada a história pessoal da colisão do carro e seu estudo sobre a luz dentro do quarto do hospital. O realizador usa a câmera para registrar poeticamente sua lenta recuperação dos sentidos. Cravo volta-se para sua rotina com generosidade dando potencial plástico às pequenas coisas, como a luz que entra pela janela. A imagem que abre o filme é a fotografia do carro destruído. As imagens das sombras das garagens, das marquises que se abrem, dos postes, evidencia a plasticidade da observação dos entornos, os espelhos em caleidoscópio, a luminária, as formas dentro de um quarto de hospital, o contra luz dos corpos na chegada de entes familiares em sua reclusão hospitalar. A câmera dentro do filme é auto reflexiva: foca o curativo, o trabalho médico, o corpo paralisado, o gesso, o trabalho dos enfermeiros na manipulação dos materiais. Isto é, a perspectiva do cotidiano em registros miméticos do estar paralisado. Na sequência sobre a imagem do corredor do hospital, as luzes ofuscantes e voz *off* do Mário Cravo revela: “esse filme é parte da minha arte. Filmado depois do terceiro até o décimo quinto dia do acidente. Meus amigos e minha família me ajudaram”.

O tema da metalinguagem é também referenciado no trabalho de Gabriel Borba. O arquiteto e artista plástico tem uma obra marcada pelas tensões políticas presentes no meio acadêmico e pelo ambiente experimental de parte da arte paulistana tendo participado da Jovem Arte Contemporânea de 1973. Foi assistente do filósofo Vilém Flusser e, em 1975, tornou-se um dos fundadores da Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo. No início da década de 70 dedicou-se a experimentações com vídeo, esteve bastante presente na vida experimental do Museu de Arte Contemporânea da USP durante a gestão de Walter Zanini. No filme “Poesia e Vento” (São Paulo, 1974/75, 1’22”, cor, sonoro), Gabriel Borba coloca a trilha minimalista composta por Victor Flusser. Durante o filme há o signo de um letreiro-evento a balançar ao vento fílmico. O letreiro com título “Poesia e Vento” (única imagem icnográfica do filme) muda de composição de preto a cinza e tem suas letras movimentadas pelo sopro do vento. O tema do índice é evidência a natureza *minimal* da intenção artística, a

natureza da obra conceitual e a natureza do próprio espectador observam trivialidade da ideia como proposta significativa. A sonoplastia do vento desmancha o letreiro do próprio filme, derruba as letras e muda as cores das fontes. O filme também se concretiza numa alegoria política sobre um anúncio da ventania que tudo leva até mesmo a força das palavras.



Figura 26. Frame do filme “Grama” (Cláudio Tozzi, São Paulo, 1973).

Uma das características centrais da arte conceitual nos anos 70 foi sua crescente politização (WOOD, 2002). Sendo que uma prerrogativa central politizada seria a crítica às instituições e ao próprio meio de produção criativa. Pela desmistificação do próprio cinema, numa crescente consciência do papel da arte, Cláudio Tozzi produz o filme “Grama” (São Paulo, 1973). Sua trajetória artística é intensa. Tozzi é influenciado pela *pop art* americana (CARTHY, 2002), em especial de Roy Lichtenstein, Cláudio Tozzi produz em 1967 o painel “Guevara Vivo ou Morto”. Trabalho, esse, que utiliza a linguagem da história em quadrinhos exposto no IV Salão Nacional de Arte Contemporânea (Brasília/1968). Essa obra sofre na capital federal parcial destruição a machadadas por autoria de um grupo de extrema direita. A radicalização ideológica e de agressividade crescente, sobretudo naquele ano, marca as lutas estudantis contra a ditadura e, sobretudo contra o AI-5. Na Bienal de Veneza em 1976, Cláudio Tozzi ganha uma sala especial onde exhibe “Grama” (São Paulo, 1973). A câmara-olho do artista foca um gramado em *close* fixo e som ambiente sugere um campo aberto (o que seria remetido ao próprio fotograma). O filme segue com a imagem verde, revezando entre um *zoom in* e *zoom out* da grama enquadrada, por agora, com a grama seca. O próprio letreiro do filme está em diálogo com a forma 3x4 da grama. No momento Tozzi estava integrado com a vanguarda de 70, pois compartilha da preocupação do uso da arte como via de transformação política e social. O engajamento em relação às massas está presente desde os seus primeiros trabalhos. Portanto, a compreensão do coletivo sobre a arte refletia-se na forma e conteúdo, pois o intuito era incitar o pensamento e levar o espectador à reflexão e ao debate. O seu conteúdo-significado e a linguagem utilizada tinham que partir da apropriação da linguagem usada nos meios de comunicação de massa, desde sinais de trânsito, letreiros,

outdoors, histórias em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução para concretizar um diálogo digerível entre o artista brasileiro e a iconografia de massa. No caso de “Grama” essa iconografia foi dada dentro do próprio cinema. A palavra, seu sentido, é a forma-conteúdo: grama.



Figura 27. Frame do filme “+ - = -” (Ana Maria Maiolino, Rio de Janeiro, 1976-2000).

Caso semelhante, é o filme “+ - = -” (Rio de Janeiro, 1976-2000) de Ana Maria Maiolino. Dois jogadores fazem, sobre a mesa, uma partida de ovos. Para a autora, o filme focaliza o “enigma da aparente fragilidade e da resistência do ovo”. A fotografia do filme é assinada pela Maria do Carmo Secco que gera uma montagem que tenciona gradativamente a expectativa da quebra do ovo. No elenco do “jogo artístico” estão Bruno Tavez e Paulo Herkenhoff sentados à mesa oval e cuidadosamente alocados com luvas. A eminente brincadeira infantil de “não quebrar o ovo” é reiterada no uso no campo e no contracampo dos planos. O espectador aguarda a qualquer momento que a “tragédia” ocorra. O valor real do filme está na concepção da ideia de arte como passatempo, *locus* do acaso, no valor de caráter transitório e no jogo propriamente dito.

4.2 A política e a metáfora

Os discursos e as propostas dos artistas e críticos brasileiros que viveram aquele momento ímpar da História (1964-1985) incidiram sobre a consciência aguda das contradições que permeavam a sociedade capitalista brasileira. Dessa forma, as vanguardas de 70 tiveram a audácia de combinar inventivamente as conquistas tecnológicas da sociedade industrial contemporânea ao programa prospectivo e utópico próprio das vanguardas históricas, levando a experimentação e a contestação aos limites da desmaterialização artística (RIBEIRO, 1998, p. 166 e 167). As consciências são historicamente situadas, a politização da

estética e a estetização da política foram própria condição de existência e permanência do cinema e da arte no Brasil tencionada pela ditadura militar.

Hélio Oiticica escreveu no documento que explicita o ideário da nova vanguarda como a vontade de construir uma arte brasileira em consonância com o contexto artístico internacional ao recorrer à teoria antropofágica formulada pelo crítico modernista Oswald de Andrade. No texto publicado no “Esquema Geral da Nova Objetividade” o seu discurso foi calcado na tendência ao objeto pela negação das categorias tradicionais das artes plásticas (pintura, escultura, desenho dentre outros), pela criação de uma obra aberta à participação do espectador, pela tomada de posição frente aos problemas políticos, sociais e étnicos que emergiam da realidade brasileira/internacional e pela arte pública interagindo com as manifestações de ruas da cidade. Eis aí uma apologia clara pelo ressurgimento das questões da anti-arte, concebida enquanto apropriação das novas condições artísticas experimentais. A produção cultural esteve no período pré e pós-64 marcada pelos temas do ensejo político. Seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, o tema da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estiveram no centro das discussões. O que delimitou a necessidade de uma arte participante forjou o mito do alcance revolucionário da palavra poética ou aquilo que Heloísa Buarque de Holanda definiu como “o engajamento experimentalista” (1992).

A intenção era uma arte alternativa para os países do Terceiro Mundo que incentivasse as propostas conceituais e processuais de uma nova geração de artistas que atuava nos salões, nos parques e nas ruas das cidades, reivindicando um espaço para a liberdade de expressão verbal, comportamental e política (RIBEIRO, 1998, p. 175). Os artistas e cineastas criaram uma estética da violência sociopolítica sobre o Brasil, pelo anti-nacionalismo, anti-colonialista e pela ética do intolerável. Nesse sentido é inegável a importância do papel que as vanguardas desempenharam na colocação de questões fundamentais para produção cultural e, em contrapartida, atualizaram a crise de uma linguagem (HOLANDA, 1992, p. 52).

