

volume 12

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Letraria®



CINEMA EXPERIMENTAL E ARTES VISUAIS NO BRASIL:

O CASO DA GUERRILHA ARTÍSTICA (1967-1977)

Frederico Franco

CINEMA EXPERIMENTAL E ARTES VISUAIS NO BRASIL:

O CASO DA GUERRILHA ARTÍSTICA (1967-1977)

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

Frederico Franco

CINEMA EXPERIMENTAL E ARTES VISUAIS NO BRASIL:

O CASO DA GUERRILHA ARTÍSTICA (1967-1977)

Araraquara
Letraria
2024

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Franco, Frederico

Cinema experimental e artes visuais no Brasil [livro eletrônico]: o caso da guerrilha artística (1967-1977) / Frederico Franco. - Araraquara, SP: Letraria, 2024. - (Coleção Artes do Cinema e do Vídeo ; v. 12)

PDF.

ISBN 978-65-5434-103-5

1. Artes visuais 2. Cinema - Brasil - História 3. Filmes cinematográficos - Crítica e interpretação 4. Filmes cinematográficos - História e crítica I. Título. II. Série.

24-240452

CDD- 791.4375

Índices para catálogo sistemático:

1. Filmes cinematográficos : Apreciação crítica 791.4375
Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Imagem da capa:

“Memórias de um estrangulador de loiras” (1971)

Fonte: internet

Coleção Artes do Cinema e do Vídeo

A Coleção Artes do Cinema e do Vídeo tem como objetivo a publicação de dissertações selecionadas, produzidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná. Busca-se, assim, divulgar e fortalecer a pesquisa sobre Cinema e Vídeo enquanto campos artísticos, com ênfase tanto nos processos de criação artística, quanto em teorias e discursos que se materializam nestas artes.

Coordenação Editorial: Beatriz Avila Vasconcelos e Débora Regina Opolski

Conselho Editorial

Ana Maria Rufino Gillies (PPG-CINEAV – Unespar)
Alexandre Rafael Garcia (PPG-CINEAV – Unespar)
Allan Oliveira (PPG-MUS – Unespar)
Amabilis de Jesus da Silva (PPG-Artes – Unespar)
Ana Paula Peters (PPG-MUS – Unespar)
André Acastro Egg (PPG-MUS – Unespar)
Artur Freitas (PPG-Artes – Unespar)
Beatriz Avila Vasconcelos (PPG-CINEAV – Unespar)
Carolina Amaral Aguiar (UEL)
Claudia Priori (PPG-CINEAV – Unespar)
Cristiane do Rocio Wosniak (PPG-CINEAV – Unespar)
Débora Opolski (PPG-CINEAV – Unespar)
Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV – Unespar)
Fabiane Freire França (PPG-SED – Unespar)
Fábio Jabur Noronha (PPG-CINEAV – Unespar)
Fábio Poletto (PPG-MUS – Unespar)
Fábio Steyer (UEPG)
Fábio Uchoa (Universidade Anhembi-Morumbi)
Felipe Ribeiro (PPG-MUS – Unespar)
Gisele Schnorr (PROF-FILO – Unespar)
José Ronaldo Fassheber (PALI – Unespar)
Juslaine de Fátima Abreu Nogueira (PPG-CINEAV – Unespar)
Luciana Paula Castilho Barone (PPG-CINEAV – Unespar)
Marcelo Carvalho (PPG-COM – UTP)
Maria Cristina Mendes (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro de Andrade Lima Faissol (PPG-CINEAV – Unespar)
Pedro Plaza Pinto (PPG-CINEAV – Unespar/PPG-HIS-UFPR)
Rafael Tassi Teixeira (PPG-CINEAV – Unespar)
Regiane Ribeiro (PPG-COM- UFPR)
Robson Rosseto (PPG-ARTES – Unespar)
Rosane Kaminski (PPG-CINEAV – Unespar/ PPG-HIS-UFPR)
Rosemeri Rocha (PPG-Artes – Unespar)
Salete Machado Sirino (PPG-Artes – Unespar)
Sandra Fischer (PPG-CINEAV – Unespar / PPG-COM-UTP)
Solange Stecz (PPG-Artes – Unespar)



Este *e-book* foi publicado com recursos do PROAP/CAPES.

SUMÁRIO

PREFÁCIO: FILMES-PROJÉTEIS, RITUAIS ESTRANHOS E DISTURBAÇÕES	10
APRESENTAÇÃO	16
INTRODUÇÃO: ARTES EXPERIMENTAIS E SUAS IMPLICAÇÕES TEÓRICAS	17
I Por que cinema experimental? E por que cinema experimental brasileiro?	21
II Cinema e artes visuais: abordagens possíveis	34
Ila Cinema: história, tecnologia e impureza	36
Ilb Cinema e artes visuais: aproximações metodológicas	42
III Tendências de (neo)vanguardas no Brasil	46
IIIa O que é uma vanguarda?	46
IIIb Anos 1950: Bienal, concretos e neoconcretos	51
IIIc Anos 1960: Opinião, Propostas, Nova Objetividade e anti-arte	61
IV Arte de guerrilha: do conceito à prática	70
IVa Teoria para uma arte de guerrilha, por Décio Pignatari	73
IVb Sobre como revolucionar estruturas	76
IVc Salão da Bússola e Do corpo à terra	80
1 GUERRILHA COMO VIOLÊNCIA: MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS, DE JÚLIO BRESSANE	89
1.1 Esqueleto da violência: uma proposta de organizar o caos	92
1.2 Estrangulamento(s): um cinema do corpo	102
1.3 Sobre estruturas lineares: rupturas e subversões	110
1.4 Experimentalismo: cinema sobre cinema	115
1.5 Cildo Meireles e Lygia Pape: um diálogo possível	120

2 GUERRILHA E O ESCATOLÓGICO: O REI DO CAGAÇO, DE EDGARD NAVARRO (OU POSSÍVEIS CONEXÕES COM ARTUR BARRIO)	128
2.1 Apresentação: Navarro, Super-8 e experimentalismo	129
2.2 <i>O rei do cagaço</i> : deboche e iconoclastia	132
2.3 Artur Barrio e Edgard Navarro entre a repulsa e a abjeção	143
2.3.1 Artur Barrio: mórbida vividez	145
2.3.2 Edgard Navarro: escatologia em <i>close-up</i>	151
2.4 Navarro, Barrio, <i>performance</i> e <i>happening</i>	158
3 GUERRILHA, PERFORMANCE E RITUAL: SENTENÇA DE DEUS, DE IVAN CARDOSO	167
3.1 Ivan Cardoso: do experimental ao terrir	168
3.2 Fim da linearidade: observando a constelação	169
3.3 Reflexões a partir da cena de abertura: contornos ritualísticos e performáticos	180
3.3.1 Sobre o sacrifício, o profano, a violência e o corpo	185
3.4 Recortes tropicalistas	192
3.4.1 Sobre a trilha musical: mistura tropicalista	196
3.4.2 Imagens tropicalistas	198
3.4.3 O corpo tropicalista	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
I Para pensar um cinema de guerrilha	213
II Entre crimes e corpos: convergências e divergências	216
III Breves palavras sobre arte e política	218
REFERÊNCIAS	221

PREFÁCIO: Filmes-projéteis, rituais estranhos e perturbações

Rosane Kaminski¹

Este livro trata de um tipo de arte com características no mínimo “estranhas” (no melhor sentido da palavra) e, no limite, obscenas. Em termos estéticos, remontando a Viktor Chklovski e passando por Bertold Brecht, o “estranhamento” remete às proposições da arte que estimulam novas formas de percepção e ativam a consciência sobre a linguagem.² A dilatação da percepção sempre foi uma das finalidades das artes de vanguarda, impactando os juízos estéticos e promovendo tensionamentos na relação entre arte e beleza.

Quanto às relações entre o visível e o obscuro, muito já se discutiu sobre a ética do olhar e as transgressões de fronteiras promovidas pela fotografia e o cinema. Dentre as muitas posições, destaca-se a do filósofo e historiador da arte Jean Galard, para quem “a associação da beleza com a miséria, com a violência ou com o horror é legítima”, sobretudo por ele compreender que a definição de beleza não se restringe ao que traz “satisfação” ou gratificação, mas se alarga a ponto de designar o que provoca estupefação e estarecimento (Galard, 2012, p. 164-165). Uma beleza, segundo Galard, “exorbitante”. É a ficção que estabelece limites lícitos para a experiência estética enquanto contemplação ou estarecimento? Ou o tensionamento dos seus limites já constitui, em si, um gesto político?

A partir do *corpus* selecionado para conduzir as reflexões deste livro, intitulado *Cinema experimental e artes visuais no Brasil: o caso da guerrilha artística (1967-1977)* e fruto da sua pesquisa de mestrado realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Unespar, Frederico Franco nos faz observar as íntimas relações entre percepção, arte e política.

A proposta deste livro é avaliar o diálogo entre as formas cinematográficas experimentais brasileiras e as artes visuais de vanguarda, sobretudo a tendência de “arte de guerrilha”, no contexto cultural brasileiro dos anos 1960 e 1970³. Para tanto, os

1 Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq; Doutora em História (UFPR) com Pós-Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (USP); Professora Associada da UFPR. Atua no PPGHIS-UFPR, no CINEAV-Unespar e no PPGAV-Unespar. Autora dos livros *A poética da angústia: cinema e história em Sylvio Back* (Intermeios, 2021); *A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960* (Editora UFPR, 2018); e coorganizadora de diversas coletâneas.

2 O termo “estranhamento” (*ostranienie*) foi um neologismo criado pelo russo Viktor Chklovski, do círculo dos formalistas russos, e apareceu pela primeira vez no seu artigo *Arte como procedimento*, publicado em 1917. Referia-se às propostas de superação do automatismo da percepção por meio da ruptura dos limites entre arte e vida. Em 1935, durante uma visita a Moscou, Bertold Brecht cunhou a expressão *Verfremdungseffekt*, traduzível como “efeito de estranhamento”, para se referir aos procedimentos de um teatro de vanguarda que teria como intenção despertar no espectador uma atitude analítica e crítica.

3 A noção de “arte de guerrilha”, associada a uma geração de jovens artistas brasileiros atuantes na virada dos anos 1960-70, é amplamente discutida e fundamentada no livro: FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2013.

objetos centrais de análise são três filmes: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971), *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977) e *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972). Cada filme constitui o eixo de um capítulo e o método adotado é fazer emergir das análises fílmicas as principais questões estéticas que fundamentam a definição de um “cinema de guerrilha” proposta por Frederico Franco. Seus argumentos são construídos no cotejo entre os filmes, as obras de artes visuais e o contexto histórico-cultural em que foram produzidos. A distribuição dos capítulos não segue uma ordem cronológica referente à produção dos filmes, antes, privilegia os elementos conceituais evocados pelos filmes em si, sempre colocando-os em comparação com um conjunto de obras de artes visuais realizadas naqueles mesmos anos, evidenciando as suas características estéticas e ritualísticas comuns.

A ideia de “guerrilha” que dá base aos argumentos do autor é proveniente de dois textos publicados no Brasil pouco tempo antes da produção dos filmes. São eles: *Teoria de guerrilha artística*, escrito pelo poeta Décio Pignatari e publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 1967⁴, e *O corpo é o motor da obra*, assinado pelo crítico de arte Frederico Morais e publicado, em 1970, na *Revista Cultura Vozes*, em “homenagem a Décio Pignatari” (Morais, 1970, p. 49). Pignatari lhe faz ver a aproximação entre o termo *guerrilha* e “o processo da vanguarda artística consciente de si mesma”. Aqui, penso, vale a pena um recuo no tempo para situar o leitor num importante debate.

Entre outubro de 1935 e janeiro de 1936, Walter Benjamin trabalhava na primeira e na segunda versões do seu famoso ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, texto no qual desenvolveu importantes (e complexas) reflexões acerca das transformações que se processavam na percepção estética ao longo das primeiras décadas do século XX. Essas transformações, em íntima conexão com a expansão do capitalismo, vinculavam-se à experiência da vida nas grandes cidades, à amplificação das técnicas e do “negócio” dos impressos, do rádio, da publicidade, bem como à difusão da fotografia e do fascínio exercido pelo cinema, ponderando sobre as relações entre “o modo de existência das coletividades humanas” e o “modo da sua percepção” (Benjamin, 2012, p. 25). A experiência citadina era cada vez mais veloz, fragmentária e simultânea, envolvendo, ainda, as muitas fraturas provocadas pela Primeira Grande Guerra e os efeitos de um estilhaçamento da tradição⁵. Muitos artistas, naquelas décadas iniciais

4 Publicado novamente em: PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. In: PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

5 Sobre isso, ver também o texto de Benjamin intitulado “Experiência e Pobreza”, escrito em 1933. Segundo ele, “Nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes”. BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 115.

do século XX, revolveram valores e formas estéticas tradicionais, por vezes de forma agressiva. O belo foi posto em xeque. O estranho, o fragmentário e o insólito invadiram o campo da arte.

Atento às modificações de ordem econômica, social e estética na Europa daqueles anos, Benjamin propôs alguns conceitos novos que, segundo ele, poderiam vir a ser “utilizados para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte” (Benjamin, 2012, *Op. cit.*, p. 11). Nas páginas finais do seu ensaio publicado em 1936, ele comenta as manifestações dadaístas que, “ao transformarem a obra de arte no centro de escândalo”, pretendiam provocar a indignação pública. “A obra de arte convertia-se, com os dadaístas, em um projétil. Atingia com violência o espectador” (*Ibidem*, p. 107). Essa associação direta entre arte e arma que “atinge”, que pode ser “violenta”, não é gratuita, nem ficaria restrita às ações aos artistas dadaístas.

Seu texto não teve uma recepção fácil naquele momento. Inclusive, para ser publicado, precisou ser revisto e teve vários trechos cortados. Somente após a sua morte, uma terceira versão do seu ensaio (retomando os trechos e as notas cortados) seria publicada na Alemanha, em 1955, e daí em diante ele se tornaria mais conhecido. No Brasil, foi publicado pela primeira vez, em 1968, na *Revista Civilização Brasileira*, com tradução de Carlos Nelson Coutinho, no mesmo contexto em que afloravam as manifestações da “arte de guerrilha”, bem como o tipo de cinema que foi escolhido como objeto de estudo por Frederico Franco, no livro ora apresentado ao leitor.

Essa ponte com o texto de Walter Benjamin me soou importante para pensarmos o campo de discussões no qual se situa este livro, pois a violência estética ou, mais do que isso, a agressão (moral e perceptiva) por meio da obra de arte, está presente em todos os filmes escolhidos para conduzir sua discussão em favor de um cinema de guerrilha. São filmes-projéteis.

No Brasil dos anos 1960, Pignatari apontava para algo muito parecido com o que Walter Benjamin buscava expressar três décadas antes. No mesmo sentido, em seu texto de 1970, Morais se referia à noção de “contra-arte” (expressão que em tudo evocava a postura dadá) e sugeria que: “O artista é quem dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa” (Morais, *Op. cit.*, p. 51), tecendo a mesma aproximação entre obra e projétil. Fossem ou não leitores de Benjamin, eles lidavam com os mesmos conceitos introduzidos por ele, úteis na formulação das “exigências revolucionárias na política da arte”.

Morais não cita Benjamin em seu ensaio, mas cita nominalmente André Breton, “teórico do surrealismo, ativista do PC e membro da resistência francesa” que, num artigo

escrito também no ano de 1936, intitulado *Crise de l'objet*, “mostrou que a função da arte é desarrumar o cotidiano, colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes” (*Ibidem*, p. 56).

No Brasil dos anos 1960, em consonância com acontecimentos que marcavam o campo artístico internacional (desmaterialização da obra de arte, negação de suportes tradicionais, uso do corpo como matéria significativa etc.) e, sobretudo após o golpe militar de 1964, as obras de arte mais experimentais se configuraram como atos de resistência política à ditadura e aos seus mecanismos de censura e autocensura. Obras-projéteis. Foi naquele bojo que se formulou essa ideia de “artista guerrilheiro”, capaz de criar “um estado permanente de tensão” e de transformar em arte “mesmo o mais banal evento cotidiano”. Sua vítima era o espectador “obrigado a aguçar e ativar seus sentidos” e, sobretudo, a “tomar iniciativas” (*Ibidem*, p. 49).

Segundo Pignatari (*Op. cit.*, p. 169), “na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros”. Mas quais são as armas, quando o assunto é arte? Pensando com Moraes, a arma é o *corpo* da obra. É ele – o corpo estranho – que inova, que incomoda, que disturba. Não se trata, portanto, de uma violência que produz danos físicos no observador, mas que promove deslocamentos perceptivos, colapsos nos esquemas sensório-motores. Quiçá delineando o que seria um cinema de guerrilha, os três filmes analisados por Frederico Franco, além de rasurar a lógica narrativa, escancaram o repugnante, o ritualístico, o convulsivo.

Vejamos em síntese. Filme um: Um assassino compulsivo. Com gestos obstinados e repetitivos, ele estrangula todas as (idênticas) mulheres loiras que encontra, ao som de balidos, berros e coaxar de sapos. Filme 2: Um homem que defeca diante da câmera, com seu o ânus enquadrado em primeiro plano. Filme 3: Um ritual insólito no qual uma galinha é degolada diante da câmera, para ter seu sangue derramado sobre o corpo de um *performer*, enquanto outro rasteja entre lápides e caixões num cemitério, movimentando-se em direção à câmera. Uma tesoura que simula cortar um pênis, exposto em *close*.

Também a noção de “arte disturbacional”, proposta pelo filósofo Arthur Danto, ajuda a pensar esses objetos de estudo de Frederico Franco. Para além da mera perturbação ou ultraje, “a realidade deve de algum modo ser um componente real da arte disturbacional, e usualmente essa realidade é, ela própria, de um tipo perturbador: obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilação, perigo real, dor verdadeira, morte possível” (Danto, 2014, p. 159).

Danto insiste, ao definir perturbação, que nesse conceito o “chocante e o ultrajante são apenas meios para um fim”, pois deles advêm uma “subpercepção difusa de que uma dimensão do nosso ser está sendo colocada num nível ainda mais baixo que o nível mais baixo da civilização” (*Ibidem*, p. 169). Nesse tipo de obra, a obscenidade se torna perturbacional, pois seu uso borra uma fronteira entre imitação e realidade. Ao revogar a linha que separa a representação da apresentação, causa um tipo de desordem. É como se essa arte almejasse reconectar-se com suas origens mais primitivas, dionisíacas, recuperando aqueles “impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou e que a arte veio sufocar cada vez mais” (*Ibidem.*, p. 164), supondo que em seus primórdios a arte fosse quase como mágica. Por “mágica”, Danto se refere às situações nas quais “o sujeito representado realmente entrava nas suas representações”. Uma imagem não apenas parecia com o representado, mas este “aparecia” nela. O ente divino que se queria invocar com a imagem ou com a dança efetivamente incorporava o ícone, fosse o corpo da imagem ou do ator, numa situação ritual que poderia ser aterrorizante. As pessoas “civilizadas” preferem ficar longe desse tipo de experiência, e os processos históricos de academicização da arte, bem como de sua posterior busca de autonomia, comprovam isso. Nesse sentido, uma arte do tipo perturbacional é um esforço de reconexão com essa ancestral estrutura mágica de pensamento, há muito abandonada pela arte, mas cujos impulsos podem ser vistos, por exemplo, no surrealismo e no dadá (*Ibidem.*, p. 169).

Há, nos filmes e obras de guerrilha abordados no livro do Frederico Franco, algo desse anseio em tangenciar o ritual, em ultrapassar o limite da representação, fundir a arte com a vida, promovendo uma experiência não necessariamente agradável, que varia entre a abjeção e o estranhamento. Vale destacar a capacidade discursiva de Frederico Franco em conduzir suas reflexões por esses recônditos muitas vezes fugidios, sem perder seu distanciamento e capacidade crítica.

O corpo deste livro, enfim, organiza-se em cinco partes. Há um capítulo introdutório bastante denso, que situa, a partir de ampla revisão bibliográfica, importantes conceitos manejados no texto, como vanguarda, cinema experimental e arte de guerrilha. Preparado esse solo conceitual, seguem-se os três capítulos organizados a partir das primorosas análises fílmicas, o que é feito seguindo “critérios estético-narrativos”, como explica o autor: “parte-se do filme que, mesmo com proposta experimental, ainda conserve princípios narrativos, indo em direção àquele que radicalize ainda mais o aparato fílmico”.

Após as arrebatadoras incursões junto a cada um dos filmes e das potentes reflexões teóricas alcançadas nesses capítulos, a quinta e última parte do livro traz as

conclusões alcançadas pelo pesquisador, apontando vários pontos em comum entre os três filmes escolhidos, que lhe auxiliam a traçar a almejada definição para “cinema de guerrilha”. Entre essas características comuns, estão as dinâmicas fragmentadas ou *fraturas*, o estilhaçamento da narrativa, a negação da lógica linear em favor de uma lógica constelacional, a violência estilística, a polifonia – todos traços que fazem da obra um *corpo* incômodo e perturbador – além da valorização do corpo humano como protagonista, no âmbito diegético. Escancara-se o corpo nu, os excrementos do corpo, o corpo ritualizado, o corpo repetidamente violentado e assassinado.

Convido, pois, os leitores a acompanharem Frederico Franco nos seus sofisticados percursos analíticos até que se alcance, junto com ele, esse poder de síntese.

Curitiba, primavera de 2024.

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de uma pesquisa realizada entre 2022 e 2024 no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), com objetivo central de compreender possíveis intersecções estéticas entre o cinema experimental e as artes visuais de vanguarda brasileiras. A publicação do livro se dá a partir do Edital nº 022/2024 – PPG-CINEAV, da Coleção Artes do Cinema e do Vídeo, possibilitada com financiamento da verba PROAP, concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradeço, primeiramente, o apoio de todos os docentes e, principalmente, da minha orientadora Dra. Rosane Kaminski pelo auxílio durante o processo da pesquisa e pela escrita do prefácio do presente livro. Além disso, deixo registrada a importância da contribuição dos professores componentes de minha banca: Dr. Artur Freitas e Dra. Maria Cristina Mendes.

Fica registrado, também, meu agradecimento à Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) por terem permitido o desenvolvimento e maturação dessa pesquisa bem como o trato humano em tempos de dificuldades particulares.

Agradeço, também, à minha família: Carla, minha mãe; Isaías, meu pai; Teresinha, minha avó; Danúbio, meu avô; Beatriz, minha dinda; e, por fim, meu irmão e melhor amigo, Fabrício. Tudo o que tenho devo a vocês e sou eternamente grato por ter encarnado no meio de pessoas tão especiais. Em tempos de escuridão, sem vocês, jamais haveria encontrado uma luz ao fim do túnel.

Por fim, dedico esse livro àqueles que um dia ousaram questionar a ordem e as regras do jogo.

INTRODUÇÃO: Artes experimentais e suas implicações teóricas

O presente livro tem como tema principal uma análise comparativa entre o cinema experimental brasileiro dos anos 1970 e a geração de artistas visuais conhecida por desenvolver aquilo que será conhecido como *arte de guerrilha* ou *contra-arte*. As principais questões investigativas dizem respeito a como pode se estabelecer relações estético-políticas entre as duas tendências artísticas citadas. Para isso, três filmes experimentais brasileiros foram selecionados para servirem como objetos de estudo desta pesquisa junto de uma gama de produções artísticas da dita *geração A1-5*, responsável pela disseminação do conceitualismo da *contra-arte* ou *arte de guerrilha*.

Voltando um pouco mais no tempo, é razoável considerar que as artes visuais estão em franca conexão com todas as expressões artísticas ao seu redor: literatura, arquitetura, *design*, teatro. Abrir esse canal entre a *sétima arte* e as artes plásticas é, dessa forma, um caminho interessante para tentar capturar o impacto estético e social de tendências artísticas. No entanto, para falar do atual trabalho, é necessário retornar alguns anos no tempo, mais especificamente em 2020, quando surgiu o primeiro ímpeto de explorar essa zona cinzenta entre as artes. Artes visuais e cinema são dois suportes artísticos independentes, mas que também estão em constante diálogo ao longo de toda a história do cinema. Há três anos, os objetos de pesquisa em meu Trabalho de Conclusão de Curso da graduação eram outros: realizar uma análise comparativa entre o filme experimental *Wavelength*, dirigido por Michael Snow, e o movimento minimalista norte-americano dos anos 1960. A única similaridade com o trabalho atual se dá através de metodologia que busca dar conta de intersecções estético-políticas entre os dois componentes do *corpus* de estudo.

Após a apresentação final do escrito entregue como Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), foi aberto o espaço para contribuições dos membros da banca avaliadora. Ao longo da argumentação dos avaliadores, entre muitas sugestões de leitura e outros possíveis caminhos metodológicos, surgiu, então, uma proposta de desdobramento da pesquisa ali apresentada. Foi levantada a possibilidade de tentar aplicar o mesmo modelo de análise comparativa para o cenário brasileiro: unir cinema experimental e artes visuais dentro das produções artísticas do Brasil. Em 2020, durante a banca, foram citados movimentos como o *concretismo* e o *neoconcretismo* como possíveis pontos de partida dessa pesquisa ainda pré-embriônica. A tentativa, aqui, era buscar encontrar em solo nacional algum correspondente quase direto e imediato da *minimal art* de Donald Judd

e Robert Morris. Em outro momento, também, tentava-se encontrar, nas expressões experimentais brasileiras, algo similar ao cinema estrutural que molda a carreira de Michael Snow e seu *magnum opus Wavelength*. O nascimento da atual investigação surge justamente quando fica clara a impossibilidade de mimetizar a análise do cenário norte-americano para o contexto sessentista e setentista do Brasil.

Percebendo tal encruzilhada, nasceu, portanto, o ímpeto de descobrir um caminho específico dentro da história da arte do Brasil. O recorte, inicialmente, partiria desde os anos 1920 com o modernismo, onde podem ser encontrados os primeiros grandes ensinamentos sobre o sentido de uma “vanguarda brasileira”. É, no entanto, a partir dos anos 1950 que a discussão vanguardista aquece mais ainda o cenário das artes visuais no país – principalmente após a I Bienal de São Paulo em 1951. A partir daí, com as mobilizações dos artistas *concretos* e os *neoconcretos*, encontram-se novos nomes que passam a permear o imaginário da pesquisa aqui proposta. Entre eles, estão Lygia Clark e Hélio Oiticica, dois dos artistas que mais ganham destaque nesse primeiro momento de revisão histórica de uma vanguarda no Brasil. Oiticica e sua inventividade não apenas artística, mas também teórica, abre o caminho para encontrar os primeiros passos deste estudo. Seus textos *Situação da vanguarda no Brasil*, *Esquema geral da Nova Objetividade* e *Experimentar o experimental* surgem como as bases teóricas iniciais da busca por uma expressão de vanguarda que abra diálogo com um possível cinema experimental brasileiro. Para situar o debate da vanguarda brasileira, dois escritos importantes serão explorados: o artigo *Nova objetividade brasileira – posicionamentos da vanguarda*, de Paulo Reis, e a introdução do livro *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*, de Artur Freitas.

Passado o Golpe Militar de 1964 e o marco do Ato Institucional nº 5, novos debates teóricos sobre a arte brasileira surgiram para despontar uma importante geração de artistas e teóricos. Questões relativas ao *objeto artístico* estão presentes desde os anos 1950 e ainda reverberam no cenário da produção de arte. Mas, além disso, saltam aos olhos outras contribuições teóricas que pautam essa nova geração: primeiramente, a ideia de *guerrilha artística* proveniente do texto *Teoria de guerrilha artística*, de Décio Pignatari, de 1967; na sequência, o texto, de 1970, *O corpo é o motor da obra*, do crítico de arte mineiro Frederico Moraes. Descobrimos novos aportes de teoria, encontra-se um conjunto de artistas que transcende e revoluciona os limites daquilo que se compreendia como arte no Brasil. Através da tese de doutorado *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969-1973)*, de Artur Freitas, é que descobri a *geração AI-5*, composta por Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel e Luiz Alphonso. Seu estilo agressivo de

criar e apresentar arte, sempre caminhando entre tênues limites, surge como a primeira delimitação do *corpus* da pesquisa.

Encontrado um conjunto de obras e artistas de vanguarda no Brasil, coube, então, a busca de expressões experimentais no cinema do país. Evidentemente, o cinema experimental brasileiro compartilha muito poucas semelhanças com as tendências norte-americanas. Inclusive, dentro da história do cinema brasileiro, pouco se tem escrito sobre experimentalismo. Iniciei uma investigação pela história do cinema nacional tentando encontrar fragmentos daquilo que pode ser compreendido como *experimental*. Para isso, precisei me desprender das categorias e gêneros preestabelecidos de uma história do cinema experimental norte-americano: as produções lá realizadas são *específicas* de seus contextos históricos e dizem respeito apenas ao seu circuito artístico.

Para delimitar ainda mais o escopo de busca por filmes experimentais que estabeleçam diálogo com a geração de artistas citada acima, defini que essa segunda parte do *corpus* fosse contemporânea ao grupo de Barrio, Meireles e Manuel: ou seja, realizado no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Nesse ínterim, havia no Brasil dois grandes movimentos cinematográficos em curso: o *cinema novo*, capitaneado por Glauber Rocha, e o *cinema marginal*, assim nomeado a partir de produções de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Andrea Tonacci, realizadores da *Boca do Lixo* em São Paulo. Ambas as tendências flertavam com o experimental em maior ou menor medida em alguns de seus momentos de maior radicalismo. Contudo, por uma série de fatores a serem debatidos futuramente, o *cinemanovismo* e o *cinema da Boca do Lixo* não atingem dimensões experimentais como sua marca principal – a investigação aqui proposta visa encontrar modos de expressão puramente experimentais. Para compreensão maior deste momento da história do cinema brasileiro, foi buscado aporte teórico principalmente nas seguintes fontes: *Alegorias do subdesenvolvimento* e *Cinema brasileiro moderno*, ambos de Ismail Xavier; *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes; o texto *Cinema novo/cinema marginal*, escrito por Fernão Pessoa Ramos e capítulo do livro *Nova história do cinema brasileiro*, organizado pelo próprio Fernão; e, por fim, também capítulo do livro de Fernão Pessoa Ramos, *Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro*, de Guiomar Ramos e Lucas Murari.

Quase coexistindo com os movimentos cinematográficos lembrados no parágrafo acima, podem ser encontrados diversos autores ao redor do Brasil que, através de novas tecnologias – como a bitola do *Super-8* e o *VHS* – constroem carreiras baseadas em princípios norteadores completamente experimentais. Do Rio de Janeiro e ainda gravando em película, o marginal Júlio Bressane é um dos que radicaliza inteiramente sua linguagem

audiovisual; vindo da Bahia, Edgard Navarro é visto com destaque; nascido em Minas Gerais, mas com trabalhos realizados no Rio de Janeiro, encontra-se Arthur Omar, que dedica sua carreira a documentários antropológicos experimentais; Ivan Cardoso, mestre do *terrir*, representa o Espírito Santo; no Recife, um dos principais nomes a despontar no experimentalismo é Jomard Muniz de Britto; e, finalmente, ao norte, no Pará, Sérgio Péo conduz experimentos entre o documental e o ficcional. Cada um desses autores constrói, à sua própria maneira, diversos lampejos de cinema experimental no Brasil. Similaridades são encontradas, mas não capazes de unificá-las enquanto uma única corrente cinematográfica. Seus filmes são encontrados em rápidas buscas na internet, mas, em contrapartida, a qualidade do material é extremamente precária: são raros os casos nos quais se pode afirmar que a imagem está em condições ideais.

Entre os mais variados filmes, três foram selecionados para compor o *corpus* desta pesquisa. O primeiro é *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971)⁶, dirigido por Júlio Bressane durante seu exílio em Londres; o segundo é *Sentença de Deus* (1972)⁷, de autoria de Ivan Cardoso, gravado em 8mm; e o último, realizado pelo iconoclasta Edgard Navarro, é o célebre *O rei do cagaço*⁸, também feito na bitola *Super-8*, já realizado na segunda metade dos anos 1970. Uma série de fatores levou à escolha desses filmes em particular. O *primeiro* diz respeito às possíveis aproximações das obras audiovisuais com a arte de guerrilha. Os filmes aqui explorados, através da violência, do grotesco, do deboche e da iconoclastia dialogam muito bem com os princípios dos artistas da *geração A1-5* que, através do ataque ao moralismo da sociedade, constroem uma estética agressiva e violenta. Aqui, cinema experimental e arte de vanguarda não apenas desconstroem modos do fazer artístico como também fazem de sua experimentação um ato político. Uma *próxima* justificativa está posicionada na capacidade desses filmes de servir como um grande resumo das expressões de cinema de vanguarda no Brasil: a violência, o escracho, a alegorização moderna, recusa da narrativa tradicional e o corpo enquanto protagonista são escolhas estéticas que permeiam uma grande maioria do experimentalismo brasileiro. Dessa forma, então, pode-se compreender que a escolha desses filmes se dá justamente pois eles, através da subversão de valores do cinema tradicional, transformam sua *linguagem* em instrumento que vai além da estética, posicionando-se no ramo *político*.

6 Link para repositório digital do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=XiMtlikCEW4>.

7 Link para repositório digital do filme: <https://www.youtube.com/watch?v=v5zSG02efjs>.

8 Link para repositório digital do filme: <https://vimeo.com/376851763>.

Delimitado o *corpus* e definindo os objetos de análise, cabe, aqui, apresentar a organização do primeiro capítulo e do livro enquanto totalidade. Além de conter essa breve introdução, servirá para pontuar os principais debates teóricos que cercam o *corpus*. Será definida, nesta seção, uma divisão de quatro momentos teórico-metodológicos. No *primeiro subcapítulo*, serão explorados os motivos que levaram a pesquisa para o ramo do cinema experimental; dessa forma, além de destacar as primeiras definições do que é *experimentalismo* no cinema, haverá, também, um momento de tentar compreender a história dessa vanguarda cinematográfica no Brasil. Em um *segundo* tópico, serão delimitadas as abordagens metodológicas escolhidas para realizar a análise comparativa entre cinema e artes visuais e, além disso, exemplos históricos de como expressões de vanguarda tendem a ser ponto chave para a união da sétima arte com as artes plásticas. Na *terceira* seção, ocorrerá um apanhado histórico da arte de vanguarda no Brasil ao longo do século XX até os anos 1970. Por fim, definições teóricas daquilo que vem a ser chamado de arte de guerrilha e exemplos visuais de obras de arte serão o principal objetivo do *quarto* subcapítulo.

O *desenvolvimento* do trabalho será dividido em três grandes blocos, cada um deles dando conta da análise dos três filmes selecionados. A organização do livro seguirá critérios estético-narrativos. Dessa forma, parte-se do filme que, mesmo com proposta experimental, ainda conserve princípios narrativos, indo em direção àquele que radicalize ainda mais o aparato fílmico. O início das análises se dará com o filme *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), de Bressane, e será explorada a relação da obra com conceitos relativos ao *experimental* nas artes a partir dos pressupostos teóricos vistos no primeiro capítulo. A segunda proposta de análise será uma aproximação do filme *O rei do cagaço* (1977), com o trabalho artístico de Artur Barrio. Por fim, o terceiro filme é *Sentença de Deus* (1972), e a partir dele serão levantadas questões acerca do sentido de ritual, corpo e performance.

Finalizando, então, será proposto um capítulo de *conclusão*, no qual serão debatidos os resultados aqui observados. Esse fechamento servirá, também, para notar lacunas ou inconclusões do trabalho e, possivelmente, outros nortes capazes de expandir a presente pesquisa.

I Por que cinema experimental? E por que cinema experimental brasileiro?

Não existem, aqui, claras motivações para trabalhar com cinema experimental e, mais especificamente, cinema experimental brasileiro. Como exposto anteriormente, o interesse surgiu de modo circunstancial; não houve, portanto, uma decisão metódica

para a escolha desse *corpus*. O que ocorreu, então, foi uma preferência voltada para o gosto pessoal – desde 2018, com um aumento gradativo no que diz respeito ao contato com o experimentalismo, desenvolveu-se, concomitante, uma maior apreciação por essa vertente do fazer cinematográfico. Desde cedo, fez-se clara a seguinte constatação: estudos teóricos a respeito do cinema experimental são, em regra geral, escassos quando colocados frente a contextos maiores. Além da pouca variedade de bases teóricas e estudiosos dedicados ao tema, a grande maioria da bibliografia encontrada é concentrada em investigações europeias ou estadunidenses, fazendo com que os principais textos acerca do experimentalismo no cinema sejam encontrados majoritariamente em inglês ou, secundariamente, em francês.

É importante deixar registrado que existem, sim, materiais que versam sobre cinema experimental em português; algumas traduções de textos de autoria de Paul Adams Sitney, Georges Maciunas, ou de cineastas experimentais como Stan Brakhage, Jonas Mekas e afins, chegam ao alcance daquelas que buscam expandir suas investigações em direção ao experimentalismo. Existem, também, um pequeno número de pesquisas produzidas no Brasil (e, conseqüentemente, em português) voltadas para cinemas experimentais ao redor do globo, com maior foco nos fenômenos dos Estados Unidos da América e de países europeus. É bem verdade que, nos últimos anos, pode ser notado um aumento considerável em pesquisas brasileiras voltadas para expressões cinematográficas experimentais – como exemplo desta constatação, pode ser citada a criação do Seminário Temático de Cinema Experimental pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)⁹. Contudo, a grande maioria dos trabalhos encontrados nessa área do conhecimento no Brasil, como dito logo acima, estão voltados para cinemas experimentais que fogem dos limites brasileiros e, por consequência, latino-americanos. As noções de uma história do experimental no cinema estão, em sua maioria, ligadas a noções e limites teóricos emprestados dos dois grandes polos de estudo do tema referidos anteriormente. Carecem, portanto, trabalhos lusófonos cujo tema central seja, primordialmente, o cinema experimental brasileiro. Ramos e Murari (2018), exemplificando, propõem um corajoso primeiro levantamento daquilo que pode vir a ser considerado como experimentalismo à brasileira. Tal movimento de tentar compreender as mínimas particularidades de um cinema de vanguarda no Brasil surge como um bom ponto de partida metodológico. No texto referenciado, são esquecidas noções de uma história experimental produzida por autores estrangeiros, como Sitney (2002), encontrando-se específicas características estéticas ou de produção no Brasil.

⁹ Link para o Seminário Cinema Experimental: histórias, teorias e poéticas. <https://www.socine.org/encontros/seminarios-tematicos-para-o-bienio-2023-2024/?id=260>.

Além disso, o caso brasileiro possui um vértice fundamental para a compreensão da terminologia *experimental* a partir de sua lógica particular: o livro *Cinema de Invenção*, escrito pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira ao longo dos anos 1970 e 1980.

Percebendo a fragmentação e a relativa pouca produção de trabalhos voltados para o experimentalismo, torna-se árdua a tarefa de sequer denominar aquilo que pode ser compreendido como *experimental* dentro do ramo do cinema. A origem do termo é incerta, sendo difícil traçar uma genealogia da origem do uso do vocábulo na sétima arte. Cada autor parece ter, em uma primeira leitura, uma definição específica do que significa *cinema experimental*. Renan (1970), por exemplo, lida com a noção de *underground*, ligando ao experimentalismo toda uma contracultura norte-americana. Por outro lado, Albera (2012) percebe o rótulo *experimental* como outro modo de se referir à arte de vanguarda, referenciando os vanguardistas europeus dos anos 1920 – traçando, assim, uma ligação quase intrínseca entre o cinema e as artes visuais, como bem apontado por Jairo Ferreira (2016). Os termos *underground*, *vanguarda* e *experimental* serão utilizados, na presente pesquisa, não como sinônimos, mas, como referências complementares, tendo cada um seu próprio contexto específico a ser utilizado. Sobre o cinema dos anos 1920, por exemplo, não cabe o termo *underground*, haja vista que essa denominação em nada dialoga com o contexto vanguardista europeu. Ao falar do *subterrâneo*, portanto, implica-se uma pequena parcela da cultura sessentista, podendo ser encontrada em filmes experimentais de autores como Andy Warhol ou até mesmo Michael Snow¹⁰. A ideia de *experimentalismo*, assim, é capaz de abarcar de modo generalizante aquilo compreendido como *vanguarda* ou *underground*.

Se a união do termo *experimental* ao cinema é nebulosa, tornando difícil traçar o primeiro uso do vocábulo à sétima arte, é necessário lembrar que tal terminologia não é sequer derivada de movimentos artísticos. Francisco Elinaldo Teixeira (2022), pesquisador brasileiro, nota que a origem da palavra remete às ciências naturais, mais precisamente às ciências ditas modernas. O autor, buscando aporte teórico em Harun Farocki e Antonio Weinrichter, percebe que não houve uma metodologia clara na implicação da ideia de *experimental* no ramo das artes em si, dificultando ainda mais uma definição dos limites de tal terminologia: “esse primeiro sentido de *experimental* trazia ressonâncias, sim, do método *experimental* das ciências modernas, não por acaso adjetivadas de ‘duras’, dada sua consistência empírica, seu ponto de partida nos dados da realidade” (Teixeira, 2022, p. 6).

¹⁰ No Brasil, como a ser visto adiante, a ideia de *cinema de vanguarda* pode ser aplicada no experimentalismo dos anos 1970 já que, dentro do debate teórico das artes em geral, a ideia de *vanguarda* era amplamente debatida entre os artistas.

É necessário, agora, traçar algumas possíveis definições básicas daquilo que pode vir a ser considerado como *cinema experimental* durante o presente trabalho. André Parente (2000), por exemplo, aponta que a ideia de um cinema que flerte com o experimentalismo está diretamente ligada a uma oposição a fenômenos cinematográficos hegemônicos, como o cinema clássico ou até mesmo o *narrativo*. O autor percebe, ainda, uma lacuna conceitual dentro daquilo que se compreende como experimentalismo no cinema, tal qual visto em Teixeira (2022). Parente (2000) também não dá chances a simplificações que compreendem essa oposição entre *narrativo/experimental* como algo pautado apenas para questões orçamentárias¹¹. Em linhas gerais, Parente (2000, p. 92) dá, para esta pesquisa, uma satisfatória conceitualização daquilo que pode ser compreendido como *experimental*:

Para esses críticos, se os sons e as imagens claras são assimilados às funções da comunicação, então, é preciso confundí-los para que eles não possam se comunicar. Nesse sentido, todo o cinema experimental não passa de uma subversão, uma negação das regras comunicativas, linguísticas, e nada mais.

Ou seja, um primeiro norte para se chegar a um mapeamento do experimentalismo é a ruptura com moldes de representação *mainstream*; dessa maneira, é necessário pensar o cinema *experimental* como um objeto de estudo cuja principal característica é o distanciamento das estruturas de comunicação de filmes vinculados a sistemas de produção e distribuição hegemônicos.

Retorna-se, agora, à Teixeira (2022). Primeiramente, é preciso delimitar que, segundo o autor, a primeira noção de *experimentalismo* referida ao cinema deve ser ligada aos primeiros cinemas, entre os anos de 1895 e meados dos anos 1915. Para o autor, durante a época citada, o cinema esteve muito próximo do conceito de experimentação pertencente às ciências naturais: o primeiro cinema fica marcado, então “por uma dinâmica experimental das mais intensas, que vai das chamadas ‘atrações’ à sua domesticação-incrustação [...] entendida como um relato, como um contar histórias a respeito do mundo, dos seres, das coisas” (Teixeira, 2022, p. 5-6).

Nesse momento, seguindo no texto de Teixeira (2022), é possível encontrar uma ponte teórica de seu texto com as ideias de Parente (2000). Segundo o pesquisador, a formalização de um conceito chamado *experimental* não se dá apenas a partir de suas próprias particularidades, mas sim por meio de sua relação com o outro: o

¹¹ “O fato de um filme ter um orçamento alto não quer dizer muita coisa: o orçamento de um filme não se opõe a sua criatividade” (Parente, 2000, p. 90).

cinema *comercial* ou *mainstream*. Algo apenas é *experimental* se colocado frente àquilo que não o é. “Situado como diferença em relação ao ‘outro cinema’ (industrial), o domínio experimental construiu um repertório fílmico e teórico com uma dinâmica de transformações ao longo de sua história” (Teixeira, 2002, p. 3). Para Ferreira (2016, p. 24), o experimentalismo só se faz como tal a partir de um “projeto estético avançado onde se elimina o *que não é* para se vislumbrar o *que será*”. Trata-se, assim, de um *outro* cinema, de uma história paralela àquela composta pelo *mainstream*. Essa inevitável cisão, portanto, é um caminho razoável a se estabelecer uma ponte para as definições e limites daquilo que configura um experimentalismo. Ao invés de um conceito fechado, torna-se uma ideia mutável, sugerindo novos prismas de observação. É para isso que, em seu livro, Jairo Ferreira (2016) utiliza a categorização de *cinema de invenção*, a fim de compreender o experimentalismo para além de seu significado científico ligado a testes: existe, no cinema experimental, toda uma busca por inventividade ou subversão da linguagem cinematográfica¹².

Uma característica primordial do cinema experimental é sua relação com a narrativa – ou a falta dela. Assim como Teixeira (2022), Renan (1970, p. 12) nota que “as narrativas são raras nos filmes subterrâneos, ou pelo menos poucas foram as que merecem atenção”. Dessa forma, é razoável compreender que o experimentalismo no cinema esteja voltado para outras características do aparato fílmico, deixando de lado pretensões de criar histórias ou algo do gênero. Renan (1970), em seu texto, volta-se para as principais características estéticas de um cinema experimental norte-americano e eurocêntrico; portanto, o autor nota que grande parte dessa gama de filmes tem como valência um olhar reflexivo para questões relativas à própria materialidade do cinema e suas possibilidades técnicas. Utilizando-se de exemplos como Tony Conrad e Stan Brakhage, o pesquisador pontua:

[...] o cinema subterrâneo é o terreno propício para inovações técnicas. E é verdade que muitas novas aproximações do filme se desenvolveram nesta área [...]. Stan Brakhage, em seus escritos, deu uma boa vista d’olhos em como um cineasta vê sua própria técnica em contraposição àquela empregada nos filmes convencionais [...]. Mais tarde ele poderá pintar sobre a película [...], o cineasta poderá fazer a superposição no meio de um fotograma [...]. O cineasta poderá fazer seu filme apenas de fotogramas pretos e brancos (Renan, 1970, p. 14-16).

12 Na presente obra, no entanto, atém-se ao termo *experimental* como princípio conceitual norteador.

Tem-se, aqui, uma espécie de cinema no qual as inventividades formais são a real protagonista. Sendo assim, o experimentalismo atua em uma tênue linha da *autocrítica* do próprio veículo fílmico – característica essa que, adiante, será explorada por meio da teoria da vanguarda. Ferreira (2016, p. 24), ao falar do processo criativo de um cineasta que flerta com o experimental, diz: “Se o cineasta pensa em ser *experimental* nem sempre está experimental: por isso nele importa menos *o que* expressa e mais *como* expressa”. Fica registrada, então, uma tomada formalista acima de construções narrativas, fazendo com que o cinema trate, no geral, sobre o próprio cinema.

William C. Wees (1992) segue a mesma linha de raciocínio de Renan (1970) e Ferreira (2016), pontuando que, aquilo que considera como cinema de *vanguarda*, distancia-se das propriedades representativas do comercial ou *mainstream*. Para ele, tentar essa separação, o experimental automaticamente assume um caráter revelatório, expondo o veículo cinematográfico em si. Essa característica do experimentalismo leva àquilo que o autor entende como expansão das propriedades da linguagem cinematográfica em si. Wees (1992) nota, inclusive, que, nos anos 1970, as expressões vanguardistas no cinema surgem focadas não apenas em revelar o aparato cinematográfico, mas também para ir além dos aspectos básicos da percepção visual humana. Para isso, segundo o autor, certas técnicas como “sobreposição, imagens prismáticas e caleidoscópicas, foco suave, [...] movimentos de câmera desorientadores [...], imagens negativas, [...] totalmente abstratas” (Wees, 1992, p. 3, tradução própria) surgem como alternativas para a ideia de construção de uma percepção humana mais aguçada. Renan (1970) e Wees (1992), lidando com o experimentalismo norte-americano e europeu, convergem no que diz respeito ao uso de técnicas experimentais voltadas para a revelação do veículo fílmico e suas particularidades materiais.

A pesquisadora francesa Nicole Brenez (2007) faz coro às ideias de Renan (1970) e Wees (1992), ao apontar que também vê no cinema experimental – ou de vanguarda, seguindo o vocábulo escolhido pela autora – um específico tipo de arte capaz de tentar ultrapassar os limites da percepção humana. Para ela, “o cinema de vanguarda trabalha para explorar todas as propriedades e potências do cinema, um cenário constantemente reaberto graças à complexidade do seu dispositivo material” (Brenez, 2007, p. 17). Dessa maneira, não apenas a mente humana é levada além de suas fronteiras: o cinema, através de experimentações, também alcança lugares que fogem de sua utilização básica, voltada para construções narrativas.

Paul Adams Sitney (2000), traçando uma breve retrospectiva histórica do avanço experimental no cinema norte-americano, aponta alguns caminhos a serem citados.

Primeiramente, o pesquisador diz que, se não fosse a entrada do movimento modernista europeu nos Estados Unidos, o desenvolvimento de um cinema de vanguarda ficaria comprometido. Sitney (2000) propõe como tendências centrais de um experimentalismo estadunidense duas correntes: 1) a *subjetiva*¹³, na qual nota-se influência direta do surrealismo e 2) *gráfica*¹⁴, voltada apenas para a desconstrução do aparato cinematográfico explorando seus limites. É necessário notar que, por mais que ambas as correntes sigam o princípio revelatório de Wees (1992) e Renan (1970), o *subjetivo* o faz a partir de simbolismos e subversões narrativas, enquanto os cineastas *gráficos* trabalham especificamente com a fisicalidade do material fílmico.

Rapidamente em seu estudo a respeito do experimental, Jairo Ferreira (2016) busca traçar momentos importantes para o desenvolvimento do experimentalismo no cinema, propondo, assim, uma genealogia desse cinema. Para ele, são três os momentos chave dessa corrente estética. 1) Em um primeiro momento, retorna-se à Europa dos anos 1920, com os expressionistas alemães, os franceses Abel Gance e Louis Delluc, Luis Buñuel e os surrealistas e, posteriormente, os pensadores da montagem soviética da antiga URSS¹⁵. 2) Entre os anos 1930 e 1940, o autor considera importante os primeiros filmes narrativos brasileiros, com destaque para Humberto Mauro – considerado por Glauber Rocha como o precursor do Cinema Novo; além disso, já nos anos 1940, Ferreira (2016) destaca Maya Deren, Kenneth Anger e Norman McLaren como os responsáveis diretos para o estabelecimento do *underground* norte-americano. 3) O terceiro momento citado pelo autor é quando, a partir dos anos 1950, as produções na América do Norte ganham mais força com Stan Brakhage e Jonas Mekas, participantes do subterrâneo norte-americano, e, paralelo a isso, o desenvolvimento de *nouvelles vagues* ao redor do mundo – Cassavetes nos EUA; Godard, Truffaut e Rivette na França; Glauber, Nelson Pereira e Ruy Guerra no Brasil; na Europa, destacam-se os alemães Herzog, Fassbinder e Wim Wenders.

Outro dado característico dos mais variados cinemas experimentais diz respeito aos circuitos de exibição e produção de tais obras. Renan (1970), ao falar do *underground*, já implica em uma organização cultural tangencial à indústria cultural. Brenez (2007), por exemplo, considera tal oposição à lógica de produção *mainstream* como um componente não apenas prático, mas também definitivo daquilo que pode ser compreendido como

13 Entre os principais realizadores dessa vertente estão: Maya Deren, Kenneth Anger e Gregory Markopoulos. Sitney (2002) vem a nomear essa vertente de *psicodramas* ou *trance films*.

14 Corrente na qual encaixam-se os cineastas estruturais, como Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton e Joyce Wieland.

15 Em dado momento de sua revisão, Ferreira (2016) dá à Kulechov o título de um dos primeiros *experimentadores* do cinema ao criar seu Laboratório Experimental, uma escola voltada para experimentos cinematográficos ao longo dos anos 1920. Um de seus alunos mais proeminentes é Vsevolod Pudovkin.

experimental ou vanguardista. A autora postula que “[o cinema experimental] mais frequentemente pressupõe outra economia, outros circuitos de produção e distribuição, que foram implantados na história de acordo com um punhado de fórmulas importantes” (Brenez, 2007, p. 13). Dessa forma, o cenário do cinema de vanguarda, *underground* ou experimental fica mais cerrado: não apenas surgem como experimentação e ruptura estética, como também se opõem a toda uma organização mercadológica oriunda de um cinema comercial e também pertencente a circuitos de exibição tradicionais.

Por recusar a lógica industrial, o cinema experimental se vê conectado a uma estética amadora ou doméstica, para utilizar uma expressão de Brenez (2007). A autora aponta que o amadorismo da produção está diretamente vinculado à democratização dos aparatos fílmicos. Além disso, os filmes, usualmente realizados com equipe reduzida, mostram-se como caminhos mais baratos para se fazer cinema. Renan (1970) diz que aquele que produz de modo amador, *underground*, também há de ter em mente que seus trabalhos dificilmente resultarão em grandes lucros. “Filma quando tem recursos, e quando se sente com vontade, e quando pode obter os materiais necessários” (Renan, 1970, p. 20). Muitas vezes, ainda segundo o autor, os filmes são realizados apenas por uma pessoa – que teve acesso às máquinas fílmicas por compra, por empréstimo ou até mesmo ao acaso.

Para facilitar a criação de um pequeno circuito de exibição e produção, Brenez (2007) nota que, muitas vezes, vários artistas organizam-se em grupos, dividindo materiais técnicos e humanos. Essa lógica, por consequência, abre novos terrenos que facilitam ainda mais a criação de materiais experimentais de baixo custo.

É consenso entre os pesquisadores aqui citados que a terminologia *cinema experimental* não configura uma definição de gênero, mas, sim, uma categoria generalizante que transcende, inclusive, questões estéticas – como visto em Brenez (2007), o circuito independente de exibição e produção influencia diretamente o conceito de experimentalismo. Parente (2000), exemplificando, segue o mesmo caminho e diz que não há unidade dentro do cinema experimental; para o autor, o que une as obras ditas experimentais é seu caráter de distanciamento estético do cinema *mainstream*. É possível concluir, ainda, que inúmeros exemplares experimentais, em certo ponto, compartilham mais diferenças do que semelhanças. Os mais diversos exemplos fílmicos da vertente aqui exposta apresentam vários caminhos artísticos capazes de distanciar suas obras de um tipo de cinema industrial, comercial. “É experimental todo filme em que as ‘preocupações formais’ estão no comando” (Parente, 2000, p. 92); dessa forma, o cinema experimental apresenta-se como um arquipélago, abarcando várias ilhas,

cada uma delas independente para desconstruir o aparato fílmico e narrativo como bem entender.

Com o intuito de evidenciar essa proposta, cabe, aqui, designar espaço a comparações entre algumas vertentes históricas de cinema experimental para, assim, entender suas diferenças e particularidades. Parte-se de Maya Deren, aquela que, para Sitney (2002), é uma das pioneiras do experimental norte-americano no final dos anos 1940. A diretora, em suas obras, evidencia influências do impressionismo francês e da tradição surrealista. Generalizando, é possível perceber em seus filmes alguns poucos focos narrativos codificados através de simbolismos e uma dose de onirismo. Para comparação, traz-se Stan Brakhage que, a partir dos anos 1950, ganha protagonismo dentro do *underground* dos Estados Unidos. Seus filmes emulam exercício relativos à visão humana: Aumont (2004b, p. 65) aponta que o diretor realiza filmes que “são quase que exclusivamente uma exploração variada do mundo interior [...] uma definição voltada completamente para dentro, [...] é a visão pura, totalmente livre da linguagem”. Seus filmes líricos possuem pouca ou nenhuma relação de figuratividade – são como telas de Pollock levadas ao âmbito cinematográfico. Ou seja, dois estilos completamente distintos, quase dicotômicos, devido a seu enfrentamento a lógicas industriais, são vistos como *experimentais*.

Percebendo a heterogeneidade do cinema experimental, é necessário apontar que não há uma história capaz de condensar essas expressões a um único e restrito período histórico. Trata-se, aqui, de uma corrente cujos ideais talvez só desapareçam em um cenário de fim do cinema enquanto organismo industrial, comercial. O fato de não ser um *movimento* ou *gênero* faz com que a história do cinema experimental seja construída até os dias atuais. A título de exemplo: ao mesmo tempo em que Maya Deren, nos anos 1940, já desafiava as estruturas de um cinema normativo, ainda o fazem nos dias atuais autores como Peter Tscherkassky e James Benning – cada um, evidentemente, através de seus específicos meios e estilos distintos.

Dentro do contexto norte-americano, há um fundamental estudo que traça, ao longo da história do cinema, uma captura das principais expressões de cinema experimental, categorizando-as a partir de suas características estéticas mais marcantes. O trabalho aqui referido é o livro aqui já citado *Visionary Film: The American Avant-Garde*, de autoria de Paul Adams Sitney. Por mais que careça de arcabouço teórico e peque por definições simplistas¹⁶, o trabalho de Sitney (2002) teve papel histórico fundamental, capaz de

16 Que fique como registro o texto de Georges Maciunas (1970), que critica abertamente um dos ensaios de Sitney (2002) acerca do *cinema estrutural*.

separar de modo didático os principais estilos experimentais presentes na história do cinema da América do Norte. Seu texto vai desde os anos 1930/40 com as obras de Maya Deren, passa por Kenneth Anger, no final de 1940, e Brakhage, em 1950/1960, e segue adiante após o estruturalismo da década de 1970, indo até o início dos anos 2000. Em Sitney (2002), fica explícito um importante estudo que apresenta inúmeros modos de ruptura em relação a um cinema industrial. Além disso, é possível compreender que, por mais que diferenças estéticas sejam encontradas entre si, os braços do experimentalismo acabam se aproximando devido a seu caráter revolucionário, de ruptura com padrões preexistentes de se fazer cinema. No caso norte-americano, independente do estilo, a máquina fílmica, o aparato cinematográfico e sua fisicalidade são, inevitavelmente, expostos.

O esforço metodológico e conceitual de Sitney (2002) explicita um detalhe importante a respeito da influência experimental dentro do contexto cinematográfico norte-americano. Prova-se, através da investigação do pesquisador, a presença de uma *tradição* de um cinema experimental presente em paralelo à história clássica do cinema. Além do passado, que volta aos anos 1940, Sitney (2002) ainda aponta que a vida do experimentalismo segue se desenvolvendo e criando mais braços estéticos e conceituais. Voltando a Renan (1970), o autor não apenas assume o experimental como parte do desenvolvimento cinematográfico dos Estados Unidos como também vai atrás de compreender qual a importância daquilo que nomeia de *cinema underground*.

[...] os filmes subterrâneos representam a visão não atenuada do artista sob a forma de filme. Nenhum banqueiro, nenhum produtor, nenhum patrocinador ditou-lhes o que têm de ser ou pode mais tarde mudá-los [...]. O filme subterrâneo tem uma vitalidade, uma arrogante originalidade e uma integridade que nos dias atuais é quase única em cinema [...]. Vívido, imprevisível, complexo e, acima de tudo, pessoal, o que está acontecendo em cinema atualmente são estas obras. Suas muitas formas constituem as verdadeiras formas da visão do homem moderno (Renan, 1970, p. 23-24).

Findadas as contextualizações gerais referentes ao cinema experimental e suas generalidades, direciona-se o foco para o Brasil, espaço onde se concentrarão os principais debates levantados no livro. Assim como em qualquer país ao redor do globo, em *terra brasilis* surgem expressões cinematográficas que flertam ou se assumem enquanto cinema experimental ou vanguardista. Contudo, ao contrário daquilo visto no fenômeno norte-americano, na história do cinema brasileiro não se encontram pegadas para se traçar uma narrativa paralela capaz de contar os passos de um experimentalismo no

cinema. Ramos e Murari (2018, p. 267), ao tentar reunir *fragmentos* de uma história do experimental no Brasil, dizem: “a questão da vanguarda e do experimental, em termos de realização no Brasil, é escassa em vários sentidos [...], poucos são os críticos e pesquisadores que trataram dos problemas de um *outro* cinema”. Dessa maneira, é possível concluir que falta ao Brasil uma *tradição* no que diz respeito aos cinemas experimentais. Ramos e Murari (2018) apontam para uma direção capaz de justificar essa ausência: falta de um circuito de exibição capaz de difundir mais essas obras – esse papel, no cenário brasileiro, acabou caindo nas mãos de galerias de arte, distanciando os filmes da tela de cinema.

Ramos e Murari (2018) notam que, se houve um princípio de organização de cinema de vanguarda no Brasil, isso ocorreu próximo aos anos 1970 com uma geração de diretores que percebem em novos formatos fílmicos um espaço de inovação técnica e de linguagem. Antes disso, os autores percebem em dois filmes possíveis os primeiros ensaios de experimentação. O primeiro deles é o caso de *Limite*, dirigido por Mário Peixoto, em 1930, filme com nuances surrealistas, podendo ser até analisadas suas similaridades com os trabalhos de Maya Deren. Peixoto dirigiu e roteirizou o filme quando tinha apenas vinte e dois anos; essa é também sua única colaboração ao cinema nacional – após realizar o filme, o diretor deixa de lado o cinema e volta suas atenções para a poesia e a escrita de ficção. O outro exemplo só aparece quase trinta anos depois de *Limite: Pátio*, realizado por Glauber Rocha. Nesse filme, o diretor apresenta uma gama de imagens repletas de simbolismo, deixando uma ideia de narrativa de lado. Jairo Ferreira (2016), em seu texto, cita que ambos os experimentos servem, de modo ou outro, como precursores daquilo que viria a ser chamado de Cinema Novo ao longo dos anos 1960.

Depois dos trabalhos de Peixoto e Glauber, Ferreira (2016) aponta duas vertentes cinematográficas brasileiras que, mesmo não sendo caracterizadas como completamente experimentais, também exploram o veículo cinematográfico para além de convenções narrativas. Inicia-se pelo Cinema Novo, considerado pelo autor como uma tendência erudita do experimental, capitaneado por Glauber Rocha; o diretor deixou registrado em *Eztetyka da fome*, escrito em 1965, suas principais visões referentes ao cinemanovismo. Ali, fica explícito o caráter político e intelectual trazido pelo Cinema Novo. Entretanto, para o autor, seu cinema, voltado para as camadas menos favorecidas da sociedade, possui um forte “nível de compromisso com a verdade” (Rocha, 2021, p. 2), tratando as temáticas sociais com devida preocupação e seriedade.

Por outro lado, o Cinema Marginal também surge trazendo à tona personagens fora do eixo burguês da sociedade, negando o luxo e as temáticas alegres, de objetivos comerciais.

Aqui, no entanto, a experimentação se distancia da intelectualidade glauberiana, abraçando o humor e o escracho, elementos contraculturais e da modernidade latente: rádios, cinemas de rua, personagens perversos, geralmente de moral questionável e à margem da sociedade são os protagonistas do cinema *boca do lixo* (Xavier, 2012). Ao contar com depoimentos de Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla, Jairo Ferreira (2016) constrói boas pontuações a respeito da relação entre o cinema novo e o marginal. No texto, fica clara a tomada de posição dos diretores frente à onda cinemanovista: é, sobretudo, um *estado de espírito*, uma posição política frente à realidade nacional. Segundo lido em Ferreira (2016), um filme não há de ser realizado sem antes realizar uma reflexão acerca do contexto político e social na qual se insere. Contudo, Sganzerla (*apud* Ferreira, 2016, p. 28) conclui: “filmes têm de ser políticos, mas podem sê-lo de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni”. Desse modo, o *boca de lixo* surge como uma alternativa estética em relação ao cinema novo sem nunca perder suas confluências políticas. Essa tomada de consciência política, de certa forma, reflete diretamente na produção experimental a partir da década de 1960 no Brasil.

Chega-se, então, ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando é formada uma época na qual o experimentalismo toma corpo na história do cinema do Brasil. Agora, surgem focos experimentais mais radicais que não apenas desconstruem narrativas como também se voltam para processos do fazer cinematográfico. O *Super-8* e o *Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais*, como será visto adiante no texto, são dois marcos importantes para a cultura de um experimentalismo no Brasil. A nova bitola, falando rapidamente, logo conquistou cineastas amadores por sua simplicidade e fácil operação – tanto isso ocorre que, primordialmente, o *Super-8* surge como um elemento de lazer, longe de ser um caminho profissional. Além de formar novos cineastas, a pequena bitola também foi cooptada, em partes, pelo mundo das artes visuais: desde Hélio Oiticica, passando por Artur Barrio, até a artista Lygia Pape (Ramos; Murari, 2018). Cada um deles criando uma nova interpretação daquilo a ser considerado como *experimental*.

Júlio Bressane, Sérgio Péo, Jorge Mourão, Edgard Navarro, Ivan Cardoso, Arthur Omar, Jairo Ferreira, Jomard Muniz, José Agrippino de Paula e Aloysio Raulino são alguns dos nomes formadores dessa geração marcada pelo experimentalismo superoitista ao redor do Brasil. Por mais que o *Super-8* tenha se tornado o principal veículo pelo qual o cinema experimental brasileiro tenha ganhado forma, alguns diretores lidam com o experimentalismo fora do alcance da nova bitola, como Júlio Bressane e Zózimo Bulbul, exemplificando.

Em linhas gerais, o fenômeno do *Super-8* apresentou diversas obras que, de certo modo, convergem nos seguintes temas: subversão de narrativas ou histórias clássicas, como em *Nosferato no Brasil* (Ivan Cardoso, 1970) e *Alice no país das mil novilhas* (Edgard Navarro, 1976); intervenção do cinema no espaço urbano, exemplificado em *Pira e Esplendor do martírio* (Sérgio Péo, 1972 e 1974); movimentos de resistência à ditadura militar, visto em *Exposed* (Edgard Navarro, 1978); transgressão de valores morais da sociedade brasileira e ode à contracultura, em *Toques* (Jomard Muniz de Brito, 1975), *Shave & Send* (Jorge Mourão, 1977) e *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977); ruptura com paradigmas clássicos do documentário, vista em *Rocinha 77* (Sérgio Péo, 1977), *Candomblé no Togo* (José Agrippino de Paula, 1972), *Congo* (Arthur Omar, 1972) e *Lacrimosa* (Aloysio Raulino, 1970); e, por fim, a uma valorização do próprio cinema brasileiro, com o faz Jairo Ferreira em *Vampiro da Cinemateca* (1975) e *Horror Palace Hotel* (1978).

