

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

Natália Alves dos Reis Silva

**NOTÍCIAS DO MUNDO DE LÁ:
UMA REFLEXÃO SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL BRASILEIRO NO
EXÍLIO (1970-1973)**

Juiz de Fora

2022

Natália Alves dos Reis Silva

**NOTÍCIAS DO MUNDO DE LÁ:
UMA REFLEXÃO SOBRE O CINEMA EXPERIMENTAL BRASILEIRO NO
EXÍLIO (1970-1973)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica*

Natália Alves dos Reis Silva

Notícias do mundo de lá: uma reflexão sobre o cinema experimental brasileiro no exílio
(1970-1973)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de pesquisa: Cinema e Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao meu orientador professor Luís Alberto Rocha Melo pela paciência, pela orientação sempre precisa e compreensiva, pelas aulas além da sala de aula, por me mostrar que o cinema brasileiro é imenso e o melhor do mundo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de estudos de Mestrado.

Às professoras Rosane Preciosa e Alessandra Brum pela amizade e trocas no decorrer de toda a minha trajetória acadêmica e pela contribuição na banca de qualificação. Ao professor Sérgio Puccini por compartilhar generosamente suas paixões e referências com os alunos e a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens pelos ensinamentos preciosos.

Ao professor Alessandro Gamo e (novamente) à professora Alessandra Brum enquanto membros da banca examinadora pelo interesse e disponibilidade.

À Alexandra Elbakyan, criadora do Sci-Hub, utopia pirata sem a qual eu e mais inúmeros pesquisadores jamais teríamos conseguido avançar nas nossas empreitadas.

Ao Guilherme, pelos 10 anos de amizade sem julgamentos. Pela presença e preocupação, pela mixtape, pelo Zorn, pelas abelhas, caronas e esquetes imaginárias.

À Thais por me acolher na sua mala e no seu coração e ao Gabriel pela leveza e todas as risadas.

Aos webamigos Leo e Vinícius pelas conversas estimulantes e desabafos sobre as frustrações acadêmicas.

Aos meus pais por acreditarem em mim, por proporcionarem as melhores condições para que eu pudesse seguir o caminho da arte e do cinema. Por dizerem sempre: “faça o que tem vontade e seja feliz”.

*Para minha filha,
por me ensinar diariamente que eu não posso saber tudo.*

Resumo

Este trabalho parte da premissa de que todas as histórias do cinema brasileiro merecem um espaço para serem contadas. Pretendemos, a partir da análise de filmes realizados no período do exílio (1970-1973) de diretores intimamente relacionados ao experimentalismo cinematográfico, desenhar possíveis encadeamentos entre a experiência do exílio, a condição do exilado e a criação artística, e, ainda, buscar compreender como esses temas podem mutuamente se atravessar. Para isso, dividimos a pesquisa em dois momentos: a primeira parte é dedicada à compreensão do lugar e das definições que o cinema experimental brasileiro pôde assumir no contexto do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 e como essa designação será usada aqui. Já na segunda metade buscaremos refletir sobre as obras de diretores que num ponto crítico da ditadura (pouco tempo após a instituição do AI-5) decidiram partir do país e encontrar maneiras de dar prosseguimento aos seus esforços criativos sob novas configurações relacionais e territoriais. Entre os filmes analisados estão *O demiurgo* do músico, escritor e diretor estreante Jorge Mautner, *Forofina*, do mineiro Sylvio Lanna e *Lágrima-Pantera, a míssil*, de Julio Bressane.

Palavras-chave: Exílio; Cinema experimental; Cinema brasileiro.

Abstract

This work is based on the premise that all the stories of Brazilian cinema deserve a space to be told. Based on the analysis of films made during the period of exile (1970-1973) by directors closely related to cinematographic experimentalism, we intend to draw possible links between the experience of exile, the condition of the exiled and artistic creation, and also to understand how these themes can mutually cross. To this end, we divide the research into two parts: the first part is dedicated to understanding the place and the definitions that Brazilian experimental cinema could assume in the context of the late 1960s and early 1970s and how this designation will be used here. In the second half we will seek to reflect on the works of directors who, at a critical point of the dictatorship (shortly after the institution of AI-5) decided to leave the country and find ways to continue their creative efforts under new relational and territorial configurations. Among the films analyzed are *O demiurgo* by musician, writer and first-time director Jorge Mautner, *Forofina*, by Sylvio Lanna and *Lágrima-Pantera, a míssil*, by Julio Bressane.

Keywords: Exile; Experimental cinema; Brazilian cinema.

Sumário

Introdução.....	1
I. SAIR DA MARGEM.....	7
1. A invenção do experimental.....	8
1.1 Este filme é dedicado ao meu cabelo: definições para um “novo cinema”.....	10
1.2 Do Underground ao Udigrudi.....	12
1.3 Anos 80: resgate teórico.....	17
1.4 O mapa não é o território.....	18
II. TRAVESSIA.....	22
2. A experiência do exílio.....	23
2.1 O demiurgo: canto de saudade.....	24
2.1.1 Encontro.....	28
2.1.2 Criação.....	31
2.1.3 Nostalgia.....	33
2.2 Forofina: o que foi, o que é e o que será.....	39
2.2.1 Relato.....	41
2.2.2 Arquivo.....	47
2.2.3 Memória.....	52

2.3 Lágrima-Pantera, a míssil: o cinema fora do cinema.....	54
2.3.1 Fragmento.....	58
2.3.2 Ruído.....	61
2.3.3 Corpo.....	64
Considerações finais.....	68
ANEXO 1: Levantamento dos filmes realizados no exílio.....	71
Referências Bibliográficas.....	73
Filmografia principal.....	77
Ficha técnica.....	79

*“A memória longínqua de uma pátria
eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos”*

- Sophia de Mello Breyner Andresen

Introdução

Existe uma aura romântica que inevitavelmente recai sobre a ideia do exilado. O indivíduo subtraído, alienado, forçado a abandonar o que conhece e a experimentar o desconhecido – línguas, lugares, pessoas. O exílio acomete como uma forma de violência que denuncia o que foi deixado para trás: uma pátria hostil, onde já não existe espaço para o desviante. A experiência do exílio será descrita por Adorno (que a sentiu tão amargamente nos Estados Unidos) como uma “vida mutilada”¹, enquanto Brecht aconselhará o exilado a não se preocupar em colocar pregos na parede para pendurar seu chapéu², porque esse estado das coisas não deve ser encarado como permanente.

A expulsão de um país, forçada ou voluntária, seja por conflitos ou divergências políticas, reserva um caminho solitário para quem vai. Há um tipo de ausência difícil de nomear nessa habitação de um “lugar nenhum”. Após um confinamento de três meses e de ter seus cabelos cortados pelos militares em 1969, Caetano Veloso parte para Londres e de lá escreve para a família: “A gente está aguentando muito bem. O frio é menos chato que a saudade que a gente sente aí de vocês. Vou me virar para viver aqui e fazer tudo legal, mas no fundo do coração a vontade é de ir”³. Mas ir para onde? Quando voltar não é mais uma opção, é preciso inventar outras aproximações na distância, outras formas de existir.

A resposta talvez esteja no primeiro disco gravado por Caetano⁴ fora do país: “*I'm wandering round and round here, nowhere to go (...) While my eyes go looking for flying saucers in the sky*”⁵. Vagar sem ter para onde ir enquanto os olhos buscam discos voadores no céu é uma imagem triste e bonita. O lamento existe, é claro: “*I know, I know no one here to say hello (...) I know they keep the way clear, I am lonely in London without fear...*”⁶, mas olhar para o céu também implica uma procura, e, nesse caso, pelo extraordinário.

No início da década de 1970, um grupo de realizadores brasileiros deixa o Brasil. Diante da ameaça de censura e perseguição agravadas pelo Ato Institucional nº 5, Julio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, Sylvio Lanna, entre outros conhecidos do chamado “Cinema Marginal”, atravessam o Atlântico. Bressane e Neville se estabelecem em Londres,

¹ ADORNO, Theodor. *Mínima moralia: Reflections from damaged life*. Verso, 2005.

² BERTOLD, Brecht. “Pensamentos sobre a duração do exílio”. Disponível em: <http://transtrazendo.blogspot.com/2009/11/pensamentos-sobre-duracao-do-exilio.html>

³ “Alegria dura pouco”. Revista REALIDADE, Editora Abril (1971)

⁴ Caetano Veloso (1971), também conhecido como *London, London*.

⁵ “Estou vagando aqui, dando voltas, sem direção/ Enquanto meus olhos saem procurando por discos voadores no céu”. Tradução nossa.

⁶ “Sei que não conheço ninguém aqui para dizer olá/ Sei que eles deixam o caminho livre/ Estou solitário em Londres, sem medo”. Tradução nossa.

Sganzerla, juntamente com sua esposa Helena Ignez, percorre o Marrocos, enquanto Sylvio Lanna faz de diferentes pontos no continente africano a sua rota. Por um breve período, esses lugares foram morada e material filmico para esses diretores.

A realização de filmes nesse momento, segundo Geraldo Veloso - montador, diretor e memorialista - “passa a ser ponto de comunicação”⁷ (...) A vida torna-se uma arte de viver. O cinema se banaliza, como processo procurado compulsivamente”⁸. Viagens, encontros e paisagens, ao serem registrados em imagens, vão constituir um corpo de interações precioso, uma forma de manter os vínculos e o comprometimento com a criação artística. Torna-se comum, segundo Veloso, “a reunião em apartamentos para a exibição, para dezenas de pessoas de trabalhos comuns”⁹, a rotação de funções nas equipes e a execução de produções simultâneas em um mesmo intervalo de tempo. Em Londres serão realizados *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971) e *Crazy Love* (1971), ambos de Julio Bressane, *Night cats* (1971) de Neville d’Almeida, e *O demiurgo* (1972) de Jorge Mautner como diretor estreante. No Marrocos, Rogério Sganzerla fará *Fora do Baralho* (1972), Bressane por sua vez faz *A Fada do Oriente* (1972) e Sylvio Lanna nas suas errâncias pela África faz *Forofina* (1973). E ainda, em Nova York, onde alguns diretores estiveram de passagem brevemente, são realizados *Lágrima-Pantera, a míssil* (1972) e *Carnaval na lama* (1970) de Bressane e Sganzerla respectivamente. Muitos desses filmes hoje existem somente enquanto relatos, fotografias, fragmentos. Imagens distantes.

Etimologicamente, exílio e experiência são palavras que se atravessam. A primeira fala de deslocamento, ser colocado (ou colocar-se) para fora de um lugar ou condição habitual. A experiência por sua vez pressupõe retirar do universo exterior um novo saber, correr riscos, e de certa forma também sair de um lugar comum. A pergunta central deste trabalho perpassa essas duas direções: de que maneira a experiência do exílio se faz presente no cinema experimental realizado por brasileiros exilados durante a ditadura no país? Em que dimensão indivíduo e obra foram afetados?

Vilém Flusser, filósofo tcheco radicado no Brasil e também um exilado, desenvolve a ideia do “desenraizado” que obtém na criação um meio de existência no desconhecido. Em *Exílio e Criatividade* (1994), Flusser propõe uma visão afirmativa do exílio, na qual a necessidade de criação estaria diretamente ligada à condição de não-pertencimento: "trata-se

⁷ VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: CEC – Centro de estudos cinematográficos de Minas Gerais. p.128.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

de uma questão de vida ou morte"¹⁰. A criatividade seria a resposta ao deslocamento e o exilado acaba sendo retirado de uma letargia que o hábito de uma vida e espaço já naturalizados traz consigo. Para o filósofo, o hábito é anestésico porque tudo ali é conhecido, não existem riscos. "A descoberta começa quando se retira o cobertor. Então tudo se torna incomum, monstruoso e inquietante"¹¹. A inquietação então move o desejo de interferir nessa nova realidade, tatear, se colocar no mundo.

Assim que chega a Nova York, Jonas Mekas adquire com dinheiro emprestado uma Bolex 16mm, objeto que posteriormente se tornaria quase indissociável da sua figura. Conhecido pela filmografia extensa e por ter sido parte fundamental do cinema experimental e independente nova-iorquino, Mekas conta que deveria ter ido para Chicago trabalhar como confeitiro após escapar da ocupação do Exército Vermelho na Lituânia, seu país de origem, e de um campo de trabalho forçado na Alemanha nazista. Porém, a visão da metrópole e as possibilidades que a câmera em mãos representava fez com que ficasse e desenvolvesse, no decorrer da sua vida, um projeto artístico autoral que muitas vezes se confunde com a própria história do cinema experimental norte-americano. A trajetória de Jonas Mekas aponta para uma segunda questão: que relações são traçadas entre as práticas experimentais e a condição do exilado? Compreendendo o experimental como um cinema cativado pela descoberta e pelo desenvolvimento de propostas estéticas que refletem o próprio fazer cinematográfico, ou ainda, segundo propõe Jairo Ferreira, crítico e realizador cuja proximidade com nossos objetos de estudo lhe confere aqui a posição de teórico e guia: “um cinema interessado em novas formas para novas ideias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado”, ao “improvável”¹².

Por fim, no seu estudo sobre a produção artística de Brecht no exílio, Didi-Huberman começa desenvolvendo a ideia do exílio como uma “tomada de posição”, um distanciamento consciente de uma “configuração histórica duramente imposta”¹³. Como um processo ambíguo, no distanciamento a aproximação acontece por meio do “trabalho de escritura”¹⁴, isto é, da produção artística capaz de atravessar fronteiras e estabelecer pontos de contato com o que foi deixado para trás. Para Didi-Huberman, o engajamento do artista exilado é possível ainda que esteja afastado do conflito. A dialética que a montagem oferece, segundo o

¹⁰ FLUSSER, Vilém. *Exílio e criatividade*. PISEAGRAMA. Disponível em: <https://piseagrama.org/exilio-e-criatividade/>

¹¹ Idem.

¹² FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial/Olhos de Cão. 2016

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I. (tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão). Minas Gerais: UFMG, 1ª ed., 2017. p. 16.

¹⁴ Idem.

historiador, seria uma das formas encontradas para assegurar que o espírito político e histórico possa percorrer sua obra. Pensando a montagem e os outros aspectos diretamente relacionados à linguagem cinematográfica, chegamos a um terceiro e último tópico de inquirição: O que a estrutura dessas obras deixa transparecer formal e estilisticamente da sua própria condição de desenraizamento? Os ruídos dessa experiência podem ser percebidos no que é visto?.

Para isso, vamos priorizar uma forma de pesquisa focada ora nos vestígios historiográficos (teóricos e críticos), ora na análise fílmica, estabelecendo um diálogo direto com as imagens produzidas no exílio e as rotas que foram tomadas antes da sua concretização. É preciso mencionar que em um primeiro momento cogitamos incluir depoimentos dos realizadores e outros indivíduos envolvidos na produção dessas obras, mas além de nem sempre conseguirmos um contato satisfatório (e que pudesse ser mantido caso mais dúvidas surgissem a partir das primeiras) a própria ideia de “ir direto à fonte” parece transpor um momento que consideramos o mais interessante do trabalho: o de se debruçar sobre os filmes e buscar as respostas a partir da própria relação estabelecida entre espectador e imagem e da livre associação com outros temas e outras obras própria ao gênero ensaístico que intentamos manter aqui.

De modo geral as reflexões trazidas nesta pesquisa não buscam apenas se voltar para um resgate histórico, mas também traçar linhas e percursos que aproximem as noções de experiência, experimentação e exílio a partir da compreensão de que um filme pode falar por si. Dois momentos foram definidos e separados em dois capítulos: “Sair da margem”, que diz respeito a um primeiro movimento de reconhecimento do território: o que consideramos cinema experimental e possíveis definições, e o segundo capítulo, no qual buscaremos através da análise das produções experimentais brasileiras realizadas no exílio refletir sobre os tópicos já levantados anteriormente. Chamaremos esse segmento de “Travessia”.

O primeiro capítulo da dissertação é dedicado à compreensão das narrativas, críticas e teóricas, que permeiam o cinema experimental realizado no fim da década de 1960 e início de 1970 no Brasil. Antes que qualquer passo seja dado em direção à investigação dos desdobramentos desse cinema no exílio é preciso localizá-lo na cinematografia brasileira, ou ao menos buscar delimitar alguns contornos. O primeiro desafio: abandonar uma noção há muito incômoda de que esses filmes e diretores estariam todos reunidos ao redor de um mesmo mote. A ideia de “um cinema marginal” ou um “movimento marginal” nunca foi bem vista pelos indivíduos incluídos nessas definições, pois além de não conseguir abraçar a extensão de certas práticas cinematográficas que percorrem diversos momentos da história, também corre o risco de se confundir com a bandeira levantada por artistas que pretendiam se

afastar dos circuitos e institucionalizações. Esses realizadores não buscavam o isolamento da obra e da recepção pública, mas foram marginalizados por uma série de fatores desfavoráveis inerentes à produção cinematográfica nacional – o momento político sendo um deles.

Muitas denominações já foram usadas: marginal, marginalizado, *underground*, *udigrudi*, cinema de poesia e de invenção. Neste primeiro tópico alguns dos principais textos publicados no decorrer dos anos 1970 até os 1980 serão apresentados e analisados, na tentativa de formar uma imagem mais precisa do que seria esse cinema de “muitos”. Entre eles estão *Por um Cinema Marginal* (1970) de José Wolf, *Notas para um Cinema Underground* (1970) de Flávio Moreira da Costa, *Udigrudi: uma velha novidade* (1975) de Glauber Rocha e os livros *O cinema à margem 1960-1980* (1984) de Luiz Carlos R. Borges e *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite* (1987) de Fernão Ramos. O percurso termina com o livro *Cinema de Invenção* (1986) do crítico e realizador Jairo Ferreira. Jairo não busca definições fixas, mas conexões ou “sintonias” na trajetória cinematográfica nacional que indicam um terreno mais vasto, uma fuga das margens e abertura para o experimental. Nos apoiaremos nas suas ideias e no seu ombro como bons devedores da sua enorme herança crítica e cultural.

O segundo capítulo da pesquisa é voltado para a experiência do exílio e seus ecos nos realizadores experimentais e obras analisadas – a compreensão dos processos, métodos desenvolvidos e concepções. A partir de informações que o próprio processo de produção e as imagens podem oferecer, o trabalho nesse momento buscará estabelecer relações entre as práticas experimentais e o desterro, partindo de suas reminiscências.