O tema da violência político-estética é exemplar no trabalho do português radicado no Brasil, Artur Barrio. Ele é a referência criativa ao manipular no seu trabalho o abandono propositalmente dos “erros” e dos “ruídos” na imagem. O que não implica em redução estética alguma, mas revela outra compreensão de espaço-tempo-imagem. A matéria “suja” nos filmes de Barrio é a fricção entre a arte de ação e seu registro. Pois, a câmera sendo o olho e no centro da corporeidade do próprio artista fez o espectador perceber ser-mundo em performance. A câmara na mão do autor possibilita uma cumplicidade com o espectador, uma dinâmica que mimetiza a maneira de olhar. No trabalho audiovisual de Barrio esse *modus*

operandi confere uma relação carnal entre artista e espectador, a exemplo de “Ritual” (super-8, 5', 1970), “Curtições” (super-8, 20' 48", 1974/76) e “Cristine” (super-8, 2' 43", 1976). Esse último filme é um exercício de estafa mental e física para qualquer espectador, porque Barrio nos coloca a observar o sofrimento de Cristine ao tentar se desatar de cordas, nua e deitada numa cama solitariamente.



Figura 28. Decupagem do filme “Abertura I” (Artur Barrio, Rio de Janeiro, 1972).

Mas o exercício da metáfora política também está presente no filme “Abertura I” (Rio de Janeiro, 1972). Barrio está em cena para tentar abrir uma Coca-Cola de um litro. A situação é colocada de maneira perturbadora, pois não basta para o artista violar a garrafa de vidro com um prático abridor. As tentativas são postas num tom de agressão: primeiramente se tenta abri-la através de uma faca e depois por um saca-rolha. Barrio, vendo ser insuficiente o esforço começa a agitar a garrafa que por pressão é rompida praticamente num jorro explosivo. Pelo vigor e pelo escárnio que o autor completa a ação, o espectador saboreia um devir-esporro. É um filme sobre um corpo a extravasar. Sua estética precária e de despojamento estético-poético é um ato de brutalidade metaforicamente político. Tal afirmativa é atestada com texto de Barrio intitulado “Manifesto” (1969). Nesse documento o artista assume ser contra as categorias de arte, contra os salões, contra as premiações, contra os júris, contra a crítica de arte - Barrio explica que estava condicionado a se inclinar num tipo de situação criativa momentânea e, portanto, o registro de algumas intervenções só foi possível através da fotografia e do cinema. Porém, “Abertura I” é mais que um mero registro da performance. É um filme revelador da instauração, do perfuramento e da negação. A

garrafa de Coca-Cola é mais que um refrigerante, é uma marca multinacional. O refrigerante representa alienação, numa quase “Estética da Fome” à Artur Bairro, e é combatido, fisicamente, dentro do seu regime estético da imagem. Nessa espécie de “terrorismo poético”, Bairro propôs a recolocação do corpo em intervenção ou “situações” (como o próprio artista a define).

Um ano depois do Ato Institucional Número Cinco (AI-5) Bairro lança o “Manifesto Estética do Terceiro Mundo” (CANONGIA, 2002). O texto representou um ato de resistência à ditadura e um brado à vitalidade daquilo que pode ser artístico e humano. A materialidade do precário e passageiro serão elementos vivificantes dentro de sua linguagem (sangue, mijo, cabelo, carne). É a mimese dos ciclos e dos fluxos que se dão na corporeidade. O corpo e qualquer “não objeto” em Bairro é a tentativa de recuperar vida, revitalizar a experiência da arte. Bairro é um eterno radical e inconformado? Não, pois sua experimentação aloja na renovação de conceitos e atitudes sempre interessado sobre o papel do artista na sociedade brasileira. Bairro entra na cena cultural do país no final da década de 60 como cisão e ruptura dentro do programa artístico à época. O radicalismo de Bairro inaugurou um novo paradigma, iniciou referencial com suas obras não estáveis, não monolíticas, desviando a arte do domínio puro da imagem (característico da Modernidade) e se lançando para o domínio da experiência. Essa alteração do lugar da arte para o corpo (metáfora da sua política) instaurou um verdadeiro laboratório de invenções caracterizado por Mário Pedrosa como “exercício de uma experimental idade livre” ou, em outras palavras, “processos criativos desestetizados” (CANONGIA, 2002).

A obra de Bairro é de caráter demolidor, errático, energético, transgressor da forma, da matéria e do espaço, arrebenta as convenções de hábito e gosto, desqualifica o juízo, excitado por flexões convulsivas e perturbadoras (CANONGIA, 2002). A própria negação do artista em afirmar que não faz “filme de artista” é justificada dentro da sua trajetória. No ano de 1970, Bairro escreve o texto “Trabalho: 1970 Arte” onde afirma renegar o uso da fotografia e do cinema “apenas os encarados pelo sentido de informação e divulgação do trabalho”.

“Em meu trabalho, as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se o mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todo nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia, e é nesse ponto que abro mão do meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessito de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho, pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem existem quais quer outras palavras que o possam enquadrar, pois o que

acontece é que o tudo e o nada perderam o sentido de ser”. (BARRIO, In: CANONGIA, 2002)

A conotação política metafórica também está presente no trabalho de Paulo Bruscky. No filme “Poema” (Recife, 1979), talvez seu filme mais enigmático, o autor brinca com as peculiaridades do material fílmico. Inicialmente o que se revela é um exercício de metacinema. Bruscky parece evidenciar a película velada e as condições técnicas de realização dentro do próprio filme, expondo-as numa criação poética onde forma e conteúdo não se separam. As pontas dos rolinhos de super-8, de plástico branco com inscrições em letras vermelhas “Exposed Kodak” são o próprio material montado, são o respectivo filme. Só que inversamente utilizado, a montagem fragmentada produz uma sensação nova de choque. O filme começa com uma cartela azulada de filme velado, segue com as pontas brancas concatenadas de maneira frenética e ligeira ao som de um sinal que insinua o código Morse. A mensagem está obliterada, o poema não pode ser lido tampouco visualizado, a ponta é o filme e o filme é a ponta. Alegoricamente Bruscky comunica o incomunicável ou o que urgentemente deveria ser transmitido (de maneira cifrada), mas que é cerceado o seu direito de fala.

A temática social-política de liberdade de expressão é concretizada no filme “Fome” (Rio de Janeiro, 1972) feito por Carlos Vergara, artista que iniciou suas atividades ao estudar desenho e pintura com Iberê Camargo. É na participação da exposição coletiva “Nova Objetividade Brasileira” que Vergara volta-se para temática engajada à realidade, ao dia-a-dia dos acontecimentos mundanos. Vergara tratava de mostrar uma impossibilidade, a conformação do mundo em imagem, utilizando as imagens como uma subversão dentro da ordem. Parar ele as verdadeiras manifestações de sublime e de certa des-repressão eram possíveis com o uso dos novos meios tecnológicos com o subterfúgio dos significados ocultos. No ano de 1973, Carlos Vergara afirma que a arte é um objeto de pensamento que ajuda as pessoas a desvendar a mágica do real.



Figura 29. Frame do filme “Fome” (Carlos Vergara, Rio de Janeiro, 1972).

No filme “Fome” (Rio de Janeiro, 1972), Vergara se aproxima da realidade procurando no que ela tem de singular, de vibrante e de inapreensível. Essa procura é uma das orientações da sua carreira, porque a realidade está além da primeira compreensão e arte possibilita outro estágio de apreensão. O artista buscava desanestesiá-los os feitos que a ditadura militar reiterava em apagar: a graça e a possibilidade do extraordinário. Carlos Vergara, portanto, filma sementes de feijões que metodicamente arrumadas desenham a palavra “fome” num quadrado. Os feijões brotam e reconfiguram o índice inicial. Vergara utiliza no seu processo de composição a técnica da monotipia dentro do discurso audiovisual. A fome é fértil e alastra e desforma a matéria poética dentro do próprio filme.