Por mais que o cinema experimental brasileiro tenha uma histórica defasagem no que diz respeito a circuitos de exibição, ao longo dos anos 1970 foram organizados festivais voltados justamente para a exibição de filmes realizados com a nova bitola do momento, o *Super-8*. Um dos eventos com maior destaque nacional é, a partir de uma leitura de Kaminski (2021), o caso curitibano: em 1973, foi anunciado o I Festival Brasileiro do Filme *Super-8*, organizado pelo cineasta Sylvio Back. “Várias autoridades estiveram presentes na cerimônia que deu início às inscrições, abertas a candidatos de todos os estados, com a condição que fossem filmes atuais” (Kaminski, 2021, p. 279). Sylvio Back, principal organizador, entrou em contato com figuras fundamentais na produção superoitista brasileira para buscar trabalhos a serem exibidos no evento na capital paranaense. Entre alguns dos principais contatos estão Abrão Berman e Malu Alencar, do Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais (GRIFE). Em 1974, depois de inúmeros trâmites entre Back e outros realizadores experimentais, ocorreu, finalmente, o Festival.

Além de reunir uma grande parte das realizações do *Super-8* brasileiro, o evento também contou com outras inúmeras atrações voltadas para o pensar cinema experimental no Brasil dos anos 1970.

A palestra de abertura foi realizada por Alex Viany, em dois diferentes horários e locais, no dia 1º de abril: às 10 horas no anfiteatro da Faculdade de Filosofia Federal, e às 15 horas no auditório do Colégio Estadual do Paraná. Divulgou-se que ele falou “para um público numeroso e bastante interessado sobre a História do Cinema Brasileiro”. Nos dias seguintes, novas palestras foram proferidas por Paulo Emílio Salles Gomes (“Cinema Brasileiro hoje e tendências”), por Jean-Claude Bernardet (“*Super-8* e cinema Brasileiro”),

por Roberto Farias (“Indústria do cinema”) e por Maurice Capovilla (“Relação cinema brasileiro e televisão”). Em paralelo ao certame, foram feitas exposições de importantes filmes brasileiros, bem como de documentários produzidos para a televisão. Tratava-se, sem dúvida, de uma movimentação nunca vista em Curitiba em torno do cinema nacional (Kaminski, 2021, p. 284).

Dessa maneira, mais uma vez, fica exemplificado o caráter heterogêneo da categoria *experimental* que, a depender de seu entorno fílmico e artístico, toma as mais variadas formas. Alguns exemplos experimentais, ao serem comparados, podem, como visto antes, não compartilhar semelhanças estéticas, mas, mesmo assim, funcionar como elementos de desconstrução de uma lógica hegemônica de se fazer e compreender cinema.

II Cinema e artes visuais: abordagens possíveis

Frederico Morais (1962), em um texto publicado no jornal *O Estado de Minas*, propõe novas abordagens metodológicas de seu trabalho enquanto crítico de arte. Com o surgimento de revoluções dos formatos de construção artística, a crítica deve, dessa forma, acompanhar essas mudanças. Se uma obra desconstrói os valores tradicionais de seu suporte, o trabalho do crítico necessita, sobretudo, seguir tais desconstruções. O autor, agora, cita uma breve discussão a respeito do filme *A Noite*, dirigido por Michelangelo Antonioni. Segundo Morais (1962), em um debate, críticos apontaram de modo pejorativo uma suposta aproximação do filme de Antonioni com a literatura. O crítico mineiro, então, retruca:

O que importa, realmente, é saber como o cineasta usa os recursos e instrumentos de que dispõe no momento, para revelar ao homem sua visão de mundo [...]. O filme, como um quadro ou um poema, é na mão do criador um veículo de ideias [...]. Discutir cinema – ou qualquer outra arte – em termos apenas de cinema é perder tempo e fosfato. É reduzir o cinema a apenas uma questão de artesanato ou de malabarismo técnico (Morais, 1962, s/p).

A ideia de Morais (1962) de deixar aberto o canal intersemiótico entre cinema e artes visuais se reflete em seu próprio trabalho enquanto crítico. Kaminski (2023), ao comentar brevemente alguns trabalhos de Frederico Morais, aponta que o crítico mineiro defendia uma *nova crítica*, ou uma *crítica criadora*. Ao longo do início da década de 1970, Morais foi responsável pela realização de críticas feitas em formatos audiovisuais, sempre atuando como uma reação a outros trabalhos artísticos. Os pequenos filmes-crítica do

autor funcionam como propostas inventivas que expandem os limites da atividade do crítico. Assim, através de seus curtas-metragens, Frederico Morais radicaliza ainda mais sua ideia de que compreender qualquer arte apenas dentro de seus moldes específicos é, na verdade, desperdício de potencial criativo. Se os filmes não podem ser analisados apenas dentro de suas limitações criativas, o mesmo movimento ocorre dentro das artes visuais. Para Morais, segundo Kaminski (2023), não cabe apenas à crítica tradicional o papel de comentar trabalhos artísticos: o veículo cinematográfico, aqui, torna-se o meio pelo qual a nova crítica pode agir enquanto resposta estética às artes plásticas.

O que Morais (1962) aponta, dessa maneira, é trazer para o debate cinematográfico influências estéticas e teóricas de outros meios artísticos – no caso de seu texto, busca-se influência na literatura moderna. Esse tráfego de informações surge como maneira de expandir para além da técnica específica a crítica de arte: vai-se, assim, além da especificidade do suporte, encontrando em outros veículos artísticos elementos capazes de enriquecer o objeto analisado. Bazin (2014) nomeia essa mescla de ideias trazidas de diferentes modelos artísticos de *impureza*.

O texto baziniano *Por um cinema impuro – defesa da adaptação* é um curto ensaio no qual o autor francês defende que imaginar o desprendimento total do cinema de outras artes é algo utópico. Bazin (2014) diz que, em seu tempo, não há espaço para pensar cinema apenas a partir de suas próprias especificidades técnicas. A sétima arte, segundo o crítico francês, não escapa da tônica da história da arte em ser influenciado por outros meios de expressão artística. A *impureza da adaptação*, para Bazin (2014), pode ser notada em diversos períodos artísticos da antiguidade – no texto, o autor usa como exemplo as semelhanças entre o Renascimento e a arquitetura gótica. Por mais que o artigo de Bazin (2014) verse diretamente sobre adaptações literárias, alguns de seus conceitos podem muito bem servir como ponte teórica para pensar a relação entre cinema e artes visuais, propósito maior da pesquisa.

Nota-se, dentro do ensaio de Bazin (2014), que, durante seus primeiros vinte e cinco ou trinta anos, o cinema buscou ser compreendido apenas através de sua especificidade, negando qualquer tipo de aparente impureza vinda de outras artes contemporâneas à sua existência¹⁷. A partir da década de 1920, então, pode ser notado um primeiro rastro de impureza nas obras cinematográficas. O autor diz que, nesse estágio, o cinema mostra as primeiras propostas de adaptação ao se aproximar de romances episódicos, como notado na narrativa de *Les Vampires*, de Louis Feuillade. As adaptações literárias

¹⁷ Deixa-se registrado que esse movimento de busca pela *pureza* nos primórdios do cinema ocorre na contramão de outras artes. Para Bazin (2014, p. 117), “podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois aos poucos elaborar suas próprias leis e temas”.

surgidas nos anos seguintes, no entanto, não agradaram a crítica e o público. Bazin (2014, p. 114), inclusive, acusa-as de serem apenas “sinopses bem desenvolvidas”, justificando seu fracasso.

É consenso no ensaio do autor francês, assim como em Morais (1962), que se foi o tempo no qual o cinema apenas poderia ser analisado a partir de suas especificidades enquanto veículo: “de agora em diante, será preciso considerar como caduco os dogmas e as esperanças da primeira crítica cinematográfica que brigava pela autonomia da sétima arte?” (Bazin, 2014, p. 115). O aumento do número de adaptações e uma percepção cada vez maior da influência de outras artes no cinema diz que *sim*; cada vez mais o cinema deixa de lado sua *pureza*, deixando seu canal aberto para diálogo com outros formatos artísticos.

Thomas Elsaesser (2005) segue um raciocínio similar àquele de Bazin (2014). Ao perceber um aumento de textos voltados para a relação entre cinema e pintura, ele diz: “muitos desses ensaios levantam a questão de saber se não se deve olhar para o cinema do ponto de vista da pintura. [...] o cinema é uma arte e, se sim, como ele se relaciona com as demais artes?” (Elsaesser, 2005, p. 169, tradução própria). Por mais que seja uma arte relativamente jovem em comparação a outras, o cinema não está aquém da história da arte e, por isso, também está colocado no meio de um jogo infindável de influências de outras formas de arte. A *pureza* citada no ensaio *baziniano* não cabe mais dentro de debates teóricos a respeito do cinema: fim dos tempos em que se considerava o filme um filme e apenas analisado dentro de suas próprias técnicas e ferramentas estéticas.

Ila Cinema: história, tecnologia e impureza

Como, então, realizar uma análise de obras cinematográficas a partir de sua relação com outras artes? Como perceber as *impurezas* trazidas ao cinema pelas artes visuais? Em tempos nos quais a *pureza* se torna ou tangencial ou inalcançável é necessário, cada vez mais, enxergar no cinema esse processo de influência tão comum dentro da história da arte. E é, talvez, voltando ao redemoinho de eventos histórico-estéticos que precederam a gênese do cinema, que podem ser encontrados os primeiros aspectos *impuros* do cinema – contrariando a ideia de Bazin (2014) de que o cinema nasce, ao contrário de outras artes, longe de impurezas. O pequeno embrião da sétima arte, plantado séculos antes de seu efetivo surgimento, pode mostrar, adiante, um resultado capaz de provar que, até seu nascimento, o cinema surge devido, justamente, ao seu caráter *impuro*.

É necessário, nesse primeiro momento, fugir da data canônica do suposto surgimento do cinema: 1895, em um café em Paris, capital da França. Seguindo uma linha de

pensamento proposta por Werner Herzog, em *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), retorna-se ao período pré-histórico para compreender ali um esboço daquilo que, séculos depois, veio a ser cinema *stricto sensu*. No filme, o diretor alemão analisa algumas pinturas rupestres das cavernas de Lascaux, na França, e percebe nelas uma primeira tentativa de capturar o *movimento* inato à existência. Herzog chega a essa conclusão após ver, em diversas paredes das cavernas, um princípio de representação de manadas de animais fugindo de caçadores. Dessa forma, o pensamento do diretor aproxima a criação e o desenvolvimento do cinema de uma outra forma de arte: a pintura pré-histórica.

[...] nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas [...]. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. [...] Nas entranhas da terra, eles construía[m] imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer (Machado, 1997, p. 11-12).

Assim, mesmo involuntariamente, Werner Herzog cria uma dinâmica teórica a respeito do surgimento do cinema muito distinta daquilo visto em Bazin (2014); aqui, o cinema, antes mesmo de sua construção técnica e em seu estágio mais embrionário, é fruto de uma origem *impura*.

Figura 1 – Pinturas rupestres

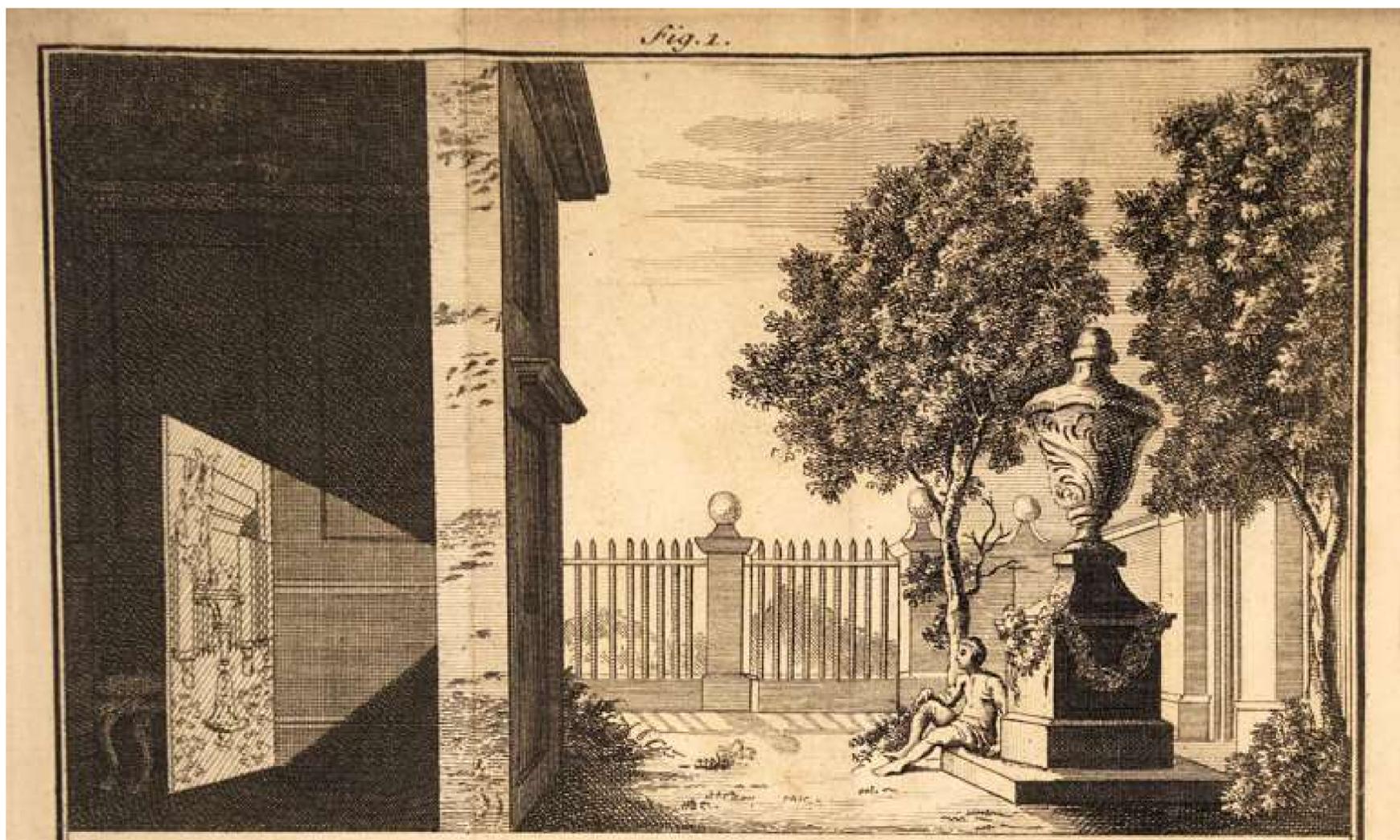


Fonte: *Caverna dos sonhos esquecidos* (Werner Herzog, 2010)¹⁸

Agora, passando rapidamente pelos séculos que separam as artes das cavernas de Lascaux e a primeira exibição dos irmãos Lumière, busca-se, novamente, perceber como, através do *impuro*, o primeiro cinematógrafo veio a ser construído ao longo do tempo. O que ocorre entre 17.000 a.C e 1895 são diversos experimentos técnicos que, cada vez mais aperfeiçoados, dão origem ao equipamento construído por Auguste e Louis Lumière no século XIX. Para compreender uma primeira experimentação similar à câmera capaz de auxiliar na captura de imagens estáticas, encontra-se a *câmera escura*, um aparelho de origens incertas, mas compreendido como um protótipo da câmera fotográfica. Essa máquina consiste em uma pequena caixa com um orifício em uma de suas extremidades capaz de deixar penetrar a luz e, então, refletir a imagem em uma das superfícies internas do aparato. No documentário *David Hockney's Secret Knowledge*, o pesquisador David Hockney aponta, inclusive, que aparelhos similares à *câmera escura* foram utilizados por pintores barrocos para uma apreensão mais verossimilhante da luz – no filme são citados pintores como Jan van Eyck e Lorenzo Lotto.

¹⁸ As imagens de *frames* de filmes que estão presentes nesta obra devem ser utilizadas exclusivamente para estudo e pesquisa, de acordo com o Artigo 46 da Lei 9.610/1998, sendo garantida a propriedade delas aos seus criadores ou detentores de direitos autorais.

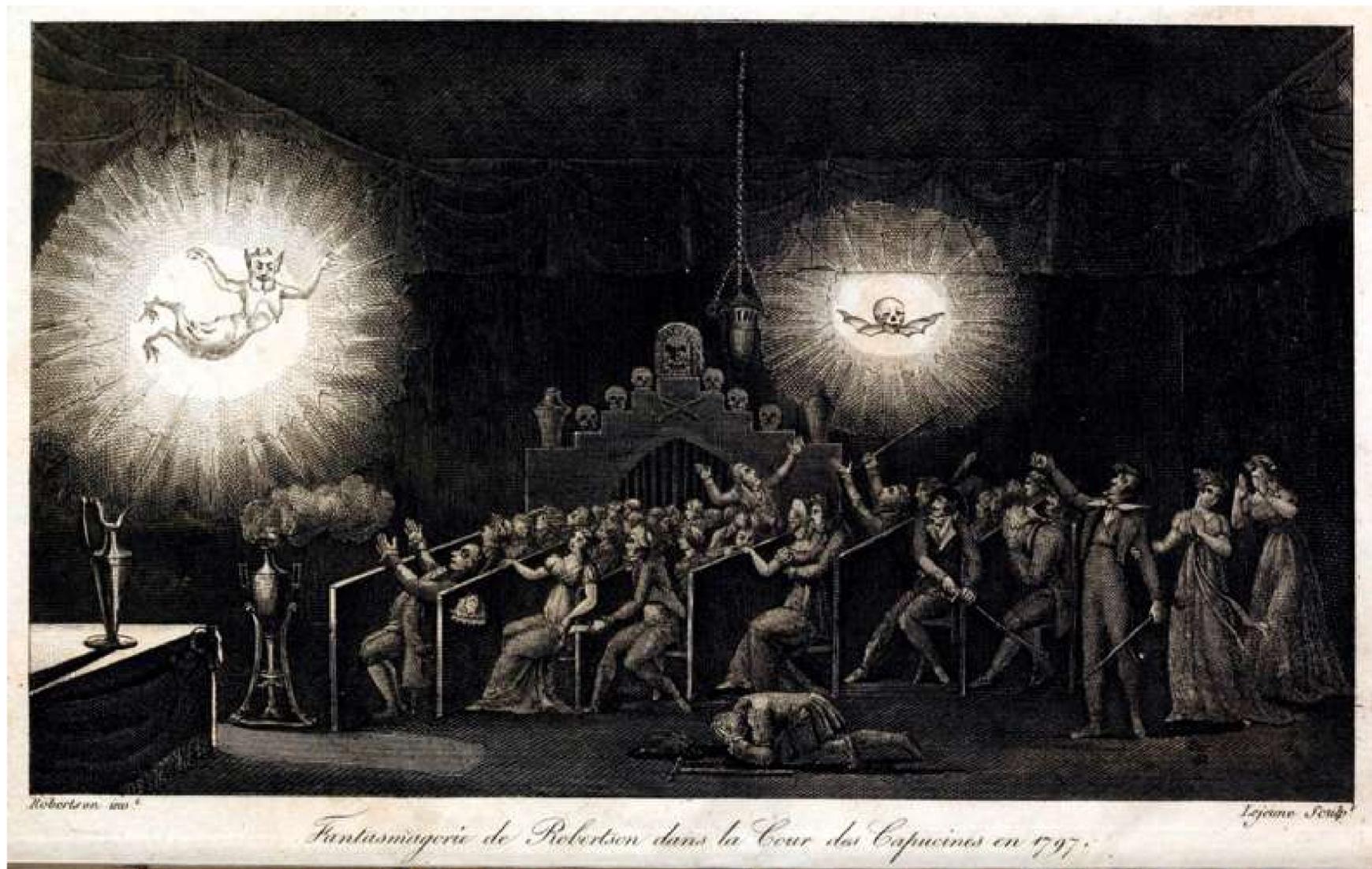
Figura 2 – Câmara obscura



Fonte: Wikipedia

A pesquisadora brasileira Flávia Cesarino Costa (2012), ao lidar com as origens do cinema, nota que máquina fílmica e arte cinematográfica são, na verdade, uma continuação, uma expansão, da “tradição das projeções de lanterna mágica, nas quais desde o século XVII, um apresentador mostrava ao público imagens coloridas projetadas em uma tela” (Costa, 2012, p. 18). Um exemplo válido no que diz respeito às projeções animadas é o teatro de *fantasmagoria*. Para Arlindo Machado (1997), é necessário compreender o pré-cinema além das invenções e pesquisas científicas, entrando em campos como ilusionismo, espetáculos de massa e até mesmo brinquedos. Os espetáculos de *fantasmagoria*, pertencentes às atrações, foram uma forma de teatro voltado para o terror. Nele, lanternas mágicas eram utilizadas para a realização de projeções de fantasmas, demônios e assombrações nos palcos e entre os espectadores. Machado (1997) realiza a seguinte ponte entre essa vertente teatral e o cinema: se a sétima arte é “a sintetização do movimento e da duração pela rápida exibição de imagens fixas separadas e [...] a projeção dessas imagens numa tela [...] naturalmente devemos incluir em tal categoria [...] os arrepiantes espetáculos de fantasmagoria” (Machado, 1997, p. 19).

Figura 3 – Fantasmagoria



Fonte: Wikipedia

Costa (2012), agora, aponta que a criação do cinema também está diretamente ligada à continuação do desenvolvimento técnico de brinquedos ópticos do século XIX; são citados, pela autora, o *taumatrópio*, o *fenaquistoscópio* e o *zootrópio*. Criados na primeira metade dos anos 1800, essas simples construções, brinquedos famosos entre a população europeia, exploram aquilo que Georges Sadoul (1963) chama de *persistência retiniana*, processo biológico humano que dá movimento à sequência de imagens estáticas.

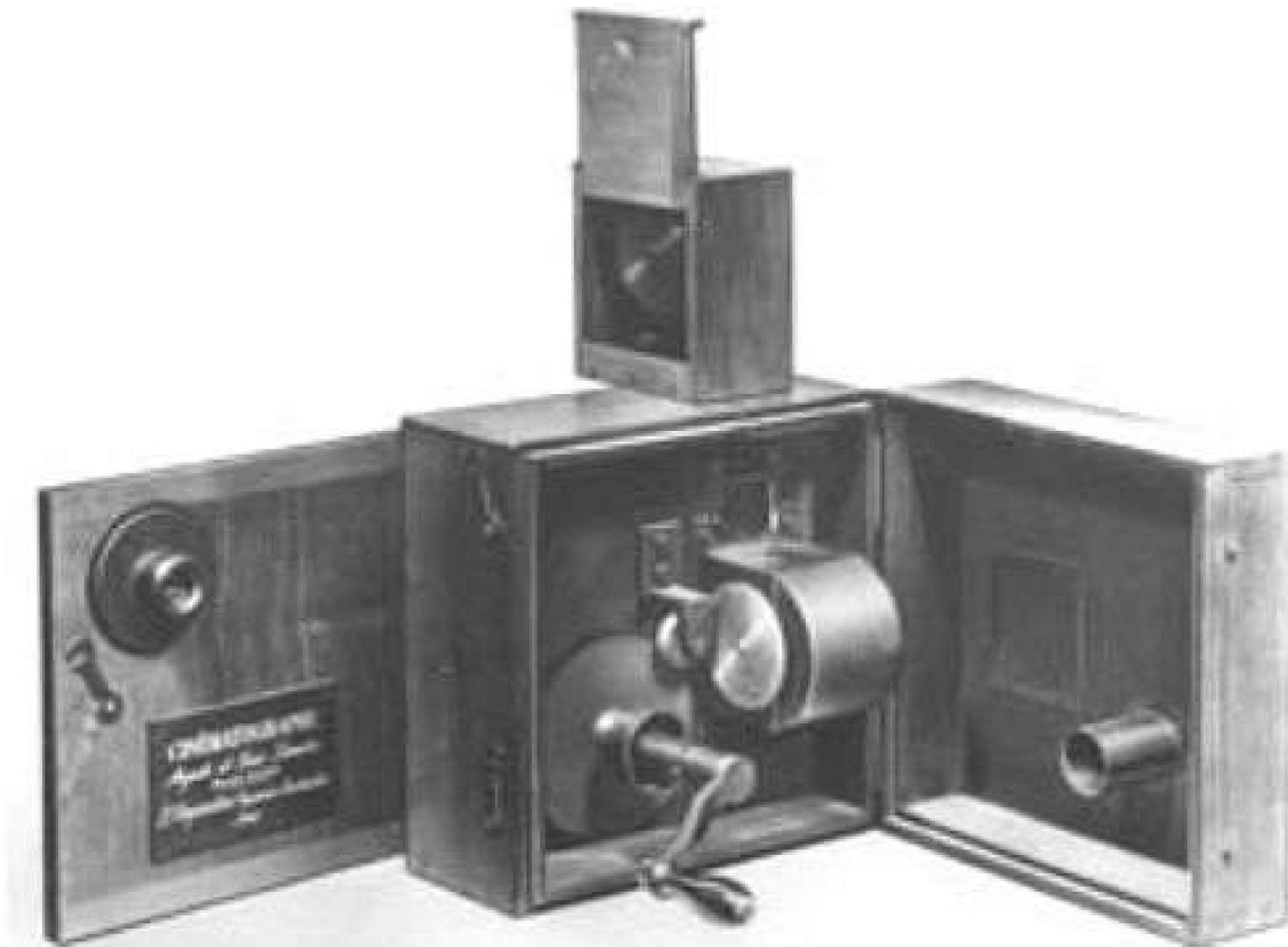
Figura 4 – Brinquedo óptico



Fonte: Wikipedia

Tais construções, feitas a partir de desenhos, seriam um protótipo do cinema de animação; por outro lado, Sadoul (1963, p. 10) diz que “para que nascesse o cinema propriamente dito, era preciso utilizar-se a fotografia”. É aqui, então, que entram os aparelhos de Eadweard Muybridge, Thomas Edison e, por fim, os Lumière. Agora, a fotografia estática é colocada como elemento a ser concedido em movimento, deixando o desenho manual de lado. O *zoopraxiscópio* de Muybridge é o primeiro a trabalhar com imagens vinte e quatro vezes por segundo; Edison inventou, em meados de 1880, o *quinetógrafo* (câmera que capta as imagens) e o *cinetoscópio* (visor capaz de exibir as imagens); por fim, em 1895, é exposto a público o *cinematógrafo* dos Lumière, aparelho responsável pela captação e projeção das imagens.

Figura 5 – Cinematógrafo



Fonte: Wikipedia

A história de toda a concepção do cinema mostra que não há *pureza* alguma no cinema. Passando pelos trabalhos rupestres, pela *câmara escura*, por um tipo de teatro, percebe-se que a tecnologia que dá origem à sétima arte é marcada pela livre influência de outros diversos modelos artísticos.

IIb Cinema e artes visuais: aproximações metodológicas

Cabe, nesse próximo momento, tentar estabelecer ligações entre cinema e artes visuais a partir de um momento no qual o cinema já estabelecido enquanto arte e, também, indústria. Como recuperar e compreender esse tráfego de influência? E, sobretudo, qual a metodologia aqui proposta para estabelecer a ligação do cinema com as artes plásticas nos capítulos de análise seguintes?

Uma primeira aproximação mais latente entre cinema e artes visuais pode ser vista em meados dos anos 1920 e 1930, durante o auge das primeiras vanguardas europeias.

Ao longo desse período, o cinema assume abertamente para si uma influência direta das artes visuais. Indo além de uma aproximação semântica, os filmes pertencentes às vanguardas absorvem, cada um à sua maneira, os princípios gerais do vanguardismo presente nas artes plásticas. Um primeiro exemplo a ser levantado, aqui, é o do *dadaísmo*. Se no campo das artes visuais o *dadá* se propõe a realizar uma autocrítica do sistema artístico através da desconstrução da *morfologia* do objeto de arte, no cinema, autores como Fernand Léger e Man Ray, segundo Albera (2012), voltam-se às instâncias mínimas daquilo compreendido como *filme* para construir sua arte.

[...] não foram concebidos, nem projetados nos quadros institucionais do cinema, [...] nem, muito menos, respeitam o objeto-filme (película submetida a procedimentos regrados de exposição e copiagem junções etc.), nem a instituição da representação no cinema (impressão de realidade, efeito de movimento) e [...] também não estão fixos em padrões de duração, formato, velocidade e montagem. [...] Esses filmes são, em partes, traços do cinema ‘dos primeiros tempos’ ligados à dimensão de ‘atração’ (Albera, 2012, p. 121).

Aumont (2004a) também discorre sobre o mote do dadaísmo de Léger e Ray ao apontar que essa primeira onda de vanguardistas do cinema busca, principalmente, explorar as particularidades da materialidade do filme e da própria ilusão de movimento – através de intervenções diretas na película e repetição contínua de imagens estáticas. Dessa maneira, o *dadá duchampiano*, por um lado, reduz o objeto artístico a apenas um *objeto cotidiano*, retirando-lhe uma suposta importância além de sua *morfologia*; no caso cinematográfico, portanto, a estrutura *cinema* é desconstruída, gerando questionamentos referentes a seus procedimentos básicos enquanto *arte*.

Ainda no princípio dos anos 1920, é notável um experimento similar dentro do *expressionismo* – no caso cinematográfico, têm-se maior concentração expressionista na Alemanha. Segundo Cánepa (2012, p. 59), o caso do cinema alemão surge como uma forma de tradução de valores estéticos presentes nos trabalhos realizados ainda no final do século XIX e início do século XX: “uma doutrina que envolvia [...] a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador”. Os filmes, já realizados após a Primeira Guerra Mundial, além de voltados para componentes políticos, buscam mais inspiração em obras expressionistas a partir da construção de cenários geometricamente bem definidos e contrastes extremos entre luz e sombra; há, aqui, uma ênfase na expressividade da *mise en scène*: personagens, maquiagem, iluminação e cenário extremamente estilizados, dando mais dramaticidade ao filme.

Seguindo adiante nos anos 1920, encontra-se, enfim, os experimentos russos voltados para o construtivismo – ou, no cinema, para a *montagem soviética*. O contexto construtivista dá conta de revolucionar a estética por meio da “recusa da mimese realista [...], uma apurada autorreflexão sobre a arte como trabalho, oposta à concepção simbolista segundo a qual o artista era quase um médium” (Saraiva, 2012, p. 114). Malevich, por exemplo, passa a questionar os limites representativos da tela da pintura a partir da construção de uma arte baseada em suas propriedades básicas: formas geométricas, traços, linhas e o fim da ilusão tridimensional. Ao tentar traduzir tais valores estéticos ao cinema, cineastas como Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin atém-se a questões relativas à *montagem*. Em breves linhas, a corrente soviética é um movimento que prioriza a edição do filme como elemento primordial. A questão narrativa é utilizada como meio pelo qual a edição pode atingir o espectador de diferentes maneiras, em um movimento que prioriza a edição do filme como elemento primordial.

Parte-se, agora, para os anos 1950 e 1960, a fim de encontrar paralelos entre cinema e artes visuais no terreno das vanguardas tardias. Aqui, especificamente, trata-se de aproximar a *arte expressionista abstrata* de Jackson Pollock ao *cinema lírico* do diretor norte-americano Stan Brakhage. Seus filmes, segundo Aumont (2004a, p. 65), apontam que o diretor realiza obras que “são quase que exclusivamente uma exploração variada do mundo interior [...] uma definição voltada completamente para dentro, [...] é a visão pura, totalmente livre da linguagem”. O cinema de Brakhage é, dessa forma, uma máquina cuja realidade pouco lhe interessa: o ato de ver e, sobretudo, subverter os símbolos do cinema hegemônico são mais importantes do que a busca por um realismo inexistente. A expressividade interna do realizador, assim como nos trabalhos de Pollock, é o que torna a arte um elemento de visão; o dinamismo da pintura expressionista abstrata, percebido a partir das livres pinceladas na tela também é visto nos rápidos *frames* justapostos de expressionismo abstrato em filmes de Stan Brakhage.

Observar a dinâmica entre cinema e artes visuais, a partir das primeiras vanguardas europeias e um caso vanguardista tardio, é um bom ponto de partida para propor uma abordagem metodológica possível de ser posta em prática ao longo das análises que estão por vir nos próximos capítulos. Retorna-se, brevemente, ao texto de Bazin (2014) a respeito das adaptações literárias para o cinema. Em dado momento do ensaio, o crítico francês pontua que, mais importante que a fidelidade da adaptação ao cinema, é necessário estabelecer uma *tradução* intersemiótica dos valores estéticos propostos pela obra a ser adaptada. Aqui, ao se falar da relação entre cinema e artes plásticas, a ideia *baziniana* funciona enquanto instrumento para análise. Nas palavras do autor:

“os cineastas se esforçam honestamente para achar uma equivalência integral, tentam ao menos não apenas se inspirar no livro, não apenas adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela” (Bazin, 2014, p. 125).

A relação recém exposta entre a sétima arte e os trabalhos de vanguarda são, portanto, exemplos de *tradução* de características estéticas das artes visuais para o cinema. Não há, em nenhum dos exemplos levantados, uma tentativa de reproduzir quadros, esculturas ou outras obras de arte para o cinema. Existem, sim, algumas similaridades *morfológicas* entre certas pinturas e a *mise en scène* do filme – como nos cenários expressionistas alemães e a pintura expressionista. Observando através de outro prisma, dadaísmo e construtivismo, dessa forma, possuem muito mais conexões conceituais, voltadas para debates teóricos. É consenso, portanto, que aquilo que mais aproxima as vanguardas é seu arcabouço teórico, discursivo, não uma reprodução fiel de outras obras de arte dentro do filme; deixa-se de lado a ideia de *tableaux vivant*, abraçando, assim, uma tentativa de transposição *intersemiótica* de conceitos estéticos. É uma preocupação referente ao *como* se dá esse trânsito de valores estéticos de um suporte a outro.

Elsaesser (2005), tentando estabelecer de modo definitivo uma relação entre cinema e pintura, diz que, ao longo da história do cinema, são perceptíveis três tipos de filmes que lidam com as artes visuais: 1) filmes sobre pintores, 2) filmes com pinturas na trama e 3) filmes sobre pinturas específicas. Essa categorização, por mais que soe como um argumento convincente, acaba se tornando um engessamento no que diz respeito ao diálogo entre cinema e artes plásticas. O pensamento do autor alemão parece dar conta apenas daquelas dinâmicas explícitas entre a sétima arte e as artes visuais, deixando pouco espaço para a livre interpretação daquele que analisa tal trânsito de influência. Nem sempre o diálogo surge como explícito, proposital por parte do diretor: muitas vezes, vai-se além do ramo da estética e encontra, assim, uma ponte através da *política*.

Exemplificando: Ginzburg (2014) ao desenvolver uma leitura a respeito do quadro *A Morte de Marat*, de Jacques-Louis David, aponta como o entorno político da Revolução Francesa está presente dentro da pintura. Por mais que não existam diretas referências para o contexto político da época, David consegue, a partir de recursos de enquadramento e ênfase em pequenos detalhes (como o calendário, elemento de apreço do autor ao longo da análise), apontar a influência social em sua obra. A política vai muito além da figura de Marat, personagem importante do processo revolucionário e pós-revolucionário na França do século XVIII: sua estética também se inspira na revolução.

É, então, a partir desse par de ideias no qual será desenvolvida a metodologia de análise comparativa entre o cinema experimental brasileiro e a arte de guerrilha dos anos 1960 e 1970. As aproximações não serão realizadas apenas a partir de um viés; cria-se, portanto, uma liberdade de compreender essa comparação a partir de similaridades estéticas e conceituais, sempre tendo como grande norte da pesquisa uma relação *política* entre os objetos de estudo.

III Tendências de (neo)vanguardas no Brasil

Antes de aprofundar qualquer debate relativo às expressões vanguardistas brasileiras dos anos 1950 e 1960, é necessário expor, rapidamente, um debate preliminar àquilo que pode ser considerado uma *vanguarda*. A próxima seção, portanto, é dedicada a esse conceito teórico. Assim, dissecando esse termo histórico torna-se mais fácil identificar as forças motrizes daquilo a ser estudado como *arte de guerrilha*.

IIIa O que é uma vanguarda?

O termo *vanguarda* possui uma origem incerta dentro do ramo das artes visuais em geral. Brenez (2007) e Albera (2012), no entanto, buscam traçar o surgimento desse vocábulo longe das artes: *stricto sensu*, *vanguarda* é uma palavra proveniente do vocabulário militar, representando a linha de frente de soldados de um grande batalhão. Albera (2012) aponta que, após o fim da Segunda Guerra, a palavra passa a representar tudo aquilo que é novo. Posteriormente, o termo foi adaptado para o ramo artístico com finalidade de categorizar aqueles movimentos que, de certa maneira, representavam pioneirismo acerca de determinado meio de expressão. A relação entre essa rápida definição com a origem militar do termo é imediata: os dois versam sobre aquilo que vem primeiro.

György Lukács é, para Peter Bürger (1993), o filósofo chave para desenvolver aquilo que chama de *teoria da vanguarda*. Atrair os métodos hegelianos ao marxismo é, para o autor, o caminho encontrado por Lukács para compreender o papel da obra de arte dentro da sociedade capitalista. Uma das principais conclusões acerca desse tema é que “durante a ascensão da burguesia, a literatura [classicismo e realismo] ocupa o mesmo lugar que a arte grega ocupava no sistema hegeliano” (Bürger, 1993, p. 16). Essa análise aponta um caráter atemporal para a posição da arte dentro de uma sociedade estritamente dominada pela aristocracia. As vanguardas, então, representam uma espécie de ruptura com os valores da arte burguesa. Ainda baseado no sistema lukacsiano, Bürger (1993) percebe que o desenvolvimento do *avant garde* está diretamente ligado à decadência da organização da burguesia vigente.

Dentro das sociedades burguesas, a arte não apresenta uma clara função ou utilidade em seu contexto social. Albera (2012), por exemplo, diz que a burguesia enquanto classe histórica concede aos objetos artísticos um rótulo tautológico: a arte pela arte. Então, a obra de arte passa a ser valorada por meio das instituições artísticas – que Bürger (1993) relaciona diretamente com o capitalismo e mercantilismo – responsáveis por dar valor estético baseado em tradições artísticas a partir de uma idealização do belo. A sociedade capitalista, e seus valores sociais, são, segundo Albera (2012), aquilo que torna a arte um objeto de consumo muitas vezes isolado de seu contexto social.

A arte burguesa possui a função de representação só na medida em que a burguesia aceita o conceito de valor da nobreza; a objetificação artística da autocompreensão da própria classe é genuinamente burguesa. A produção e a recepção da autocompreensão articulada na arte já não se encontram vinculadas à práxis vital (Bürger, 1993, p. 88).

Marx (2011), agora citado diretamente, também traz rápidas reflexões a respeito da arte dentro do sistema capitalista. Em *Grundrisse*, livro no qual também expõe de modo mais claro seu método historiográfico, o filósofo alemão aponta a influência do sistema artístico dentro da sociedade: “O objeto de arte [...] cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza. A produção, por conseguinte, produz não somente um objeto para o sujeito, mas um sujeito para o objeto” (Marx, 2011, p. 66). Assim, é razoável concluir que, ao cair nas mãos da burguesia, o mecanismo artístico é utilizado como meio de homogeneização das massas, desenvolvendo um modelo específico de espectador para consumir seu produto. A vanguarda, contudo, surge como uma via contrária: introduzir um processo pessoal e dialético entre espectador e obra de arte.

Tais afirmações, entretanto, não se propõem a apontar que um objeto artístico, mesmo aos moldes tradicionais, não seja capaz de realizar um movimento de crítica à sociedade ou ao sistema dominante. Bürger (1993) ainda afirma que enquadrar ou não um objeto dentro de uma ótica vanguardista ou burguesa não necessariamente remete a um juízo de valores – exercício este realizado por Lukács e Adorno, não aponta as artes de vanguarda como superiores às outras, apenas como novas vertentes do pensamento artístico. A obra de arte apoiada no pensamento burguês-capitalista de consumo, por exemplo, pode utilizá-lo como instrumento de subversão para atingir a estrutura dentro dela própria.

O interesse pela explicação social da arte deve voltar a incidir sobre a própria arte, em vez de se dar por satisfeito com a descoberta e classificação dos efeitos, posto que frequentemente o fundamento social das obras de arte e o seu conteúdo social objetivo são completamente divergentes (Bürger, 1993, p. 36-37).

Sasse (1984), voltando ao século XVIII, encontra o poeta alemão Friedrich Schiller como elemento de análise. O autor nota que, por mais que o escritor se distanciasse dos padrões estéticos e morais da sociedade, sua arte não representa exatamente uma ruptura radical a ser considerada vanguardista. Ainda sobre o autor alemão: “mesmo os trabalhos mais críticos exibem, inevitavelmente, uma unidade dialética de afirmação e negação em virtude de sua separação institucionalizada da práxis social” (Sasse, 1984, p. 11). Bürger (1993), a respeito de experiências modernas críticas, diz que, exemplos como o de Schiller, desenvolvem sua crítica pelo meio estético não *ao* meio estético; sua crítica não está voltada diretamente para a instituição arte, mas, sim, é realizada através dos paradigmas artísticos vigentes.

Se a beleza há de ser considerada um dos valores fundamentais da arte dentro do sistema artístico burguês, cabe, portanto, à vanguarda uma subversão dessa pedra angular do sistema artístico burguês. Danto (2015) recobra que, durante séculos, arte e beleza foram compreendidas enquanto indivisíveis; a beleza, por outro lado, também é interpretada como um símbolo da moralidade. O autor segue adiante e vê nos dadaístas os precursores da ruptura institucional entre arte e beleza. É no dadaísmo que é percebido “esse projeto de desconectar a beleza da arte como uma expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado” (Danto, 2015, p. 52).

Por mais que Sasse (1984) aponte que a vanguarda é uma ode à negação, em seu próprio texto, o autor afirma que o processo de desconstrução é precedido de um movimento de estudo prévio. Entender, portanto, a posição da arte na sociedade burguesa e a especificidade dessa arte é preceito fundamental para a emergência de uma vanguarda. Ao que cita o próprio Sasse (1984, p. 14): “[o *avant garde*] é determinado na medida em que a arte funciona na sociedade burguesa, a compreensão de seu *status* social”. Como Konder (2008) percebe, a partir da segunda lei da dialética marxiana, a compreensão historiográfica dos processos que desembocaram nos paradigmas de um tempo, além de base da teoria de Marx, são um dos primeiros passos para uma ruptura com a estrutura social vigente.

Em resumo geral, as rupturas propostas pelas vanguardas podem ser compreendidas a partir de três pontos centrais: 1) autocrítica ou subversão da arte; 2) problemáticas a respeito do termo *arte*; e 3) problemáticas voltadas para a *autoria*.

Em primeira instância, é necessário apontar que o caráter de autocrítica da instituição *arte* não pode, em nenhuma hipótese, ser confundido com uma degradação autofágica da arte como um todo. Em momento algum da história das vanguardas, houve qualquer movimento de busca pelo fim da arte; as proposições vanguardistas estão voltadas

para a superação da arte burguesa da sociedade capitalista industrial. Bürger (1993) utiliza, novamente, Marx como exemplo da questão da autocrítica ao trazer a experiência marxiana da religião. É a partir desse tópico que se difere a noção de crítica e autocrítica:

A crítica imanente ao sistema no seio da instituição religiosa é a crítica por determinadas concepções religiosas [...]. Por contraste, a autocrítica supõe uma distância das concepções religiosas que mutuamente se defrontam. Esta distância, porém, é fruto de uma crítica radical: a crítica à própria instituição religião (Bürger, 1993, p. 51).

Traduzindo esse debate ao campo das artes, chega-se, enfim, ao papel das vanguardas. Como Sasse (1984) diz, é a partir do conceito de autocrítica que surge a grande separação entre o moderno e a vanguarda. Se nos primeiros há o estabelecimento de uma crítica *imanente* ao sistema, a corrente vanguardista vai ao encontro da autocrítica, uma crítica contra o próprio sistema. E o caráter autocrítico surge, a partir de uma perspectiva marxiana, por meio da compreensão da posição artística dentro da sociedade burguesa. Ocorre, assim, uma ruptura do idealismo arte-pela-arte instaurado pelo sistema hegemônico; surge, dessa forma, uma nova proposição formalista, retirando o foco do conteúdo artístico e lançando-o em direção a como a forma artística desconstrói os valores da arte burguesa.

Bürger (1993, p. 55) apresenta um ponto no qual as vanguardas se apoiam para subverter a arte nobre. A partir da necessidade burguesa de um objeto artístico que tenha uma “conexão mimética com a natureza”, os artistas de vanguarda rompem com esse ideal e apresentam novos padrões destoantes. Albera (2012), por exemplo, aponta o futurismo italiano como o primeiro grande movimento vanguardista. Observando obras como *Dinamismo de um ciclista*, de Umberto Boccioni, e comparando-a com a tradição simbolista e impressionista, é perceptível uma diferença entre os aspectos representacionais entre as duas correntes. Enquanto a primeira busca uma potência estética baseada na representação de movimento pela mescla de formas geométricas, as outras duas estão apoiadas em um estado mimético tradicional, que têm suas raízes no classicismo e no romantismo.

Finalizadas as reflexões a respeito da *autocrítica*, parte-se em direção aos questionamentos referentes ao termo *arte*, uma reflexão central da teoria da vanguarda. Kosuth (2006) diz que a validade de um objeto como *arte* ocorre por meio de sua validação dentro do sistema artístico; ou seja, é chamado de arte porque *parece* arte ou porque apresenta uma ideia artística. Segundo o autor, a nomeação de alguma coisa como arte está ligada intrinsecamente à sua semelhança morfológica com toda uma tradição de objetos artísticos.

Bürger (1993), por outro lado, acrescenta um fator para essa equação: a mediação. “Nas obras de arte orgânicas [...] a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas [...], entre as quais se encontra as de vanguarda, existe mediação (Bürger, 1993, p. 102). Ou seja: enquanto a arte burguesa é interpretada puramente através de sua similaridade visual, estética, com outras obras, o vanguardismo apenas é visto como arte quando o espectador realiza o exercício mental de pensar na própria categoria artística. Uma obra *avant garde* só é validada como “obra de arte” porque provoca, ataca, a própria arte como um todo. Além disso, a própria questão das instituições de arte, museus, galerias e afins, é, segundo Bürger (1993, p. 102), o principal motivo da categorização. O exemplo do autor referente a Marcel Duchamp é a prova concreta desse argumento.

Por mais que Sasse (1984) aponte a vanguarda como um movimento de negação à arte, os dois são indissociáveis: não seria a vanguarda uma afirmação da arte? Sem a categoria de arte, não existiria vanguarda. E pensar o contrário é igualmente válido: o que seria da própria arte sem as vanguardas? Sem as provocações e os questionamentos vanguardistas seria a arte uma categoria inerte?

Partindo para o último tópico, referente à autoria. Se dentro da lógica burguesa “a obra de arte autônoma dá-se individualmente, [...] é concebida como singularidade radical” (Bürger, 1993, p. 93), o *avant garde* busca questionar esse local de unicidade da arte. Com o advento do século XX, a produção de imagens aumenta consideravelmente e debates acerca da serialidade são trazidos para o ramo das artes por meio de expoentes vanguardistas como Marcel Duchamp. Buscando questionar a singularidade da arte como um todo, o artista francês, ao desenvolver *L.H.O.O.Q* (1919) – sátira do clássico *La Gioconda* – além de se apropriar de uma obra preexistente por meio de um processo de reprodução, debocha dos limites da autoria ao assinar com as letras do título da obra e, também, ao modificar a imagem da pintura de Da Vinci. A ideia de uma arte oriunda de um gênio único, um autor, é destruída por Duchamp. Como aponta Bürger (1993, p. 93): “a assinatura, que precisamente conserva a individualidade da obra, é objeto de desprezo do artista contra toda produção individual”.

É importante salientar que os textos de Bürger (1993), Albera (2012) e Sasse (1984) estão voltados para as primeiras vanguardas europeias dos anos 1920. No entanto, seus conceitos não são estáticos e muito menos se limitam apenas a esse recorte temporal. Nos anos 1950 e 1960, ao redor do globo, diversas correntes artísticas se apropriam de conceitos centrais da vanguarda: *minimalismo*, *arte conceitual*, *land art* e afins. Nas próximas duas seções serão vistos, finalmente, exemplos brasileiros que, ao longo das décadas de 1950 e 1960, possuem influência direta da teoria da vanguarda.

IIIb Anos 1950: Bienal, concretos e neoconcretos

Agora, aqui, é proposto um pequeno desvio: a década de 1950. Nela, serão encontrados alguns debates que, invariavelmente, terão reflexo direto no pensamento artístico sessentista que pautará a arte de guerrilha em si. Os exemplares *concretos* e *neoconcretos*, a recusa dos moldes tradicionais artísticos e grandes eventos de valorização da arte moderna brasileira são exemplos daquilo que virá a partir da década de 1960. Esse parêntese conceitual, desse modo, tem como objetivo preparar o terreno do leitor para os principais eixos teóricos a serem levantados adiante. Por mais que esteja focada apenas nos anos 1960 e 1970, muito do terreno ocupado pela arte de guerrilha possui raízes naquilo que foi produzido e discutido na década aqui em questão.

Os anos 1950, no que diz respeito às artes visuais, pode ser compreendido a partir de dois vieses distintos. O primeiro deles, visto nos escritos de Frederico Morais (1975), diz que o debate a respeito de uma arte de vanguarda no Brasil é inexistente ou tímido até a chegada dos anos 1960. Por outro lado, Paulo Reis (2006) aponta que o certame artístico brasileiro, desde o modernismo e os anos 1930, vem propondo debates voltados para o desenvolvimento de uma arte vanguardista brasileira – o autor vai além e pontua que esse debate não para na década sessentista, estendendo-se adiante nos anos 1970 e 1980. Uma possível interpretação dos fatos, aqui, pode dar conta de que a busca pela implementação de uma vanguarda talvez estivesse presente há mais tempo do que o imaginado, contudo, sua ação nem sempre pode ter apresentado devido carinho e trabalho voltado para questões teóricas ou conceituais (como aquilo que será visto ao longo da década de 1960). Por mais que não veja o desenvolvimento claro de uma vanguarda no Brasil ao longo dos anos 1950, Morais (1975) não deixa de pontuar que essa década foi, sem sombra de dúvidas, um período marcado por extensos debates dentro do circuito artístico. Para o crítico mineiro, não houve em solo brasileiro um momento mais propício para a crítica de arte do que a década aqui referida.

Para os fins da seguinte pesquisa, os trabalhos artísticos da metade do século XX representam um reflexo importante naquilo que, indo além, será compreendido como arte de guerrilha. Os principais debates e as indagações referentes aos limites daquilo a ser compreendido como *arte* e proposições formalistas que questionam a *morfologia* da arte são tópicos que escorrem para além dos anos 1950; as proposições da vanguarda brasileira podem, assim, ser vistas como resultados estéticos dos principais estudos propostos na sua década anterior.

“A década de 1950 abre-se no campo plástico com a inauguração da Bienal de São Paulo [...]. A Bienal completa um ciclo de promoção da arte moderna [...] que teve início em 1941” (Morais, 1975, p. 74). A instauração do evento em São Paulo surge com o claro intuito de, além da valorização da produção modernista brasileira, colocar os artistas do Brasil em contato com tendências artísticas estrangeiras. Segundo o autor, para críticos da época, o importante era colocar a arte brasileira em um estado *cosmopolita*, absorvendo conhecimento e propostas estéticas vindas do exterior, principalmente da Europa. No Catálogo de Apresentação da I Bienal de São Paulo, o diretor artístico do evento, Lourival Gomes Machado, deixa claras as motivações de sua criação:

Por sua definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contacto com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e também como estímulo encorajador (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951).

A organização da II Bienal de São Paulo, trilhando o mesmo caminho de sua antecessora direta, também traz ao cenário artístico do Brasil um caráter cosmopolita – que, segundo Moraes (1975), era abertamente defendido por críticos de arte tal qual Mário Pedrosa. Em diversas salas do novo evento, artistas como Paul Klee e Pablo Picasso receberam destaque pela organização da Bienal. Dessa forma, como diz Moraes (1975, p. 74): “a arte brasileira dá uma arrancada cosmopolita, optando pelo sentido da abstração de sentido geométrico”. Influenciados pelas experimentações estéticas externas, dois grupos de artistas voltados para o abstracionismo geométrico tomam forma depois das duas Bienais: o grupo Ruptura, criado em São Paulo no ano 1951, e o grupo Frente, surgido no Rio de Janeiro por volta de 1953 e 1954.

O grupo paulista, liderado por Waldemar Cordeiro, logo em seu manifesto já expõe algumas de suas principais diretrizes estéticas. Negando as características da pintura figurativa, os artistas do movimento se posicionam a favor da ruptura de valores artísticos antigos. No Manifesto Ruptura, citam como valências de suas formas de arte “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual [...], conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo” (Charoux *et al.*, 1952). Saem os valores e a capacidade de reprodução de uma ilusória tridimensionalidade e entram características próprias da pintura: linha, traço, formas, cores. O velho na arte, no Manifesto, é, ainda, o tipo de arte ligado ao gosto: a proposta da arte concreta é fugir da produção ligada ao *prazer* ou *desprazer*. O que vem a ser tocado pelos trabalhos do

Ruptura são elementos que, para os integrantes do movimento, vão além do mero *gostar* ou *não*: são experiências físicas, ópticas, cerebrais.

O concretismo paulista, para Villas Bôas (2014), trata-se de uma segunda manifestação da modernidade no cenário artístico brasileiro – a primeira onda se trata do modernismo dos anos 1920 com Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Os concretos, passados mais de vinte anos da pioneira fase modernista, surgem como uma nova alternativa estética de vanguarda que rompe frontalmente com os valores estéticos introduzidos no país. Se as figurações das décadas anteriores eram marcadas por uma tentativa de criação de uma identidade estética para o Brasil, o concretismo “com pesquisas e experimentações parece ter inaugurado um novo capítulo da arte construtiva, abrindo portas para inovações e descobertas que fundamentam as discussões sobre a arte contemporânea na atualidade” (Villas Bôas, 2014, p. 2).

Seguindo as propostas vistas no Manifesto, Lourival Gomes Machado (1959, p. 6) diz: “não se trata, efetivamente, de estabelecer um juízo de valores, mas desenvolver uma apreciação objetiva e, portanto, tanto faz [...] entusiasmo ou a irritação do conformismo”. É também Machado (1959) quem, de modo mais sucinto, percebe uma das principais vocações dos concretistas do grupo Ruptura: o não figurativismo geométrico, criado a partir de um abstracionismo capaz de conceder à arte um caráter de objetivação. Ainda em resposta às figurações, cabe salientar:

Os artistas figurativistas se valiam da figuração para retratar o Brasil ‘autenticamente’ [...], registrando a miséria, a cultura popular, os migrantes, a elite cultural, entre outros assuntos. Contrastando com isso, os concretistas buscavam uma arte que se valesse apenas de linhas, cores e formas geométricas, que não tivesse um significado fora da obra ou que não representasse algo existente no mundo ordinário (Sandes, 2021, p. 141).

Frederico Morais (1975) aponta que um dos princípios norteadores do movimento concreto é a precisão e o rigor formal nos trabalhos construídos a partir de uma rigidez quase científica, matemática. O quadro, ocupado apenas por formas geométricas padronizadas – círculos, traços, retângulos, poliedros – e cores distintas, é construído em função, para além da objetividade, de um equilíbrio entre os elementos expostos no *canva*. Ainda segundo Morais (1975, p. 75): “A precisão da arte não é uma precisão artesanal, mas de significados”. Segundo Villas Bôas (2014, p. 3), a busca pelo aparente racionalismo na arte concreta é reflexo de debates acerca da intelectualização das linguagens artísticas: “atraídos pelo formalismo, queriam suprimir o intimismo de suas criações e construir objetos artísticos”.

Figura 6 – Pintura Concreta



Fonte: *Círculo com movimento alternado* (1956), Hermelindo Fiaminghi (tinta esmalte sobre madeira, 60cm x 60cm)

O racionalismo, segundo Cordeiro (1957), não surge para limitar a criatividade do artista, mas sim é utilizado com a finalidade de construir outros significados ópticos para o espectador. As formas quase isométricas do concretismo paulista são criadas com a finalidade de expandir os próprios limites do quadro. Ao observar, por exemplo, a Figura 6, a disposição calculada dos objetos geométricos dá ao espectador uma impressão de movimento vindo da pintura – algo que, grosso modo, foge das alçadas básicas da arte pictórica.

A racionalidade da obra de arte é o fundamento de sua objetividade, e é nessa objetividade que se realiza o conteúdo histórico-cultural; segue-se que a obra de arte não só pode e deve ser racionalmente definida, como também não pode deixar de ter uma ligação imediata com o real (Cordeiro, 1957, p. 134-135).

A suposta conexão restante entre a obra de arte concretista e o mundo real pode vir a ser justamente o resultado dos jogos ópticos que causa no espectador uma estranha forma de movimento por meio da justaposição de fragmentos geométricos.

O impacto artístico e social dos concretos paulistas foi tamanho que serviu como ponto de partida para o desenvolvimento de uma *poesia concreta*. Após a aproximação entre poetas e artistas visuais, ambos grupos expuseram lado a lado na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo, no ano de 1956 (Sandes, 2021). Os principais poetas contemplados foram Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Ferreira Gullar (1960) aparenta voltar ao Manifesto Ruptura para elencar os principais motes do concretismo paulista. A recusa do caráter de representação tridimensional da pintura naturalista é seguida por uma valorização do caráter bidimensional. O grupo Ruptura, assim sendo, mostra claras influências oriundas de Malevich e Mondrian. Contudo, indo além de suas inspirações, como visto anteriormente, o concretismo adiciona em sua matriz o *movimento*: “exploravam àquela época a vibração óptica como espécie de aspiração movimento” (Gullar, 1960, p. 3). A preocupação paulista, portanto, estava voltada aos possíveis jogos visuais provenientes daquilo que Gullar (1960) vem a chamar de “efeitos da construção seriada”.

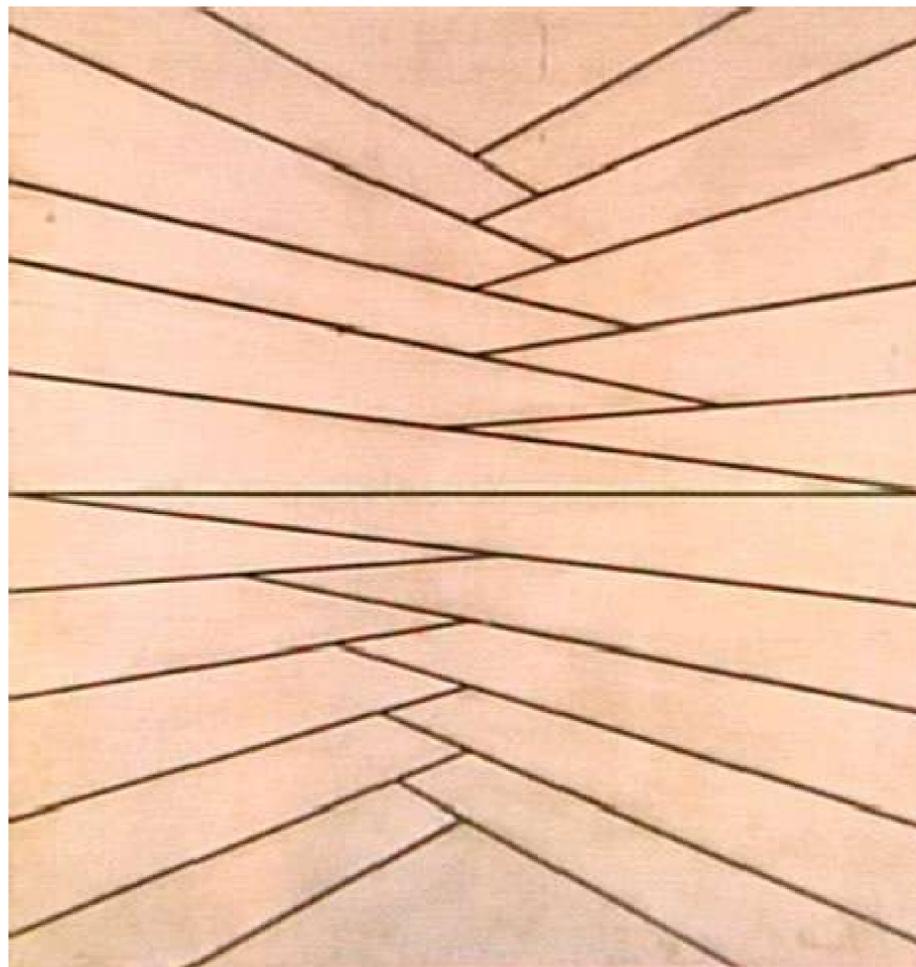
O uso preciso da geometria é, para Pignatari (1956, s/p), a chave dos concretistas para trabalhar diretamente com o movimento dentro da obra de arte: “a pintura geométrica está para a geometria como a arquitetura está para a engenharia. A lógica do olho é sensível e sensorial, artística; a da geometria, conceitual, discursiva, científica”. Novamente, o rigor, a precisão das formas e sua disposição seriada na tela é, portanto, aquilo que conduz o lado *sensorial* do olho humano a entrar em contato com a ilusão de movimento causada pelos experimentos concretistas. Morais (1977, p. 297), inclusive, pontua que é por meio do rigor da forma geométrica que o pintor, assim, domina não apenas o gesto em si, mas a *emoção* a ser transmitida pela pintura.

Figura 7 – Arte Concreta



Fonte: *Contradição espacial* (1958), Waldemar Cordeiro (esmalte sobre compensado, 95cm x 100cm)

Figura 8 – Arte Concreta



Fonte: *Ideia visível* (1956), Waldemar Cordeiro (tinta e massa sobre madeira, 100cm x 100cm)

Por outro lado, a escola carioca neoconcreta, conhecida como Grupo Frente, teve relativo maior reconhecimento em relação aos paulistas. Os principais integrantes do neoconcretismo são Ivan Serpa, Lygia Clark e Lygia Pape; outros nomes como Hélio Oiticica e o próprio Ferreira Gullar também expuseram em parceria com os neoconcretos. Em primeira instância, o Grupo Frente também trabalha em cima da ideia cosmopolita da abstração geométrica, mas sua abordagem é distinta do caráter rigoroso visto nos exemplos dos concretos. Há, aqui, uma fuga do racionalismo e abraço à subjetividade de cada forma exibida no *canva*. Segundo Morais (1975), a característica central que distingue concretos e neoconcretos é o rigor e a precisão formal: nas experiências neoconcretas, sai de cena a padronização serial das formas, dando mais espaço à subjetividade individual das formas e do próprio artista.

O Manifesto Neoconcreto, escrito alguns anos após o surgimento do Grupo Frente e redigido por Ferreira Gullar (1959), coloca por escrito as principais ideias estéticas realizadas pelo grupo carioca até então. No princípio, o Manifesto acusa os concretistas de interpretarem o sujeito, o artista, como uma máquina, haja visto tamanho rigor para controle absoluto do gesto e da emoção. A ideia, portanto, de entregar ao espectador algo cujos resultados são pré-calculados some: os jogos ópticos dão lugar a um espaço em branco no qual cada espectador dali extrai um produto único, particular. A subjetividade, portanto, estende-se inclusive àqueles que entram em contato com a obra.

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo e estrutura – que na linguagem da arte estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia [...] os concretos-racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas (Gullar, 1959, p. 4).

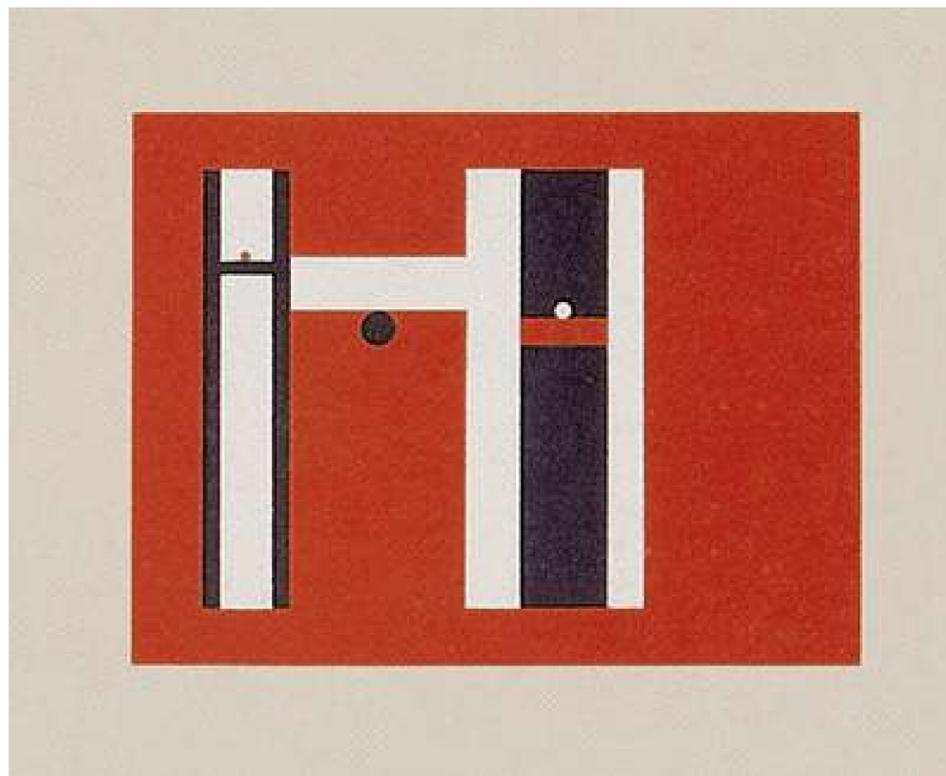
Refletindo a respeito do Manifesto Neoconcreto, Ronaldo Brito (1976) discorre que o grande ponto de partida do neoconcretismo é uma posição contrária ao tecnicismo exacerbado do grupo Ruptura. Entretanto, alguns ideais são compartilhados entre ambas as correntes: o abstracionismo geométrico, uma tendência construtiva geral, arte como instrumento social, entre outros. A diferença, como já pontuada, se dá nos pormenores, nas especificidades práticas e estéticas de cada um dos experimentos. Para Brito (1976, p. 9), o debate se dá entre “o teoricismo paulista e o espontaneísmo carioca”.