Como estudo de caso, três filmes foram selecionados: *Lágrima Pantera, a míssil*, *O Demiurgo* e *Forofina*, respectivamente realizados em Nova York, Londres e em regiões diversas do continente africano. Das quase duas horas de duração da versão original de *Lágrima Pantera*, apenas um fragmento de 51 minutos foi conservado. Com fotografia de Miguel Rio Branco e colaboração de Hélio Oiticica, o filme de Bressane reúne imagens fugidias de espaços íntimos e abertos, rostos conhecidos e desconhecidos, numa tentativa de aproximação dos trabalhos em super-8 filmados por Oiticica como processo de investigação artística. Em *O Demiurgo*, primeiro e único trabalho de Jorge Mautner como diretor, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jards Macalé e outros expoentes do tropicalismo interpretam “uma fábula-musical-chanchada-filosófica que retrata muita coisa, mas em primeiro lugar, a

saudade do Brasil”¹⁵. Do conjunto de obras selecionadas, foi a única preservada em sua totalidade. Já *Forofina*, um caso excepcional de filme que se reinventou quase 50 anos depois de adormecido nos arquivos de Sylvio Lanna, os registros de “África em linguagem tribal”¹⁶ se mesclam com o diário de viagem e uma declaração de amor à companheira de Lanna.

Dentro de cada obra selecionamos três aspectos ou “palavras-chave” que pudessem transmitir nossas associações e o que acreditamos se tratar das temáticas dominantes de cada filme. A respeito da criação artística no exílio e as conexões que podem ser traçadas com o cinema experimental tomaremos como base o pensamento de Vilém Flusser sobre o exílio como uma forma de estar no mundo, os estudos de Julia Kristeva sobre o estrangeiro e estranhamento (*Estrangeiros para nós mesmos*, 1994) e a pesquisa desenvolvida por Didi-Huberman a respeito das colagens feitas por Brecht no período em que se autoexilou na guerra (*Quando as imagens tomam posição*, 2017). Perpassando os temas relativos à criação e à nostalgia, nos apoiaremos na fala de Deleuze sobre o ato de criação e as teorias de György Lukács e Svetlana Boym sobre os desafios do tratamento criativo da nostalgia. Nos domínios do relato e do arquivo teremos Michel de Certeau falando sobre os relatos de lugar, Flora Süssekind sobre o relato de viagem, Arlette Farge e Paul Ricoeur sobre o tratamento e aplicações do arquivo. E pensando a estética do fragmento, procedimento extensivamente utilizado nos cinemas moderno e experimental, Maurice Blanchot e Linda Nochlin. Por fim, ajudarão a compor o corpo desse tópico alguns depoimentos coletados ou encontrados em compilações como a entrevista de Julio Bressane para Ruy Gardnier no catálogo *Retrospectiva Julio Bressane: Cinema Independente* (2002), as memórias de Geraldo Veloso em *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida* (2015), a reunião dos textos críticos de Jairo Ferreira realizada por Alessandro Gamo em *Críticas Invenção: Os anos do São Paulo Shimbun*, somados às cartas de Hélio Oiticica para Lygia Clark, que descreve seu encontro com o cinema de Julio Bressane e as colaborações resultantes daí.

¹⁵ SESC SÃO PAULO. Um só pecado: mostra de realizadores que fizeram um único filme de longa metragem. Apresentação de Danilo Santos de Miranda. São Paulo, 2002

¹⁶ VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*, p.128.

I. SAIR DA MARGEM



Figura 1 (Fotograma de Bang Bang – 1971. Dir. Andrea Tonacci)

1. A invenção do experimental

A bordo do navio *Brésil*, o italiano Affonso Segretto registrou o que viu ao chegar à baía de Guanabara em 19 de junho de 1898. Pouco se sabe a respeito do conteúdo dessas imagens e se de fato existiram, uma vez que o filme de Segretto nunca foi exibido e o seu material dado como perdido, mas as duas coordenadas – tempo e espaço - foram suficientes para que *Uma vista da Baía de Guanabara* entrasse para o cânone das primeiras imagens em movimento realizadas no Brasil. Na história do cinema brasileiro a incorporação de filmes perdidos, esquecidos ou jamais vistos não é incomum. De fato, trata-se de um gesto necessário, como quando nos deparamos com uma fotografia rasgada ou com a ausência de uma página em um livro: a imaginação precisa se encarregar de unir os fragmentos e preencher as lacunas.

É também como exercício de imaginação que Julio Bressane descreve o que Affonso Segretto poderia ter captado com o cinematógrafo naquele dia de junho no seu ensaio: “O experimental no cinema nacional”¹⁷. O movimento do barco (um provável *travelling*), as oscilações que esse movimento provocaria nas imagens feitas por uma tecnologia recém-nascida e os elementos na paisagem (trabalhadores e megalitos) foram descritos por Bressane como um “total experimento cinematográfico”. É curioso ver que um conceito sempre tão atrelado à ideia de vanguarda e modernidade como o experimentalismo, possa estar presente, na concepção do diretor, desde a “gênese” do cinema nacional e que como um “fio fino transpassará todo cinema brasileiro daí em diante para sempre”¹⁸ – passando pelos documentários míticos com índios e matas ainda intocadas feitos pelo Major Thomaz Reis na década de 1920, pelas filmagens de Lampião e seu bando realizadas por Benjamin Abrahão na década de 1930, por *Limite* (1931) de Mário Peixoto, até o *Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto.

Bressane vai além da tentativa de definição de um contexto histórico para o experimental brasileiro apresentando uma forma de interpretação: o experimental como tradição e não um movimento isolado no tempo. Suas palavras fazem coro ao que, segundo André Parente, Jean Mitry buscava esclarecer em *Le cinema experimental: Histoire et perspectives*: “todo filme é experimental quando contribui para o aperfeiçoamento, o avanço ou para a renovação do cinema e de sua linguagem”¹⁹ ou seja, o experimental parece se

¹⁷ VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos; RODRIGUES, Antônio Medina. *Julio Bressane: cinepoética*. M. Ohno Editor, 1995.

¹⁸ *Ibidem*, p.153

¹⁹ PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*. Papirus editora. 1994, p. 88.

relacionar intimamente com uma ideia de inovação/modificação de um processo já conhecido e, aproveitando a premissa poundiana²⁰, com a ideia de invenção.

Cinema de invenção, de poesia, marginal, underground, *udigrudi*. Tateando a diversidade de temas e variações que envolvem as práticas experimentais cinematográficas no Brasil do final dos anos 1960 e início dos 1970 é possível encontrar alguns pontos de contato. E é disso que se trata o primeiro movimento a ser realizado aqui – localizar e sublinhar esses pontos no contexto da produção crítica e teórica, de maneira que possibilitem a demarcação de um território a ser explorado, destacar o trabalho de críticos, teóricos e realizadores que mesmo adotando posições distantes entre si, convergem na empreitada de reunir aspectos e contextos até então pouco explorados do chamado “cinema marginal”. A análise dos trabalhos de José Wolf, Flávio Moreira da Costa, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Fernão Ramos e Jairo Ferreira vai permitir uma visão geral das reflexões que permeavam esse conjunto de obras, e principalmente ajudará a estabelecer novas mediações. A ideia é apresentar um mapeamento, ainda que breve, da recepção crítica de filmes que desajustadamente percorreram a narrativa do cinema brasileiro, buscando aproximá-los do experimental no sentido de uma prática voltada para a experiência e para a investigação da linguagem cinematográfica.

Abraçar o experimental como o conceito mais aplicável nesse caso não implica necessariamente negar as outras interpretações, mas adotar uma perspectiva que abre caminho para se pensar as relações possíveis que o experimentalismo oferece. Para isso serão usados textos de críticos e realizadores publicados à época das obras analisadas, primeiras impressões e recepções que entre outras coisas falam de um estado de agitação (até mesmo recusa) diante do caráter inovador desse cinema, um percurso histórico que se mantém até a década de 1980, quando o crítico e realizador Jairo Ferreira lança seu trabalho de investigação do experimental brasileiro no livro *Cinema de invenção*²¹, cujos métodos, procedimentos e nomenclatura serão o nosso norteamento no momento de abandonar a margem.

²⁰ Ezra Pound, poeta, crítico literário e teórico associado ao movimento modernista estadunidense no início do século XX. O conceito de invenção como citado acima será retomado mais a frente.

²¹ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial/Olhos de Cão. 2016, p.19.

1.1 Este filme é dedicado ao meu cabelo: definições para um “novo cinema”

“O movimento hippie se encontra diante de uma nova realidade: com o fim da década de 60, a morte de Joplin e Hendrix, desapareceram também os últimos gritos festivos da geração colorida (...). A contracultura, para sobreviver, se individualizou. Deus voltou a existir. De um movimento massificante e amplo, o underground se transladou para o nível da consciência individual. A felicidade agora está na estrada, *on the road*, no campo e – inexoravelmente – na solidão de cada um” (JORNAL DO BRASIL, 1972,p.1)

Um jovem *hippy*, magro, de tanga branca, coroa de espinhos, cabelos compridos, retorce longamente numa cruz, ao som de guitarras elétricas – assim começa um dos filmes mais estranhos do jovem cinema brasileiro. A começar pelo título – *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* –, que pode significar qualquer coisa: escape, desespero, solidão confusão, caos, absurdo. Ele é apenas um exemplo de um novo cinema marginal – *cinemarginalia* ou *cinemanormalia* – que, aos poucos, tornou-se a palavra-de-ordem da cinematurgia jovem, com *Jardim de Guerra*, de Neville d’Almeida, *Balada da Página Três*, de Luis Rosemberg, *Matou a Família e Foi ao Cinema*, de Júlio Bressane, *Desesperato*, de Sérgio Bernardes Filho, *Betty Bomba*, de Rogério Sganzerla, ou a admirável *A Margem*, de Ozualdo Candeias e *O Mosca*, de Nelson Canabarro. Refletindo o impasse da classe média brasileira, em filmes de plena liberdade de realização, esses jovens nos obrigam a uma reflexão sobre nós mesmos, nosso tempo, nossa circunstância – um tempo de desencontros, de dúvidas, de perplexidade²². (WOLF, 1970, p.21. Grifo nosso)

Não é à toa que o crítico José Wolf escolhe Lula, o jovem anti-herói de classe média de *Meteorango Kid* (1969) para introduzir suas impressões do que seria esse “novo cinema marginal, anormal, sujo”²³. O protagonista do filme de André Luiz Oliveira vaga sem rumo e sem convicções pela cidade de Salvador no dia de seu aniversário. Não existe sentimento de pertencimento. A família abastada é incapaz de falar a mesma língua que o filho e os amigos se dividem entre aqueles que buscam trabalho ou envolvimento político – e são execrados por isso – e os que vivem em constante estado de entorpecimento, como o amigo “Caveira”. Lula é um personagem repulsivo, provoca garotas no ônibus com o dedo no nariz, oferece maconha na mesa do jantar em família, bate na mãe e no pai, faz um jovem gay cometer suicídio (se afogando em uma poça), para logo em seguida gabar-se com o cadáver do rapaz por ter deflorado sua irmã.

“Por um cinema marginal”, publicado um ano após o lançamento de *Meteorango Kid* na Revista de Cultura Vozes²⁴, foi de certa forma um texto precursor justamente pela tentativa de agrupamento e definição de filmes que eram vistos ainda com incerteza no panorama cinematográfico nacional e que iam, aos poucos, sendo incorporados a uma ideia de cinema

²² Mantendo a grafia original.

²³ WOLF, José. “Por um cinema marginal”. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, vol. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970.

²⁴ Revista da editora católica Vozes, focada em temas culturais desde a poesia Neo-Concretista, ao cenário político e cinema brasileiro.

independente. Logo no início Wolf vai alinhar o chamado cinema marginal²⁵ ao existencialismo – que classifica como “verdadeira manifestação sociocultural de nossos dias”²⁶. Para Wolf, esse cinema seria uma extensão das expressões contraculturais que permeavam o final dos anos 1960, do foco no indivíduo, no “aqui-e-agora”, da “procura desenfreada de liberdade e de autenticidade individual”²⁷.

É inevitável tratar do pensamento utópico que permeou Maio de 68 e suas reverberações em solo brasileiro. “É proibido proibir”²⁸, a frase de Jean Yanne²⁹ pichada nos muros franceses é cantada sob vaias a plenos pulmões por Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção (1968); Glauber Rocha aponta na encruzilhada o caminho para o cinema político em *Vent d’est* (1970), dirigido pelo grupo Dziga Vertov – coletivo militante inaugurado por Godard e Jean-Pierre Gorin – ; já Plínio Marcos, no teatro, dá corpo a personagens excluídos e seus conflitos pessoais: na peça *Abajur Lilás* (1969) retoma o tema da prostituição antes abordado em *Navalha na Carne* (1967) e se aproxima do existencialismo de *A Prostituta Respeitosa* (1965)³⁰ de Sartre³¹ desvelando as relações entre os indivíduos marginalizados e as estruturas de poder.

Nos anos que sucederam as agitações de 1968, a adoção da contracultura como prática das liberdades individuais contamina parte do setor artístico do país. Para José Wolf, essa posição havia se tornado uma constante na “cinematurgia³²” contemporânea. Os filmes desviantes dessa geração colocavam em “dúvida toda a reflexão teórica ou mistificações estéticas de qualquer tipo ou ideologia”³³. A frase dita pelo personagem de Paulo Villaça em *O bandido da luz vermelha* e repetida um ano depois por Lula de *Meteorango kid* – “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha” – acusa “a incerteza de uma época e de uma circunstância, cuja tentação maior é o pessimismo (...)”³⁴.

²⁵ José Wolf repete algumas vezes a expressão “o chamado cinema marginal”. Sobre isso Heloísa Buarque de Hollanda irá afirmar que mesmo os analistas do marginal enquanto gênero adotam com certa cautela o termo pelo seu peso totalizante: “(...) fala-se mais frequentemente ‘ditos marginais’, ‘chamados marginais’, evitando-se uma postura afirmativa do termo”. (HOLLANDA, 1980, p. 99)

²⁶ WOLF, José. “*Por um cinema marginal*”. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, vol. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970, p.21.

²⁷ *Ibidem*, p.22.

²⁸ “*Il est interdit d’interdire!*”

²⁹ Pseudônimo de Jean Gouyé, ator, humorista, escritor, diretor e cantor parisiense. (1933-2003)

³⁰ “*Le Putain Respectueuse*”.

³¹ ROMANO, Luis Antonio Contatori et al. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. 2000, p. 297.

³² “Neologismo proposto pelo cineasta Marcel Pagnol, em 1933, como título do seu manifesto em prol do cinema falado” In AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papyrus Editora, 2006.

³³ WOLF, José. “*Por um cinema marginal*”. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, vol. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970, p. 22-23.

³⁴ *Ibidem*. p. 23.

“Por um cinema marginal” foi fundamental por inicialmente buscar situar essas obras no contexto social, reconhecendo “que alguns comportamentos culturais são, naturalmente, manifestações próprias de jovens que vivem em centros urbanos” e que, segundo Wolf, “a maioria que vive voltada para o problema da sobrevivência ou para os mitos de consumo” deveria ser excluída dessa contagem, restando a “juventude classe média, que constitui, numericamente uma minoria em relação aos jovens operários ou aos que vivem nos campos”³⁵. O crítico toma partido das afirmações feitas por Jean-Claude Bernardet de que “por seu conteúdo, por seus personagens, por seu estilo, por sua identificação com a cultura oficial, o cinema feito nos últimos anos no Brasil é um cinema tipicamente de classe”³⁶.

José Wolf ainda vai apontar características que mais tarde seriam desenvolvidas e retomadas: a presença da violência de “corpos ensanguentados, perfurados” que “misturam-se com os berros ou uivos desesperados dos personagens ou das rajadas da metralhadora”³⁷, a ausência de conclusão (um procedimento não-narrativo) na qual “o filme geralmente acaba sobre uma expectativa, pois ele apresenta problemas que ultrapassam as personagens e atingem toda a sociedade”³⁸, o já citado existencialismo adotado como filosofia de vida focado na existência concreta do homem e na falta de perspectivas. Para o autor, esses filmes e realizadores sob o “signo do lixo” representavam uma via possível de resistência ao conformismo e letargia de tempos obscurecidos, “pois dela derivará, como vem derivando, as tentativas de situação do cinema no universo humano, à procura da libertação total do homem”, é “uma apaixonada procura de saídas”³⁹.

1.2 Do Underground ao Udigrudi

Esses filmes existem. Se são pouco vistos, ou mal vistos, é uma outra história. Eles são prejudicados por mil e um problemas. Não chegam a constituir um cinema marginal. Formam apenas uma fase transitória: não existe ainda entre nós um cinema marginal. O que existe, na realidade, são filmes marginais por situação e não (pelo menos parte dele) como programa político ou estético. (COSTA, 1970, p. 28)

Em “Notas para um Cinema Underground”, ensaio de 1970 para a revista Filme e Cultura, Flávio Moreira da Costa fala do “marginalismo” brasileiro como sintoma da

³⁵ WOLF, José. “Por um cinema marginal”. Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, vol. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970, p. 24.

³⁶ Ibidem, p. 25.

³⁷ Ibidem, p. 23.

³⁸ Idem.

³⁹ Ibidem, p.26.

influência direta do cinema *underground* norte-americano, de realizadores como Jonas Mekas e o *New American Cinema*. Segundo Flávio Moreira, essa aproximação só se daria a partir da década de 1970 e afirma que a marginalidade sinaliza um processo de industrialização ainda inicial, uma forma alternativa de sobrevivência em um meio tão penoso quanto a indústria nacional. O que antes era visto como um “cinema sem saída” passa a ser alternativa viável devido às “contingências históricas” que somam a “intensificação do protesto da juventude mundial, surgimento de novas gerações e eclosão de crises políticas em quase todos os países, etc”⁴⁰.