Carlos Zílio, outro ex-aluno de Ibarê Camargo, se apresenta como artista emblemático quanto aos rumos pessoais entre a política e a estética. Artista, professor e historiador da arte, Carlos Augusto da Silva Zílio estudou no Instituto Nacional de Belas Artes. Dedicou-se na década de 60 a trabalhos em que conjuga forte conotação crítica à ditadura militar, ao capitalismo e à linguagem experimental das neovanguardas. Em 1966, Zílio participou da mostra “Opinião 66”. Em 1969 assume a opção pela luta armada e abandona a arte em função de sua militância política no Diretório Central de Estudantes e engaja-se radicalmente contra o regime militar. Os confrontos, mormente os de rua, vão se tornando frequentes e Zílio vê na militância uma opção mais consequente com o momento que o exercício propriamente artístico o seria, mesmo que eventualmente contestatório (1982). Ao voltar atrás da decisão, desenvolveu outras atividades políticas contra a ditadura militar. Uma delas foi o filme humorístico “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Rio de Janeiro, 1974).



Figura 30. Frame do filme “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Carlos Zílio, Rio de Janeiro, 1974).

Na sua “guerrilha estética”, Zílio anuncia nos créditos feitos em folhas de papel um filme político e de suspense. A estética da precariedade está usada para ironizar o cinema de grande produção. O filme é o registro de um bloco de papel onde está inscrito as frases que narram sua poética crítica e zombeteira. As duas primeiras folhas do filme, por exemplo, ironizam o “leão que ruge” – alusão cômica a tradicional abertura da produtora americana MGM. Segue a folha escrita com a palavra “leão”. Vira página. Letras em tamanhos

diferentes suscitam o som do grunhindo do animal “GRRRR”. Vira página. Carlos Zílio apresenta o título do curta-metragem ao informar que o cenário, continuidade, roteiro, fotografia, diálogos, iluminação, contra-regra, legendas e toda produção foram feitas pela sua autoria. O humor se acentua ao informar textualmente que até a participação especial é sua. Na folha que segue, lê-se: “fundo musical ‘silêncio total’ Cage e Zílio”. Vira página. A sequência segue com a frase: “um filme com muito SUS, PEN...”. Vira página em branco. Segue a completude da palavra “... SE”. Por fim, Zílio ironiza sua própria produção ao colocar uma cartela reiterando “um filme político”. A câmera estática segue o movimento *zoom in* e *zoom out*. Vira página. O filme finaliza com a frase “Abaixo...” e segue a imagem da mão de Zílio a mover uma literal dentadura. A cartela final é ao estilo do clássico filme americano “*the end*”.

4.3 A arte e seus meios

Os artistas e os cineastas estudados nessa dissertação permitem contínuos deslizamentos e se tornam lugar de trânsito e contágio entre o que é diferente e distante. Eles põem em contato elos de significações distintas, como produção em rede e modelo de realização em alianças provisórias, mas amplas. São provocadores de reações estéticas, mesmo que sejam por muitas vezes crítica e negativa, porém impossível à indiferença. Vê-se nessa espécie de arena de tensões entre ideia e forma, o enfrentamento do presente (percurso de naturezas dialéticas). O limiar foi significado como livres possibilidades de entendimento, corrosão da regra, da lei e de qualquer ordem cerceadora. Arte e seus meios estiveram pela gestualidade primitiva e espiral que circularmente atravessou os mesmos pontos de compreensão e experiência. A estratégia da arte e do cinema nos coloca problemas pertinentes: até onde vai o limite da criação, quais fronteiras entre o criador e máquina? Na tênue compreensão entre contexto e conteúdo, o pesquisador Ricardo Basbaum (2001) afirmou que a câmera deixou de ser um simples elemento de registro, mas parte integrante em tempo real do filme.

Lygia Clark disse em 1968 que “esta pura, ingênua vitalidade brasileira maliciosa, sem passado, é ainda a coisa mais importante que temos”. Tal frase carrega densidade suficiente e sustentação para intuir um quadro de produção artística em termos de neovanguarda. Nesta busca de pensar e ouvir ‘outro lugar’, o artista e cineasta refez um itinerário de próprias narrativas pela criação como fluxo, em uma relação entre pensamentos sensíveis e pela transgressão do hábito. Ou aquilo que Katia Maciel (in BRETT, 2005, p. 10) trata como

rompimento do hábito como significação de entrada num mundo novo e estranho. Um que seria o mundo em processo aberto para quem quisesse entrar e penetrar: “a obra é sua, a obra é você”.

O deslocamento do hábito foi irrefutável pelas novas condições da matéria, intermédio do volume, reinvenção do espaço e invenção dos próprios umbigos. O que se pode denominar como exposição do seu vazio íntimo, ausência do presente, poética da forma para a metafísica dos corpos. No amplo repertório de inspiração da arte brasileira observou-se um movimento claro com a desterritorialização das questões inaugurais da arte contemporânea. O não lugar, desse repertório furtivo de diálogos, reflete uma preocupação com o tempo fora do hábito e alheio aos contextos formais da instituição da arte. O convite ao olhar inesperado, reticente não se limitou à natureza das formas pré-estabelecidas, fundou-se aos novos pensamentos. Exemplifica-se Hélio Oiticica, o artista que transferiu a cor para os corpos em seus parangolés. Entre continuidades e paradoxos, arte e vida e suas liberdades criativas constituiu experiência da totalidade sem qualquer limite social ou psicológico. O experimento foi para além da galeria e museus, os impulsos criativos e afetivos mediram o conflito social. A relação entre inovação informal e a imersão na realidade foi marca daquilo que Guy Brett (2005) afirma ser o “epítome do moderno”.

O dispositivo coloca em jogo variações, transformações, posicionamentos, que determinam o horizonte de uma prática em ocorrência, o uso cinematográfico. Numa espécie de reminiscências coletivas, a evocação de sintaxes revela o desmantelamento de memórias arquetípicas do cinema (COCHIARALLE; PARENTE, 2007). Nessa apropriação artística, filmes com temática metalinguística foram recorrentes. Um desses títulos é o “O desenrolar do filme” (São Paulo, 1973) de Ismênia Coaracy.



Figura 31. Frame do filme “O desenrolar do filme” (Ismênia Coaracy, São Paulo, 1973).

Pintora, ilustradora e professora, Coaracy começou a vida artística pintando como autodidata em 1946. Na década de 70, realizou filmes em super-8 marcados pela investigação plástica de cores e materiais que na sua maior parte se deteriorou devido à má conservação.

Exemplificando as obras que foram perdidas está “Princípio” e “Fim de Uma Obra de Arte”, filme criado a partir da observação cinematográfica de duas grandes pedras de gelo derretendo-se ao longo de 12 horas. Mas é com “O desenrolar do filme” (São Paulo, 1973) que Ismênia Coaracy concretiza o gesto, na narrativa observa-se o rolo de filme sendo desfeito contra um céu azul. Na trilha sonora ouve-se um canto transcendental. No chão, a película resta caótica e desenrolada. O filme é composto por apenas dois planos que montados na câmera. “O desenrolar do filme” (São Paulo, 1973) retrata um gesto imprevisto, envolvendo-o a aura sagrada da película cinematográfica: nele, o espectador observa em plano contra *plongè* um rolo de filme 35 mm sendo jogado a esmo e o plano de detalhe denunciando o emaranhado fílmico entrelaçado ao chão. A trilha encerra a narrativa ao som da marcha fúnebre.



Figura 32. Frame do filme “Fotograma” (Claudio Tozzi, São Paulo, 1973).

O tema do espectro fílmico também está em “Fotograma” (São Paulo, 1973) de Claudio Tozzi. Na primeira imagem vemos o chassi ser retirado do envelope Kodak e nas mãos do artista, o fotograma é velado do involucrio de proteção. Observa-se o esforço e a insistente tentativa de abri-lo através do martelo. O movimento da mão do artista é usar o rolo do super-8 numa alusão metalinguística às serpentinas. O foco muda com o filme velado. A tela branca total, como se o próprio filme fosse seu estado remissivo de não demonstrar qualquer imagem. É o cinema falando sobre o próprio cinema. Em “Fotograma” (São Paulo, 1973), Tozzi abre o cartucho de filme super-8 recém-tirado da embalagem. O artista vela sua própria narrativa. O resultado da violação é o filme dentro do filme. O tema do dispositivo, o suporte e seus meios é abordado de maneira cômica com o Daniel Santiago. O pernambucano atua como arte-educador desde 1969 quando começa a dar aulas de desenho. Em 1973 ingressa na Escola de Belas Artes da UFPE e paralelamente cursa jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Entrou em contato com produção audiovisual no curso de jornalismo, quando trabalhou na televisão como roteirista. Na UFPE conhece Paulo Bruscky que se torna seu parceiro artístico durante 20 anos. Juntos lançam, em 1974, o

Manifesto/Movimento Nadaísta que consta de uma exposição realizada na galeria Maria Fulô, amplamente divulgada através de jornais, folders, mas onde nada tinha sido exposto. Um exemplo de clara afronta à censura militar. Incomodado com a tola rivalidade entre os cineastas que utilizavam a bitola 16 mm e aqueles que utilizavam o super-8, Santiago convida o parceiro Bruscky para realização de um filme sobre tal temática. Assim surge “Duelo” (Recife, 1974): nele, como entre fidalgos do século XIX, dois homens se enfrentam (Paulo Bruscky e Daniel Santiago) portando câmeras 16 e super-8. O embate como metáfora do ato criativo.