Figura 9 – Arte Neoconcreta



Fonte: *Construção n° 78* (1955), Ivan Serpa
(recortes de papel e guache sobre cartão, 45cm x 33cm)

Figura 10 – Arte Neoconcreta



Fonte: *Grupo Frente* (1956), Hélio Oiticica
(guache sobre cartão, 35,50cm x 44,50cm)

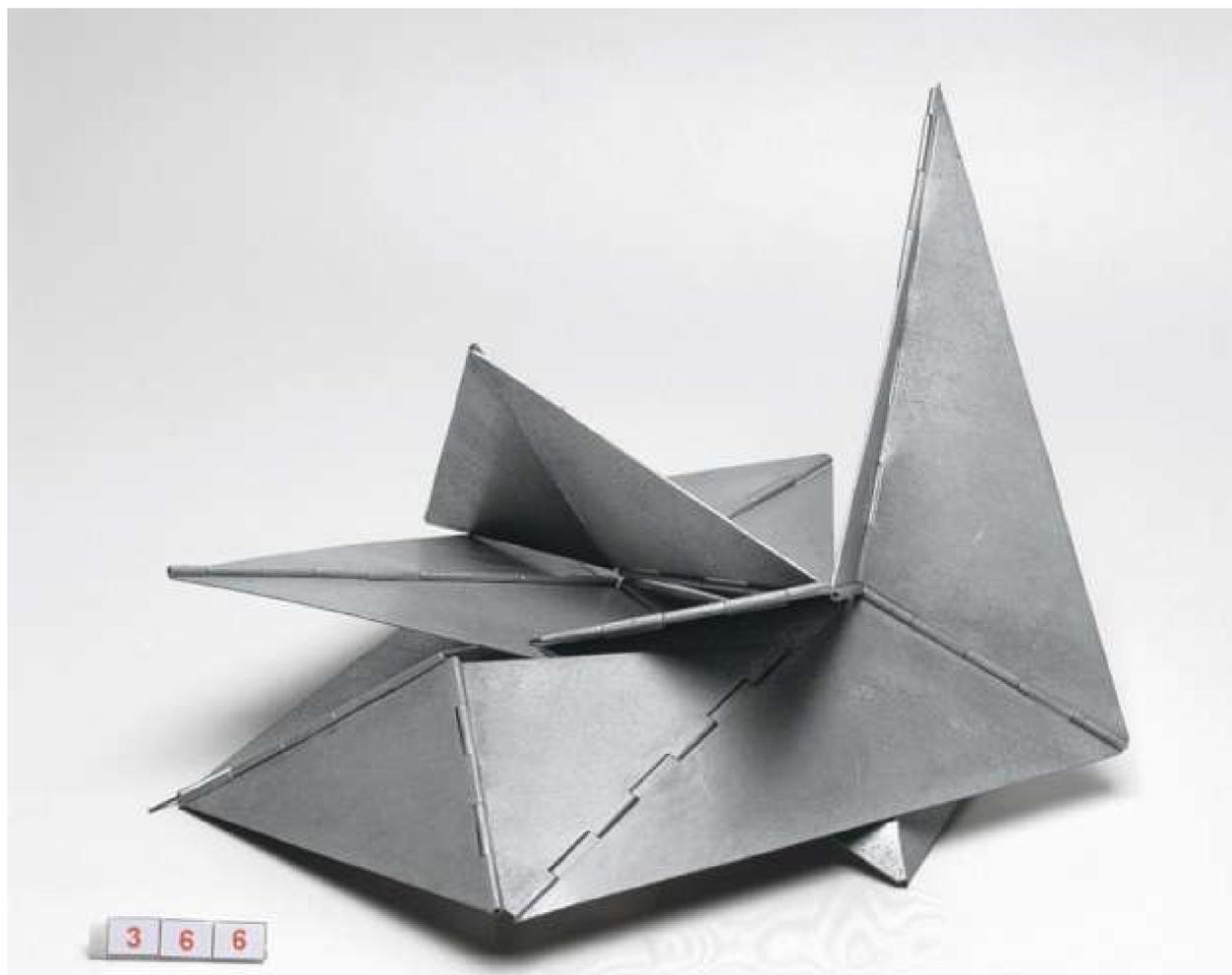
Observando-se o exemplar neoconcreto das Figuras 9 e 10, nota-se, logo de início, diferenças pontuais. A primeira delas é o desequilíbrio da composição dos objetos: um dos lados da obra concentra mais elementos do que o outro. As formas não possuem mais o mesmo tamanho. Cada uma delas apresenta cores, dimensões e até mesmo texturas próprias. Além disso, o próprio acabamento dos objetos geométricos não parece construído com tanto rigor – os traços, as linhas, são errantes, imprevisíveis. Por fim, o trabalho aqui exposto também apresenta uma novidade: o procedimento de colagens de outros materiais em sua pintura.

A recusa das formas seriadas e a exatidão formal se dão devido à seguinte motivação neoconcreta: a necessidade de representar “a complexa realidade do homem moderno” (Gullar, 1977, p. 111). Dessa forma, o científico é deixado de lado e a subjetividade toma conta. A realidade moderna, ambígua e incerta, faz os neoconcretos negarem a exatidão. A tradução disso para o abstracionismo geométrico é o fim da serialidade e objetividade absoluta das formas geométricas.

São os neoconcretos cariocas que, enfim, dão um passo adiante no desenvolvimento da tendência construtiva brasileira: a saída da pintura, ocorrida no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Lygia Clark, segundo Pontual (1977), aposta na criação de contrarrelevos, como pode ser visto em sua série *Bichos*. Oiticica, por outro lado, apostava em seus *Penetráveis* como recusa da pintura. Aqui, em ambos os projetos citados, a participação ativa do espectador é parte fundamental na construção geral da obra. Tanto em Clark quanto em Oiticica, o público deve circundar, encostar, interagir, observar de vários ângulos: construir a sua própria obra através do espaço e do tempo.

Com a saída definitiva da pintura, o neoconcretismo vê-se apoiado teoricamente na *Teoria do não-objeto*, também de autoria de Ferreira Gullar. Segundo o autor, a ideia de *não-objeto* está diretamente ligada à negação total do objeto – sendo o objeto um material atrelado a uma função cotidiana. Para Gullar (1985, p. 92), o *não-objeto* é algo que não se insere na lógica funcional ou de uso, não tendo, assim, um limite de sentido. “O não-objeto não é uma representação, mas uma apresentação”; é uma materialidade que se insere diretamente no espaço real, pois nasce nele, sem moldura, sem base. Como exemplo, as Figuras 11 e 12. São trabalhos como estes que, ao se integrar com o espaço real, tornam-se infinitos em significados; são infindáveis as possíveis relações a serem estabelecidas entre espectador e obra – ou melhor: espectador, não-objeto e espaço.

Figura 11 – Não-objeto neoconcreto



Fonte: *Bicho* (1960), Lygia Clark
(recorte em metal, alumínio, 26cm x 20cm x 26cm)

Figura 12 – Não-objeto neoconcreto



Fonte: *Grande Núcleo* (1960-66), Hélio Oiticica
(óleo, resina e fibra)

Ambos o concretismo e o neoconcretismo foram duas importantes tentativas de organização de uma vanguarda especificamente brasileira. O segundo caso, dos cariocas, é para Moraes (1975) aquele que mais próximo esteve de desenvolver um movimento vanguardista muito por seu aporte teórico representado, finalmente, na teoria do não-objeto de Gullar. No entanto, o sucesso de ambas as correntes foi mais evidente quando, em 1960, diversas obras de artistas concretos e neoconcretos foram exibidas em Zurique, na Suíça, junto de trabalhos de Kandinsky e Mondrian, por exemplo. Entre os brasileiros presentes do evento estão Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica e Lygia Pape.

É a partir de 1961, com uma derradeira exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo que inicia a derrocada do Grupo Ruptura e do Grupo Frente. Para Pontual (1977), a nova década que iniciava, os anos 1960, era vista com entusiasmo por artistas ao redor do país. Contudo, os cenários políticos, econômicos e sociais, inverteram as expectativas: “A atmosfera [...] do país mostrava-se novamente tensionada, anunciava convulsões” (Pontual, 1977, p. 319). Contaminada pela conjuntura do país, a repercussão dos grupos concretos e neoconcretos começou a se dissipar dentro do contexto artístico. O núcleo paulista que nunca teve uma organização coesa, perde sua força gradualmente; do outro lado, os cariocas, começaram a se esvaír aos poucos. No entanto, Pontual (1977) aponta que, ao contrário do concretismo, o neoconcreto entra em estado de *hibernação* para, depois de mais ou menos cinco anos, ver seus valores artísticos sendo novamente expostos em museus e galerias.

IIIc Anos 1960: Opinião, Propostas, Nova Objetividade e anti-arte

O início da década de 1960, como visto anteriormente, foi marcado pelo enfraquecimento e perda de influência dos concretos e neoconcretos. Os artistas pertencentes aos dois movimentos, no entanto, seguiram com suas produções, mas, dessa vez, atreladas a outros conceitos artísticos. Segundo Moraes (1975), os racionalistas do concretismo paulista, por um lado, foram em direção a caminhos ligados à máquina e tecnologia – algo que, nos anos 1970, veio a ser compreendido como *art by computer*. O grupo carioca neoconcreto vai a uma direção quase oposta, concentrando suas forças para adentrar nos terrenos da *body art* e, sobretudo, absorvendo forte influência da *arte povera* italiana, após ter passado rapidamente pelo tropicalismo.

Ainda em Moraes (1975), o autor aponta que, após a dissipação dos concretos e neoconcretos, o debate artístico no Brasil ficou estagnado até o ano de 1965. O golpe militar, para ele, por exemplo, não teve força ou influência direta no campo dos artistas plásticos – “tampouco veio diminuir uma atividade que simplesmente, naquele momento,

inexistia” (Morais, 1975, p. 82). O seguinte ao golpe, então, serviu como início de uma reorganização gradual do setor artístico, inspirados pelas novas expressões surgidas no estrangeiro como o advento da *pop art* nos Estados Unidos da América. Os artistas, então, com o retorno da organização, passaram, assim, a sentir maior conforto em expressar opiniões sociais e políticas através de suas obras.

Antes de entrar exatamente no projeto das *opiniões* de 1965, cabe marcar, aqui, um debate referente à vanguarda brasileira ao longo da segunda metade dos anos 1960. “A vanguarda brasileira debatia-se entre um passado acadêmico [...] e um vislumbre de mudança social” (Reis, 2006, p. 13). A partir disso, nota-se, segundo o texto de Reis (2006), uma tentativa de maior engajamento social por parte da classe artística. A vanguarda aqui proposta, sobretudo, mostra-se comprometida com os rumos políticos do Brasil; os artistas brasileiros, por conseguinte, atuam a fim de fundamentar e construir um projeto vanguardista por meio da criação de uma visão de cultura nacional. É atrelar princípios da vanguarda, já vistos anteriormente, ao contexto social, político e artístico do Brasil.

Ferreira Gullar (1978), ao tratar especificamente das problemáticas da construção do vanguardismo em terras brasileiras, diz que uma maior compreensão do próprio contexto social perante o mundo é o único caminho capaz de apontar para uma vanguarda que venha a ser tomada como cultura nacional:

Quanto maior consciência tenha um país subdesenvolvido de sua realidade particular, maior consciência terá da realidade internacional e melhor poderá atuar nela e contribuir para modificá-la, conformá-la às necessidades das particularidades que a constituem. Desse modo, clamar dentro dos países subdesenvolvidos pelo estudo e conhecimento da sua própria realidade não é [...] uma atitude retrógrada ou anti-internacionalista (Gullar, 1978, p. 42-43).

Reis (2006) em seu livro, ao falar sobre a produção teórica do próprio Ferreira Gullar, nota que o poeta e ensaísta não via nas tendências concretas e neoconcretas um potencial de organização enquanto vanguarda brasileira. Diz Reis (2006, p. 20) que Gullar enxerga as duas manifestações como importantes passos para o desenvolvimento artístico do Brasil, mas “foram rejeitadas pelo autor por serem movimentações tautológicas, fechadas em si e, seguindo sua lógica, alienadas do mundo”. É estranho pensar, no entanto, que o mesmo Ferreira Gullar, como exposto páginas acima, via no neoconcretismo uma forma de construir arte a partir da complexa realidade do ser humano moderno.

Hélio Oiticica escreve, em 1966, um dos principais textos que reúne alguns dos princípios básicos do pensamento de vanguarda no Brasil. Entre uma proposição e outra, encontra-se, no cerne do escrito de Oiticica (1966) a principal chave de sua teoria vanguardista: a implementação de uma arte construtiva, a saída do quadro para ir em direção a objetos e construções tridimensionais. “Criação de objetos, objetos esses das mais variadas ordens, que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensível” (Oiticica, 1966, p. 1). Essa arte, sendo um passo além das categorias de pintura e escultura, construída a partir da relação entre *espaço real* e presença do espectador também é tida pelo autor como *anti-arte*.

Morais (1978), ao tentar realizar sua proposta para a vanguarda brasileira, compartilha de similaridades com o texto de Oiticica (1966). Ambos encontram, por exemplo, na vontade construtiva geral, o alicerce principal da arte de vanguarda realizada no Brasil – o crítico de arte, inclusive, nomeia Lygia Clark como uma das precursoras do vanguardismo que “saindo do plano para as estruturas espaciais, [...] marcou com seu trabalho, de forma incontestável, a vanguarda internacional” (Morais, 1978, p. 66). O autor ainda cita que outra característica central da vanguarda no Brasil é a “redução a termos nacionais das influências alienígenas” (Morais, 1978, p. 65), ou seja, a adaptação de valores estéticos e teóricos vindos do exterior.

Retorna-se, agora, ao texto de Reis (2006). Ao recordar uma importante publicação coletiva dos anos 1967, chamada de *Declaração dos princípios básicos de vanguarda*, escrita por inúmeros artistas, o historiador cita: “O conceito de vanguarda expresso nesse documento procurou ser o mais aberto e complexo possível, não propunha o nacionalismo [...] mas acentuava-se que a criação artística estava ligada ao lugar onde era produzida” (Reis, 2006, p. 27).

Situando, portanto, o debate a respeito da vanguarda no Brasil, volta-se, agora, para o ano de 1965. Nele, foram organizadas duas das principais exposições de arte da década. A primeira delas, chamada de *Opinião 65*, foi desenvolvida no Rio de Janeiro; a segunda, organizada em São Paulo, chama-se de *Propostas 65*. Cabe ainda citar que, anos depois, ocorre aquela que seria uma exposição realizada a partir dos resultados de *Opinião e Propostas: a Nova Objetividade Brasileira*, feita no ano de 1967, sob o comando de Hélio Oiticica.

Inicia-se, portanto, pelo experimento carioca: *Opinião 65*, organizado pela galerista Ceres Franco e situado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). Entre os expositores estavam Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Pedros Escosteguy e até mesmo o antes concreto Waldemar Cordeiro. Ceres Franco (1965) apresenta a exposição como uma

quebra de paradigmas com aquilo que ela chama de *arte do passado*. A autora defende, também, as inspirações na *pop art* norte-americana e do novo realismo europeu. Tais influências, segundo Gullar (1965) e Morais (1975), não deixam de passar por um filtro, por uma visão crítica dos autores: ou seja, tudo é adaptado para a realidade brasileira. Franco (1965) apresenta em seu texto um rol de jovens artistas que defendem um novo papel para o artista dentro da sociedade; o trabalhador da arte, agora, toma posição política e social frente à realidade do país – “[o artista] se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos” (Franco, 1965, s/p).

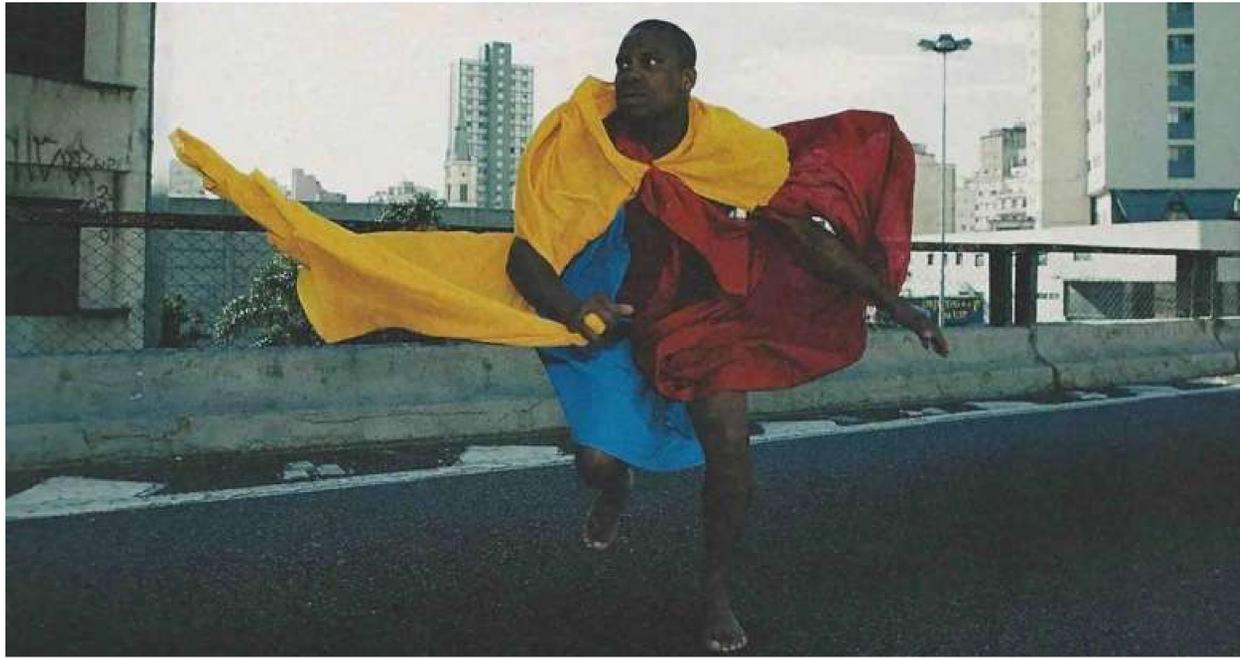
A exposição surge como um importante momento das artes visuais no Brasil dos anos 1960. Os artistas, segundo Gullar (1965), permitem-se, novamente, *opinar* e expor seus posicionamentos políticos através de suas construções artísticas: a realidade, portanto, retorna para o museu e para as galerias. Contudo, Gullar (1965, p. 221) atenta que a *Opinião 65* não deve ser compreendida com um marco central ou algo isolado:

[a exposição] é o produto de longo e complicado processo percorrido pela pintura, com idas e vindas, avanços e recuos, até que se esgotaram os elementos básicos que sustentaram a expressão pictórica a partir do impressionismo [...]. E assim, ora tendendo para o racionalismo mais radical, ora para o irracionalismo mais exacerbado, o pintor chegou ao esgotamento de uma visão de pintura.

A referência aqui feita aos trabalhos anteriores do concretismo e do neoconcretismo é vista, também, nas próprias obras expostas na exibição. Franco (1965), por exemplo, no próprio catálogo da exposição, já pontua que nomes como Waldemar Cordeiro e Ivan Serpa ainda estão atrelados a valores concretos e neoconcretos respectivamente.

É em *Opinião 65* que Hélio Oiticica apresenta pela primeira vez um de seus trabalhos mais comentados: os *parangolés*. Essa proposição consistia em diversas capas coloridas oferecidas para serem vestidas pelos espectadores presentes na exibição. O público, convidado a participar ativamente do trabalho, adiciona à experiência novas dimensões para além do ordinário: espaço, tempo e ação. O espaço real, portanto, é aglutinado pela ação artística em um baile onde tudo que acontece consiste em uma grande obra. Franco (1965, s/p) sobre o trabalho de Oiticica, afirma: “uma arte tridimensional de participação inspirada na tradição do folclore musical dos subúrbios cariocas”.

Figura 13 – Parangolé de Oiticica



Fonte: *Parangolés* (1964-79), Hélio Oiticica

Figura 14 – Trabalho de Opinião 65



Fonte: *O Futebol, Flamengo Campeão* (1965), Rubens Gerchmann
(tinta acrílica sobre eucatex, 244cm x 122cm)

Em uma mescla entre figurações próximas à *pop art*, experimentos neoconcretos e os primeiros passos de um projeto construtivo, a exibição *Opinião 65* representou um importante sucesso dessa geração de artistas plásticos brasileiros. Morais (1975) aponta que a recepção positiva da exibição de Ceres Franco fez o MAM-RJ organizar outro evento seguindo a mesma toada: *Opinião 66*. Nele, novos artistas como Lygia Clark, passaram a integrar o rol de artistas a serem expostos no Museu. Contudo, o que vem a ser tratado a seguir são os desdobramentos paulistas que, inspirados por *Opinião 65*, trazem para si os debates teóricos e práticos da vanguarda brasileira em desenvolvimento.

Propostas 65 foi abertamente inspirado pelo evento carioca. Organizada por Waldemar Cordeiro, a exibição contou com quase cinquenta artistas de diferentes vertentes estéticas. Segundo Morais (1975), o evento paulista reuniu trabalhos menos radicais do que a experiência no Rio de Janeiro; em *Propostas*, o maior foco estava voltado para o caráter político das figurações apresentadas. Assim como em *Opinião* havia, na exibição de São Paulo, uma considerável mescla de artistas. Segundo Waldemar Cordeiro (1966, s/p): “há escravos da linguagem tradicional e os que dominam as novas linguagens. Alguns ignoram a cultura de massas, outros a adotam com assunto”. Inúmeras propostas de figurações, passando por Rubens Gerchman e Sérgio Ferro, por exemplo, constituíram a eclética exibição realizada na Fundação Armando Álvares Penteado. Além disso, como vê Reis (2006), houve maior presença feminina do evento paulista, contando com dez mulheres entre os expositores.

Para Mário Schenberg (1966), crítico de arte, um dos tópicos centrais a serem vistos em *Propostas* é a saída de cena das correntes abstracionistas geométricas. Segundo o autor, findou-se a era na qual o abstracionismo representava uma ideia artística dominante no Brasil.

Em *Propostas 65*, encontramos artistas vindos do informalismo, do expressionismo, do surrealismo, do concretismo e de outras tendências [...] A aproximação de obras neodadaístas, da nova figuração, do realismo fantástico e do realismo existencialista permite uma compreensão mais justa da natureza do novo humanismo que começa a despontar (Schenberg, 1966, s/p).

Além disso, Schenberg (1966) valoriza a quantidade de canais para se estabelecer um diálogo crítico acerca daquilo que se expunha em *Propostas 65*. Desde sessões de debates até a publicação de textos teóricos nos catálogos da exibição fizeram parte dessa gama de estudos artísticos que tangenciaram o evento. Para Schenberg (1966, s/p), “as discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas reuniões constituíram [...] o início de uma nova conscientização”.

Dois dos temas levantados em debates artísticos foram *a nova pintura* e *o novo realismo*. O primeiro, trazido por Sérgio Ferro, coloca em cena, segundo Reis (2006, p. 40), uma pintura engajada social e politicamente “ao posicionar-se frente às forças bloqueadoras de uma ideologia autoritária” – sempre apoiada em elementos da cultura de massas e influências da *pop art*. O *novo realismo*, proposto por Mário Schenberg, levanta uma hipótese artística de conceber uma forma *realista* concebida pela “influência das novas mídias [...] e despreocupação com a artesanaria artística” (Reis, 2006, p. 41); a realidade moderna, atravessada por diversas mídias e suportes de comunicação, agora, é inserida dentro do contexto artístico brasileiro dos anos 1960.

Propostas 65, desse modo, aprofundou e expandiu questões exploradas inicialmente pela exposição carioca. O declínio do abstracionismo geométrico, reinterpretação da pintura e a construção de um novo realismo foram, resumidamente, os principais produtos a serem extraídos pelo evento paulista. É, assim, algo além de apenas uma *volta à figuração*, mas uma nova maneira de se compreender princípios artísticos engajados política e socialmente dentro de um Brasil comandado a punhos de ferro pelo governo militar.

Dois anos depois de *Opinião 65* e *Propostas 65*, no MAM-RJ, é realizada a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, com objetivo de delimitar um programa de vanguarda brasileira. O evento teve como principais organizadores os artistas Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy e, em dado momento, o crítico de arte mineiro Frederico Moraes. Segundo Reis (2006), a organização do evento se deu, também, para manter viva uma suposta tradição construtiva da arte no Brasil. Os artistas selecionados para a mostra estão unidos em uma mescla de antigos concretos e neoconcretos e jovens artistas iniciando sua carreira.

A presença dos concretos e neoconcretos resume bem algumas influências centrais da exibição. Para Pontual (1977), a *Nova Objetividade Brasileira* é um momento chave para o resgate de valores do neoconcretismo: herança construtiva, subjetividade construída pelo espaço, fim de fronteiras entre espaço real e artístico. Entre algumas das expressões mais evidentes estão “as que propunham um elo entre o espírito construtivo sutilmente dadaísta do neoconcretismo e a pesquisa ambiental, vivencial e conceitual” (Pontual, 1977, p. 320). Conceitos e princípios neoconcretos, agora, são levados a suas expressões mais radicais, misturando-se com os resultados figurativos de *Opinião* e *Propostas*.

No catálogo da exibição, Hélio Oiticica publica o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, local no qual o artista elenca as principais pontes teóricas feitas com as proposições exibidas na mostra homônima. São seis tópicos abordados por Oiticica

(2006): a vontade construtiva oriunda dos experimentos neoconcretos, negação do objeto e do cavalete, participação ativa do espectador, posicionamento político perante problemas e questões sociais, tendências de arte coletiva e, por fim, a retomada da *antiarte*. Os tópicos abordados pelo autor são, de certa maneira, uma síntese coesa entre valores do neoconcretismo e das questões levantadas nas duas outras exposições aqui citadas. A vontade construtiva, o objeto (ou *não-objeto*), a participação ativa do espectador, a recusa do *canva*, são intenções vistas no movimento carioca neoconcreto.

As problematizações de objeto e a participação ativa do espectador durante a experiências das obras são, pelo olhar de Reis (2006), os dois tópicos mais centrais do ensaio de Oiticica (2006). Sobre o objeto, Barata (1967, s/p) diz: “as apropriações de objetos que têm fins específicos, utilizando-os para finalidade diferente é um pouco a introdução do acaso na arte”. O objeto cotidiano, dessa maneira, deslocado de função social e inserido no circuito artístico não apenas toma contornos de obra de arte como perde, sumariamente, sua funcionalidade – sendo, assim, um *não objeto*, atuando como elemento limítrofe entre a vida e a arte.

Pensando, agora, a respeito da participação ativa do público dentro da obra de arte, parte-se de duas experiências exibidas em *Nova Objetividade*. A primeira delas, realizada por Lygia Clark, são as *Máscaras sensoriais*. Esses objetos, compostos por panos coloridos, são, literalmente, máscaras às quais os espectadores são convidados a usar. Cada uma é única, sendo elas diferentes entre si; portanto, cada máscara propõe uma experiência sensorial particular para cada espectador. O outro exemplo é da obra mais comentada da exposição: *Tropicália*, construída por Hélio Oiticica. A construção do artista é um exemplo daquilo que veio a ser chamado de *penetrável*, uma espécie de cabine a ser adentrada pelo público presente. Para Oiticica, segundo Reis (2006, p. 53), a participação buscada pelo artista é algo entre “a participação corporal (vivencial) e a participação semântica (intelectiva)” – ou, como Barata (1967) diz, uma busca pela compreensão linguística, teórica, e sensorial da obra de arte.

Sobre *Tropicália*, Frederico Morais (1975, p. 95), descreve a experiência:

Num espaço quase à margem da exposição, o artista apresentou uma cabine (“penetrável”) em meio a um cenário tropical, com plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, no seu interior, raízes com cheiro forte, objetos de plástico, etc. O espectador/participante percorria seu interior descalço, percurso que terminava diante de uma tv ligada.

Figura 15 – Máscaras de Lygia Clark



Fonte: *Máscaras sensoriais* (1967), Lygia Clark
(tecido)

Figura 16 – Tropicália de Hélio Oiticica



Fonte: *Tropicália* (1967), Hélio Oiticica
(plantas, areia, pedras, arara, televisão, tecido e madeira)

A respeito da construção de experiências coletivas, segue-se o texto de Reis (2006). Refere-se, aqui, ao desenvolvimento de propostas artísticas a serem realizadas fora do espaço do museu ou da galeria, indo em direção ao espaço real, da vida cotidiana do público. “Oiticica ampliou as fronteiras da exposição, local público de vivência e entendimento da arte, para a própria cidade. A geografia urbana e social unia-se à mostra de arte” (Reis, 2006, p. 54).

Para Moraes (1975), a *Nova Objetividade Brasileira* representa, para a arte brasileira sessentista, algo além de apenas uma exposição. Tornou-se, na verdade, uma afirmação do estado da arte de vanguarda no Brasil. Não um movimento ou uma corrente delimitada claramente, mas uma efervescência tomada pelo mundo da arte: “uma ‘chegada’ constituída de múltiplas tendências, onde a ‘falta de unidade de pensamento’ é uma característica importante, sendo, entretanto, a unidade conceito de nova objetividade” (Moraes, 1975, p. 93).

IV Arte de guerrilha: do conceito à prática

Os anos seguintes à exposição *Nova Objetividade Brasileira* foram marcados pela radicalização política do governo militar em curso no Brasil. Em 1968, mais precisamente, houve um significativo aumento da censura e da repressão alheia com a outorgação do Ato Institucional nº 5, emitido no final do ano. Pensando a partir dos setores culturais, Moraes (1975, p. 101) aponta que a repercussão do AI-5 foi quase imediata: “a arte brasileira viveria momentos de grande inquietação, até se estabilizar, negativamente, com a autocensura [...]. A vanguarda assumiu uma posição de marginalidade em relação ao sistema”. Um primeiro conflito explícito entre militares e contexto artístico se dá na II Bienal da Bahia, fechada dois dias após sua abertura devido e tendo como resultado a prisão de alguns dos organizadores do evento.

Entretanto, o embate que ficou marcado como mais importante foi, segundo Freitas (2007), a censura à pré-Bienal de Paris em 1969. A mostra, sediada pelo MAM-RJ, consistia na apresentação dos trabalhos brasileiros aceitos para a participação da VI Bienal de Paris, em setembro do mesmo ano. Mesmo com a exposição pronta, “os militares invadiram o museu, desmontaram tudo e proibiram a mostra, alegando que as obras selecionadas [...] eram ‘subversivas’” (Freitas, 2007, p. 55). Devido à repercussão negativa da ação dos agentes do governo, ocorreu, ainda em 1969, um intenso boicote ao principal evento artístico brasileiro: a Bienal de São Paulo. A exibição paulista, já enfraquecida em suas últimas edições, perdeu ainda mais seu prestígio após a movimentação de protesto.

É ainda em 1968, como resposta direta à implementação do AI-5, que surgem no Brasil os primeiros movimentos de guerrilha. Já atuantes desde o primeiro ano de ditadura militar, as organizações guerrilheiras passam a ganhar mais presença política através de focos de luta rurais e urbanas. Motivados pelo crescimento exponencial da repressão e censura, “os grupos guerrilheiros passaram à ação armada, com iniciativas cada vez mais ousadas [...]. Mas o contra-ataque policial em pouco tempo desmantelou a guerrilha, matando seus principais líderes” (Morais, 1975, p. 101).

O que é, no entanto, uma guerrilha? Trata-se, em linhas gerais, de uma *pequena guerra*, realizada em circunstâncias pouco usuais e, em sua maioria, em centros rurais – no caso brasileiro, houve tanto movimentação rural como urbana. O combate é marcado, sobretudo, por uma tentativa de mescla entre combatentes e civis; em diversos exemplos, configuram-se batalhões compostos apenas por *civis armados*. Dentro da organização guerrilheira, não há distinções de funções: todos são soldados de primeira linha, todos são soldados de *vanguarda*. Pignatari (2004, p. 168) defende que uma guerrilha é, na verdade, uma constelação de eventos, uma guerra que “se reinventa a cada passo e a cada combate num total descaso pelas categorias e valores estratégicos e táticos já estabelecidos”.

O primeiro texto que promete uma associação direta do termo *guerrilha* às artes visuais é *Arte povera: appunti per una guerriglia*, escrito pelo curador e crítico de arte italiano Germano Celant. O texto de Celant (1967), contudo, não lança suas atenções diretamente para o termo *arte de guerrilha*; preocupa-se, agora sim, em estabelecer um primeiro manifesto relativo à *arte povera* italiana dos anos 1960 e 1970. O termo *guerrilha* é utilizado poucas vezes no escrito. Em uma dessas vezes, diz Celant (1967, s/p, tradução própria), sobre o papel do artista em sua *arte pobre*: “o artista torna-se um guerrilheiro, capaz de escolher seus locais de batalha e com as vantagens conferidas pela mobilidade, surpreendendo e golpeando, e não o contrário”. Freitas (2007), sobre o texto de Germano Celant, nota que o autor italiano não se mostra preocupado em estabelecer um pressuposto teórico acerca do que seria uma *arte guerrilha*; o paralelo de Celant (1967) não passa de uma metáfora, uma expressão verbossêcula.

O contexto latino-americano e brasileiro, ao contrário do caso italiano, parece mais disposto a tentar estabelecer paralelos teóricos entre as artes visuais e a expressão *guerrilha*. Freitas (2007) ajuda a compreender pensamentos preliminares de artistas da América Latina sobre proposições teóricas da *arte de guerrilha*. Leon Ferrari, artista argentino, defende, segundo Freitas (2007), um princípio básico de integração entre vida e arte; no cenário latino-americano, a vanguarda, como vista nos casos brasileiros

anteriormente, assume, como princípio norteador, o comprometimento político com a esfera social. Aqui, é posta a importância do trânsito de influências entre arte e vida real e vice-versa: uma arte com raízes na realidade e um mundo real influenciado pela produção artística.

Outro autor argentino, Julio Le Parc (2006), produz, em seu texto, alguns caminhos norteadores para a *guerrilha artística* da América Latina. Em *Guerrilha cultural*, o autor defende uma criação artística capaz de fugir do prolongamento do sistema de *dominados e dominantes*. A guerrilha cultural, então, opõe-se às obras de arte tradicionais que perpetuam o elitismo dentro do sistema artístico; para o autor, a obra tradicional exige do espectador algo que, muitas vezes, não chega ao seu alcance cultural. Uma arte que não se distancia de tais valores hegemônicos auxilia, fatalmente, na manutenção da elitização do meio artístico. Para Julio Le Parc (2006, p. 202), a arte de guerrilha deve, além de buscar ações práticas para dissolver o sistema, “criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças”. A participação ativa do espectador, portanto, torna-se elemento chave para construir situações nas quais o público venha a ser, junto do artista, criador.

Seguindo a ideia de integração entre valores sociais e políticos ao campo artístico, chega-se a uma proposta central: o *subdesenvolvimento*. O artista uruguaio Luis Camnitzer, segundo Freitas (2007), sugere que a arte contemporânea deve seguir dois caminhos complementares: assumir o subdesenvolvimento para si e criar uma arte preocupada em mudar a sociedade. Essa proposição não é nova, como já visto em Gullar (1978) e até mesmo em Oiticica (1966), e vai ao encontro de um importante ensaio do cinema brasileiro: *Eztetyka da fome*, de autoria de Glauber Rocha (2021). O texto glauberiano, assim como visto em Camnitzer através de Freitas (2007), propõe à arte brasileira uma absorção crítica do contexto subdesenvolvido (ou famélico) para construir uma estética própria e até mesmo *agressiva* perante os olhos do norte global. “Nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (Rocha, 2021, p. 2); é trabalhar em cima da dor, do sofrimento, da miséria, sempre a partir de um prisma crítico. É direcionar por sublimação a raiva, a fome, dentro do contexto artístico: uma arte agressiva, dolorida e, sobretudo, subdesenvolvida.

“A vanguarda artística só se impõe e só pode ser concebida como antiarte [...] constituindo sua própria negação e, portanto, superando-se indefinidamente para ser sempre presente” (Pignatari, 2004, p. 168). A passagem de Pignatari (2004) faz lembrar um importante passo para o estabelecimento da antiarte ou arte de guerrilha. Antes de qualquer criação e subversão, é necessário olhar, primeiramente, para as estruturas do

sistema hegemônico: como está estruturada a engrenagem artística vigente? Quais suas valências e quais suas lacunas? É a partir daí, compreendendo o contexto maior, que surgem as mais valiosas estratégias subversivas. Algo só é *antiarte* porque, antes disso, existe uma *arte*; a guerrilha só existe porque se pressupõe, anteriormente, uma guerra convencional.

IVa Teoria para uma arte de guerrilha, por Décio Pignatari

Escrito em 1967 e publicado no jornal *Correio da Manhã* no Caderno Quatro, o texto “Teoria da guerrilha artística”, de Décio Pignatari, é uma primeira tentativa de estabelecimento teórico da arte de guerrilha. Ao contrário do ensaio de Germano Celant, o escrito de Pignatari tem claras preocupações teóricas em cima do termo, superando as simplificações do crítico italiano. O escrito do poeta e ensaísta brasileiro apresenta uma mescla de referências à teoria da comunicação, filosofia e história da arte. O autor traz inspirações que datam dos anos 1920, no auge do modernismo artístico no Brasil, e as coloca em ligação direta com a situação do surgimento massivo de novas mídias ao longo da segunda metade do século XX.

Dentro do contexto da modernidade tecnológica, Pignatari (2004) aponta que quanto mais cresce o volume e a aceleração da informação através dos sistemas de comunicação, mais são colocados em evidência *sistemas lineares*, responsáveis pela compreensão instantânea dos fenômenos comunicacionais. Nos processos *lineares*, para o autor, “os nexos de causa e efeito são vinculados à lógica aristotélica verbal” (Pignatari, 2004, p. 167). O crescimento massivo da velocidade comunicacional, dessa forma, passa a desenvolver sistemas de informação baseados em lógica *causais*, no qual tudo parece voltado para uma construção organizacional apoiada em uma clara produção de sentido lógico. Para se opor à linearidade, Pignatari (2004) propõe aquilo que nomeia de *processos abertos*, um sistema de comunicação (ou artístico) que trabalha a partir do apagamento das fronteiras da *causa e do efeito*, nos limites da ambiguidade.

Sobre os sistemas hegemônicos de informação e comunicação, diz Pignatari (2004, p. 169):

E há uma palavra que para eles [filósofos, sociólogos] é a mais científica de todas: humildade. É preciso ter humildade: é preciso dominar todos os sistemas filosóficos, psicológicos e sociológicos, para só então começar a filosofar, a psicologizar e a sociologizar. Em consequência, vivem a tomar notas, aguardando o grande momento.

O autor, seguindo na linha crítica a pensadores e filósofos, percebe que nem ao menos a rede de educação é capaz de formar pessoas que, após compreenderem o sistema, comecem uma trajetória de autocrítica do próprio sistema. Para Pignatari (2004, p. 169): “em nosso sistema universitário, tudo conduz ao ensino morto e nada à criação”. Ou seja, a reflexão segue sempre seu caminho inerente ao sistema, não sendo incentivada a posição crítica perante as estruturas hegemônicas de informação, educação e, sobretudo, artísticas.

Finalmente, surge, no texto de Pignatari (2004, p. 169), uma primeira aproximação entre o mundo artístico e o termo *guerrilha*: “nada mais parecido com a guerrilha que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma”. Como visto anteriormente, todos na guerrilha são, automaticamente, soldados de *vanguarda*. Assim como a guerrilha deflagra, sutilmente, todos os pormenores de um conflito armado, cabe à vanguarda realizar o mesmo processo dentro do campo das artes. Ambas expressões, a partir de uma desconstrução de um sistema hegemônico – de combate ou artístico – expõem suas principais características a partir de um olhar *macro*¹⁹. A vanguarda, para o autor, não apenas rejeita ou subverte o sistema: ela torna-se uma espécie de *sistema antissistema*; volta-se, portanto, contra o hegemônico, tornando-se, segundo Pignatari (2004, p. 170), *antiartística*. “Configura-se como metavanguarda na medida em que toma consciência de si mesma como processo experimental”.

Dentro do ramo artístico, o ensaísta brasileiro nota duas tendências a serem observadas: *estrutura e evento*.

A informação está do lado da estrutura, a redundância ao lado do evento. É por isso que o *establishment* absorve mais facilmente eventos do que estruturas. A difusão de estruturas é sempre mais difícil, dada a sua taxa máxima de informação. Vai sem dizer que, em geral, a sua absorção ameaça a destruição da estrutura absorvente (Pignatari, 2004, p. 170-171).

Dessa maneira, a partir dos pressupostos levantados pelo autor, a guerrilha artística e as expressões de vanguarda posicionam-se ao lado da informação, ou seja, da estrutura. A arte que compartilha de tais valores, inevitavelmente, surge como uma proposta de desconstruir o sistema de eventos que aglutina os fenômenos artísticos ou de comunicação. A vanguarda, o experimental e a guerrilha, portanto, ao apresentarem suas propostas básicas de funcionamento, servem como elementos fundamentais para a deflagração e desconstrução das estruturas básicas da arte.

19 “Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. Só a guerrilha é de fato total (excluindo-se a atômica...). Constelação da liberdade sempre se formando” (Pignatari, 2004, p. 169).

Ao trazer o debate para o campo das artes, mais especificamente das vanguardas, Pignatari (2004) diz que uma arte baseada em valores vanguardistas, antes de tudo, aparece como uma *negação* daquilo que é preexistente dentro do ramo artístico para, enfim, iniciar uma nova totalidade. A linguagem escolhida para a abordagem de vanguarda é, portanto, a *práxis* maior da reflexão autocrítica do sistema artístico; negam-se, ou superam-se, o hegemônico para, enfim, introduzir novos conceitos do campo das artes. O autor, no entanto, não deixa de recordar: o movimento de desconstrução apenas é concebido após uma compreensão maior de conhecimentos das estruturas hegemônicas; “os conhecimentos já codificados nutrem o impulso por meio da [...] recuperação de informação [...], da escolha que deles se faz, e, principalmente, dos projetos ou critérios de operação” (Pignatari, 2004, p. 172).

Uma das principais frentes teóricas do pensamento de Décio Pignatari (2004) diz respeito à subversão ou desconstrução da *figura linear* proposta pela arte ocidental. Para o autor, a figura humana dentro da pintura representa, em seu cerne, não apenas um rosto ou algo verossímil, mas um sistema linear de estruturação básica da mensagem a ser transmitida. O cubismo, por consequência, é um dos primeiros movimentos vanguardistas a revolucionar a figura humana em si, desconstruindo o caráter de figuração da pintura: o ser humano, dentro dessa corrente, é construído a partir de formas geométricas e pela planaridade da tela da pintura. A mensagem, por fim, deixa de lado a *linearidade*, dando voz à ambiguidade e decodificação daquilo que uma vez foi uma *figura* clara e pictórica.

Fazendo uma ponte metafórica entre a representação humana e a linearidade nas mensagens propostas pela arte, Pignatari (2004) conclui que a lógica linear, quase ortodoxa na maioria das expressões artísticas ocidentais, está fatalmente ligada a um caminho de *compreensão* da estrutura artística exibida. Ou seja: está conectada com a função de *significado*, de *entendimento* da arte. “O problema da comunicação artística: – Gostou do filme? – Não. – Por quê? – Não entendi nada” (Pignatari, 2004, p. 174). Segundo o autor, contudo, a busca por um possível *entendimento* conduz a arte a um território do racionalismo extremo, deixando de lado o potencial artístico de se atingir campos que fogem do *entender*. O que importa não é *entender*, mas, sim, articular o *que* a arte afetou em cada um. Exemplificando de modo radical, Pignatari (2004) diz que um defeito central de *Terra em transe*, dirigido por Glauber Rocha, é a tentativa de uma organização *linear* da narrativa através da figura do poeta protagonista da obra; a poesia presente no filme serve, portanto, como “fio condutor” para o estabelecimento de *linearidade* na narrativa.

Chegando ao fim, a conclusão central de Pignatari (2004) diz respeito aos resultados percebidos em artes atreladas a estruturas *lineares*, ortodoxas. A busca pelo linear automaticamente remete a fins de causa e consequência dentro da arte: “as mentalidades lineares buscam ‘resultados’ onde eles não podem ser encontrados [...]. Procuram tipos quando deveriam buscar protótipos” (Pignatari, 2004, p. 175). Em momentos de crescimento e disseminação de valores de vanguarda, a arte de guerrilha de Pignatari (2004) luta em prol da desconstrução total das estruturas artísticas vigentes e atreladas ao linear. Do outro, para o autor, o artista que se opõe à revolução estrutural da arte é, no fim das contas, um reacionário.

IVb Sobre como revolucionar estruturas

Em um primeiro momento de reflexão após o texto apresentado de Pignatari (2004), uma ideia a ser proposta como ruptura das estruturas lineares é compreender a obra artística enquanto um mecanismo aberto, que não se propõe a chegar a apenas um significado lógico e único. É, dessa forma, um retorno ao debate entre concretos e neoconcretos: enquanto o grupo paulista buscava precisão matemática no objeto artístico, os cariocas compreendiam que, a partir da participação efetiva do espectador, uma gama de diferentes resultados seria alcançada devido às particularidades de cada ser humano a ser atingido pela experiência proposta pelo artista. A arte de guerrilha, antiarte ou contra-arte, surge, portanto, de uma revolução da estrutura do *significado* da obra de arte. Apresenta-se, assim, como uma ruptura central no que diz respeito a *estruturas lineares*; não há resultado lógico, muito menos relações de causa e efeito.

Hélio Oiticica (1966), ao destacar os direcionamentos básicos do surgimento de uma arte de vanguarda no Brasil, aponta um discurso similar a esse evidenciado no parágrafo acima. Uma das características fundamentais de seu texto em prol da vanguarda brasileira está posta no papel do artista perante suas próprias obras:

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procura, pela descentralização da ‘arte’, pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional, para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de ‘experimentar a criação’, de descobrir pela participação esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. Não se tratam mais de definições intelectuais seletivas: isto é figura, aquilo é *pop*, aquilo outro é realista – tudo é espírito (Oiticica, 1966, p. 1).

O artista, portanto, deixa de lado seu papel de indivíduo distante do espectador. Não se trata de um ser dotado de iluminação divina ou de intelecto superior ao público: nada mais é do que um *propositor* de situações vivenciais. É um mediador cujo trabalho principal é facilitar a construção dessa ponte entre *público* e proposta artística. Mas Oiticica (1966) deixa claro que, por mais que fuja do artista o resultado final das *proposições*, sua criatividade segue intacta: o motor criativo, entretanto, está direcionado para a criação das mais diversas possíveis integrações de vivências a serem apresentadas para o público presente. “O artista usa o que quer, mais liberdade criativa não é possível” (Oiticica, 1966, p. 1).

Segundo Gianni Vattimo (1992, p. 63), filósofo italiano, a arte pós-reprodutibilidade técnica benjaminiana apresenta uma mudança central em seus paradigmas usuais: “uma arte já não é centrada na obra, mas na experiência”. Portanto, seguindo o mesmo raciocínio apresentado por Oiticica (1966), o objeto em si, isolado, posicionado distante do público em geral de nada vale. O que importa, então, é a proposição realizada pelo artista a partir da integração do espectador com o objeto. Esse retorno às instâncias primárias do sistema artístico é, para Vattimo (1992), aquilo que, em Walter Benjamin, é chamado de *shock*. É uma reflexão, segundo o autor, oriunda das primeiras experiências dadaístas que lançavam ao público questionamentos (ou *projéteis*) vinculados à autocrítica do mundo artístico. O *shock*, dessa forma, “é o modo em que se realiza a obra de arte como conflito entre mundo e terra” (Vattimo, 1992, p. 64).

Assim como em objetos de Lygia Clark e Hélio Oiticica aqui já citados, *Máscaras sensoriais*, *Parangolés* ou *Tropicália*, o objeto em si não comporta sua experiência completa. As conclusões a serem retiradas dos trabalhos são atingidas a partir da interação direta do espectador com as construções. “O artista é quem dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa”, já diria Frederico Morais (1970, s/p)²⁰. Morais (1975, p. 130), rapidamente, diz o seguinte a respeito dessa vanguarda responsável por desenvolver rupturas com o sistema artístico: “O que fazem são rituais, celebrações, exercícios perceptivos, tensionamento dos sentidos, expedições, apropriações, trabalhos ecológicos [...], fazem uma arte selvagem [...] que tende ao anonimato”.

A integração direta de público e obra de arte é mais uma tentativa de desconstruir as estruturas comuns das artes visuais. Esse contato direto e determinante é parte de um processo para o apagamento gradual das fronteiras entre vida e arte. Não há mais ou cavalete ou uma base que distancie o espectador das obras expostas. Sobre limites e

²⁰ Cabe aqui pontuar uma das limitações que mais afetam a presente obra: não se teve, de minha parte, um contato físico, presencial, com as obras a serem apresentadas no decorrer da pesquisa. Dessa forma, apropria-se de relatos de terceiros para construir os enganches teóricos levantados na dissertação que deu origem a este *e-book*.

determinações da arte, Oiticica (1966, p. 2) retorna novamente ao debate: “é justamente deixar de lado toda essa porcaria intelectual [...] e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘Experimentar’”, de deixar de ser espectador para ser participante”. É necessário, assim, abandonar considerações ortodoxas do sistema artístico para, então, dissipar cada vez mais os limites entre o que é vida e o que é arte.

O erótico vivido como ‘profano’ e a arte vivida como ‘sagrada’ se fundem numa experiência única. Trata-se de misturar a arte com a vida. Minha nova proposição é intimista [...]. Cada um experimenta como quer e inventa proposições diferentes convidando outras pessoas à participação [...]. Seu número cresce sempre segundo um desenvolvimento celular que será cada vez maior quanto maior for o número de participantes (Clark, 1971, s/p).

Artur Barrio (2006), em seu texto *Manifesto*, faz uma contundente defesa do uso de materiais pouco usuais para a construção de suas *situações e objetos*. Para ele, o ato de escolher materiais precários é, sobretudo, uma ação política. É, na opinião do artista, uma provocação clara ao sistema artístico e ao dito “primeiro mundo”. É homem *versus* máquina. A arte construtiva hegemônica vai trabalhar com materiais nobres, industriais, como alumínio, ferro, vidro; já uma arte de guerrilha, subdesenvolvida, pertencente ao terceiro mundo, deve optar por materiais como terra, areia, borrões de café, papel, capim – elementos esses dejetos da sociedade consumista, capitalista. Sobre sua realidade e como isto afeta os materiais básicos de seu trabalho, Barrio (2006, p. 262) diz: “devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre”.

Um importante referencial que funciona enquanto manifesto da arte de guerrilha ou contra-arte é o texto “O corpo é o motor da obra”, escrito por Frederico Moraes no ano de 1970. Além de defender alguns dos princípios aqui já expostos, o escrito de Moraes (1970) também expande seu horizonte em direção às principais matérias-primas que, para ele, compõem a guerrilha artística. O manifesto inicia propondo, assim como Lygia Clark e os autores Ferrari e Camnitzer, uma integração total da vida e da arte, concedendo ao artista o papel de *propositor de situações*. Somem as molduras, os pedestais, reduzindo a arte à vida, participação. Indo mais adiante, Moraes (1970) também nota, como característica fundamental da arte de guerrilha, a utilização de materiais cada vez mais precários, frutos da realidade subdesenvolvida do país²¹. Dessa maneira, “quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, mais precários são os materiais e suportes” (Moraes, 1970, s/p).

²¹ Em dado momento, o autor faz breve referência à *arte povera* italiana, colocando-a como inspiração dos artistas de vanguarda brasileiros. Aqui, no entanto, deixa-se de lado tal comparação, conectando as duas tendências artísticas apenas pelo texto de Germano Celant apresentado anteriormente.

O artista, para Moraes (1970), assume papel similar ao de um guerrilheiro, sendo a arte de vanguarda seu local de combate. Ao propor situações, o artista propositor, então, obriga o espectador a desafiar seus próprios limites perceptivos, concedendo um papel ativo na criação de significado da experiência artística. Se a arte convencional delimita claramente as fronteiras entre arte e espectador, na contra-arte isso é dissipado: “todos são guerrilheiros e tomam iniciativa. O artista, o público e o crítico também mudam continuamente suas posições no acontecimento” (Moraes, 1970, s/p). Portanto, saem de cena os limites impostos pelas dinâmicas tradicionais da arte: a moldura, o pedestal, são destituídos em prol de uma experiência sensorial, participativa, na qual todos os presentes atuam, conforme dito anteriormente, como guerrilheiros.

Citando Hélio Oiticica como grande difusor de uma nova arte, o autor coloca:

A arte para ele deixou de ser coisa superposta à vida, tudo passou à condição de arte e, como um primitivo que se encontra em estado permanente de descoberta e encantamento, não teve mais o pudor de apropriar-se de tudo o que via – tratava-se, então, como dizia, de “achar”. Data daí a arrancada da sua arte, fortemente tropical, pobre, verdadeira restauração de uma nova cultura brasileira (Moraes, 1970, s/p).

A essa nova tomada da corrente artística, Moraes (1970) levanta algumas possíveis categorias: 1) *arte vivencial*, com ênfase na vivência pessoal das experiências; 2) *arte conceitual*, na qual some a obra e resta apenas seu conceito e, por fim, 3) *arte proposicional*, em que o artista não mais entrega conteúdos fechados, mas atua como mediador das experiências por ele próprio levantadas.

Assim como Barrio (2006), Moraes (1970) também dá ênfase à negação do binômio arte e tecnologia. Materiais nobres, industriais, como PVC, acrílico e alumínio, comuns nas correntes norte-americanas de *arte minimalista*, são deixados de lado em prol de uma *estética do lixo*. Terra, areia, café, embalagens de jornal, plantas, cordões, borracha, etc.: restos, dejetos, lixo. Sobras, excedentes da produção industrial massiva do capitalismo. Moraes (1970) cita como principais nomes da arte de guerrilha brasileira Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cildo Meireles, Lygia Pape, Artur Barrio e Antônio Manuel.

Como exemplo da integração da arte e da vida, Moraes (1970) comenta os já referidos *parangolés* de autoria de Oiticica. Para o crítico mineiro, além de lembrar “os trapos dos pobres que habitam nossas ruas e favelas” (Moraes, 1970, s/p), os materiais utilizados nas construções dessas capas remetem diretamente à miséria e à pobreza vista no dia a dia do Rio de Janeiro. Quase como uma brincadeira infantil, os participantes que vestem os *parangolés* estão, de certo modo, construindo uma experiência estética e artística

que foge da arte ortodoxa presa ao museu. Na proposição de Hélio Oiticica, as galerias, os museus e os espaços tradicionais são postos de canto; a rua, as avenidas, as favelas, a *vida* são, assim, o palco para as novas experimentações artísticas propostas pela *arte de guerrilha*.

Entra-se, finalmente, no nervo central do escrito de Morais (1970): o corpo humano como suporte e matéria-prima da arte. “Arte corporal [...], nostalgia do corpo, em retorno aos ritmos vitais do homem, a uma arte muscular” (Morais, 1970, s/p). O autor usa como exemplo, novamente, Oiticica e Lygia Clark. Para eles, a *obra* (ou a experiência em si) é, de certo modo, o próprio *corpo humano*. É o corpo que dá vida, por exemplo, às máscaras sensoriais e aos *parangolés*: a experiência só é completa quando, de fato, cria-se a dinâmica corporal humana unida aos objetos. Para Morais (1970), tais experimentações são uma afronta às relações humanas modernas, nas quais, muitas vezes, o distanciamento ou a ausência são pautas; telefones, televisão, rádio, todos são pautados através de uma falsa sensação de *presença* que, na realidade, é uma *ausência* física. “As relações de homem a homem são cada vez mais baratas, são estabelecidas através de signos e sinais [...]. Se a roupa é uma segunda pele, [...] é preciso arrancar a pele, buscar o sangue, as vísceras. Arte corporal, arte muscular” (Morais, 1970, s/p).

Chegando ao fim, Frederico Morais (1970) diz que é tarefa específica do terceiro mundo uma contestação dos limites das estruturas canônicas do sistema artístico. Segundo o autor, é necessário absorver alguns de seus valores, desconstruí-los e, então, integrá-los a elementos-chave da própria vivência terceiromundista. É adaptar as teorias de vanguarda, o pensamento crítico, para sua realidade subdesenvolvida. Como fechamento, segue o encerramento do texto de Morais (1970, s/p):

O corpo contra a máquina. No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza [...]. Sobretudo evitar confrontos artesanais [tecnológicos], por razões óbvias. Sempre estaremos em posição de inferioridade. O que importa, não custa repetir, é a ideia, a proposta. Se for necessário, usaremos o próprio corpo como canal da mensagem, como motor da obra. O corpo, e nele os músculos, o sangue, as vísceras, o excremento, sobretudo a inteligência.

IVc Salão da Bússola e Do corpo à terra

As duas exposições que aqui serão apresentadas representam, para o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, uma última tentativa de organização de eventos voltados exclusivamente para trabalhos de vanguarda no Brasil. Inicia-se, portanto, em ordem

cronológica: o *Salão da Bússola*, de 1969, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Segundo Freitas (2007, p. 57), essa exposição foi tida como “batismo público da dita geração AI-5, o que fez dele um divisor de águas na história da vanguarda brasileira”. Dessa forma, a exposição apresentou uma gama de situações artísticas que abriram diálogo direto com as proposições teóricas daquilo a ser chamado de *arte de guerrilha*.

Segundo Morais (1975), o que era para ser um discreto evento se tornou, devido ao caráter revolucionário das obras ali apresentadas, um amplo espaço de discussões estéticas. Entre os principais nomes exibidos no *Salão da Bússola* estão: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões e Luiz Alphonsus. Em linhas gerais, no entanto, Freitas (2007) aponta que, por mais que apresentasse trabalhos fortemente disruptivos, ainda eram presentes influências da *pop arte* e resquícios da *nova figuração*. Contudo, isso não diminui em nada a importância do evento carioca; muito pelo contrário, o autor vê isso como algo positivo.

E não fosse por isso, consideremos, não fosse pela capacidade daquelas ações de testar os limites das convenções da arte, não teríamos assistido ao elucidativo confronto de juízos que se deu, na seqüência dos fatos, entre críticos e artistas, tanto no júri como na imprensa. Já durante o processo de seleção e premiação, por exemplo, o crítico e júri Walmir Ayala combateu abertamente o vanguardismo de outros júris como Frederico Morais e, em menor escala, Mário Schemberg (Freitas, 2007, p. 58-59).

As obras mais comentadas e até mesmo premiadas são de autoria do Cildo Meireles e Artur Barrio. O primeiro deles apresentou um exemplar de sua série *Espaços Virtuais: Cantos*. A obra (Figura 17), uma quina, um canto de parede, é exibida no centro de uma sala. O canto, uma geometria comum, corriqueira na vida espacial humana, é vista, agora, com estranhamento pelos olhos do espectador. Dessa forma, Cildo Meireles cria uma nova e estranha organização espacial através de seu canto. Broderick (2013) percebe que há, no trabalho de Cildo, uma extensão dos debates neoconcretos a respeito da percepção física da espacialidade. O título dado pelo artista a esse exemplar, *Nowhere is my home* é visto, para Brodbeck (2013, p. 113, tradução própria), da seguinte maneira: “a impossibilidade final de penetrar no espaço fechado emprestaram à obra ressonâncias metafóricas numa época em que os artistas sentiam cada vez mais impossível criar livremente no Brasil”. O trabalho de Cildo venceu o prêmio máximo da exposição.

Figura 17 – Canto de Cildo Meireles



Fonte: *Nowhere is my home* (1967-68), Cildo Meireles
(madeira, tela e tinta, 305cm x 100cm x 100cm)

Em um momento inicial, Artur Barrio apresenta ao público a primeira aparição de suas *Trouxas Ensanguentadas*. Para o *Salão da Bússola*, o artista luso-brasileiro expõe *Situação...Orhhh... ou 5... TE... em NY*. A situação inicia com diversas trouxas de papel, tecido e carne crua lançadas no chão. Brodbeck (2013), então, diz que, em seguida, o artista convida os espectadores a lançar lixos em direção aos objetos, além de também permitir ao público escrever e intervir diretamente nas *trouxas*. Para Freitas (2007), a lógica por trás da primeira exposição dessa série de Artur Barrio é a seguinte: a união de 1) uma vanguarda crítica, que procura questionar e superar temas como beleza, autoria e eternidade e 2) uma cultura terceiromundista cuja síntese principal da resistência contra o imperialismo é, fatalmente, a miséria e a violência.

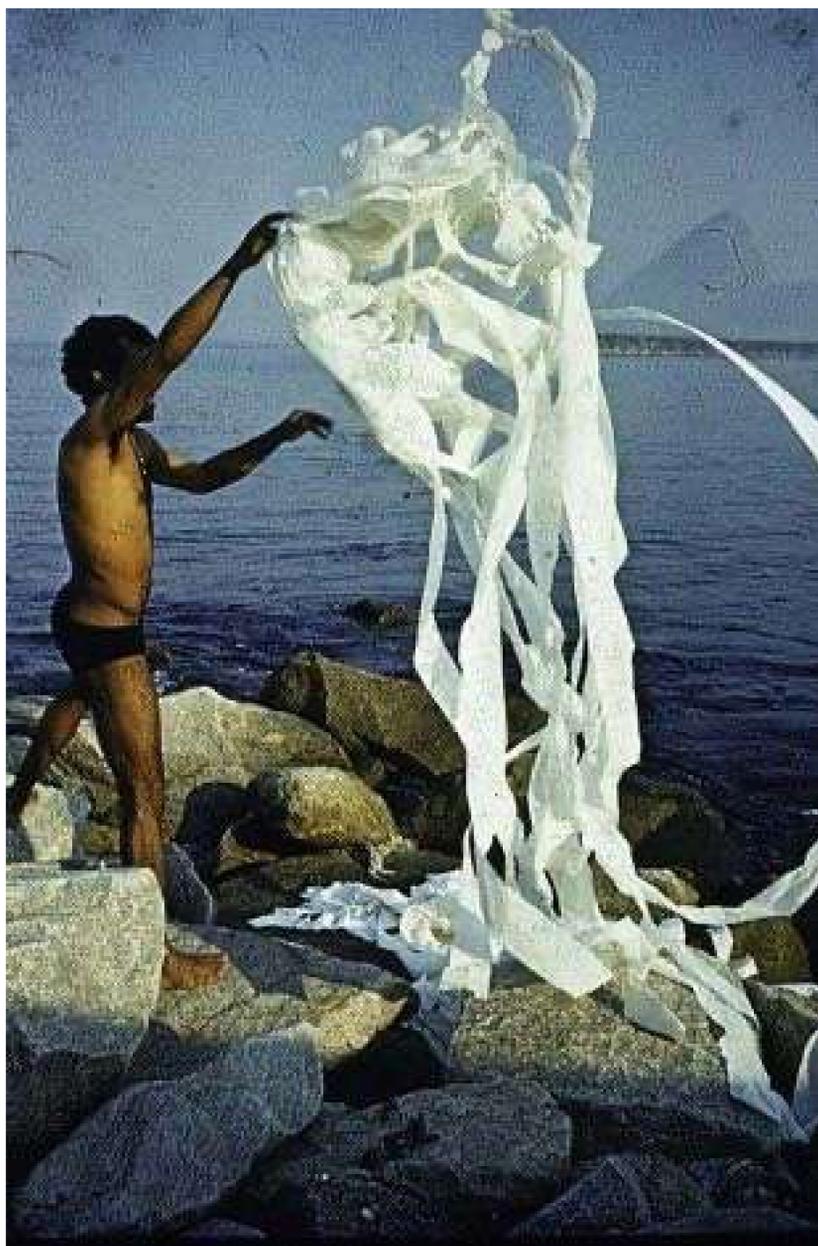
Figura 18 – Trougha de Barrio



Fonte: *Trougha de Sangue* (1969), Artur Barrio
(mista, 20cm x 30cm)

Outra situação de Barrio também salta aos olhos quando se trata do *Salão da Bússola*. Realizada nos arredores do MAM-RJ, *P.H* foi uma performance marcante de Artur Barrio utilizando em seu favor papel higiênico. Nela, “o artista propôs e realizou uma série de ações em que desenrolava no vento, na água e no solo diversos rolos de papel higiênico” (Freitas, 2007, p. 113). Fica destacada, aqui, a utilização de um material pouco usual dentro do meio artístico; mais uma vez, a matéria-prima é uma mescla de elementos ligados ao excremental e ao próprio corpo do artista. Barrio, por assim dizer, bate o martelo sobre o caráter precário e subdesenvolvido da arte brasileira a partir de objetos baratos e descartáveis, reflexo imediato da situação geopolítica do Brasil dos anos 1960 e da década seguinte.

Figura 19 – Situação de Barrio



Fonte: *P.H* (1969), Artur Barrio
(papel higiênico, vento, corpo)

O corpo, seja do espectador ou do próprio artista, possui sempre uma tomada de viés político, como visto nos trabalhos de Cildo e na *performance* de Barrio com os papéis higiênicos. Ambas as obras são um modo de explorar a integração do corpo com o espaço e com materiais precários a partir de uma crítica ao sistema artístico em si. Por outro lado, as *trouxas ensanguentadas*, além do incentivo à participação do espectador, mostram-se ligadas a uma resistência perante a violência da ditadura militar em curso no Brasil. Os corpos mortos, desovados, de civis pelas mãos de agentes militares, são vistos tais quais as *trouxas*: sacos de carne a serem lançados junto a demais dejetos e lixo urbano.

Um resumo geral da importância artística do *Salão da Bússola* é explorado por Frederico Morais (1975, p. 103-104), que conclui:

A contra-arte soma a contestação política à contestação da própria arte (sobretudo suas categorias tradicionais). Os novos artistas dessa tendência têm em Oiticica e em Lygia

Clark, ambos vivendo no exterior, seus modelos, mas sua arte é cada vez mais conceitual. O que fazem são rituais, celebrações, exercícios perceptivos, tensionamentos dos sentidos, expedições, apropriações, trabalhos ecológicos [...]. Atuam como guerrilheiros sem se anunciar, e onde menos se espera.

Encontra-se, portanto, a exposição *Do corpo à terra*, realizada em Minas Gerais sob a tutela de Frederico Moraes, após a publicação de seu texto *O corpo é o motor da obra*. Para Moraes (1975), esse evento representou um último e radical respiro da arte de vanguarda brasileira. “Pela primeira vez [...] os artistas não apresentaram obras, mas limitaram-se a desenvolver várias ações, eventos, rituais, manifestações” (Moraes, 1975, p. 104). No manifesto referente à organização do evento, Frederico Moraes (1970b) defende que o museu se torne um espaço de criação, de proposições, cujos limites sejam expandidos para além das paredes das galerias e encontrem, finalmente, a rua, o cotidiano, a vida.