Diferentemente do que defendia José Wolf em seu ensaio lançado no mesmo ano, Flávio Moreira vai rejeitar a ideia do existencialismo como um dos fatores envolvidos no cinema marginal/*underground*, pois “como toda a filosofia do pós-guerra, o existencialismo revela uma moral abalada pelo pessimismo, mas o problema do artista contemporâneo não é mais um problema do pós-guerra(...)”. Para Moreira, a guerra havia ficado para trás, o pessimismo foi substituído por um “espanto antecipado”, pelo horror atômico e pela iminência da catástrofe. Em contraponto, estabelece uma ponte entre os jovens da contracultura e os românticos, fator determinante para a compreensão de uma ideia presente em ambos os movimentos: da arte e da vida como rotas inseparáveis. De acordo com o crítico, “Os românticos desta nova era vestem uma outra roupagem: o ‘*spleen*’ foi substituído pela angústia da Era Atômica. E, por outro lado, começam a se acostumar com a utopia enquanto realidade possível”⁴¹. E continua: “O que significa isso? Sugere pelo menos uma recusa e uma ânsia de novos tempos”⁴². A aproximação com o romantismo traz consigo a concepção de vanguarda, que seria uma “intensificação da estética de mudança, inaugurada pelo romantismo”⁴³, falando de uma recusa e ânsia por novos tempos Flávio Moreira esbarra no conceito desenvolvido por Octavio Paz de uma “tradição da ruptura”.

Para Paz a vanguarda inaugura ao mesmo tempo em que captura os reflexos do passado, a busca incessante pela novidade – característica moderna por excelência – acaba se tornando um padrão, que se inscreve na história das artes como o surgimento de “movimentos” e “correntes”. Poetas como Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé e Apollinaire exercerão fascínio nos marginais, que partem de uma percepção de vanguarda, como sugerida

⁴⁰ COSTA, Flávio Moreira da. *Notas para um cinema underground*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 16, 1970. p.29.

⁴¹ Ibidem, p. 29

⁴² Idem.

⁴³ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 146.

para o autor, não apenas como “estética e linguagem”, mas como uma política, uma “visão do mundo, uma ação: um estilo de vida” A ambição de mudar a realidade.⁴⁴

Flávio Moreira é quase apologético quanto ao *underground*, coloca-o como futuro de um suposto esgotamento de temas, do “machismo de John Wayne” ao “erotismo de Brigitte Bardot” e questiona até quando o cinema de autor será uma conciliação possível entre arte e popularidade.⁴⁵ O crítico faz ainda oposição à “erudição” do Cinema Novo, tida como parte da “elite cultural” – um “Cinema Novo Rico” – e aposta no cinema subterrâneo como “uma possibilidade futura, contra a estrutura distêmica”.⁴⁶

Como contraponto, em 1971 Gustavo Dahl escreve para a revista Filme Cultura a respeito do surgimento de um “bloco compacto de uns quarenta filmes” e que, segundo autor, se auto-intitulava “marginal”⁴⁷. Em “Uma reinvenção do cinema?” Dahl vai na direção oposta ao que acreditava Flávio da Costa e afirma que o futuro do cinema (incluindo o nacional) está condenado pela aparente despreocupação e “pan-anarquismo”⁴⁸ dos “marginais”. Segundo o crítico e realizador a falta de contato com o espectador do cinema marginal era prenúncio de uma crise nos modelos mercadológicos e industriais cinematográficos, e a exibição desses filmes em espaços como a Cinemateca do MAM e a presença de “uma reduzida plateia de cinéfilos”⁴⁹ poderiam ser lidas como sinais da incapacidade de diálogo e irrelevância crítica.

É justamente na vanguarda, na “arte moderna”⁵⁰, que Gustavo Dahl apontará uma saída viável para o marginal, “tirar o cinema das salas de projeção” seria um “ato muito mais liberatório, porque concreto, que a representação estetizante de assassinatos, violações, castrações, desvios sexuais e demais fantasias de agressividade”⁵¹. Parte dessa “agressividade”, de acordo com Dahl, estaria contida nos mecanismos estéticos e narrativos das produções marginais como a “desarticulação da narrativa”, a “saturação temporal do plano”, a “lírica irracional” e uma “ética estéril”⁵², o envolvimento do espectador deveria vir através de novas estratégias de interação, fuga das instituições e espaços reclusos, novas configurações.

⁴⁴ PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 134.

⁴⁵ COSTA, Flávio Moreira da. *Notas para um cinema underground*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 16, p. 30

⁴⁶ *Ibidem*, p.31.

⁴⁷ DAHL, Gustavo. *Uma reinvenção do cinema?*. Filme Cultura, v. 4, n. 18, 1971, p. 34.

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p.39.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Idem*.

Por sua vez, Glauber Rocha apresentará o *udigrudi*⁵³ como variação pejorativa do *underground* no ensaio: “Udigrudi: Uma velha novidade”, escrito para a revista Debate e Crítica em 1975. Nele, o diretor toma uma posição hostil em relação ao cinema de realizadores como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci e Julio Bressane, partindo da convicção de que seria um movimento desprovido do caráter inovador do Cinema Novo, responsável por introduzir a proposta de um “cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça”. Glauber ainda declara que o *udigrudi* é esvaziado de sentido ideológico, da consciência histórica e política que o Cinema Novo teria.

Os filmes *udigrudi* são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo, regressivos. São uma mistura do Godard anarquista pré-67 e do formalismo fenomenológico e descritivo de Warhol, e nenhum deles conseguiu o que pretendia: libertar o inconsciente coletivo subdesenvolvido num espetáculo audiovisual totalizante. Esses filmes são *diluição do cinema novo e não reinvenção*. (ROCHA, 1981, p.80)

Não é possível compreender completamente os motivos da posição tomada pelo diretor e nem se faz necessário listá-los aqui, mas quando coloca esse cinema em dissonância com um plano ideológico já anunciado pelo Cinema Novo – no qual o filme deveria “cumprir uma função social”⁵⁴ – traz à tona uma das grandes controvérsias que permeiam a produção nacional: de uma noção de contracultura em oposição ao pensamento nacional-popular. Isto é, da arte voltada para o indivíduo e as questões existenciais em oposição a uma arte de aspirações coletivistas, didáticas, engajada na transformação social e que, segundo Carlos Nelson Coutinho, representaria a quebra do distanciamento entre os intelectuais e o povo⁵⁵.

Como vetor que ressurgem em diferentes direções, a discussão em torno do intimismo e do nacional-popular também já envolveu o Cinema Novo (fato que Glauber parece ignorar em seu artigo). Em meados da década de 1960, o CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, lança um manifesto⁵⁶ convocando a classe artística a maior engajamento político e diálogo popular. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, para o CPC “os artistas e intelectuais brasileiros estariam naquele momento distribuídos ‘por três alternativas distintas: ou o

⁵³ Cabe mencionar que à altura da publicação do artigo de Glauber Rocha o movimento ou grupo que concebia como “Udigrudi” já havia se dissipado.

⁵⁴ ROCHA, Glauber. “Udigrudi, uma velha novidade”. Arte em revista, n. 5, 1981, p. 81

⁵⁵ COUTINHO, Carlos Nelson. *O nacional-popular como alternativa à cultura intimista* (2008). 2012.

⁵⁶ Anteprojeto do “Manifesto do CPC”, 1963.

conformismo, ou o inconformismo, ou a atitude revolucionária consequente”⁵⁷. Ainda que o Cinema Novo e sua “estética da fome” representassem a aproximação do cinema a uma realidade por vezes ocultada de corpos famintos, violentos e em transe, e de cenários ásperos, a linguagem com que os temas populares eram tratados foi condenada pela falta de contato direto com o “povo”. Carlos Estevam Martins, ideólogo do CPC, em “Artigo sobre Aristocratas”⁵⁸ fala do hermetismo do Cinema Novo e declara que os cinemanovistas estão “tentando criar uma nova linguagem, por isso mesmo o que conseguem é ficar falando sozinhos”⁵⁹

Mesmo acusando o *udigrudi* de “fracasso ideológico”⁶⁰ Glauber acha necessário apontar que foi o responsável pelo primeiro filme feito nesses modelos: *Câncer* (1968). Ora, como pode esse novo cinema ser tão desvinculado da realidade da produção e da política cinematográficas brasileiras e ao mesmo tempo ser descendente direto do Cinema Novo como afirma? No texto as críticas do diretor passam desde as práticas do cinema moderno – das quais diz tentar fugir desesperadamente – como o plano-sequência, mistura de gêneros, documentarismo, voz *off*, ritmo irregular, etc⁶¹, ao “luxo industrial” e ao cinema de autor que considera “última vertigem do individualismo liberal do ocidente”⁶².

Apesar de adotar um posicionamento contrário à ideia de autoria, é difícil compreender a obra de Glauber Rocha longe dos mesmos termos. Em certa medida, tanto Cinema Novo quanto o *Udigrudi* são exemplos de um cinema moderno que se valia da linguagem autoral e da criação na adversidade. Ambos, segundo Ismail Xavier, em “sintonia e contemporaneidade com os debates da crítica e com os filmes dos realizadores que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se (...) na criação de estilos originais que tencionaram e vitalizaram a cultura”⁶³.

⁵⁷HELOISA, Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

⁵⁸ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.

⁵⁹ MARTINS apud GALVÃO, *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983, p.158.

⁶⁰ ROCHA, Glauber. *Udigrudi, uma velha novidade*. *Arte em Revista*, São Paulo, nº 5, 1981, p. 80.

⁶¹ *Ibidem*, p.81.

⁶² *Ibidem*, p.80.

⁶³ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Editora Paz e Terra, 2001, p. 15.

1.3 Anos 80: Resgate teórico

Nos anos 1980 uma série de coletâneas de ensaios, críticas, estudos e análises que buscavam definir as diretrizes do que teria sido esse cinema marginal/underground/udigrudi passa a ganhar espaço no campo das publicações. É o caso de *O cinema à margem 1960-1980* (1984) e *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite* (1987) de Luiz Carlos R. Borges e Fernão Ramos respectivamente, *Cinema de Invenção* (1986) de Jairo Ferreira e *À Margem do cinema* (1986) de Luiz Nazário. Esses trabalhos foram fundamentais uma vez que mesmo quase dez anos após o aparecimento dos filmes tratados como “marginais” o material produzido a respeito ainda era escasso.

Em *O cinema à margem 1960-1980* de Luiz Carlos Borges o tom assumido é de depoimento/recapitulação. Nas poucas páginas destinadas a cada assunto o autor traça um panorama do cinema brasileiro independente dos anos 1960 aos anos 1980, começando pelo Cinema Novo até filmes como *Eles Não Usam Black-tie* (1981) de Leon Hirszman, *Pixote* (1980) de Hector Babenco e *Bye Bye Brasil* (1980) de Cacá Diegues. Para Borges, embora não constituíssem “propriamente um movimento, com os cineastas unindo-se em torno de manifestos coletivos ou de postulados previamente fixados”, não havia dúvidas quanto à utilização da designação de “marginal”, visto que era possível detectar ideias, intenções, visões e concepções em comum acerca do cinema.

Apesar do aspecto resumido, Luiz Carlos Borges consegue trazer uma perspectiva interessante, já comentada por Glauber Rocha de forma depreciativa: a do Cinema Marginal como prolongamento de um projeto de cinema já posto em prática pelo Cinema Novo. Uma possível problematização na verdade seria a noção velada de uma “linha evolutiva” na cinematografia brasileira, que teria sido inaugurada pelos cinemanovistas e retomada pelos marginais. De acordo com o pesquisador, “se o Cinema Novo havia iniciado o processo, revelando a miséria social até então escamoteada das telas, o Cinema Marginal subia um degrau (ou descia) e assumia a nossa grossura”⁶⁴.

Já em *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*, Fernão Ramos menciona que a iniciativa se deve a um projeto de pesquisa acadêmica, e que pretende com o livro elaborar um texto explicativo sobre o Cinema Marginal. Ramos teoriza a existência de uma unidade partindo dos elementos estéticos em comum observados nos filmes e

⁶⁴ BORGES, Luiz Carlos R. *O cinema à margem—1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983, p. 44.

esquematiza essas características em tópicos, ou “procedimentos”⁶⁵, como o horror, o abjeto e a fragmentação.

Inicialmente, o autor debate a construção terminológica do “marginal”, a fim de defender sua opção pelo termo. Ainda que afirme compreender a “conotação pejorativa inerente ao fato de estar à margem”⁶⁶ a escolha estaria relacionada muito mais ao caráter linguístico “enquanto signo utilizado socialmente para se referir mal ou bem a uma realidade determinada, do que a uma eventual adequação entre o conceito marginal e a realidade a que ele se refere”⁶⁷.

Assumindo o caráter linguístico e ignorando “a conotação pejorativa” que afirma ter consciência, o pesquisador opta por não considerar as implicações negativas que o marginal pôde ter para alguns dos realizadores incluídos. Jean-Claude Bernardet no ensaio de 2001 “Cinema Marginal?” fala da insatisfação com que diretores como Bressane, Sganzerla e João Batista de Andrade recebiam o título, “já que não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores, mas um cinema que, com raras exceções foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura” Para o crítico esses “são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam” e ainda: “A perda é evidente, para os filmes e para nós”⁶⁸

Independente disso é inegável a contribuição de Fernão Ramos para o conjunto teórico da cinematografia brasileira. Os filmes estudados pelo autor raramente recebiam tratamento além da crítica. Ramos busca circunscrever para dar um lugar na história, num processo de pesquisa dificultado pela falta de material e acesso, e ainda assim consegue incluir aspectos pouco ou nada comentados e uma filmografia extensa e detalhada.

1.4 O mapa não é o território

“Ser didático sem ser didático. Evidentemente para discorrer sobre a estética do experimental em nosso cinema é preciso muito engenho e muita arte, pois as suas origens são absolutamente incertas. Melhor assim: quanto menos história, mais poesia” (FERREIRA, 2016, p. 19)

⁶⁵ “Procedimentos de agressão”, “Procedimentos de estilização e construção narrativa” e a “fragmentação narrativa” (RAMOS, 1987).

⁶⁶ RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987, p.16.

⁶⁷ *Ibidem*, p.12.

⁶⁸ BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema marginal?*. 2001. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php

Tentar dar um nome ao que não se pode nomear é uma tarefa difícil e também injusta. Como falar de um movimento e seus deslocamentos, se esse movimento não possui contornos definidos? Ou ainda: Por que tratar como um movimento fechado em si mesmo, homogêneo, se nunca foi sobre isso? O lugar do experimental parece por vezes ter sido reduzido à oposição a certos modelos de cinema (comercial/criativo, industrial/pessoal, figurativo/abstrato, mimético/formalista, etc.)⁶⁹ e por meio de uma conceituação tão escorregadia, indivíduos, processos, estéticas e políticas bem diferentes são agrupados e relegados às margens e aos territórios subterrâneos.

No Brasil, o cinema marginal foi tomado como tudo aquilo que escapava das vias principais: filmes poéticos ou malditos, feitos com pouco ou nenhum recurso, carentes de circuito exibidor ou censurados – gestos artísticos de uma geração que via o mundo se agitar política e culturalmente na virada para a década de 1970. Nesse cenário soma-se a Belair de Rogério Sganzerla e Julio Bressane, a Boca do Lixo de Carlos Reichenbach, João Callegaro e Antonio Lima, o terror B de Zé do Caixão e Ivan Cardoso e nomes como o de André Luiz de Oliveira, Ozualdo Candeias, João Silvério Trevisan, João Batista de Andrade, Neville d’Almeida, José Sette, Sylvio Lanna, Geraldo Veloso, Carlos Alberto Ebert, Andrea Tonacci, Luiz Rosemberg, entre outros.

Para alguns desses realizadores a marginalidade pôde ser compreendida como uma condição imposta – aos filmes e a quem os fez⁷⁰ – ou ainda, como “uma apropriação genérica de um período”⁷¹. Trata-se de uma narrativa construída sobre a noção radicalizada de um cinema que busca seu próprio afastamento das instituições, sem compromissos com espectadorialidade ou circuito exibidor. Por mais que essa premissa contemple a posição tomada por “um grupo expressivo de artistas e intelectuais”⁷² do período, ela não consegue dar conta da diversidade de práticas e manifestos abraçados pelo que foi chamado de “cinema marginal”. A exemplo disso, João Callegaro quando concebe seu *Manifesto do Cinema Cafajeste* (1968) defende um cinema de “comunicação direta” cujo “valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público”⁷³, e vai exatamente na direção contrária à concepção de marginalidade elaborada por Hélio Oiticica (*Seja Marginal, Seja*

⁶⁹ PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*, Papirus Editora, 1994, p. 87

⁷⁰ VELOSO, Geraldo. “Por uma arqueologia do “outro” cinema”. 1983. *Contracampo: Revista de Cinema*, v. 92.

⁷¹ TONACCI, Andrea. *Andrea Tonacci (depoimento para o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, 2016)*. São Paulo, SP.

⁷² COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira, 2010, p.200

⁷³ CALLEGARO, João. *Manifesto do cinema cafajeste*. São Paulo, 1968.

Herói) e Torquato Neto (Torquatália III), como posicionamento consciente e reivindicado à margem.

O abandono da margem fala também da saída de um ponto fixo e do afastamento dos lugares comuns. Embora perpassasse por questões históricas e afetivas, “o marginal” como um movimento unificado hoje soa mais como recurso (teórico e crítico) que consenso. Longe de um apelo revisionista, o que se pretende aqui é explorar as possibilidades que essas produções permitem e poder observá-las como lampejos em fluxo, que ora se aproximam ora se distanciam, traçam linhas imaginárias e sintonias em um cenário bem mais amplo. Jairo Ferreira foi certo em afirmar que na ausência de uma história precisa do cinema experimental brasileiro a poesia deveria vir à tona – e nada mais justo que deixar a poesia falar por si. Nesse momento nos colocamos ao seu lado e ao lado do seu projeto de investigação que resultou em uma das obras mais completas e generosas no tratamento dos cinemas disruptivos no Brasil: o seu *Cinema de Invenção*. Por “Invenção” Jairo recorre às categorias estabelecidas por Ezra Pound em *ABC da literatura* (1934), no qual o poeta analisa a criação poética e literária sob um viés crítico e desenvolve estratégias de classificação dentro desse contexto. Os inventores, segundo Pound, estariam na posição de descobridores de novos processos, os mestres já teriam dominado os processos e os diluidores seriam aqueles que nem descobriram e nem dominaram os processos.