A paisagem e sua materialidade vai ser motivação de chacota pelo humor corrosivo de Paulo Bruscky em “Viagem numa Paisagem de Magritte II” (Recife, 1979). O filme investiga a relação com imagem em movimento dentro do carro, mas toda e qualquer imagem do retrovisor apresenta-se desfocada como uma imagem de fundo inverídica. A apreensão da realidade pela lente dos nossos olhos dar-se-á em ruído com observação entre a câmera e o jogo de espelhamento dos retrovisores. O céu e as nuvens presentes na obra do pintor surrealista Magritte aparecem no filme de Bruscky, agora recortados pelo para-brisa de um fusca em movimento. A inclusão de imagens fora do quadro, mas que a ele se relacionam, é aqui permitida pelo espelhamento dos retrovisores e mostradores do veículo, que, como numa obra do pintor, captam também o que está além das duas dimensões do quadro. A metalinguagem se sucede como crítica do real. Bruscky atentamente vale-se do debate sobre o suporte. A opacidade do dispositivo e sua materialidade são discutidas como centro. Além de uma compreensão da arte pela arte ou o meio pelo meio, a questão posta é: a estratégia da representação da imagem. Ao considerar a afirmação de Magritte, “isto não é um cachimbo”, fica evidente que Bruscky está questionando a compreensão do artista como operário da máquina. Ora, qual seria o papel ou função do artista em meio aos aparatos tecnológicos? Criar um novo real. No entanto, a criação não está necessariamente ligada à semelhança pela representação. O ato criativo é livre e deve manifestar no interior de cada sujeito. Para Foucault (2002) a representação do real não é ligada com a realidade. Ou seja, o artista também ficcionaliza o real ao seu modo. O exercício de Bruscky é a reinvenção visual sobre as semelhanças e as diferenças entre a paisagem e a realidade.

O tema da representação também é abordado em “Costura de paisagem” de Marcello Nitsche (Curitiba, 1975). Nele observamos imagens de uma pedreira e a intervenção do artista sobre esses rochedos estáticos através da colocação de material disposto sobre a metragem do seu comprimento. No plano panorâmico se avista a intervenção aos moldes *Land Art* com faixas em preto no formato “x” alinhando a própria paisagem. O filme foi baseado no

trabalho “Paisagem costurada”, série feita em fotografia na Pedreira de Pilarzinho em Curitiba. O artista interditou o espaço através de três quilômetros de tubos infláveis como proposta de alinhar a terra, a rocha, as plantas como se fosse possível congelar a paisagem. A proposta de intervenção do espaço está intimamente relacionada com seu programa artístico de reorientação da espacialidade contemplativa e metalinguística.

A exploração da diegese fílmica é ilustrada em uma das obras de Marcos Bertoni. Arquiteto e diretor de arte em publicidade, Bertoni realizou pequenas animações em super-8 em meados de 1976. O seu trabalho audiovisual independente, contou com a precariedade e a confecção artesanal dos filmes de inspiração no Cinema Marginal e no da Boca do Lixo. Com “Projeção” (São Paulo, 1981), Bertoni expõe o tenso prólogo, onde um rapaz fala diretamente à câmera. O cinema se explica dentro do cinema. Na sua projeção tenta confusamente apresentar as características formais do próprio filme. A câmera em plano americano apresenta um homem de óculos escuros a explicar o próprio filme: “Esse filme que vocês vão assistir é bastante complexo, tem um roteiro bastante intricado. É uma reação entre três personagens e acaba levando o filme ao intimismo bastante atenuado, eu diria. Por exemplo, eu anotei alguns itens aqui. Por exemplo, o primeiro personagem quando aparece, a cena tem um plano geral bastante demorado, a cena num parque, numa vila, como se fosse um playground. E não aparece ninguém. Ele vem andando. Bom, vocês vão ver no filme. O fato é que este primeiro personagem vem num primeiro monólogo e o segundo personagem que depois vai aparecer, mas você sempre tem a impressão de ser um monólogo do primeiro personagem para atenção da plateia. Quer dizer, quando aparece o segundo personagem ele está com a uma camiseta com um símbolo gráfico, vocês vão ver depois. O símbolo vai amarrar o filme, simboliza todo o drama, o conflito entre os dois personagens. Quando o segundo personagem começa a fazer suas falas o terceiro personagem consegue roubar toda a personalidade, numa certa forma (...). Outro ponto importante. A plateia ri um pouco quando aparece o terceiro personagem. No roteiro a construção de todo o drama do conflito do terceiro personagem. Há alguns problemas no filme, em rodar o filme. Nesse instante, a câmera estática e fixa revela-se numa tela negra, segue a montagem no falso *raccord*, com a voz do personagem em *off* terminando o próprio elucubração fílmica de quem sabe o ano que vem...”.

Tal atitude iconoclasta atinge seu ponto alto na produção audiovisual do artista Raymond Chauvin. Inspirado nos salões literários da França do século XVIII, Chauvin cria o Cinéma de Salon, espécie de mostra itinerante na casa dos amigos. Os filmes de Chauvin eram regularmente exibidos em cinema, notadamente na Sala de Cultura Mário Quintana e no

Museu José Hipólito da Costa, quando foram assistidos por plateias de mais de 30 pessoas. Segundo seu colaborador, Nicanor Santos, Chauvin elaborava as seqüências completas e as filmava normalmente sem cortes. Sua obra experimental é sempre conceitual e normalmente visa à pesquisa estética desconcertando o olhar domesticado e destruindo conceitos sedimentados de temporalidade. Para conseguir tal objetivo, valia-se de recursos criativos transpondo e ao mesmo tempo requisitando as limitações do formato super-8. Chauvin dispensava a banda de som, preferindo projetar seus filmes com o auxílio de um gravador. Além disso, quando se valia da montagem, Chauvin a realizava na própria câmera, e, a cada novo roteiro utilizou uma única bobina produzindo filmes de apenas três minutos em média. O filme se realiza dentro do próprio mecanismo, revela-se assim sua opacidade.



Figura 33. Frame do filme “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Raymond Chauvin, Porto Alegre, 1970).

Das técnicas utilizadas por Chauvin destacam-se os “filmes feitos à mão”, em que o artista intervém na película virgem através do uso de lâmina de barbear, canetinha hidrocor, urina e areia, e os “filmes pintura” que foram nada mais que fitas de papel vegetal de 35 mm de largura pintadas à mão e projetadas na parede por meio de um aparelho especial. Para Chauvin, “o cinema deveria fugir do convencional e do cotidiano, e a tela deveria ser um espelho mágico através do qual o espectador poderia enxergar outra realidade”. Com a pérola do experimentalismo superoitista “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Porto Alegre, 1970), Raymond Chauvin promove a iconoclastia como crítica ao que é o cinema como convenção. A tese central do seu filme é completamente incompreensível, não-narrativo, não-linear e meramente contemplativo. Isto é, a mensagem de um filme é, simplesmente, a realização do próprio filme.