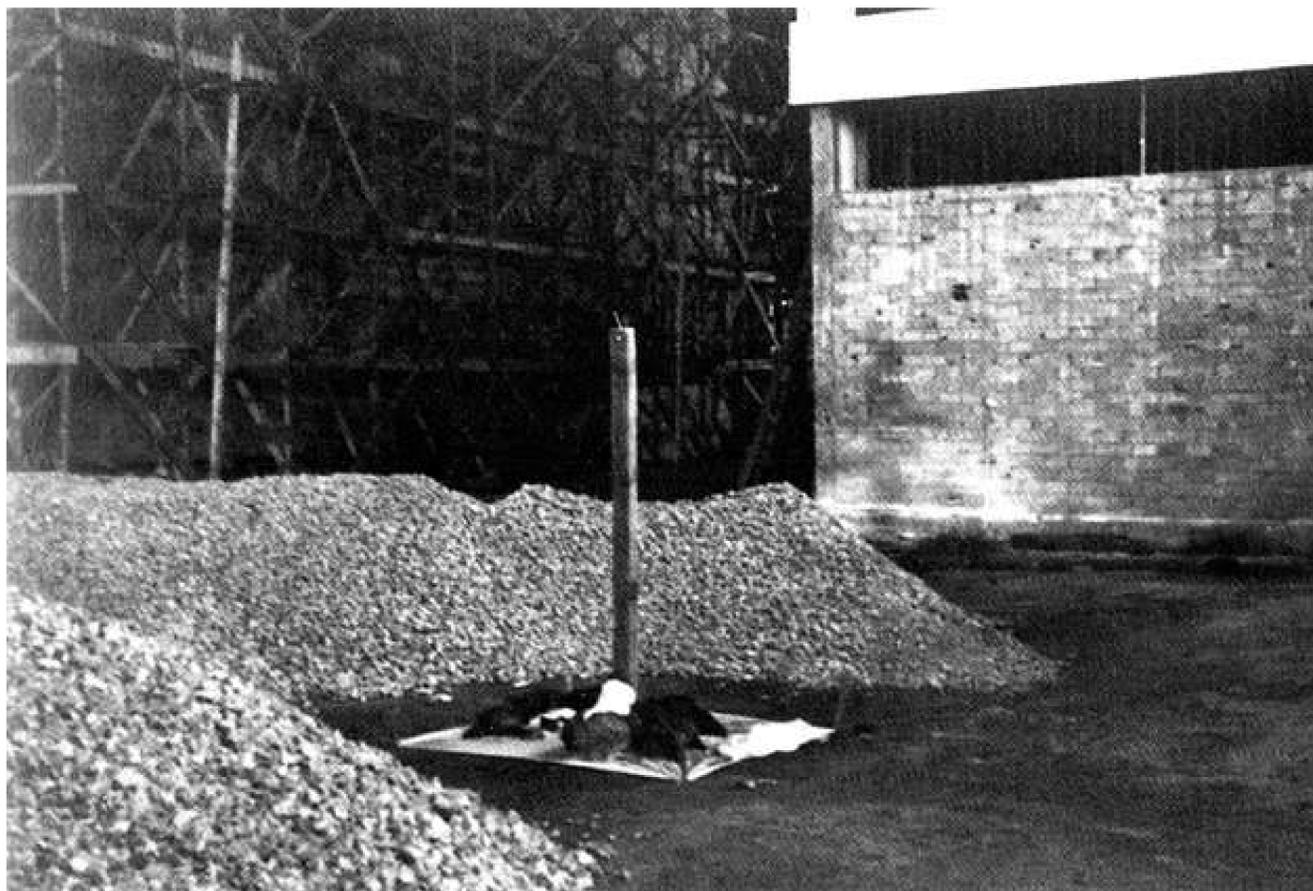
Os trabalhos a serem lembrados, aqui, são pertencentes a Artur Barrio, Cildo Meireles e Luiz Alphonso. O primeiro trabalho a ser levantado é um retorno às *trouxas ensanguentadas*. Durante a exibição, Barrio lança em riachos e partes da cidade de Belo Horizonte quatorze exemplares de suas trouxas de modo anônimo. Dessa forma, o artista cria uma situação que envolve diretamente a participação da vida da cidade à obra. Freitas (2016) conta que, assim como no *Salão da Bússola*, o ato de espalhar as trouxas pela cidade chama a atenção de policiais e do corpo de bombeiros da cidade. Simulando “corpos mutilados, a ação de Barrio evocou o abandono de restos humanos num rio, a popular desova, provocando uma encenação pública em que os passantes reagiam ao saldo macabro e contrarrevolucionário de grupos de extermínio” (Freitas, 2006, p. 183-184).

A chocante obra de Cildo Meireles a ser destacada é *Tiradentes: totem monumento ao preso político*. Realizada em um espaço externo do Palácio das Artes, a proposição de Cildo consistia na queima de dez galinhas vivas amarradas a um poste. Enquanto os animais são incendiados, o público se reúne, aos poucos, para acompanhar a barbárie perante seus olhos. “Cildo Meireles, em suma, alcançou com Tiradentes o limite possível de uma estética da violência. Como em Hélio Oiticica, ele parecia crer em alguma justificativa para deixar a produção estética permear-se à violência do mundo” (Freitas, 2007, p. 240). A dimensão política do trabalho de Cildo é bem explorada por Freitas (2007) ao dizer que, ao assassinar animais indefesos sem justificativa ou função, o artista se coloca no papel de perpetrador, daquele que pratica a violência contra o indefeso – figura presente em um Brasil com uma ditadura militar em curso.

A tomada de posição política, social e ética fora dada pela mais deliberada violência e a participação do espectador veio na comunhão coletiva do horror, espécie de teatro da crueldade [...] – a participação do espectador, antes dirigida para uma vivência social, seja individual ou coletiva, de integração, era agora desagregadora, e o objeto chegava a seu limite conceitual, pois além dele parecia restar apenas uma ação política mais direta (Reis, 2006, p. 69).

Sobre *Tiradentes*, Brodbeck (2013, p. 115-116) conclui: “o uso de galinhas em vez de um corpo humano por Meireles mediou sua imitação de crimes patrocinados pelo Estado para colocar em destaque a repressão violenta que mais uma vez se abateu sobre o Brasil”. Ocorre, dessa maneira, uma passagem da dor e violência do ser humano pelo ser humano, ao *outro*, ao *animal*. Se em um primeiro momento Cildo Meireles não via, em sua obra, uma dimensão política, isso, para Brodbeck (2013), mudou com o tempo – o artista, enfim, reconheceu em seu *totem* uma vocação política.

Figura 20 – Totem Monumento de Cildo Meireles



Fonte: *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* (1970), Cildo Meireles (estaca sobre um quadrilátero, pano branco, galinhas e fogo)

Outro trabalho que utiliza o fogo como elemento central de sua criação é *Napalm*, de Luiz Alphonso. O título e a obra fazem direta ligação com a guerra do Vietnã, mais especificamente às bombas de *napalm* lançadas no país asiático. Reis (2006), ao descrever a obra, diz que se tratava de uma construção de mais ou menos quinze metros feita de plástico. A faixa, então, foi incendiada por Alphonso, criando no Parque Municipal

uma paisagem similar àquela vista no Vietnã após o lançamento da arma química em seu território. Havia, em *Napalm*, além da crítica ao conflito armado, a ideia de criação daquilo que Reis (2006) vem a chamar de *subpaisagem*, uma reorganização do espaço público e urbano.

Figura 21 – Fogo de Luiz Alphonsus



Fonte: *Napalm* (1970), Luiz Alphonsus
(plástico queimado)

Para Moraes (1975), *Do corpo à terra* representou um dos últimos movimentos coletivos da vanguarda guerrilheira no Brasil, marcada pela radicalidade das obras e do próprio discurso político. Junto dos anos 1970, eventos como os *Domingos de criação*, realizados nos arredores do MAM-RJ, marcados por horas e horas de manifestações artísticas livres, ainda concedem às ideias de vanguarda um breve respiro. Ao longo da nova década, grande parte dos artistas guerrilheiros passam a deixar o Brasil em situação de exílio devido ao crescimento da censura e da repressão. Portanto, segundo Reis (2006), é notada uma crescente diluição das ideias e propostas de uma vanguarda brasileira transformadora; por mais que o final dos anos 1960 represente a radicalização máxima das instâncias artísticas, para dar cabo à transformação ética e social, faltou, para o autor, atingir instâncias políticas.

O final dos anos 1960 mostrou a radicalidade da experimentação artística, sua possibilidade cada vez maior de agregar a crítica política e social em seus termos formais. Mas ao mesmo tempo mostrou que a efetividade política só seria possível no próprio ato político. Sob

a pena de impossibilitar-se, isto é, ser censurada, a vanguarda teria de abandonar seu projeto nacional de comprometimento [...]. Pensar o mundo sensível e ter na visualidade seus fundamentos orientaram seu grande comprometimento a partir de então (Reis, 2006, p. 74-75).

Findada a retrospectiva artística, cabe, agora, recordar do principal objetivo a ser levantado na presente investigação. Os mais variados conceitos e determinações expostos a respeito da arte de guerrilha serão, adiante, colocados frente a frente com três filmes experimentais brasileiros a fim de tensionar arestas teóricas em comum entre os dois veículos artísticos. Em um primeiro momento, a partir de um filme de Júlio Bressane, *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), serão debatidas terminologias como: *experimental*, um cinema de corpo e a violência. Em seguida, o próximo capítulo terá como elementos centrais o filme *O rei do cagaço* (1977), de Edgard Navarro, e o trabalho situacional do artista luso-brasileiro Artur Barrio. Por fim, a última análise a ser realizada estará voltada para como o curta-metragem *Sentença de Deus* (1972), de Ivan Cardoso, dialoga com limites ritualísticos em sua obra e com o movimento tropicalista.

1

GUERRILHA COMO VIOLÊNCIA:
MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR
DE LOIRAS, DE JÚLIO BRESSANE

Júlio Bressane, nascido no Rio de Janeiro em 1946, é um dos mais profícuos cineastas do Brasil. Com uma carreira cinquentenária, o diretor carioca possui um trânsito por diversos gêneros e formatos audiovisuais, adaptando sua peculiar estética e poética às novas tecnologias disponíveis. A pesquisadora Ana Beatriz Buoso Marcelino (2016), ao fazer uma retrospectiva da vida de Bressane, aponta que sua relação com o cinema surgiu ainda na infância do diretor através da própria família. Sendo assim, Júlio Bressane foi “apurando seu olhar para a construção de sua figura dentro do cenário cinematográfico por meio de uma postura intuitiva” (Marcelino, 2016, p. 17).

Depois de algumas experiências como assistente de direção, entre 1965 e 1967, chegou o momento de Bressane dar seus primeiros passos enquanto autor, com a realização dos filmes *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu*, ambos finalizados em 1969. O sucesso do segundo foi tanto que, no mesmo ano, concorreu no Festival de Brasília²² ao lado de Rogério Sganzerla, o qual pleiteava premiações com o filme *A mulher de todos*. E foi por meio do contato com Sganzerla que Bressane encontrou um parceiro cujas opiniões estéticas e estilísticas pareciam convergir. Segundo Ramos (2018), era consenso entre os dois uma busca pela afirmação de uma vertente de cinema capaz de estabelecer uma ruptura evidente com o já consagrado Cinema Novo. É nesse contexto de efervescência criativa entre as duas partes que surge a produtora Belair.

“A Belair nasce dessa constatação, usando os recursos de Sganzerla com o sucesso de *A mulher de todos* e uma produção meio atrapalhada que Bressane havia conseguido junto a Severiano Ribeiro” (Ramos, 2018, p. 186). Além de ter sido fundada para ser a casa do cinema de ruptura proposto por Bressane e Sganzerla, a Belair também pode ser interpretada como uma necessidade de seu tempo. Segundo Garcia (2018), a opinião geral do circuito alternativo de produções cinematográficas dava conta de que o cinema brasileiro havia sofrido uma nova mudança após o golpe de 1964 e, principalmente, após o Ato Institucional nº 5, em 1968. Desprovidos de quaisquer tentativas de criação de um cinema intelectual, os filmes produzidos pela Belair apresentam, sobretudo, “um cinema de autor possível no contexto brasileiro [...] por apresentarem uma característica que o Cinema Novo não tem: a clandestinidade” (Garcia, 2018, p. 52). Dessa maneira, com a criação da Belair, essa necessidade foi, de certa forma, suprida e a produtora se tornou símbolo daquilo que se conhece hoje como *cinema marginal*.

Criada na clandestinidade devido à censura do governo militar no Brasil, a produtora não possui registros oficiais, mas é significativo o seu impacto no desenvolvimento de uma estética *marginal*. Em busca de um cinema anti-intelectual, vulgar e, acima de

22 No texto de Ramos (2018), não são citados os prêmios aos quais esses filmes concorriam.

tudo, radical, a Belair conta com a realização de uma dezena de filmes, sendo cinco deles realizados no espaço de três meses (Ramos, 2018). Com um ritmo de produção alucinante, Júlio Bressane, segundo Ramos (1987), buscou uma aproximação de sua produção cinematográfica com a guerrilha urbana: “o manual do guerrilheiro urbano deu muito cinema, a Belair tem muito disso, de fazer um filme em três, quatro dias, montar no negativo, fazer filme com um preço cem vezes menor que o produto” (Ramos, 1987, p. 35). Até 1970, a produtora já se via estabelecida no mercado cinematográfico, sendo reconhecida através do sucesso de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Talvez o movimento mais importante que derivou da criação da Belair tenha sido a aproximação de dois importantes focos de cinema marginal, para Ramos (2018): o grupo carioca (capitaneado por Bressane e Neville D’Almeida) e o grupo paulista/mineiro (de Jairo Ferreira, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla). Diretores como Elyseu Visconti, Andrea Tonacci e Ivan Cardoso também circulam pelas produções de modo tangencial.

Dentro desse núcleo, o sucesso dos filmes *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, de Júlio Bressane, é notável a ponto de chamar a atenção de agentes da ditadura militar, que entendiam seus filmes como atos de subversão – algo que Ramos (1987) nota ser explícito de acordo com declarações do próprio diretor. Ocorrido durante o governo de Emílio Médici, Ramos (1987), então, narra um curioso episódio que impactou a vida e a carreira do cineasta. “Em abril de 1970, Bressane foi chamado à casa de um militar de alta patente, que o convidou a se retirar do país dizendo ter evidências de que fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo” (Ramos, 1987, p. 98). A falta de condições materiais e segurança para a realização de suas obras fizeram com que Bressane, junto de Helena Ignez, embarcassem para Londres em busca de exílio.

Nos primeiros momentos enquanto exilados, Júlio Bressane e Rogério Sganzerla direcionam seus focos na finalização da montagem de *Cuidado madame* e *Sem essa, Aranha*, dirigidos, respectivamente, pelos diretores citados. Ambos os filmes são as últimas produções finalizadas realizadas pela companhia Belair. Já em 1971, Júlio Bressane iniciou uma nova fase de sua carreira, com produções independentes e realizadas inteiramente como exilado. *Memórias de um estrangulador de loiras*, de 1971, é a primeira produção de média/longa-metragem do diretor fora do Brasil. O filme conta com a participação de dois grandes ícones do cinema marginal: Guará Rodrigues e Helena Ignez.

Com pouco mais de uma hora de duração, o filme é uma síntese da filmografia de Júlio Bressane. Entre imagens perturbadoras e eventos contemplativos, *Memórias de um estrangulador...* apresenta ao público um solitário homem morador de Londres

que possui a peculiar mania de assassinar por estrangulamento mulheres loiras. As mulheres, similares umas com as outras, são abordadas pelo assassino nas ruas londrinas e, conseqüentemente, mortas. Sem expor o conteúdo dos diálogos entre assassino e vítimas, Bressane não dá ao espectador o prazer de compreender minimamente seu protagonista em qualquer nível. Segundo Ramos (2018), *Memórias de um estrangulador de loiras* funciona como o resultado de estudos e experimentações de filmes anteriores do diretor carioca.

Bressane também agudiza e matura seu estilo de representação mais *cool* na Belair, abrindo a composição do quadro planejado e mais fixo, sustentando no modo serial compulsivo da estrutura narrativa, como já apontamos em *Matou a família* e *O anjo nasceu*, e que irá se tornar arquetípica na produção do exílio com *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) [...]. A narrativa bressaniana da época também gosta do disco riscado para perfurar o mundo das coisas e da carne. Coloca a câmera sem âncora para pairar sobre eles e tentar encontrar o buraco no ser que transcorre (Ramos, 2018, p. 192-193).

1.1 Esqueleto da violência: uma proposta de organizar o caos

Como primeiro movimento analítico, propõe-se, aqui, uma abordagem metodológica similar à de Ismail Xavier (2019) em seu livro *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, especificamente no capítulo referente ao filme *Barravento*. No trecho referido, o autor separa a película de Glauber em sete blocos narrativos que dão um panorama do “desenvolvimento geral da estória e seleciona algumas indicações de diálogos e combinações de imagens que permitem avançar certas interpretações” (Xavier, 2019, p. 34). Cabe dizer que a divisão aqui apresentada não é uma tentativa de fragmentar o filme, mas, sim, de compreender como as partes da engrenagem fílmica, na verdade, atuam em prol de uma unidade estética maior.

No caso de Xavier (2019), a divisão do filme em blocos serve para observar o filme e seus movimentos narrativos a partir da temática da alienação religiosa e da identidade da população ribeirinha de *Barravento*. No caso de *Memórias de um estrangulador de loiras*, o exercício funciona como uma tentativa de organizar as imagens a partir de como o filme lida com a violência. O filme de Bressane, diferente da obra de Glauber Rocha, não se apresenta como uma película de viés narrativo – e cabe afirmar que a proposta de separação de *Memórias de um estrangulador...* não visa qualquer tentativa de encaixar o filme em algum esquema narrativo. Busca-se, aqui, observar como a violência serve de fio condutor capaz de atuar como motor das principais ações fílmicas.

Memórias de um estrangulador..., realizado em 1971 durante o exílio do diretor em Londres, segue uma série de eventos repulsivos, repugnantes e criminosos. Assim como seus filmes anteriores, *O anjo nasceu e Matou a família e foi ao cinema*, Bressane, segundo Ferreira (2016), estabelece paradigmas éticos questionáveis, muitas vezes invertendo a lógica de uma régua moral. Jairo Ferreira (2016), ao discutir a carreira do diretor ao longo dos anos 1970, conta uma breve passagem sobre a concepção de *Memórias de um estrangulador*:

Júlio me diria mais tarde que *Memórias de um estrangulador de loiras* foi concebido durante uma ampla mostra de filmes sobre estranguladores que viu em Londres: transfigurou assim 70 anos de clichês num verdadeiro paideuma. Não é seu filme-síntese, mas uma de suas obras-primas [...], o que faz só aumentar a importância deflagradora de suas outras doze ou quatorze experimentações em dezessete anos de cinema (Ferreira, 2016, p. 175).

Em um primeiro bloco, que aqui nomeia-se de *Abertura*, com duração de quase seis minutos, um letreiro apresenta uma clássica introdução de produções cinematográficas: *Júlio Bressane PRESENTS*. Um corte leva o espectador para conhecer seu protagonista, interpretado por Guará Rodrigues. A câmera, depois, vagueia por uma fruteira. Um novo corte: é mostrada a presença de uma mão em frente à câmera, que se coloca em frente a Guará, que conversa com uma mulher. Mais um letreiro: *GUARÁ IN*. Em seguida, o mesmo homem caminha por um parque enquanto uma mulher (seria a mesma da cena anterior?) está sentada em um banco. Um último letreiro revela, finalmente, o título do filme: *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS*. Na sequência, entra a imagem de um bebê sentado, em um longo tempo sem som; a criança domina a tela pelos próximos minutos, enquanto a câmera flagra suas expressões faciais e corporais, numa situação que é, ao mesmo tempo, de espera e de observação do que se passa ao seu redor, no espaço fora do enquadramento. Na cena seguinte, a criança está no colo de uma mulher sentada numa cadeira no quintal. Ouve-se o coaxar de sapos e sons de grilos, como se o ponto de escuta estivesse posicionado em uma floresta. Um corte leva a nova cena, num interior, na qual o bebê está no colo de uma mulher, com os seios expostos. Aqui, fica marcado o final da *Abertura*.

O *Primeiro bloco* inicia com uma elipse temporal. Do bebê até o homem adulto de antes. Ele senta-se em um banco entre duas mulheres loiras. Em seguida, o misterioso homem está em pé em frente a uma das garotas; eles parecem conversar. Instantes depois, ambos saem do quadro e vê-se apenas a sacada de um apartamento. A seguir, o homem volta à tela. Imagens da cidade são exibidas: uma viela, um parque. Logo depois,

um retorno a formas antropomórficas: nádegas de um corpo nu, o olhar daquele que parece ser o protagonista do filme e a boca de uma mulher loira. As próximas imagens destoam cromaticamente, surgindo com uma coloração amarelada, além de ter um enquadramento menor da tela, com um recorte ovalado, parecendo fotografias antigas; outra mulher, sendo ela Helena Ignez, cruza o quadro da esquerda para a direita.

Aos treze minutos de filme, vê-se Guará conversando com uma loira em frente a um carro. Nada se ouve da conversa. Agora, o protagonista é visto, a partir do reflexo de um pedaço de espelho, com uma outra loira, diferente daquela em frente ao carro. O cenário lembra o parque. Depois de alguns instantes, o estrangulamento acontece. O espectador é levado para dentro de um apartamento. Sentados em uma mesa, Guará e a mulher estão na frente de uma cortina vermelha; eles não trocam olhares. O casal está no quarto. O protagonista, inquieto, caminha de um lado para o outro, enquanto a loira está deitada. Repentinamente, o personagem de Guará estrangula a mulher. A câmera apresenta um parque através de uma lenta panorâmica. Guará é encontrado com uma nova mulher loira, que ele estrangula. Em uma escadaria, a cena parece se repetir: o protagonista novamente mata por asfixia uma mulher loira. Sentado em um banco, o personagem de Guará olha repetidas vezes para os lados. Ele está sentado entre duas loiras. Depois de um passeio por um parque, a câmera mostra as pernas de duas pessoas: Guará (identificado a partir de sua calça vermelha) e uma mulher. Pelo movimento das pernas, o assassino fez mais uma vítima. Agora, vê-se três bancos de um parque, cada um com uma mulher sentada. O protagonista, vindo ao longe, estrangula uma por uma. Ao fim da cena, as três loiras são vistas mortas. Os assassinatos, aqui, vêm acompanhados de uma mesma paisagem sonora apresentada na *Abertura*: sons de floresta, com coaxar de sapos, cantar de grilos, latidos, balidos, entre outros.

O início do *Segundo Bloco*, com quase trinta e cinco minutos de filme, surge como uma ruptura: é apresentada a imagem de uma filmagem cotidiana, de teor documental. Os letreiros dos restaurantes indicam que se trata de algum local pertencente ao território brasileiro. A qualidade das imagens é ruim, suja. Após diversos assassinatos, Guará lava as mãos na pia de seu apartamento. Momentos depois, o protagonista se deita nu em sua cama enquanto olha para cima. Agora, vê-se diversos reflexos de Guará no espelho. Fora de seu apartamento, ele se encontra no meio da cidade, ora nas calçadas das ruas, ora caminhando por parques familiares à visão do espectador. Em dado momento, Guará cruza com duas mulheres loiras. Nesse ponto, novamente os sons animais se fazem presentes. Uma delas, mais próxima da câmera, se mantém inerte, enquanto a outra é estrangulada pelo protagonista. Em seguida, as mesmas duas loiras passam novamente

pelo caminho de Guará. No mesmo parque, uma nova mulher parece conversar com o estrangulador; ele não perde tempo e faz uma nova vítima. Novamente próximo de um parque, o protagonista se vê acompanhado de duas loiras, mas ao contrário das outras vezes, ele não ataca nenhuma das mulheres. De volta ao apartamento, Guará cozinha, numa longa cena em que está sozinho, com a câmera fixa que o observa mexer uma panela durante cerca de 3 minutos.

O *Terceiro Bloco* inicia, novamente, com uma imagem de qualidade inferior às outras: nela, uma mulher, olhando diretamente para a câmera, atende um telefone e parece performar diretamente para o espectador. Sai a mulher que se exhibe perante a câmera e entra Guará assassinando mais uma loira no fim de uma escada. Ainda no mesmo plano, uma segunda mulher entra em cena e, logo depois,  estrangulada. Uma terceira mulher surge e, assim como as outras duas,  morta por Guará, que ajeita o bigode e sobe as escadas, saindo de cena. Entra, rapidamente, um *frame* do filme *O anjo nasceu*. Em tela, agora, o rosto de uma mulher loira, que rodeia o olhar. Logo em seguida, o assassino está sentado em um sofá vermelho; ele coloca as mãos no rosto, sugerindo um choro. A câmera passeia por uma cortina vermelha e através de uma brecha, enxerga-se Guará acompanhado de uma loira; o destino dela não é diferente das outras. O estrangulador caminha pelos parques da cidade e, em um deles, encontra trs de suas vítimas mortas. Dentro de seu apartamento, Guará observa duas mulheres aos beijos e, em dado momento, retira uma delas do local e sai do quadro. Novamente em ambientes externos, o assassino faz mais duas vítimas. Mais algumas filmagens das ruas da cidade são apresentadas. Nelas, pode-se identificar Guará através de suas calças vermelhas.

O Final inicia com uma marcante imagem de Helena Ignez na tela: após ficar observando a câmera por alguns instantes, a personagem cospe algo similar a sangue. Guará está em seu apartamento rodeado de livros. Ele escreve algo. O assassino volta a transitar pelas ruas da cidade. Após isso, um novo Guará surge na tela: com cabelos brancos e uma bengala, o estrangulador senta-se em uma cadeira. Aqui, há uma insinuao de passagem de tempo. Os últimos momentos do assassino são apresentados: ele, sozinho, escreve notas em seu caderno e sai a passear pela cidade.

A descrio dos principais movimentos de *Memórias de um estrangulador...* parece apresentar algumas primeiras constataoes a respeito do uso violência no filme. O destaque, aqui, vai para os minutos iniciais da película, quando são apresentadas filmagens que, ao que tudo indica, são momentos de descontrao antes do grito de *ao* do diretor (Figura 22). Ali, não são apresentados os personagens, mas sim os atores em seu estado natural. O assassino não possui o olhar implacável e frio perante as loiras:

ambos conversam de modo descontraído, sorrindo e olhando para a câmera. A mão do operador de câmera – que pode pertencer ao próprio Bressane – acena para os atores e toma conta do quadro. Os atores, relaxados, sorriem. As loiras assassinadas dentro da *diegese* da obra não parecem intimidadas com Guará, afinal ele é, nada mais nada menos, que um ator. Em dado momento, percebe-se a câmera ajustando sua posição e, em seguida, um corte para o branco. Não há, aqui, qualquer tentativa de manutenção da transparência do veículo cinematográfico; muito pelo contrário, Bressane busca agredir qualquer tipo de encanto naturalista. Como anotado por Jairo Ferreira (2016) se está diante do ato de fazer cinematográfico: desde as indicações do diretor até os momentos antes do grito de *ação*, fica claro que tudo o que se passará ao longo dos setenta minutos restantes do filme é pura ficção.

Figura 22 – Antes do *ação* em *Memórias de um estrangulador*



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Percebe-se, também, uma evolução gradual da violência. Na *Abertura*, não é apresentada nenhuma cena de estrangulamento, apenas se acompanha breves interação entre o assassino e as mulheres e os tempos mortos, de descontração do elenco e da própria câmera ao filmar o parque vazio. Já no *Primeiro Bloco*, as interações entre o estrangulador e as mulheres crescem: vê-se Guará conversando com as loiras e, posteriormente, levando uma delas para sua casa. Em dado momento, a câmera inclusive se aproxima do rosto de uma das mulheres – algo que não acontece com frequência no filme. Depois de apresentar o rosto da mulher em *close up*, Bressane parece sentir-se confortável em dar início ao massacre das loiras. Agora, as interações entre Guará e as mulheres significam fatalmente um sinônimo de assassinato. Se a possível primeira morte é escondida do olhar do espectador, as próximas fazem um movimento contrário: Bressane faz questão de mostrar os estrangulamentos na íntegra.

O *Primeiro Bloco* do filme de Bressane já estabelece a violência como ponto nevrálgico de sua narrativa. O que move o filme é, inevitavelmente, o assassinato de mais e mais loiras. O clima de suspense paira no ar a cada aparição de mulheres na tela. Guará atua como um predador, calmo e calculista, esperando o momento certo de atacar sua vítima. Há sempre um princípio de equilíbrio inicial nas cenas, com as loiras entrando na conversa do assassino sem ao menos imaginar o que acontecerá nos momentos seguintes. O equilíbrio é rompido rapidamente quando o estrangulador, em um gesto brusco, lança suas mãos no pescoço das mulheres. Depois, os corpos estirados no chão ou em bancos de praça parecem encontrar um novo ponto de equilíbrio. As cenas de estrangulamentos seguem sempre essa regra: existe uma ordem, quase monótona, interpelada por um breve momento de ruptura (o ato de estrangular) e, por fim, é criada uma nova ordem, agora com os cadáveres das loiras.

Figura 23 – Sequência de estrangulamentos



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

A sequência acima ilustra de maneira satisfatória a rotina dos estrangulamentos do filme. No primeiro *frame*, Guará está a alguns passos da mulher mais próxima da câmera; atrás do assassinato, outras duas mulheres assassinadas em bancos. Durante a caminhada do estrangulador até a loira, reina o medo e o suspense: vê-se o assassino,

mas nada se pode fazer, ele caminha com retidão enquanto a vítima se mantém imóvel sem saber do perigo iminente. Quando Guará finalmente se senta no banco, os dois seguem em silêncio e sem se mover. O protagonista observa a mulher, arruma o bigode – traço característico de sua personalidade – e se ajeita no banco. Subitamente, como mostra o terceiro *frame*, levanta-se e vai em direção ao pescoço da mulher em um pico de ação dramática. Consolidada a morte da loira, Guará sai do quadro. A última imagem que se tem da cena é a apresentada no último *frame*: três loiras mortas enfileiradas em perspectiva. Por mais sorrateiro e discreto, o estrangulador deixa expostos os rastros de sua violência em qualquer lugar.

De onde surge, no entanto, a vontade de expressão por meio da violência? Por que a agressão? No segundo bloco do filme, o personagem de Guará indica um possível caminho para a interpretação da violência. Em uma breve cena, o protagonista escreve em um bloco de notas o seguinte texto: *Nós somos o que a CIVILIZAÇÃO chama de INUMANO*²³. Nesse breve trecho, Bressane aponta a sociedade como um possível inimigo invisível de seu protagonista. A que se refere Guará quando fala de sociedade? Estaria o texto se referindo à civilização imperialista que rejeita outras formas de vida social, vendo-as como inumanas? Sobre o problema da visão da sociedade europeia perante o terceiro mundo, Robert Stam e Ella Shohat (2006, p. 45) concluem: “é essencialista, a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: ‘eles são todos assim, e assim continuarão sendo’”.

Desde o princípio de *Memórias de um estrangulador...*, Guará se destaca do cenário no qual está inserido: sua calça vermelha e sua manta colorida o deixam em evidência perante o cenário de cores cinzentas e opacas. O assassino não pertence àquele ambiente, é um forasteiro, um estrangeiro, aquilo que a sociedade chama de *inumano*. Assassinar as loiras é, de certa maneira, o modo que Guará possui para atacar a sociedade que o enxerga como algo repulsivo. O momento seguinte à escrita do estrangulador é, também, emblemático: em um dos raros momentos em que Bressane opta em utilizar um *close up* no rosto de Guará, vê-se o protagonista em um jogo de espelhos, com sua imagem repetida uma dúzia de vezes. Os *close up*, que “irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades” (Balázs, 1983, p. 91), apresentam uma nova faceta do *serial killer*. Considerado pela *civilização* como algo não humano, Guará se posiciona de frente para o espelho e contempla sua própria antropomorfia: os diversos reflexos, repetidos em profundidade, simbolizam a tentativa do protagonista de encontrar seu lado humano suprimido pela sociedade em que ele, agora, se vê envolvido.

²³ Texto original: *We are what CIVILIZATION calls INHUMAN.*

Guará não é um homem da civilização europeia. Muito menos Bressane que, devido à conjuntura de seu país, se viu obrigado a rumar em direção ao velho mundo. Contudo, mesmo gravando *Memórias de um estrangulador...* inteiramente na Europa, não cabe afirmar que a película é, essencialmente, um filme europeu. Bressane traz consigo do Brasil todo seu repertório estético e social adquirido ao longo de sua vida. Godard (1992) aponta que “[a arte] é vivida, e se torna a arte de viver”. A condição de exilado de Bressane já se manifestou no parágrafo anterior, quando se percebe no personagem de Guará um homem que aparenta não pertencer à realidade na qual está inserido. Agora, busca-se no princípio do *Segundo Bloco* do filme as heranças que Júlio Bressane carrega de seu país, que condicionam *Memórias de um estrangulador...* a um jogo sobre subdesenvolvimento. Com uma qualidade de imagem inferior às cenas captadas em Londres, surge o plano de uma rua, com alguns carros e prédios antigos – alguns quase aos pedaços. No meio da pista, uma obra aparenta estar sendo feita. O registro é rápido, possuindo em torno de vinte e cinco segundos, mas a ruptura visual é brusca e efetiva. Assim como o diretor do filme, o pequeno registro documental representa uma invasão do terceiro mundo no primeiro mundo: sai a imagem com cores e bem tratada e entra a câmera quase amadora que, devido à qualidade do filme, propicia pouca leitura para o espectador. É o próprio filme refletindo a situação de seu diretor. São memórias de Bressane que atravessam as memórias de sua própria criatura, o estrangulador.

Retalhos documentais, como a Figura 24, fazem parte de uma construção metalinguística de Bressane notada por Jairo Ferreira (2016). Para o crítico, existe dentro da criação de *Memórias de um estrangulador...* um espírito experimental ao lançar breves pílulas documentais em meio à ficção para propor reflexões (ou tomadas de consciência) acerca do próprio mecanismo cinematográfico:

[...] pedaços imprestáveis de filmes, pontas, trechos velados, pequenos *takes* sem função aparente [...], gente fazendo pose, com a candidez do cinematógrafo Lumière [...]. E uma emoção sem tamanho, quase às lágrimas, ante essa eternamente adolescência (ou infantil) descoberta/invenção do cinema (Ferreira, 2016, p. 177).

Figura 24 – Fragmentos documentais por Bressane



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

“Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos” (Kandinsky, 1996, p. 27). A referência ao pintor russo Wassily Kandinsky (1996), em seu livro *Do espiritual na arte*, se dá para tentar entender que, ao se tratar de uma obra de arte, é impossível negar o contexto histórico-social como objeto de análise. Com a consolidação do regime civil-militar em 1964, deixando em evidência um colapso político brasileiro, a violência se tornou mais do que parte da realidade, era lei. Minorias esmagadas pelas mãos do aparelho estatal, o fim de direitos políticos e a repressão. Ao longo dos anos 1970, a agressão e a violência tornam-se, cada vez mais, um elemento constante no cenário brasileiro. Juntando a realidade geral da nação e a situação de exílio já citada anteriormente, *Memórias de um estrangulador...* constitui sua peculiar *diegese* através da violência.

O filme de Bressane pode não parecer, à primeira vista, uma arma de denúncia contra os tipos de agressão que rondavam sua vida. O filme surge como uma forma de captação de uma espécie de *zeitgeist*. Como dito anteriormente, as escolhas estéticas de Júlio Bressane deflagram situações ou problemas enfrentados em um tempo de obscurantismo político. E, por isso, *Memórias de um estrangulador...* pode ser interpretado como um recorte de arte política. Cabe, aqui, introduzir o conceito de *luciole*, ou melhor, *vagalumes* adaptados de Pier Paolo Pasolini pelo filósofo alemão Didi-Huberman (2011) em seu livro *A sobrevivência dos vagalumes*. Citando o contexto histórico geral como um grande foco de luz, o autor, logo em seguida, concede às manifestações artísticas de resistência um caráter subversivo, na forma de *vagalumes* (*luciole*, em italiano, língua materna de Pasolini).

É um tempo em que os ‘conselheiro pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ‘ativos’ ou ‘passivos’, se transformam em vagalumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a

emitir seus sinais [...]. Quanto aos *luciole*, eles tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência (Didi-Huberman, 2011, p. 17).

De certa forma, algumas situações já descritas nos parágrafos acima são capazes de adequar *Memórias de um estrangulador...* à lógica dos vagalumes de Didi-Huberman (2011). A situação de Bressane enquanto exilado lhe concede vantagem perante a censura do governo militar brasileiro, por exemplo. Seu fazer cinematográfico, sua essência de vagalume, segue ativo mesmo durante a estadia no exterior – além do filme aqui analisado, o diretor ainda finalizaria outras obras e produziria filmes como *Lágrima Pantera*, de 1972. As críticas e interpretações de Júlio Bressane podem não ser vistas com muita clareza, mas sua morfologia, sua peculiar articulação da linguagem cinematográfica, escondem os maiores segredos da essência *luciole* do diretor brasileiro. Suas escolhas estéticas mais destacadas serão analisadas nas próximas seções do presente capítulo.

Por mais cuidadosos que sejam, os vagalumes não são desprovidos de força. Seguindo o raciocínio de Didi-Huberman (2011), a soma de diversos focos de *luciole* são capazes de produzir uma potência luminosa. O autor nota em Pasolini uma característica a ser destacada, também, no filme de Bressane: “a brutalidade de sua linguagem só se compara ao refinamento de sua percepção diante de uma realidade infinitamente mais brutal” (Didi-Huberman, 2011, p. 38). O valor de agressão de *Memórias de um estrangulador...* é um retrato fiel das palavras de Didi-Huberman (2011); com poucos recursos e com opções estéticas que fogem das regras normativas do cinema *mainstream*; Bressane consegue tensionar temáticas fundamentais de sua vivência enquanto ser reprimido por seu próprio país e ser visto como *inumano* pelo país no qual se encontrava no início dos anos 1970.

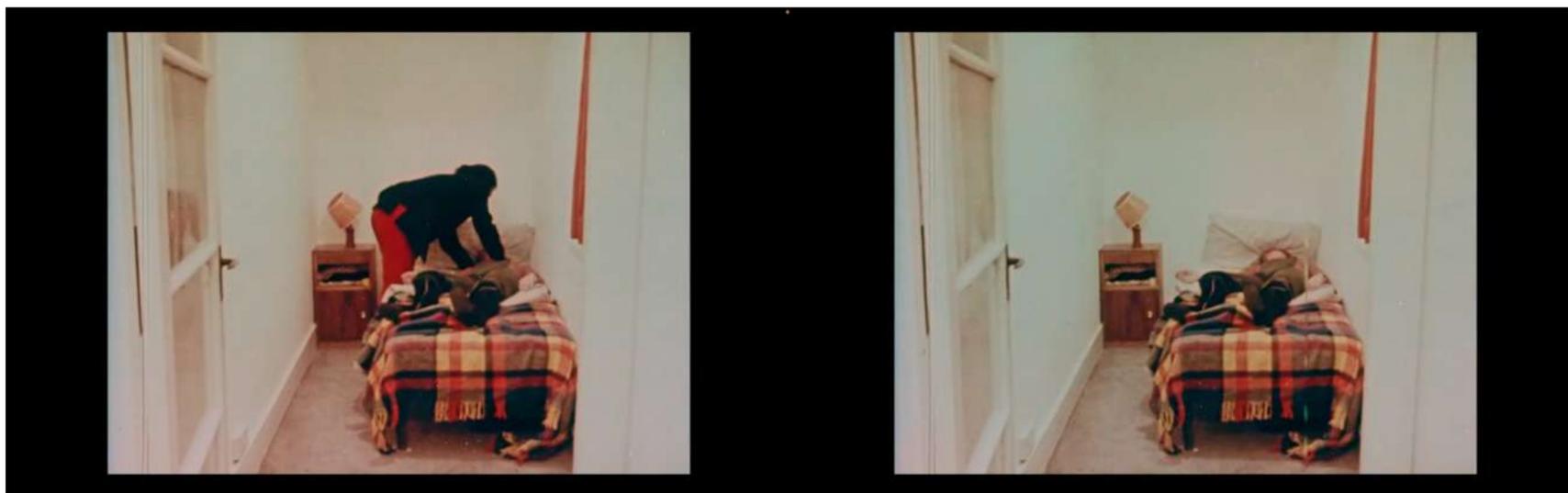
Ferreira Gullar (1978) discorre que é a partir de uma análise dialética que um país subdesenvolvido consegue absorver seu próprio subdesenvolvimento como argumento estético e moral perante a situação internacional. Para o autor, é compreendendo a própria herança subdesenvolvida que se forma uma crítica suficientemente potente a ponto de ser absorvida pelo cenário de países de primeiro mundo. Em *Memórias de um estrangulador...*, Bressane aparenta dominar a herança violenta de seu país de origem e, indo além, utiliza-se de sua própria situação de exilado para, além de denunciar a violência brasileira, tensionar a relação de colonizado e colonizador presente em sua estadia na Europa. O método dialético, portanto, concede maior leitura da “realidade internacional e melhor poderá atuar nela e contribuir para modificá-la, conformá-la às necessidades das particularidades que a constituem” (Gullar, 1978, p. 43).

1.2 Estrangulamento(s): um cinema do corpo

Na presente seção do capítulo, tem-se como objetivo uma análise das cenas de estrangulamento do filme de Júlio Bressane. A opção por dedicar um subcapítulo exclusivamente para tais cenas se dá pela importância dessas sequências para o estabelecimento da temática da violência no filme. Aqui, busca-se uma análise das opções estéticas de Bressane que dão aos estrangulamentos um caráter vital de *Memórias de um estrangulador de loiras*.

A primeira sequência escolhida para análise ocorre ainda no princípio do *Primeiro Bloco*, quando o assassino Guará leva uma das loiras para seu pequeno apartamento. Nela, o estrangulador e a vítima se encontram em um quarto: ela, deitada, enquanto ele caminha de um lado para o outro, aparentando ansiedade – todas essas ações apresentadas em um único plano conjunto. O quarto é estreito e a cama, na qual a mulher está, ocupa quase todo o espaço do cômodo. Guará vai de um canto a outro do quarto por volta de um minuto; no meio desse tempo, a loira segue deitada olhando para o teto, quase imóvel. Depois de muito caminhar, o assassino para no pé da cama e fita a mulher por um instante. Ela devolve o olhar. Repentinamente, Guará se lança na cama e leva as mãos ao pescoço da mulher. Instantes depois, a vítima desiste de resistir e morre. Guará observa o corpo morto, arruma seu bigode e sai de cena, em direção à câmera. Por cerca de vinte segundos, a câmera segue observando a loira. Quando, finalmente, o corte surge, é apresentada uma nova cena.

Figura 25 – Vítima no quarto



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Neste primeiro recorte aqui separado, cabem algumas anotações estéticas que, ao seguir do filme, se concretizam como tendências observadas em outras sequências de *Memórias de um estrangulador*. A primeira notável opção estética de Bressane diz

respeito à construção do *plano cena*. Na cena aqui separada, o diretor opta por reduzir ao máximo as articulações com a linguagem cinematográfica: toda a ação registrada decorre em um único e contínuo plano, que termina alguns segundos após a saída de Guará. Aqui, Bressane propõe uma abordagem fria, sempre com alguma distância dos corpos dos atores que interagem entre si. Tal distanciamento não permite ao espectador maior aproximação, fazendo a câmera atuar como um mero *meio* pelo qual as imagens encontram os olhos do espectador. É Rogério Sganzerla (2001) que formula um conceito capaz de dar conta da estética dos estrangulamentos de Bressane: a *câmera cínica*. O cinismo citado pelo autor nada mais é do que uma posição adotada por um diretor que não busca captar essências filosóficas ou psicológicas de seus personagens e, sim, se esforça em romper com relações dramáticas. Há, aqui, uma tentativa de apreensão da construção visual das coisas, um recorte da evidência física dos seres. É, para Sganzerla (2001), um entendimento da câmera como objeto capaz de representar outros objetos. Tudo o que o cinema *mainstream* entende como drama ou psicologia dos seres é levado para o campo da fisicalidade; personagens em conflitos, por exemplo, através da câmera cínica são levados a conflitos físicos. Finalizando, “não dramatiza a ação, ao contrário, procura esvaziá-la de qualquer ênfase, a fim de registrá-la através da pura e desdramatizada visão. Com este despojamento, resta apenas o estado bruto dos seres e objetos” (Sganzerla, 2001, p. 38).

A ideia de Júlio Bressane de construir a *diegese* dos estrangulamentos de modo desdramatizado condiz com o que descreveu Sganzerla (2001), desenvolvendo cenas como a referida na Figura 25: fria, distante e, sobretudo, com ênfase nos corpos ali envolvidos. Cabe refletir, também, acerca dos conflitos citados anteriormente – o embate entre a situação da colonização e a violência do subdesenvolvimento. De certa maneira, tudo aquilo que poderia ser compreendido como dramas internos ou conflitos pessoais acaba por transbordar as barreiras psicológicas e torna-se, finalmente, ataques físicos, mortes violentas. O cinismo da câmera permite essas constatações, já que são apenas os corpos dos atores que ganham destaque. A fisicalidade da câmera cínica é tratada por Sganzerla (2001, p. 40) como uma busca pela essência animal do comportamento humano: “a câmera cínica procura uma visão irracional dos seres e objetos, a fim de alcançar a pretendida realidade relativa”.

Aqui, como modo de validar o caráter animalesco da personalidade do protagonista, cabe ressaltar a utilização dos sons de animais ao longo do filme, presentes desde as cenas do bebê na *Abertura* até os assassinatos cometidos por Guará. Os sons parecem, em primeira análise, conectados aos desejos e emoções mais primitivos do protagonista.

Além disso, percebendo os latidos, berros, balidos nas primeiras cenas do bebê no colo de uma mulher, pode ser estabelecida a seguinte conexão: essa criança, acompanhada por tal paisagem sonora, é na verdade a versão infantil do futuro estrangulador. Desde cedo acompanhado pelos sons de animais, pode-se concluir também que, mesmo quando criança, já se notava em Guará os desejos e as emoções animais que, em sua fase adulta, resultariam em uma dezena de assassinatos contra loiras da cidade.

Ainda na cena referida na Figura 25, cabe outra breve observação que segue como regra nos estrangulamentos bressaneanos. Rejeitando os moldes naturalistas, o filme trabalha o fim das cenas de estrangulamento através de um alongamento dos planos. Não à toa, após a saída de Guará ao fim da cena aqui analisada, o corte tarda a vir, ocorrendo apenas segundos depois. A última imagem que fica, dessa forma, é a do cadáver da vítima do protagonista. Ainda, se Xavier (2005, p. 33) aponta que, para a sequência de uma lógica clássica dentro de um filme, as saídas de quadro devem atuar “de modo a que haja lógica [...] e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação básica”, Júlio Bressane parece fazer o caminho oposto. A saída de quadro da cena representada na Figura 25, por exemplo, não possui seguimento, não cria um *raccord*; após o fim do trecho, o corte conduz o espectador para um outro espaço visual completamente descolado do anterior, tendo apenas a figura de Guará como referência.

A segunda cena analisada está posicionada próxima ao fim do *Primeiro Bloco*. Nela, em um *close*, são vistas as pernas cruzadas de uma pessoa que calça botas vermelhas desbotadas. Acredita-se ser uma mulher (e loira, pelo contexto diegético do filme). Ela está sentada em um banco que parece pertencer a um parque. Na sequência, entra pela direita do quadro o personagem de Guará, reconhecido por suas marcantes calças vermelhas. Ele senta-se ao lado da mulher, que imediatamente recolhe suas pernas e as cruza para o outro lado, como se desviasse do contato com o homem. Guará segue o movimento da mulher e também cruza suas pernas. Os dois ficam parados. O protagonista finalmente descruza as pernas e, lentamente, volta-se para a mulher. A mulher se debate com as pernas durante dez segundos – Guará segue virado para ela. Quando as pernas dela cessam os movimentos, o estrangulador deixa o quadro pelo mesmo local em que entrou.

Figura 26 – Estrangulamento fora de quadro



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Na cena representada na Figura 26, seguem em vigor alguns traços estéticos já notados na cena anterior: a ideia de plano cena, a câmera estática, os tempos de saída de quadro alongados. O cinismo, conceito já explorado anteriormente, também é reconhecido nessa cena, mas a partir de uma abordagem distinta. Aqui, é retirada toda e qualquer referência ao rosto dos atores, negando qualquer tipo de afeição com as figuras na tela. Bressane apresenta apenas fragmentos humanoides, partes de um todo. Sganzerla (2001), ao falar do cinismo, posiciona-se contra o *close up*, pois este seria fator primordial para o desenvolvimento de identificações com os personagens de um filme; contudo, em *Memórias de um estrangulador...* a utilização do *close up* serve, justamente, para desumanizar os protagonistas da cena. São apenas corpos em movimentos que, em dado momento, entram em conflito físico.

O estrangulamento, aqui, é sugestivo: o assassinato não é filmado. O que resta ao espectador é a tensão de observar apenas as pernas dos personagens. Cabe à imaginação de cada um imaginar, ou supor, como se consolidou a ação que, aparentemente, vitimou mais uma mulher. Lembra-se, aqui, de quando Bazin (2014), ao comparar os limites da imagem cinematográfica e da pintura, aponta que enquanto o *canva* atua de modo centrípeto, o quadro do cinema é de característica centrífuga. Dessa forma, enquanto a pintura força o olhar para dentro de seus limites, o cinema manifesta uma tendência contrária, direcionando as atenções para as fronteiras que fogem do seu limite pictórico. Ao filmar um estrangulamento sugestivo a partir de um *close up* das pernas dos personagens, Bressane transforma o fora de quadro em seu grande protagonista; a ação central, o estrangulamento, se dá além dos limites visuais, atuando por meio de uma diferente lógica explicadas por Aumont (2004b, p. 40):

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é sua *medida temporal*, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo [...] como lugar potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente.

Parte-se, agora, para uma última análise de estrangulamento dessa seção. A cena escolhida ocorre no *Terceiro Bloco* do filme, próximo da uma hora do filme. Em um parque, quatro loiras estão sentadas em quatro bancos distantes uns dos outros: são quatro bancos que vão, desordenadamente, para longe da câmera. A impressão causada é de que as mulheres estão ali para serem estranguladas por ele. Alguns pombos estão na grama, mas ouve-se o canto de outros pássaros. Guará, à direita na cena, observa-as por um tempo, e logo entra em ação. Ele vai em direção à loira mais distante, ao fundo da cena. Chegando lá – sua figura quase não é vista – assassina a primeira mulher. Agora, seu trajeto é em direção à câmera. Encontrando a outra mulher, um pouco mais próxima da câmera, mais um estrangulamento. De modo repentino, entra em cena a música *Mammy*, de Al Jolson, criando outro tipo de clima para a cena, de certa forma cômico – ou irônico, e Guará caminha até a terceira mulher – vê-se com maior clareza o ato – senta-se no banco, observa a loira e a estrangula logo em seguida. Por fim, após acariciar seus bigodes, ainda ao som da música, o estrangulador anda vagarosamente em direção ao primeiro plano, chegando ao banco em que a quarta mulher está sentada lendo, e que ocupa a metade esquerda da cena. Ali, ele se senta e parece proferir algumas palavras à mulher, que aos poucos guarda o livro e lhe dirige a atenção. Instantes após, Guará finalmente a faz de vítima. Finalizando a matança, ele afaga os próprios cabelos e ajeita os bigodes, olha o conjunto da cena e contempla sua chacina. Ele sai de quadro como todas as outras vezes, e a sequência encerra grandiloquente com o final da música.

Na cena em questão, Bressane parece lidar com um ponto chave da representação cinematográfica segundo Aumont (2012): a questão da ilusão de profundidade de campo. Segundo o autor francês, a ilusão de tridimensionalidade do veículo cinematográfico é, junto do *tempo*, o que torna a imagem cinematográfica uma arte mais próxima do real do que as outras. No caso de *Memórias de um estrangulador...*, a utilização da perspectiva é trazida, aparentemente, para a manutenção de um *plano cena*; conserva-se, dessa forma, toda a ação em um único plano, limitando ao máximo a articulação da linguagem cinematográfica²⁴.

24 Aqui, pode-se levantar a hipótese da *montagem proibida*, de André Bazin (2014): se um plano único é capaz de condensar toda uma ação, a intervenção da montagem é desnecessária.

Figura 27 – Nova sequência de estrangulamentos



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

É também por meio do uso da profundidade de campo que se consolida, talvez, o momento de maior cinismo da câmera de Júlio Bressane. Com quase cinco minutos de duração, a cena não apresenta qualquer intenção dramática²⁵ ou de identificação com os personagens. Não existe medo, nem temor da chegada do assassino que se aproxima vagarosamente, um resultado direto da repetição de ações quase coreografadas por Bressane – desde as primeiras cenas, as mulheres não reagem e não gritam: não há drama, apenas ações violentas sem nenhuma causa e consequência. Ao espectador cabe apenas esperar mais e mais estrangulamentos. Os personagens de Bressane “não sabem nem possuem nada: agem; assim como nós não as possuímos ou conhecemos, apenas vemo-las” (Sganzerla, 2001, p. 39).

Os estrangulamentos de Bressane são muito mais protagonistas do que coadjuvantes do filme, marcando presença em mais de dez cenas da película. Com tamanha desdramatização e cinismo, o olhar do espectador passa a compreender os assassinatos

²⁵ Por mais que o uso da canção de Al Jolson dê à cena referida características cômicas e irônicas, não se percebe nesse movimento com objetivo de dramatizar o assassinato. Ao contrário do uso de trilha musical no cinema comercial, a música completamente descontextualizada não altera a falta de dramaticidade da cena.

como algo natural da *diegese* do filme. São ações triviais que atravessam o cotidiano comum das personagens. E é tal repetição de elementos rotineiros que concede às ações fílmicas o que Maya Deren (2012) chama de *valor ritualístico*. Para a autora, no entanto, a repetição de cenas com diversos personagens possui um caráter profético, ou de *deja-vú*. No caso de *Memórias de um estrangulador...*, o contexto de ritual está ligado ao passado, formando um caráter de *memória* – como bem aponta o título da obra.

A reiteração exata, através da alternância de quadros repetidos daqueles movimentos, expressões e trocas espontâneos, pode também mudar a qualidade da cena de uma informalidade para uma estilização coreográfica; [...] mudando a ênfase do propósito do movimento para o movimento em si, fazendo assim com que um encontro social informal adquira a solenidade e a dimensão de um ritual (Deren, 2012, p. 146).

Os rituais de Bressane, dessa forma, são construídos a partir da repetição das ações tidas como rotineiras. Dentro do contexto artístico dos anos 1970, Freitas (2007) destaca alguns experimentos artísticos de Cildo Meireles e Artur Barrio como peças de cunho ritualístico²⁶: ocorrendo de forma súbita, sem organização prévia, tal como um *happening*, repleto de espontaneidade. Cabe, no entanto, perceber que os rituais dos artistas parecem sempre dialogar com a violência, com o visceral, do mesmo modo que os estrangulamentos em *Memórias de um estrangulador*. Tem-se, novamente, a violência como canal da mensagem; além disso, o caráter ritualístico das obras serve, também, como instrumento para driblar a censura, “a produção artística brasileira passou a operar num registro muito mais fragmentário, ritualizado e restrito” (Freitas, 2007, p. 53).

Usa-se *Tiradentes*, performance realizada em 1970, na mostra *Do corpo à terra* como exemplo. Aqui, Cildo Meireles aposta na construção de um ritual que coloca em perspectiva a violência do ser humano contra outros seres vivos ao incendiar galinhas vivas. Ou seja, um embate humano *versus* não humano, o homem praticando violência. Freitas (2007, p. 71) percebe um detalhe precioso acerca da obra: “que é necessário recusar de antemão o componente ‘heróico e mitificador’”; o que sobra, por fim, é a moral duvidosa da vida, é estar fora da dicotomia entre *bem e mal*. Tanto na obra de Cildo quanto no filme de Bressane, o protagonismo da agressão é tido como uma via de mão dupla. Se em um primeiro momento surge a repulsa com as fogueiras de galinhas vivas e os assassinatos de loiras, uma reflexão dialética propõe que a violência exposta nas duas obras citadas

²⁶ Os contornos ritualísticos estão, sobretudo, presentes em obras como *Tiradentes* e as *Trouxas ensanguentadas*, de Cildo Meireles e Artur Barrio, respectivamente.

é, na verdade, um instrumento de crítica relativa à situação social enfrentada durante a ditadura militar. Cria-se compaixão pelos animais e pelas mulheres, mas com o passar do tempo, também se percebe que suas mortes são pequenas engrenagens de um contexto maior²⁷.

Cabe, no entanto, apontar diferenças centrais entre o ritualístico no filme de Júlio Bressane e nos trabalhos de ambos, Cildo Meireles e Artur Barrio. Na obra audiovisual, como visto na citação de Maya Deren (2012), a repetição das ações é o que contribui para uma interpretação ritualística, nos casos de *Trouxas* e *Tiradentes* o que ocorre é um efeito distinto. Os trabalhos de Meireles e Barrio possuem tal efeito por seu caráter efêmero, único e, sobretudo, extremo; as ações não se repetem, concentrando sua potência na experiência, na vivência do momento no qual são propostas ao espectador.

Além disso, as repetições ritualísticas de Bressane são elemento fundamental do estabelecimento de seu experimental e seu outro flerte com a metalinguagem. Inspirado pela mostra de filmes sobre estrangulamento, como disse Ferreira (2016), Júlio Bressane parece querer condensar, em seus quase setenta minutos, todo tipo de clichê visual no que diz respeito a assassinatos por asfixia; trata-se de uma subversão por meio da repetição. O olhar do espectador, então, dá “ênfase maior no significante, não no significado. O importante é o *como*, não com o *que*” (Ferreira, 2016, p. 179).

A fim de ilustrar o contexto violento no qual seu país natal estava inserido, como visto nas seções passadas, Bressane, em dados momentos de *Memórias de um estrangulador*, inseriu tanto imagens documentais do Brasil quanto *frames* de um filme anterior de sua filmografia: *O anjo nasceu*. Ao contrário de produções experimentais da época, como as obras de Rogério Sganzerla, a película de Júlio Bressane supera aquilo que Xavier (2012) chama de *cômica província*. A jornada de Santamaria e Urtiga, protagonistas de *O anjo nasceu*, tem na violência contra o outro o único rastro de interação com o mundo. É Xavier (2012, p. 268), também, que fala: “[...] o filme trabalha o desconforto, a interrogação. A violência se isola como que num aquário de dimensões reduzidas”. Dessa maneira, os atos violentos cometidos pelos bandidos possuem uma abordagem similar àquela aqui exposta em *Memórias de um estrangulador*: distante, cínica e voltada para os corpos ali representados.

27 Na seção voltada para a análise de *Sentença de Deus*, de Ivan Cardoso, será abordado o tema do *sacrifício por substituição* a partir do autor francês René Girard (1990).

Figura 28 – Fragmentos de outros filmes de Bressane



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

1.3 Sobre estruturas lineares: rupturas e subversões

Iniciando a próxima seção, cabe, aqui, um pequeno retorno ao princípio do subcapítulo anterior, quando foi feita uma organização das sequências narrativas de *Memórias de um estrangulador*. Após percorrer todo o filme, é perceptível a seguinte reflexão: as cenas, em sua generalidade, não necessariamente possuem ligações diretas entre si, atuando quase de modo autônomo. O grande elemento que, inevitavelmente, dá unidade ao filme é a violência praticada a nível formal e narrativo; é o grande fio capaz de conceder à obra de Bressane uma ideia de coesão – obviamente, não se pode esquecer que, ao estabelecer um protagonista para a película, este acaba por se tornar um elo fundamental para tal unidade. Contudo, pretende-se atuar em outro nível, analisando como a afronta contra a *linearidade* segue desenvolvendo mais estruturas de agressão presentes na guerrilha de Bressane.

O estabelecimento de uma guerrilha artística, como já visto anteriormente, é fruto de uma série de opções estéticas e, quiçá, filosóficas. É no texto de Pignatari (2004), escrito no ano de 1967, a primeira grande formulação sobre o estabelecimento de uma arte de guerrilha, que se encontra uma importante frase acerca da *linearidade*, ou melhor, a *figura linear* de uma obra. Segundo Pignatari (2004), as obras de artes convencionais se apegam às estruturas lineares para sua própria construção enquanto material artístico. O teórico da comunicação, no caso referido, realiza tal proposição para referir-se à figura humana nas obras de arte: “a divisão clássica do corpo humano – cabeça, tronco e membros – corresponde à tripartição do discurso: sujeito, predicado e complementos” (Pignatari, 2004, p. 173). Para o autor, a criação de uma figura humana linear é muito

mais do que mero instrumento de representação: é uma forma de linearizar a estrutura da mensagem proposta. Ou seja: a linearidade atua através de lógicas de *causa e efeito* que entregam a *mensagem* de modo uniforme e claro.

Como, no entanto, os pressupostos de Pignatari (2004) podem estar ligados ao cinema? Em Bordwell (2005), encontra-se o estudo de estruturas lógicas que trabalham por meio da linearidade e de sistemas de *causalidade e efeito* dentro do que se chama *cinema hollywoodiano* ou *cinema comercial*. Prezando sempre pela invisibilidade e transparência da linguagem, o cinema *mainstream* é regido através das relações de causalidade na trama; toda ação deve, inevitavelmente, ter uma reação que possua um papel claro dentro do filme.

Memórias de um estrangulador... não é uma obra capaz de ser enquadrada em sistemas considerados clássicos ou comerciais. Tem-se, como exemplo, o início do *Segundo Bloco* do filme. Nele, é rapidamente apresentada uma filmagem documental do Brasil e, na sequência, todas as atenções são redirecionadas para mãos sendo lavadas em uma pia. De quem são as mãos? Não se sabe, não há clareza na inserção desse plano em meio ao filme. Passados vinte segundos, vem o corte: agora, o assassino está deitado nu em sua cama enquanto observa o teto. Seriam suas mãos aquelas mostradas no plano anterior? Logo em seguida, um novo corte: mãos escrevem a marcante frase “*we are what CIVILIZATION calls INHUMAN*”. Devido à associação realizada pela montagem, cabe ao espectador concluir que as mãos apresentadas pertencem ao protagonista Guará.

Figura 29 – Fragmentos não-lineares



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Em *Memórias de um estrangulador...* todo plano adquire uma dimensão de *plano cena*, suprimindo maiores usos da linguagem cinematográfica e abraçando a lógica da montagem proibida. Aqui, então, estão em análise quatro planos autônomos, independentes uns dos outros. Pouco importa o que vem depois ou o que acabou de aparecer: a ação se inicia em um plano e termina no mesmo. Dessa forma, não se pode afirmar a continuidade lógica das ações apresentadas: não se está tratando de uma lógica narrativa que pressuponha *causalidade*. O que se vê, na verdade, são tempos mortos que não possuem propósito, apenas existem. Aqui se está diante de um cinema

do corpo, que tem como objetivo apreender a aparência dos seres, sem se preocupar com lógicas narrativas invisíveis: tudo o que Bressane busca é *visual*.

Ao fugir de normas convencionais narrativas, *Memórias de um estrangulador...* pode ser enquadrado como um exemplar de *alegoria* moderna, como dita Xavier (2012). Segundo o pesquisador brasileiro, ao contrário dos moldes alegóricos clássicos, o pensamento moderno, inspirado por Walter Benjamin, pensa a alegoria através de *fraturas*, *hiatos* e *incompletudes*, chegando àquilo que o autor denomina como *montagem-colagem*. Se a alegoria tradicional busca clareza e linearidade, abraçando a teleologia, para uma compreensão da mensagem final, a alegoria moderna opera no sentido contrário: “ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso [...]. Numa atmosfera desconstrutivista, perdem o prestígio noções como totalidade, evolução contínua, organicidade” (Xavier, 2012, p. 380). Assim sendo, a não-linearidade e a ausência de significados fechados concedem ao espectador uma relação ativa com a obra: é a partir de suas subjetividades e repertório cultural que serão gerados sentidos possíveis à narrativa exposta. Se nas alegorias tradicionais fala-se sobre algo referindo-se a outra coisa²⁸, em *Memórias de um estrangulador...* Bressane opta por uma máxima minimalista: *o que você vê é o que você vê*. Não existe no filme uma tentativa clara de codificar signos ou mascarar alguma mensagem, apenas se acompanha a estranha e calculada vida de um estrangulador. Ao negar a linearidade, apresentando uma montagem de fragmentos, o diretor lança ao espectador a responsabilidade de dar significado a suas escolhas estéticas e narrativas.

Por mais que *Memórias de um estrangulador...* seja construído a partir de uma lógica não linear, de ruptura com ações de causa e consequência, existe apenas uma dinâmica que pode ser compreendida como *início* e *fim*. Volta-se à *Abertura*: em dado momento, como visto ao longo do capítulo, vê-se uma mulher loira segurando uma bebê naquilo que aparenta ser um quintal – ao longo dessa cena também se ouvem os sons animais de sapos, ovelhas, cigarras. Agora, salta-se em direção ao *Final*: o já envelhecido Guará se senta no mesmo quintal que a mulher e o bebê antes estavam sentados. Aqui há, talvez, um único resquício de linearidade no filme de Bressane. A relação parece clara: o bebê é, na verdade, Guará, e a mulher loira, sua mãe. O som dos animais acompanhando a criança também parece ratificar essa conexão. Estamos, assim, presos nas memórias do estrangulador.

28 “allos [outro] + agoreuein [falar na assembléia, falar na praça]” (Xavier, 2012, p. 371).

Figura 30 – Início e fim



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Como bem nota Deleuze sobre o corpo (2005, p. 228):

[...] cinema-corpo-pensamento. ‘Dar’ um corpo, montar uma câmera no corpo adquire novo sentido: não é mais seguir e acuar um corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco.