Jairo parece ter entendido exatamente como tratar o experimental: se o cinema investigado é tão próximo da linguagem poética, é preciso buscar outros métodos de categorização. De forma a valorizar as individualidades das obras selecionadas para compor um corpo histórico, o autor organiza diretores e filmes dentro de “sintonias”. Os agrupamentos dispensam explicações, o pré-texto é o próprio contexto, uma maneira certa de mostrar que para compreender é preciso antes conhecer. Numa escrita que percorre o texto ensaístico e crítico, colagem e em certos momentos a poesia concreta, Jairo Ferreira explica logo nas primeiras páginas que decidiu “adotar sistematicamente o termo experimental como o mais adequado (...)” porque acredita que o cinema de invenção pouco tem a ver com o *Underground* norte-americano e menos ainda com o *Udigrudi*, sendo esse “uma reação infeliz de Glauber Rocha”.⁷⁴

Singularmente, *Cinema de Invenção* foi escrito por alguém que transitava entre a crítica e a criação e por vezes essas duas coisas se confundiam nos seus trabalhos. Jairo Ferreira fez parte da equipe de muitos filmes da Boca do Lixo, era amigo íntimo de realizadores e

⁷⁴FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial/Olhos de Cão. 2016, p.20.

sobretudo admirador. Quando traça uma genealogia do experimental, passando por Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro (*Tesouro Perdido*, 1927 e *Brasa Dormida*, 1928) e Mário Peixoto (*Limite*, 1930), faz assim como Bressane fez: inventa uma tradição. A partir desse breve histórico, seguimos agora na direção de um entendimento mais amplo do que foi realizado por uma parcela desses cineastas no seu período longe do país.

II. TRAVESSIA



Figura 2 (Caetano Veloso ao lado de Dedé Gadelha, Jards Macalé, Lodo, Paloma Rocha entre outros em Londres, 1970)

2. A experiência do exílio

Uma das histórias mais antigas e populares sobre a criação do homem envolve um gesto de banimento: Adão e Eva após tomarem conhecimento do pecado original são expulsos do paraíso por Deus. A imagem de uma entidade celestial cruel e punitiva como a descrita no Antigo Testamento há muito foi abandonada, mas a do exílio como um castigo devastador de reverberações inimagináveis perdura ainda hoje. Se existe algum tipo de lição nessa narrativa (ignorando as implicações moralistas da interpretação do fruto proibido) ela deveria partir da ideia de que levar uma vida após a expulsão de um território, ou lar, ainda é possível. Se de um lado temos a imagem do Éden como esse lugar intocado, que provém e acolhe, uma fortaleza divina guardada por anjos empunhando espadas, por outro teremos nas mãos a necessidade de começar do zero, dessa vez mais próximos do chão, da terra e do barro que é a essência humana. Os caminhos da humanidade não conhecem seu fim no exílio, a desterritorialização faz parte da gênese do homem tanto quanto os recomeços.

O golpe de 1964 no Brasil representou um período de trevas para a grande parcela dos brasileiros que teve que conviver com a perda das liberdades individuais e o medo constante das arbitrariedades do regime militar. Na escola ouvimos falar das perseguições, práticas de tortura, desaparecimentos, sobre o AI-5, o exílio e a anistia, e mais uma série de eventos que ainda que hoje tenham voltado a nos assombrar, à época pareciam estar a uma distância segura de mais de 20 anos de separação. Quando a filósofa e historiadora Jeanne Marie Gagnebin fala sobre a necessidade de reconciliação com o passado, ela também vai falar de uma história que acessa as fissuras, os pequenos detalhes que costumam ser deixados no fundo da caixa⁷⁵. As trajetórias daqueles que partiram do país, militantes políticos, ativistas, artistas com qualquer tipo de envolvimento cultural tido como subversivo, forçados ou por conta própria (o que também não deixa de ser de algum modo por força de alguma situação condicionante), não é em essência um exemplo de história “menor”, mas existe uma questão que costuma ser deixada de lado quando buscamos as formas mais diretas e rígidas de rememoração: como se reinventa uma vida lá fora?

Nas próximas páginas vamos tentar dar conta de uma fração ínfima dessa pergunta, aquela que diz respeito aos realizadores brasileiros que mesmo tomados pelo espírito do ressentimento que faz com que se vejam obrigados a abandonar o país não cessaram a máquina inventora por onde passaram ou viveram temporariamente. Três obras realizadas em diferentes regiões e por meio de diferentes métodos de produção foram escolhidas e três

⁷⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

tópicos de análise dentro de cada uma foram desenvolvidos de maneira a desenhar um panorama geral das condições técnicas e dos procedimentos estéticos e estilísticos priorizados nesses filmes. A seguir algumas reflexões sobre *O demiurgo*, *Forofina* e *Lágrima-Pantera, a míssil*.

2.1 O demiurgo: Canto de saudade

*“Eu uso óculos escuros pras minhas lágrimas esconder
E quando você vem para o meu lado
Ai, as lágrimas começam a correr”
(O vampiro, Caetano Veloso)*



Figura 3 (Fotograma de *O Demiurgo* – 1972. Dir. Jorge Mautner.)

É comum em mitos de origem partir do encontro entre dois ou mais elementos – astros em colisão, luz e trevas, seres inanimados e animados, homens e deuses, deuses e ideias. O encontro nessas narrativas atua como um catalisador de acontecimentos, objetivos em comum, forças de atração modificando a realidade e desencadeando o extraordinário no ordinário. A primeira vez que Jorge Mautner pisou no apartamento de número 16 na

*Redesdale Street*⁷⁶ – a “Capela Sixteena” – então ocupado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, suas respectivas esposas (as irmãs Dedé e Sandra Gadelha) e o empresário Guilherme Araújo, trouxe consigo um guarda-chuva e uma profecia⁷⁷. Desse contato primordial dos músicos exilados com a “chama mautneriana”⁷⁸, despontaria a parceria artística e afetiva responsável por longas conversas filosóficas, intercâmbios musicais e pelo projeto cinematográfico conhecido como *O demiurgo* (1972).

Realizado em Londres no período em que uma parcela significativa das figuras associadas ao movimento contracultural brasileiro se encontrava debandada para o exterior, *O demiurgo* reuniu Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Jards Macalé, a dramaturga Leilah Assumpção, o artista plástico José Roberto Aguilar, entre outros, numa “fábula-musical-chanchada-filosófica”⁷⁹ que transborda o assombro de velhas e novas amizades. Satã, Pã, Sócrates, Cassandra, bacantes, anjos e amazonas, compõem uma mitologia retalhada e aglutinada com performances musicais e delírios existenciais, ambientados ora na casa de seus anfitriões Arthur e Maria Helena Guimarães ora na paisagem londrina acinzentada.

O filme único (leia-se: único filme feito por um diretor em toda a sua trajetória profissional) comporta uma mística própria que parece pairar sobre si como a sombra da obra-prima que deveria ser para compensar a ausência das que nunca poderão vir a existir. Quiçá por uma ideia mal concebida de que somente a partir do conjunto da obra seja possível assumir a personalidade artística de um realizador, sobram questionamentos com relação às motivações (ou a falta delas) que levam ao aborto da carreira cinematográfica após um gesto isolado. *Limite* (1931) de Mário Peixoto (um mito nesse aspecto) e ainda os filmes pouco vistos e dispersos de escritores como João Silvério Trevisan (*Orgia ou o homem que deu cria*, 1970) e José Agrippino de Paula (*Hitler IIIº Mundo*, 1968)⁸⁰ e Antunes Filho (*Compasso de Espera*, 1973) e de músicos como Caetano Veloso (*O Cinema Falado*, 1986) e finalmente Jorge Mautner (*O Demiurgo*, 1972), são objetos estranhos, despertam tanto a curiosidade quanto a impressão de se tratarem de aventuras, desvios numa rota precisa.

O lugar de Mautner no cenário cultural brasileiro entre as décadas 1960 e 1970 é um pouco como sua obra solitária: alienígena. O cantor, compositor, escritor e tantas coisas mais era uma personalidade flutuante no meio, não podia ser localizado na MPB por falar de temas

⁷⁶ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 442.

⁷⁷ MAUTNER, Jorge. *Caetano, Gil e Eu*. O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>.

⁷⁸ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997, p. 442.

⁷⁹ SESC SÃO PAULO. *Um só pecado: mostra de realizadores que fizeram um único filme de longa metragem*. Apresentação Danilo Santos de Miranda. São Paulo, 2002.

⁸⁰ Ignoram-se aqui os poucos curtas-metragens em que ambos estiveram envolvidos por motivo de força maior.

alheios às preocupações nacionalistas que o grupo ocasionalmente demonstrava (vide a “Marcha contra a guitarra elétrica”⁸¹) e era ainda uma imagem difusa para os tropicalistas. No exílio também se distancia do corrente: emigrado antes mesmo do fatídico AI-5 (diferente de grande parte dos seus conterrâneos diretamente ligados à classe artística que partem somente após 1968) vai para os Estados Unidos em 1965 ser “lavador de pratos, datilógrafo do Banco da Lavoura, lá na 5ª Avenida, massagista, subgarçom, datilógrafo nas Nações Unidas (ONU), secretário literário de Robert Lowell”⁸², e mantém-se em um estado de trânsito criativo: volta ao Brasil algumas vezes, na primeira, em 1968 para obter o *Greencard*, conhece a esposa Ruth Mendes com quem iria mais tarde para Londres e contribui no roteiro de Jardim de Guerra, filme censurado de 1970 de Neville d’Almeida, enquanto em Nova York colabora com o argumento de *Carnaval na Lama* (1970), filme dado como perdido de Rogério Sganzerla.

Sob o convite do amigo Arthur de Mello Guimarães, Jorge Mautner vai para Londres em 1970 com o propósito de finalmente conhecer Caetano Veloso e Gilberto Gil⁸³, cujos exílios na capital inglesa já duravam aproximadamente um ano. O encontro com a dupla desperta uma proximidade instantânea que mais tarde será narrada com entusiasmo por Mautner no artigo para O Pasquim “Caetano, Gil e Eu” (1971). No texto fica claro como esse momento se torna crucial para a constituição de um sentimento de pertencimento no compositor que se dizia “um desintegrado, um indivíduo dissolvendo-se em cacos internacionais”⁸⁴. Mautner encarna quase que num procedimento de autoficção um personagem sem solo, deslocado, “Filho do holocausto educado no candomblé”⁸⁵, nascido de pais judeus refugiados, niilista e avesso às polarizações políticas extremadas. As afinidades ideológicas e criativas que se deram entre os três artistas são postas por ele como um norteamento do seu próprio “kaos”⁸⁶: “Eu, um mitólogo massagista e lavador de pratos em

⁸¹ Passeata encabeçada por Elis Regina contra uma suposta influência imperialista que o uso da guitarra elétrica na música brasileira representaria. A passeata ocorreu em São Paulo e se deslocou em direção ao Teatro Paramount, onde iria ocorrer o programa “Frente Ampla da MPB”.

⁸² MAUTNER, Jorge Henrique. *Panfletos da nova era*. Global Editora, 1980.

⁸³ Segundo depoimento dado por Jorge Mautner em: JORGE Mautner: *Filho do Holocausto*. Direção de Heitor D’Alincourt e Pedro Bial. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2012. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://youtu.be/bKAwiYicQBc>.

⁸⁴ MAUTNER, Jorge. *Caetano, Gil e Eu*. O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>.

⁸⁵ MAUTNER, Jorge. Em: *Jorge Mautner: Filho do Holocausto*. Direção de Heitor D’Alincourt e Pedro Bial. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2012. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://youtu.be/bKAwiYicQBc>.

⁸⁶ Kaos “com k” é o nome do movimento/partido/dogma idealizado pelo próprio Jorge Mautner em seus escritos.

New York, de repente na Bahia em plena Londres! (...) Então eu disse para Caetano e Gil: – ‘vocês me tiraram da lama’”⁸⁷

É no mínimo curioso que a aproximação entre os músicos tenha se dado justamente no distanciamento de um ponto em comum – o Brasil. Curioso, mas não inesperado se tomarmos como proposição razoável o que a filósofa Julia Kristeva diz, de maneira um tanto melancólica, a respeito das relações traçadas entre estrangeiros (estendendo sua significação aqui para os refugiados/exilados, como a própria autora faz): “Os amigos do estrangeiro, excetuando as boas almas que se sentem obrigadas a fazer o bem, somente poderiam ser aqueles que se sentem estrangeiros de si mesmos”⁸⁸. Se o estrangeiro para Kristeva é um tipo “rebelde aos vínculos e às comunidades”⁸⁹ o estrangeiro de si é aquele que se coloca para fora de uma subjetividade coletiva. Desse modo, a experiência no exílio londrino acaba sendo mais um desdobramento do lugar à parte ocupado desde sempre por Jorge Mautner.

Enquanto Mautner exaltava as potencialidades criativas recém-descobertas em sincronia com “os baianos”, era celebrado como um novo vigor intelectual e artístico por seus companheiros, e o produto disso é um filme único, de certa forma ainda pouco visto e comentado, disponibilizado pelo próprio diretor no YouTube⁹⁰ numa cópia em VHS castigada, quase uma atualização das precariedades enfrentadas na sua realização. As narrativas que o acompanham são tão mirabolantes e misteriosas quanto o próprio filme, por vezes a afirmação de que foi censurado⁹¹ vai ser usada para justificar o fato de que se manteve por tanto tempo fora dos circuitos exibidores, mas não encontramos registro nem sinal de censura à obra, pelo contrário, *O demiurgo* pôde contar com algumas exibições modestas em cineclubes universitários⁹² e também foi usado como projeção nos shows de Mautner sem qualquer objeção. Essa constatação delicada pode apontar para um tipo de frustração (por vezes inerente à produção cinematográfica no país) com a falta de oportunidades exibidoras, mas é essencial que agora, com a livre circulação que a internet proporciona, o filme possa ver e vir à luz cada vez mais.

⁸⁷ MAUTNER. Op cit.

⁸⁸ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rocco, 1994. p.30.

⁸⁹ Ibid. p. 9

⁹⁰ Disponível em: <https://youtu.be/BoWwYkMVJYk>

⁹¹ MAGGIE, Yvonne. “Jorge Mautner e o Hino da Independência em Ressurreição Permanente”. Disponível em: <http://g1.globo.com/platb/yvonnemaggie/2012/09/14/jorge-mautner-e-o-hino-da-independencia-em-ressurreicao-permanente/>. Para citar apenas uma das muitas matérias, entrevistas ou resumos biográficos que apresentam *O demiurgo* da mesma forma, como um filme “censurado”.

⁹² CINEMA na semana: PUC - Terça feira. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ano LXXXII, n. 143, 10 set. 1972. Caderno B, p. 8-8. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=mautner%20demiurgo&pagfis=244655.

A partir dessa breve introdução, elegemos três pontos-chave dialogáveis entre si que permeiam a concepção de *O demiurgo*: o primeiro é a noção de encontro, do filme como desenvolvimento de uma rede relacional que se estende para além de seus limites, abrangendo desde a participação de amigos e familiares na equipe e elenco, até as colaborações musicais consolidadas em apresentações dentro do contexto fílmico; o segundo ponto diz respeito ao entrelaçamento de duas ideias trazidas (e constantemente reafirmadas) por Jorge Mautner: de uma “demiurgia”, uma criação artística e poética suscitada pela presença de Caetano Veloso e da incorporação desse mote ao Demiurgo enquanto personagem interpretado por Veloso; e o terceiro e último tópico fala da nostalgia dispersa na tessitura da obra, nas canções melancólicas que evocam a saudade de uma vida passada, nas alusões à terras distantes, viagens e viajantes e na despedida que fecha o filme.

2.1.1 Encontro

Parte indissociável da contracultura dos anos 1960 e início dos 1970, a vida em comunidade, largamente adotada, consistia uma forma de fuga e negação do *stablishment*. As comunidades, que se multiplicavam como nunca e eram tomadas de todo o tipo de mistificação (passando pelos hippies, *jesus freaks* e militantes políticos), representavam não só a possibilidade de construção de um espaço livre da normatividade, mas de fortalecimento de uma ideia de cooperação e interdependência. Hakim Bey, pseudônimo do pensador anarquista Peter Lamborn Wilson, desenvolverá na década de 1990 o conceito de “Zonas Autônomas Temporárias”⁹³, que como o próprio nome sugere, diz respeito à formulação de coletividades autossuficientes e capazes de se reinventarem e se dissiparem quando necessário. Uma comparação um tanto ousada – mas que servirá para introduzir o caminho proposto aqui – é a hipótese de que, sob certas circunstâncias, a realização de uma obra cinematográfica pode tomar contornos de uma organização comunitária temporária, isto é, nesses casos o filme é o que acontece no intervalo de um encontro.

Um dos pontos centrais de *O demiurgo* é o modo como a configuração das relações pré-existentes dos participantes é levada para o espaço fílmico. Em um primeiro momento é difícil não intuir que o longa-metragem de Mautner se trata de um tipo de fantasia coletivista paz e amor: um grupo de jovens de cabelos longos e casacos de inverno dança ciranda num parque, toca flauta e rola na grama, mais à frente conversa displicentemente sobre Rimbaud, a vida e a morte, o dionisíaco e o apolíneo e passeia por signos que vão de um misticismo

⁹³ BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. São Paulo: Editora Conrad, 2001.

sincrético posado à *pop art*. Os espaços internos também obedecem à cartilha: muitas almofadas, pinturas psicodélicas nas paredes, tapetes estampados e a disposição dos corpos no chão exalando um tipo de passividade iogue. Mas para além dos clichês listados, é possível perceber na obra uma proposta de convivência no exílio, um tratado sobre a saudade de casa e sobre a construção de um novo lar (ainda que brevemente) longe dela.

Enquanto filmes como *Gimme Shelter* (1970)⁹⁴, *Monterey Pop* (1968)⁹⁵ e *Woodstock* (1970)⁹⁶ ganhavam notoriedade pela forma crua com que percorriam os cenários musicais da contracultura, *O demiurgo* faz o caminho oposto trazendo nomes fundamentais do tropicalismo num intimismo sincero, que se constrói nas imperfeições e numa precarização estetizante. O áudio não tem sincronia com a imagem (culpa do consumo de lisérgicos por parte do operador do Nagra⁹⁷ segundo o diretor⁹⁸) e as falas atrapalhadas são ditas entre risadas de autodepreciação (como um sangue aguçado que é reverenciado com a exclamação: "Eis, eis o nosso sangue como água!"). Em uma ou duas vezes os atores tentam sem sucesso manter a seriedade enquanto o personagem de Jorge Mautner incentiva alguma discussão filosófica com veemência. Essas pequenas oscilações revelam as dinâmicas de criação tanto quanto a obra finalizada em si, é como se toda a leveza da experiência compartilhada pelos indivíduos ali reunidos teimasse em se fazer presente.