Uma visão premonitória da arte e do cinema em um momento de crise política e ética, criticada pelas alegorias mais representacionais possíveis: a ausência/presença no paradoxo do vazio e no acaso do jogo determinado do campo poético. Os artistas e os cineastas aqui enunciados perceberam a natureza do representando, o modo de enunciação, significação

imediate do sensível, o livre jogo de imaginação e o *wondering poético*. A arte e cinema foi um espaço de construção sensível pelo crelazer (lazer/prazer). O clima de inversão das certezas, juventude e a embriaguez do pensamento inflamavam uma espécie de teatralização da subjetividade de seus integrantes, pelo sistema de produção cooperativada e pela criação coletivizante. Para Ligia Canongia (1981) o cinema de artista talvez pudesse ser compreendido como uma soma de suas linguagens específicas: a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas, que acabaria por configurar uma terceira linguagem particular e autônoma. Ao estudar o cinema como arte e a arte como cinema dentro da produção experimental superoitista brasileira denominei o *corpus* aqui tratado como um metacinema de exceção.

Epílogo – Considerações quase finais

“Se o cinema não é feito para traduzir sonhos ou tudo o que, na vida consciente, se assemelha ao sonho, então o cinema não existe”. (Antonin Artaud). “Sorcellerie et cinema”, citado em Virmaux e Virmaux (1976, p. 28).

Ao refletir sobre o tema do experimental, a vanguarda brasileira e os direcionamentos no campo do audiovisual, durante esses dois anos de mestrado, sempre me deparava com indefinições sobre os períodos históricos, as caracterizações dos autores e das suas ações e onde se encaixavam dentro das movimentações artísticas. A sensação que restava era a parca teorização ou estudo voltado sobre uma arte e um cinema interessado numa proposta flexível. Apesar de não coadunar com uma metodologia teórica (normatizadora), pois seria contraproducente cercar um objeto de pesquisa que por si só evidencia-se como experimental, busquei deixar as escolhas estéticas dos autores e suas trajetórias políticas falarem num quadro remissivo das artes visuais e do cinema brasileiro.

Se a morte da arte já foi decretada, sob efeito do impacto capital da frase, a vontade que resta é manter a curiosa abordagem sobre o fim das grandes narrativas artísticas. Nem mesmo que seja como velório criativo de leituras sobre suas sucessivas tentativas de sobreviver. Afinal, se estetas como Danto (2006) definem o pós-Pop Art como marco do sentenciamento das escolas artísticas façamos, então, nós teóricos e historiadores, a argamassa necessária pela multiplicidade de abordagens e apropriações artísticas. Perguntas não vão deixar de mover a crítica pós-moderna sobre o discurso historicizador. Portanto, busquei pensar em um ligeiro resumo do percurso até o fim da pictorialidade. Meu objetivo final? A defesa de uma ação, política e desterritorializante.

O que evidenciou os processos de produção imagética e o caráter experimental das artes visuais dos últimos 50 anos foi aquilo que tem de experimental e alternativo às políticas dominantes na indústria das artes e do cinema. O que seguiu da década de 60 foi crescente adesão aos meios tecnológicos de geração e reprodução de imagens, quando os artistas abandonam o limbo da alta cultura para absorver uma estética de massa. A exploração dos limites das linguagens, as contaminações e hibridações intermediárias, a combinação de alta e baixa tecnologia de imagens e objetos, do real e do virtual. Enfim, tudo isso que constituiu o

modus operandi da arte contemporânea que acabou por subverter os sistemas de produção e percepção da imagem numa cultura já altamente mediatizada.

Para execução desta pesquisa foi necessário percorrer a construção da história da arte e do seu campo de visualidades, além do estudo sobre as relações de modificações e reelaborações dentro do processo histórico de criação e *téchno*. Neste sentido, percorrer as relações entre os primórdios do Cinema e suas relações com esses grupos da vanguarda histórica foi fundamental para reorientar os caminhos feitos pelos artistas visuais brasileiros na vanguarda pós-60. A alocação do sujeito na contemporaneidade estabeleceu uma proposta de vida menos reificada. Deveras uma pretensão utópica, mas fisicamente possível via ocupações dos locais públicos, interferências no espaço urbano nos seus corpos sociais e na esfera do debate do próprio fazer criativo. A prática da criação foi ação cultural como uma política própria de recriação do mundo.

A fundamentação teórico-visual deste trabalho configurou-se na busca de referências bibliográficas e artístico-cinematográficas onde estivessem imbricados a ideia da arte e vida, corpo e mundo, espaço e práxis e ação artística como ataque. Todos os artistas e cineastas aqui trabalhados possuem algo em comum: personas que vivenciaram trajetórias políticas iminentemente intensas: torturados, enlouquecidos e adeptos do suicídio, ex-presos políticos, ex-exilados e ex-perseguidos pelo terrorismo estatal durante a ditadura militar. Por fim, sujeitos de postura crítica e proativa de ocupação das ruas, do cinema e da arte por uma ação desviante. Afinal vir a estar, vir a ser é antever. Intervir como condição uma pela estética da vida. E o cinema, a exemplo do retrato de uma câmera em punho, foi a principal forma de prática de furar todos os muros possíveis da práxis e pela *poiesis* de uma existência.

Afinal o que seria um cinema impossível? Uma arte de exceção. Inicialmente um herdeiro direto das artes visuais (filho da fotografia, técnica/máquina desenvolvida num diálogo com as artes e técnicas de representação pictórica, ao longo de uma evolução histórica que buscava o registro mecânico de imagens), depois acrescido de recursos narrativos oriundos do teatro naturalista e do romance realista do século XIX, o Cinema, desde suas primeiras décadas, progride, caminha e insiste.

Os cineastas mais ousados e menos conformistas quiseram propor um cinema de experimentação, um cinema que investigasse e buscasse expandir as possibilidades da expressão audiovisual. Experimentação, essa, que buscasse as mais controversas e arriscadas formas-conteúdos no contexto da produção audiovisual do Brasil (onde fragilmente o Cinema tenta se industrializar). Para um dos pioneiros no estudo teórico do audiovisual no Brasil, Paulo Emilio Sales Gomes (GOMES, 1996, p. 27-34) o desenvolvimento do Cinema neste

país se sucede de maneira subdesenvolvida. O que não nos tornou menores, mas necessariamente criativos.

A década de 60 e 70 foi, de fato, determinante para a arte e para o cinema brasileiro, não no sentido de se atingir finalmente a tal “brasilidade” sonhada por nossos antecessores modernistas, mas, ao contrário, no sentido de alcançar operações de interesse universal. (Sem de longe observar que a década anterior de 50 foi fundamental para implantar o discurso de modernidade). Eis o quadro: o *boom* do urbanismo, a consolidação do processo industrial, a construção de Brasília e o projeto desenvolvimentista, a criação dos museus de arte Moderna, o surgimento do Teatro Arena, o início do Cinema Novo e o concretismo na poesia. O Brasil e os alicerces do desenvolvimento conservador firmam uma consciência moderna na vivência dos principais centros urbanos brasileiros.

Os pesquisadores José Mário Ortiz Ramos (1983) no livro “Cinema, estado e lutas culturais” e Ismail Xavier (2001) em “Cinema brasileiro moderno” traçam um perfil do desenvolvimento do cinema nacional a partir dos anos 50, comentam e analisam o contexto histórico dessa trajetória. Ambos refletem a relação entre o Estado e o movimento cultural cinematográfico, a questão da modernização conservadora, o forte conflito entre uma identidade nacional, a importação de uma cultura estrangeira e de que forma esses elementos orientaram os caminhos do cinema por aqui produzido.

Até 1950 o cinema brasileiro se arrastava em tentativas desarticuladas e frágeis de alcançar espaço no campo cultural. Dos tempos que antecederam este ano o destaque foi com a chanchada de gênero que despertou simpatia do público por seu conteúdo humorístico. Isto é, era a produção audiovisual nacional que até então tinha a melhor fórmula comunicativa entre o público e os interesses de mercado. Para José Mário Ortiz (1983) a segunda metade da década de 50 apareceu como um momento de mudança, pois surgem medidas que orientaram as atividades cinematográficas nacionais. Com o fim da Vera Cruz vem à tona uma série de discussões a respeito da situação do cinema brasileiro e das mudanças a serem efetuadas já que os rumos seguidos até então não deram o destaque pretendido ao campo. Atenta-se para a situação econômica e política do país e para a necessidade de se inserir nela um projeto cultural no momento de crise do Estado populista. É a partir da herança nacionalista do Modernismo de 1920 e do governo de Getúlio (nacional-populista) que se desperta a preocupação de estabelecer condições de produção de um cinema genuinamente brasileiro. A questão da identidade nacional foi uma constante durante todo o caminho percorrido do cinema moderno. A busca pelas raízes culturais alimentou muitas das manifestações ocorridas

entre o final da década de 50 e meados dos anos 70, período mais denso intelectualmente e esteticamente do cinema brasileiro.