Puxando a frase de Deleuze (2005), existe um breve ponto a ser debatido sobre o contraste de *Memórias de um estrangulador...* e o dito cinema comercial. Segundo Burch (1977), a tendência do hollywoodiano é explorar uma lógica antropomórfica da vida, apresentando os maiores defeitos e as maiores virtudes do ser humano, tratando de estabelecer uma conexão entre personagens e audiência. O filme de Bressane, por outro lado, atua como mecanismo de agressão ao tripudiar as possíveis lógicas do cinema comercial. Os conflitos em *Memórias de um estrangulador...* são simples e, mais importante, *físicos*, como dito por Sganzerla (2001). Bressane não está, aqui, apresentando uma jornada moral de seu protagonista, mas está sim lidando com o lado mais obscuro e animalesco do ser humano. As palavras anteriores de Deleuze (2005) bem descrevem: “um corpo grotesco”. Independente da articulação da decupagem, podendo atuar como plano geral ou até mesmo um detalhe do corpo do protagonista, nunca se está confortável. Desde os assassinatos até o simples deitar na cama, há uma clara distância entre filme e espectador.

A necessidade que surge em representar o ser humano a partir de sua essência destrutiva soa como uma posição diametralmente oposta à de Burch (1977). A violência e a brutalidade das ações de Guará enquanto personagem parecem uma tentativa de conceder à *Memórias de um estrangulador...* um caráter de destruição total da figura

humana. A *linearidade* do homem enquanto ser racional é rejeitada e substituída pela irracionalidade. O embate entre racionalidade e irracionalidade pode ser colocado dentro do diálogo a respeito da herança terceiro mundista da obra de Bressane. O pesquisador José Luis Falconi (2022) nota que, dentro de uma possível essência latino-americana de se fazer arte, há, sobretudo, um ideal anti-imperialista: o que pertence ao colonizador deve ser rechaçado. Em dado ponto do texto, Falconi (2022, p. 533) nota: “se o Ocidente era racional, a América Latina era naturalmente irracional”. Bressane, ao construir sua encenação animalésca no homem subdesenvolvido, nega a linearidade clássica e suas morais em prol de sua guerrilha cinematográfica.

Apresentar a violência do humano subdesenvolvido sem julgar ou implicar códigos morais é algo que transcende o filme de Bressane, sendo encontrado em obras contemporâneas e, até mesmo, em outras películas do diretor. Xavier (2012), ao analisar *Matou a família e foi ao cinema* (também dirigido por Júlio Bressane), aponta características similares a *Memórias de um estrangulador*. Xavier (2012, p. 298) foca seus interesses, primeiramente, à cena de abertura do filme – “lacônica, sem ênfase ou dramatização, segue a ordem paratática da sentença”. A câmera cínica aqui apresentada é lida pelo autor como um *esquema de perto/longe*, no qual a câmera se mantém distante, mas os pontos de escuta se configuram como se o espectador estivesse próximo da ação representada. Além disso, há uma recorrente desdramatização da violência filmada: os movimentos coreografados dos atores são vistos por uma câmera distante, porém invasiva, dando ao público do filme uma experiência *voyeur*, apenas acompanhando o cotidiano dos protagonistas.

Seguindo em direção de outras rupturas com o sistema clássico, *Memórias de um estrangulador...* nega, também, o que Burch (1977) nomeia como *obra fechada*²⁹, um sistema cujas próprias lógicas internas são capazes de desenvolver um discurso claro, objetivo e único³⁰. O filme de Bressane, negando princípios narrativos clássicos, apresenta-se como um sistema *constelacional* – conceito visto em Pignatari (2004) – no qual o discurso do filme confunde-se com suas próprias articulações formais. Propõe-se a seguinte reflexão a partir dos estrangulamentos do filme: a âmbito narrativo das cenas de assassinato não possui complexidade, são, nada mais nada menos, cenas de estrangulamento. O ponto central aqui não está voltado ao *o quê* acontece nas sequências, mas em *como* são decupadas; *como* as opções estéticas-formais de Bressane produzem

29 Novamente, surge, aqui, um elemento recorrente nas alegorias pós-Walter Benjamin.

30 Aqui, faz-se a seguinte ressalva: Eco (1991), em seu livro *Obra aberta*, através de estudos semióticos e teorias da informação, conclui que toda obra é, inevitavelmente, um sistema aberto capaz de se modificar a partir do olhar de cada espectador. Conclui-se a partir do escrito, que a ideia de uma *obra fechada* é utópica; cada espectador recebe uma mesma obra das mais diversas maneiras, concedendo ao objeto artístico um novo significado.

um discurso que engloba, ao mesmo tempo, metalinguagem e manifestações anti-imperialistas. Como visto na seção anterior, por exemplo, é por meio de qualidades formais do filme que surgem os principais tópicos abordados; é o *cinismo* dos planos gerais que explora a violência da ditadura militar, enquanto o fora de quadro relaciona a obra com um contexto artístico maior. É a forma como conteúdo, dialética pura.

Retorna-se, por fim, ao texto de Xavier (2012) sobre *Matou a família* para explorar as possibilidades políticas dos filmes de Bressane. O detalhe a ser notado, aqui, está na montagem-colagem. “A representação da violência em fragmentos justapostos, temperada por essa alusão ao aparelho repressivo, reforça a composição da alegoria política exatamente pelas lacunas e silêncios” (Xavier, 2012, p. 320). Desse modo, a colagem de episódios violentos cabe perfeitamente na definição de alegoria moderna em ambos os filmes de Bressane. Não há causa ou consequência dos atos dos personagens e muito menos uma teleologia, apenas se acompanha uma miríade de eventos nos quais a violência surge como protagonista.

1.4 Experimentalismo: cinema sobre cinema

Como visto no capítulo anterior, os anos 1950 e 1960 serviram como palco para debates pontuais acerca do *experimentalismo* nas artes visuais do Brasil, buscando ligar tal conceito às já consagradas teorias da vanguarda. A grande questão no Brasil está voltada para *como* trabalhar na intersecção entre o *experimental* e a *vanguarda*. Ferreira Gullar (1978), ao escrever sobre arte e subdesenvolvimento, dedica uma parte de seu escrito para compreender as implicações práticas das artes experimentais. Para o autor, *vanguarda* e *experimental* são dois conceitos que devem buscar, a partir de suas resoluções estéticas, uma aproximação das massas – desenvolvendo, assim, características próprias da vivência brasileira. O autor ainda deixa claro que a vanguarda experimental proposta pode ser vista a partir de uma ótica expandida, compreendendo o contexto maior das vanguardas sessentistas: há de se absorver influências vanguardistas exteriores, mas é necessária uma busca de adaptação de seus conceitos estéticos para dentro da realidade nacional.

O mesmo exercício pode ser proposto ao cinema experimental. As décadas de 1950, 1960 e 1970 também são consideradas épocas férteis no terreno do experimentalismo no cinema, tendo nos Estados Unidos e no Canadá dois polos fundamentais para esse estudo. O trabalho de Paul Adams Sitney (2002), já citado, exemplificando, capitaneou importantes avanços no campo do cinema experimental norte-americano. Contudo,

não cabe, aqui, utilizar as categorias experimentais de Sitney (2002) dentro de um contexto distinto do qual o autor estadunidense trabalha. É necessário, aqui, ao propor uma análise de *Memórias de um estrangulador...*, realizar o que Gullar (1978) cita com as vanguardas: perceber quais características fazem do filme de Bressane uma obra *experimental brasileira*.

Como já notado em Sganzerla (2001), o comportamento cínico da câmera de Bressane proporciona maior atenção aos corpos em movimento e seus conflitos físicos do que em intenções narrativas. E é através de uma leitura do mesmo autor que se encontra um ponto chave para compreensão de *Memórias de um estrangulador...* enquanto obra experimental. “Os cineastas do corpo têm, como única revelação, o corpo” (Sganzerla, 2001, p. 86). Os planos-cena de que Bressane encena são, de certa forma, um mecanismo de dar destaque única e exclusivamente às ações físicas que ocorrem perante a câmera; desde o início até o fim de uma ação, não há intrusão da direção³¹, tudo ocorre como um único fluxo de pensamento. Uma ideia começa de uma forma e termina da mesma.

André Parente (2000) apresenta, também, sua versão do experimentalismo que usa o corpo como elemento básico. Segundo o autor, em diálogo com a já citada dimensão de *cerimônia* de Deleuze (2005), o cinema do corpo propõe uma cotidianidade ou teatralização do cotidiano, atuando em uma dimensão que flerta, inclusive, com o âmbito documental. Sendo parte da ruptura com os moldes da narrativa clássica, algumas cenas do filme de Bressane servem como pequenos apêndices, um respiro entre as violências praticadas por seu protagonista. No primeiro bloco do filme, após um assassinato, um corte conduz o espectador para um banheiro no qual se encontra Guará lendo gibis enquanto faz suas necessidades. Por dois minutos, a visão persiste no homem realizando necessidades físicas e fazendo uso do papel higiênico. Finalmente, um outro corte leva o filme para um novo estrangulamento. Esse pequeno interlúdio entre assassinatos serve, de certo modo, como uma espécie de tentativa de se lembrar de que o mesmo ser brutal que corre Londres afora matando loiras é um ser humano. É o que a *CIVILIZAÇÃO* chama de *INUMANO*, mas, ainda assim, é humano. E seu cotidiano capturado pela câmera é capaz de comprovar.

31 Na única e marcante intrusão dentro da diegese de *Memórias de um estrangulador...* ocorre quando, na *Abertura*, Bressane realiza um gesto metalinguístico ao colocar suas mãos em frente à câmera.

Figura 31 – Cotidiano do estrangulador



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Outra característica já identificada em *Memórias de um estrangulador...* é a questão da violência presente no filme. Grande parte da obra é, sem dúvidas, pautada pela violência do personagem de Guará em direção às loiras. Para Sganzerla (2001), trata-se de uma marca registrada de um cinema do corpo que facilmente relaciona-se com a obra aqui analisada.

A violência assume uma importância incomum; ela interessa não só no plano narrativo, mas no dramático [...]. Os conflitos são exteriores. Por isso apreensíveis com a pura visibilidade cinematográfica. O corpo é um elemento em conflito: há a captação e não sua 'expressão', como tradicionalmente acontece. Estamos diante de um cinema sensorial, de um cinema físico (Sganzerla, 2001, p. 82).

Aqui, parte-se para um derradeiro momento de análise da película de Bressane. Se as atenções estão voltadas para os corpos ali expostos, o que resta da linguagem do cinema propriamente dita³² se esta está minimizada a fim de dar destaque ao mundo físico? Talvez, o grande trunfo de Bressane seja, justamente, simplificar a linguagem cinematográfica ao máximo, reduzindo-a apenas às suas características básicas de representação; basicamente, é conduzir a linguagem cinematográfica em direção às suas origens. Por meio de Xavier (2019), pode-se estabelecer um paralelo entre a simplificação *bressaneana* e o primeiro cinema. Ao falar das origens da sétima arte, o autor cita: “acabamos de assistir a toda uma cena desenvolvida dentro de um mesmo tempo e fluindo continuamente no tempo, sem saltos” (Xavier, 2019, p. 28). Todas as cenas de *Memórias de um estrangulador...* funcionam assim como o descrito: cada uma contendo sua própria unidade de ação, de tempo e de espaço.

Busca-se em Flávia Cesarino Costa (2005) mais um conceito a ser aplicado em ambos *primeiro cinema* e *Memórias de um estrangulador...* A autora, utilizando conceitos de André Gaudreault, aponta que, para o francês, o primeiro cinema atua em uma dimensão diferente da *narrativa*, chamada de *mostração*. Tal ideia tem como grande regente o

³² Fica implícito, aqui, o caráter máximo da linguagem do cinema: a representação do movimento real das coisas (Aumont, 2012).

mostrador, instância similar ao *narrador*, mas que prefere esconder-se atrás daquilo que é mostrado. O filme de Bressane, como já visto, opta por uma abordagem cínica, distante, na qual a linguagem cinematográfica é suprimida ao máximo, fazendo com que, dessa forma, “o movimento e as palavras dos personagens em ato nas encenações parecem acontecer automaticamente” (Costa, 2005, p. 115). Além disso, Costa (2005) aponta que, devido à pouca participação do *mostrador* naquilo que representa, as ações fílmicas acabam ocorrendo sempre no tempo presente; cada plano é um *presente* que não necessariamente está ligado ao plano que virá em seguida.

É curioso notar que nas *cenar interlúdio*, nas quais a violência não se faz presente, a linguagem segue a mesma ordem de descolamento temporal dos planos apresentados. Existem, aparentemente, duas exceções nessa lógica: 1) a inserção de um plano documental na virada do *Primeiro* para o *Segundo Bloco* (cena já analisada previamente) e 2) uma nova inserção de uma possível memória do protagonista próxima da virada do *Segundo* para o *Terceiro Bloco*. Na sequência, acompanha-se, primeiramente, Guará em pé próximo ao fogão enquanto cozinha algo. A próxima cena, no entanto, foge dos cenários reconhecidos até então. Uma mulher posa para a câmera enquanto segura um telefone. A imagem possui uma coloração diferente, com tons de sépia, como uma filmagem antiga. Corte. Vê-se Guará próximo de uma escada, local onde mais vítimas serão feitas.

Figura 32 – Diferentes articulações temporais



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

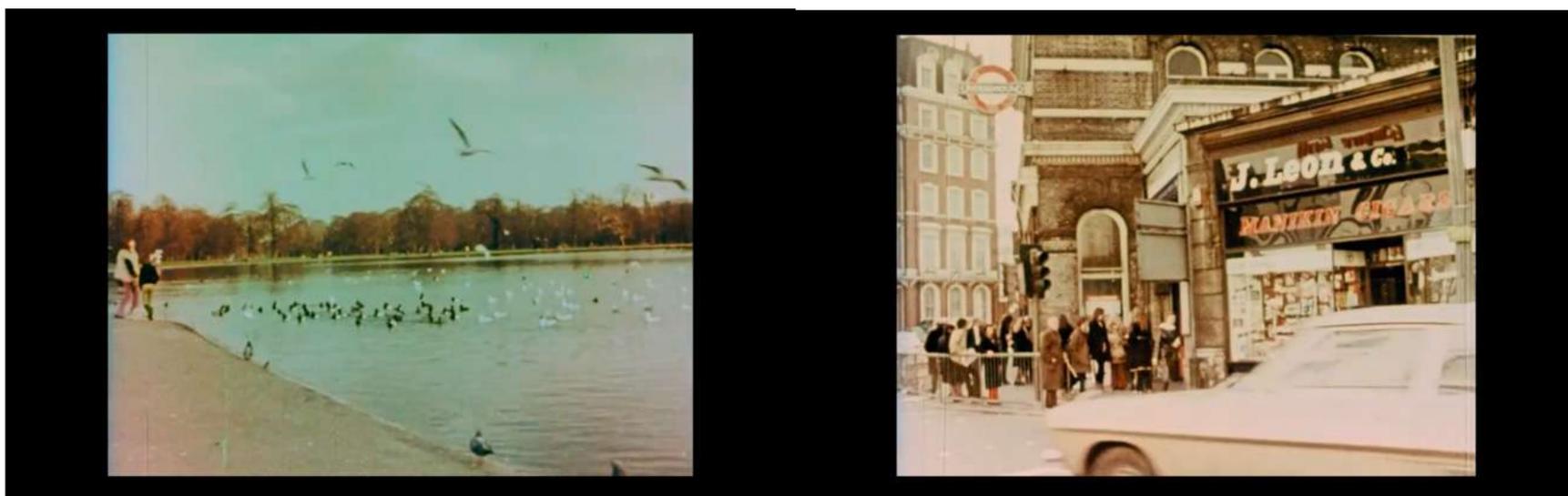
Por mais que a sequência da Figura 32 apresente uma situação na qual são notados duas linhas do tempo (presente de Guará e sua possível memória), a articulação temporal de cada cena segue a mesma: os *planos cena* possuem suas próprias unidades temporais, sendo quase ações autônomas, que não dependem de sua interação com outros planos. Tudo o que há para acontecer, ocorre dentro da mesma articulação espaço-temporal. Sganzerla (2001, p. 84) resume bem o que pode ser notado no filme de Bressane: “trata-se de um cinema do presente e das aparências”.

Em relação ao possível diálogo entre *Memórias de um estrangulador...* e o primeiro cinema, cabe outra rápida nota. Retomando a essência de experimento *apresentativo*

(Costa, 2005) dos primórdios da sétima arte, Júlio Bressane realiza um experimento *stricto sensu*. As repetidas cenas de estrangulamentos não são fruto de delírios violentos do diretor: são, de certo modo, experimentações do diretor acerca da violência. A agressão de Bressane está na *forma fílmica*. Ao fim de tudo, o filme aqui analisado pode ser compreendido como um grande experimento de *decupagem*, tendo em seu centro as cenas de agressão. Os estrangulamentos são repetidos ao longo dos setenta minutos do filme, porém as *formas* como são apresentados possuem diferenças. Desde um assassinato construído a partir do *fora de quadro* até três estrangulamentos em sequência em uma escadaria, *Memórias de um estrangulador...* pode ser interpretado como um exercício estético que se resume a pensar quais as melhores maneiras de se filmar um assassinato.

A câmera distante, *cínica*, de Bressane concede a seu filme um caráter quase impessoal perante os personagens ali representados. Sobre os cineastas do corpo, dirá Sganzerla (2001, p. 84); “filmam situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidades [...] sem preocupar-se com o futuro”. Em *Memórias de um estrangulador...* não apenas percebe-se uma herança observacional de Bressane ao filmar os assassinatos, mas também imagens documentais surgem em determinados momentos da película – resgatando seções anteriores, recorda-se das imagens documentais possivelmente atreladas ao passado do diretor no Brasil. No entanto, ao longo do filme, mais filmagens documentais surgem, dessa vez, representando o local do exílio do personagem: Londres. A inserção de trechos que flertam com o cinema direto atua como uma forma de relembrar o espectador que, na verdade, a principal característica do cinema é a de representação da realidade; é da essência da sétima arte, desde seus primórdios, atuar como um instrumento de captação fiel do movimento real das coisas.

Figura 33 – Ficção e documental



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Seguindo nessa linha de raciocínio a partir de Bressane, e buscando inspiração em Sontag (1987), talvez o que realmente importa é perceber que, ao fim de tudo, são apenas imagens. Seu conteúdo não é necessariamente o primordial. Cabe aqui o que a autora propõe: o fim da ditadura do significado e maior atenção à *forma* das coisas. *Memórias de um estrangulador...*, de certo modo, propicia um desenvolvimento de análise seguindo os moldes propostos por Sontag (1987). Buscando simplificar sua própria *mise en scène*, Júlio Bressane leva as atenções do espectador para as particularidades formais do fazer cinematográfico. É compreender o cinema enquanto mera atração visual; cinismo, crueldade: imagens sendo apenas imagens.

Adotando características pertencentes aos primórdios do cinema, há uma postura de compreender o cinema em si como mero instrumento visual³³. Tal tendência não é exclusiva de Bressane, sendo vista desde Godard até os mais radicais estruturalistas norte-americanos. Em suma, analisar o fenômeno do *primeiro cinema* em si é, de certa maneira, observar uma vertente estética que compreende sua principal característica: ser uma representação; imagem como imagem. *Memórias de um estrangulador...* é, dessa forma, a realização do exercício proposto por Oiticica (1972). O diretor, aqui, absorve herança experimental já existente no cinema e cria não necessariamente algo inédito, mas *cria* algo. O trajeto conceitual de Júlio Bressane inicia no violento Brasil da ditadura civil-militar, passa pela situação de exílio em Londres e, por fim, encontra o *primeiro cinema*.

Do próprio Júlio Bressane (1975), acompanhado de Grande Otelo, em *Viola Chinesa*: “o que importa é exprimir, o que se exprime não importa”: é um meio que justifica sua própria finalidade, um *gesto* (Agamben, 2015). Trata-se, aqui, de um filme de seu tempo que, compreendendo processos experimentais passados, experimenta no campo da *imagem como imagem*. Nada é real, tudo é uma ilusão. Nada tem justificativa e nada precisa ser justificado.

1.5 Cildo Meireles e Lygia Pape: um diálogo possível

Chega-se, então, a um ponto derradeiro da análise da obra de Júlio Bressane. A presente seção está dedicada a analisar dois específicos planos de *Memórias de um estrangulador de loiras* em diálogo com dois trabalhos de arte de guerrilha desenvolvidos no Brasil. A correlação aqui proposta não busca por representações fiéis através dos moldes de

³³ Novamente, Xavier (2012) funciona como interlocutor ao apresentar a *montagem-colagem*, tendência a ser notada em diversos filmes brasileiros ao longo dos anos 1960 e início dos anos 1970. Como visto anteriormente, convenções narrativas clássicas são deixadas de lado dando ênfase à construção alegórica visual dos filmes.

tableaux vivants. O diálogo a ser estabelecido entre filme e as obras selecionadas é concebido através de aproximações estéticas independentes de uma capacidade de representação ou fidelidade. Em *Memórias de um estrangulador...* se está em busca de esclarecer como a construção da *mise en scène* pode captar uma essência estética de trabalhos de outros artistas visuais e, assim, propor uma interseção entre cinema e artes visuais.

O primeiro caso é referente a uma cena pertencente ao *Primeiro Bloco* da película, mais precisamente próximo dos quinze minutos de duração. Por volta de dois minutos, Guará e uma loira estão sentados em uma pequena mesa redonda coberta por um pano de tons avermelhados. Atrás dos dois, uma cortina vermelha que cobre uma parede cor de creme. À direita do quadro está sentada a mulher. Ela veste um macacão cinza e, por baixo, um suéter vermelho claro. A loira está quase imóvel, apenas observando suas unhas, sem nunca levantar o olhar em direção a Guará. Ele, por outro lado, veste um sobretudo preto e calças vermelhas. Seu olhar está diretamente focado na mulher. Os dois ficam em suas posições durante toda a duração da cena. Ambos os personagens não interagem entre si.

Indo ao campo das artes visuais, um peculiar trabalho de Cildo Meireles ganha destaque como um suposto elemento de conexão entre *Memórias de um estrangulador...* e a arte de guerrilha praticada no Brasil. O trabalho aqui em questão é *Desvio Para o Vermelho*. A obra de arte é dividida em três espaços físicos: *Impregnação*, *Entorno* e *Desvio*. O primeiro, *Impregnação* (1967), foco da comparação com o filme de Bressane, é uma sala de estar comum, com diversos móveis que indicam a presença de alguém no local. O que distingue essa sala de outras diversas é o fato de todos os móveis possuírem coloração vermelha. O segundo espaço, *Entorno* (1980), apresenta um chão preto com uma poça de tinta vermelha que escorre ao longo de toda a extensão do local. Por fim, *Desvio* (1967-84), paredes pretas compõem o cenário juntas de uma pia branca inclinada que derrama mais líquido vermelho³⁴.

34 As imagens de *Entorno* (1980) e *Desvio* (1967-84) podem ser acessadas em <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/desvio-para-o-vermelho/>. Por motivos de organização da análise, apenas *Impregnação* (1967) será apresentado no presente estudo.

Figura 34 – Quarto vermelho de Cildo Meireles



Fonte: *Desvio Para o Vermelho* (1967–84), Cildo Meireles
(materiais diversos, dimensões variáveis)

Cildo Meireles (2013) conta que o surgimento da ideia de *Desvio Para o Vermelho* foi inesperado e impensado: “Eu imaginei que, de repente, você estava numa sala, e não interessava saber por que razão, todos os objetos eram vermelhos. Eu queria o máximo possível de tonalidades de vermelhos ‘naturais’” (Meireles, 2013). A ideia do título, remetendo a um conceito da física, surge apenas depois da realização da obra. Sobre a obra em geral:

No primeiro momento tem a sala que eu chamei a impregnação, depois tem o entorno, que é essa garrafa caindo, e o desvio que é a pia. Quer dizer, de uma certa maneira, a garrafa explica a sala, mas na verdade o que ela introduz é a ideia de horizonte perfeito que é a superfície de um líquido em repouso. E, caminhando mais, você chega nessa pia que desmente justamente essa ideia de horizonte perfeito, e introduz esse desvio. Na verdade, o que acontece são desvios de desvios, assim como a primeira sala, que é uma coleção de coleções. Coleções de coisas dentro da geladeira, coisas na escrivaninha, coleção de roupas no guarda-roupa, copos, talheres, livros (Meireles, 2013).

Ambos *Memórias de um estrangulador...* e *Impregnação* têm como característica marcante as tonalidades de vermelho que tomam conta do ambiente. Borges (2014),

ao buscar referências em Gaston Bachelard, percebe que o cômodo de Cildo Meireles apresenta ao espectador, em um primeiro momento, uma ilusão de estabilidade. Os móveis e a decoração estão metodicamente arrumados sugerindo organização e ordem perfeita. No entanto, a ordenação logo se transforma em estranhamento devido ao fato de todos os objetos ali presentes estarem transitando entre diferentes tons de vermelho. “Esta aparente estabilidade e calma, com uma sugestão de algo terrível que pode acontecer, tem a capacidade de causar uma tensão e angústia ainda maior que um horror muito aparente” (Borges, 2014, p. 81). As mesmas palavras podem ser aplicadas ao filme de Bressane: o plano aqui selecionado na Figura 35 é composto de poucos elementos de ação *diegética*, os personagens não interagem e quase não se movem. Nada acontece: é a calma antes da tempestade. Com o passar do tempo, a ausência de ação no plano torna-se um elemento de estranhamento; e atrelando isso à invasão do vermelho na tela, Bressane constrói uma *mise en scène* enigmática e, ao mesmo tempo, premonitória. No plano seguinte, por exemplo, a calma é rompida: Guará, depois de muito caminhar em seu quarto, assassina a mulher que o acompanhava. No caso de Cildo Meireles, os próximos espaços de sua obra, *Entorno* e *Desvio*, apresentam, ao mesmo tempo, “sensações semelhantes a de um sonho, principalmente pelo aspecto surreal, seguido por situações inesperadas que subvertem as leis naturais de gravidade ou da espacialidade” (Borges, 2014, p. 82).

Figura 35 – O vermelho de Bressane



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Indo além, há outro momento, também representado na Figura 35 que liga diretamente a cor vermelha aos atos violentos de Guará. O espectador, agora, enxerga a ação através de uma cortina vermelha, reservando apenas uma pequena lacuna visível. Existe, aqui, uma assumida posição *voyeurista* pela parte do diretor. A visão limitada, denotando uma invasão de privacidade, cria um ambiente ainda mais tenso. É inclusive nesse plano cena um dos poucos movimentos de câmera do filme. Da esquerda para a direita, Bressane percorre toda a cortina vermelha até encontrar o protagonista e sua mais nova vítima. Novamente, com o avanço da cor vermelha dentro do quadro, o assassinato é apenas uma questão de tempo. Existe um tempo morto, mas as repetições dos gestos do filme não deixam dúvida de que mais um estrangulamento está prestes a acontecer.

Figura 36 – Vermelho, novamente



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

Uma última cena marcada pela cor vermelha, representada na Figura 36, está presente no bloco *Final de Memórias de um estrangulador...* Nele, um Guará já envelhecido senta-se em sua mesa entre livros e cadernos, enquanto escreve algo. Há, igualmente às cenas anteriores, um estado de tranquilidade e inatividade. A luz que passa pela janela de cortinas vermelhas acaba dando colorações avermelhadas ao cômodo do apartamento. Novamente, assim como na obra de Cildo, a primeira impressão causada é de uma organicidade do ambiente. Apenas com o passar do tempo, o vermelho da cena se torna uma estrutura visual que se aproxima de uma estrutura de agressão, fugindo

dos moldes clássicos de iluminação. Além disso, a cor vermelha, como já visto aqui, é um símbolo da violência do próprio protagonista contra as mulheres – seja através das imagens já analisadas como também por meio da icônica calça vermelha utilizada por Guará. Chegando ao fim de sua vida, teria Guará esquecido seu passado violento ou tais obsessões ainda dominam seu imaginário? Em *Desvio Para o Vermelho*, realizada em 1977, momento no qual foram suprimidos quaisquer resquícios de resistência armada, serviria, assim como no caso de Guará envelhecido, como uma espécie de calmaria após a tempestade violenta da resistência perante a ditadura militar. O final de *Memórias de um estrangulador...* não apresenta nenhum arco de redenção e muito menos uma mensagem clara estabelecida – característica da alegoria moderna segundo Xavier (2012) – dando ao espectador a impressão de que as ações de Guará estão, finalmente, fora do alcance do bem e do mal.

Figura 37 – Assassino envelhecido



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras...* (Júlio Bressane, 1971)

A segunda análise a ser feita está ligada a um plano pertencente ao bloco *Final* do filme de Bressane. Na cena, o protagonista Guará não se encontra. O que se vê é uma mulher, interpretada por Helena Ignez, fitando a câmera, olhando para o espectador³⁵. Passado em torno de um minuto, a atriz parece nauseada. Sua garganta começa a se

³⁵ O plano escolhido também faz parte do filme *Família do Barulho*, igualmente dirigido por Júlio Bressane.

mover e Helena faz menção de vomitar. Um líquido escuro sai da boca fechada da atriz, escorrendo pelo seu queixo. O líquido aparenta ser sangue. Enquanto escorre, a atriz não se move nem desvia o olhar. A obra a ser analisada em conjunto com a cena recém citada é pertencente à artista visual Lygia Pape. Categorizado como um *poema visual*, o trabalho *Língua apunhalada* consiste em um autorretrato da autora que, com a língua para fora, exhibe um sangramento, mas não se vê corte nenhum.

Figura 38 – Língua de Lygia Pape



Fonte: *Língua apunhalada* (1968), Lygia Pape

Figura 39 – Helena Ignez vomitando sangue



Fonte: *Memórias de um estrangulador de loiras* (Júlio Bressane, 1971)

O pesquisador Mário Caillaux (2022), ao analisar *Família do Barulho*, também se propõe a compreender as intersecções estéticas entre o plano de Helena Ignez e *Língua apunhalada*. Compreendendo o contexto no qual as obras foram feitas, é possível perceber, em ambas as imagens, um simbolismo envolvendo questões como a censura e a ditadura militar. Mattioli (2016) nota que, além da temática da falta de liberdade no regime brasileiro, o retrato de Lygia Pape também é capaz de entrar no território de uma nova onda de feminismo dos anos 1960 que faz frente ao sistema político opressor. Cabe, no entanto, atentar-se a uma diferença fundamental entre o plano de *Memórias de um estrangulador de loiras* e *Língua apunhalada*: o primeiro, um recorte de uma mulher realizado por um homem, enquanto o outro trata-se de um autorretrato feito por uma mulher. O trabalho de Pape, nesse sentido, pode ser atrelado de modo mais certo ao feminismo atentado por Mattioli (2016).

Os dois trabalhos, contudo, possuem uma estreita ligação no que diz respeito à liberdade de expressão no Brasil do final dos anos 1960. A boca, instrumento da fala, sangra. Está, nos dois casos, ferida, impedindo a expressão. Enquanto Pape expõe a lesão, um corte transversal que libera sangue, Helena Ignez nem ao menos é capaz de abrir a boca, está afogada nas próprias palavras. O sangue, derivado da violência, impede a expressão. De certa forma, Pape e Bressane, este por meio do corpo de Ignez, retratam experiências próprias em relação ao cerceamento da liberdade. Pape, mais objetiva, expõe a ferida aberta de quem vive no epicentro da situação política brasileira. Bressane, através de um segundo corpo, de modo mais simbólico, apresenta as consequências de lesões que o levaram para fora de sua pátria; sem nem ao menos ser capaz de abrir a boca para se expressar, o diretor acaba afogado em seu próprio sangue e palavras.

2

GUERRILHA E O ESCATOLÓGICO: *O REI DO CAGAÇO*, DE EDGARD NAVARRO (OU POSSÍVEIS CONEXÕES COM ARTUR BARRIO)

O seguinte capítulo tem como principal objetivo estabelecer uma relação entre o filme *O rei do cagaço* (1977), dirigido por Edgard Navarro, e temas relativos às artes visuais, como o uso do corpo – tendo, aqui, participação fundamental o texto *O corpo é o motor da obra*, escrito por Frederico Morais. Além disso, pretende-se, ao longo do capítulo, evidenciar aspectos de convergência do filme de Navarro com uma seleção de proposições vanguardistas do artista plástico Artur Barrio apresentadas nas exposições *Salão da bússola* e *Do corpo à terra*. A análise comparativa terá como principais pontes, em um primeiro momento, ideias como abjeção, choque e escatologia. Em um segundo momento, com o aporte de leituras a respeito de artes *performáticas*, será visada uma interação direta entre as ações do protagonista do filme com *performances* marcantes de Artur Barrio.

2.1 Apresentação: Navarro, Super-8 e experimentalismo

Nascido na capital da Bahia, Salvador, em 1949, Edgard Navarro é um exemplo perfeito de cineasta cuja carreira é marcada por transgressões de valores artísticos. Com quase cinquenta anos de carreira, Navarro possui destaque no cenário cinematográfico brasileiro por suas obras realizadas em formato de curta-metragem. Formado inicialmente em Engenharia Civil, Navarro inicia seus trabalhos no cinema em 1976, quando realiza *Alice no país das mil novilhas*, um filme que busca inspirações no livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. A adaptação – se é que assim pode ser lembrada – explora o fantasioso mundo de Carroll em um contexto brasileiro de ode à contracultura setentista. Sua última obra até então, *Abaixo à gravidade*, realizada em 2017, é seu terceiro longa-metragem e foi exibida na sessão de encerramento do Festival de Brasília do mesmo ano.

O histórico cinematográfico de Edgard Navarro, ao longo dos anos 1970, é atravessado por outro elemento definidor da estética experimental brasileira: a bitola *Super-8*. Lançada em meados de 1960, o novo formato consiste em uma renovação das películas de 8mm, diminuindo o espaço das perfurações laterais e, por consequência, dando mais espaço imagético à película. Desde a metade dos anos 1960 até o final da década de 1970, percebe-se, sobretudo, uma ascensão de novos e mais portáteis formatos de reprodução imagética. Ambos 16mm e *Super-8*, juntos do *boom* videográfico no mundo das artes, marcam uma era de novas possibilidades experimentais. O vídeo no Brasil, assim como nos Estados Unidos, criou um importante movimento dentro do cenário artístico do país: diversos artistas plásticos, não oriundos do cinema, utilizaram o suporte do vídeo como

porta de entrada ao mundo do audiovisual³⁶. A rápida ascensão do Super-8 também levou à intersecção entre artes plásticas e audiovisual; durante os anos 1970, artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio e Lygia Pape, buscavam experimentar a sensação estética do momento (Ramos; Murari, 2018).

Cabe lembrar, no entanto, que o início da história do fenômeno *superoitista* no Brasil foi marcado, primordialmente, pelo amadorismo. Extremamente acessível e operacionalmente simples, o formato, utilizado em sua maioria para registros familiares e visto como lazer, não foi incluído em um sistema de produção por cineastas e outros artistas. O mais próximo de uma organização industrial daqueles que viam no Super-8 uma forma artística foi o *Grife* (Grupo dos Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), criado em 1972. “O *Grife* atuou como um importante centro de estudos e de formação técnica: funcionava como uma escola” (Ramos; Murari, 2018, p. 272). Criado pelo cineasta e publicitário Abrão Berman e pela estudante de História da USP Malu Alencar, o *Grife* surge para suprir as necessidades de um país no qual o estudo sobre cinema e novos formatos audiovisuais era quase nulo. O pesquisador Flávio Rogerio Rocha (2015, p. 43) cita:

[...] havia uma preocupação em proporcionar uma real formação para os alunos matriculados no GRIFE, independente das intenções de cada um em relação ao que fariam com seus conhecimentos. Independente se estavam interessados em produzir melhores trabalhos por conta de uma realização pessoal, ou se estavam interessados em se profissionalizar em cinema, ou se mesmo queriam produzir melhores filmes caseiros de suas famílias.

Os cursos ofertados pelo *Grife* variavam desde introduções básicas à linguagem do cinema e noções técnicas da nova bitola, até cursos voltados àqueles que, com bagagem profissional, buscavam maior domínio de processos de realização cinematográfica. Um dos próprios criadores do grupo, Abrão Berman (*apud* Rocha, 2015, p. 45) sobre o ensino do *Grife*, diz: “para quem gosta de cinema mas não pode, por questão profissional, largar uma faculdade, ou mesmo para quem não sabe onde ir estudar, ele [...] pode ser uma boa escola de preparação. No sentido de o sujeito vir a ser um dia um profissional”.

A atuação do *Grife* não se limitou apenas à produção e ensino, também sendo peça chave na organização de eventos envolvendo a distribuição e exibição de filmes feitos em Super-8. No estado de São Paulo, por exemplo, o *Grife* promovia festivais voltados

36 Cabe citar, aqui, nomes que impulsionaram a produção do vídeo no Brasil: Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Ivens Machado e Ana Vitória Mussi. Segundo Ramos e Murari (2018), a notoriedade dos trabalhos videográficos brasileiros fez com que, em 1975, artistas brasileiros fossem convidados a participar de uma mostra de videoarte na Pensilvânia junto de autores como Bill Viola e Nam June Paik.

para filmes realizados com a nova bitola. Kaminski (2021), ao apresentar a influência do cineasta curitibano Sylvio Back no cenário de festivais de cinema, aponta um contato direto entre o realizador e o grupo *Grife* para a realização do I Festival Brasileiro do Filme Super-8. Ao longo do ano de 1973, o festival foi idealizado e organizado sob a tutela de Back, que viajou ao redor do país em busca de interessados para inscrever filmes no evento. Em 1974, ano de estreia do I Festival Brasileiro do Filme Super-8, Abrão Berman ministrou um curso de curta duração no estado do Paraná.

Realizando um salto temporal de quase trinta anos, encontra-se o pesquisador Rubens Machado Jr., responsável por uma mostra que reunia os principais artistas a experimentarem a nova bitola dos anos 1970. A mostra, realizada em 2001 e intitulada *Marginália 70 – Experimentalismo no Super-8 Brasileiro*, levou ao público os trabalhos mais radicais de artistas plásticos e cineastas que ousaram criar no formato Super-8. Desde obras com caráter documental até registros de *performances*, a curadoria de Machado Jr. é um importante estudo para a compreensão da magnitude e heterogeneidade dos trabalhos *superoitistas* no Brasil.

Rubens Machado Jr. (2021), agora enquanto pesquisador, percebe que a ascensão do Super-8 na realidade brasileira desencadeou naquilo que o autor chama de “guarda-chuva do cinema experimental, em que cabe um pouco de tudo – filme de artista, *agitprop*, cinema de poesia, amadorismo radical” (Machado Jr., 2021, p. 29). A nova bitola, ao invés de propiciar estéticas convergentes entre si, resultou no contrário: diversos estilos cinematográficos foram criados, dificultando, também, o trabalho de catalogação dessas obras. Machado Jr. (2021), adiante em seu texto, nota que há um outro fator que dificulta uma construção completa de uma história do cinema experimental no Brasil:

Um motivo que tem dificultado o debate da história do cinema experimental no Brasil é a sua grande produção em bitola menor e suporta amadorístico como o 8 mm, Super-8, os primeiros formatos de vídeo, cuja “irreprodutibilidade técnica” tornou suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões, não raro, o único acesso às obras, dotando a sua memória mortíça de uma cintilação mítica (Machado Jr., 2021, p. 29).

Ramos e Murari (2018) notam que a ascensão do Super-8 também foi marcada pelo surgimento de polos de produção independente ao redor do país. Roizman (2019), por exemplo, nota que no circuito cinematográfico da Bahia – estado de nascimento de Navarro – o sucesso da nova bitola foi fundamental para o estabelecimento de uma nova leva de cineastas ligados a conceitos contraculturais e uma estética agressiva em relação aos problemas políticos e sociais do Brasil:

Demolir os monumentos impenetrados pela cultura tornou-se uma prática comportamental que coincidiu com a novidade mercadológica da utilização da câmera de Super-8 como produto doméstico, na captação ao bel-prazer de um momento particular por qualquer pessoa, festas e reuniões familiares, eventos ou paisagens. Dessa forma, poder-se-ia produzir em pequeno formato, exibir, e isso se tornaria um verdadeiro canal de democratização da expressão cinematográfica (Roizman, 2019, p. 300).

Roizman (2019), ao discorrer sobre as *Jornadas de Cinema da Bahia*, conclui que a geração superoitista de Edgard Navarro vê-se imersa em uma enorme gama de referências artísticas: desde o *tropicalismo* até às *performances*. Roizman (2019, p. 302) também destaca que, além de Navarro, Fernando Bélens, Pola Ribeiro e José Araripe são nomes que se destacam no certame do cinema experimental superoitista da Bahia – anos mais tarde, no final da década de 1970, os quatro realizadores juntam-se e inauguram a produtora *Lumbra*. As opções estéticas experimentais não são apenas fruto de *experimentos* com o novo formato, possuindo em si implicações políticas. No caso brasileiro, a forma experimental pelas quais as mensagens dos filmes eram expostas foram, de certo modo, uma maneira de se driblar a censura vigente da ditadura civil-militar em curso no país³⁷.

O trabalho de Edgard Navarro é lembrado, aqui, por seu caráter agressivo e iconoclasta, duas marcas vitais do cinema experimental feito em Super-8. Dentro dos anos 1970, o curta-metragem *O rei do cagaço* (1977) é o filme de Navarro que melhor representa como um todo o *superoitismo* baiano e, quiçá, brasileiro. Segundo Ramos e Murari (2018, p. 276): “uma de suas [de Navarro] obras mais provocativas – o realizador o define como um ‘filme excremental’. Ele traz os delírios de um personagem em meio ao caos urbano”. Ações de ataque ao pudor, escatologia e humor satírico são alguns dos elementos marcantes do pujante curta de Edgard Navarro.

2.2 *O rei do cagaço*: deboche e iconoclastia

Cabe, agora, uma espécie de introdução das principais características estéticas de *O rei do cagaço* para facilitar maiores aprofundamentos futuros do filme de Navarro. Gravado no ano de 1977 e com cerca de oito minutos de duração, o filme abre com uma tela preta, sem qualquer imagem, mas com um ininterrupto ruído de rádio. Repentinamente,

³⁷ Contudo, cabe pontuar que a relação entre arte experimental e codificação de mensagens a fim de driblar possíveis agentes censores é uma possível particularidade do caso brasileiro; em regimes democráticos, por exemplo, o experimentalismo pode não carregar essa conotação.

surge uma contagem regressiva na tela, provavelmente uma intervenção direta na película original. A contagem inicia em *oito*. Junto da imagem, uma voz fala: *luz, arroz e feijão* – debochando do clássico vocábulo cinematográfico *luz, câmera e ação*. Findada a contagem, vê-se na tela um sol também oriundo de modificações na película. As primeiras imagens surgem: crianças recortando jornais com vento em seus rostos e algumas galinhas correm por um pátio. Junto disso, a folclórica música *Escravos de Jó* é cantada pelo locutor. Logo em seguida, a voz radiofônica pede para os espectadores relaxarem. As crianças seguem picotando os jornais e pintando papéis. Duas trilhas de áudio parecem se sobrepor – uma delas cantando uma canção e a outra, devido ao alto ruído radiofônico, torna o entendimento das palavras abstruso. Em um rápido plano, galinhas correm de um lado da tela até o outro.

Uma nova voz, agora acompanhada daquilo que parece ser um ritmo de uma música de ninar, diz: *relaxem o corpo, ponham as mãos espalmadas sobre as pernas, apoiando-as ali com naturalidade, braços descontraídos e frouxos, fechem os olhos*.

Junto da narração, um seguinte letreiro, oriundo das colagens das crianças, mostra as seguintes palavras: *Gran Cine Asta Apresenta*. Mais uma intervenção na película: *cu* e, segundos depois, *ultura*, formando, finalmente, a palavra *cultura*. Corte para o preto. Nada se vê. Sons de moscas e mosquitos são ouvidos. Aos poucos a imagem passa a clarear. Aqui, o infame plano de homem defecando – que será analisado com mais detalhes posteriormente – acompanhado de uma narração que anuncia: *estamos aqui reunidos para tentar*. Durante o ato de defecar, ouve-se, também, uma estranha melodia que não foi possível identificar devido à multiplicidade da paisagem sonora – paisagem essa que é construída por colagens de diversos sons de diferentes origens. A melodia parece não ser uma música finalizada e, sim, um improviso realizado em um piano. Entre a confusão de sons, ainda se vê na tela um orifício humano soltando fezes.

Após quase um minuto do *close up* no ânus do personagem, um *fade* para o preto. Logo em seguida, o título do filme é mostrado escrito na capa de um caderno: *O rei do cagaço*. Um novo corte para o preto revela um novo *lettering*: *um filme excremental*. Finalizando as cartelas, um aviso: *cens. livre, ou censura livre*.

O homem que defecava veste suas calças brancas até os joelhos e limpa seu ânus com papel higiênico. Ele joga o papel na grama, sobe as calças até a cintura e, lentamente, amarra o cordão das calças. Ele recolhe seus dejetos em uma trouxa que aparenta ser feita de jornais. Uma melodia alegre, proveniente de um assovio, acompanha as ações do protagonista. Descalço, o homem caminha por uma rua da cidade enquanto um locutor diz: *na razão de três passadas por segundo, os meus pés terão caminhado em média, se*

eu caminho durante três horas e meia, com uma passada de aproximadamente 75 cm. Aqui, com a narração sobreposta à imagem, o protagonista, ao ver um carro se aproximar, lança a trouxa com seus dejetos em direção ao automóvel. A motorista, esbravejando, sai de seu fusca e grita. Ele sai correndo para longe e a narração continua: *mas em caso de emergência, minha passada atinge a marca incrível de 1,83cm... mas se você é normal e não resiste à curiosidade de... bem, então faça como em caso de estupro... relaxe e aproveite.* Um corte interrompe a fuga do protagonista e direciona o filme para outro lugar. Agora, o que se vê é um jovem pedindo carona na estrada. A narração retorna: *acontece que às vezes eu consigo uma carona... e aí, tudo muda de figura.* O nômade consegue uma carona em um carro amarelo. Uma forte música composta por um piano, uma bateria e um saxofone, se inicia e agora a câmera está dentro do carro que aceitou a carona para o rapaz. Rapidamente a melodia é interrompida pela estática do rádio.

Em uma cartela se lê *Sangue Grátis*. Uma igreja é vista enquanto a voz *over* recita: *Mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa... eu pecador me confesso a Deus todo poderoso.* A câmera realiza um movimento de *tilt*, partindo do topo da construção até sua base. A voz em tom de confissão é atravessada por um locutor radiofônico que anuncia: *dizem que o malvado não pode ver um traseiro de mulher.* Vê-se, de costas, uma mulher caminhando pela rua enquanto é observada pelo suposto criminoso. Neste momento, as duas vozes parecem dividir o mesmo espaço: confissão *versus* rádio. O criminoso abre seu canivete e vai atrás da mulher. *Mea culpa, mea máxima culpa*, diz o homem em tom de confissão. Por outro lado, o locutor fala: *dizem que quando ele vê um traseiro de mulher*³⁸... O bandido, inseguro, espeta uma das nádegas da moça. Ela grita. Mas o som do berro parece descolado da realidade, nada natural.

Volta-se ao carro com o nômade e seu motorista. Na estrada, os dois passam por uma mulher também pedindo carona na estrada. A narração em *voz over* retorna: *já que ele não quer parar, terei de usar meus poderes de mágica.* Surpreendentemente, o condutor para o veículo, espera a chegada da mulher pela qual passaram, sai de dentro do carro, cedendo ao jovem o banco de motorista, e caminha para longe, deixando seu carro na posse do nômade.

Retorna-se ao núcleo do homem obcecado por traseiros de mulheres. Parado na rua, ele é interpelado por um assaltante, que rouba sua carteira. *Passa a grana, seu sacana*, diz o ladrão. Após o furto, um corte leva a um plano do andarilho tocando sua gaita, mas não se ouve música alguma.

38 Devido à má qualidade do áudio da cópia disponível, não foi possível identificar a continuidade da frase.

Sim, mas como eu ia dizendo, afirma o narrador principal, a minha passada com 75 cm... os meus pés eles já terão caminhado...

O homem que lançou seus dejetos no carro é visto correndo em câmera lenta. Uma segunda narração interrompe o discurso da principal voz *over* do filme: *assistam, assistam... O rei do cagaço, o novo filme de Edgard, com Jorge Vidal no papel título.* Sobrepostas à narração, são apresentadas imagens de uma garçonete servindo dois homens em um restaurante. As pessoas comem tranquilamente até o protagonista de calças brancas roubar um pouco da comida. Novamente, a narração protagonista tenta concluir seu raciocínio acerca da caminhada: *e assim, a razão de três quilômetros e cento e vinte metros por dia, eu terei caminhado mil cento e trinta e oito quilômetros por ano em média... já que nos domingos e feriados...* O discurso termina por aqui.

A câmera, agora, mostra o próprio Edgard Navarro caminhando na ponta dos pés. Em sequência, uma imagem de Jesus Cristo pintada no capô de um carro. Ao mesmo tempo em que a voz *over* fala em *feriados cristãos* e um *concurso de peidos*. A tamanha sobreposição de vozes torna, nesse momento, impossível uma compreensão clara do que está sendo dito. O homem das calças brancas continua caminhando livre pela cidade. Fezes são mostradas em outro lugar da cidade, como se o homem as jogasse em diferentes lugares ao longo do dia. Algumas sequências quase documentais são apresentadas: planos curtos de estabelecimentos, prédios e transeuntes. Vê-se mais fezes. A voz principal, então diz: *estamos inclinados a acreditar que não se passa apenas de um indivíduo devido a quantidade de fezes que foi encontrada em poucas horas [...] com intuito de denegrir os mais caros monumentos de nossa cultura e moral.* A narração fala, inclusive, em *atitude iconoclasta*.

Volta à imagem o nômade com o carro e a mulher. Ele sai do automóvel e olha para frente: uma igreja antiga, já em ruínas, é filmada desde seu topo até o chão. Há uma pessoa entre os destroços da igreja abandonada. Um plano detalhe mostra um pé humano, coberto de fezes e flores. O locutor afirma que o indivíduo que espalha dejetos pela cidade possui uma condição psiquiátrica. Contudo, atravessado por outra voz, não é possível entender o que ele conclui. *Se suicide, mas não suje meu tapete*, afirma a voz protagonista. Um movimento de câmera revela o topo de uma árvore. Logo, a câmera, em movimento de *tilt*, mostra o tronco das palmeiras. Entre eles, surge um novo homem que afirma: *eu sou Golias*. Há um corte levando a um *plongée* de outro indivíduo que, observando aquele que se intitula Golias, grita: *eu sou David*. Fica para uma voz mais grossa concluir o diagnóstico clínico: comportamento *anal sádico*. Alguns planos da igreja abandonada precedem sequências mais agressivas. Um homem, montado em

uma estátua de leão, brada: *eu sou o Batman*. Outro responde: *eu sou o Robin*. *Eu sou Sansão*, diz o primeiro; o segundo diz *eu sou Dalila*.

Um personagem rola na grama enquanto balbucia algumas palavras. Entre cortes e mais cortes, volta a figura do homem de calças brancas. Ele sempre segue correndo. Navarro, agora, está dentro de um carro. Ao ver se aproximar o outro homem, ele sai do veículo e senta-se encostado em uma das portas. Um longa troca de olhares entre o cidadão das calças brancas e o transeunte acontece antes de o primeiro voltar a correr. *Estamos aqui reunidos para tentar*, clama diversas vezes o narrador.

Ao final da obra um novo letreiro. Uma circunferência que, em seguida, é compreendida como um *O*. Identifica-se a palavra *REI*. Junta-se a preposição *DO* e a palavra *CAGAÇO*: está formado o título do filme. O desenho de uma flor é mostrado junto do ano da obra, 1977. Depois, Edgard fala o nome dos atores envolvidos em sua produção.

Um primeiro elemento de análise é, inevitavelmente, o título da obra de Edgard Navarro: *O rei do cangaço*. Uma referência direta à figura de Lampião, personagem histórico do sertão nordestino, compreendido como herói pelo povo e bandido pelas autoridades estatais. O pesquisador brasileiro Geraldo Blay Roizman, em sua tese de doutorado *Os supertoutros: corpos em movimento no cinema superoítistas dos anos 1970 no Brasil*, dedica parte de sua monografia para analisar o filme de Edgard Navarro. No princípio de sua descrição do filme, Roizman (2019) afirma que o título do filme de Navarro se refere a outras obras literárias e audiovisuais: ao filme *Lampião, Rei do Cangaço* (dirigido por Carlos Coimbra), ao livro homônimo de Eduardo Barbosa e *Capitão Virgulino Lampião*, escrito por Nertan Machado³⁹. As referências aqui citadas dão a seu protagonista ares heroicos, apresentando a grandeza de um homem que, incorporando revoltas populares, peitou o sistema político vigente por meio de atos de banditismo de ares heroicos – recebendo, assim, a alcunha de *rei do cangaço*. Navarro, em recorrente tom de escárnio, dá a seu herói um apelido pouco lisonjeiro. Talvez seja exagero, inclusive, chamar o protagonista do filme de herói; seus atos de *heroísmo*, na verdade, estão mais ligados a ataques ao pudor.

Como descrito anteriormente, o filme de Navarro abre com crianças fazendo recortes em folhas de jornal. Nessa rápida cena, a impressão causada é que se está diante de uma cena documental. As crianças cortando papéis seguem sua ação com muita naturalidade. Enquanto isso, o diretor parece fazer registros aleatórios do cenário, como imagens de cobertura, a fim de situar o espectador naquilo que aparenta ser uma fazenda. Em dado

39 O trocadilho do título aqui citado não é novidade na filmografia de Edgard Navarro. Seu filme anterior a *O rei do cangaço*, *Alice no país das mil novilhas* (1976) é uma alusão direta ao romance *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

momento, uma das crianças sente a presença da câmera e, paralisada, direciona seu olhar para o espectador, quebrando o encanto da quarta parede. O que ocorre na primeira cena de *O rei do cagaço* é uma tensão recorrente nos cinemas modernos ao redor do mundo: *ficção x documentário*. Desde os anos 1950, o cinema brasileiro trabalha com o tensionamento aqui citado, muito por influência do neorealismo italiano (Gomes, 2001). Aqui, não é diferente: as ações das crianças aliadas à narração insólita⁴⁰ criam uma *diegese* híbrida, servindo como ficção e, ao mesmo tempo, documentário.

Aqui, no entanto, cabe um pequeno parêntese acerca da relação dos primeiros planos de *O rei do cagaço* e um preconceito para com a bitola Super-8. Machado Jr. (2021, p. 31), diz: “já na época o Super-8 foi bastante estigmatizado como um tipo de amadorismo anarquista e no melhor dos casos técnica precária demais para ser levada a sério”. Inclusive, como Rocha (2015) nota, os próprios idealizadores do *Grife* apresentavam certa desconfiança com o Super-8, com receio de a bitola cair em desuso e servir apenas para fins caseiros. Na cena de abertura do filme, Navarro apresenta o lado amador da bitola ao filmar aquilo que há de mais amador e caseiro: crianças brincando com tintas, papéis, recortes – tal qual como os pais filmam o cotidiano de sua família. Aqui, o diretor, ao mesmo tempo em que desenvolve seus deboches estéticos, também debocha de si próprio: como se tudo que irá aparecer na tela não passasse de exercícios estéticos amadores.

Figura 40 – Amadorismo e Super-8



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

Um apontamento estético que salta aos olhos, aqui, é a presença de uma narração de tons radiofônicos. Intencional ou não, o som de estática se faz muito presente nas falas verborrágicas do narrador. Uma voz sem dono, mas que povoa o filme por inteiro com discursos muitas vezes independentes da imagem, criando, assim, universos distintos. Anos antes, *O bandido da luz vermelha* é outro filme que trabalha com vozes de rádio para compor aquilo que Xavier (2001, p. 17) chama de “tônica de ruptura, o espírito da colagem e da fragmentação”, originários principalmente do avanço dos meios de comunicação e da percepção moderna do mundo. Assim como no filme de Sganzerla, as

⁴⁰ É nesse momento que Navarro, narrando, fala: *Luz, arroz e feijão*.

vozes *over* servem como elemento capaz de criar uma miríade de marcos temporais na *diegese*. As narrações de *O rei do cagaço*, por exemplo, dificultam o estabelecimento de pontos de ancoragem temporal (Xavier, 2012), já que a miríade sonora não faz questão de identificar as origens de cada uma das vozes que surgem ao longo da trama.

Através da *comparação* de elementos dissonantes, Edgard Navarro estabelece seu estilo debochado, bem-humorado. Na cartilha inicial, por exemplo, fala-se em filme *excremental*. Essa expressão, de certa cacofonia, pode ser compreendida como uma referência a *filme experimental*. Estabelecendo tal relação, é como se Navarro colocasse lado a lado o *excremental* e o *experimental*. E de certo modo, o experimentalismo de *O rei do cagaço* está ligado à sua capacidade de extrair potência artística de onde menos se espera: da escatologia, da repulsa⁴¹.

Depois do *card* com o título do filme, o protagonista veste as calças e, logo em seguida, volta a ficar acocorado para recolher o pacote com seus excrementos. Roizman (2019) se atenta para um detalhe importante para a construção do debaixo de Navarro. Ao longo da sequência escatológica, um assobio é ouvido; a melodia ressoada, segundo o pesquisador, é o *Cisne branco*, música atrelada diretamente à marcha militar da Marinha do Brasil. É razoável concluir que não apenas o diretor apresenta seu profundo desgosto em relação ao regime militar imposto no país como também o enxerga como motivo de piada. Um ataque sutil, mas contundente contra o partido fardado: o governo em curso no país é tão valioso para Navarro quanto o ato de defecar no chão. As palavras de Roizman (2019, p. 310) são precisas:

Portanto, em toda essa sequência, que parece permear um universo não intelectualizado e desmoralizante de Navarro, a própria noção da oposição jocosa entre alta cultura e baixo ventre, do orifício anal e do excremento [...], geram no cineasta a fome e a vontade de filmar o escracho por meio de jogos de contraste ao mesmo tempo desmoralizantes e irônicos.

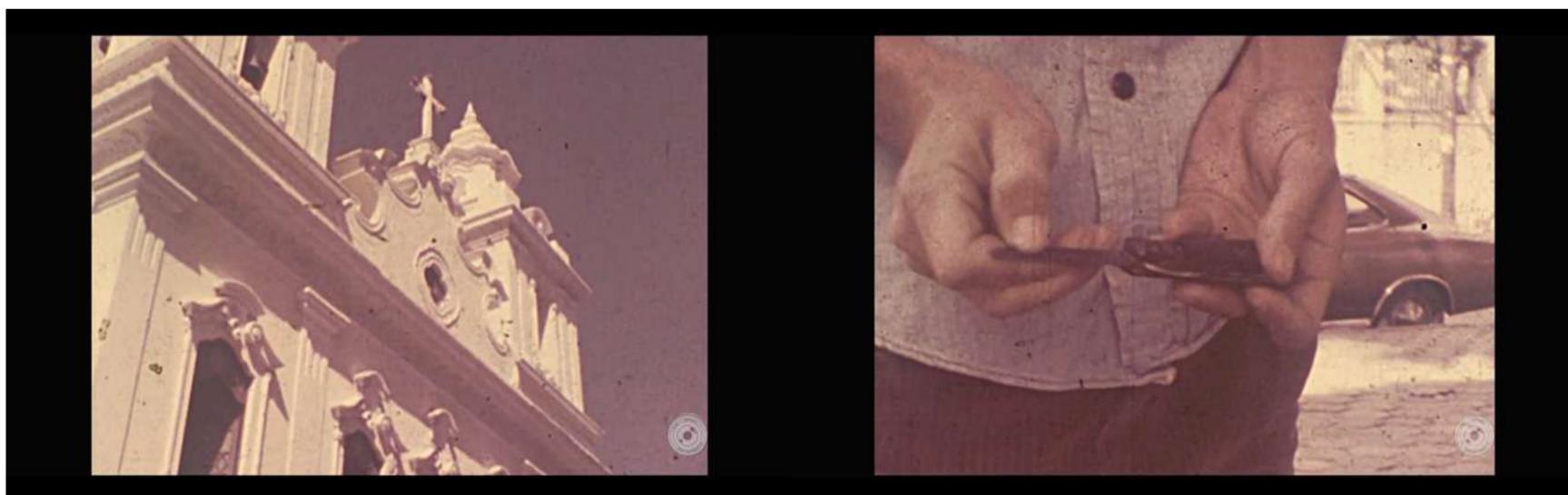
Uma atitude tipicamente iconoclasta, diz a principal voz narradora de *O rei do cagaço* sobre o misterioso homem que espalha fezes pela cidade. O que seria, no entanto, a *iconoclastia* aqui citada? A origem do termo é grega: *eikon* (imagem, ícone) e *klastein* (quebrar). Ou seja, é a rejeição ou destruição de imagens ou símbolos sagrados. No filme de Navarro, através do “jogo de contraste” que Roizman (2019) aponta, é possível notar a intenção do diretor de buscar uma ruptura não apenas contra o sagrado cristão – como será visto a seguir – mas também frente à sociedade e seu falso moralismo. Na película,

41 A próxima seção será dedicada inteiramente a apontar as principais características da relação entre *O rei do cagaço* e a escatologia.

os personagens principais parecem seguir uma lógica de destruição e oposição total a valores morais e pudor; há, evidentemente, um espírito contracultural que constrói uma nova espécie de *iconoclastia* para além das instâncias religiosas. O que vale, aqui, é passar por cima não de imagens, mas de conceitos e normas estabelecidas para mascarar a podridão ética de uma sociedade dirigida por um regime militar apoiada por uma parcela significativa da população.

Em um dos jogos de oposição, Navarro coloca em um mesmo cenário narrativo uma voz que confessa seus pecados e um criminoso que ataca mulheres com um canivete. A figura suntuosa da igreja é a primeira imagem que se vê. *Eu pecador me confesso a Deus todo poderoso*, diz o narrador. O movimento de câmera, em seguida, mostra um homem com uma touca cirúrgica em frente a essa mesma igreja. Outro corte: agora, acompanha-se o caminhar de uma mulher pelas ruas. E a narração: *dizem que o malvado não pode ver um traseiro de mulher*. Realizando uma pequena elipse, um plano do homem de touca revela que ele possui um canivete suíço. Finalmente, ele ataca a mulher com a pequena lâmina. Essa é uma emblemática sequência dirigida por Navarro. A igreja, símbolo máximo do sacro, dos costumes, do conservadorismo, é atropelada pelo crime, pelo desejo sexual, pelo fim do pudor. O criminoso, posicionado fora da igreja, não está lá por acaso. Seus crimes são, dentro da lógica iconoclasta de Edgard Navarro, a busca por uma ruptura dos valores milenares de uma instituição falida. O *malvado*, na verdade, está fora – literal e metaforicamente falando – do circuito de regras e normas sociais da cristandade. O bandido de Navarro opta pelo mundo real, sem a pompa cristã, mas repleto de possibilidades a serem exploradas. Assim como na máxima canônica da Bíblia, o profano, a serpente, é, antes de qualquer coisa, o despertar da curiosidade. E é aceitando o profano, a violência, que o homem de touca se desamarra de arestas sociais para ir ao encontro de seu próprio prazer.

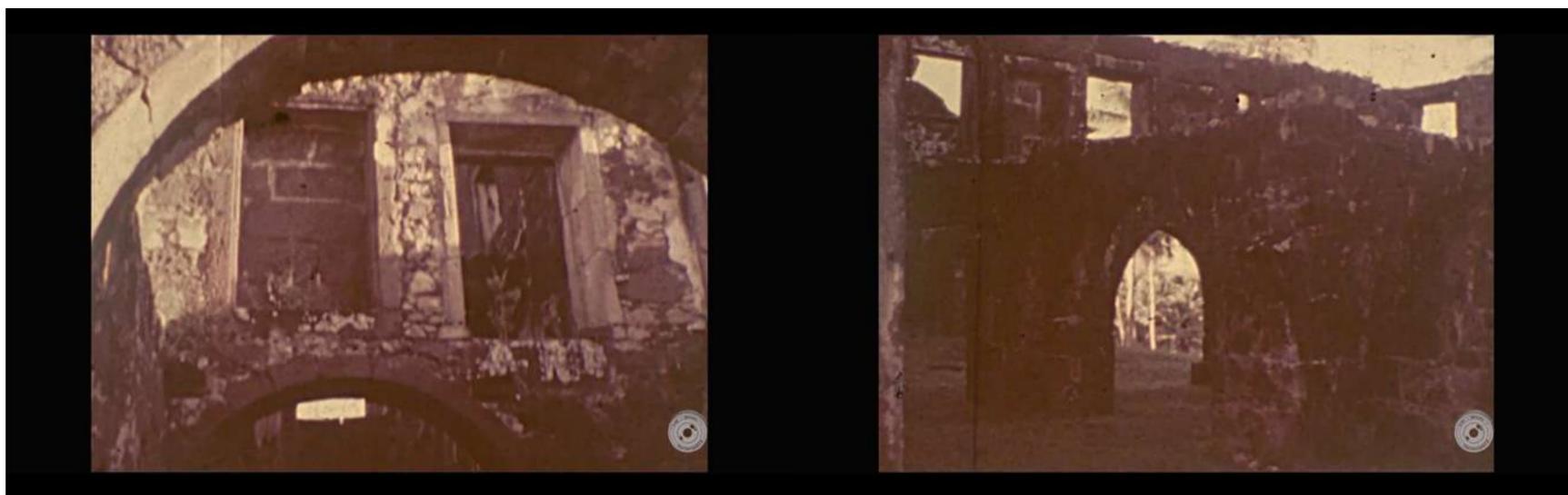
Figura 41 – Sagrado e profano



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

A iconoclastia de Navarro não para por aí. Em direção ao final do filme, como visto nas páginas acima, há uma sequência ambientada em ruínas de algo que remete a uma igreja abandonada. Enquanto as ruínas são mostradas, um locutor de rádio fala, a respeito do cidadão que joga seus dejetos ao redor da cidade: *com intuito de denegrir os mais caros monumentos de nossa cultura e tradição e moral*. O que ocorre nesse trecho nada mais é do que a própria materialização da ruptura total com os valores e normas sociais aliadas à moral cristã. Navarro, assim como na cena anteriormente descrita, abre os trabalhos com um *tilt* que cobre a igreja desde seu topo até o chão – o que pode ser considerado uma espécie de *comparação* entre as duas construções. Aqui, seguindo o tom da voz do rádio, tem-se a impressão de que o homem que espalha dejetos pela cidade conclui seu objetivo. A moral e os bons costumes da sociedade burguesa tradicional, agora, está destruída. O narrador clama por ajuda da população para encontrar e punir aqueles envolvidos com o suposto criminoso. Contudo, os esforços parecem ser em vão; logo em seguida, esse discurso é atravessado por outra voz que se preocupa em debochar da seriedade do radialista.