O filme de Mautner é guiado por uma linha narrativa tênue, Satã (interpretado pelo próprio cantor) encontra Sócrates (José Roberto Aguilar) entre ruínas pós-apocalípticas e aposta que consegue corromper a alma de seu discípulo – uma espécie de celebridade messiânica de espírito livre e aspecto pacificador conhecida como “o Demiurgo” (Caetano Veloso). A partir daí, acompanhamos pequenos eventos na rotina do Demiurgo, encontros com seres encantados e banais, rituais com sangue e uma lata de Coca-Cola, um linchamento feminista e a execução do deus Pã (Gilberto Gil). As cenas são quase todas filmadas frontalmente, por uma câmera que mais emoldura do que recorta, e funcionam como esquetes, com performances musicais ou situações teatralizadas continuamente reinventadas e acrescidas pelos “deslizes” de atuação. Na sequência final vemos Satã, do parapeito de um cais, observando navios à distância enquanto relata para seu interlocutor a partida do “Divino

⁹⁴ Dir.: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin.

⁹⁵ Dir.: D. A. Pennebaker.

⁹⁶ Dir.: Michael Wadleigh

⁹⁷ Gravador portátil usado para a captação do áudio.

⁹⁸ Segundo depoimento dado por Jorge Mautner em: *JORGE Mautner: Filho do Holocausto*. Direção de Heitor D’Alincourt e Pedro Bial. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2012. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://youtu.be/bKAwiYicQBc>.

Demiurgo” para o Alasca, fechando assim o ciclo de uma obra que se inicia em uma saudação e se encerra em uma despedida.

Visto sob a perspectiva de uma experiência de natureza dialética, o encontro envolve alteridades que se somam e se transformam mutuamente num processo único. No caso do *Demiurgo*, existe uma pluralidade de ocupações e gestos criativos dispersos por parte dos envolvidos (artista plástico, músicos, dramaturga, escritor, etc.) que reforça as diferenças e ao mesmo tempo contribui para que a obra seja, em certo aspecto, o registro de seus vestígios. Em determinado momento Jorge Mautner deixa de ser Satã para se tornar um vampiro de óculos escuros, numa clara alusão à composição que emprestaria mais tarde para Caetano Veloso⁹⁹; as mulheres agitadas na cozinha – entre elas Sandra e Dedé Gadelha – planejam um ataque ao Demiurgo, que, segundo o diretor, fora livremente baseado na visão de sua esposa Ruth e Dedé “falando muito formando uma espécie de complô feminista contra os homens”¹⁰⁰; Gilberto Gil, como Pã, toca percussão e vocaliza improvisações que se assemelham aos cânticos tribais que já evocava em suas canções; e Jards Macalé, um “visitante dos trópicos”, faz uma espécie de declamação (a partir de um texto incógnito de Mautner) ritmada e estendida por uma cena de cerca de 7 minutos de duração – uma das imagens mais preciosas que o filme oferece em todo o seu desajeitamento caótico.

Nessa profusão de referências, personagens e sequências que nem sempre se amarram, uma afinidade sorrateira emerge como elemento unificador: trata-se de um estado de desenraizamento, que inevitavelmente atravessa a obra, seja pela presença dos artistas exilados, seja pela possibilidade de criação de um espaço-tempo comum no estrangeiro. Caetano e Gil, Mautner, suas esposas, seus anfitriões e amigos tornam-se habitantes de um universo que só poderia ter sido inventado na situação flutuante em que se encontravam, uma compilação de ideias e diálogos de uma juventude romântica que discute “Deus e a *antimatéria*, o destino dos astros, a desintegração da matéria, e os deuses”¹⁰¹, que vive o despojamento de acolhidas internacionais, desfazem laços e entregam-se instantaneamente a outros – fazem do encontro aventura e morada ao mesmo tempo.

⁹⁹ O Vampiro (Cinema Transcendental, 1979)

¹⁰⁰ MAUTNER, Jorge. Caetano, Gil e Eu. O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>. Acesso em: 3 de nov. de 2020.

¹⁰¹ Idem.

2.1.2 Criação

“Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade” (DELEUZE, 1987)

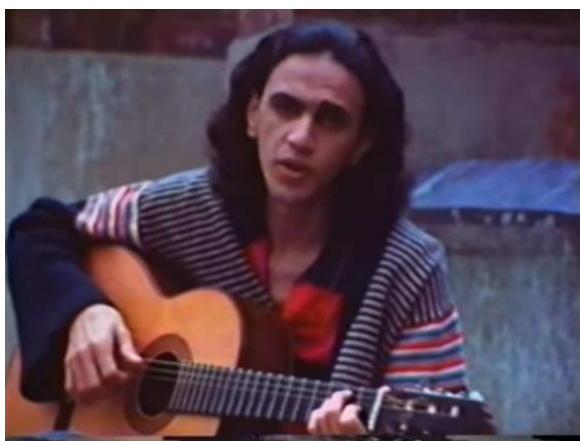
Em *Timeu*, diálogo cosmogônico de Platão, o Demiurgo é descrito como o ser divino responsável pela criação do universo material, uma entidade de pura bondade e justiça que se diferencia das demais divindades do panteão grego por não partilhar de sentimentos como ciúmes, inveja ou ganância. Ainda que tenha despontado do contexto platônico para diferentes direções, o conceito de demiurgia como ato criador parece carregar uma forma de consenso – Demiurgo: artesão do povo, artífice, fabricante de mundos e ordenador do caos.

“Vocês se lembram do Demiurgo?” A *voz-over* de Jorge Mautner nos apresenta ao protagonista como um velho conhecido enquanto Caetano Veloso, de chapéu de sol e regata, segura um cigarro. “Demiurgo, fulano-de-tal, solteiro, leitor de mão, profeta, prestidigitador, hipnotizador, adivinho, cantor, entertainer de origens: cigana, africana, confusas, nativas e internacionais”. Tal imagem surge logo após a primeira aparição de Caetano no filme: cantando e tocando violão sentado na calçada rodeado por crianças, taciturno, de roupas sóbrias e cabelos penteados para trás das orelhas, o avesso do peito exposto e cachos desgrenhados que qualquer visão romantizada do cantor na época ofereceria em substituição. “O homem que lê o futuro (...) e salva as almas atormentadas das grandes cidades industriais” finaliza a narração.

Duas faces opostas servem para introduzir um personagem que corporifica a admiração com que Mautner passa a enxergar seu novo amigo: o baiano bronzeado que despojadamente acende um cigarro e o músico exilado e recolhido em cores frias londrinas. No decorrer do filme (confirmando o que o próprio preâmbulo sugere) fica claro que esse homem/deus pode ainda assumir outras formas (místico, demônio, amante...) e que possui a habilidade de conciliar distâncias através de uma “demiurgia” quase tão mágica e extraordinária quanto as explosões que emite de suas mãos e materializa no parque onde lê Pedro Kilkerry. Se o Demiurgo de Platão contempla o inteligível e fabrica, à sua imagem, o mundo sensível, aqui, ele mira referências que, segundo Mautner, “estarão sempre localizadas no Brasil, na Bahia. Na querida Bahia”¹⁰² na tentativa de restabelecer um vínculo que corre o risco de ser perdido no afastamento. O mundo do Demiurgo mautneriano é aquele em que

¹⁰² MAUTNER, Jorge. Caetano, Gil e Eu. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>.

todas as coisas pairam ao seu redor como que atraídas por um calor irresistível. No quarto decorado com painéis vibrantes e almofadas empilhadas os devotos buscam conselhos e recebem cantos de cura vindos dessa terra longínqua a qual chamam de “distante país tropical”, a voz mansa e as vestes leves que caem aos ombros – fantasmagorias tropicalistas em Londres.



Figuras 4 e 5 (Fotogramas de *O Demiurgo* – 1972. Dir. Jorge Mautner.)

Quando se questiona sobre “o que é ter uma ideia em cinema”¹⁰³ Gilles Deleuze chega à hipótese de que o ato de criação¹⁰⁴ – seja ele artístico, filosófico ou científico – parte do prolongamento de uma necessidade. Criamos porque é preciso e “é preciso que haja uma necessidade”¹⁰⁵. Por sua vez, Vilém Flusser, discorre que o exílio oferece tal condição de existência abalada que “Para não perecer, o exilado deve ser criativo”¹⁰⁶, no estado de incerteza que o desconhecido representa, criar é uma questão de domar um fluxo ininterrupto de novas informações. Segundo Jorge Mautner “a ideia do filme brotou como uma flor selvagem na boca de Caetano. (...) Mas (...) pairou no ar e depois transformou-se numa canção”¹⁰⁷. O longa só seria concretizado mais tarde, no retorno de Mautner à Londres em 1971 (era ainda julho de 1970) e com a ajuda financeira dos pagamentos recebidos pelos relatórios de livros brasileiros que ele e a esposa faziam para o *Center for inter-american*

¹⁰³ DELEUZE, Gilles. O ato de criação. *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1999.

¹⁰⁴ Conferência dada por Deleuze a convite de Jean Narboni na FEMIS [*Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son*] em 1987 e transcrita posteriormente no jornal *Folha de São Paulo*.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ FLUSSER, Vilém. Exílio e criatividade. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 04, página 50 - 52, 2011.

¹⁰⁷ MAUTNER, Jorge. Caetano, Gil e Eu. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>.

relations em Nova York¹⁰⁸. A música em questão provavelmente é “From Faraway” que, constatamos sem surpresa alguma, se tratar de uma balada sobre a busca incessante de um estrangeiro vindo de um lugar onde o sol não brilha por uma mão amiga e calorosa. *O demiurgo* é um verso distinto dessa canção.

O que faz com que se gaste as economias em uma obra que praticamente só poderia ser vista por aqueles que contribuíram para a sua realização? Que força é essa que reúne sob os mesmos tetos e entre as mesmas paredes o desejo de fazer cinema? Deleuze dá prosseguimento a sua fala afirmando que “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”, afinidade que não pode ser inteiramente compreendida, admite, mas no caso do *Demiurgo* (e de outras produções feitas nas mesmas condições) podemos afirmar que criar é uma forma de resistir à negação que o exílio de certa forma impõe. O filme de Mautner é parte delírio, parte reconhecimento do papel fundamental exercido por Caetano Veloso nos movimentos substanciais da criação, vai buscar na espetacularização das chanchadas, dos figurinos chamativos e números musicais um modelo a ser reproduzido numa versão extraditada, provisória, improvisada, totalmente inventiva no sentido de buscar recriar, à sua maneira, uma estrutura mambembe de estúdio no coração de um apartamento europeu. Uma manifestação exemplar da “nossa incompetência criativa em copiar”¹⁰⁹.

2.1.3 Nostalgia

Há um lamento silencioso no *Demiurgo* que pode facilmente passar despercebido. À primeira vista tudo parece colidir para um tipo de deslumbramento infantil no que diz respeito à própria capacidade do cinema de registrar imagens e histórias fantásticas. Os amigos são convertidos em atores e personagens, mas não se esquecem em momento algum que fazem parte de uma farsa, uma homenagem tropeçante que desiste de se levar a sério quando percebe que foi feita à imagem e semelhança dos seus realizadores – num gesto de elaboração de autoficções. Nesse ínterim presenciamos um outro movimento, mais sutil, ensaiar tomadas de frente e recuar: a lembrança ressentida da expatriação. Entre as fantasias tropicalistas e caricaturas psicodélicas do *Demiurgo*, o exílio se faz notar, bem ali, nas manifestações de nostalgia que vez ou outra escapam por um canto triste ou um suspiro saudosista.

¹⁰⁸ Depoimento dado por Ruth Mendes em JORGE Mautner: Filho do Holocausto. Direção de Heitor D’Alincourt e Pedro Bial. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2012. 1 vídeo (93 min). Disponível em: <https://youtu.be/bKAwiYicQBc>.

¹⁰⁹ Gomes, Paulo Emílio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. Vol. 8. Petrópolis: Paz e Terra, 1980.

Tentar estabelecer uma imagem da nostalgia não é tarefa simples, trata-se de um conceito que ao mesmo tempo em que parece sofrer com todo o tipo de banalização, é ainda denso, desorientado, precisa que lhe apontem direções. O filósofo e crítico literário húngaro György Lukács já colocava em cheque a questão do disforme na nostalgia quando trata das tentativas de lhe conferir forma através da criação por parte dos artistas, poetas, filósofos, dramaturgos... É natural que seja sinuosa e imprecisa – e suas potencialidades vão residir aí – porque de certa forma está intrinsecamente ligada ao desejo, à vontade contínua de alcançar uma satisfação que não se realiza, o Eros, afirma Lukács, essa condição permanente e paradoxal de um querer que não pode nunca ser concretizado para não se esvaír, é parte constituinte da essência nostálgica “Eros está no meio: a nostalgia une os desiguais, mas ao mesmo tempo nega toda a esperança de que essa união resulte numa unidade; a unidade é o retorno à pátria original, mas a verdadeira nostalgia sempre foi errante”¹¹⁰.

Svetlana Boym foi uma acadêmica russa emigrada ainda jovem para os Estados Unidos nos anos 1980 cuja pesquisa de certa maneira ressoava sua vivência em terras estrangeiras e por vezes ousava apresentar soluções para esse impasse. Em *The Future of Nostalgia* (2001, *Basic Books*) a pesquisadora introduz o tema central de seu livro – a nostalgia e suas acepções na modernidade – propondo uma visão dualista: não se trata apenas de olhar para o passado com olhos marejados, mas de aspirar um universo que deixou de existir ou talvez nunca tenha sido de fato consumado.

Nostalgia (de *nostos* "regresso ao lar", e *algia* "anseio") é um anseio por um lar que já não existe ou que nunca existiu. A nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também um romance com a sua própria fantasia. O amor nostálgico só pode sobreviver numa relação à longa distância. Uma imagem cinematográfica da nostalgia é uma dupla exposição, ou uma sobreposição de duas imagens - de casa e do estrangeiro, passado e presente, sonho e vida cotidiana. No momento em que tentamos forçá-la a uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a superfície. (BOYM, 2001, n.p, tradução nossa)

A nostalgia do exilado (e a que ocasionalmente é performada no filme de Mautner) é essa “dupla exposição” sugerida pela autora, que lastima a ausência dos amigos, familiares e espaços conhecidos, mas também fala diretamente de um lugar inalcançável. Se o exílio é a expulsão voluntária, ou não, de um ambiente pernicioso que há muito fora chamado de pátria, o sentimento de perda que se abate sobre quem precisa partir resguarda também o desejo de retorno a um paraíso prometido, nem sempre materializável – para Boym, uma utopia.

¹¹⁰ LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. Belo Horizonte:Autêntica, 2017, p. 147.

O século XX começou com uma utopia futurista e terminou com uma nostalgia. A crença otimista no futuro foi descartada como uma nave espacial antiquada em algum momento da década de 1960. A nostalgia em si tem uma dimensão utópica, só que não está mais voltada para o futuro. Às vezes a nostalgia também não é direcionada para o passado, mas sim para o lado. A nostalgia se sente sufocada dentro dos limites convencionais do tempo e do espaço. (BOYM, 2001, n.p, tradução nossa)

Como um ruído constante, a dimensão utópica da nostalgia atravessa *O demiurgo*. Existe o tempo e o espaço internos do filme e existe uma exterioridade mítica que ocasionalmente é referenciada nas menções às “viagens”, “viajantes” e “terras distantes” e na Bahia respingada pela trilha sonora. Na abertura do longa vemos uma sequência de letreiros feitos à mão, pintados em paredes e portas (provavelmente da casa de Arthur de Mello Guimarães), serem embalados por uma versão minimalista de “Viola, meu bem”. O samba de roda tradicional que mais tarde seria interpretado por Edith Oliveira (“Dona Edith do prato”) na primeira faixa do disco de Caetano Veloso, *Araçá Azul* (1973), surge nos créditos iniciais¹¹¹ sem os acompanhamentos enérgicos do atabaque, das palmas, do prato e faca de Dona Edith e do coro, mas na voz solitária de Caetano junto ao violão numa cadência melancólica. Nomes e codinomes inventados para os membros da equipe são exibidos enquanto se ouve: “Vou me embora pro sertão/ Oh viola meu bem, viola/ Que eu aqui não me dou bem/ Oh viola meu bem, viola” e a canção assume uma nova conjuntura: a volta ao sertão não é mais a queixa particular do trabalhador da companhia ferroviária que canta a saudade de casa, mas uma anunciação clandestina das angústias que percorrem as fissuras da obra. A menção ao sertão se lança a esse estado restaurador dos ânimos corrompidos pela distância, assim como Lia e a Ilha de Itamaracá conjuradas na ciranda bucólica logo no início do filme, que por si só representam um souvenir, uma lembrança que agora é chamada para ocupar territórios desconhecidos.



Figuras 6 e 7 (Fotogramas de *O Demiurgo* – 1972. Dir. Jorge Mautner.)

¹¹¹ No que talvez tenha sido uma das primeiras interpretações da música por Caetano Veloso. Visto que *Araçá Azul* só seria produzido mais tarde, em 1972.

Na segunda metade dos anos 1960 o cinema moderno brasileiro se faz valer cada vez mais de procedimentos estéticos e narrativos que poderiam, dentro de suas próprias limitações, constituir uma forma livre de pensamento e diálogo com o espectador num contexto político atribulado. O pesquisador Ismail Xavier destaca a alegoria entre tais recursos como (não só) um mecanismo eficaz para “pensar o destino nacional numa obra-síntese”¹¹² longe dos radares da censura, ou seja, através da alegoria era possível se aproximar da realidade sem correr o risco de ser devorado por ela. O que ocorre no longa de Jorge Mautner é uma forma de alegoria ensaiada. Temos a morte declarada de Pã, que encarna algo próximo do delírio e do desejo, e a mitologia enquanto fabricação de mitos, a decadência de Sócrates que abandona a razão para se tornar um místico leitor de mãos, Satã, como figuração da negação e da nulidade, o Demiurgo, como representante da oposição à destruição, e por fim a querela entre essas duas entidades estabelecendo a duplicidade que percorre toda a construção alegórica. Por outro lado, a intenção de trazer temas caros aos músicos no despertar de sua amizade compete o tempo todo com o cenário afetivo que o exílio acarreta. Ironicamente, num movimento alegórico dessa disputa, no primeiro encontro de Satã com o Demiurgo, Satã pergunta ao companheiro o motivo do abatimento e tristeza aparentes e recebe em resposta: “nostalgia”, ao passo em que o personagem de Mautner prontamente ignora a declaração e oferece um pacto de juventude eterna tão celebrada pelos românticos.