Colonizado, o Brasil surge como um projeto de nação calcado na precariedade do sistema cultural. O país viveu o liberalismo em paralelo com a escravidão – a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, a iniciativa de abrir os portos brasileiros às nações amigas em 1808 tendo a promulgação da lei Áurea apenas em 1888 –, o movimento artístico modernista (década de 20) ocorreu sem modernização, o surto do movimento desenvolvimentista (década de 50) foi repleto de contradições e baseado no capital estrangeiro. É isto que Roberto Schwarz (2000) caracterizou das “ideias fora do lugar”. Eis um país aonde a ideologia chega antes do processo, a mercantilização da cultura chega sem a modernidade acabada. Como exemplo, Renato Ortiz (1994) nos dá um dado pertinente: até o ano de 1946 não houve revista ou jornal com tiragem maior que 200 mil exemplares em circulação no Brasil. Mesmo com este quadro, os autores brasileiros, os artistas visuais contemporâneos, os poetas do mimeógrafo refizeram a vanguarda brasileira de 60. Foi o ato de fagocitar o mito da tropicalidade e reinterpretar o canibalismo oswaldiano num pecado poético-zombeteiro ao sul da linha do Equador.

Na área do audiovisual a subversão da linguagem cinematográfica se deu através de diversas configurações. A experiência do cinema realizado em situação a margem dos processos oficiais e industriais foi o mais expressivo ato de inovar, experimentar, testar os limites da arte, desmoralizar e anarquizar, projetar uma descrença em um futuro positivo através de personagens boçais, rebeldes impotentes, cretinos e estúpidos. Isso garantiu uma “radicalidade da estética da fome” (XAVIER, 2001). Cineastas e artistas foram às ruas com a câmera na mão para provocar socialmente e registrar as incongruências de uma sociedade em crise, começou a ser produzidos “filmes aptos a mostrar o lado virtuoso da nova liberdade”, passou-se a discutir mais a arte e a expressão em lugar dos interesses. Após-1968 a cultura de forma geral e o movimento de “oposição” revolucionário perde força. As derrotas ideológicas forçam o esvaziamento das causas e o desfalecimento do Cinema Marginal e a readaptação do Cinema Novo. Porém, parte dos artistas e cineastas superoitistas manteve a verve libertina.

O substantivo abstrato denominado liberdade é a capacidade para dar um sentido novo ao que parecia fatalidade, transformando a situação de fato numa nova realidade, criada por nossa ação. Uma força transformadora que torna real o que era somente possível e que se achava apenas latente como possibilidade. É o que faz surgir uma obra de arte, uma obra de pensamento, uma ação heroica, um movimento antirracista, uma luta contra a discriminação sexual ou de classe social, uma resistência à tirania e uma vitória contra ela. A liberdade,

porém, não se encontra na ilusão do “posso tudo” nem no conformismo do “nada posso”. Encontra-se na disposição para interpretar e decifrar as linhas de força e direções do campo presente como possibilidades objetivas, isto é, como abertura de novas direções e de novos sentidos a partir do que está dado.

Ao ler o conceito de liberdade tratado por Marilene Chauí (2000) lembrei-me da imagem de impacto e reinvenção: nosso herói sem caráter. Um esboço de como é nossa visão criativa precária brasileira: provisória, instável e incerta. O próprio conceito de criação artística no Brasil passa por esquemas e processos que se deglutem, recriam e subvertem. Nossa ironia é estratégia: a transitoriedade da forma, a precariedade do material e a desmaterialização. Ou seja, conceitos enaltecidos por toda uma geração que professou a arte para muito além de sua suposta utilidade. O artista não fez um trabalho para ser destruído. Ao contrário, o que poderia ser visto como a destruição da obra é a obra em si. A precariedade de nosso sistema cultural, cujo atraso frente à modernidade internacional vem sendo sobejamente estudado, possibilitou diversas ligações artísticas e propostas conceituais. O que existe são nexos entre o processo estético e os demais processos de construção. Mas não vamos esquecer que grande parte das mais contundentes realizações brasileiras na arte e no cinema nasce justamente das abordagens de superação frente às variadas limitações sociais, políticas, culturais e mesmo pessoais impostas a todos envolvidos. Como diria o precursor do movimento Tropicalista, Hélio Oiticica, “da adversidade vivemos”. Seria possível admitirmos uma poética do precário a favor de nossa própria concepção de arte?

O recorte feito nessa análise parte também pelo entendimento de uma ideia de um pós-modernismo em países de capitalismo tardio. O entendimento do conceito na produção artística brasileira soa como característica para investigar seu curso. Segundo Paola Berenstein, no seu livro “A estética da ginga”, Oiticica representa, com seus parangolés, a cultura dos morros, a arte intuitiva da arquitetura fragmentada e rizomática das favelas. Essa liberdade & precariedade, quase uma bricolagem tupiniquim, foi sem dúvida emancipatória. Deixemos os ajuizamentos kantianos sobre o belo e bom para outro momento, distante da nossa contradição multicultural. Ao estudar a cartilha “brasilis” lê-se como sinônimo: precário, pouco durável, esquema, aglomeração, quadrilha, *noise*, gritaria e carnavalização.

Foi desafiador tentar compreender o processo híbrido de significação, como foi o pensamento desses autores plásticos da visualidade, a manifestação radical, o fluxo contínuo entre o campo da arte, do cinema, do teatro, da poesia, da música em torno de uma circunstância ética, estética e política. Investigar a busca das suas movimentações criativa es

permeáveis foi um exercício pessoal de deslocamento, porque aquilo que se debruça também se faz travessia. O que te atravessa também se desenha como sua própria imagem no espelho.

Escrever tal pesquisa foi um exercício entre alternar a história e trair a memória do atraso, como ensejo das minhas observações postas. Certamente a especificidade das linguagens de cada um destes artistas visuais e minha análise das possíveis influências no campo geral da história da arte, cultura e mídia não foram suficientes para abarcar o peso da produção destes autores. Mas, começar uma trajetória como pesquisadora é fazer o dever de casa e se colocar em risco. Afinal, essas obras analisadas recolocaram o sentido de autonomia da existência enquanto trajetória cultural e artística no Brasil.

O experimental brasileiro no surto superoitista foi responsável por desmistificar certamente essa exigência de significação anunciada, beirando à eventualidade. Isto é, uma casualidade iminente de sentidos não se faz necessária à criação artística. Apesar de perceber que em muitos filmes de vanguarda existe uma construção dada num discurso sintático e sistemático, grande parte dos títulos se apresentaram numa proposta de compreensão bastante aberta para o espectador. Tal apreensão exige um determinado nível de abstração e de desprendimento de ideias pré-fixadas. Levanta o questionamento se existe ou não sentido, quais motivações para todos aqueles planos e personagens. A partir do momento que se considera que existe uma fala, o problema se torna em tentar compreendê-la. O caso fortuito posto como desafio. Em o “Nascimento da Tragédia”, Nietzsche (2000) defende a arte como uma forma de se aproximar da essência imanente do mundo. A existência do mundo seria, portanto, um fenômeno estético. E num certo sentido o papel do artista é mudar o valor das coisas, transvalorar todos os valores, expandir, esticar, testar.

Quase um método para exercício do aspecto alegórico da obra, esta produção audiovisual foi definidora de outros estados de compreensão que expandiu o plano do sensível e do cognitivo. A diferença dessa dissertação esteve em privilegiar o exercício artístico de ideias imagem-movimento como instaurador de outro espaço de mensagens subliminares. O ato de olhar e não poder ser visto, muito por conta da censura e vigilância política, despertou enunciados indiretos, condicionados a captar de maneira quase inconsciente a montagem e algumas sequências. Duas cenas montadas não reconstroem a cena num plano físico, mas sim psicológico: a mente do espectador reconstrói a continuidade das sequências. Ela pode, como em inúmeros exemplos no Cinema Experimental, ser um princípio artístico primordial. E, ainda, ser pensada como reprodução dos processos de consciência: como duplo do mundo psicológico do espectador.