Figura 42 – Igreja em ruínas



Fonte: *O rei do caçáço* (Edgard Navarro, 1977)

Outro ato de notável iconoclastia em *O rei do caçáço* ocorre dentro da última sequência descrita, como um *insert*. Enquanto o narrador radiofônico cita as atitudes do criminoso com atos iconoclastas, uma curiosa imagem surge na tela: um pé, coberto daquilo que parece ser excremento, com uma flor em seu dorso. Um corte para um plano médio mostra que o pé pertence a uma mulher. Ela olha para baixo, como se não acreditasse naquilo que vê. O caráter irônico, debochado, ou qualquer outro adjetivo, está posicionado na ideia de sobrepor um símbolo da beleza, de agradável estética, a um elemento humano considerado nojento. Há, portanto, uma tentativa de infectar a beleza com o que há de mais podre. Isso é, sobretudo, uma afirmação de ideais artísticos: sai a beleza canônica

e entram a repulsa, o nojo, a vida real. Ao contrário de usar o belo em um esquema *tautológico*⁴², Navarro se apropria da beleza e a corrompe do jeito mais sujo possível.

Figura 43 – Beleza *versus* escatologia



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

Ao longo da obra, Navarro parece seguir a máxima de Júlio Bressane, em *Viola Chinesa* (1975): o que importa na arte é exprimir, *o que se exprime não importa*. As imagens, em dado momento, quase documentais, parecem um exercício livre de apenas captar o movimento real das coisas, a aparência física do mundo exterior, como diz Sganzerla (2001). Entre olhares para mulheres que passam pela rua e o protagonista correndo, Edgard Navarro constrói um filme através de pedaços da vida cotidiana e, como cita o próprio em seu filme, *estamos aqui reunidos para tentar. Tentar*. É basicamente assumir a obra enquanto construção, é admitir que o ato de produzir imagens está sendo, ao longo do filme, desenvolvido; imaginação em ato. É assumir o *agora*, característica chave das vanguardas dos anos 1960 (Teixeira, 2021).

Giorgio Agamben (2015), ao falar do cinema, posiciona-o no campo da ética e da política, não apenas da estética. Seu ponto central é de que o cinema configura uma aplicação daquilo que chama de *gesto*: “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben, 2015, p. 59). É a partir daqui que se analisará

⁴² Nesse caso, usar o belo como belo, como se a própria beleza justificasse sua própria existência, como, por exemplo, eram utilizadas as obras de arte até o final do século XIX.

O rei do cagaço, perante os sentimentos de *estranheza* causados no espectador. Navarro parece voltar à tendência exibicionista do primeiro cinema, como aponta Aumont (2004b), cuja única preocupação dos cineastas era, de fato, exibir o *meio* como tal, sem pretensões narrativas ou filosóficas. Cinema pelo cinema: uma relação tautológica. *O rei do cagaço* torna-se quase uma *proposição* à Oiticica (1966, 1972): apenas está ali, livre de quaisquer intenções, esperando o contato do espectador para, então, produzir algum tipo qualquer de sentido.

Fugindo do modo discursivo clássico, ou modo de representação institucional, termo cunhado por Noel Burch (1977), Edgard Navarro constrói um cinema desprendido de qualquer tentativa de ilusionismo ou narratividade. São imagens que, ao fim de tudo, são assumidas enquanto imagem. Existem, portanto, para usar um termo *brechtiano*, ou seja, uma brecha para a criação de um distanciamento crítico entre audiência e filme. Se Burch (1977) nota que o modelo de representação *mainstream* é fruto de uma evolução do cinema enquanto obra comercial, *O rei do cagaço* é um dos inúmeros pontos fora da curva dessa lógica. O filme de Navarro é um caleidoscópio de imagens e sons que parecem desenvolver um caos audiovisual que não busca veiculação comercial; busca exercitar algo, exprimir algo, como diria Bressane.

Volta-se, brevemente, à Pignatari (2004). Em seu texto *Teoria da guerrilha artística*, o escritor brasileiro clama por uma vanguarda de guerrilha brasileira, na qual a “estrutura parece confundir-se com os próprios eventos que propicia” (Pignatari, 2004). Conclui-se, assim, que o formato, o veículo, torna-se o protagonista, destruindo a concepção artística que separa forma e conteúdo; aqui, os dois estão unidos por um único objetivo: destruição da ideia de arte linear. Pignatari (2004) defende um modelo artístico que recusa a *lógica discursiva*, já que esta transforma a arte em objeto de informação e, por conseguinte, busca a qualquer custo significação e resultado. A tradição clássica de culto à linearidade não é apenas uma decisão estética ou narrativa, é um ato que vai além: com a massificação da ode à significação, o “gostar” na arte acaba ligado à função de significado. Em *O rei do cagaço*, Navarro parece partir dessa premissa: significados não importam, tendo o próprio ato de experimentação em si como seu princípio norteador. *Nós estamos aqui reunidos para tentar*, diz o próprio Edgard Navarro em seu filme. Forma e conteúdo não são mais díspares, são ambas estruturas de agressão aos olhos do espectador, acostumado ao modo de representação institucional.

2.3 Artur Barrio e Edgard Navarro entre a repulsa e a abjeção

Walter Benjamin (2017), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, nota que com o advento da fotografia há uma refuncionalização do conceito de *aura*⁴³ na história da arte. Segundo o autor alemão, o aparato fotográfico é o que sustenta vivo o valor de culto às imagens. Todavia, não é qualquer registro capaz de atingir e desenvolver tal relacionamento com o espectador: essa dinâmica apenas ocorre com retratos, imagens que tenham o rosto humano como principal destaque. Retratos são como uma ponte que liga a arte à vida humana, já que neles reside uma espécie de culto à antropomorfia, o que possibilita maiores relações entre espectador e obra de arte. Seria isso o suficiente para tornar as imagens tão reais, cruas, a ponto de serem quase idênticas à vida cotidiana?

Arthur Danto (2014), ao realizar um panorama geral da pintura desde a Renascença até o final do século XIX, conclui que, ao longo desses séculos, a grande questão relativa à arte pictórica está ligada à sua capacidade de efeito de profusão de realidade. “Momento crucial, bastante conhecido da tecnologia da ilusão de produzir equivalências perceptuais para o que as aparências das coisas induziram num espectador” (Danto, 2014, p. 155–156). Dentro desse sistema de pensamento, também na reta final de 1800, surge o cinema, elemento artístico que causou diversos efeitos peculiares no público que o consumia. Para Aumont (2004b, p. 32), o principal fator que levou os espectadores ao delírio foi, justamente, a *profusão de realidade*:

Ferreiros que pareciam de carne e osso se entregaram em seguida ao seu ofício. Víamos o ferro se incandescer, se alongar à medida que era batido, produzir, quando eles o mergulhavam na água, uma nuvem de vapor que se elevava lentamente no ar e uma rajada de vento vinha repentinamente expulsar.

O tópico levantado por Aumont (2004b), oriundo de registros orais das primeiras exposições públicas do cinematógrafo dos Lumière, está ligado à imagem humana captada com extremo realismo. Há, portanto, um princípio de afeição com os corpos ali representados. Por outro lado, nota-se, ainda, nuances de estranhamento devido ao grau de verossimilhança das imagens cinematográficas. O movimento, o volume e a multiplicidade de corpos capturados pela câmera são fatores de inevitável estranhamento por parte do espectador. O público, dessa maneira, se depara com uma situação de extrema fragilidade perante a imagem: pela primeira vez na história da arte, o ser humano

43 Conceito benjaminiano que corresponde ao valor de culto de uma imagem. É aquilo que faz de uma obra única, original e efêmera.

percebe que já não é mais detentor de uma imagem exclusiva e única. Agora, uma máquina possui os meios para explorar tamanho realismo, podendo causar, assim, um fenômeno de estranhamento para o público. O final do século XIX e início do século XX, então, apresentam uma nova maneira de enxergar o mundo: ver aquilo que o *outro* vê.

O autor japonês Haruki Murakami (2011, posição 245), ao falar da interlocução entre romances e a realidade, aponta: “juntam-se os ossos e faz-se o portão, porém não importa o quão maravilhoso se torne, só isso não torna um romance vivo que respira. Uma história não é algo deste mundo”. Qual seria, então, o limite entre arte e vida real? Que instância delimita esse distanciamento? Ou melhor, como nos relacionamos com essa distância, mais especificamente com nosso próprio corpo? Como o espectador reage a algo que é similar ao corpo real de um ser humano, mas ao mesmo tempo de humano não possui nada?

A seguinte seção tem como principal objetivo relacionar diretamente *O rei do cagaço* com obras do artista visual Artur Barrio através do modo como ambos tratam o corpo humano por meio de sentimentos de abjeção, repulsa, choque e escatologia. Três obras em particular de Barrio foram escolhidas para essa interlocução, todas trazendo ao mundo das artes materiais dos mais viscerais possíveis, como carne, sangue, ossos e cabelos, teoricamente aproximando o ser humano de sua forma carnal. Busca-se, portanto, compreender possíveis relações estéticas entre os artistas: unir cinema e artes visuais por meio de matizes conceituais. Como aportes teóricos centrais desse momento, encontram-se escritos de Arthur Danto, Julia Kristeva e Hal Foster.

Hal Foster (2017, p. 147) aponta uma simples, porém efetiva, definição daquilo que considera ser um princípio teórico da *abjeção*: “é aquilo de que devo me livrar para me tornar um eu [...]. É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dela”. É, portanto, algo ao mesmo tempo repulsivo, mas reconhecível por aquele que experimenta tal sensação; uma espécie de proximidade tão grande que chega, em dado momento, a enojar, assustar. Sobre a ideia de encontrar dentro de si os elementos mais viscerais do sentimento de *abjeção*, Julia Kristeva (1982) parte para uma definição que coloca, em primeiro plano, a relação do ser humano com sua própria forma:

[...] tentativas de se reconhecer fora de si, o sujeito encontra o impossível nele mesmo: quando percebe que o impossível é o seu *ser* mesmo, descobre que não é outro que o abjeto. A abjeção de si será a forma culminante dessa experiência do sujeito ao qual é revelado que todos os seus objetos repousam somente sobre a *perda* inaugural fundante de seu próprio ser (Kristeva, 1982, p. 5, tradução própria).

Ainda dentro do texto de Kristeva (1982), surge uma importante ponderação. Considerar o abjeto como uma categoria capaz de possuir intrinsecamente um objeto ou situação é um erro: a abjeção trata-se de um sentimento marcado por sua *abstração* – assim como o conceito do *belo*. É uma dinâmica que surge a partir da relação de alguém com algo; dessa forma, não existe um ideal canônico ou generalizante capaz de configurar definitivamente o abjeto. Apoiada nisso, Kristeva (1982, p. 11, tradução própria) vem a concluir que a abjeção é uma experiência *primária* do ser-humano, ou seja: “não estamos mais na esfera da consciência, mas nesse limite da repressão originária que encontrou, todavia, uma marca intrinsecamente corporal e já significativa, sintoma e signo: a repugnância, o asco, a abjeção”. A partir disso, é razoável considerar que o abjeto toca em uma camada inconsciente daquele que o sente, encontrando, assim, um contato com o lado animal do ser-humano.

Dentro das artes visuais, Crimp (2005) ensaia sobre as fotografias de Nicholas Nixon, de pessoas com HIV. O livro *Sobre as ruínas do museu*, escrito nos anos 1990, em meio à epidemia da AIDS, reflete em como a proximidade com o corpo humano, nesse caso, doente, é ao mesmo tempo objeto de repulsa, mas também exibicionismo daquele que fotografa. O fotógrafo realizou registros ao longo de meses e expôs as obras em ordem cronológica nos museus de arte moderna. O espectador está diante de uma pessoa que, inevitavelmente, se vê diante da morte. E a imperiosa câmera de Nixon força nossa visão a encontrar-nos, também, com o fim da vida. Para Crimp (2005, p. 25), os retratos de Nixon são tudo aquilo que agrada os grandes museus no que se refere à fotografia: exacerbado tecnicismo, imposição da subjetividade do artista sobre aquilo a ser representado, a reprodução de estereótipos da grande mídia e a “eliminação de qualquer espécie de relação social que produziu as imagens”. É o corpo humano, mas, ao mesmo tempo, é estranho, diferente, e causa, de certa forma, repulsa.

2.3.1 Artur Barrio: mórbida vividez

Português de nascimento, Barrio fixou moradia no Rio de Janeiro ao longo de sua vida. As três obras trazidas para a análise serão vistas, primeiramente, de modo separado, para depois entender suas convergências estéticas e conceituais. Ao longo dos anos 1960 e 1970, o artista foi um dos grandes nomes da arte experimental brasileira, tendo realizado um número expressivo de obras. Como grande destaque, fica registrada sua participação na exposição *Do corpo à terra* (Freitas, 2007). Sobre as principais características do trabalho de Barrio:

Dejetos, detritos. Aquilo que resta e portanto não compõe o todo como discurso: as sobras, enfim, como atividade biológica e social. Carne e sangue, resquícios da vida, da indústria, jornais e espumas, papéis velhos, sacos e panos – o lixo, afinal, a sujeira do mundo como matéria-prima, tudo à disposição do artista. Embale, ensaque tudo, amarre com cordas, perfure e faça sangrar, deixe entrever a matéria informe. Exponha o resultado ao mundo e abandone à sorte, às reações humanas, à deterioração da natureza (Freitas, 2007, p. 104-105).

O primeiro objeto de Artur Barrio a ser analisado são as *Trouxas de sangue*. Nele, o artista envolve sangue, ossos e demais dejetos em um fino tecido branco. Os materiais embalsamados, principalmente o sangue, são vistos através de rasgos – intencionais ou não – presentes nas trouxas. Nas *Trouxas*, é claro o exercício de Barrio de causar choque na própria instituição arte; o museu, antes reservado à mais alta cultura, agora se vê diante de materiais biológicos em estado de deterioração, em uma situação grotesca. Desde sujeira, até o próprio sangue, as *Trouxas* causam espanto. De quem é o sangue contido ali? De onde vieram os ossos? Que sujeira é essa que compõe o objeto artístico? O curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff (2001) afirma que Artur Barrio é preciso em uma análise de como certos materiais artísticos são capazes de pautar a estética de um país subdesenvolvido. A respeito disso: “[Barrio] propõe um novo vocabulário de materiais (lixo, dejetos do corpo etc.) [...] Em plena ditadura fez trouxas ensanguentadas que ambigualmente se pareciam com corpos mutilados” (Herkenhoff, 2001, p. 361).

A primeira exibição das *Trouxas*, como visto anteriormente, ocorreu em 1969 no *Salão da bússola*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As trouxas ali apresentadas eram compostas por pedaços de jornal, espuma e tinta. Rebouças (2011) aponta que a semelhança das trouxas com lixo fez com que diversos espectadores participassem da obra jogando mais e mais lixos ao redor da obra de Barrio. Em um segundo momento, conhecido como *fase externa* do projeto, o artista leva suas obras até o lado de fora do museu que sediava o evento; “no dia seguinte, Barrio viria a saber que a presença das trouxas causou espanto a um grupo de policiais [...]. Até que se identificasse que se tratava de uma obra do Salão da Bússola, muito tempo foi levado” (Rebouças, 2011, p. 36-37). Essa integração da vida real da cidade – cujo clímax se dá na intervenção da polícia e de bombeiros – faz com que o público ao redor da situação se torne parte da obra de arte em si; cria-se, assim, um espaço artístico que desconstrói as barreiras espaciais impostas pela história da arte clássica. Casos extremos, como a situação de Barrio, acabam por expandir o alcance de sua obra: “eles disturbam na direção da vida” (Danto, 2014, p. 161).

A relação proposta pela segunda fase da situação das Trouxas diz respeito, primordialmente, à integração dos objetos de Barrio com a realidade material: as fronteiras dos museus, das galerias de arte são expandidas, encontrando, finalmente, o espaço público, o cotidiano da cidade. Danto (2014), ao apresentar o conceito de *disturbação* dentro da arte, aponta que a principal força motriz dessa ideia se dá, justamente, pelo apagamento das fronteiras entre objeto (ou situação) artístico e a vida real. Diz o autor: “é perturbação quando os limites que isolam arte e vida são transpostos de um modo que a mera representação de coisas perturbadoras não pode atingir, exatamente porque elas são representações, e reagimos a elas como tais” (Danto, 2014, p. 159). É por isso, talvez, que as Trouxas de Barrio, ao serem vistas em uma situação cotidiana, despertam, primeiramente, uma espécie de estranhamento, abjeção ou espanto; existe, ali, uma captura de um recorte violento, mórbido, da realidade. Freitas (2016) vê o ato do artista luso-brasileiro como uma denúncia da repressão e da violência da ditadura militar em curso em solo brasileiro. Os objetos lançados no riacho foram responsáveis por reunir diversos transeuntes chocados com a visceralidade das trouxas.

Na prática, ao simular a morbidez de corpos mutilados, a ação de Barrio evocou o abandono de restos humanos num rio, a popular desova, provocando uma encenação pública em que os passantes reagiam ao saldo macabro e contrarrevolucionário de grupos de extermínio, então atuantes. [...] As Trouxas Ensanguentadas, como ficaram conhecidas, funcionaram como uma forma de negociação entre concepções estéticas de Barrio e a urgência de seus julgamentos a respeito da situação política no Brasil (Freitas, 2016, p. 183-184).

Figura 44 – Trougha ensanguentada

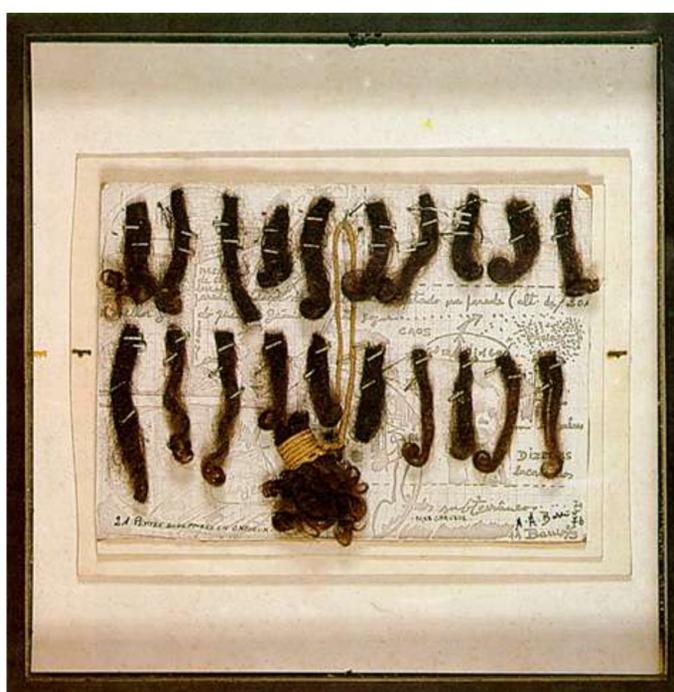


Fonte: *Trougha de sangue* (1968), Artur Barrio
(misto, 30cm x 20cm)

A segunda obra analisada é *21 Petites Sculptures en Cheveux*, trabalho pouco comentado de Artur Barrio. Pequenas mechas de cabelo estão expostas em um quadro de 28,20cm x 20,60cm. São mechas de cabelo castanho escuro atravessadas por linhas de metal; algumas estão amarradas por uma corda amarelada, provavelmente desgastada pelo tempo. No quadro, onde estão posicionadas as mechas, há um trabalho com *xerox*, mas que, infelizmente, devido à impossibilidade de ver a obra *in loco*, não é possível descrever os detalhes ali escondidos. A palavra *caos* se destaca e um formato similar ao *atlas mundi* é percebido no canto esquerdo do quadro de Barrio. Quadro ou escultura? Pensa-se que é, justamente, nesse limite entre a pintura e a escultura que trabalha Artur Barrio: tem o formato de um quadro, mas trabalha com elementos vivos, dando volume à arte, tal qual um experimento escultural.

A respeito de algo chamado de *culto da abjeção*, Foster (2017, p. 155) nota uma espécie de postura de indiferença perante a figura humana em sua forma completa, única; “um cansaço mais fundamental: um estranho impulso à indistinção”. Ocorre, portanto, uma *fratura* do corpo humano, uma apresentação de uma parte de um todo – parte essa que é transformada em mero artifício espacial, uma redução para algo inorgânico. Aqui, em *21 Petites Sculptures...*, Barrio apresenta pequenas fraturas do organismo biológico humano: diversas mechas. Aqui, assim, ocorre um distanciamento do cabelo do corpo como um todo; essa fratura, esse recorte específico de uma *parte* específica, é elemento chave para despertar no espectador um sentimento de abjeção, repulsa. Uma fração do ser-humano, dentro do trabalho de Barrio, vem a se tornar, a partir de um olhar indiferente, um mero integrante do espaço físico.

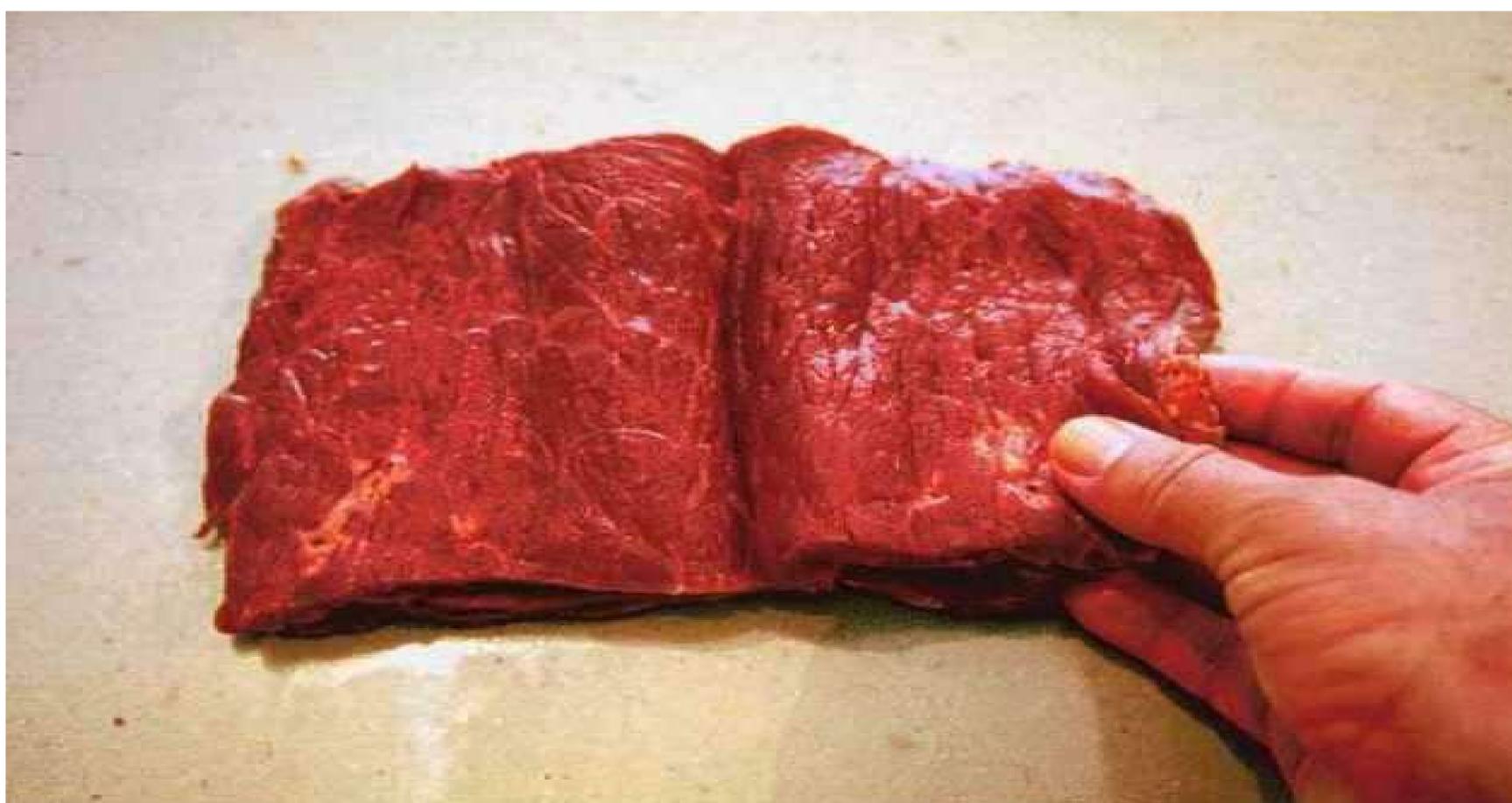
Figura 45 – Cabelos recortados



Fonte: *21 Petites Sculptures en Cheveux* (1976), Artur Barrio (corda, cabelo e metal sobre xerox, 28,20cm x 20,60cm)

Por fim, chega-se a *Livro carne* ou *Livre de viande*, a última proposta artística de Artur Barrio trazida para debate nesta seção. Nesta, o artista desenvolve, em um pequeno corte de carne bovina, um objeto similar a um livro. É possível folheá-lo, ou seja, é uma *proposição* à Oiticica, na qual o espectador sente-se livre para ler o livro. É carne pura, sem qualquer material rebuscado. É ler linhas de gordura, entremeadas pela carne. Como diz Canongia (2002), é uma proposta ao absurdo, causando choque e, sobretudo, uma experiência temporal. O efeito do tempo sobre suas obras é mais nítido que o usual: quanto mais tempo exposta, mais a carne apodrece e, sendo assim, o livro em si torna-se nada. *Livro carne* é, também, colocar o ser humano em contato com uma essência biológica similar ou quase idêntica à sua; mas uma essência que, no convívio cotidiano, não é vista.

Figura 46 – Livro de carne



Fonte: *Livro carne* (1979), Artur Barrio
(carne, fotografia e nanquim sobre papel)

Os trabalhos citados, ou melhor, as *situações*⁴⁴ ou *proposições*, como diria Oiticica (1966), podem ser compreendidas como uma forma de olhar para si próprio enquanto ser humano. Os materiais contemplados por Artur Barrio, sangue, carne, cabelo, são facilmente reconhecíveis na estrutura biológica básica do *homo sapiens* desde seus protótipos mais pré-históricos possíveis. Porém, aquilo que é visto, na verdade, não é

⁴⁴ Freitas (2007) trabalha com o conceito de “situações” na obra de Barrio devido ao fato de elas atuarem, também, no campo temporal: a deterioração de seus materiais pode ser vista com clareza; o tempo é, dessa forma, materializado e colocado em questão.

exatamente humano: *parece* humano. Traz-se ao debate Didi-Huberman (1998, p. 34) através de seu livro *O que vemos, o que nos olha*: “abramos os olhos para experimentar o que não vemos [...] – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual)”. O que há em Barrio que não é visível, mas devolve o olhar ao espectador causando sensação de repulsa?

Ao desenvolver propostas artísticas que exploram diretamente uma interação entre obra, corpo humano e espaço, Artur Barrio entra em um terreno comum à grande parte da arte contemporânea: o *anti-ilusionismo*. Isso é, para Hal Foster (2017, p. 145), uma das principais características estéticas de uma arte abjeta, sendo uma tentativa “de evocar o real em si mesmo”. A experiência espacial e a dinâmica da fratura dos corpos em Barrio, por exemplo, são exploradas, em sua maioria, como partes de uma realidade violenta – ou *traumática*, para seguir na semântica de Foster (2017). Ainda, tratando em específico da situação das Trouxas, a ideia de dissipar os limites daquilo que é arte e aquilo que é realidade serve como elemento de conexão direta com a arte abjeta proposta pelo autor aqui citado: uma questão central da abjeção na arte é a “possibilidade de uma representação *obscena* – isto é, de uma representação *sem* uma cena que encene o objeto para o observador” (Foster, 2017, p. 146). A obra, dessa maneira, acaba por estar próxima demais do espectador, confundindo-se com seu ambiente ou espaço natural, sendo, portanto, fonte de perturbação.

Arte vivencial. De forma alguma se pode tirar uma obra de seu contexto histórico. Quando Barrio desenvolveu seu trabalho, entre 1968 e 1976, havia em curso, no Brasil, a ditadura militar, responsável por ceifar inúmeras vidas. É impossível não notar na obra do artista uma espécie de experiência mórbida – o sangue, a carne, o cabelo, estão ali porque deixaram de habitar em um corpo vivo. Não se pode negar que há política nas três proposições aqui apresentadas: são *vagalumes*, para se voltar a Didi-Huberman (2011, p. 52). São um recorte específico de um violento contexto maior: “para conhecer os vagalumes, é preciso vê-los no presente de sua sobrevivência”. Compreendendo o contexto no qual se incluía Barrio, compreende-se, também, a violência e a necessidade da agressividade em sua obra. Se absorve o subdesenvolvimento, como Gullar (1978) discorre, e junto dele, o sangue das vítimas fatais do regime ditatorial sucedido no Brasil. As obras aqui analisadas, em conjunto, são como uma forma de expurgo de um desespero político de um tempo: é a captura, em forma de arte, do cotidiano mórbido do brasileiro marginalizado.

A exploração de temáticas como violência e relações relativas à abjeção não são exatamente características exclusivas do cenário brasileiro dos anos 1960 e 1970. Foster (2017) vem a perceber que isso é, na verdade, uma tônica da contemporaneidade em si: o trauma, o abjeto, a morte, o violento, são várias faces da realidade que são exploradas por diversos exemplares artísticos no geral. “Se existe um sujeito da história para o culto da abjeção [...] [é] o Cadáver. [...] Seria a abjeção uma recusa do poder, seu estratagema ou sua reinvenção?” (Foster, 2017, p. 157). Com o objetivo de atrelar com ainda mais força a vida real, o corpo humano, os trabalhos de Barrio não servem apenas para “atacar a imagem como também [para] romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido” (Foster, 2017, p. 136). Desse modo, fica mais explícita a ideia de uma *obscenidade* de seu trabalho: é rompida essa distância entre obra e corpo humano; não se trata mais de uma imagem verossímil, mas do próprio corpo em questão – ou de algo muito parecido com a morfologia humana.

A pesquisadora Sheila Cabo (2011, p. 109-110), sobre o trabalho de Artur Barrio, conclui: “Como criar a realidade da arte se a unidade do homem com o mundo é impossível? Barrio, que estranha o mundo que também o estranha, está no curso da tensão que essas questões suscitam e continua no caminho da instauração do real a partir de parâmetros próprios”.

2.3.2 Edgard Navarro: escatologia em *close-up*

A presença escatológica que acompanha *O rei do cagaço* toma diversas direções ao se associar a um discurso político e estético difundido dentro do meio artístico brasileiro. Hélio Oiticica (1973), em seu texto *Brasil Diarreia*, utiliza de uma metáfora baseada no escatológico para, assim, pavimentar o terreno de seus posicionamentos teóricos acerca do contexto do Brasil. Em seu escrito, o artista visual se coloca contra processos lineares clássicos da arte em detrimento de fortes experimentações no campo, pautadas principalmente por uma tomada de posição crítica perante a realidade. Indo além, Oiticica (1973, p. 150) também defende uma ruptura com aspectos do imperialismo cultural: “anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem”. Dessa maneira, o autor propõe uma exploração estética – e, talvez, ética – da condição subdesenvolvida e marginal da nação.

Maior inimigo: o moralismo quatrocentão (de origem branca, cristã-portuguesa) – Brasil paternal – o cultivo dos bons hábitos [...]. A formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarreica; quem quiser *construir* [...] tem que ver isso e dissecar

as tripas dessa diarreia – mergulhar na merda. [...] Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores [...]. No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos. Tudo o mais é diluição na diarreia (Oiticica, 1973, p. 150-152).

Como analisado anteriormente, Edgard Navarro possui uma carreira pautada na irreverência e busca pela iconoclastia. Nesta seção, serão abordados os primeiros minutos de *O rei do cagaço*, mais especificamente a sequência na qual um homem defecando é apresentado ao público. A tela está escura, não tendo leitura alguma da imagem⁴⁵. O escuro do filme vai, aos poucos, clareando; agora já é possível identificar um orifício. Finalmente, entende-se que se trata de um ânus. Após isso, o infame plano de quase um minuto em *close up* de um homem defecando. Por volta de cinquenta segundos, acompanhamos Navarro por uma viagem de escatologia em *close up*. Depois, a entrada do título: *O rei do cagaço*. O homem, então, levanta as calças, recolhe seus dejetos e sai de tela até encontrar um pequeno carro que passa pela viela onde está. O sujeito joga a sacola com seu excremento em um carro e corre para longe.

Figura 47 – Homem defecando



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

Aqui, pode-se estabelecer uma relação primária com um dos principais nomes da *arte povera* italiana – movimento artístico que, de certo modo, tem diálogo aberto com a arte de guerrilha. Trata-se do artista Piero Manzoni e sua obra *Merda de artista*, de 1961. No trabalho aqui referido, Manzoni defecou em inúmeras latas e, posteriormente, levou-as a galerias de arte, conquistando, inclusive, vários prêmios em dinheiro. Reza a lenda,

⁴⁵ Tal fenômeno pode estar diretamente ligado à qualidade imagética do exemplar encontrado. Como na maioria dos trabalhos experimentais brasileiros, existem poucas cópias com qualidade positiva ou bem conservadas.

ainda, que um bom número das latas que continham o excremento explodiram devido à quantidade de gases ali armazenados. O ato do artista italiano é visto até hoje como uma espécie de deboche da suposta seriedade do universo artístico. Manzoni, assim como outros artistas conceituais, têm em Marcel Duchamp uma inspiração: tudo pode ser visto como arte se colocado dentro do contexto artístico. Se Duchamp e os *ready mades* expunham o debate da ressignificação da arte a partir da descontextualização de objetos cotidianos, Manzoni vai além, acreditando que até o excremento humano, se inserido no sistema artístico, pode ser considerado como *obra de arte*.

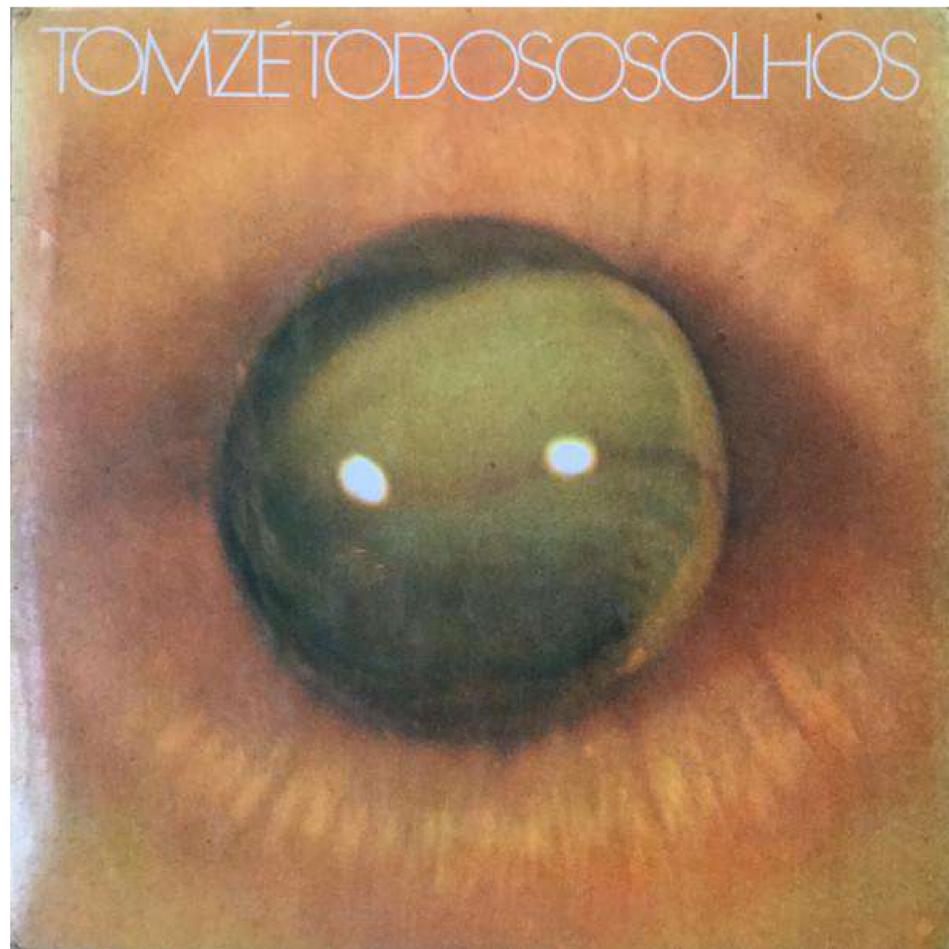
Figura 48 – Fezes em circuito artístico



Fonte: *Merda de artista* (1961), Piero Manzoni
(alumínio, 6,5cm x 4,5cm)

Dentro do contexto artístico e social do Brasil, como visto na visão *diarreica* de Oiticica (1973), existe uma certa vocação para uma espécie de provocação anal, trazendo à tona aquilo que se mantém escondido no íntimo de cada um. Um exemplo a ser aqui citado é a capa do álbum *Todos os olhos*, do cantor baiano Tom Zé. Na famigerada capa, uma bola de gude é colocada em frente a uma parte do corpo humano. Aparentemente, parece se tratar de um ânus, mas não é possível afirmar isso com absoluta certeza. Sendo ou não o orifício anal, a provocação do artista está feita, deixando o público desconcertado com a arte apresentada.

Figura 49 – Capa do disco de Tom Zé



Fonte: *Todos os olhos* (Tom Zé, 1973)

O rei do cagaço possui, nos primeiros dois minutos, seu elemento mais marcante: o plano, em *close up*, de um homem defecando. Despudorado, Navarro já inicia sua obra com uma agressão ao olhar do espectador: entram na tela imagens de crianças recortando revistas e, sem aviso prévio, corta-se para o ânus de um homem. O que há de intrigante e assustador em tal imagem? Utilizando-se daquilo que Balázs (1983) interpreta como o grande diferencial do cinema enquanto arte, o diretor coloca o espectador frente a frente com um processo escatológico da própria biologia humana, um expurgo de excrementos. Como diz o escritor húngaro, “o *close up* nos apresenta uma qualidade existente num gesto manual que nunca havíamos percebido” (Balázs, 1983, p. 90) e, de seu modo, é isso que Edgard Navarro propõe com o infame plano.

A questão, aqui, é notar que Balázs (1983) interpreta o *close up* como instrumento de descoberta de beleza oculta, ou seja, um artifício que torna o cinema uma arte elevada. *O rei do cagaço* trilha um caminho contrário partindo da mesma premissa. Recorre-se a um específico cinematográfico, mas não para reinterpretar e descobrir a beleza do cotidiano: Navarro quer o *choque*, a agressão, colocando na tela uma parte do cotidiano que não se está acostumado e, talvez, não se queira ver. Usando um termo de Sganzerla (2001), o plano é repleto de cinismo, indiferença, não há qualquer julgamento moral, ético ou estético no defecar do homem; trata-se, apenas, de uma ação habitual

e banal considerada repulsiva. Ao invés de buscar no *close* um *status* de elevação da arte e encontrar uma verdade embelezada da visão contemplada, Navarro recorre ao escatológico para, então, encontrar uma verdade não tão agradável. “Cultura começa com cu”, brada um dos personagens de *O signo do caos* (2005), de Rogério Sganzerla; *O rei do cagaço* materializa tal frase, retirando o cinema de um pedestal artístico erudito. Tal movimento não deixa de ser um registro de seu tempo: em plena ditadura militar, o ser humano provou ser, em inúmeros casos, sinônimo de repulsa.

A partir de uma leitura *freudiana* da civilização normativa, Hal Foster (2017) conclui que um componente central dessa organização da humanidade está diretamente atrelado à repressão do sentido *anal* – atribuindo a ele nojo, repulsa e até mesmo abjeção. Portanto, dentro da arte contemporânea, é notado aquilo que o autor chama de *movimento da merda*, voltado exclusivamente para “uma reversão simbólica desse primeiro passo para a civilização, da repressão do anal [...] e às vezes é expressa na ostentação de um erotismo anal” (Foster, 2017, p. 152). A exploração da imagem escatológica de Edgard Navarro, assim, coloca em primeiro plano uma espécie de provocação a essa repressão. O *close up*, resguardado à beleza oculta das coisas para Balázs (1983), agora é utilizado para apresentar um ato trivial do ser humano que, ao longo dos séculos, foi colocado como ação repulsiva. Ainda a partir de Foster (2017), é possível concluir que o ato filmado por Navarro serve como provocação à própria relação de identificação do espectador com a figura humana; aqui, o espectador, ao mesmo tempo em que vê na tela uma representação tão íntima de seu ser, também vê despertar em si um estranhamento perante a imagem. A isso Kristeva (1982, p. 14, tradução própria) denomina de *crise narcísica*.

A partir desse momento, quando reconheço minha imagem como signo, me altero para me significar [...]. O narcisismo, então, aparece como uma regressão em retirada do outro, um refúgio autocontemplativo, conservador, autossuficiente. [...] A abjeção é, pois, uma espécie de *crise narcísica*: ela testemunha a efemeridade desse estado que se denomina, sabe-se Deus por que com ciúme reprobatório, de ‘narcisismo’; mais ainda, a abjeção confere ao narcisismo (à coisa e ao conceito) seu status de ‘aparência’.

Indo ao encontro do texto de Moraes (1970), são recuperadas as proposições de uma arte na qual o corpo seja compreendido como protagonista das obras. Em dado momento do texto, o autor, inclusive, aponta que as vísceras, os excrementos e outros dejetos devem estar entre materiais a serem abordados dentro de um novo circuito artístico. A abertura do filme de Navarro é repleta de ousadia justamente por apresentar

ao espectador, sem rodeios, seus próprios mecanismos biológicos. O fato de se estar muito próximo de um processo natural escatológico é notar, antes de qualquer coisa, certa identificação. O estar próximo de tal ato é ver-se em uma posição repulsiva. Um corpo humano, antinatural, realizando ações humanas que estão, basicamente, escondidas na privacidade de cada um. É nesse estado que mora a estranheza perante a imagem de Navarro. Em *O rei do cagaço*, assim como destacado nas obras de Barrio, é natural, em primeiro lugar, ocorrer um jogo de identificação entre arte e público – os mecanismos cinematográficos inclusive facilitam essa dinâmica. Contudo, quanto mais Navarro condiciona sua visão ao ato escatológico, cresce o estranhamento, a repulsa, a rejeição daquilo que se vê na tela. É tamanha aproximação do corpo real que se torna impossível criar afeição com a imagem. Nos termos de Morais (1970), é o *corpo como canal da mensagem*.

Oiticica (1966), além de destacar a importância de um desenvolvimento de uma vanguarda de “características exclusivamente brasileiras”, também deixa claro que não se pode negar a influência do contexto artístico mundial no cenário do Brasil. Décadas depois do lançamento do texto de Oiticica, encontra-se no filósofo da arte Arthur Danto (2015) uma conclusão importante no que diz respeito à beleza na arte contemporânea. O autor percebe que, após as revoluções estéticas de Marcel Duchamp, a beleza, agora, divide espaço no imaginário artístico com a *repulsa*. “A beleza tem sido, de longe, o mais importante dos moduladores, mas a repulsa seria outro” (Danto, 2015, p. 140), aponta o autor. O infame plano de Navarro, de certo modo, atua de modo ultrajante em relação à figura humana. Tão valorizado na arte clássica e sendo vista como objeto de *culto* em Benjamin (2017), o corpo humano em *O rei do cagaço* é apresentado através de uma faceta pouco usual, mas possui alto poder subversivo⁴⁶.

Ao se encontrar, simultaneamente, com uma representação da estrutura humana e com a exposição do anal reprimido, o espectador de *O rei do cagaço*, por meio da abjeção, acaba por entrar em um território angustiante. Vattimo (1992), através de Heidegger, apresenta o conceito de *stoss*, uma espécie de *choque* causado a partir da experiência de contato com uma obra de arte. O *stoss* se consagra, principalmente, por meio da percepção de que a arte é, na verdade, uma produção específica de um ser humano a partir da realidade; ou seja, trata-se de uma visão de mundo de uma *outra* pessoa. E quando ocorre, dentro da obra, uma representação de uma figura morfologicamente

46 Danto (2015) fala, também, a respeito de um valor de *beleza política* contido nos sentimentos de repulsa. Para ele, “a repulsa parecia o sentimento apropriado para certos conteúdos que poderiam ser tradicionalmente evitados quando a beleza parecia ser quase a condição obrigatória para a arte” (Danto, 2015, p. 138). Nota, ainda, que só uma revolução iniciada na área política seria capaz de destruir completamente estruturas canônicas da história da arte – como a beleza, exemplificando.

similar ao espectador (humanoide), cria-se um sentimento similar à angústia. “É o mais próprio fato de a obra ser mais do que não ser” (Vattimo, 1992, p. 56), uma sensação que diz respeito à percepção da própria existência perante o mundo real. Por meio disso, no filme de Navarro, a abjeção angustiante atua em uma linha similar: o público desenvolve um sentimento abjeto perante um ato escatológico, mas ao mesmo tempo se recorda que aquilo que é representado também diz respeito a si.

Como Rancière (2015) nota, arte e política pertencem a um mesmo campo de pensamentos e, portanto, são indivisíveis. Volta-se, brevemente, ao conceito de *vagalumes* de Didi-Huberman (2011), para observar como se consolida o debate entre Artur Barrio e Edgard Navarro. Se por um lado, Barrio vai às vísceras humanas para, de certo modo, capturar a alma dos mortos pela ditadura, Navarro aposta em uma abordagem satírica e despudorada do ser humano enquanto ser defecante; a ditadura militar é, portanto, exposta e ridicularizada quando os dois artistas são colocados em diálogo. São *vagalumes*, porque conseguem capturar a essência maior de um momento e o transformam em forma artística; são *vagalumes* sobreviventes porque, por mais que a censura tentou suprimir a expressão, ainda conseguem apresentar-se como seres de luz.

Especificamente sobre o trabalho de Artur Barrio, Herkenhoff (2001) nota que há uma direta relação entre o artista e a *escatologia*. Contudo, o autor busca entender um outro significado no que diz respeito ao escatológico: “com Barrio, a escatologia deixa de ser uma questão de dejetos, para restaurar seu sentido filosófico de indagação sobre o destino último das coisas” (Herkenhoff, 2011, p. 367). A palavra *escatologia*, em outra instância, pertence ao vocabulário teológico ou filosófico, representando o estudo do fim dos tempos e da raça humana. A partir da colocação de Herkenhoff (2001), é razoável concluir que ambos, Barrio e Navarro, transitam entre os dois significados do *escatológico*? Ambos versam sobre o corpo nas artes visuais, cada um adaptado a seu modo artístico. Nos dois casos, há uma primeira aproximação entre corpo real e o corpo representado e, em seguida, cresce o sentimento de estranheza. O corpo escrachado dos primeiros minutos do filme de Navarro, como visto, pode vir a ser interpretado como uma subversão ao valor de culto da imagem humana (Benjamin, 2012); ou seja, é o fim da interpretação do corpo humano enquanto imagem a ser *cultuada*. Do outro lado, Artur Barrio tensiona tanto os limites entre sua matéria-prima e os objetos clássicos da arte que, invariavelmente – assim como Duchamp e Manzoni – acaba por transitar entre o *fim* da arte como se conhece e o *início* de uma nova era na qual o corpo humano (ou algo no limite da abjeção) toma conta do cenário artístico.

Como visto ao longo da seção, são possíveis diversas proximidades estéticas entre as obras de Artur Barrio e *O rei do cagaço*. Contudo, é necessário, nesse momento final, o apontamento de uma diferença central entre os objetos aqui analisados. O filme de Navarro e os trabalhos de Barrio aparentam atuar em polos distintos no que diz respeito à abordagem emocional. Enquanto o primeiro busca estabelecer seu discurso político e estético a partir do bom humor e da ironia, o segundo se posiciona em um extremo oposto, o da *raiva*. Ambas as abordagens, para Freitas (2019), são caminhos possíveis para uma estética de resistência dentro da arte brasileira do final dos anos 1960 e 1970. Em *O rei do cagaço*, são observadas algumas características daquilo que o autor chama de *partilha da alegria*: a forma-festa baseada no prazer lúdico, a leveza e o estado festivo. Por outro lado, Freitas (2019, p. 4) destaca que Artur Barrio ganha destaque no campo da *fúria*: “a raiva enquanto resposta emocional possível ao cenário repressivo [...] mais abertamente política, porque baseada na introjeção poética da própria violência”. A violência, o corpo fraturado e o sangue, como visto anteriormente, são artifícios escolhidos pelo artista para expressar a raiva que motiva seus trabalhos e posições artísticas.

Através do corpo humano e de elementos dos mais viscerais possíveis, Barrio e Navarro constroem um pequeno vale artístico que não apenas é uma vanguarda que afronta o sistema artístico em si, mas ataca o próprio ato do olhar humano. De *O rei do cagaço* às *Trouxas de Sangue*, o espectador não se vê confortável. Contrariando Murakami (2011), as obras de ambos os artistas, mesmo não sendo do mundo natural, são, sim, vivas. É um específico artístico tão visceral, que respira tanto – mesmo que pareça paradoxal em relação à ideia suscitada a respeito dos mortos pela ditadura – que causa nojo, repulsa, mas não sem antes causar *curiosidade*.

2.4 Navarro, Barrio, *performance* e *happening*

Ao longo dos anos 1960 e 1970, ganha corpo no terreno artístico um modo de expressão cuja incerta origem remete, inclusive, aos surrealistas dos anos 1920: a *performance*. Geralmente ligada ao surgimento da escola artística *Fluxus*, idealizada pelo artista Georges Maciunas, a arte de *performance* representa um modelo de produção cujo enfoque está posicionado no apagamento entre os limites que dividem *arte* e *artista*. Glusberg (2013, p. 46) define as bases da *performance* como a *presença física* e a *existência* de um espetáculo a ser visto⁴⁷.

47 O autor destaca, também, que nos casos de *performances* musicais se sobressai apenas a presença física. Não há, por exemplo, um espetáculo visual a ser visto em trabalhos de música experimental.

A arte da performance é o resultado final de uma longa batalha para livrar as artes do ilusionismo e do artificialismo. [...] E, se é possível falar-se num triunfo, isto se deve principalmente ao advento de novos suportes, particularmente duas novas mídias – gravação de som em fita e o vídeo – que ampliaram muito os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitando um registro mais completo das informações perceptivas emitidas pelo artista.

Ainda em Glusberg (2013), o autor aponta que, em um primeiro momento, um princípio base da *performance* é notar como o *corpo* se relaciona com a arte *per se*. Corpo em relação a seus próprios limites, corpo *versus* espaço, etc. Há, também, aqueles experimentos voltados para dimensões sociais, buscando no isolamento e na solidão temas a serem explorados profundamente por suas criações. Ainda, são levadas em consideração, além disso, trabalhos musicais como *performances*.

Paul Zumthor (2014, p. 31), também estudioso das *performances*, desenvolve uma outra definição do termo: “performance é reconhecimento, [...] se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como emergência”. Dessa maneira, essa expressão artística pode ser considerada como um acontecimento, um aparecimento. Esse fenômeno, de certo modo, há de ser conectado com a instância corporal: é um jeito pelo qual um corpo é percebido em determinado *espaço* de sua escolha – ou *emergência*⁴⁸, como diz o próprio autor.

O Brasil dos anos 1960 e 1970, no entanto, como visto anteriormente, parece também beber de uma fonte mais próxima dos predecessores da *performance*: o *happening*. Para Glusberg (2013), um detalhe fundamental para se compreender uma diferença entre *performance* e *happening* é a atuação do público. Para ele, há nos *happenings* um maior caráter de espontaneidade; isso, de certo modo, acaba por eliminar fronteiras entre *público* e *artista* – “toda pessoa presente a um *happening* participa dele” (Glusberg, 2013, p. 34). Por se tratar de um contexto extremamente heterogêneo no que diz respeito a experimentações no ramo artístico, várias obras acabam flertando em uma zona cinza entre *performance* e *happening*. Dois exemplos citados por Freitas (2007) são capazes de apresentar a escolha artística de estar entre os dois modos de expressão citados: *Caminhando*, de Lygia Clark, e *Parangolés*, de Hélio Oiticica.

Em *O rei do cagaço*, na sequência inicial, depois de defecar em um lugar público, o protagonista junta seus restos e os embrulha em um saco. Depois, segue sua caminhada cidade adentro, sem nem olhar para trás. Um carro dobra na esquina e vai na direção do

48 O uso da palavra *emergência* por Zumthor (2014) parece, nas entrelinhas, apontar que a *performance* funciona quase como uma *catarse* cujo controle foge do artista; soa como uma necessidade, um expurgo, ligando a arte a um estado quase irracional.

personagem. Ao chegar próximo do homem, o veículo diminui a velocidade, encostando no meio fio. Personagem e carro estão lado a lado – o motorista está com o vidro aberto. Repentinamente, o homem joga o pacote de seus dejetos dentro do automóvel e corre para longe. A mulher, em choque, deixa o carro e grita em um pedido de socorro. O protagonista segue correndo pela cidade, novamente sem olhar para trás.

Figura 50 – Trouxa de Navarro



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

Através das definições expostas por Zumthor (2014) e Glusberg (2013), a cena representada na Figura 50 pode ser compreendida como uma espécie de *performance* ou até mesmo *happening* construída pelo protagonista sem nome. Seu ato performático, interpretado como algo terrorista pelas vozes de *O rei do cagaço*, pode ser visto como uma representação dos atos de guerrilha descritos por Pignatari (2004), aqueles nos quais estruturas ou veículos tornam-se o próprio discurso a ser interpretado. No caso do personagem de Navarro, o ato de jogar para dentro de um carro uma trouxa repleta de dejetos representa em sua totalidade o próprio discurso do diretor de atentar contra a moral e os costumes vigentes no Brasil da ditadura militar; o anti-pudor, o ser humano como ser puramente regido pelo princípio do prazer, longe do dever.

Cabo (2001), ao comentar o conjunto de obras de Artur Barrio, conclui que a utilização de materiais como lixo ou dejetos é um modo de o artista conectar a vida real à arte. Tratando das *Trouxas ensanguentadas*, a autora nota que os materiais de Barrio são, na verdade, pequenas partes da vida real que o artista captura em tecido. Cabe lembrar que, assim como o protagonista de *O rei do cagaço*, Artur Barrio utilizava as trouxas como objetos de um grande *happening* composto por ações performáticas de espalhar pela cidade diversos dos exemplares ensanguentados⁴⁹. Barrio e Navarro tentam intervir na realidade material das coisas através de criações cujo flerte com o repulsivo e escatológico é notável. A realidade humana, em ambos os casos, encontra-se diante de diversos de seus pedaços agora ressignificados em proposições artísticas.

É evidente que a comparação entre as ações de Barrio e o filme de Navarro devem levar em consideração o caráter ficcional de *O rei do cagaço*. O *happening* do protagonista do filme não é exatamente um registro documental de uma ação artística: trata-se de um ato ficcionalizado de um personagem ficcional. Mas ao mesmo tempo, o trabalho de Artur Barrio pode ter uma interpretação curiosa acerca dos limites da ficção e do documental. O próprio artista inclusive aponta: “devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial” (Barrio, 2006, p. 263). Dessa forma, a ficcionalização do ato de terrorismo do personagem de Edgard Navarro pode ser considerado um *happening* ou uma *performance*? Assim como Barrio, o diretor baiano igualmente registra em película a ação performática de lançar as trouxas em direção aos carros, criando, assim, o caráter ficcional do atentado. Se o registro *retiniano e sensorial* se torna inviável ou não é uma opção, fica a cargo do material cinematográfico tornar o ato escatológico em uma *performance*. Dessa maneira, é possível concluir que o próprio filme em si não é uma *performance per se*? E a respeito das *Trouxas ensanguentadas*, é razoável concluir que há um duplo movimento de *performance* (o registro fotográfico das trouxas) e, também, de *happening* (o ato de espalhar as trouxas por lugares da cidade). Barrio e Navarro encontram-se tanto nas qualidades formais de suas obras, quanto em aspectos conceituais de sua arte.

Ao adotar uma estética voltada para o *excremental* – como o próprio narrador define o filme – Edgard Navarro está tomando, também, um posicionamento político. Barrio (2016), por exemplo, justifica o uso de materiais precários na construção de suas obras apontando que produtos industrializados estão sob domínio de uma pequena elite.

49 Freitas (2007, p. 106) questiona se o projeto das *Trouxas ensanguentadas* representa um grande ato artístico composto por um “único, intervalado e extenso *happening*” ou se, na verdade, é uma gama de várias obras que não necessariamente possuem conexão.

Segundo o artista, “é claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual” (Barrio, 2016, p. 141).

A icônica performance de Artur Barrio, realizada nos arredores do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *P.H.* (1969), representada na Figura 51, estabelece uma forte ligação entre o trabalho artístico e o excremental. O trabalho performático consistia em lançar recortes de papel higiênico ao vento, “aceitando sempre o balé improvisado do papel no ar, sua relação com o corpo que age e sua integração com a paisagem” (Freitas, 2007, p. 113). Da performance restam apenas fotografias. Como antes visto, para o próprio Barrio (2006), a fotografia é uma das únicas formas de conservar vivo o momento no qual seu trabalho performático ocorreu. É possível ir à Barthes (2009) para compreender a real dimensão da importância da fotografia no que diz respeito à obra performática de Barrio: o que ocorre, aqui, é um último respiro de vividez de um momento efêmero. Freitas (2016, p. 178) ainda nota que a dimensão política em *P.H.* está ligada ao precário, “à posituação da arte em contextos subdesenvolvidos”. Assim como no já contemplado plano do homem defecando em *O rei do cagaço*, o ataque ao pudor surge através de uma matéria-prima referente ao universo escatológico, *excremental*.

Figura 51 – Artur Barrio e papel higiênico



Fonte: *P.H.* (1969), Artur Barrio
(papel higiênico, vento, corpo)

Uma breve análise feita por Freitas (2014) de atos performáticos ou *happenings* pode levar à conclusão de que seus princípios estão diretamente ligados ao apagamento de fronteiras entre a arte e o mundo real. Ao negar as instâncias clássicas do espaço artístico – o museu, a galeria, o pedestal – agora parte para o espaço real, no qual não se detém total controle total sobre o entorno, o contexto, o estado material das coisas. Na vida real, a arte é lançada diretamente ao encontro do inesperado, do improvisado, do contato com o espectador.

Em dado momento de *O rei do cagaço*, ouve-se o narrador – que aparenta ser um dos protagonistas – descrever minuciosamente o tamanho de sua passada. No caso citado, as descrições correspondem aos passos enquanto o homem caminha e, posteriormente, enquanto foge correndo de carros. O foco está posicionado, aqui, no ato de transitar pela cidade: o que importa para o espectador é compreender que o protagonista está em pleno deslocamento. O personagem transeunte mantém as métricas de sua passada de modo preciso, quase científico. Cabe apontar, ainda, que a experiência relatada pela voz narradora diz respeito à experiência específica do personagem referido: as medidas exatas, cientificamente calculadas, fazem referência única e exclusivamente à prática específica do homem aqui referenciado. A corrida, o caminhar, o trajeto do protagonista estão diretamente ligados à ideia performática citada anteriormente – após lançar seus dejetos em um carro, o personagem revela a curiosa relação de sua passada. Um dos atos mais triviais da existência humana, aqui, é transformado em objeto de performance.

Figura 52 – Protagonista em fuga



Fonte: *O rei do cagaço* (Edgard Navarro, 1977)

No ano de 1970, no Rio de Janeiro, é notada outra performance de Artur Barrio capaz de abrir diálogo com o trecho recém citado de *O rei do cagaço*. *4 dias e 4 noites* é, talvez, um dos experimentos mais radicais de Barrio: durante o período de tempo que dá título à obra, o artista percorreu a pé a capital carioca. Dessa vez, faltam registros fotográficos

da obra; o único documento possuindo conteúdo relativo à experiência é um diário (Figura 32) escrito pelo próprio Artur Barrio – os diários também são identificados como *Cadernos Livros*, segundo a pesquisadora brasileira Anelise Tietz (2018). Dentro das anotações de Barrio, no entanto, não são encontradas descrições elaboradas sobre a experiência. A ideia primordial de *4 dias e 4 noites* possuía uma premissa simples: caminhar pelo Rio de Janeiro desde o bairro Botafogo até o cansaço absoluto – fadiga essa que foi encontrada apenas quatro dias depois do início da caminhada. Freitas (2007) narra que Barrio, ao longo da caminhada, entrou em contato com diversas e inusitadas percepções físicas e mentais devido aos “efeitos da maconha, do jejum prolongado e do constante esforço físico” (Freitas, 2007, p. 321).

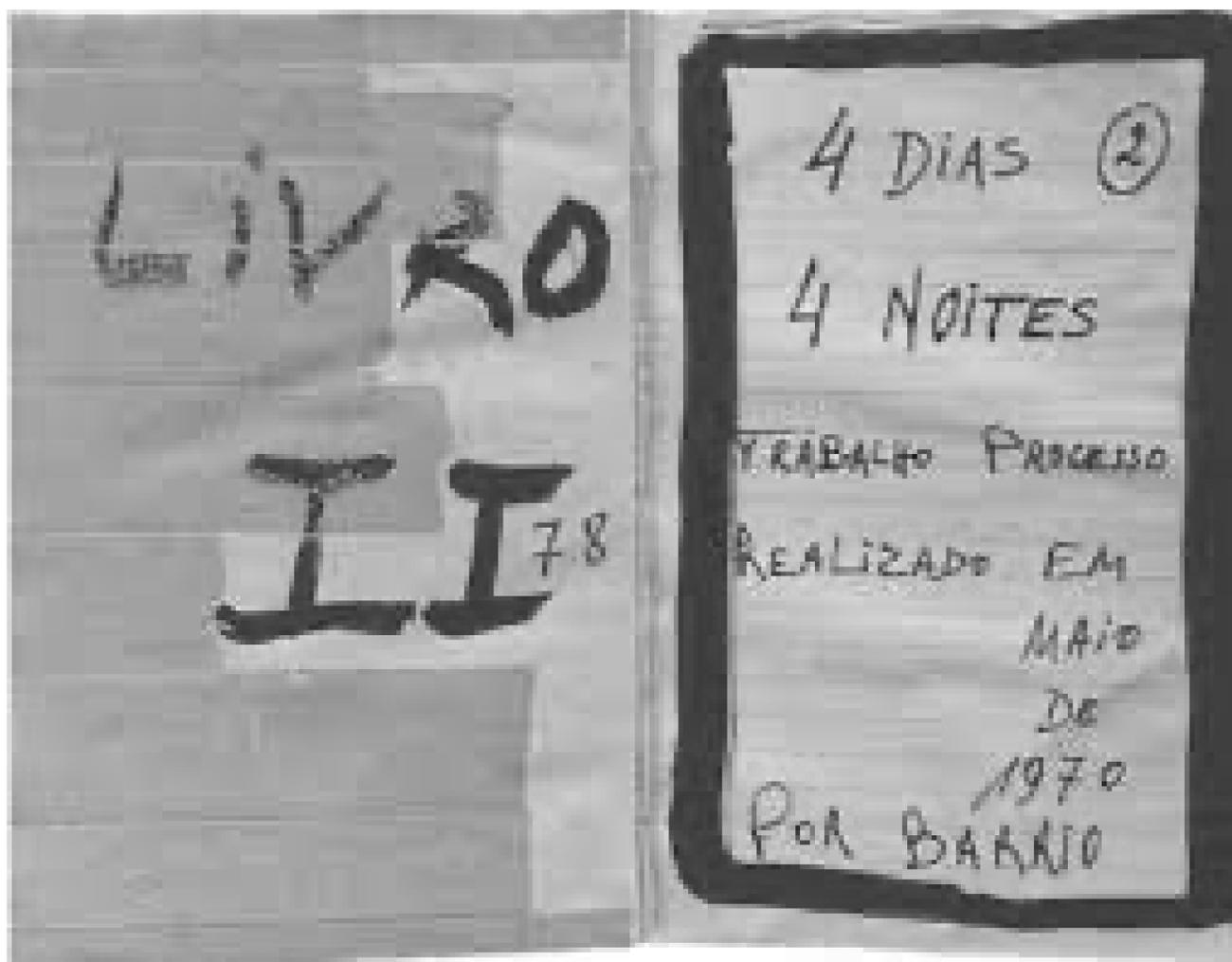
O experimento do artista é compreendido como a radicalização máxima dos apagamentos dos limites entre *arte e vida*. Ao mesmo tempo, *4 dias e 4 noites* representa uma busca por experiências estéticas só alcançadas por aquele que *constrói* a obra: busca-se, aqui, aquilo que Freitas (2007) nomeia de *experiência subjetiva* do artista – pode-se inclusive questionar se a caminhada do artista constitui uma *experiência artística*. Tietz (2018, p. 102) faz coro à ideia de percepção subjetiva: “através da perda de controle, Barrio encontra um aguçamento das percepções e sensações de si mesmo e do espaço à sua volta”. A pesquisadora também aponta que Barrio planejou não se alimentar e tampouco se hidratar, para conseguir, dessa forma, encontrar a exaustão física e mental de modo mais agressivo. Além disso, a caminhada deveria ser realizada de maneira ininterrupta.

Tietz (2018), ao relacionar o ato de Artur Barrio à Internacional Situacionista, discorre que em *4 dias e 4 noites* é um exercício de *perda* no sentido geográfico: por isso, deixar de se alimentar e de se hidratar surge como um ponto nevrálgico da experiência. É um distanciamento brutal do racionalismo. Se o personagem de *O rei do cagaço* parece racionalizar demais seus passos pela cidade, Barrio vai até o outro extremo:

Seu percurso é fruto do delírio e, portanto, do afastamento de faculdades mentais rotineiras. Há uma desassociação proposital entre o querer racional do artista e seu caminho, como se Barrio permitisse que outras esferas psicológicas emergissem enquanto caminha. Essa experiência se assemelha, de certa forma, a um transe hipnótico causado pela exaustão. Como o próprio artista afirma, o corpo passa a trabalhar como uma máquina em situações de extremo cansaço físico, quando corpo e mente trabalham de forma absolutamente alinhada (Tietz, 2018, p. 106).

Freitas (2007) conclui que a caminhada de Artur Barrio e, por consequência, *4 dias e 4 noites* termina com uma pneumonia. O artista, depois das mais de noventa horas em performance, é levado a um hospital psiquiátrico onde ficou cerca de vinte dias internado visando uma melhor recuperação física.