Podemos até inferir que temendo algum nível de repressão na volta ao Brasil, as manifestações de pesar e inconformidade no filme tenham sido dosadas (principalmente levando em consideração que Caetano e Gil foram efetivamente detidos antes de partirem para o exílio) ou talvez apenas que, como quem abre as janelas para arejar a casa, Mautner e seus companheiros tenham preferido espantar os sinais de comiserção. O fato é que *O demiurgo*, apesar de contido nas lamentações, não deixa de ser exemplo da busca por uma “estética da sobrevivência no afastamento e na saudade”¹¹³, algo que Boym acreditava estar diretamente envolvido na criação de “lares imaginados” por parte dos exilados. Lembranças, objetos, amigos – fragmentos de um tempo e vida passados – poderiam servir como refúgio sem de fato aplacarem a inquietação do inabitual.

Próximo do fim, uma espécie de altar/mausoléu é exibido como plano de fundo para Caetano que toca “Na asa do vento” no violão, vemos um retrato central de Gal Costa, mais

¹¹² XAVIER, I. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, p.12, 1993.

¹¹³ BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008. (documento digital sem paginação).

dois outros pequenos que parecem ser de Gilberto Gil e Dedé Gadelha e flores espalhadas sobre o móvel, em seguida um braço com relógio de pulso indica diferentes pontos numa colagem feita com uma série de panfletos turísticos do Rio de Janeiro. Pã se sacrifica e o Demiurgo parte num navio cargueiro.

Por repetidas vezes Jorge Mautner afirmará que Glauber Rocha dizia se tratar do “melhor filme feito sobre o exílio” . Como grande parte das anedotas envolvendo *O demiurgo* e o cinema brasileiro, a veracidade da afirmação permanece sendo uma incógnita, mas apenas a possibilidade de ter sido percebido como tal, é um gesto positivo que atravessa sua história para nos dizer que o caminho seguido até aqui não é de todo solitário. A nostalgia assume uma face amigável sob um disfarce romântico e alucinado – trovões, fumaça, anjos e demônios de olhos pintados – numa tentativa chanchadesca de incorporar uma constelação de referências e contribuições musicais. No fim das contas os pontos culminantes do filme enquanto experiência de arte e cinema no exílio residem justamente nas suas amenidades: no esforço colaborativo de conhecidos e recém-conhecidos, na admiração recíproca de Mautner por Caetano e Gil e no desejo nostálgico de (re)criar tempo e espaço comuns, “Bahia em plena Londres”.



Figura 8 (Fotograma de *O Demiurgo* – 1972. Dir. Jorge Mautner)

2.2 Forofina: o que foi, o que é e o que será

“Que filmes são esses, que nome bárbaro os distingue dos outros? Eles existem? Ainda não sei nada sobre isso, mas sei que há certos instantes muito raros em que o espectador compreende subitamente uma língua desconhecida sem o intermédio de nenhuma legenda, participa de cerimônias estrangeiras, circula por cidades ou paisagens que nunca viu mas reconhece perfeitamente... Esse milagre, só o cinema pode produzir (...)”
(Jean Rouch)

Não é incomum nos depararmos com filmes que foram retomados posteriormente por seus realizadores, escavados dos porões de algum museu ou cinemateca estrangeiros ou ainda remontados em diferentes versões. Mas o que faz de *Forofina* (1973) um objeto tão peculiar é o fato de ter atravessado quase cinquenta anos em estado de suspensão, e assumido, a partir daí, outras formas em sua trajetória tão atípica. Tal condição ao mesmo tempo em que traz à tona alguns problemas enfrentados por tantos diretores independentes como finalização, distribuição e circulação, contribui para o estabelecimento de uma questão ainda maior: a relação do realizador com a imagem percorrida pelo tempo, memória e distância a partir de um filme que passou a existir, para além de tudo, enquanto promessa.

As primeiras pistas chegam através de um ou outro relato. Sabemos que se trata de um projeto cinematográfico realizado pelo cineasta mineiro Sylvio Lanna no período em que esteve autoexilado, de viagem pelo continente africano em 1972. Geraldo Veloso em sua biografia faz uma descrição rápida, incluindo *Forofina* coletivamente na produção dos companheiros de exílio:

“Rogério e Helena Ignez se afastam, em um silêncio discreto. Viajam e filmam materiais que vão ser aproveitados posteriormente em filmes deles. (...) Faço então *Wild Idle*, em minhas andanças entre Amsterdã, Londres, Paris, Roma. Julio, depois de uma temporada em Nova York, dá-nos *Lágrima Pantera, a Míssil*. Monto esses filmes assim como terminamos – eu, Liège Monteiro e Neville – *Mangue Banguê*. Sylvio Lanna logo chega e vai para a África, onde roda o seu *Forofina* (África, em linguagem tribal, de um daqueles países que visita). Maria Gladys roda seu primeiro longa-metragem, *The First Odalisca*, ainda inacabado”¹¹⁴.

A base de dados da Cinemateca Brasileira oferece um título (*Forofina, ou África*), ano (1973), gênero (documentário), equipe (apenas o nome de Sylvio Lanna) e informações técnicas como o formato (35mm, Cor, 24 quadros por segundo). Das duas fontes utilizadas no

¹¹⁴ VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015. p.128.

preenchimento da base – o *Dicionário de filmes brasileiros: curta e média-metragem* de Antônio Leão da Silva Neto e um perfil do diretor na revista *Cinemin* – apenas uma pôde ser prontamente verificada.

Em um segundo momento, o acesso às digitalizações dos rolos em posse da cinemateca do MAM e fornecidos pelo pesquisador e gerente da cinemateca Hernani Heffner, dá corpo e alma ao que antes só podia ser materializado em termos de datas e depoimentos escassos. As imagens, vistas pela primeira vez em dois arquivos digitais de tamanhos diferentes¹¹⁵ e sem sonorização alguma, revelam um tipo de montagem incipiente, feita a partir da aceleração, repetição de planos e cortes bruscos, que nos remetem parcialmente à agitação com que Jonas Mekas observava a recém-descoberta Nova York após ter escapado da ocupação do Exército Vermelho e de um campo de concentração nazista em seu país de origem, e revelam ainda uma primeira contradição nas informações iniciais: o filme não é colorido, mas preto e branco.

O caráter “inacabado” de *Forofina* vai suscitar uma pergunta inevitável no processo: qual o tratamento destinado a um objeto cinematográfico que nunca de fato se proclamou filme? (apesar de demonstrar claramente ensaios narrativos e técnicos próprios da linguagem). Essa questão vai se manter até agosto de 2020, quando é disponibilizado na plataforma Vimeo, mais especificamente no canal CAVÍDEO do produtor e realizador carioca Cavi Borges, o curta-metragem de pouco mais de 13 minutos, *Forofina, um filme a ser feito* (2020), realizado a partir das imagens registradas por Sylvio Lanna na sua viagem à África e outrora prometidas ao projeto antecessor de mesmo nome. O que se vê são os rostos já velhos conhecidos um garoto negro sorri timidamente para a câmera nas cenas iniciais, agora acompanhado por um canto tribal na trilha sonora e pela narração em off de uma voz masculina.

Novas dúvidas surgem aqui: continuar lidando com a captura de material digitalizada e apontar ao fim da análise a aparição de uma nova versão – o que faria com que de certo modo o texto já nascesse desatualizado –, ignorar as percepções iniciais das imagens sem uma montagem propriamente dita e considerar que o filme passa a ser filme só agora, a partir da nova montagem e de sua exibição online, ou ainda, tentar compreender essas duas vias como partes essenciais de uma bifurcação que mais à frente se torna uma novamente. Felizmente, um detalhe importante no curta de Lanna faz com que a terceira opção se apresentasse como a mais acertada e ganhasse ainda novas proporções: “um filme a ser feito” não é só título e

¹¹⁵ Em formato de digitalização de DVD, MPEG-4, 7GB.

introdução ao projeto, é a afirmação de que tudo o que vimos até agora foram ensaios para uma obra maior a ser concretizada. “*Teaser*”, “*work in progress*”, entre outros, são termos estrangeiros usados para descrever um fragmento que diz respeito a um todo ou que sinalizam um trabalho em desenvolvimento, mas nada disso parece dar conta do que temos em mãos com *Forofina*, um filme que de maneira excepcional incorpora três lugares convergentes no tempo.

2.2.1 Relato

O “narrador-viajante” ou ainda “narrador-em-movimento” é uma figura recorrentemente evocada pela crítica e teórica Flora Süssekind em seus estudos sobre o relato de viagem enquanto gênero dentro da tradição literária brasileira. Süssekind vai beber de Walter Benjamin quando fala dessa necessidade de movimento intrínseca a uma determinada categoria de narradores, exemplificada por Benjamin através do personagem do marinheiro comerciante: “‘quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe”¹¹⁶. Segundo a pesquisadora, o lugar que ocupa é também o de “guia para um público que na verdade viaja unicamente ao redor de si mesmo ou pelo próprio quarto”¹¹⁷, ou seja, podemos afirmar que o “narrador-viajante” – aquele que conta, narra seus (e através dos seus) deslocamentos – atua por vezes como um mediador de distâncias, e o relato é o recurso do qual lança mão para encurtá-las, empreender “uma viagem sentimental à paisagem, criando uma atmosfera que se crê de encantamento no leitor”¹¹⁸. Nessa linha, vamos buscar pensar aqui o cinema de viagem como uma variação imagética do relato de viagem, para além da sua função primordial concebida desde os travelogues, de uma dinâmica de hipervalorização do pitoresco e da fuga de um cotidiano burguês. A busca pelo exótico e pitoresco persiste, mas, como assinala Süssekind, há ainda um outro fator a ser levado em consideração: a necessidade de desenvolvimento de uma narrativa que garanta “um acompanhante no percurso”¹¹⁹.

As primeiras impressões são as de que se trata inegavelmente de um filme de viagem, um “*home movie*”. Garotos negros de cabeça raspada e idosas de cabeça coberta

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 198.

¹¹⁷ SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.57.

¹¹⁸ Idem, p. 58.

¹¹⁹ Idem, p.163.

disputam a paisagem natural com uma moça jovem – agora sabido que se trata de Suelly, esposa de Lanna. Corpos amontoados no que parece ser a traseira de um caminhão, caldeirões ferventes, frutas abertas exibindo as sementes e mais uma vez Suelly, o rosto moreno e queimado de sol. Os *travellings* acompanham o movimento da concatenação das imagens, sempre adiante, em aceleração progressiva, passando por estradas de terra que parecem um rasgo no chão e cabanas simples que se despedem em fileira. Vemos pessoas em trajes típicos e animais exóticos como zebras e avestruzes, o céu à noite, a lua, barcos, vagões de trens, pinturas, bordados e mapas. A telecinagem revela partículas de poeira e ranhuras na película, manchas que dançam como fantasmas, além de exibir vez ou outra no canto superior o corte e a junção do negativo, criando uma pequena tira espelhada. Descritos assim, todos esses elementos remetem ao instinto mais primitivo de registro e descrição de um lugar estrangeiro: a tentativa de comportar a experiência da descoberta constante em um curto espaço de tempo, como quem tenta contar a vida inteira ao reencontrar uma velha amizade.



Figuras 9, 10, 11 e 12 (Fotogramas de Forofina – 1973. Dir. Sylvio Lanna)

Chama a atenção a aceleração, os planos curtíssimos, às vezes invertidos verticalmente ou em *flashes* que se repetem e se espremem uns entre os outros. Quando se opta pelo encurtamento da duração do plano até seu limite, até o ponto no qual a retina mal consegue captá-lo e tudo que se tem são impressões de formas, cor e movimento, há algo muito próximo do cinema experimental de figuras como Marie Menken e o já citado Jonas Mekas. A recorrência de “lampejos” ou “vislumbres” como em *Glimpse of the Garden* (1957) de Menken e *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) de Mekas¹²⁰ possui relação direta com a ânsia por capturar múltiplos canais de visão num intervalo temporal e espacial ínfimo. Um fluxo cortante de imagens atravessando os 24 quadros por segundo.

Mas se existe um filme de Mekas no qual *Forofina* pode encontrar um paralelo ideal, esse filme é *Travel Songs* (1981). Em *Travel Songs* o realizador reúne em pouco mais de 20 minutos duas décadas de diários de viagens pela Europa compreendidos entre 1967 e 1981. O curta é composto por “canções” (*The song of Assisi, The song of Avila, The song of Stockholm, etc.*) que sinalizam onde as imagens aceleradas, estilhaçadas e por vezes hipersaturadas foram feitas, enquanto a trilha sonora se divide entre a narração de Mekas que descreve suas experiências, impressões e lugares a seu modo trôpego, tateando as memórias, e entre um silêncio absoluto que encobre a maior porção do filme.

Da mesma forma a mudez desse primeiro encontro com as imagens de *Forofina* desperta uma curiosidade genuína sobre o que o desenvolvimento do áudio pode vir a oferecer se levarmos em conta que pouco antes de embarcar para o continente africano, Sylvio Lanna realizará um dos trabalhos mais experimentais em termos de sonorização no Brasil à época, seu *Sagrada Família* (1970), onde imagem e som apontam caminhos totalmente dissidentes, o primeiro imprimindo uma família convencional em derrocada à bestialidade e o segundo tratando de uma colagem de diálogos assíncronos diretamente captados no dia-a-dia de Lanna e seus parceiros artísticos.

Na terceira edição de *Cinema de Invenção*, em um breve capítulo dedicado à Sylvio Lanna, Jairo Ferreira menciona *Forofina* curiosamente como uma obra finalizada, e não só estipula uma duração, como também sugere um hibridismo de gêneros: “Viajou pelo Senegal, Mali, Níger, Alto Volta, Gana, Daomé e Argélia, dessas andanças surge uma mistura de documentário e ficção, *Forofina* (50 min.)”¹²¹. Não era incomum, dada inclusive a proximidade de Jairo com os realizadores-inventores, que se falasse sobre filmes antes mesmo

¹²⁰ Tendo “glimpse” como “visão rápida” ou “brilho fugaz”.

¹²¹ FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro: Azougue editorial/Olhos de Cão. 2016, p.223.

que viessem a existir, provavelmente partindo de conversas e projeções, ou até de uma imaginação inquieta como a do crítico, mas é impossível não nos intrigarmos com a alusão a um suposto rumo ficcional. Levando em consideração os aspectos técnicos da produção que envolviam basicamente uma 35mm na mão, a companhia da mulher e deslocamentos constantes (e contando com a certeza que um gravador tornaria todo o trajeto mais penoso e que o volume de material filmado seria reduzido drasticamente) fica difícil fabular acerca do que poderia ser desenvolvido em termos de ficção, mas é visível o teor experimental e o apego pela experimentação que ora celebra rostos tão próximos da câmera que quase são engolidos, ora assimila o sol escaldante que estoura os contrastes, faz a paisagem desaparecer na luz branca, transforma animais em um conjunto de patas, cascos e garras e coloca árvores de cabeça para baixo.



Figuras 13, 14, 15, 16, 17 e 18 (Fotogramas de Forofina – 1973. Dir. Sylvio Lanna)

Existe também um empenho no ritmo e uma relação de intimidade que sempre retorna à imagem da esposa, seja na penumbra, nadando, sorrindo, ou só devolvendo languidamente o olhar dirigido a sua figura, e faz com que tudo seja costurado por essa linha fina do que chamaremos de ternura memorialista – uma abordagem guiada pelo desejo de registrar ao máximo esse objeto de devoção e suas interações com o ambiente. Bem próximos da relação que se desenha entre a câmera de Lanna e Suelly se encontram os filmes feitos em super-8 pelo cineasta José Agrippino de Paula mais ou menos no mesmo período (início e final dos anos 1970) e igualmente realizados no território africano. Agrippino vai registrar entre paisagens africanas uma série de performances da esposa Maria Esther Stockler, que mistura dança contemporânea, balé, yoga e dança tribal a fim de desenvolver um sincretismo físico e espiritual próprio.

Se por um lado o relato de viagem busca estabelecer uma relação de cumplicidade com um interlocutor, mapear pela experiência e descrever tendo igualmente em conta a vontade do narrador de incutir os próprios rumos na narrativa, por outro ele é potencialmente transgressor. Para o historiador Michel de Certeau o gesto de relatar um percurso carrega em si a liberdade de penetrar o impenetrável, se elevar sobre as barreiras físicas e políticas que cerceiam um indivíduo ou comunidade:

“Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é ‘diégese’ (*sic*), como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é *topológico*, relativo às deformações de figuras, e não *tópico*, definidor de lugares. O limite aí só circunscreve a modo de ambivalência. Ele mesmo, um jogo duplo. Faz o contrário daquilo que diz. Entrega o lugar ao estranho que na aparência lança fora. Ou então, quando marca uma parada, não é estável, segue antes as variações dos encontros entre programas. As demarcações são limites transponíveis e transportes de limites (...)”¹²²

Quem relata, por sua vez, pode assumir uma postura desviante, pois toma a dianteira desse movimento de transposição:

“Se o delinquente só existe deslocando-se, se tem por especificidade viver não à margem mas nos interstícios dos códigos que desmancha e desloca, se ele se caracteriza pelo privilégio do percurso sobre o estado, o relato é delinqüente. A delinqüência social consistiria em tomar o relato ao pé da letra, tomá-lo como o princípio da existência física onde uma sociedade não oferece mais saídas simbólicas e expectativas de espaços a pessoas ou

¹²² DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, 3ª Ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1998, p.215.

grupos, onde não há mais outra alternativa a não ser o alinhamento disciplinar e o desvio ilegal, ou seja, uma forma ou outra de prisão e a errância do lado de fora”¹²³

Tomando como guia as proposições de de Certeau, o relato de viagem feito por exilados seria o caso ideal de insubmissão. Existem as forças que expulsam e ao mesmo tempo sufocam, e aquelas que impulsionam o desbravamento por terras desconhecidas. Desse movimento de empuxo nasce uma obra fluida, detida no tempo, mas que permanece ganhando corpo e movimento. Se Lanna pretendia ir por um caminho mais antropológico como Jean Rouch e seus "mestres loucos", se tencionava elementos ficcionais, documentais, ou a estilização experimental total, se pretendia realizar um tipo de ensaio ou carta em celebração à companheira é difícil precisar nesse primeiro momento, mas ficamos aqui com duas possíveis reflexões a respeito de um trabalho inconcluso: o filme de viagem nasce da necessidade de deslocamento de um espectador imóvel, da exotização em detrimento da modernidade urbana que demanda um espetáculo da vida natural, do selvagem, do intocado pelo homem. Apesar disso, é possível localizar nas suas ramificações exemplos que se aventuram na busca por um diálogo ativo, pela narrativa que acessa o íntimo para mapear não só os caminhos, mas os afetos também. E ainda, é tido como plausível que em determinadas circunstâncias pode adquirir um caráter contraventor, quando assume para si um tipo de relato que se move livremente mesmo em face de condições paralisantes (nesse caso um regime militar fundamentado, entre outras coisas, na perseguição à classe artística e sua produção). Partimos então do pressuposto de que *Forofina* apresenta já nas suas fundações esses dois aspectos, resta saber agora qual o próximo passo.