Diferentemente do tratamento que se dá a montagem no Cinema Clássico, no Cinema Experimental a montagem está livre de regras narrativas, e pode ser amplamente explorada pelo cineasta a exemplo dos teóricos-cineastas Vsevolod Pudóvquim, Lev Kulechov ou Dziga Vertov. Simultaneamente, por efeito do ímpeto utópico, pretendeu tirar partido de uma situação histórica que permitiu aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto de luta pela transformação social, agenciando experimentalismos, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compunham a atitude ético-política (FAVARETTO, 1992).

Após levantar todas essas questões e analisar algumas das características e a importância da vanguarda nos processos históricos, principalmente da arte e da historiografia do cinema moderno e pós-moderno crítico, é possível estar ciente de que um conceito muito geral não lhe seria justo e de que um conceito muito específico iria restringi-lo. Ao mesmo tempo, percebeu-se que tal objeto de estudo não se demonstrou facilmente tangível. O objeto central por si fugiu de amarras restritivas, talvez aí ele se conforte por ser considerado como uma proposta de exceção.

De certa forma o legado dos anos 60 e 70 reinventaram a vida e as participações da política e da arte. No recorte dessa dissertação foi valorizada a incursão sobre o tema da corporeidade, a centralidade do discurso fílmico concentrado no espaço urbano e o metacinema, a metalinguagem artística como debate sobre múltiplas visualidades. Mas o que há em comum entre o artista/cineasta moderno e o contemporâneo? Em qual medida eles se aproximam? Para tal hipótese final o pesquisador Segundo Teixeira Coelho (1987) apontou a criação artística e a utopia como conceitos imbricados. A criação artística de algum modo sempre implica uma utopia, mas as utopias nem sempre implicam em arte. O que move a arte é o princípio da utopia. A obra de arte nos retira do tempo e nos reinstala em outro. A arte está em outro lugar. Existe uma relação de atração e repulsão entre a utopia e a arte. Se a arte realizar sua utopia, a utopia talvez não precise mais da arte. E “por isso, a utopia – o não lugar – é sempre de sua própria arte enquanto a arte não é de nenhuma parte” (COELHO, 1987). Portanto, se valida o estudo da produção audiovisual feita por artistas em um momento político de extremo arrefecimento como a ditadura militar em eixo de mudanças contraculturais. Momento, este, que as relações entre produção criativa e a política estavam tencionadas e produziram obras limiares. Mas ainda resta outra questão a ser investigada: quais foram as consequências deste projeto estético na arte e no cinema brasileiro na atualidade? As respostas certamente valeriam um novo projeto de pesquisa com maior fôlego e profundidade. Por enquanto a pergunta está em suspensão e a dúvida se torna um estímulo.

E por fim, o que fica? A potência do desejo e a necessidade desejan-te. A vontade de mudar a direção pelo rodeio, pela sinuosidade, na linha secundária ligada à linha geral. Ocupar o sítio ermo e isolado, a travessia, o caminho desgarrado e o rasto distante. Qualquer apropriação indébita, sem sentido de culpa ou falta. Seguir um destino com aplicação indevida. Subtrair do sensível de maneira fraudulenta. Definir o descaminho pelo sumiço. O exercício de um pendular afastamento do padrão ou uso normal. O eterno volver da agulha na bússola causada por influências dos estados criativos. A direção ou colocação viciosa do corpo. Pela apologia do afastamento dos eixos visuais de alinhamento, pela tarefa do desequilíbrio muscular. Vadiagem conjugada. Deflexão de duas partes dessemelhantes na mesma direção e ao mesmo tempo. Da vertigem aritmética: a média dos valores absolutos das variações negativas de uma medida. Pelo fim da tendência central de qualquer distribuição estatística. O mal secreto de Waly Salomão. O duplo de Antonin Artaud. O crelazer de Hélio Oiticica. O sonho como forma, a iniciativa como conteúdo. Errar e fazer o que dá medo. Escolher a dúvida de olhos fechados.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. In: *Artefilosofia*, n. 4, jan. 2008. Ouro Preto: Tessitura, 2008.

ALBERTI, Verena. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed./Editora FGV, 1999.

AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha. In: NITSCH, Marcello. Marcello Nitsche: desenhos e pinturas. São Paulo: Galeria Arte Global, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

BASBAUM, Ricardo. Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

BASUALDO, Carlos (Org.). Tropicália - Uma Revolução na Cultura Brasileira. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

BRAIT, Beth (org.) Bakhtin e outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O flâneur. In: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hermeson Alves Baptista. Obras Escolhidas. Vol. 3 São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1963.

BRETT, Guy. Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

BRITTO, Jomard Muniz de. Do modernismo à bossa nova. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BRENEZ, Nicole. Cinémas d'avant-garde. Paris: Cahiers du cinéma, 2006.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Trad. Jose Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARDOSO, Ivan; LUCHETI, R. F. Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica. In: *Ivanpirismo*, Minc, pp. 67-81, 1998.

CARTHY, David. Arte Pop. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANONGIA, Ligia. Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

_____. Legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____ (org.). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

CHAIA, Miguel (Org.). Arte e Política. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

CHAUÍ, Marilene. Convite à Filosofia. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

COELHO, Teixeira. Arte e utopia: arte de nenhuma parte. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DANTO, Arthur Coleman. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução Saulo Kriege. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DYER, Richard. Pastiche. London: Routledge, 2007.

FARIAS, Aricê Caldas Farias. Folha Explica - Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002.

FAVARETTO, Celso. A invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. Tropicália, alegoria, alegria. São Paulo: Kairós Editora, 1979.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Cinema Pernambucano: uma história em ciclos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

_____. Cinema superoito em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1994.

FERREIRA, Glória; Cotrim, Cecília. (orgs.) Escritos de artistas — Anos 60/70. Rio: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial, 1996.

FOUCAULT, Michel. In: Prefácio à transgressão. Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2 ed. [Tradução de Inês Autran Dourado]. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2009.

_____. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARCIA, Wilton (Org.). *Corpo & arte: estudos contemporâneos*. São Paulo: Nojosa edições, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales Gomes. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOULART, Sonia. "Cinema e artes plásticas: os caminhos do experimental nos anos 70". In: *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. In: *Experiência Neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem/CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. "A dialética oculta: vanguarda, tecnologia, cultura de massa". In: *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRISTEVA, Julia. *The power of horror: an essay on abjection*. Tradução de Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. Disponível em <<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art206/readings/kristeva%20-%20powers%20of%20horror%5B1%5D.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2010.

_____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LYOTARD, Jean-François. *O acinema*. IN: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*. Vols I. São Paulo: SENAC, 2005.

MACIUNAS, George. "Some Comments on Structural Film by P. Adams Sitney" *Film Culture*, No. 47, 1969.

MACIEL, Kátia (org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. *O cinema fora da moldura e as narrativas mínimas*. In: Katia Maciel. (Org.). *Cinema sim: narrativas e projeções*. 1 ed. São Paulo: Itaú cultural, 2008, v. 1, p. 74-82.

MACHADO JR., Rubens. "O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70". In: Axt, Gunter. Schüler, Fernando. (orgs.) *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005, pp. 217-231.

_____. “Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Hélio Oiticica”. In: Oiticica, a pureza é um mito. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. “Céu sobre água, José Agrippino de Paula e o superoitismo”. In: Faire corps, Infos Brésil n° 203, Paris, juin 2004, p. 17.

MITRY, Jean. História del Cine Experimental. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

NAME, Leonardo. O espaço urbano entre a lente e a retina: imersão nos escritos sobre cinema e cidade. Anais no X Encontro Nacional da ANPUR. ST 7.5, Temas emergentes. Belo Horizonte, ANPUR, 2003. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.037/676>>. Acesso em: 16 mai. 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOGUEZ, Dominique. Éloge du cinéma expérimental, 2e éd. r. a., Paris: Paris Expérimental, 1999.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. 5.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Razões da Crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

PAULA, José Agrippino de. Lugar público. São Paulo: Papagaio, 2004.

_____. Pan'América. 3ª ed., São Paulo: Papagaio, 2001.

PARENTE, André. Narrativa e Modernidade: Os Cinemas não Narrativos do Pós-Guerra. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2000.

_____. (org.). Cinema de artista: cinema de atrações, cinema expandido, cinema de exposição. In: Araújo, Carolina ; D'Ángelo, Martha ; Vinhosa, Luciano (editores). Poiesis, Niterói, n. 12, p. 11-14, nov. 2008 (Publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense). Disponível em <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario12.php?ed=12>> . Acesso: 20 nov. 2011.