Figura 53 – Registro de caminhada de Barrio



Fonte: *4 dias e 4 noites* (1978), Artur Barrio
(escrito em referência à performance de 1970)

Barrio e Navarro apostam, ainda, em uma intervenção clara no espaço urbano, real. 1) O primeiro atua em cima do espaço da cidade através da intrusão das *situações trouxas* – elementos que não naturalmente pertencem ao lugar – no cotidiano médio brasileiro. Freitas (2007) destaca, também, o caráter *efêmero* do trabalho de Barrio como propulsor das *Trouxas*: os próprios materiais utilizados pelo artista já apresentam em sua própria lógica a passagem do tempo⁵⁰. 2) No caso de Navarro, a intervenção no espaço público se dá de modo levemente distinto. Por mais que registre cinematograficamente seu protagonista realizando um instintivo *happening*, não é o ato de jogar a trouxa em direção ao carro que configura o experimento de Navarro. Dentro da *diegese* de *O rei do cagaço*, trata-se de um ato performático; fora dela, não passa de uma encenação pré-combinada

⁵⁰ Novamente se volta a Freitas (2007): ao se reconhecer o *efêmero* na obra de Artur Barrio, traz-se à tona o debate acerca do pensamento *tautológico* do autor, inspirado na leitura de Didi-Huberman. Percebendo a atuação do tempo nas *Trouxas*, nota-se os materiais artísticos como aquilo que realmente são: pão, lixo, sangue – são aquilo que são e nada mais.

entre direção e atores. A grande intrusão de Edgard Navarro está posicionada na decisão estética *moderna* de negar o estúdio, o cenário construído, e apostar na invasão do espaço urbano por meio das lentes cinematográficas. Seguindo um princípio das artes pós-modernas, Navarro se dá ao luxo de construir sua narrativa – e por conseguinte o *happening* de seu protagonista – em cima de cenários reais sem nenhum pudor. Sganzerla (2001, p. 18), ao delimitar suas características de cinema moderno, diz: boa parte dos “filmes modernos passam-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o elevador e a rua”. Cabe reparar, aqui, que não se trata de um modelo de representação realista e, sim, da ficcionalização do ambiente externo, da intromissão da câmera na vida alheia. A realidade está posta perante a câmera, mas mais importante: ela é capturada e se torna arte.

Pode-se concluir, portanto, que o trivial – seja em forma de materiais ou de imagem – ao ser capturado pelo contexto artístico, deixa de ser trivial e torna-se arte. Tudo é arte, mas ao mesmo tempo nada é arte. *As Trouxas ensanguentadas* de Barrio são ao mesmo tempo a epítome da arte experimental e apenas objetos cotidianos. O mesmo vale para o registro cinematográfico de Navarro: a rua, os carros, os transeuntes não configuram por si só *arte*, são pedaços de vida. Contudo, quando capturados pelo olhar do diretor, são absorvidos para a arte.

3

GUERRILHA, PERFORMANCE E RITUAL:
SENTENÇA DE DEUS, DE IVAN CARDOSO

O presente capítulo do texto tem como objetivo central uma análise do filme *Sentença de Deus* (1972), dirigido por Ivan Cardoso. Após uma passagem descritiva pelos momentos centrais da obra, será proposta uma primeira relação entre a cena de abertura do filme com conceitos relativos ao tema da ritualização, elemento presente em alguns exemplares da arte de guerrilha – o trabalho *Tiradentes*, de Cildo Meireles, terá papel crucial nesse processo. Em seguida, um outro eixo de análise se dará por meio das possíveis relações estéticas entre *Sentença de Deus* e o movimento tropicalista. A obra de Cardoso será observada desde sua trilha musical até a construção imagética – para, assim, estabelecer sua relação com o tropicalismo.

3.1 Ivan Cardoso: do experimental ao *terrir*

Ivan Cardoso, nascido na cidade do Rio de Janeiro no dia 1 de outubro de 1952, é um fotógrafo e diretor de cinema brasileiro. Segundo Ramos e Murari (2018), Cardoso iniciou sua carreira ainda com dezessete anos, buscando referência estética nos poetas concretos e no movimento artístico neoconcreto. Sua carreira não se limita apenas ao cinema e à fotografia: Ivan Cardoso transita livremente entre elas e as artes plásticas, por exemplo. O já citado movimento *superoitista* é a principal matriz cinematográfica que marca a carreira do diretor; seus trabalhos chamados de *Quotidianas Kodaks* são o primeiro passo de sucesso do diretor no cinema. “O objetivo [das Quotidianas] não era a dimensão narrativa, mas a capacidade de performar e registrar os acontecimentos prosaicos do dia a dia”, analisam Ramos e Murari (2018, p. 274). Através de parcerias com outros artistas da época, Ivan Cardoso foi, aos poucos, construindo uma sólida carreira dentro do cenário do cinema experimental brasileiro. Seu curta-metragem *Nosferato no Brasil* (1970)⁵¹, protagonizado por Torquato Neto e exibido em Curitiba no festival de Super-8 organizado por Sylvio Back, é considerada sua obra mais influente, sendo capaz de delimitar seu estilo cinematográfico dentro do experimentalismo no Brasil.

A partir de meados dos anos 1980, no entanto, Ivan Cardoso realizou uma brusca mudança em sua carreira cinematográfica. Até 1979, com seu filme *H.O*, curta documental sobre o artista Hélio Oiticica, o experimental era visto como seu campo de ação. Na década seguinte, no entanto, Cardoso, além de se aventurar em longas-metragens, também passa a trabalhar em um gênero peculiar, quase único: o *terrir*, narrativas que mesclam elementos do terror com uma estética e situações cômicas. Explorando elementos como *serial killers* e monstros clássicos, o diretor expande seus horizontes e,

51 O curta-metragem de Ivan Cardoso foi exibido em Curitiba no Festival de Super-8 organizado por Sylvio Back. Segundo Back (2021), *Nosferato no Brasil* foi alvo de ações incisivas por parte de censores da ditadura militar ao se depararem com cenas de nudez.

até os dias atuais, consegue mesclar elementos experimentais dentro de suas narrativas de *terrir*. Seus filmes de *terrir*, segundo Ferreira (2016), são provas definitivas do amor do diretor pelo gênero do terror e, sobretudo, pelo cinema – o autor, inclusive, batiza o estilo de Cardoso como *tragichanchada*.

O acerto maior, na sua originalidade, é o tom encontrado, mistura fina: *neo-chanchada* no horror, não escapando à sina do aventureiro: a sina ensina: o horror-faz-me-rir. Mas como existe aí um requinte que o mestre não ensinou, Walter Hugo Khouri chegou a observar que Ivan é o que Mojica quer ser e não é (Ferreira, 2016, p. 206).

3.2 Fim da linearidade: observando a constelação

Neste primeiro momento, assim como nos capítulos anteriores, propõe-se, aqui, uma breve análise das principais estruturas estético-narrativas da película de Ivan Cardoso. A obra, datada de 1972, possui em torno de vinte minutos de duração. Tudo inicia com uma melodia, acompanhada de uma tela preta. Logo em seguida, uma cartela com os escritos *Super 8 mm* surge – no entanto, o número oito é apresentado de modo horizontal, como se fosse o símbolo do infinito. A melodia, agora, apresenta um ritmo marcado por uma percussão; depois, uma voz denuncia a música *Aluê*, canção tradicional do candomblé que também fez parte de *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Sai a cartela e entra, repentinamente, a imagem de um homem sem camiseta e de calça jeans em um aparente transe, dançando ao som da canção em um cenário repleto de pedras, próximo à água. A imagem é colorida. A câmera, posicionada em *plongée*, mostra o *performer* de cima para baixo. A dança do personagem tem como característica um movimento circular do corpo ao mesmo tempo em que o homem movimenta suas mãos ao longo de seu peito e torso. A música continua acompanhando a estranha performance.

Um corte leva o olhar do espectador para uma escadaria de pedras pela qual sobe um segundo homem. *Aluê* segue sendo o som primordial do filme. O segundo personagem possui cabelos longos e veste uma capa e calças negras. Em suas mãos, dois elementos indiciais: do lado direito, uma grande faca, similar a uma machete, e no braço esquerdo, um animal, uma galinha branca. A câmera, ainda em *plongée*, mostra o segundo homem levantando seus braços em direção ao céu. O facão de um lado, o animal do outro. O próximo plano, na mesma angulação dos anteriores, apresenta, assim, ambos os personagens juntos em um *frenesi* hipnótico. O homem de capa, agora, circunda o primeiro enquanto este segue realizando sua dança. A câmera toma uma nova angulação, a nível

do olho. O segundo homem leva seus braços em direção aos céus ainda circundando o protagonista.

Um novo corte oferece uma nova posição de câmera, enquadrando os dois personagens de modo mais próximo, quase em um *plano americano*. O primeiro homem, nesse momento, vai ao chão de joelhos com as mãos na cabeça. O homem da capa, então, começa a golpear a galinha com sua faca, terminando por matá-la. O animal, agora degolado, jorra sangue de seu pescoço. O segundo personagem, ao ver o *performer* ajoelhado, derrama o sangue da galinha nas costas do protagonista. As costas do homem, portanto, tornam-se completamente vermelhas, possuindo, ainda, várias penas grudadas em si. Ao final da cena, a câmera se faz muito próxima dos personagens, mostrando o corpo sangrento em quase *close up*.

Um novo corte leva o espectador para um cenário completamente distinto: uma imagem em preto e branco faz o suave *travelling* por um balcão repleto de prataria. A música *Aluê* sai de cena, dando espaço para a entrada do *jazz Her*, de autoria de Stan Getz. Algumas velas acesas são mostradas próximas ao corpo de uma jovem. Um movimento de câmera mostra a mulher de cabelos negros deitada em uma mesa e coberta por um vestido branco. Seu rosto imóvel e sereno dá a entender que se trata de uma mulher recém falecida. A cena chega ao seu fim quando entra, pela porta do quarto, um homem de terno preto, de cabelos longos e barba por fazer. Seu olhar demonstra preocupação e seus olhos parecem marejados. Ele observa atentamente a mulher ali deitada.

Um pequeno *insert*. Com ele, uma sutil transição do *jazz* para *Como é grande o meu amor por você*, de Roberto Carlos. Às margens de um rio, um homem caminha esgueirando-se pelas árvores para observar, do outro lado da rua, uma mulher de vestido branco. Passada essa rápida cena, volta-se ao cenário com a garota estendida morta em uma sala. O rapaz que a observava, ainda ao som da música de Roberto Carlos, decide, então, despir a mulher e realizar um ato de necrofilia, fazendo sexo com o cadáver ali apresentado. Um ato vil, cruel, regado pela romântica canção do *Rei*, é um pequeno exemplar da ironia presente no filme.

A transição para a próxima cena também marca o fim da música *Como é grande o meu amor por você*. Entra, na esfera musical, uma trilha de suspense e, com ela, um novo cenário. Ainda no regime do preto e branco, surge, na imagem, outro homem – esse, no entanto, apresenta vestes sociais, como colete e gravata. Ele segura uma pequena caixa de madeira e parece inquieto, olhando para todos os lados na medida em que continua a caminhar. Ao fundo, parece ser enquadrado o Morro do Corcovado, no Rio de Janeiro. Com um simples jogo de *faux raccords*, Ivan Cardoso faz com que o enigmático homem

esteja olhando para um cenário completamente distinto: um cemitério. Neste próximo ambiente, a imagem volta a ter cores e, nele, vê-se outro personagem do filme: um homem que rasteja entre lápides e caixões em direção à câmera. Apenas agora entram, definitivamente, as cartelas de abertura do filme com o nome dos atores: Zé Português, Ricardo Horta, Helena, Ciça, Cristiny e Paulo César. Passados os *letterings*, retorna-se ao cemitério. A trilha sonora muda novamente: *Meu Pecado*, de Lupicínio Rodrigues, é a canção que soa. O mesmo homem que rastejava em meio ao cemitério reaparece. Ele continua sua estranha trajetória em meio a lápides e caixões até aproximar-se à câmera. Agora, em *close*, vê-se com maior nitidez o rosto do homem: branco, de cabelos longos e barba rala.

Ainda ao som de Lupicínio, surge, repentinamente, algo que parece ser um recorte de uma fotografia de jornal. Nela, uma foto de uma importante personalidade do cinema brasileiro: José Mojica Marins, o eterno Zé do Caixão. Nessa imagem, o diretor de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* e *O Despertar da Besta* aparenta observar atentamente várias mulheres seminuas à sua frente. Mais um corte abrupto em direção a um *lettering*: *Sentença de Deus*, diz a cartela. O próximo *lettering*, finalmente, apresenta o diretor: *Um Filme de Ivan Cardoso*. Tudo isso ainda seguido de *Meu Pecado*. De volta ao cemitério, o mesmo homem segue escondido entre plantas e esculturas. Com um novo recurso de *raccords*, Cardoso entrega, novamente, um possível ponto de vista do personagem: agora, o personagem trajado socialmente que segura a caixa de madeira é quem é observado. Com o passo acelerado e agarrado ao recipiente, ele sobe as escadas daquilo que parece ser um edifício residencial. Ao chegar em sua residência, ele, de óculos, começa a contar dinheiro.

Figura 54 – Rastejando pelo cemitério



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Um novo e rápido *insert*. O homem do cemitério e o homem da caixa, às margens de um rio, trocam socos e outros golpes ao pôr do sol. Ambos rolam pela grama e vão de encontro às árvores. Entre chutes e estrangulamentos, a cena termina com o personagem trajado socialmente vencendo seu rival após enforcá-lo.

De modo repentino, um corte interrompe a luta e, também, a música de Lupicínio Rodrigues. A bandeira do Brasil é o que mais chama a atenção logo após a transição. E com ela, ganha destaque a música *Pra Frente Brasil*, feita para a Copa do Mundo de 1970. Em frente à bandeira, um homem de barba grande – será ele o homem da caixa? – beija os pés de uma mulher que se encontra seminua. Os dois, engajados no ato sexual, seguem com as carícias que se tornam cada vez mais intensas, parecendo, em alguns momentos, um conflito, uma luta. Entre golpes e carinhos eróticos, ambos vão ao extremo e, finalmente, derrubam o símbolo brasileiro no chão para consumir, de fato, a relação sexual. De volta ao cemitério, o personagem rastejante, nesse momento, acompanhado da marcha para a Copa, ajoelha-se e rasga sua camiseta branca, deixando visível seu peito nu.

Uma troca na trilha musical, agora, introduz uma melodia desconhecida. Na imagem, um grilhão ou bola de ferro para o pé. O objeto é visto sendo arrastado pela areia. Vê-se, em seguida, um homem sem camisa e de calças brancas rasgadas carregando a bola em suas mãos enquanto caminha cambaleante pela areia. A trajetória do personagem é incerta: anda para os lados, para frente, para trás – não se sabe se ele vai em direção a algum lugar específico ou se apenas seguirá a mover-se sem rumo específico. O cenário no qual acompanha-se tal cena é natural, repleto de árvores, matagais e areia; de certa forma, pode ser interpretado como as margens de um rio ou até mesmo uma pequena praia. A câmera realiza um *travelling* revelando mais informações do ambiente. O movimento de câmera termina quando, de dentro do matagal, surgem três pessoas: 1) o primeiro a puxar a fila é um homem trajado socialmente e com botas cano alto; 2) depois, uma mulher de cabelos longos e de vestido e, por fim, 3) um segundo homem de camisa escura e calça jeans. Um corte aproxima o espectador do primeiro homem que, nesse instante, agacha-se e encontra no chão o personagem que antes cambaleava preso à bola de ferro. O homem de botas estende um charuto para aquele que, vulnerável, deita-se no chão.

A imagem, voltando ao regime preto e branco, apresenta o mesmo homem preso ao grilhão, mas agora nu e de quatro apoios no chão. Os outros três personagens também seguem em cena. O homem que puxava a fila, agora, tenta colocar um charuto no ânus do personagem preso – seus outros dois comparsas ajudam a prender o homem indefeso.

Conseguindo completar seu sádico ritual de tortura, os três personagens agora riem e comemoram, enquanto o homem torturado grita e clama por socorro.

Ainda em imagens preto e branco, um plano geral mostra um outro cenário. À distância é mostrada uma mulher nua entre algumas ovelhas. Com ela é apresentada uma nova trilha musical desconhecida. Os animais, uns maiores e outros menores, caminham para fora do quadro, deixando a mulher enquadrada sozinha. Na medida em que as ovelhas se movem para além das fronteiras do enquadramento, a câmera de Ivan Cardoso realiza um leve movimento de *zoom in*. A mulher nua caminha a passos lentos para frente, em direção à câmera. A imagem, de baixa qualidade, faz com que a pele da mulher se misture com o resto do ambiente natural – por não haver cores distintas, as tonalidades mais suaves da pele e da grama se misturam em uma só.

Outro corte brusco interrompe a melodia e traz de volta *Aluê*. Voltam, também, as cores para a imagem. Estendida no solo, um pequeno pano vermelho serve como apoio para cigarros, garrafas de bebida e uma caixa repleta de objetos indistinguíveis. Em cima de uma superfície rochosa, dez garrafas com laços vermelhos são mostradas – elas estão posicionadas quase em círculo, deixando em seu meio um copo de vidro. A procedência dos recipientes não é clara, haja vista que seus rótulos são ilegíveis devido à qualidade da imagem e a seu enquadramento. A canção enigmática, no entanto, pode conceder às garrafas uma conotação ritualística, como se fizessem parte de alguma oferenda ou até mesmo sacrifício. Um rápido último plano desta cena mostra, enfim, o copo quebrado e seu líquido derramado no chão – neste plano, mais garrafas são adicionadas à cena.

Muda a cena, mas *Aluê* continua como trilha musical. De dentro de um casebre em meio ao mato, sai um homem engravatado com uma galinha branca em mãos. O personagem sai do alojamento como se estivesse fugindo: correndo, olhando para os lados e se escondendo próximo às árvores que circundam o local. O ambiente é similar ao da primeira cena, próximo ao mar ou a um rio. O fugitivo caminha por uma estreita trilha ao longo do matagal. Seus cabelos são compridos e sua barba também. Seguindo seu caminho, o homem é avistado ao longe por um segundo personagem: um homem negro, vestindo uma roupa laranja. Inicia-se, então, uma perseguição silenciosa. Ainda com a galinha em mãos, o personagem quebra o pescoço do animal, sacramentando sua morte. Contudo, ele saca seu canivete do bolso e, então, degola a galinha, derramando seu sangue no chão. Ele chacoalha a ave com força, fazendo com que mais sangue seja jogado ao solo. Um corte apresenta a sequência da cena em um plano geral: vê-se que o homem derrama o sangue do animal em uma grande pedra na qual ele se equilibra. Ele, finalmente, joga o cadáver da galinha no chão – aqui, Cardoso faz questão de mostrar

um *close up* da ave morta. O homem limpa seu canivete enquanto é observado, de cima, pelo personagem vestido de cor laranja.

Figura 55 – Animais mortos



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Próxima cena, sem música, apenas trilha. Uma mulher observa o horizonte em frente ao céu azul. Vento bate em seu rosto. De trás da mulher surge, silenciosamente, um homem. Ao chegar perto o bastante da personagem, ele a ataca pelas costas e a estrangula. Durante quase trinta segundos, o algoz sufoca a mulher até ela, por fim, cair morta no chão. Após conferir se a vítima realmente tenha falecido, o homem levanta o cadáver, coloca-o em suas costas e caminha. O último plano da cena, com a câmera em *contra plongée*, mostra o assassino deslocando-se com a mulher morta para fora do quadro enquanto olha repetidas vezes para os lados.

A cena seguinte surge acompanhada de uma trilha sonora marcada por uma forte presença de um violino. A imagem insere na banda sonora uma origem de som diegético: mãos tocando uma melodia em um piano. Um homem também de barbas longas esboça notas em seu instrumento. A montagem alterna entre o rosto do personagem e suas mãos tateando o piano. Essa cena é curta, rápida, e com seu fim também é interrompida a melodia regida pelo violino e pelo pianista.

Um homem com o peito descoberto e cabelos longos é visto em plano médio em frente a um grande prédio, repleto de janelas. Um *close*, agora, mostra seu rosto mais de perto. Ele, então, saca uma afiada tesoura metálica e a coloca em frente a seus olhos. O homem encara o objeto por quase cinco segundos, mas é interrompido abruptamente pelo início de uma música. Trata-se de *Eu Sou Terrível*, também do já mencionado Roberto Carlos. Um *insert*, agora, leva o espectador a vários *close up*: uma mulher branca de cabelos longos se desloca pela orla da cidade enquanto um suave vento passa por ela. Ela alterna entre sorrisos largos e um rosto neutro, sem expressões. De modo seco, finda-

se a música e some a mulher: volta-se para o personagem anterior. Nesse momento, enquadrado a partir dos joelhos, em plano americano, o homem está de calças baixas, com seu pênis sendo mostrado. Ele aproxima a tesoura de seu órgão genital e, então, começa a cortar cuidadosamente seus pelos pubianos. Agora, o pênis é visto em *close*. O homem, sem medo, passa sua afiada tesoura em sua região genital. Depois de um tempo, ele retira completamente suas calças, ficando totalmente nu. A faca que antes serviu para depilação, é colocada, então, em cima do pênis, como se quisesse cortá-lo por completo. Nesse instante, um corte leva o espectador ao rosto do personagem, que geme e grita de dor – fica implícito, dessa forma, que o homem tenha, de fato, retirado sua própria genitália. Um curto plano mostra a tesoura no chão repleta de sangue.

A cena seguinte traz uma nova canção: *Falhaste Coração*, de Ângela Maria. Um homem de terno – possivelmente o mesmo que sacrificou a galinha – senta-se em um grande banco ornado. Ele está parado, quieto, apenas colocando o dedo em seu nariz. Logo em seguida, o diretor leva o público ao encontro de uma mulher coberta por um longo vestido branco. Ela caminha na direção de um grande portão que guarda uma longa escadaria. Cuidadosamente, ela passa pela porta sem ser vista e sobe rapidamente as escadas. Dentro da mesma cena, o homem de terno caminha no mesmo ambiente da mulher; ele, contudo, anda cambaleante, com o pé direito engessado. Depois de muito caminhar, ambos se encontram e se abraçam calorosamente em frente a uma fonte. Agora abraçados, o casal passeia pelos cenários naturais que compõem o ambiente. Aos beijos, os dois vão ao chão.

Uma pequena elipse temporal é realizada. No chão, um tecido branco; ao fundo, o homem se despindo; e em frente à câmera, a mulher encontra uma pequena faca. Ela esconde o objeto debaixo do lençol. O homem, então, vai em direção a ela e, com os dois nus, começa um ato sexual. Isso é interrompido quando, subitamente, a mulher recupera a faca e perfura o peito de seu amante. Em uma tentativa de fuga desesperada, o homem rasteja pelo chão. É nesse momento que, novamente, *Aluê* retorna, deixando de lado a música de Ângela Maria. Após seguir o homem lentamente, a dama finalmente concretiza seu assassinato ao mesmo tempo em que, aos risos, ergue a faca por uma última vez.

Em linhas gerais, dois principais apontamentos são necessários para estabelecer linhas analíticas sobre *Sentença de Deus*. O primeiro deles diz respeito à relação do filme de Ivan Cardoso com seus antecessores já comentados nos capítulos anteriores. Por se tratar de um trabalho extremamente heterogêneo – tema que será resgatado mais adiante – o curta-metragem consegue, de modo orgânico, abarcar temas e sistemas estéticos já observados em *Memórias de um estrangulador* e *O rei do cagaço*.

Inicia-se, pelas semelhanças referentes ao primeiro filme analisado, o trabalho de Júlio Bressane. A primeira cena a ser levantada, aqui, como intersecção entre os dois filmes ocorre por volta dos doze minutos da película, na qual há um homem que, deliberadamente, estrangula uma mulher. Há, aqui, no entanto, uma semelhança primária e notória entre ambos os filmes: um assassinato por estrangulamento de uma mulher aparentemente indefesa. Tal crime, muitas vezes repetido ao longo de *Memórias de um estrangulador*, é a principal marca de Júlio Bressane que, a partir de tal repetição torna o ato mera banalidade. Contudo, além da semelhança do crime cometido, o que chama atenção é a forma pela qual Ivan Cardoso opta por filmar tal acontecimento. Seguindo o método *bressaneano*, Cardoso opta por uma abordagem cínica, semelhante àquilo levantado por Sganzerla (2001): a captura física, corporal, da ação; somem as tentativas de construir discursos filosóficos ou procedimentos do tipo. A câmera preocupa-se exclusivamente em reter as aparências físicas dos humanos aqui representados. O assassinato ocorre sem mais delongas: um ser humano colocando-se fisicamente acima de outro – é a força reduzida a suas instâncias físicas, básicas.

Figura 56 – Estrangulamento à Bressane



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

O crime, filmado a certa distância, não implica discursos morais ou éticos ao acontecimento. É o que defende Sganzerla (2001) ao abordar a desdramatização da ação. Aqui, contudo, existe um importante elemento que concede à cena um certo tom de dramaticidade: a trilha sonora. Similar às trilhas de filmes de horror ou terror, essa opção estética de Ivan Cardoso concede a seu assassino um caráter malévolo, perverso. Por mais que sua estratégia imagética e decupagem aproximem-se do cinismo e distanciamento, sua estética sonora parece ir para outra direção. O enquadramento não cria qualquer identificação ou empatia com os personagens, mas a trilha musical deixa claro que o que está sendo visto é um ato de crueldade.

A segunda cena levantada como possuindo similaridades ao filme de Bressane ocorre aos quase dezoito minutos do curta-metragem. Trata-se de quando uma personagem feminina assassina seu amante durante um ato sexual. Novamente, aqui, o ato violento é filmado com certo distanciamento perante a ação. Em momento algum o diretor visa explorar o sofrimento do personagem atacado ou a glória da assassina: vê-se, apenas, corpos em movimento, corpos contra corpos. O cinismo à Sganzerla (2001) é compreendido justamente quando, propositalmente, Ivan Cardoso deixa seus personagens soltos, à deriva em um único plano; seus gestos, exacerbados e, por vezes, exagerados, são os únicos detalhes capazes de transmitir algum sentimento proveniente dos protagonistas. É o corpo humano tomando o lugar de diálogos ou tratados filosóficos: entende-se a miséria do atacado e a felicidade da mulher por meio de sua desenvoltura física. Corpo como canal da mensagem.

Figura 57 – Cinismo cinematográfico



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

As próximas duas cenas a serem levantadas, agora, estabelecem diálogo estético com o filme de Edgard Navarro, *O rei do cagaço*. O primeiro trecho destacado diz respeito à segunda sequência do filme, situado nos primeiros três minutos da obra: um ato de necrofilia. Nessa cena, há um claro exercício de ironia do diretor, seguindo os moldes já estudados em Navarro – principalmente no que diz respeito à polifonia do filme. Contendo um ato torpe, a cena selecionada do filme de Ivan Cardoso extrapola limites irônicos ao, deliberadamente, permear essa sequência com uma música de contornos românticos. Enquanto ouve-se a bela canção de Roberto Carlos, enxerga-se, em tela, um estupro, uma violação máxima do corpo feminino ali exposta. Dessa maneira, imagem e som tornam-se dois elementos dissonantes: a violência ali filmada em nada tem a ver com o romantismo de *Como é grande o meu amor por você*. A polifonia, o excesso de sons, é, segundo Xavier (2012), característica do modernismo aplicada à estética fílmica; e nesse caso, torna-se elemento de clara ironia.

Figura 58 – Necrofilia



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

A seguinte cena separada também envolve um ato sexual – agora, contudo, um ato consentido. Próximo dos sete minutos de filme, um casal faz sexo em frente à bandeira brasileira. O som, aqui, novamente surge como elemento central para o estabelecimento de um recorte irônico. *Pra Frente Brasil*, música tema da ditadura militar para promover a Seleção Brasileira na Copa do Mundo, de 1970, é utilizada, por Cardoso, como pano de fundo de um casal que faz sexo. Além da canção, o ícone patriota, a bandeira, muitas vezes vista como símbolo de discursos moralistas pregados pelo governo brasileiro, agora compõe um cenário que tem como elemento principal o sexo, o fim do pudor. Nesse trecho entra em questão, portanto, a ideia de *iconoclastia* explorada no capítulo anterior. A simbologia da bandeira é deturpada, ultrapassada pelo diretor, que enterra o moralismo da sociedade do país colocando o ícone da nação como mero requinte cenográfico. O sexo, o prazer carnal, em frente à bandeira, toma conta da cena, deixando a nação e seus valores morais em segundo plano; o protagonista é, novamente, o corpo humano e sua interação com outros corpos.

Figura 59 – Sexo em frente à bandeira



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Passadas as primeiras similaridades entre *Sentença de Deus* e os outros dois filmes analisados, há um outro tópico final de semelhanças a ser compreendido. Da mesma maneira como visto nas obras anteriores, no filme de Ivan Cardoso, aplica-se, também, o fim de estruturas lineares a partir da lógica de Décio Pignatari (2004). No entanto, a obra de Cardoso vai adiante em relação aos filmes analisados em capítulos anteriores. No filme de Bressane, por exemplo, o protagonista, único personagem de destaque, cria, inevitavelmente, um ponto de ancoragem – tem-se, ali, um ponto central de ancoragem para o espectador. A narrativa em si é mínima, mas o estabelecimento de um protagonista por si só já apresenta pressuposto lógico de uma estrutura linear da história a ser apresentada. Em *O rei do cagaço*, além da criação da dinâmica de protagonistas, Edgard Navarro tem, em sua narração, uma maneira de pontuar um breve, mas visível recorte narrativo. Aqui, no entanto, Ivan Cardoso nega uma sequência causal das cenas e também ignora possíveis protagonistas e deixa de lado um recurso como a narração. Cada cena parece, a seu modo, apresentar um novo personagem e, sem a presença de um narrador, tudo é regido por meio da aleatoriedade e do acaso.

3.3 Reflexões a partir da cena de abertura: contornos ritualísticos e performáticos

A primeira cena de *Sentença de Deus* servirá, nessa seção do trabalho, como principal objeto de análise. Busca-se, aqui, uma compreensão de como a sequência de abertura do filme dialoga com dimensões referentes a rituais ou a *performance*. Cabe pontuar, no entanto, que a cena em questão não apresenta um ritual *stricto sensu*; estamos diante de uma *performance* que aparenta trazer para si alguns elementos de encenação presente em rituais em termos gerais. O transe do personagem principal não é efetivo ou místico, é uma representação de um ato ritualístico.

A respeito do ritual, cabe dizer que se trata de uma forma de expressão que pode ser traçada desde os tempos primordiais da existência humana, aparecendo de modo diferente em cada cultura. A *performance*, por outro lado, se utiliza das instâncias ritualísticas para construção de sua dinâmica artística – para Zumthor (2014), por exemplo, sua origem está posicionada a expressões não-verbais de rituais da antiguidade. Além disso, ainda apoiado em Zumthor (2014) e Glusberg (2013), como visto no capítulo anterior, a arte performática não possui uma única definição simples ou exata. A partir de suas várias terminologias, trata-se de um exercício de presença corporal, um acontecimento gestual (e às vezes oral) que se baseia na linha tênue da eliminação das fronteiras entre objeto artístico e a vida. Pressupõe-se, portanto, uma relação direta do corpo humano com o espaço ao seu redor – Glusberg (2013) ainda adiciona o *tempo* como uma das matérias-primas centrais da arte da *performance*. Além da atuação corporal, a ideia de registro imagético pode também ser incluída como elemento central da *performance*. Como visto anteriormente em Barthes (2009), o registro das ações performáticas é aquilo que torna eterno o efêmero. De certa forma, a transformação do momento em imagem é tão importante quanto a presença corporal, pois é ela que difunde e expande seus limites, sendo capaz de entregar a ação performática àqueles que não necessariamente se fizeram presentes no ato original.

Evocando o teatrólogo Jerzy Grotowski, o autor colombiano Juan Monsalve (2009, p. 1, tradução própria), diz: “o primeiro *performer* é o xamã” – dessa forma, para o autor, fica estabelecida uma relação intrínseca entre *performance* e o ritual. Monsalve (2009), ao ligar estas duas formas de expressão, aponta que a arte performática é, portanto, a primeira forma de representação corporal criada pelo ser humano a fim de se comunicar com os outros e, no caso do ritual, com as instâncias sagradas de sua existência. Entretanto, para Monsalve (2009), o distanciamento entre *performance* e

ritual surge quando a ação a ser representada deixa de possuir uma finalidade única dentro de esquemas sociais – como o contato com o sagrado nos casos ritualísticos. Assim, o ato performático é marcado, justamente, pela inutilidade da ação: quando o ritual toma contornos inúteis, transformando-se em arte, sua representação se torna uma expressão cuja única finalidade é, dessa forma, tensionar limites corporais e espaciais. No caso de *Sentença de Deus*, por mais que a cena inicial do filme evoque elementos recorrentes em rituais religiosos, tal qual a música típica ou o sacrifício – elementos a serem resgatados posteriormente – dentro do filme sua função narrativa é nula. Sua presença, desconexa das outras ações da obra, funciona como uma estrutura com lógica espaço-temporal própria, não possuindo relações de causa e consequência com o resto do filme. O ritual, descontextualizado, funciona apenas como um elemento de choque, surgindo para causar repulsa e curiosidade no espectador médio. No entanto, cabe dizer que a cena inicial do filme não foge à regra estabelecida pelo restante da obra de Ivan Cardoso: trata-se de uma curta-metragem no qual cada cena possui suas próprias articulações espaço-temporais, configurando um esquema *constelacional*, como diria Pignatari (2004).

A cineasta Maya Deren (2012), ao falar sobre articulações temporais no cinema, nota que a repetição de ações e o encavalamento temporal criado a partir da montagem concede às imagens um caráter profético, ritualístico:

A repetição de cenas de uma situação casual envolvendo muitas pessoas pode ser usada num contexto profético, como um *déjà-vu*; a reiteração exata, através da alternância de quadros repetidos daqueles movimentos, expressões e trocas espontâneos, pode também mudar a qualidade da cena de uma informalidade para uma estilização coreográfica (Deren, 2012, p. 146).

A cena aqui analisada, por exemplo, propõe ao espectador uma montagem que nega o tempo enquanto estrutura linear. Não há, na primeira sequência de *Sentença de Deus*, quaisquer elementos de fruição e fluidez da edição: tempo e movimento não são respeitados enquanto preceitos lógicos; ações se repetem, encavalamento temporal é notado, gestos e *raccords* não são respeitados. Diferente de uma montagem clássica, como visto em Burch (1977), que prioriza a lógica linear de espaço e tempo, o filme de Ivan Cardoso trata as imagens com menos racionalismo. Dessa forma, além de apresentar um trabalho de contornos ritualísticos, o diretor também faz com que sua linguagem siga um caminho que se distancie de expressões de lógica-causal, amplificando os elementos de rituais propostos pelo *performer* na primeira cena do filme.

A respeito da percepção e articulação temporal dentro de sociedades, o autor mexicano Mariano Picón-Salas (1952) pontua que é caráter das sociedades capitalistas – ou, em seu caso, norte-americana e europeia – estabelecer uma aceleração das relações interpessoais. Para compreender o tempo enquanto instância política, o escritor volta ao tempo das colonizações: enquanto dentro da sociedade primitiva mexicana as relações amorosas custam muito tempo a se solidificarem, nas potências colonizadoras ocorre o oposto; as arestas sociais capitalistas ou pré-capitalistas ocorrem de modo dinamizado. Picón-Salas (1952), ao comparar as sociedades, conclui que havia uma relação temporal de muita *crueza* dentro da percepção colonizadora, algo que foi interpretado como um grande choque psicológico por parte das tribos mexicanas. Segundo o autor, muito dessa interpretação temporal provém das instâncias ritualísticas conservadas pelos colonizados. Portanto, em reação à brutal invasão europeia, as sociedades colonizadas ainda conservam dinâmicas *ritualísticas* com o tempo através de sua dilatação, negando a aceleração capitalista. Partindo dos pressupostos de Picón-Salas (1952), a confusão temporal na cena de abertura de *Sentença de Deus* serve muito além de um mero requinte estético: é uma afronta ao modo de viver hegemônico, baseado na aceleração e lógica-causal das relações pessoais e temporais. Assim, negar a *crueza* colonizadora e se entregar aos moldes ritualísticos é uma maneira de superar as regras da sociedade baseada no capital através de uma breve aproximação do passado.

Volta-se, brevemente, a Juan Monsalve (2009, p. 4) quando este diz: “a verdadeira performance é o ritual original”. Novamente, o conceito de *performance* está atrelado a expressões ritualísticas, antigas, muitas vezes ligadas a instâncias sagradas ou até mesmo religiosas. No entanto, a respeito da arte performática dos tempos capitalistas, o autor aponta que ocorre uma perda da essência artística da *performance* porque esta, inevitavelmente, entrega-se aos modos de reprodução técnica. Dessa maneira, ao estabelecer uma relação com as tecnologias de reprodutibilidade, o *performer* deixa de possuir seu papel original de xamã, perdendo seu contato com o sagrado ou sua condição de arte. Aqui, na cena inaugural de *Sentença de Deus*, encontra-se aquilo que Monsalve (2009) mais teme: um ato ritualístico, performático, capturado por mecanismos tecnológicos de reprodução imagética. Seguindo os preceitos do autor, portanto, a *performance* do filme de Cardoso se distancia de sua situação original baseada na presença física e na integração corporal com o espaço ao seu redor. Tem-se, aqui, um registro daquilo que, durante sua gravação, foi um ato performático.

Por mais que Monsalve (2009) seja utilizado como fonte teórica a respeito da relação entre *performance* e ritual, não é necessário estabelecer concordância total com suas

ideias acerca da relação entre arte performática e reprodutibilidade técnica. O autor mexicano, de modo categórico, acaba inicialmente apontando que toda *performance*, dentro do mundo industrializado, está inevitavelmente capturada pelos meios de reprodução. No entanto, existem trabalhos que, mesmo envolvidos nesse sistema social, deixam de ser captados por mecanismos de reprodução – muitas vezes compreendidos como *happenings*; como exemplo, fica registrada a já referida experiência *4 dias e 4 noites*, de Artur Barrio. Além disso, as instâncias responsáveis pelos processos de reprodutibilidade não apenas são capazes de trabalhar junto às ideias de *performance* como, em alguns casos, expandem seus horizontes. Refere-se, novamente, a Artur Barrio (2006, p. 263) que, sobre suas *situações trouxas*, diz: “devido ao meu trabalho estar condicionado a um tipo de situação momentânea, automaticamente o registro será a fotografia, o filme, a gravação etc. – ou simplesmente o registro retiniano ou sensorial”. Nesse caso, a fotografia é integrada ao processo de *performance* do artista⁵², tornando o próprio ato de fotografar em elemento chave de suas *touxas ensanguentadas*. Na cena inicial do filme, a direção de Ivan Cardoso, aliada às possibilidades estéticas propiciadas pelo meio cinematográfico, também é construída a fim de expandir as próprias codificações ritualísticas da *performance*: a alteração e a distorção das lógicas temporais propiciadas por uma montagem inventiva, aqui, são um exemplo de como a reprodutibilidade técnica é capaz de auxiliar na construção mais aprofundada de um ato performático ou ritualístico.

O que, no entanto, faz da cena em questão um recorte ritualístico? Para a compreensão de uma *performance*, Glusberg (2013) diz que o segredo está posicionado na decodificação dos movimentos e dos elementos gestuais e cênicos propostos na situação. É assumir um estado simbólico da existência, como recorda Picón-Salas (1952), e compreender cada gesto e movimento como potencial índice de análise mais aprofundada. Em *Sentença de Deus*, surgem um punhado de potenciais materiais a serem observados por uma lente simbólica: o sangue, o sacrifício⁵³, o transe espiritual (ou *performance*) e a música. Tais pontos podem ser diretamente relacionados a instâncias ritualísticas através de um mapeamento referente a outras referências audiovisuais que retratam temas similares: documentários etnográficos de tribos indígenas, de Maya Deren a Major Thomaz Reis, representam rituais que mostram ao espectador elementos indiciais similares aos expostos por Ivan Cardoso na cena de abertura de seu filme.

52 Anteriormente, a relação entre a *performance* e a fotografia nos trabalhos de Artur Barrio já foi explorada e, por isso, limitam-se os maiores comentários na presente seção.

53 Sangue e sacrifício serão abordados, a seguir, como objeto de análise à parte.

Figura 60 – Ritual de sacrifício



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Percebe-se, dessa forma, ao observar o ato ritualístico, uma necessidade analítica que trabalhe a partir de duas frentes: a tautologia e a crença⁵⁴. No primeiro dos casos, parte-se de uma análise mais crua dos fatos, apresentando uma compreensão fria, dizendo respeito apenas às aparências físicas, visuais do ato ritualístico ou performático. Por mais que haja, fatalmente, uma relação intrínseca entre o ritual e o não visto, é necessário, antes disso, uma observação da concretude do ato analisado: decodificar, descrever, perceber as nuances do corpo exibido para a câmera – algo que, na seção anterior, foi explorado. A segunda linha de pensamento, que diz respeito à *crença*, foca-se no aspecto simbólico dos gestos, movimentos e atuação do *performer*. Qual é a conexão dessas características com aquilo que não se vê? A *crença*, portanto, diz respeito não ao ato em si, mas sim em sua relação com o simbólico, religioso; nota-se aqui, dessa maneira, uma potencial leitura mais próxima do aspecto ritualístico da cena de abertura do filme. Ao invés de se escolher apenas um dos caminhos levantados, opta-se, por outro

⁵⁴ Ambos os conceitos são trazidos da leitura de *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998). Na obra, o autor apresenta esses dois nichos de análise que, por mais contraditórios que pareçam, trabalham unidos para proporcionar uma leitura mais atenta e perspicaz de uma obra de arte contemporânea.

lado, por apresentar ambos os métodos como elementos complementares, firmando uma abordagem dialética a partir dos conceitos extraídos de Didi-Huberman (1998).

3.3.1 Sobre o sacrifício, o profano, a violência e o corpo

Ao apresentar uma análise a respeito da obra *Tiradentes*, o pesquisador Artur Freitas (2007, p. 259) define o sacrifício como: “um ato religioso que pretende a comunicação entre o mundo sagrado e o profano por intermédio de uma vítima”. Tendo, ainda, como ponto de partida a cena inicial de *Sentença de Deus*, pode-se estabelecer a seguinte conexão envolvendo o tema do ritual e do sacrifício: o transe do protagonista, instância cerimonial do ato ritualístico, apresenta seu contato com instâncias sagradas, além da lógica mundana; por outro lado, a inserção do sacrifício animal na cena surge como uma dinâmica pertencente à face contrária do sagrado, o profano. Inicia-se tudo com a *performance* humana que parece, como dito anteriormente neste capítulo, uma tentativa de comunicação com uma força que transcende os limites naturais. Os gestos, a ação performática, são, sobretudo, uma espécie de entrega da alma a algo sagrado, religioso. Tal construção, de certa forma utópica, é interrompida quando surge, no horizonte da cena, o segundo aspecto da construção ritualizada. A degola do animal indefeso, aqui, estabelece-se um ponto de contato do ritual com elementos violentos, profanos, da existência.

O sangue é outro elemento que chama a atenção nos primeiros minutos do filme. A degola da galinha é extremamente explícita, sendo capaz de deixar o espectador nauseado – Ivan Cardoso deixa claro, no princípio, que se trata de um animal vivo, tanto é que se percebe seus segundos finais de agonia em sua trágica morte. A pesquisadora Cynthia Freeland (2001) aponta que a utilização do sangue em contextos artísticos automaticamente coloca a arte em um estado de conexão direta com o passado ancestral, primitivo, de rituais e sacrifícios realizados antigamente. Para a autora, contudo, volta-se ainda mais na relação entre arte e instâncias ritualísticas: Freeland (2001), em certa altura de seu texto, vem a dizer que a própria arte contemporânea em si é um ritual; ao colocar objetos cotidianos em condições artísticas ocorre, ali, uma espécie de ritual que ressignifica o objeto contemplado na situação.

Retorna-se desse parêntese para, novamente, voltar à temática do sangue. Ainda seguindo o texto da pesquisadora norte-americana, nota-se que o sangue, aliado ao corpo, música e até mesmo tintas, também coloca uma situação artística em contato com sua herança ritualística. A arte como ritual, então, é realizada através de uma catarse que se cria por meio da junção de vários elementos capazes de construir uma

metamorfose corporal ou ato performático. Tal descrição remete, imediatamente, à cena construída em *Sentença de Deus*: existe a *performance*, uma trilha característica e, por fim, o sangue que cobre o corpo do protagonista. Segundo os preceitos de Freeland (2001), então, Ivan Cardoso constrói uma cena que, definitivamente, conecta-se com a herança ritualística que permeia grande parte das expressões de arte contemporânea.

A utilização do sangue pode, para Freeland (2001), direcionar o olhar do espectador para significados voltados para o *sagrado* – a autora, em seu livro, usa como exemplo uma comum alegoria com o simbólico *sangue de Cristo*. Entretanto, não é esse tipo de conexão explorada por Ivan Cardoso em seu filme. A contemporaneidade, para a pesquisadora, subverte essa lógica cristã e idílica do uso do fluido corporal humano. O sangue, dentro do jogo da arte contemporânea, serve como elemento a fim de atacar, chocar, o espectador médio ou burguês. Sai de cena o *sacro cristão*, dando voz ao choque pelo choque. Em *Sentença de Deus*, exemplificando, o uso do sangue pouco tem a ver com metáforas espirituais utópicas: trata-se de uma utilização isolada, aleatória, sem apresentar contextos ou justificativas. Serve apenas ao choque, sendo um ato de violência por ela própria. A cena aqui analisada introduz um mundo de dor, violento e angustiante. O fluido humano ou animal, em tal contexto, é, como diz Freeland (2001, p. 7, tradução própria), símbolo de dor e violência.

As obras de arte que utilizam sangue ou urina entram na esfera pública sem o contexto de um significado ritual bem compreendido ou de redenção artística através da beleza. Provavelmente os críticos da arte moderna sentem saudades de obras de arte belas e edificantes como a Capela Sistina.

Figura 61 – Ritual de sacrifício 2



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Levantam-se, também, questões relativas a implicações morais na cena do assassinato do animal no filme aqui analisado. Quais as razões que levam o diretor a propor tal crueldade? Por que não há o uso de sangue falso ou ferramentas do tipo? O que cabe, aqui, é talvez concluir que não haja razões concretas o suficiente para justificarem o ato no filme de Ivan Cardoso. Talvez o próprio choque que, inevitavelmente, levanta as questões aqui suscitadas baste; trata-se de chocar o espectador, tirá-lo de sua zona confortável, confrontá-lo com suas próprias contradições éticas envolvendo a morte animal.

Ao falar sobre sacrifício, animais e rituais, *Tiradentes*, de Cildo Meireles, volta à tona. A obra não necessita de apresentações aprofundadas, já que foi introduzida ao texto um par de vezes nas seções anteriores. Apenas para refrescar a memória, trata-se de um totem construído na exibição *Do corpo à terra*, em 1970, que consistiu na queima de galinhas vivas amarradas em um poste. Assim como na cena inaugural de *Sentença de Deus*, o trabalho chocante de Cildo Meireles também lida diretamente com o tema do sacrifício animal e seus limites éticos e morais. Em linhas gerais, pode-se estabelecer breve diálogo com o teórico René Girard (1990) que vê, muitas vezes, a violência ser

compreendida como aspecto irracional da vivência humana. No caso das obras aqui analisadas, ocorre um movimento contrário, também notado pelo autor francês. Em um contexto ritualizado, a violência surge como maneira de traduzir a agressividade e a dor da realidade humana. Desse modo, “a violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa” (Girard, 1990, p. 13).

Tiradentes e Sentença de Deus, obras quase contemporâneas, lidam objetivamente com o contexto violento da ditadura militar em curso no Brasil. Após 1968, com o advento do AI-5, censura, repressão, exílios forçados e tortura institucionalizada, a violência se tornou elemento mais do que recorrente no cotidiano brasileiro. As obras aqui analisadas, portanto, utilizam-se da substituição de elementos a serem violentados: se na vida real, o humano é visto como alvo por seus pares, no contexto artístico de Cardoso e Meireles, transfere-se tal dor para o plano animal – aos moldes explicitados no primeiro capítulo do livro de Girard (1990). Os dois artistas, portanto, veem nas galinhas perfeitas metáforas para a violência de inocentes no Brasil; a vítima é, assim, “uma criatura inocente, que paga por algum culpado” (Girard, 1990, p. 14). Os animais, no presente caso, são aqueles que sofrem as consequências da violência do estado por parte dos artistas.

Existem, evidentemente, diferenças centrais em *Tiradentes e Sentença de Deus* – diferenças estas presentes no campo formal. Enquanto Cildo Meireles opta pelas chamadas, um quase exercício de pirotecnia, uma construção visual mais elaborada, Ivan Cardoso não cria imagens de rigor formal abastado; são planos simples, quase rudimentares, que apostam muito em sua construção aliada da montagem, do tempo esculpido e da trilha sonora em questão. Além disso, aproximando as duas obras analisadas, cabe dizer que em ambos os casos o que resta como elemento indicial são imagens: no caso de Cildo, a fotografia, enquanto em Ivan, o suporte é o Super-8. No fim de tudo, são as imagens que mantêm registradas as ações sacrificiais com finalidades artísticas e políticas.

Finalizando a conexão entre Cildo e Ivan Cardoso, conclui-se que ambos apostam em construções alegóricas para transferir à esfera animal a violência vivida por artistas e cidadãos comuns no Brasil da ditadura militar. Traz-se Girard (1990), uma última vez, para o debate: “o sacrifício sempre foi definido como uma mediação entre um sacrificador e uma ‘divindade’. Como, para nós modernos, a divindade não possui mais nenhuma realidade, [...] é a totalidade da instituição que a leitura tradicional remete ao imaginário”. As construções na cena inaugural do filme e em *Tiradentes* não são realizadas a partir de uma tentativa de comunicação divina; como bem cita o autor francês, o divino pouco importa e, talvez, nem seja trazido pelos artistas. O contato das obras está muito mais próximo da realidade, daquilo que materialmente ocorre em suas vivências. É a arte,

novamente, encontrando na vida alheia seu material estético e, também, ético, moral. Deixa-se de lado a divindade, dando espaço para a realidade.

Figura 62 – Sacrifício de Cildo Meireles



Fonte: *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* (1970), Cildo Meireles (estaca sobre um quadrilátero, pano branco, galinhas e fogo)

Henri-Pierre Jeudy (2002), sobre rituais, aponta que uma de suas principais consequências estéticas é a supressão da mediação, deixando cada vez mais apagados os limites entre vida e arte. “A ritualização não deixa de reativar o símbolo pelo poder realista da encenação corporal” (Jeudy, 2002, p. 140). Através das instâncias corporais, portanto, o *performer* – ou o xamã, buscando terminologia de Monsalve (2009) – constrói um processo de metamorfose: o corpo, assim, chama para si uma construção simbólica dos gestos e da encenação. No caso de *Sentença de Deus*, por exemplo, a metamorfose proposta pelo diretor distancia-se de um contato simbólico com o sagrado. O corpo, na cena específica, transita a partir da transformação do sentimento, do conflito, em algo palpável, físico.

Recorda-se, aqui, alguns preceitos do texto de Frederico Morais (1970), *O corpo é o motor da obra*. Nele, como visto anteriormente, o autor parte para a defesa de uma arte que explore limites corporais do ser humano – além de também prezar pela utilização de materiais e matérias-primas precárias. A arte revolucionária defendida por Morais (1970) compreende o corpo humano como primeiro canal de comunicação do ser humano (algo visto quando debatidas as influências ritualísticas na *performance*). “O artista cria um estado de permanente tensão”, diz Morais (1970, s/p). Na cena aqui analisada, tal estado de tensão pode ser observado no próprio trabalho corporal do protagonista: seus músculos tensionados, quase rígidos, unidos a seu ato performático flertando ao biomecânico, entregam à cena inaugural de *Sentença de Deus* um caráter tenso, pouco agradável. Todo o tensionamento presente na cena, desde o corporal até a linguagem beirando o cinismo, entregam ao espectador uma cena cuja potência dramática cria uma estética que flerta com um pesadelo. A tensão, a angústia, o sacrifício, a *performance*: nada é confortável.

Para contribuir ainda mais com a integração da *performance* com a vida real, pode-se comentar, rapidamente, a escolha da locação da cena analisada. Esse corpo em estado de tensão, que contém em si a instância artística da sequência, é levado a interagir com um cenário real, pertencente a uma cidade real. Ivan Cardoso, intencionalmente, deixa de lado a preferência por um estúdio ou cenário construído⁵⁵ no qual teria total controle da encenação, deixando livre a interação de seu ator com um ponto específico da cidade: trata-se da Gruta da Imprensa⁵⁶, localizada no Rio de Janeiro. Essa filmagem em um lugar público, que integra o cotidiano, remete à ideia de um cinema experimental voltado para a mescla entre documental amador e ficção. Vida e arte, novamente, são colocadas frente a frente.

Ainda em Frederico Morais (1970, s/p), a seguinte citação: “arte e contestação desenvolvem-se no mesmo plano: ações rápidas, imprevistas, ambas semelhantes com a guerrilha”. A primeira sequência de *Sentença de Deus*, portanto, parece seguir o mesmo raciocínio do crítico mineiro. A cena começa sem apresentações ou contextualizações. O espectador é lançado logo em direção ao transe do protagonista sem antes ser apresentado a elementos básicos da *diegese* – tal processo introdutório, comum no cinema institucional, é negado pelos experimentalistas brasileiros. A cena é curta, não

55 Acredita-se, também, que, além de escolha estética, se trata de uma adequação de sua criatividade artística à sua realidade material financeira. Como visto anteriormente, o cinema experimental brasileiro é, em sua esmagadora maioria, realizado com pouco ou nenhum orçamento.

56 Localizada na Avenida Niemeyer, na cidade do Rio de Janeiro, a Gruta da Imprensa é um ponto turístico carioca inaugurado em 1920 pelo prefeito Carlos Sampaio dias antes da chegada dos reis da Bélgica ao Brasil.

passando dos três minutos, mas sua construção é potente o suficiente para, logo de início, marcar o público.

Como já observado, o trabalho corporal do protagonista de Ivan Cardoso é um elemento chave para a presente análise da cena. Surge, então, o nome do teatrólogo Jerzy Grotowski⁵⁷ (1992), como aporte teórico. O autor polonês, logo no princípio de sua defesa do teatro pobre, aponta o seguinte: “O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de ‘trance’ e de integração total de todos os poderes psíquicos e físicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de ‘transiluminação’” (Grotowski, 1992, p. 14).

Na cena analisada, como dito logo antes, o protagonista de Cardoso parece estar imerso em um transe hipnótico do qual não consegue se libertar. Mesmo com a entrada de um segundo personagem no cenário, seus movimentos seguem independentes da ação do homem que sacrifica a galinha. Nada o distrai e muito menos o liberta de sua hipnose. Essa proposta centrípeta de seus movimentos o faz liberar uma energia caótica de maneira catártica.

Há, além disso, um apagamento total das fronteiras entre corpo e mente: tudo atua em uma única simbiose. Os gestos fortes, contraídos, revelam um estado mental de perturbação, dor. É a transferência do estado interno para limites físicos, externos, corporais. A chegada do segundo personagem, responsável pelo assassinato do animal, também contribui para a expansão desse estado mental do protagonista. A respeito do trabalho especificamente corporal, pode-se buscar outra ideia de Grotowski (1992). O teatrólogo, em seu texto, valoriza a importância da visualidade dos músculos dos atores, como se comprovasse toda a angústia interna traduzida para o exterior.

A respeito da *mise en scène* construída no princípio de *Sentença de Deus*, percebe-se uma clara intersecção com os preceitos levantados pelo autor polonês. A pobreza de seu teatro diz respeito à eliminação de tudo aquilo que não é substancial para a encenação – trata-se, nesse ponto, de uma erradicação de todo e qualquer bloqueio ou aresta. Para construir um teatro pobre, basta se ater apenas ao necessário para, desse modo, rasgar a máscara social e se entregar por inteiro à cena. Grotowski (1992) defende a utilização de iluminação precária, trajes sem valores autônomos e afins. Adaptando tais propostas para a linguagem cinematográfica de Ivan Cardoso, encontram-se conexões do diretor brasileiro com a pobreza teatral. Toma-se por exemplo a Figura 60. Nela, vê-se o personagem com vestes simplórias, mínimas, cuja ação pouco interfere na absorção

57 Jerzy Grotowski, reconhecido pela teoria do *teatro pobre*, foi uma das principais influências de Germano Celant para a construção teórica da *arte povera* italiana.

visual do espectador: o foco está nos corpos em si. A iluminação, construída a partir de uma fonte natural não entrega uma imagem com clareza ou grande qualidade. Apoia-se, unicamente, no necessário, na instância mais básica do cinema de captar corpos em movimento (Sganzerla, 2001).

Finaliza-se essa seção com a seguinte conclusão de Grotowski (1992) acerca da finalidade de sua pobreza: “nessa luta com a verdade interior, nesse esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade sempre me pareceu lugar de provocação” (Grotowski, 1992, p. 19).

Figura 63 – Corpo em movimento



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

3.4 Recortes tropicalistas

O final da década de 1960 é marcado, simultaneamente, pelo endurecimento do mecanismo estatal por parte dos militares e por inúmeras expressões artísticas voltadas para a construção de uma vanguarda nacional. Como visto na introdução, os anos 1960 são um resultado direto de debates e experimentações nas artes plásticas vindas da década anterior: concretismo, neoconcretismo, antiarte e nova objetividade. É consenso,

também, entre os historiadores a serem aqui resgatados, que o ano de 1967 serve como ponto de ancoragem temporal para se compreender as raízes das experiências artísticas subsequentes. Como eventos centrais, pode-se citar, aqui, os seguintes exemplares: uma primeira encenação do texto *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, por José Celso Martinez; o desenvolvimento teórico e prático do cinema novo com *Terra em Transe*, de Glauber Rocha; e, paralelamente a isso, a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, seguida pelo texto de Hélio Oiticica, *Esquema Geral da Nova Objetividade* – é nessa exposição que ganha fama a construção de Oiticica a ser chamada de *Tropicália*, vista no capítulo de introdução.

O tema da seguinte análise, o *tropicalismo* e a *tropicália*⁵⁸, tem como data de surgimento o mesmo 1967: nesse ano ocorreu, em São Paulo, o III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record (Favaretto, 2000). No evento, artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil ganharam destaque ao apresentar um estilo musical distinto daquilo que vinha sendo produzido no Brasil até então. Sobre as músicas, tendo como principal exemplo *Alegria, alegria*, de Caetano, Celso Favaretto (2000) nota que há, no cerne do movimento, uma tentativa de abraçar as contradições e ambiguidades da vida moderna no Brasil.

A marchinha *pop Alegria, Alegria* denotava uma sensibilidade moderna, à flor da pele, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Tratava, numa linguagem caleidoscópica, de uma vida aberta, leve, aparentemente não empenhada [...]. Através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade (Favaretto, 2000, p. 20).

A mistura citada pelo autor é parte central para a compreensão estética do fenômeno tropicalista na música popular. Esse caráter de colagem, montagem, típico da modernidade é absorvido pelos artistas; além disso, debates sociais e artísticos já levantados em outras áreas de criação são, aqui, absorvidos pelos músicos. Segundo Favaretto (2000), exemplificando, os principais ingredientes da mistura são artifícios da indústria cultural, *pop*, e elementos oriundos da cultura brasileira *stricto sensu*. “O conhecimento do Brasil proposto pelo tropicalismo volta-se simultaneamente para a tradição e o presente e vincula-se a esta forma crítica de compor e cantar” (Favaretto, 2000, p. 38).

58 Logo em seguida, serão exploradas as diferenças entre *tropicalismo* e *tropicália*, a partir de uma leitura do texto de Frederico Coelho (2010).

Napolitano e Villaça (1998) atribuem a esse caráter ambíguo do movimento tropicalista uma nova interpretação da antropofagia oswaldiana, ao absorver e apresentar elementos contraditórios como parte da obra de arte. Essa permanente tensão entre matérias-primas díspares traz ao movimento, como nota Favaretto (2000), uma abordagem crítica perante a justaposição de elementos aparentemente contraditórios. A pesquisadora Jhanaina Jezzini (2010, p. 62), seguindo a mesma linha de pensamento dos autores anteriores, percebe que “a devoração do que não é ‘nosso’ não se dá como cópia, mas como uma fusão, como uma apropriação, uma espécie de hibridismo”. Pensando assim, é natural concluir que a hibridização de influências não é uma forma de entregar a cultura brasileira, nacional, tradicional, às mãos estrangeiras, mas de transformá-las dentro dos moldes especificamente brasileiros.

Cláudio Coelho (1989), ao tentar estabelecer uma ponte entre o tropicalismo musical e a política revolucionária brasileira, nota que, por mais que haja aproximações conceituais entre tropicalistas e esquerda, a relação entre ambos é, no mínimo, turbulenta. Segundo Coelho (1989, p. 163), as músicas dos tropicalistas “ofereciam uma visão diferente dessa realidade [social], utilizando, como a Jovem Guarda, formas artísticas consideradas descaracterizadoras da cultura brasileira”. Essa tomada de posição perante as dificuldades sociais enfrentadas pelo Brasil da ditadura militar serve, sobretudo, como aquilo que Márcio Seligmann-Silva (2020) chama de *agente do pensamento crítico*. Para o autor, o distanciamento de formas hegemônicas – como o tensionamento antropofágico dialético dos tropicalistas – levam o espectador a desvelar as estruturas do espetáculo, criando uma espécie de choque estético. Dessa maneira, por mais que não faça direta relação às ideias da esquerda revolucionária, o *tropicalismo* serve, sim, como uma forma de revolução dentro das estruturas artísticas e, quiçá, sociais.

Por mais que compartilhem características estéticas, o movimento musical chamado de *tropicalismo* e a cultura *tropicalista* são, segundo Frederico Coelho (2010), dois elementos distintos. O ponto central aqui é compreender que a *tropicália* é uma tomada de atitudes estéticas que vão além da esfera musical, atuando em diferentes frentes, inclusive no que diz respeito à temporalidade. “A Tropicália apresenta uma trajetória mais longa e tortuosa [...] maturada por Oiticica pelo menos desde as suas incursões na zona norte carioca e no morro da Mangueira em 1964” (Coelho, 2010, p. 117). Indo além do ano de 1967, Coelho (2010) percebe outros elementos centrais da cultura da Tropicália a serem desenvolvidos no final dos anos 1960: *Apocalipopótese*, o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e o surgimento de nomes culturais como Waly Salomão e Jards Macalé. Em resumo, o autor pontua: “‘Tropicalismo’ torna-se

uma derivação bem-sucedida comercialmente do nome *Tropicália* (a obra de Oiticica), que por sua vez não tinha relação direta com os responsáveis” (Coelho, 2010, p. 134)⁵⁹.

Sobre *Tropicália*, de Hélio Oiticica, cabem algumas palavras. Sua importância e impacto estético, já levantados no capítulo de introdução, são, de fato, únicos. Seu labirinto, como percebem Napolitano e Villaça (1998), é marcado por estruturas geométricas coloridas, uma caminhada por areia e pedras e, ao final, apresenta uma televisão de tubo. Evocando falas do próprio artista, os autores concluem que o cerne da construção de Oiticica é trazer, ao mesmo tempo, características de uma estética exclusivamente brasileira e recursos visuais inspirados pela *pop art* e outras experimentações vindas do exterior. Seu jogo de ambiguidades entre o primitivo e o moderno – as plantas, a areia, *versus* a televisão – são, possivelmente, seu principal ponto discursivo, sendo levado a diversas esferas culturais. É curioso lembrar, também, que, segundo Napolitano e Villaça (1998), a estrutura de Hélio Oiticica apenas foi batizada dois anos depois de sua exposição em *Nova Objetividade Brasileira*. Seu nome, conseqüentemente, também é título de uma canção de autoria de Caetano Veloso.

Celso Favaretto (2017), em outro de seus estudos acerca do fenômeno *tropicalista*, ao lidar com temáticas contraculturais, acaba por esbarrar em características pertencentes à *tropicália* que vão além do núcleo musical por si só. Para o autor, um pós-tropicalismo musical – ou, para Frederico Coelho (2010), a expansão da atitude *tropicalista* – encontra na contracultura um terreno de debate. Chamada pelo autor de *nova sensibilidade*, tais condições contraculturais dizem respeito a uma “vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização” (Favaretto, 2017, p. 190). Além disso, elementos como *curtição*, uso de drogas, exaltação da cultura marginal⁶⁰ e fim de tabus sexuais também entram no rol de principais elementos de uma vivência tropicalista.

O mesmo Celso Favaretto (2021), em outro estudo, cita como principais achados estéticos da cultura *tropicalista* os seguintes elementos:

Procedimento de justaposição dos materiais arcaicos e modernos, cultos e populares, experimentais e da cultura de massa, constantes da experiência brasileira que, por efeitos de humor, paródia e alegorização, são deslocados [...]. Tratava-se de um descentramento das questões em debate nas atividades artísticas e críticas, fazendo uma reavaliação dos fracassos ou das inadequações dos projetos e estratégias culturais que visavam à politização das ações (Favaretto, 2021, p. 253).

⁵⁹ Nota-se, nesse ponto, um movimento já citado por Décio Pignatari (2004): a absorção da vanguarda pelo sistema, transformando-a em elemento corriqueiro e banal a partir de sua integração.

⁶⁰ Frederico Coelho (2010) aponta que o maior desenvolvimento de uma cultura da *Tropicália* desemboca, enfim, naquilo que o autor chama de *marginália*, um local de experimentação no qual se valorizam elementos de cultura marginal: pobreza, subdesenvolvimento e criminalidade.

Outra característica marcante da contracultura marginal para Favaretto (2017) é uma tentativa da arte de integrar e, se possível, atuar como elemento determinante da vida real; é uma expansão da arte para além de seus limites formais, estéticos e mercadológicos. “A ambivalência dessa nova arte pretende ultrapassar o trabalho moderno de assimilação da vida na arte, com a experiência de uma arte de viver” (Favaretto, 2017, p. 197). Dessa maneira, assim como visto em capítulos anteriores, a arte é posta não apenas como um elemento pertencente às portas de um museu: é objeto que atinge diretamente o funcionamento da vida em seu cerne. A arte, expandindo seu horizonte, torna-se parte do espaço real, vivencial e cotidiano. Experiências como a já citada *Apocalipopótese*, realizada nos arredores do MAM-RJ, são exemplos de como o trabalho artístico de proposição pode (e deve) atuar dentro da esfera social, real. “Essa poética do instante e do gesto não visava aos simbolismos da arte, mas à simbólica dos estados de transformação. [...] As ideias e proposições de Oiticica encontrariam nas décadas seguintes plena atualidade e inúmeras atualizações” (Favaretto, 2017, p. 198).