2.2.2 Arquivo

Por um certo tempo contamos com muito pouco para dar prosseguimento à investigação de *Forofina*. E por mais tentadora que fosse a possibilidade de entrar em contato com Sylvio Lanna e transformar o processo de análise fílmica – metodologia privilegiada desde o começo aqui – num tipo de transcrição de depoimentos que pudesse vir a confirmar ou negar o que havia sido até então intuído, era preciso antes ter a certeza de que todas as opções estavam de fato esgotadas. Felizmente em algum momento de setembro de 2020 numa varredura rotineira pela internet atrás de mais informações, nos deparamos com um link de

¹²³DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, 3ª Ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1998,, p.216

título curioso: “Os arquivos caligráficos de Sylvio Lanna”, que levava diretamente ao canal de Cavi Borges. A descrição do vídeo no Vimeo fazia menção a uma sessão do festival “Recine online 2020” – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, ocorrido entre 17 e 27 de agosto. *Forofina, um filme a ser feito* datado como produção de 2020 constava no topo da lista que continha uma série de outros curtas do diretor sequenciados num mesmo vídeo de cerca de 1 hora e 15 minutos de duração, entre eles: *Travelling adiante* (2019), *Malandro, termo civilizado* (1986), *In Memoriam - O roteiro do gravador* (2019) e *Um cinema caligráfico* (2019).

Para além da surpresa inicial diante da possibilidade de exibição online de um filme cuja existência era desconhecida até o momento, chama a atenção a recorrência do termo “caligráfico”. Os pensamentos vagueiam pela ideia da “*caméra-stylo*” de Alexandre Astruc, a câmera-caneta através da qual um realizador vai poder desenvolver sua assinatura/autoria, se inscrever subjetivamente na linguagem cinematográfica. A palavra “arquivo” (ou “arquivos”) por sua vez também sinaliza um fator importante: no presente momento, quase cinquenta anos após terem sido realizadas, as imagens de *Forofina* adquirem um novo estatuto e destino – “Os arquivos caligráficos de Sylvio Lanna” se apresentam como projetos novos e antigos, revisitados, reunidos numa retrospectiva que tanto retoma quanto apresenta os trabalhos de Lanna.

Abordar o que o arquivo vai representar aqui é mais fácil se seguirmos na direção do que pode ser e não do que é. Vamos considerá-lo principalmente como “o que o tempo reteve como vestígio de seu escoamento”¹²⁴, segundo a historiadora Arlette Farge. O arquivo pode tomar a forma de escrituras, fotografias, áudios, imagens, imagens em movimento e tantas outras coisas. Habita esse lugar incerto que pende entre a oficialidade e o “não dito”¹²⁵, das prateleiras empoeiradas de instituições diretamente para os repositórios livres na internet. Para Farge o arquivo possui ainda uma função contranarrativa, a potencialidade de trazer à tona aquilo que permaneceu às margens e sombras das narrativas já estabelecidas:

“O arquivo é uma brecha no tecido dos dias, a visão retraída de um fato inesperado. Nele, tudo se focaliza em alguns instantes de vida de personagens comuns, raramente visitados pela história, a não ser que um dia decidam se unir em massa e construir aquilo que mais tarde se chamará de história.”¹²⁶

¹²⁴ FARGE, A. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 10.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 14.

¹²⁶ *Idem*.

Enquanto a historiadora fala do arquivo como “vestígio”, Paul Ricoeur vai mais ou menos na mesma linha tratando-o em termos de “rastros documentais”¹²⁷ que carregam em si os “testemunhos do tempo”¹²⁸ (expressão que empresta de Marc Bloch), ou como o portador de uma dialética conciliadora entre memória e história. O arquivo seria o resultado de um processo de transposição da memória viva em documento, que será coletado, resguardado, selecionado, consultado. Cabe aqui trazer para o âmbito visual o que o filósofo vai tratar pelas vias da escrituralidade:

Em certo sentido, é exatamente assim: com toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão; os testemunhos que encerra desligaram-se dos autores que os “puseram no mundo”; estão submetidos aos cuidados de quem tem competência para interrogá-los e assim defendê-los, prestar-lhes socorro e assistência.¹²⁹

Ricoeur é assertivo ao afirmar que um arquivo se apresenta livre de endereçamentos, “aberto” como convite ao historiador ou a quem quer que interesse essa revisitação ao passado, mas não cogita a possibilidade de uma retomada posterior pelos responsáveis por sua própria concepção. Nesse caso – e mais especificamente no cinema – nos deparamos com uma categorização oportuna desenvolvida pela pesquisadora francesa Nicole Brenez, que em seu ensaio “Cartografia do *Found Footage*” realizado em conjunto com o diretor de fotografia e cineasta experimental Pip Chodorov, vai tratar de questões relativas à apropriação de imagens, delimitando pontos de contato ou afastamento de obras organizadas de acordo com a utilização que fazem das imagens de arquivo. No tópico “reciclagem” Brenez vai partir da afirmação de que se trata do “reemprego de um material mesmo, sobre o qual o cinema institui certas formas fixas e inaugura algumas outras”¹³⁰ e vai subdividi-lo em duas categorias: “reciclagem endógena”, aquela que parte de um movimento de apropriação interno e a “reciclagem exógena”, que vai operar através de obras distintas pela constituição de uma nova (incluindo aí o *found footage*). Dentro do modelo de reciclagem exógena encontra-se uma possível terminologia para a forma como Lanna tem conduzido seus trabalhos nos últimos anos: “Autossíntese” – um gesto, segundo a autora, através do qual “um cineasta recapitula o conjunto de sua obra reutilizando fragmentos de seus filmes, normalmente para

¹²⁷ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007, p. 177.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 181.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 179.

¹³⁰ BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. *Cartografia do found footage*. Revista Laika, v. 3, n. 5, p. 1-11, 2014, p. 2.

inscrevê-los em um percurso autobiográfico (...)” e cita ainda “Jerome Hill em *Film Portrait* (1970), Marcel Hanoun em *Un Film* (1983), Stephen Dwoskin em *Trying to Kiss the Moon* (1994) ou ainda Jonas Mekas, em vários de seus trabalhos”¹³¹ como exemplos de conduta “autossintética”.

Descrevendo esse movimento de retorno às imagens fundamentais de Sylvio Lanna, os filmes dos arquivos caligráficos vão ressoar seu percurso autobiográfico e cinematográfico, num tipo de análise da própria obra. *Travelling adiante*, o segundo curta na fila, conta com trechos de *Malandro, termo civilizado, Superstição e futebol* (1969), *Sagrada Família*, parte do material bruto das filmagens na África, frames de *O roteiro do gravador* (1967, descrito como “um elo perdido na cinemateca”) além de fotografias, filmes escaneados e outros documentos do diretor. Leituras do roteiro datilografado e imagens parcialmente consumidas por fungos sobrepõem-se na tela como mementos de um cinema esquecido. Já *Um cinema caligráfico*, tratará de um tipo de retrospectiva caleidoscópica de tudo que foi visto nesse processo de resgate. Enquanto *In memoriam: O roteiro do gravador* é uma busca pela obra tida como perdida e ao mesmo tempo homenagem à cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, que de certa forma contribuiu com sua história mantendo armazenados muitos dos seus trabalhos.

Por fim, *Forofina, um filme a ser feito* vem para preencher algumas informações ausentes. Soma-se ao relato visual a narração de um texto memorialístico do realizador, uma espécie de diário de viagem, contendo datas, lugares, detalhes da locomoção e dos encontros interculturais. A voz não é a de Lanna, e causa estranhamento pelo sotaque carioca marcado. De qualquer forma, é a primeira vez que as coordenadas do percurso do casal pelo território africano são dadas em detalhes tão vívidos. Se tratando da montagem, pouca coisa foi modificada. Intercalam-se de novas maneiras as imagens já previamente aceleradas e retalhadas para que possam contornar minimamente o que a voz *over* pronuncia, mas o ritmo e suas variações já são conhecidos. A sonorização vai trazer tambores e cantos tribais acompanhados por breves momentos de um silêncio ruidoso, criado pela inserção do som de uma bobina trabalhando no interior da câmera. Enquanto o texto, a maior novidade dessa versão, mapeia os espaços e se faz guia. A apresentação se dá logo nos momentos iniciais, entre uma sucessão de imagens da esposa, Suelly, que desponta na tela alguns segundos depois dos sorrisos de crianças nativas (os mesmos vistos anteriormente nos rolos 1 e 2), também sorrindo e gesticulando num quarto escuro, e como se desse início à narração de uma

¹³¹ BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. *Cartografia do found footage*. Revista Laika, v. 3, n. 5, p. 1-11, 2014, p.2.

aventura que tem por mote os sentimentos de desejo e liberdade, a passagem nos fala de sinais quase sobrenaturais guiando o destino dos companheiros e da fuga para longe do regime militar:

Era Natal de 1972, saímos do Brasil por causa da ditadura em direção à Londres. Eu e ela conseguimos levantar uma grana num banco europeu e resolvemos partir para a África – nos aventurar por aqueles países até então desconhecidos por nós. A África estava logo ali, nós iremos lá. Olho no olho nos beijamos com o que para mim ali se fez um compromisso. Brincando de conhecer nossos corpos diante do desejo contido por já tão longo tempo, percebi uma pequena mancha um pouco mais clara em sua pele morena perto do umbigo. A mancha delineava um mapa da África, ela nunca havia percebido a coincidência. Num alvorecer, quando a porta do avião se abriu em Dacar, mais impactante e inesquecível foi o tamanho da bola de fogo acompanhada do som de tambores que acordava a África. Dupla percepção de liberdade para o casal.¹³²

Vale também mencionar que se antes só podíamos contar com a imaginação para fornecer uma ideia rasa da localização das paisagens que são colecionadas no filme, agora é possível reconhecer nomes de países e regiões apresentados quase como traços num mapa: “Nossa aventureira aventura de conhecer a África ainda nos levou à Gao, Niamey, Uagadugu, Abidjã, Acra, Cotonou, novamente Niamei, Tamanrasset e Algiers. E durou quase um ano”¹³³. Ao nomear, descrever e delimitar, o formato, que antes parecia se encaminhar para uma nuance mais experimental (uma impressão totalmente fundamentada na característica de “suspensão” do material analisado), se volta para o documental. Nesse sentido a questão do arquivo é ainda mais modificadora, se *Forofina* nasce como impressões reminiscentes de viagem, vai se desenvolver mais tarde como documento histórico institucionalizado, lidando com os momentos vividos na distância por um realizador que assume desde o começo, dominando essa voz que nem mesmo lhe pertence, o afastamento de seu país de origem e a motivação por trás do gesto. Foi uma tomada de posição em 1972 e é ainda hoje enquanto retomada. Falando sobre o exílio de Brecht, Didi-Huberman lê o distanciamento como possível forma de posicionamento ativo na inércia que a ausência de lar poderia provocar, uma comparação apropriada se tratando da produção de imagens por exilados como Lanna:

(...) pois toda posição é, fatalmente, relativa. Por exemplo, trata-se de afrontar algo; mas também devemos contar tudo aquilo de que nos afastamos, o fora-de-campo que existe atrás de nós, que talvez negamos mas que, em grande parte, condiciona nosso movimento, portanto nossa posição.

¹³² FOROFINA, um filme a ser feito. Sylvio Lanna, Cavi Borges. Brasil: CAVÍDEO, 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/448114701>.

¹³³ Idem.

Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e aspirar a um futuro. Mas tudo isso não existe mais do que sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, apela a nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta.¹³⁴

Não há neutralidade que perdure por um novo escrutínio pelo passado. E não há fuga que se encerre na própria melancolia quando é anunciado ao fim da história a chegada de um novo ser. Depois de contar sobre as experiências muitas vezes duras do casal enquanto viajantes e caroneiros (o calor insuportável, a invasão de insetos, sede, fome), percorrer a memória em busca da voz e das palavras que dessem vazão, após tanto tempo, para as imagens que manteve guardadas, Lanna finaliza seu filme-documento com duas mensagens de continuidade: “Em dezembro de 1973, quando retornamos à Londres, o teste de gravidez da minha parceira deu positivo, mas essa história vou deixar pra contar no longa-metragem”. Concepção do filho e da obra, lembrança e projeção, ambos ocupando o fechamento do filme para falar que não há fechamento, não nos arquivos caligráficos de Sylvio Lanna. “Fiz filmes para serem projetados como documentos no e do futuro” o diretor diz à certa altura de *Travelling adiante*, e não existe forma mais precisa de descrever o movimento cíclico da sua obra do que essa.

2.2.3 Memória

Grande parte das descrições feitas por quem já pôde ter algum contato com Sylvio Lanna vai lidar com o fato de que ele é um memorialista “nato”. “Gosta de contar casos”, “consegue falar por um tempo indeterminado sobre o passado e os companheiros do cinema experimental – tendo cinema e companheirismo atravessando-se mutuamente em seus relatos”. Lanna é uma figura que vai despontar no meio experimental mineiro ao lado de realizadores como José Sette e Geraldo Veloso, também como muitos outros realizadores dessa geração vai debutar no Festival JB Mesbla de cinema amador (com o curta-metragem *Roteiro do Gravador*, 1967). Com Andrea Tonacci forma a Total Filmes e produz seu primeiro longa-metragem, *Sagrada Família*, filme irmão de *Bang bang* (1971) de Tonacci e um experimento radical com a sonorização como já mencionado. Depois incursionará rapidamente no documentário realizando *Malandro termo civilizado* (1986) e posteriormente nas parcerias com Cavi reconfigura seu material de arquivo para dar corpo aos curtas

¹³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges Quando as imagens tomam posição – O olho da história, I. (tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão) Minas Gerais: UFMG, 1ª ed., 2017, p.16.

autobiográficos. O desenvolvimento dessa brevíssima biografia se deu aqui por dois motivos: o primeiro é a necessidade óbvia de trazer algumas informações sobre o responsável direto por um dos objetos de foco dessa pesquisa, e o segundo é chamar a atenção para o fato de que, considerando o que entra ou não no resumo de vida de um indivíduo cuja trajetória é essencial no decurso do cinema nacional, temos muito pouco sobre Lanna nas fontes de pesquisa. Seus *Arquivos caligráficos* vão representar nesse cenário um chamamento da memória e uma chance oferecida de preencher essas lacunas.

Por que lembrar? Que força é essa que tem motivado criativamente um diretor de longa data a desenvolver uma antologia voltada ao passado e ainda assim em comunicação direta com presente e futuro? Quando elabora seus pensamentos em torno da obra de Marcel Proust, especificamente *Em busca do tempo perdido*, e suas associações com as questões da memória, Jeanne Marie Gagnebin fala sobre uma escrita capaz de “lutar contra o tempo e contra a morte – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento (...)”¹³⁵. Do mesmo modo há uma negação das condições que arrastam muitos de nossos realizadores veteranos para o esquecimento e negligência, quando Sylvio Lanna revira seus arquivos, pastas, baús ou onde quer que mantenha guardado os vestígios materiais do seu cinema imaterial e se lança à empreitada de fazer filmes sobre os seus filmes.

É preciso antes de mais nada, segundo Gagnebin, reconhecer o potencial destrutivo da passagem do tempo, que o esquecimento é um risco ao qual todos estamos sujeitos, e nesse reconhecimento também perceber que a criação (o gesto artístico, a escrita, a escritura cinematográfica) pode ainda se revelar mecanismo poderoso de resistência e permanência. Ainda sobre Proust e suas *madeleines* a filósofa dirá: “Para ele, não se trata de escrever um romance de impressões seletas e felizes, mas sim de enfrentar, por meio da atividade intelectual e espiritual que o exercício da escrita configura, a ameaça do esquecimento, do silêncio e da morte”¹³⁶. Não é preciso nomear o que move um diretor a olhar para trás e perscrutar sua obra tomando o fôlego e a distância de anos de experiência, se trata de fazer cinema pelo ato em si e enfrentar o apagamento através da construção de um tipo de historiografia própria.

¹³⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 146.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 154.

2.3 Lágrima-Pantera, a míssil: o cinema fora do cinema

—Indique-me sua direção, onde você se encontra agora?
—Estou exatamente na esquina da Rua Walk com a Rua Don't Walk.
(Poema Jet-Lagged, Waly Salomão)

É sabido que por vezes confundiam o jovem ator francês Jean-Pierre Léaud com o não tão jovem diretor (e igualmente francês) François Truffaut, ou ainda, tomavam o primeiro como filho do segundo tamanha semelhança. Em um episódio de *Cinéastes de notre temps* de 1965, Léaud vai afirmar que “nos parecemos com as pessoas que amamos” enquanto Truffaut, menos sentimental, em entrevista dada ao *New York Times* em 1969, tenta justificar a similaridade entre os dois dizendo que por passarem tanto tempo juntos é provável que “havia uma coisa mimética”¹³⁷ acontecendo ali. Se existe mesmo um tipo de “mimesis artística” – para além da aparência da dupla Léaud-Truffaut – ela vai se manifestar nas parcerias e nas aproximações inevitáveis que caracterizam tão fortemente os rumos que a arte moderna toma quando assume que músicos, pintores, poetas, atores e outras figuras deveriam partilhar espaços, processos e experiências.