RAMOS, José Mario Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais – Anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS, Paulo. Arte de vanguarda no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RENAN, Sheldon. Uma introdução ao filme underground (1967), tr. Sérgio Maracajá, Rio: Lidador, 1970.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60. In: Arte & Política, algumas possibilidades de leitura. Annateresa Fabris (org.). Belo Horizonte, Editora C/a; São Paulo: Fapesp, 1998.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, F. L. S.; MACHADO, Vanessa Rosa. Divisor, Eat me: a gula ou a luxúria, Carnival in Rio - Experiências artísticas de Lygia Pape e seus desdobramentos na reflexão sobre a cidade contemporânea.. In: 16º Encontro Nacional da ANPAP, 2007, Florianópolis. Anais do 16º. Encontro Nacional da Anpap - CD Rom. Florianópolis, SC: Clic, Florianópolis 2007, 2007. v. 1.

RAMOS, Fernão. Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

REMIER. Ivan Cardoso: o mestre do Terrir. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RISÉRIO, Antônio. Avant-garde na Bahia, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. A Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5ª Ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000.

SELIGMAN, Flávia. A tradição cultural da comédia popular na pornochanchada dos anos 70. In Anais: Intercom XXVII, Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Porto Alegre: 2004. Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/novosite/navegacaoDetalhe.php?option=trabalho&id=4650>. Acesso: 13 mar. 2011.

SITNEY, P. Adams. Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978. (1974) 2nd ed., Nova York: Oxford University Press, 1979.

STAM, Robert. "As vanguardas históricas". In: Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papyrus, 2006.

_____. Multiculturalismo tropical: história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: Edusp, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Limite e o cinema da lepra de Mário Peixoto". In: O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo sobre Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WUILLAUME, Francis; VINICIUS, Leo (tradução e organização). Situacionista: Teoria e Prática da Revolução. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

XAVIER, Ismail. (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. In: MEC, Secretaria de. Cultura; FUNARTE. Seminário “Doze Questões sobre Cultura e Arte”, 1984.

_____. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. O Cinema no século. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

_____, BERNARDET, J.C., PEREIRA, M. O desafio do cinema, a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. 92 p. Brasil, os Anos de Autoritarismo.

_____. “A vanguarda” In: O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZANINI, Walter. “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”. In: DOMINGUES, Diana (org.). A Arte no século XXI. A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

ZÍLIO, Carlos. Artes Plásticas - Da Antropofagia à Tropicália. In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Catálogo

COCHIARALLE, Fernando e PARENTE, André. Filmes de artista, Brasil 1965-80. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2007.

MACHADO JR., Rubens. Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro. Catálogo. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. “Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Hélio Oiticica”. In: Oiticica, a pureza é um mito. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

HENDRICKS, Jon. O que é Fluxus? O que não é! O porquê. Rio de Janeiro: Centro. Cultural do Banco do Brasil, 2002.

HERKENHOFF, Paulo. Antonio Dias (trabalhos 1965-1999). São Paulo: Cosaf & Naify, Centro de Arte Moderna José de Azevedo Perdigoão, 1999.

OITICICA, Hélio. O museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

Revistas

Bondinho (1972).

Navilouca (1974).

Arte em Revista nº7, (1983).

DVDs

Antonio Dias: arte ilustrada. São Paulo: Instituto Arte na Escola; autoria Ana Maria Schultze; coord. de Mirian Celesta Martins, Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

Marcelo Nitsche: arte em renovação/ Instituto Arte na Escola; autoria de Rita Demarchi; coord. de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

Filmografia

- “+ - = -” (Rio de Janeiro, 1976-2000, 1'52", p&b, mudo) de Anna Maria Maiolino;
- “Abertura I” (Rio de Janeiro, 1972, 3', cor, mudo) de Artur Barrio;
- “Agrippina é Roma-Manhattan” (Nova York, 1972, 15'3", cor, mudo) de Hélio Oiticica;
- “Anticinema (?) (Auto-retrato N°4)” (Porto Alegre, 1970, 2'59", cor, mudo) de Raymond Chauvin;
- “Arte/Pare” (Recife, 1973, 3'4", mudo) Paulo Bruscky;
- “Copacabana Beach” (Rio de Janeiro, 1982, 10'08", cor, sonoro) de Vivian Ostrovsky;
- “Carnival in Rio” (Rio de Janeiro, 1974, 10'51", cor, sonoro) da Lygia Pape;
- “Céu sobre a água” (Arempebe, 1978, 22'16", cor, som) de José Agrippino de Paula;
- “Costura de mão” (São Paulo, 1975, 2', cor, sonoro) de Marcello Nitsche;
- “Cristine” (França, 1976, 2'42", cor, mudo) de Artur Barrio;
- “Costura de paisagem” (Curitiba, 1975, 4'30", p&b, sonoro) de Marcello Nitsche;
- “Cubo de fumaça” (São Paulo, 1971, 4'37", sonoro, cor) do Marcello Nitsche;
- “Duelo” (Recife, 1974, 3', cor, sonoro) de Daniel Santiago;
- “Estética de Camelô” (Recife, 1982, 5'51", cor, mudo) de Paulo Bruscky;
- “Esplendor do martírio” (Rio de Janeiro, 1974, 9'30", cor, sonoro) de Sérgio Péo;
- “Exposed” (Salvador, 1978, 7'30", cor, som) de Edgard Navarro;
- “Fome” (Rio de Janeiro, 1972, 3'10", cor, mudo) de Carlos Vergara;
- “Fotograma” (São Paulo, 1973, 3'40", cor, mudo) Claudio Tozzi;
- “Grama” (São Paulo, 1973, 4', cor, som) Claudio Tozzi;
- “Imagens do Declínio - Beba Coca Babe Cola” de (João Pessoa, 1980, 6'57", cor, som) de Torquato Joel e Bertrand Lira;
- “Jogos frugais frutais” (Recife, 1979, 10', cor, som) de Jomard Muniz de Britto;

- “Luz e sombra” (Salvador, 1976, 7'50", cor, sonoro) de Mário Cravo Neto;
- “Mamãe fiz um super-8 nas calças” (Rio de Janeiro, 1974, 1', cor, mudo) de Carlos Zílio;
- “Nosferatu no Brasil” (Rio de Janeiro, 1975, 14'36", cor e p&b, sonoro) de Ivan Cardoso. Série “Quotidianas Kodaks”, o média-metragem com Torquato Neto;
- “O desenrolar do filme” (São Paulo, 1973, 1'07", cor, som) de Ismênia Coaracy;
- “O lento, seguro, gradual e relativo strip-tease de Zé Fusquinha” (Recife, 1978, 2'50", cor, som) de Amin Stepple;
- “O rei do cagaço” (Salvador, 1977, 10', cor, som) Edgard Navarro;
- “Ora Bombas, ou a pequena história do pau brasil” (Salvador, 1981, 4'15", cor, som) de Fernando Bélen;
- “Pátria” (Rio de Janeiro, 1977, 3', cor, som) de Jorge Mourão;
- “Pixando” (Salvador, 1980, 15', cor, sonoro) de Pola Ribeiro;
- “Poema” (Recife, 1979, 2', sonoro, cor) Claudio Tozzi;
- “Poesia e Vento” (São Paulo, 1974/75, 1'22", cor, sonoro) de Gabriel Borba;
- “Projeção” (São Paulo, 1981, 3'25", cor) de Marcos Berttoni;
- “The Illustration of art I” (Londres/Milão, 1971-1972, 4'04", mudo, cor) de Antônio Dias;
- “The Illustration of art II” (Londres/Milão, 1971-1972, 1'47", mudo, cor) de Antônio Dias;
- “The Illustration of art III” (Londres/Milão, 1971-1972, 3'37", mudo, cor) de Antônio Dias;
- “The Illustration of Art / Gimmick” (Londres/Milão, 1972, 6'15", mudo, cor) de Antônio Dias;
- “Trio elétrico” (Salvador, 1977, 12' 23", cor, sonoro) de Miguel Rio Branco;
- “X” (Rio de Janeiro, 1976-2000, 3'29", p/b, mudo) de Ana Maria Maiolino;
- “Xeroperformance” (Recife, 1980, 41", p&b, som) de Paulo Bruscky;