Contradizendo parte da historiografia do movimento tropicalista, Frederico Coelho (2010) conclui que os *resultados* do movimento tropicalista não são exatamente os discos musicais de Gil, Caetano e companhia. Para o autor, trata-se de algo que supera os limites da música, indo desde o cinema marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane até o poeta Waly Salomão. Essa gama de repercussões configura, para Coelho (2010), o movimento *marginália*, uma aplicação clara dos conceitos tropicalistas à cultura marginal brasileira.

A seção seguinte busca dar conta de uma análise fílmica de *Sentença de Deus* a partir de algumas características vitais da estética tropicalista – musical ou não. O filme, desse modo, poderá vir a se tornar uma ponte entre os debates levantados pela *tropicália* e a esfera fílmica para além do cinema marginal, lançando seus limites até o cinema experimental brasileiro.

3.4.1 Sobre a trilha musical: mistura tropicalista

A trilha musical selecionada por Ivan Cardoso é, sem dúvida, um dos pontos mais chamativos de *Sentença de Deus*, sendo marcada, primordialmente, por um forte ecletismo. Logo na primeira cena, a canção *Aluê* torna-se protagonista ao contextualizar uma espécie de ritual religioso. Mais adiante, um *jazz* norte-americano surge como elemento de ruptura de uma cena para outra. Em dado momento do filme, é trazida à tona uma música característica da Jovem Guarda: *Como é grande o meu amor por você*, de autoria de Roberto Carlos. Na sequência, *Meu pecado*, do gaúcho Lupicínio Rodrigues,

toma conta da cena. Até a música patriótica *Pra Frente Brasil* ganha destaque em uma das sequências do filme. *Aluê*, mais adiante, retorna e, depois dela, mais uma música de Roberto Carlos (*Eu sou terrível*) e outra de Ângela Maria (*Falhaste coração*). Observando a lista de canções que ganham protagonismo no filme de Cardoso, fica marcada uma diversidade de ritmos, estilos e época da trilha musical; cada música ganha destaque específico nas cenas em que aparecem. Em geral, cabe dizer que as músicas não se repetem – fora *Aluê* – restringindo-se a apenas uma sequência fílmica. Além disso, é necessário pontuar que as canções utilizadas no curta-metragem não são executadas na íntegra, surgindo apenas como fragmentos.

Cláudio Coelho (1989), ao tratar do tropicalismo musical, aponta uma característica específica que marca boa parte das músicas do movimento. Ao analisar *Tropicália*, de Caetano Veloso, o autor percebe que há, dentro da estética tropicalista, uma compreensão da realidade brasileira enquanto mescla entre o atual e o primitivo: “A visão tropicalista da realidade brasileira mostra uma sociedade bem mais complexa [...] marcada pela combinação do arcaico e do moderno” (Coelho, 1989, p. 165); *Sentença de Deus* parece trabalhar seu aspecto sonoro nessa mesma linha de raciocínio. Ao mesmo tempo em que coloca seus personagens em contato com músicas vinculadas à religião, como *Aluê*, Cardoso também cria cenas nas quais a trilha musical vincula-se, especificamente, a correntes modernas – como o *cool jazz* de Stan Getz. Há, portanto, uma percepção da modernidade brasileira a partir desse contato de fontes ambíguas ou até mesmo contraditórias.

Dentro do cenário musical, Napolitano e Villaça (1998) atribuem ao tropicalismo a qualidade de citações sonoras a partir de uma estética de colagem “num mosaico cultural saturado de críticas ideológicas: Danúbio Azul, Frank Sinatra, A Internacional, Quero que vá tudo pro inferno, Beatles, ponto de umbanda, hino religioso, sons da cidade, sons da casa, carta de Pero Vaz de Caminha” (Napolitano; Villaça, 1998). Esse espírito de montagem é exatamente o que sobressai da experiência sonora proposta por Ivan Cardoso em *Sentença de Deus*. As músicas não se interpelam ou se misturam: cada uma delas surge, exatamente, tal qual uma citação em texto. Há o momento ideal da música ritualística, assim como a canção patriótica ganha seu destaque dentro de uma construção irônica. Cada música possui, dentro do filme, seu destaque devido; seja para criar jogos de contradição com a imagem apresentada simultaneamente ou para simplesmente servir como ambientação da *mise en scène*. A sutil transição do *jazz Her*, de Stan Getz, para *Como é grande o meu amor por você*, de Roberto Carlos, ao mesmo tempo em que surge como substituição do estrangeiro para o brasileiro, também torna-se elemento narrativo irônico ao servir como pano de fundo de uma cena de necrofilia.

Essa proposta de colagens de músicas de diferentes vertentes, modernas ou arcaicas, brasileiras ou internacionais, são parte daquilo que Frederico Coelho (2010, p. 113-114) descreve como atitude universal tropicalista:

A reivindicação de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas ao mesmo tempo aberta, inovadora e universal foi a base da reflexão estético-ideológica do movimento musical [...] e um ponto central de conflitos com os outros grupos que atuavam no mesmo espaço [...]. Sem dúvida, o tropicalismo foi uma mudança estratégica na forma de se fazer, pensar e apresentar a música popular brasileira.

O estrangeiro nem sempre é interpretado como uma oposição perante o nacional. São elementos distintos, mas, aos olhos da interpretação tropicalista, também funcionam como forças complementares. Em *Sentença de Deus*, por exemplo, ambas músicas de Lupicínio e o jazz estrangeiro coexistem de modo harmônico, cada uma respeitando seu espaço. As próprias transições musicais não ocorrem sempre de modo abrupto: são construídas a partir de *fades*, no qual uma se apaga e a outra surge.

Dentro do filme de Cardoso existe um movimento musical que parece flertar com uma retrospectiva daquilo que vinha a ser produzido pela música popular brasileira ao longo da primeira metade do século XX. Primeiro, ao recuperar, por exemplo, Lupicínio Rodrigues, conhecido por suas *marchinhas* de carnaval; o diretor também traz à cena Ângela Maria, cantora marcante no cenário brasileiro dos anos 1950; outro nome importante, já mais próximo da segunda metade dos anos 1960, é Roberto Carlos, que figura com duas músicas na película. Cabe, contudo, levantar a seguinte reflexão: por que o filme, realizado já após a explosão do tropicalismo musical, não traz dentro de sua trilha musical referências à tropicália?

A constante polifonia, o ecletismo, as ambiguidades e contradições são parte do fenômeno tropicalista que, dentro do possível, são adaptadas para a *diegese* de *Sentença de Deus*. São também, segundo uma leitura de Ismail Xavier (2012), constantes observadas no caráter alegórico moderno, no qual o fragmento, a colagem e, sobretudo, a ambiguidade são pontos centrais: some a clareza e a mensagem codificada da alegoria tradicional para, enfim, uma valorização de narrativas que possuem em sua forma fragmentada a principal mensagem a ser interpretada.

3.4.2 Imagens tropicalistas

“A estética é o modo do pensamento da arte em que a arte é sempre mais que arte. Ela é o pensamento do devir sensível” (Rancière, 2017, p. 257). Traz-se à tona a citação

do autor francês Jacques Rancière para, de fato, deixar clara a intenção desse segmento do texto. Trata-se, de certa forma, de uma tentativa de compreender como as opções estéticas e narrativas de Ivan Cardoso surgem, ao mesmo tempo, fazendo um recorte estético de sua interpretação da realidade brasileira e também uma possível aproximação artística de um movimento contemporâneo à realização do filme: a tropicália. Busca-se, então, uma abordagem que confira às imagens um caráter que sobressaia o reino da estética, estendendo seus limites à realidade e à vida em sociedade brasileira ao longo dos anos 1960 e início da década seguinte.

Da mesma forma que no ramo musical, recorre-se, aqui, àquilo que vem a ser nomeado de vocação alegórica. Napolitano e Villaça (1998, s/p), por exemplo, pontuam:

[teóricos] reafirmaram a vocação alegórica do tropicalismo como expressão mais coerente para um novo conjunto de tensões políticas, culturais e existenciais que passaram a caracterizar a sociedade brasileira urbana [...]. [O tropicalismo] reafirma nossa modernidade como ruína, denunciando a formação conflitiva da história brasileira, ocultada pela síntese do vencedor. A alegoria seria o ‘retorno do reprimido’ na história.

Dentro do regime estético-narrativo cinematográfico, encontra-se uma construção a partir da lógica alegórica moderna – como já levantado em Xavier (2012). Ao invés da coesão, valoriza-se o choque, o desencontro, o ambíguo; a narrativa construída por Ivan Cardoso em *Sentença de Deus* parece seguir preceitos alegóricos claros. Suas cenas, em maioria, pouco possuem ligação umas com as outras, seus personagens não possuem tempo suficiente em tela para causarem identificação com o espectador e o choque causado na transição entre cada cena são, por sua vez, o forte da estética do curta-metragem. O público se vê diante de uma obra na qual somem (ou se mascaram) possíveis relações de lógica causal entre os acontecimentos do filme. Resgata-se, mais uma vez, Pignatari (2004) para apontar que, dentro da obra de Cardoso, nega-se as estruturas lineares em prol de um discurso estético levantado por meio da própria ruptura com o padrão hegemônico.

A perda da continuidade entre cada cena, tornando-as em sequências, de certo modo, episódicas, pode ser compreendida como uma *valorização do fragmento*. Favaretto (2017, p. 196), sobre o tema, levanta uma “falta de desejo de sistematização, procurando eliminar resquícios de estilo”. Desse modo, ao criar um objeto artístico híbrido, heterogêneo, torna-se difícil enquadrar a obra em apenas gênero ou corrente estética. Em *Sentença de Deus*, como visto antes, o diretor parece transitar entre o desenvolvimento de imagens irônicas, com pitadas de humor ácido, e uma estética próxima do cinismo, do sadismo.

Tendo a câmera um comportamento muitas vezes ambíguo, sempre caminhando nas linhas tênues de qualquer estilo cinematográfico, é possível demarcar que a busca pela hibridização e pela narrativa episódica seja, enfim, o traço de autoria mais claro de Ivan Cardoso. Assim, conclui Favaretto (2000, p. 128): “O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística: é nesse sentido que se pode dizer que o tropicalismo é interpretação de interpretação”.

Os apontamentos de Favaretto (2000), voltados para a questão do *fragmento*, podem encontrar um denominador comum no conceito de *montagem*⁶¹ levantado por Peter Bürger (1993). Para o autor alemão, existe dentro da vanguarda uma tentativa de negar a compreensão linear, pictórica da arte; deixa-se de lado a ideia de enxergar as *partes* como processo de entender o *todo*. Desse modo, a fragmentação torna-se, na verdade, o grande fator discursivo e estético; existe, no espírito de montagem, uma alternativa de recepção estética na qual o próprio ato de *fragmentar* seja o princípio norteador da arte de vanguarda. Valorizam-se as partes e as próprias contradições entre elas. Sobre a montagem: “não os liga nenhum vínculo narrativo do qual se possa deduzir qualquer sequência lógica; os acontecimentos porém estão vinculados de outro modo: todos se desprendem do mesmo modelo estrutural” (Bürger, 1993, p. 130).

Ainda sobre a fragmentação, recorre-se à ideia de Favaretto (2021) sobre os *fragmentos do Brasil*. Diz o autor sobre a estética tropicalista: “Cenas alusivas, fragmentárias, compostas como alegorias do Brasil, remontavam à persistência dos arcaísmos, das deformações no processo de modernização” (Favaretto, 2021, p. 257). As imagens produzidas em *Sentença de Deus*, a partir de uma interpretação livre, podem ser compreendidas como referências à vida no Brasil durante a ditadura militar – principalmente no que diz respeito à violência estatal e ao já citado impacto da modernização acelerada do país. Muitas vezes, os *fragmentos brasileiros* são entregues por meio de ironias, deboche ou da agressão, do choque. A primeira cena a se fazer diálogo com os tópicos aqui levantados já foi previamente estudada: trata-se da sequência contendo um ato de necrofilia. A ironia estabelecida pelo uso de uma canção romântica será deixada de lado, nesse ponto. Há, aqui, uma cena componente de uma violência tamanha que, inclusive, ultrapassa os limites da vida terrena. Em um país no qual tortura e agressão eram utilizados recorrentemente como instrumentos estatais, a violência era tanta que não permite, nem durante a morte, um respiro.

⁶¹ Para evitar confusões com a gramática do cinema, o próprio Bürger (1993, p. 122) se antecipa e difere seu conceito da prática cinematográfica: enquanto a montagem é compreendida como “técnica operatória básica do cinema”, o termo levantado pelo autor é um caminho estético que sobrevoa diversos meios de expressão artísticos como pintura, música, entre outros.

Figura 64 – Fragmento



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Nessa mesma cena, o modo como Cardoso expõe o corpo vulnerável da mulher é ainda mais vil. Mesmo morta, ela não tem seu corpo respeitado: a câmera, sem o menor pudor, parece insistir em uma abordagem sexualizante do corpo feminino. Os planos detalhes da roupa íntima, o movimento panorâmico – quase descritivo – das minúcias do corpo; tudo parece parte de uma constante agressão por meio da sexualização do feminino. O que pode ser concluído, aqui, é que se trata da visão comum pertencente a uma sociedade patriarcal e misógina.

Em seguida, vai-se em direção a uma cena que, inicialmente, apresenta ao espectador um personagem preso a grilhões naquilo que parece ser um cenário natural. Depois de um tempo, surgem mais personagens, todos vestidos com trajes sociais. Uma primeira oposição entre os personagens se dá pelas suas vestes: o homem preso veste pouca roupa, tendo um figurino sem valor simbólico; por outro lado, a comitiva, composta por três elementos, possui indumentárias que remetem a altas classes sociais. Levando em conta o que Favaretto (2021) diz sobre o impacto da modernização nas expressões tropicalistas, pode ocorrer, aqui, uma aproximação semelhante. O primeiro homem, atuando como uma referência ao primitivo, muito em contato com a natureza em si, é

aprisionado e se mantém refém da iminente chegada da modernidade – aqui representada pelos três personagens em roupas sociais. É como se a essência natural, visceral do ser humano, fosse aprisionada em detrimento do desenvolvimento moderno do país.

Figura 65 – Violência seguida de violência



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Logo na cena seguinte, a relação entre o homem preso e a comitiva torna-se mais estreita e, sobretudo, violenta. Além de manter preso o primeiro personagem, os outros três, não contentes com a situação, partem para a tortura ao inserir um charuto no ânus do homem. Novamente, encontra-se uma situação na qual o moderno parece tentar rivalizar ou aniquilar completamente sua oposição: para o desenvolvimento e sucesso da modernidade, o primitivo deve ser deixado de lado, morto. Em agonia, o homem violentado grita enquanto tenta se desvencilhar daquilo que o prende. Dessa maneira, *Sentença de Deus* parece entregar ao público uma face da modernidade que nem sempre é apresentada. Pensando a respeito do próprio contexto político-social do Brasil, a violência utilizada por Ivan Cardoso pode ser diretamente ligada às práticas de tortura realizadas pela polícia e pelo exército. As torturas, realizadas escondidas da sociedade, recebem, aqui, rostos: o sofrimento, a angústia e a dor são trazidos em *close up* pelo diretor.

Figura 66 – Tortura



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Sobre a violência, Frederico Coelho (2010) apresenta uma perspectiva de os porquês dessa temática ser recorrente dentro do certame artístico da década aqui tratada. Para o autor, lidar com o violento tornou-se, dentro da produção artística, mais do que uma matéria-prima, sendo aquilo que ele chama de *argumento criativo*. “A violência e a transgressão eram interpretadas por muitos artistas como uma representação estética e existencial legítima no âmbito das lutas políticas” (Coelho, 2010, p. 175).

Dentro do regime de imagens e sons tropicalistas, que, para Favaretto (2017) e Napolitano e Villaça (1998), se confundem com expressões contraculturais, existe uma tentativa de recorrer a elementos que se distanciem tanto da lógica linear quanto de certos moralismos da sociedade. A violência, como descrito acima, é um dos subterfúgios mais comuns. Em *Sentença de Deus*, são notáveis as cenas cujo caráter violento se sobressai: a necrofilia, a tortura com o charuto e o assassinato ao final. Essa violência gratuita é ferramenta necessária para a construção do choque perante o espectador. Além disso, também é comum a utilização do erotismo a fim de combater o pudor excessivo e, muitas vezes, hipócrita da sociedade. No filme de Cardoso, o corpo nu, o sexo e o prazer também são constantes marcantes. Como bem marca Favaretto (2017, p. 191), o que caracteriza o centro do pensamento tropicalista são “o uso das drogas, as novas formas de relacionamento afetivo e sexual, o desprezo pelas formas políticas, pela organização familiar e educação formal”.

Sobre a construção de imagens tropicalistas, Celso Favaretto (2000) percebe que há certa tendência de se explorar o universo onírico. Segundo o autor, elementos díspares, desconexos, sempre voltados para o espírito de colagem, são uma forma de se codificar a realidade, subvertendo sua potência por meio do exagero, da alucinação, da alegoria. “O sonho e a imaginação fazem aceder a uma realidade dos objetos, ultrapassando-

se, assim, a causalidade lógica” (Favaretto, 2000, p. 115). O papel da esfera onírica, dentro de *Sentença de Deus* e de outras formas tropicalistas, é de mascarar a realidade por meio do absurdo e da ruptura, concedendo ao sonho um caráter de resistência. Como visto anteriormente, dentro do filme de Ivan Cardoso, as alegorias e a codificação da realidade são as formas pelas quais o autor consegue, finalmente, atingir o ramo político: a crítica à violência, a exposição da hipocrisia moralista e as contradições da modernidade são construídas, justamente, através desse onirismo tropicalista. Pode-se, inclusive, buscar em Frantz Fanon (1968) o papel do sonho enquanto espaço de resistência. Para o sociólogo, o oprimido, sempre reprimido pelas instâncias burguesas, aprende a nunca ultrapassar os limites impostos pelo soberano. Cabe, então, aos sonhos o papel de apresentar a essa parcela da sociedade sua real potência: “sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos” (Fanon, 1968, p. 39). Ivan Cardoso, então, ao construir um filme cuja narrativa aparente flerta diretamente com o onírico, transforma sua obra em objeto de expansão dos limites políticos e sociais do artista, parcela da população extremamente oprimida pela ditadura militar em curso no país.

Um dos mais chamativos elementos de ambiguidade presentes em *Sentença de Deus* são as complexas relações entre o moderno e o passado, a cidade e a natureza. Para Jezzini (2010, p. 67), esse movimento de antagonismos é uma forma de readaptar a antropofagia oswaldiana para os anos 1960: “O Tropicalismo antropofágico conservou aos menos três elementos do estilo oswaldiano: a unificação de doutrinas diversas, o humor pervertido e a atitude anárquica diante dos valores dominantes”. Além das já citadas relações entre os homens trajados socialmente invadindo as matas, florestas, existe outra sequência, já próxima ao final da obra, que também parece capaz de atuar nesse mesmo nível. Nela, uma mulher de vestido branco entra em uma rebuscada construção arquitetônica dentro da mata, onde posteriormente também encontra um homem trajado com um terno.

Figura 67 – Moderno e arcaico



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

É curioso notar que, nessa cena, há uma forte presença dessa construção faraônica dentro de um cenário natural. Cardoso, dessa forma, ao invés de colocar ambos os elementos – moderno e natural – como totalmente antagônicos, deixa-os unidos, funcionando como uma grande estrutura capaz de comportar suas ambiguidades. A longa caminhada da personagem por entre esse labirinto de concreto pode remeter diretamente à já citada construção de Oiticica: *Tropicália*. Nela, elementos naturais e modernos são partes de um todo que só possui dito impacto por funcionar como uma estrutura híbrida: plantas, televisão, penetráveis e areia. Além disso, o ambiente criado pela artista carioca também pode ser relacionado à esfera narrativa de *Sentença de Deus* por ser feito a partir de uma lógica que recusa causalidade e consequência, funcionando como um labirinto a ser resolvido a partir da própria subjetividade de cada espectador.

3.4.3 O corpo tropicalista

Como recuperado em capítulos anteriores, o debate artístico brasileiro dos anos 1960 e 1970 tem como um de seus principais vértices a utilização do corpo enquanto objeto e matéria-prima artística. Com o declínio do objeto dentro do campo das artes visuais, o corpo toma de assalto o protagonismo no contexto das artes visuais no país. O crítico de arte Frederico Morais (1970) é um dos defensores de uma vanguarda corporal, visceral, muscular, que negue o binômio arte–tecnologia dos países do norte global. Sendo assim, dentro da cena artística tupiniquim, o objeto, agora, é visto sempre a partir de sua dinâmica com o corpo – do outro ou do artista. Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Artur Barrio, por exemplo, também fazem coro à compreensão do corpo humano enquanto potencial artístico.

Sobre o papel da estética tropicalista no que diz respeito ao corpo, Favaretto (2017) discorre que as expressões corporais são parte daquilo batizado como *nova sensibilidade*, na qual se destacam ações e atos vivenciais. Ou seja, a arte entra em contato direto com o espaço real, da vida humana cotidiana. Como conclusão, o autor aponta:

O corpo emergira na própria estrutura das obras, como integrante das transformações em curso, da crítica do sistema de arte, tanto interessadas na desestetização como apenas no alargamento da compreensão da arte com a inclusão das ações e vivências. Havia uma clara intenção de violar o público, de entender a arte como desviante político para figurar o absurdo brasileiro: teatro da crueldade, da agressão (Favaretto, 2017, p. 198).

Há uma cena específica em *Sentença de Deus* que servirá como principal objeto de análise da seguinte seção. No terço final do filme, Ivan Cardoso apresenta um homem nu em frente a prédios. Depois, um *close* aproxima a visão do espectador em direção à genitália do personagem. Ali, com uma tesoura em mãos, o homem atenta contra o próprio corpo, dando contornos violentos à sequência.

Figura 68 – Automutilação



Fonte: *Sentença de Deus* (Ivan Cardoso, 1972)

Retorna-se ao texto de Favaretto (2017, p. 199) para servir como ancoragem da análise da cena: “O mais significativo é quando o corpo vira signo em situação. De modo que os rituais do desejo, por mais crus que possam ter sido, ou são ainda, não desmentem tal posição”. Aqui, o corpo humano vem a se tornar não apenas agente visual, mas também um elemento discursivo. O homem, com seu falo exposto para, em seguida, cortá-lo, serve como uma metáfora para uma espécie de castração trazida pela sociedade conservadora do Brasil. Se dentro do tropicalismo, a libertação sexual é um tema a ser abordado, em *Sentença de Deus* o personagem, através de uma hipérbole e de recursos absurdistas, apresenta essa crítica ao moralismo intrínseco na esfera social e política brasileira. Há, nessa crítica apresentada por Ivan Cardoso, um movimento

que Napolitano (2011, p. 33) nomeia como *prática do desbunde*: um “corte de todos os laços com os valores morais e políticos da classe média”. Essa prática é vista pelo autor como uma recorrência na juventude defensora de uma *contracultura*, apresentando uma alternativa à vida artística e social em tempos de AI-5 e radicalismo do governo militar. O próprio ato de exhibir o corpo humano masculino nu, com direito a um plano detalhe do pênis, já configura uma afronta à moral e aos bons costumes pregados em *terra brasilis*; a violência subsequente faz sua parte de chocar o espectador e acirrar o discurso de Ivan Cardoso.

Outro detalhe a ser levado em conta na análise da cena de nudismo é a oposição entre corpo humano e construção arquitetônica. Aqui, novamente, vê-se uma busca pelo tensionamento entre o arcaico, o primitivo e a modernidade em prumo ao longo das décadas aqui cobertas. O corpo humano, com vestes sem valor autônomo, é colocado em frente, em primeiro plano, em relação à arquitetura opressora daquilo que parece ser o centro da cidade. Além disso, percebe-se na *mise en scène* de Ivan Cardoso alguns dos valores pregados pelo teatro pobre de Jerzy Grotowski (1992): o corpo nu, exposto por completo, vestimentas precárias, utilização de um cenário real, incontrollável, e a ação corporal sendo o principal canal pelo qual o discurso é exibido ao espectador. Nesse caso, remete-se, também, às ideias do cinema do corpo de Rogério Sganzerla (2001), nas quais é pregado o fim dos diálogos e dos debates e discussões pela fala em prol de uma encenação que coloque suas principais armas discursivas em direção ao estudo do desenvolvimento corporal perante a câmera.

A nudez, a falta de pudor, o corpo como obra de arte. Todos os levantamentos feitos a respeito do filme podem, de certa forma, dialogar diretamente com a performance *O corpo é a obra*, do artista visual Antônio Manuel. A obra em questão, segundo Freitas (2007), foi realizada em 1970 no XIX Salão de Arte Moderna no MAM-Rio. Após as formalidades de abertura do salão, Manuel tira suas roupas e afirma ser a própria obra de arte. O ato do artista foi interpretado, primeiramente, como 1) uma crítica aos critérios de seleção das obras para a exibição ou 2) um protesto diante à recusa de algum de seus trabalhos submetidos ao júri. Realmente, uma obra do jovem artista foi recusada pelos avaliadores: o trabalho consistia em apresentar seu próprio corpo (não necessariamente nu) como uma obra de arte. Dessa maneira, no protesto, o *performer* se apresenta em carne e osso, também despido, diante de todos – consagrando, assim, uma saída do *canva* para encontrar a vida real. A revolta de Manuel, de certa forma, foi relacionada pelo público como uma afronta ao sistema artístico baseado na exibição de quadros no XIX Salão de Arte Moderna. Com o corpo ganhando o protagonismo por literalmente *ser* a obra de arte, ocorre a metáfora máxima da integração total entre vida real e a arte.

Figura 69 – Nudez na galeria de arte



Fonte: *O Corpo é a obra* (1970), Antônio Manuel

Em ambos os casos, percebe-se o corpo humano como protagonista de ações artísticas, servindo como canal de mensagem, aos moldes do que levanta Frederico Morais (1970). No caso de Antônio Manuel, o artista parece levar essa ideia às consequências mais radicais, unindo de modo indivisível o artista, aquilo que ele produz e sua relação com a realidade. No caso da cena de *Sentença de Deus*, a nudez do protagonista parece servir mais como uma espécie de choque em relação ao espectador – relação proveniente do nu e, posteriormente, pela violência infligida contra o próprio corpo. Por mais que apresentem semelhanças morfológicas básicas, explorar a nudez masculina, os discursos não necessariamente são convergentes: no primeiro caso, trata-se de uma afronta estética, uma revolta contra o júri, o público, e os espaços de arte; no caso de Ivan Cardoso, a crítica não é direcionada às instâncias artísticas, mas à sociedade e a seus falsos moralismos e regimes éticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde seu princípio, a presente investigação buscou se voltar para, especificamente, três trabalhos audiovisuais específicos de um contexto político-artístico-social particular: filmes experimentais produzidos com pouco ou nenhum orçamento, inseridos no terror do governo militar (e no exílio, como uma das decorrências possíveis da ditadura) e presentes em uma cena *underground* cultural que propicia um constante trânsito de referências entre diversos formatos artísticos – poesia, cinema, teatro e artes visuais. A proposta do trabalho, em síntese, foi de se ater apenas às dinâmicas entre o cinema experimental brasileiro e as artes plásticas; mais especificamente, observando de qual maneira as três obras selecionadas abrem diálogo com a *arte de guerrilha*, postura combativa de certas obras de arte da vanguarda brasileira do final dos anos 1960 e início da década de 1970.

Direta ou indiretamente, como foi pontuado ao longo dos capítulos, as expressões experimentais do cinema aqui analisado possuem equivalências estéticas com a vanguarda guerrilheira de Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles. Não se tratam, no entanto, de similaridades pictóricas: não há, nos filmes, qualquer tentativa de reproduzir em seu veículo imagens produzidas no terreno das artes visuais. O ideal dos *tableaux vivants* – como notado ainda em uma seção da introdução – não serve como ponto de partida na análise dos filmes e da corrente artística aqui sinalizada. Mas, se as imagens não representam diretamente os trabalhos visuais da guerrilha artística, como foi estabelecida essa relação entre os dois formatos artísticos? O caminho proposto pela pesquisa elencou a convergência entre pontuações teóricas e pressupostos estéticos: o modo como foi tratada a temática corporal em cada obra analisada, as relações entre espaço e arte, além das ressonâncias cromáticas ou pictóricas, o choque enquanto linguagem, entre outros exemplos levantados nos três capítulos. Findas as análises, considera-se que os filmes podem ser entendidos como uma alternativa de expandir os conceitos da arte de guerrilha, levando-os a novos territórios.

Entretanto, ao fim desse estudo, surge a necessidade de se pontuar, também, um movimento contrário. É razoável pensar que, de certa forma, o cinema experimental brasileiro também interfere no cenário das artes visuais? Como primeiro dado, fica registrado que, durante o período aqui selecionado, diversos artistas plásticos se aventuraram no audiovisual devido às novas tecnologias do momento, o vídeo e o Super-8. Entre os diversos nomes que se entregaram à prática audiovisual, está o carioca Hélio Oiticica. É esse mesmo Oiticica que, ao longo dos anos 1970 junto de Neville d’Almeida, através de experiências com cocaína, resolve dar início à produção das *Cosmococas*. Tais propostas consistem em ambientes multissensoriais que convidam o espectador a interagir com

materiais artísticos físicos enquanto é bombardeado por imagens e sons dissonantes, muitas vezes sem conexão ou lógica causal entre si. Assim, Neville e Oiticica, ao borrar as fronteiras entre filme e galeria de arte, acabam expandindo os limites estéticos e sensoriais de seu cinema experimental. O experimentalismo cinematográfico, desse modo, faz-se presente invadindo os circuitos artísticos tradicionais.

Ao longo dos anos 1970, obras audiovisuais com contornos experimentais fizeram parte daquilo compreendido por Frederico Moraes como *A Nova Crítica* – nome também dado à exposição organizada por Moraes em 1970. Para Freitas (2014, p. 178), o crítico mineiro tinha em mente transformar a crítica de arte em algo além do mero julgamento do trabalho artístico, abandonando “o posto de juiz autorizado do gosto para emergir como atividade criadora – visual e plasticamente criadora”. Em um primeiro momento, lembra-se da resposta artística de Moraes frente ao *Projeto Coca-Cola*⁶² ao espalhar no chão cuidadosamente milhares de exemplares de garrafas vazias do refrigerante, fazendo um tapete pelo qual o espectador deveria caminhar⁶³. Além de projetos visuais em galerias, funcionando como resposta direta às obras expostas, Kaminski (2023) também aponta que Frederico Moraes trilhou um breve caminho no universo das curtas-metragens experimentais. Dois são os exemplos levantados pela autora. O primeiro, “*Memórias da paisagem*, trabalho de oito minutos em reação a uma exposição feita pelo Museu de Arte Moderna do Rio, com obras de quatro artistas paulistas” (Kaminski, 2023, p. 146). O outro exemplo, *O Pão e o Sangue de Cada Um*, também de 1970, trata-se de comentários realizados a partir de situações de Artur Barrio. Sobre o segundo filme, Kaminski (2023, p. 146) aponta:

Rosane Carvalho diz que nesse audiovisual Moraes confronta registros das obras do artista em questão ‘com imagens da vida cotidiana, dentre elas alimentos vendidos em espaços públicos, como feiras’ – o que era coerente com a escolha de Barrio em trabalhar com materiais precários, como detritos e restos de alimentos apodrecidos.

Seguindo o mesmo pensamento de crítica criadora de Moraes, encontra-se, já alguns anos adiante, em 1979, um exercício de crítica de arte em audiovisual referente ao artista Cildo Meireles. O curta-metragem homônimo dirigido por Wilson Coutinho faz uma breve viagem pelo universo artístico de Meireles, passando por suas experiências espaciais como *No where is my home*, às afrontas à serialidade do mundo capitalista de

62 Projeto de Cildo Meireles que consistiu em gravar em garrafas de refrigerante mensagens políticas e críticas ao capitalismo e devolver os exemplares à circulação padrão.

63 Freitas (2014, p. 179) ainda complementa: “e para finalizar, num gesto de provocação, colocou apenas duas das Cocas ‘ideológicas’ de Cildo Meireles no ambiente”.

Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola; e, por fim, à crueldade ritualística de *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político*. Ao realizar o filme, Coutinho, para Kaminski (2023), adota uma postura de crítico-criador exatamente aos moldes apontados por Frederico Morais. Ainda no texto da autora, é proposta uma maneira de compreender a postura crítica do diretor em duas dimensões primordiais: conteúdo e opacidade da linguagem. Sobre o primeiro tópico, “o filme problematiza a hegemonia da visão nas artes e as instâncias organizadas da instituição arte, secularmente vinculada ao poder do colonizador” (Kaminski, 2023, p. 148). Pensando a respeito da linguagem, a autora nota que Coutinho, através da fragmentação narrativa tradicional, apresenta, ali, características estéticas similares às encontradas nas artes de vanguarda desde os anos 1920 até a década de 1970.

Longe de ser um trabalho documental clássico, o curta de Coutinho apresenta, através de reflexos de um cinema experimental, importantes capítulos da trajetória artística de Cildo Meireles que, através do audiovisual, ganham novas configurações estéticas, levando seus limites para além das galerias e exposições de arte. Aqui, fica registrado um cinema que lida de modo direto, aberto, com suas conexões com o mundo da arte, ao mesmo tempo em que não deixa de lado sua vocação para a experimentação. O exemplo de *Cildo Meireles* é trazido à tona para apresentar um outro caminho para as relações entre experimentalismo no cinema e artes visuais; sim, trata-se de uma referência direta, mas que em nenhum momento abdica de caminhos experimentais para construir sua estética⁶⁴.

O cinema experimental brasileiro não fica limitado apenas ao curto período dos anos 1960 e 1970 – existe, e isso é fato, uma maior concentração e volume de produção ao longo dessas décadas. Anos depois, as construções experimentais seguem surgindo, mas com propostas distintas; as relações com as artes visuais, passada a efervescência contracultural setentista, talvez fiquem diluídas ou menos aparentes. Logo em seguida, nos anos 1980, o mais próximo de um *cinema de guerrilha*, é o trabalho de Arthur Omar⁶⁵, diretor de *O Som, ou Tratado de Harmonia* (1984) e *Ressurreição* (1987). Edgard Navarro, em 1989, ainda segue na toada de afronta à moralidade ao realizar *Superoutro*, mais um célebre marco da contracultura. Joel Pizzini é outro que, a partir do fim de 1980, também constrói carreira experimental com *Caramujo-flor* (1989) e *O enigma de um dia* (1996). A partir da década de 1990, o próprio Júlio Bressane muda suas concepções a respeito do

64 Resgatando as categorizações propostas por Elsaesser (2005), o filme *Cildo Meireles* funciona como um exemplo que mescla e desconstrói o pressuposto do autor alemão. Não se trata de um filme apenas sobre um pintor: é uma obra que monta a imagem do artista a partir da inserção de seus trabalhos na *diegese* do curta-metragem.

65 É bem verdade que Omar pode ser considerado um remanescente da geração dos anos 1970, haja vista sua produção na época, como *Congo* (1972) e *Tristes Trópicos* (1974).

experimental, distanciando-se dos pressupostos de Oiticica e dando vez a constantes referências à literatura – como exemplo, *Dias de Nietzsche em Turim* (2002), *Garoto* (2015) e *Beduíno* (2016).

I Para pensar um cinema de guerrilha

A partir do estabelecimento de convergências estético-políticas entre o cinema experimental brasileiro e a arte guerrilha, foram encontradas algumas convenções estilísticas que podem, de certo modo, apontar para a direção do reconhecimento de um *cinema de guerrilha*. Seria, portanto, um cinema que absorve para si propostas artísticas já estabelecidas pelas artes visuais, buscando uma espécie de equivalência estética – essa proposta pode ser considerada similar àquilo que ocorreu com as vanguardas europeias dos anos 1920 e seus reflexos no campo do cinema. Aqui, brevemente, serão elencadas as características que configuram uma proposta de estabelecimento de uma *guerrilha* no cinema brasileiro. Antes de tudo, no entanto, é necessário apontar que tais convenções não são apenas visíveis nos três filmes selecionados como norteadores da análise: outros exemplares contemporâneos também foram levados em consideração e uma parte deles será citada a fim de embasar essa tendência cinematográfica.

Leva-se em conta, nesta obra, produções cinematográficas experimentais do final dos anos 1960 até o final dos anos 1970. Outro detalhe a ser anunciado é que nem todo filme experimental se encaixa dentro das características a serem levantadas nos parágrafos seguintes. Entretanto, todas as obras consideradas como *cinema de guerrilha* são exemplos experimentais.

Uma primeira característica a ser notada, obviamente, é a natureza experimental desses filmes. E isso vai além da estética específica: trata-se de filmes que experimentam também em seus processos de produção e, posteriormente, distribuição. O desenvolvimento dessas obras se dá longe das lógicas industriais hegemônicas; o pouco orçamento, o uso de não atores (muitas vezes artistas ou até mesmo outros cineastas), a opção por bitolas portáteis e de preços acessíveis (vide Super-8 e vídeo), são alguns elementos que caracterizam o processo criativo mais modesto desse núcleo de realizadores. Além disso, já tratando da exibição das obras, seu caminho final não são exatamente as grandes telas de salas de cinema tradicionais; esses trabalhos acabam por entrar em circuitos de exibição alternativos⁶⁶, muitas vezes sendo exibidos em galerias e museus de arte.

⁶⁶ Ramos e Murari (2018), sobre a distribuição dos filmes experimentais, chegam a apontar uma falta de circuito de exibição fixo, tornando difícil o acesso a essas obras e, ainda, dificuldade de se pontuar uma historiografia do cinema experimental no Brasil

Outro apontamento básico notado é a busca pelo estabelecimento de formatos menores, fugindo da regra do longa-metragem. A maior parte dessas obras são curtas ou médias-metragens, tendo pouquíssimos exemplares com mais de setenta minutos de duração. Os três filmes aqui analisados, exemplificando, seguem essa regra. *Memórias de um estrangulador...*, filme mais longo entre eles, possui setenta e um minutos; *O rei do cagaço*, por sua vez, dura entre oito e nove minutos; e, por fim, com dezenove minutos de duração, *Sentença de Deus*. Outros filmes dos mesmos diretores também se encontram nessa faixa de tempo: Bressane, em *Lágrima Pantera – A Míssil* (1972), segue apostando em mais duração, beirando os setenta minutos, enquanto Navarro e Ivan Cardoso continuam com suas durações mais curtas, indo no máximo até vinte e cinco minutos.

Anteriormente debatida, a ideia de *alegoria moderna* é tendência muito recorrente naquilo considerado como *cinema de guerrilha*. Retornando a Ismail Xavier (2012) a fim de explicar esse conceito, encontra-se uma definição básica: narrativas que deixam de lado relações de causa e consequência, apostando em dinâmicas fragmentadas ou *fraturas*, compondo um estado de *montagem-colagem* – aqui, a teleologia da narrativa clássica é abandonada, valorizando-se uma conclusão aberta dos possíveis significados a serem extraídos da obra. Trazendo Pignatari (2004) ao debate, dentro de uma estrutura de guerrilha, existe a busca incessante pelo fim da *lógica linear* através de um sistema constelacional, que faz o discurso da obra se confundir com suas próprias escolhas formais, estéticas. Jorge Mourão, em *Brasil 1.872.000 minutos, Nove Fora* (1977), explora uma transgressão narrativa a partir de uma gama de colagens de seu cotidiano marginal durante a ditadura militar; as imagens justapostas pouco têm conexões umas com as outras, mas é exatamente isso que torna ainda mais potente o exercício do diretor. *Mangue-Bangue* (1971), de Neville D’Almeida, também segue uma linha similar, ao intercalar vivências cotidianas fraturadas e intercaladas entre performances urbanas e uso de drogas.

Outro ponto chave da ideia de *guerrilha* explorada pelos autores e artistas diz respeito ao corpo humano. Com inspiração na *performance*, a colocação do corpo humano como protagonista dos trabalhos artísticos é cada vez mais latente. Essa característica, que segundo Morais (1970) é marco de uma arte subdesenvolvida e que para Sganzerla (2001) diz respeito à superação dos conflitos filosóficos, aparece recorrentemente na produção experimental brasileira. Outro exemplo de Jorge Mourão, *Shave & Send* (1977), dialoga diretamente com influências vindas da *performance* ao mostrar seu personagem nu passar por uma transformação física. Além dele, pode-se referenciar *Toques* (1975),

de Jomard Muniz de Britto, que também explora a fisicalidade do ser humano além do diálogo e da palavra. Levando o corpo a uma dimensão simbólica, flertando com o ritualismo, José Agrippino de Paula apresenta *Céu sobre água* (1978), que concede à protagonista um caráter abstrato, sagrado; suas performances corporais aliadas à água do rio entregam ao espectador uma delicada visão dos *gestos* da mulher. A estrutura humana, indo além, pode ser explorada muitas vezes através da nudez – como nos casos de Mourão e Muniz de Britto – e, como visto anteriormente, por relações escatológicas e abjetas.

A violência é outro caminho recorrente dentro dessa tendência cinematográfica. O violento, contudo, assume duas formas primordiais: *estilística*, que diz respeito à fragmentação alegórica, criando estruturas de agressão, e *pictórica*, quando encena ou deflagra momentos de violência por meio de signos como a morte, o sangue, o assassinato e os crimes. *Esplendor do Martírio* (1974), dirigido por Sérgio Péo, sabe transitar entre ambos os caminhos: além de compor uma miríade de imagens sem relações causais, também explora cenas que denunciam a violência da realidade da ditadura militar; homens amarrados em postes, pessoas lutando em meio a cenários urbanos e uma mulher morta, desovada, na rua, são algumas das imagens produzidas pelo diretor. Em *Terror da Vermelha* (1972), Torquato Neto também faz questão de incluir em seu filme cenas de violência ao apresentar um protagonista que assassina pessoas à luz do dia. Assim como no cotidiano durante o regime militar, a violência institucionalizada e explorada pelos diretores também toma conta do espaço público e urbano.

Da mesma forma que nos já citados *Lágrima Pantera* e *Mangue-Banguê*, o experimento *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), dirigido por Hélio Oiticica, existem interpolações entre os conceitos de documentário e ficção. A vida comum é sempre colocada em primeiro plano, mas atos performáticos encenados sempre parecem vir à tona. Assim como na abertura de *O rei do cagaço*, a fusão entre cenas documentais, quase caseiras, e nuances ficcionais parecem surgir justamente como modo de apresentar a faceta das novas tecnologias audiovisuais: o vídeo e o Super-8. Ambos os formatos, antes de serem pensados como material profissional, foram apresentados aos consumidores como elementos amadores a serem utilizados para gravações familiares. Desse modo, os cineastas experimentais, ao adotarem tais formatos, também assumem para si essa herança vinda dos novos suportes.

Por fim, um último apontamento diz respeito àquilo que Xavier (2012) nota como uma das principais características da modernidade no cinema experimental, alegórico, brasileiro: a polifonia. A mistura de inúmeros sons de diferentes origens, entre o radiofônico

e o amador, o caos sonoro se torna elemento singular de grande parte das realizações experimentais brasileiras da década aqui abordada. Em *O rei do cagaço*, as vozes dissonantes (e muitas vezes desconexas da imagem) são quase um personagem à parte, principalmente durante a fase urbana do curta-metragem. No filme de Oiticica recém citado, também é notada uma mescla entre sons, trazendo músicas estrangeiras para sua *diegese*. Em *Sentença de Deus*, como analisado nas seções acima, a complexa mistura entre sons é um dos principais marcos estéticos do filme de Ivan Cardoso que propiciam uma ligação direta com o movimento tropicalista.

II Entre crimes e corpos: convergências e divergências

Agora, neste trecho, serão propostas rápidas anotações a respeito das aproximações e distanciamentos entre os filmes aqui analisados. Para isso, foram selecionados dois tópicos recorrentes nas obras: a criminalidade e o uso do corpo. Cada um dos trabalhos lida de modo diferente com esses temas, mas nem sempre as escolhas estéticas dos diretores são completamente descoladas entre si, dando espaço para misturas entre filmes.

Sobre a *criminalidade*. Hélio Oiticica (1968), em *O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo*, faz pontuais comentários acerca da figura do criminoso dentro do momento ético vivido durante o começo dos anos de chumbo da ditadura militar. Para Oiticica (1968), ao falar sobre sua homenagem ao bandido Cara de Cavalo, a morte do criminoso funciona como uma espécie de símbolo de uma sociedade que serve justamente para matar, aniquilar e destruir tudo aquilo que é considerado *marginal*. As homenagens ou referências aos criminosos, no entanto, não se trata de incumbir uma espécie de messianismo às figuras particulares: “a homenagem, longe do romantismo que a muitos faz parecer, seria um modo de objetivar o problema, mais do que lamentar um crime sociedade x marginal” (Oiticica, 1968, p. 1-2). Nos três filmes aqui tratados, curiosamente, a figura do bandido, do agente do crime, é apresentada com certo protagonismo.

Começando em *Memórias de um estrangulador de loiras*, como bem o título já anuncia, a figura de um assassino de mulher loira é tida como o personagem central da obra; um bandido discreto, silencioso e, de certa forma, distante, encarado de modo quase impessoal. Em *O rei do cagaço*, dois criminosos são enquadrados: o primeiro deles, um homem que espalha suas fezes pela cidade; o outro, um cidadão que, com um pequeno canivete, esfaqueia o traseiro de mulheres que perambulam nas ruas. Já em *Sentença de Deus*, são apresentadas várias cenas de crimes, contudo atém-se a duas delas: um homem que pratica necrofilia e outro estrangulador.

Por mais que o tema da criminalidade seja convergente entre os trabalhos, o modo como são encarados possui diferentes nuances. Enquanto Bressane aposta em uma abordagem distanciada, com pouco ou nenhum humor, Edgar Navarro parece encarar a temática de um modo mais leve: trazendo uma narração despojada, cômica e, sobretudo, irônica, o diretor baiano apresenta um criminoso mais próximo do espectador – em dado momento, inclusive, a câmera parece adotar uma postura subjetiva do personagem, fazendo com que seus olhos sejam os mesmos daquele que assiste ao filme. Por fim, Ivan Cardoso surge como uma somatória das escolhas estéticas das obras que o precedem. Ao mesmo tempo em que brinca com humor e ironia frente à cena de necrofilia – fica o destaque ao uso da trilha musical, a canção *Como é grande o meu amor por você* – ao apresentar sua cena de estrangulamento a abordagem cínica parece ter sido retirada diretamente da película de Bressane; vê-se o assassinato na íntegra, sem cortes ou articulações de decupagem dentro do próprio plano.

Sobre o *corpo*, sobre *violência* e *abjeção*. Como visto ao longo da pesquisa, a partir de reflexões de Frederico Morais (1970), Rogério Sganzerla (2001) e Pignatari (2004), o corpo humano é compreendido como peça central dentro da lógica artística de guerrilha. Por isso, então, a escolha específica dos três filmes aqui levantados. Entretanto, por mais que compartilhem do protagonismo corporal, cada uma das obras apresenta uma visão estética distinta. Inicia-se a partir do filme de Júlio Bressane. Esse, composto basicamente por cenas de assassinatos por estrangulamento, entrega ao espectador uma visão de distanciamento perante o corpo humano, tornando-o uma figura de pouca identificação para o espectador. A repetição de ações ao longo de seus setenta minutos causa um efeito descrito por Foster (2017) como um *escoamento de significado*: quando se coloca uma imagem horrenda em repetição exaustiva, ela perde sua capacidade de produzir qualquer efeito de choque no espectador. Desse modo, os corpos em *Memórias de um estrangulador de loiras*, já desumanizados pelo cinismo da câmera de Bressane, deixam de chegar ao espectador o horror de assassinatos serializados.

No caso do filme de Navarro, na icônica cena do homem defecando, aposta-se uma relação do corpo humano a partir do abjeto: o espectador se vê tão perto de elementos corporais recalcados que, a partir da imagem, constrói em seu imaginário nojo, repulsa, *abjeção*. Em *Sentença de Deus*, em uma cena próxima à metade final do filme, coloca-se o corpo humano masculino nu como oposição direta da pressão arquitetônica causada pelo advento massivo da modernidade. Além disso, ao apresentar um ato de castração, Ivan Cardoso vai em direção ao choque, seja pela nudez ou, posteriormente, pela autoflagelação. O corpo, assim, assume para si toda a potência do discurso proposto pelo

diretor, funcionando como uma afronta aos falsos moralismos da sociedade brasileira dos anos 1970.

Cabe referenciar, no entanto, que a esfera violenta dos trabalhos experimentais aqui contemplados vai além da exposição de fatos ou ações violentas, sanguinolentas e criminosas. Talvez a grande tomada violenta recorrente nas obras citadas ao longo do trabalho seja a ruptura total da linguagem cinematográfica hegemônica. Se o *mainstream* (ou lógica ocidental) é marcado pelas lógicas lineares e processo didático da exposição de informação (Pignatari, 2004), o cinema experimental e as vanguardas artísticas surgem justamente para contestar tais concepções através de mecanismos de linguagem e narrativa que agridem o olhar do espectador já bombardeado pelo hegemônico ao longo de sua construção enquanto ser social. *Jump cuts*, falsos *raccords*, fragmentação narrativa, modernização da alegoria: todo e qualquer artifício estético torna-se, nas mãos dos subversivos vanguardistas, elemento de agressão, violência e transgressão.

III Breves palavras sobre arte e política

“Foi o dia fatal aquele que o público descobriu que a pena é mais poderosa que as pedras da rua, e que seu uso pode tornar-se tão agressivo quanto um apedrejamento” (Wilde, 2017, p. 57). Partindo da citação de Oscar Wilde, deixa-se clara, aqui, a intenção que permeou toda esta pesquisa, de compreender arte e política como elementos complementares; como aponta o escritor irlandês, existe na arte um potencial discursivo político cujas possibilidades estéticas são infinitas. Como passado pelas teorias da vanguarda, o próprio ato de desconstruir e autocriticar propostas formais hegemônicas é, de certa forma, um ato político. Em vários trabalhos artísticos, por exemplo, o *conteúdo* bruto da obra pode não fazer referência direta a caminhos políticos, mas sua revolução *formal* pode, definitivamente, servir como elemento ideológico, de contestação no âmbito da política.

Para se ater no campo artístico brasileiro, seguem exemplos. Existem, de fato, filmes que abordam diretamente o contexto sócio-político do Brasil, como *Meteorango Kid* (1969), de André Luiz Oliveira, que versa sobre um jovem militante e sua constante indignação social perante o governo militar brasileiro; o diretor alia a essa mensagem narrativa direta, também, elementos experimentais de sua linguagem, criando uma potente mescla discursiva entre *forma* e *conteúdo*. Por outro lado, existem aquelas obras que não abordam temáticas políticas de maneira clara, deixando isso para suas

experimentações de linguagem. Os três filmes centrais, *Memórias de um estrangulador de loiras*, *O rei do cagaço* e *Sentença de Deus*, são exemplos desse tipo de material. Não são narrativas sobre jovens militantes ou contestadores da ditadura em curso no país. Em dado momento desse trabalho, inclusive, foram questionadas as vocações *narrativas* das três obras. Assim como as alegorias modernas que são, as potências estéticas (e políticas) são encontradas nas fraturas narrativas e na negação teleológica: a ambiguidade, a confusão e as estruturas de agressão são aquilo que concede a esses filmes uma pujança política – seja por meio de violência gratuita, desconstrução de linearidade ou apagamento de significados únicos, fechados em si.

Além de aproximações estéticas entre o cinema experimental brasileiro e os trabalhos da geração da arte de guerrilha, existe, aqui, uma proposta de ligação entre os dois formatos por meio de um pensamento político convergente. Ambas as correntes de pensamento surgem como exemplos de que arte e política andam, muitas vezes, de mãos dadas, mas nem sempre podem transparecer isso a partir de seu conteúdo mais superficial. A subversão formal de Bressane, Navarro, Cardoso e do grupo de Barrio, Cildo e Oiticica, além de buscar questionar padrões artísticos hegemônicos, também se apresentam como formas de resistência frente ao caos político e social do Brasil governado pelos militares. Para deflagrar o cotidiano perverso do mecanismo estatal da época, os artistas aqui analisados, a partir de recortes específicos da realidade, constroem suas alegorias fragmentadas, compostas mais por perguntas do que por respostas. Cabe, desse modo, ao espectador recolher os pedaços deixados pelos artistas para, conseqüentemente, rasgar as cortinas do *espetáculo* e compreender como se manifestam as cruéis forças políticas e ideológicas do governo de seu tempo. A arte experimental brasileira aqui explorada, seja no cinema ou nas artes plásticas, torna-se elemento chave para o despertar da consciência daqueles que entram em contato com tais trabalhos.

O cinema experimental do Brasil aqui representado pelos três filmes selecionados e a arte de guerrilha estão ligados por algo que foge das fronteiras da estética. Existe, aqui, um cordão umbilical que remete diretamente a um pensamento vanguardista (brasileiro ou internacional) cuja potência parece aumentar quanto mais o tempo passa. Dizer que estudar uma vanguarda consiste em um ato revolucionário pode não ser uma sentença exata e, talvez, possa soar pretensioso demais. Seja através de trouxas ensanguentadas espalhadas pela cidade ou a partir de relações abjetas com o próprio corpo humano, os trabalhos aqui estudados, assim como em sua *práxis* artística, servem como uma espécie de revolução interna naqueles que os estudam. Compreender, portanto, os possíveis

diálogos entre duas formas de expressão vanguardista, surge, de certa forma, como um movimento de expansão de percepções pessoais, uma nova forma de desvelar as estruturas ideológicas do espetáculo. Trazer à tona obras de vanguarda e analisar como suas arestas se espalham por entre diversas formas de expressões artísticas acaba por se tornar um meio de manter vivo seu potente espírito rebelde.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: Notas sobre a política. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ALBERA, François. **Modernidade e Vanguarda no Cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial Ltda, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2004a.

AUMONT, Jacques. Lumière, o último pintor impressionista. *In*: AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.

BACK, Sylvio. Super oito e censura. *In*: KAMINSKI, Rosane. **Poética da angústia**: cinema e história em Sylvio Back. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2021.

BALÁZS, Béla. A face das coisas. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BARATA, Mário. Vanguarda no Museu moderno. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1967.

BARRIO, Artur. Manifesto. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

BARRIO, Artur. Textos, manifestos e um “texto mais recente”. **Revista Visuais**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 139–185, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2009.

BAXANDALL, Michel. Introduction: Language and Explanation. *In*: BAXANDALL, Michel. **Patterns of intention**. 2. ed. Londres: Yale University, 1986.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: volume II. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BORGES, Carolina da Rocha Lima. O espaço sensorial em “Desvio para o vermelho”. **Estética e semiótica**, Brasília, v. 4, n. 1, p. 71–83, jan./jun. 2014.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9–13, abr./jun. 1976.

BRENEZ, Nicole. **Cinemas d’avant garde**. 1. ed. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.

BRODBECK, Anne Katherine. The *Salão da Bússola* (1969) and *Do Corpo à Terra* (1970): Parallel Developments in Brazilian and International Art (2013). **Canadian Art Review**, v. 38, n. 2, p. 109–123, 2013.

BURCH, Noel. Film’s institutional mode of representation and the Soviet response. **October**, Berkeley, p. 77–96, 1977.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. 1. ed. Lisboa: Vega LTDA, 1993.

CABO, Sheila. Barrio: a morte como totalidade da arte. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CAILLAUX, Mário. Diálogo entre cinema marginal e as artes visuais. *In*: XXIV Encontro da SOCINE, 2021, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...] Rio de Janeiro, 2022, p. 810–815. Disponível em: <https://www.socine.org/publicacoes/anais/>. Acesso em: 20 dez. 2022.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

CANONGIA, Lúgia. **Artur Barrio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

CAVERNA dos Sonhos Esquecidos. Direção: Werner Herzog. Canadá, França, Alemanha, Reino Unido, Estados Unidos: creative differences, History Films, Werner Herzog Filmproduktion, ARTE, 2010. Digital (90 min), son., color.

CELANT, Germano. Arte povera: appunti per una guerriglia. **Flash Art**, Milão, n. 5, nov./dez. 1967.

CHAROUX, Lothar *et al.* **Ruptura**. 1952 Manifesto, Arquivos Adolpho Leirner do Museu de Artes de Houston.

CLARK, Lygia. O homem, a estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular. *In*: GALERIA RALPH CAMARGO: **Lygia Clark**: superfícies moduladas/Bichos/Manifestações. São Paulo: Galeria Ralph Camargo, 1971.

COELHO, Cláudio N. P. A Tropicália: cultura e política nos anos 60. **Tempo Social**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 159-176, 1989.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CORDEIRO, Waldemar. Teoria e prática do concretismo carioca. **A & D: Arquitetura e Decoração**, São Paulo, n. 22, mai./abr. 1957.

CORDEIRO, Waldemar. Todos atentos. **Artes**, São Paulo, v. 1, n. 1, jan. 1966.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DANTO, Arthur. Arte e perturbação. *In*: DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 159.

DANTO, Arthur. **O descredenciamento filosófico da arte**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DAVID HOCKNEY: Secret Knowledge. Direção: Randall Wright. Reino Unido: BBC, 2002. Digital (72 min), son., color.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II – A imagem tempo**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. **DEVIRES – Cinema e Humanidades**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ELSAESSER, Thomas. Around Painting and the End of Cinema: A Propos Jacques's Rivette La Belle Noiseuse. *In*: ELSAESSER, Thomas. **European Cinema: Face to Face with Hollywood**. 1. ed. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2005.

FALCONI, José Luis. What is "Latin American Art" today?. *In*: ANREUS, Alejandro; GREELEY, Robin Adèle; SULLIVAN, Megan A. (org.). **A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art**. 1. ed. Hoboken: John Wiley & Sons, 2022.

FANON. Frantz. **Os condenados da terra**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAVARETTO, Celso. A contracultura, entre a curtição e o experimental. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 1, n. 3, p. 181-203, 2017.

FAVARETTO, Celso. O jogo com a ambivalência na Tropicália. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 23, n. 42, p. 247-258, 2021.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. 1. ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANCO, Ceres. **Opinião 65**. Rio de Janeiro: 1965, 2 p.

FREELAND, Cynthia, **But is it art? An introduction to art theory**. 1. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2001.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

FREITAS, Artur. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969–1973**. 2007. 365 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

FREITAS, Artur. Do Corpo à Terra: exposição-limite. *In*: CAVALCANTI, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize; OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. (org.). **Histórias da arte em exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.

FREITAS, Artur. Modernidade na Banguela: Crítica de Arte e Vanguarda em Frederico Moraes. *In*: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. **Arte e política no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

FREITAS, Artur. Raiva, ironia, alegria: modos de resistência na arte brasileira dos anos 1970. **Revista Visualidades**, v. 17, 22 p., 2019.

GALARD, Jean. **Beleza exorbitante**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo**: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina. 2018. 278 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror**: quatro ensaios de iconografia política. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. 3. ed. São Paulo: Editora Universidade Paulista, 1990.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GULLAR, Ferreira. A teoria do não-objeto. *In*: GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. 1. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1985.

GULLAR, Ferreira. Arte concreta no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 ago. 1960. Suplemento dominical.

GULLAR, Ferreira. Da Arte Concreta à Arte Neoconcreta. *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte**: 1950-1962. São Paulo: MEC Funarte, 1977.

GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, v. 21-22, p. 4-5, mar. 1959. Suplemento dominical.

GULLAR, Ferreira. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, p. 221-225, set. 1965.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HERKENHOFF, Paulo. Brasil/Brasis. *In*: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

JE VOUS Salue, Sarajevo. Direção: Jean-Luc Godard. França: Périphéria, 1993. Digital (2 min), son., color.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? **Visualidades**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul./dez. 2010.

KAMINSKI, Rosane. Possibilidades do visível e obscuridades da violência: o caso do filme Cildo Meireles (Wilson Coutinho, 1979). *In*: FREITAS, Artur; REIS, Paulo; HONESKO, Vinícius. **Políticas do sensível: arte e urgência**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2023.

KAMINSKI, Rosane. Publicidade, televisão e festivais de Super-8 na Curitiba dos anos 1970. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 23, n. 42, p. 271-290, jan./jun. 2021.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KRISTEVA, Julia. Approaching abjection. *In*: KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**. 1. ed. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.): **Escritos de artistas: anos 60/70**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

LE PARC, Julio. Guerrilha cultural. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 1. ed. Campinas: Editora Papirus, 1997.

MACHADO, Lourival Gomes. A presença dos concretistas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, n. 115, p. 6, 10 jan. 1959. Suplemento Literário.

MACHADO JR., Rubens. O inchaço do presente: experimentalismo nos anos 1970. **Filme Cultura**, Brasília, n. 54, p. 28-32, maio 2021.

MACIUNAS, Georges. Some comments on Structural Film, by P. Adams Sitney. *In*: SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. 1. ed. Nova Iorque: Praeger, 2000.

MATTIOLLI, Isadora Buzo. Estancar a ferida: uma análise da fotografia língua apunhalada de Lygia Pape. *In*: 36 Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016, Campinas. Arte em Ação: **Anais** [...] 2016. p. 713-724.

MARCELINO, Ana Beatriz Buoso. **O olho e a navalha**: integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita”, Bauru, São Paulo, 2016.

MARX, Karl. **Grundrisse**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2011.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. **Revista Carbono**, São Paulo, n. 4, 2013. Disponível em: <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>. Acesso em: 21 dez. 2022.

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas**: a crise da hora atual. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

MORAIS, Frederico. Concretismo/Neoconcretismo: quem é, quem não é, quem aderiu, quem precedeu, quem tangenciou, quem permaneceu, saiu, voltou, o concretismo existiu? *In*: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962**, São Paulo: MEC Funarte, 1977.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Vozes**, Rio de Janeiro, n. 1, jan./fev. 1970.

MORAIS, Frederico. **Manifesto do Corpo à Terra**. Texto datilografado, Belo Horizonte, abr. 1970b.

MORAIS, Frederico. Revisão do método crítico. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 25 de out, 1962.

MORAIS, Frederico. Vanguarda, o que é. *In*: FUNDAÇÃO ARMANDO PONTES PENTEADO. **Objeto de arte**: Brasil anos 1960. São Paulo: FAAP, 1978.

MONSALVE, Juan. **Del rito a la performance**. Texto datilografado, Bogotá, 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Minha querida Sputnik**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011, edição Kindle.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil:** arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964–1980). 2011. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, v. 18, p. 53–75, 1998.

OITICICA, Hélio. Brasil Diarreia. *In:* GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje**. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *In:* FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

OITICICA, Hélio. **Experimentar o experimental**. Texto datilografado, Nova York, mar. 1972. (documento nº 0380/72 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. **O Herói Anti-Herói e o Anti-Herói Anônimo**. Texto datilografado, Rio de Janeiro, mar. 1968. (documento nº 0131/68 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

OITICICA, Hélio. **Situação da vanguarda no Brasil**. Texto datilografado, Rio de Janeiro, nov., 1966. (documento nº 0248/66 do Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural).

PARENTE, André. O cinema experimental. *In:* PARENTE, André. **Narrativa e modernidade:** os cinemas não narrativos do pós-guerra. 1. ed. Campinas: Papyrus, 2000.

PICÓN-SALAS, Mariano. Ritualismo y economía. *In:* PICÓN-SALAS, Mariano. **Gusto de México**. 1. ed. Cidade do México: Porrúa e Obregón, 1952.

PIGNATARI, Décio. Arte concreta: objeto e objetivo. **A & D:** Arquitetura e Decoração, São Paulo, n. 20, nov./dez. 1956.

PIGNATARI, Décio. Teoria da guerrilha artística. *In:* PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PONTUAL, Roberto. O Hoje do Ontem Neoconcreto. *In:* PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO: **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte:** 1950–1962. São Paulo: MEC Funarte, 1977.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema marginal (1968–1973):** a representação em seu limite. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema novo/Cinema marginal, entre curtição e exasperação. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro – volume 2**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

RAMOS, Guiomar; MURARI, Lucas. Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Nova história do cinema brasileiro – volume 2**. 1. ed. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

RANCIÉRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

REBOUÇAS, Júlia Maia. **Artista-corpo-cidade-política-arte**: relatos de Artur Barrio e sua obra. 2011. 147 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RENAN, Sheldon. **Uma introdução ao filme *underground***. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Lido, 1970.

ROCHA, Flávio Rogerio. **Super Festivais do GRIFE**: produção, circulação e formação de cineastas no Super 8 brasileiro (1973-1983). 2015. 275 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, Centro de Educação em Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2015.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. **Hambre espacio cine experimental**, Argentina, 2021.

ROIZMAN, Geraldo Blay. **Os Superoutros**: corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil. 2019. 506 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SADOUL, Georges. **História do cinema mundial – volume 1**. 1. ed. São Paulo: Martins Editora, 1963.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

SANDES, Luis F. S. Uma análise da formação artística dos concretistas paulistas pelo método de biografia coletiva. **Art&Sensorium**, Curitiba, v. 8, n. 1, jan./jun. 2021.

- SASSE, Jochen Schulte. Theory of Modernism *versus* Theory of the Avant-Garde. *In*: BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde**. 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- SCHENBERG, Mário. O ponto alto. **Artes**, São Paulo, v. 1, n. 1, jan. 1966.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Toda política é política das imagens. *In*: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos (org.). **Arte & Violências**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2020.
- SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. 1. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.
- SIGNO DO CAOS, O**. Direção: Rogério Sganzerla. 16mm e 35mm (96 min), son., p&b e color.
- SITNEY, P. Adams (org.). **Film culture reader**. 1. ed. Nova Iorque: Praeger.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: The American Avant-Garde (1943-2000)**. 3. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2002.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica à imagem eurocêntrica**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Do experimental ao filme ensaio: passagens. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 58, p. 1-17, 2022.
- TIETZ, Anelise. A deriva em Barrio: a experiência de 4 dias, 4 noites. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, dez. 2018.
- VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. 1. ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- VIOLA Chinesa. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Belair, 1975. Digital (8 min), son., color.
- VILLAS BÔAS, Glaucia. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. **VIS**, Brasília, v. 13, n. 1, jan./jul. 2014.
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

WEES, William C. **Light moving in time**. 1. ed. Berkeley: University of California Press, 1992.

WILDE, Oscar. **A alma do homem sob o socialismo**. 3. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Publique com a gente e
compartilhe o conhecimento



www.lettraria.net

 Letraria[®]