A relação que o artista carioca Hélio Oiticica manteve com alguns dos realizadores envolvidos com o cinema experimental feito no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 no Brasil pode ser considerada um desses casos de influência direta, agindo sobre os métodos e resultados implicados nas obras com as quais pôde colaborar. Além da participação modesta em *Câncer* de Glauber Rocha (1972) (filme que de certa forma prenuncia a guinada ao experimentalismo de determinados núcleos do cinema nacional nos anos do AI-5), Oiticica foi peça fundamental no desenvolvimento de filmes como *Mangue Banguê* (1971) de Neville d’Almeida, no qual serviu de mediador do contato do diretor com a zona de prostituição e tráfico de drogas no Rio de Janeiro então conhecida como “Mangue”, e *Lágrima-Pantera, a míssil* (1972)¹³⁸ de Julio Bressane, concebido sob efeito do fascínio do realizador pelos experimentos do artista com o super-8.

Como muitas das histórias contadas anteriormente aqui, a aproximação entre Oiticica e Bressane aconteceu no período em que ambos residiam fora do país. Entre julho e setembro

¹³⁷ DE GRAMONT, Sanche. *Life Style of Homo Cinematicus*. *New York Times* 15 June 1969. Sem paginação. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/truffaut-style.html>

¹³⁸ Priorizaremos a data de produção e não de finalização, pois vamos lidar muito mais com os aspectos de produção e captação de imagem realizados à época do exílio de Bressane, que a montagem tardia realizada em conjunto com Moa Batsow.

de 1970, o MoMA contaria com trabalhos de mais de “150 homens e mulheres de 15 países diferentes incluindo artistas da Argentina, Brasil, Canadá e Iugoslávia”¹³⁹ compondo a exposição de arte contemporânea “*Information*”, entre eles, Hélio Oiticica com sua “experiência Barracão 2”. Ao artista, foram concedidos passagem e 400 dólares de estadia em Nova York por duas semanas, as quais seriam estendidas por mais duas, somando um mês de permanência. De volta ao Rio de Janeiro em agosto de 1970, Oiticica receberia a notícia de que havia sido selecionado para uma bolsa de financiamento do Museu Guggenheim, o que fez com que retornasse à Nova York e por lá estabelecesse moradia por cerca de 8 anos.

Quando cheguei aqui, imagine o que aconteceu: recebi comunicação de que tinha ganho a bolsa Guggenheim, o que vai me possibilitar morar em New York por certo tempo, o que vem ao encontro de todos os meus planos. Adoro aquela cidade e é o único lugar do mundo que me interessa. Outra coisa: terei um grande apartamento no East Village, onde poderei receber gente, hospedar, etc. com a auto-suficiência que sempre me faltou; sinto-me livre, de repente, e isso me agrada bastante; essa viagem e agora a perspectiva de voltar me deram tais plás, que parece que estou vivo outra vez; depois de trabalhar aqui completamente desrespeitado e sempre “à margem”, aturar indiferenças, etc., (...) ¹⁴⁰. (OITICICA, 1970)

Visivelmente esperançoso com a promessa de maior liberdade criativa e reconhecimento, Oiticica faz planos que não só envolviam a possibilidade de transformar o próprio apartamento num tipo de obra habitável (para onde suas investigações de certa forma sempre apontaram), mas também é possível ver desde aquele momento uma vontade incipiente de experimentar com a imagem em movimento. Em meio às projeções que faz para a vida no exterior vai declarar: “quero fazer logo lá alguns filmes, não sei o que são, não me interessa que sejam obras ou não (...)”¹⁴¹. Aos poucos, o *loft* na Second Avenue do East Village¹⁴², vai ser modificado para abrigar níveis, plataformas, seus “Ninhos” e toda a espécie de experiência que um “lugar tão complicado-complexo”¹⁴³ poderia oferecer a seus habitantes e visitantes. Enquanto isso, no âmbito cinematográfico, o artista vai se aproximar do super-8 por intermédio de um curso de cinema na New York University e através do seu projeto *Brasil Jorge*, que descreveria como uma “primeira experiência”¹⁴⁴ e uma homenagem

¹³⁹ Informação retirada do catálogo da mostra disponível em:

https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf. Acesso: 28/11/2021

¹⁴⁰ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.160-161*

¹⁴¹ *Ibidem*, p.176

¹⁴² Região de Manhattan que à época fervilhava de artistas de todas as áreas e imigrantes.

¹⁴³ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 200*

¹⁴⁴ *Ibidem*, p.199

ao amigo poeta Jorge Salomão¹⁴⁵. Para Oiticica, o formato permitia uma proximidade quase tátil com o objeto filmado, comparada ao gesto de uma “mão-visão”¹⁴⁶, cujo toque se prolongaria sobre as impressões cotidianas na metrópole e da sua vida privada sem que houvesse qualquer preocupação posterior com a montagem – que em sua percepção se tratava de um recurso por demasiado “acadêmico”¹⁴⁷. A “montadeira”, dispositivo que Oiticica anunciava ter em sua posse¹⁴⁸ usado para cortar e também unir a película do filme, mal era utilizada.

Já a chegada de Julio Bressane à Nova York se dará no final de 1971, após uma temporada em Londres, onde realiza *Crazy love* (1971) e *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) tendo o ator Guará Rodrigues como o protagonista de ambos os filmes. Segundo Oiticica, sua aparição foi um evento de proporções siderais: “parecia que o ‘Sol’ estava entrando: inteligência máxima que se possa imaginar”¹⁴⁹. E se no Brasil a relação que mantinham era ainda comedida, nesse momento ela se fortalece através da admiração que Bressane vai desenvolver no contato com a habitação/obra no Village e com os exercícios com a filmadora que tanto chamaram sua atenção:

Ele comprou uma camerazinha super-8 e uma moviolinha manual e começou a filmar imagens para se aproximar do cinema, para se acercar do cinema, para tentar uma aproximação sensível com aquela imagem. Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. E ali eu tinha achado uma pessoa que estava buscando fazer um cinema, estava buscando se aproximar do que era a imagem em movimento e foi com isso que eu fiquei fascinado. (BRESSANE, 2002)¹⁵⁰

Sob o signo da identificação imediata, o projeto de *Lágrima-Pantera* nasce como um movimento mimético: “Então eu fiz um filme parodiando e imitando o processo dessa natureza: se aproximar de uma coisa que para você é muito conhecida, e ir até a dobra onde ela é desconhecida”¹⁵¹. Nesse caso, a proposição de Bressane é totalmente coerente com sua trajetória enquanto realizador que se coloca constantemente numa posição de abertura para o mistério, de admirador e aprendiz, que através do exercício cinematográfico busca adentrar

¹⁴⁵ BONISSON, Marcos. Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): Experiência em campo ampliado. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010

¹⁴⁶ Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964 – 1974, 1998, p.199.

¹⁴⁷ Ibidem, p.163

¹⁴⁸ Ibidem, p.199.

¹⁴⁹ Ibidem, p.233.

¹⁵⁰ BRESSANE, Júlio. *Júlio Bressane: trajetória*. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, 2002. p.18.

¹⁵¹ Idem.

um objeto/tema que à primeira vista parece impenetrável. Parte dessa trajetória pode ser ainda descrita pelo caráter plural e interdisciplinar de uma obra que se apoia num processo contínuo de investigação, cujas primeiras manifestações remontam desde a juventude do diretor. Aos dezenove anos Bressane vai exercer a função de assistente de direção de Walter Lima Jr. em *Menino de Engenho* (1965), e dali se avizinha de alguns nomes da geração do cinema novo como o de Paulo César Saraceni, Eduardo Escorel, Fernando Coni Campos e Glauber Rocha. Seus primeiros filmes, um estudo de Lima Barreto cuja pulsão para realizá-lo veio ainda na escola lendo a biografia do escritor, e um documentário sobre Maria Bethânia, revelam um cinema que desde o começo já buscava através das referências musicais, literárias, filosóficas, artísticas e cinematográficas uma forma de síntese e de olhar para a própria história da cinematografia brasileira.

Nesse cenário, *Lágrima-Pantera* vai despontar de uma proposta colaborativa e um tanto reverencial ao estatuto da experiência (enquanto experimento) que Oiticica começava a empreender no seu percurso artístico em Nova York. Com fotografia de Miguel Rio Branco e participações como as de Cildo Meireles, Rosa Dias e o próprio Oiticica, o filme de Bressane transita pela captação amadora, filmes de viagem e filmes caseiros, aqui trabalhados de maneira que os indivíduos retratados – um grupo de três mulheres (Rosa, Honey e Patricia Simpson) e três homens (Oiticica, Cildo e Bob Grasse) – adquirem para si uma presença estranhamente familiar. Sequências em preto e branco intercaladas por sequências coloridas são costuradas por cenas urbanas, imagens de ambientes internos e dos protagonistas realizando ações banais como pentear os cabelos ou ler um livro. Tudo isso tendo a metrópole nova-iorquina do início dos anos 1970 como pano de fundo. Cabe ainda dizer que estamos lidando com uma obra que não pôde ser integralmente finalizada à época de sua realização. Dado como desaparecido por anos, o filme só foi reavisto em 2006 por ocasião do Torino Film festival, e ainda assim, a montagem tardia desenvolvida por Bressane e Moa Batsow representa apenas uma parte do projeto original cuja metragem, estima-se, estaria entre duas horas e uma hora e 35 minutos¹⁵². À versão de 51 minutos foi dado o nome de *Lágrima-Pantera (fragmento)*.

¹⁵² DUARTE, Theo. *Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia*. ARS (São Paulo), v. 15, p. 181-205, 2017.

2.3.1 Fragmento

Para a historiadora de arte Linda Nochlin, a fragmentação enquanto recurso estético se comunica de forma direta com uma ideia de modernidade. Nochlin vai citar representações isoladas de partes do corpo e posturas incompletas na arte produzida no período da Revolução Francesa e até a aparente fascinação pelos desmembramentos e a guilhotina nesse momento histórico para formular um pensamento que relaciona a revolta, a negação do passado, das tradições repressivas e de uma noção de unidade, ao “corte”, “retalho” ao gesto fragmentador como estratégia revolucionária¹⁵³. Por outro lado, Maurice Blanchot vai afirmar que o discurso fragmentário empregado por vezes na poesia também pode ser lido como uma condição somatória, uma abertura às discordâncias que não seria nem “privativa” nem “positiva”¹⁵⁴, mas agregadora no sentido de se apresentar como promessa de unidade (restituição do todo a partir da fração) e ao mesmo tempo de dialética (um arranjo que não “compõe”, mas “justapõe”¹⁵⁵). Se aplicadas a um dos grandes representantes cinematográficos do impulso moderno de ruptura e do desenvolvimento da linguagem poética – o cinema experimental – essas proposições podem apontar para dois importantes disparadores do fragmento como procedimento: a vontade de romper com um circuito fechado e de incorporar as divergências.

Quando a tradutora, poeta e ensaísta canadense Anne Carson assumiu a missão de traduzir a poesia de Sapho, se deparou com um objeto estilhaçado. A ação do tempo nos papiros, ou mesmo os versos obtidos indiretamente através de citações de antigos autores, fizeram com que os poemas fossem tomados por lacunas, ausências que ela transmitiu para a sua tradução por meio de colchetes indicando a parte faltante. Sobre o método adotado, Carson vai dizer que “colchetes implicam um espaço livre para a aventura imaginal”¹⁵⁶ e que a razão pela qual gosta de trabalhar com fragmentos é porque o espaço vazio permite a sugestão de um pensamento que o texto totalmente trabalhado não permitiria, a liberdade de preencher essas frestas, seja com silêncio ou turbulência, cabe inteiramente ao leitor. A questão que envolve *Lágrima-Pantera*, para além da forma como foi concebido, é que

¹⁵³ NOCHLIN, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames and Hudson, 1994. p. 8.

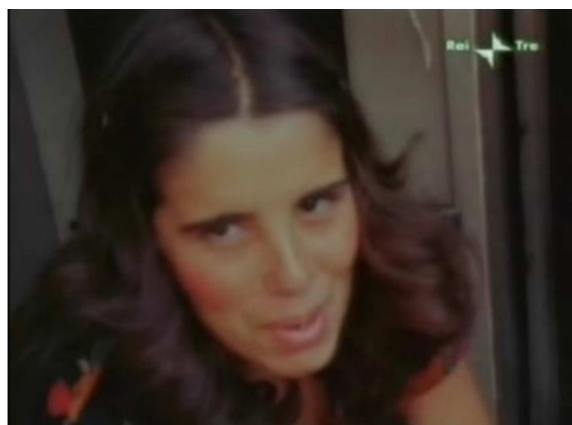
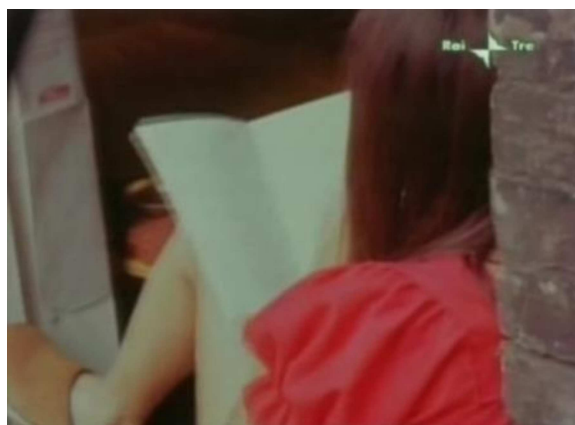
¹⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. *The infinite conversation*. Vol. 82. U of Minnesota Press, 1993. p. 308

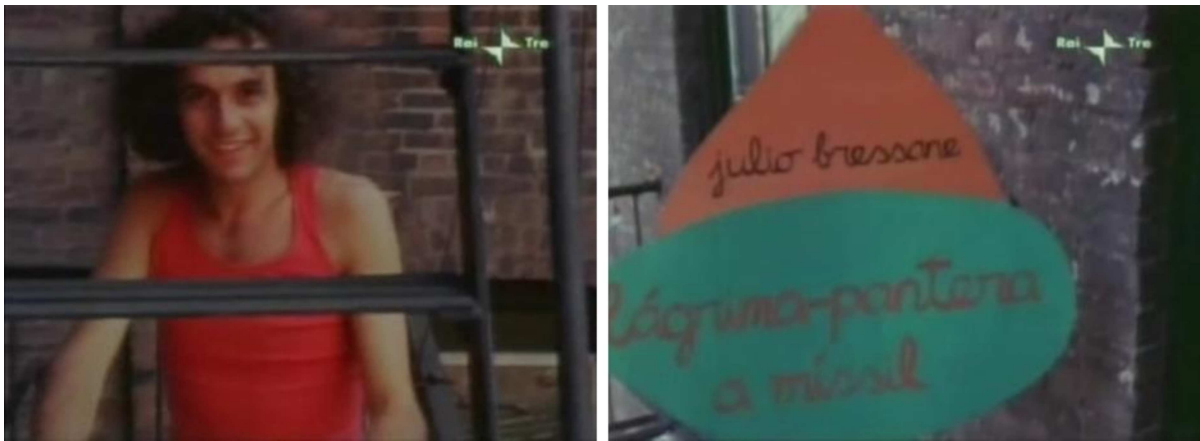
¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ CARSON, Anne. “The Art of Poetry, no. 88.” Interview by Will Aitken. *Paris Review* 171 (Fall 2004): 190–226

enquanto (*fragmento*) de um projeto que se pretendia “maior”, não deve ser visto como obra incompleta, mas um convite a pensar suas possibilidades de conclusão.

À primeira vista, o filme de Bressane parece resguardar o potencial para despertar uma situação comum em tempos mais remotos: conhecidos e semi-conhecidos se reúnem para compartilhar as imagens da última viagem ou evento familiar, e, conjuntamente, tentam reconhecer rostos, lugares e períodos a partir dos enquadramentos e movimentos de câmera amadores apontados com entusiasmo por quem os executou. De modo semelhante, *Lágrima-Pantera* reúne uma vasta coleção de recortes sem fazer distinção do nível de excepcionalidade do conteúdo de cada imagem individualmente. Os planos iniciais surgem na tela como uma forma de apresentação codificada: um trecho de segundos de duração da obra-prima *L'Atalante* de Jean Vigo é interrompido por dois rapazes – Julio Bressane e Miguel Rio Branco – com câmeras voltadas para o espelho captando as próprias figuras difusas. Uma panorâmica vai nos mostrar a rua e as fachadas dos prédios tipicamente nova-iorquinos, um corte introduz a câmera estática que revela uma jovem mulher (Rosa Dias) lendo na janela do apartamento. Alguns planos rápidos, “picotados”, das saídas de incêndio, outros personagens despontam nessas mesmas escadas. Bressane, de cabelos esvoaçantes e roupa vermelha olha diretamente para câmera e caminha na sua direção. Os créditos do filme, feitos em cartolina colorida por Oiticica, pendem de fios de nylon que balançam num tipo de instalação.





Figuras 19, 20, 21, 22, 23 e 24 (Fotogramas de Lágrima-Pantera, a míssil - 1972. Dir. Júlio Bressane)

Nada disso indica uma rota previsível. É preciso ter em mente que estamos prestes a presenciar um exercício de radicalidade formal e estilística guiado em parte por uma experiência de transposição, tanto no sentido do próprio filme habitar esse lugar intermediário – uma simulação de super-8 feita numa Éclair 16mm, uma simulação de movimentos e escolhas visando o amadorismo – quanto na própria tentativa por parte de Bressane de exercer a ótica de um artista intocado pelas certezas de um cineasta experiente. Em determinado momento, acompanhamos por um longo período a imagem de um mapa tracejado por ruas e avenidas paralelas e o que parece ser o planejamento de um assalto ao banco pelo grupo de homens, enquanto isso, as mulheres realizam brincadeiras eróticas ingênuas entre si, se beijam e dançam para a câmera. As interações nesses instantes se dão no espaço interno de um apartamento pequeno de corredores estreitos com alguns móveis dispersos, mais tarde, porém, veremos o apartamento de Oiticica com seus ambientes repensados e o que parece ser uma casa no subúrbio com um jardim gramado. A própria maneira como o filme percorre também uma geografia cindida, tornando impossível a tarefa de intuir ou localizar uma narrativa espacial para os acontecimentos, faz com que esses lugares sejam pretextos para um “ser” e um “estar” dos personagens e o plano uma unidade diminuta de existência.

Para se distanciar de uma visão negativa da fragmentação enquanto “experiência de separação e descontinuidade”¹⁵⁷, Blanchot ainda vai trazer uma analogia interessante para esse contexto: “Pense no desterro. Estar fora de seu ambiente não significa simplesmente uma perda de país, mas também uma forma mais autêntica de residir, uma habitação sem hábito; o exílio é uma afirmação de uma nova relação com o Exterior”¹⁵⁸. Essa percepção (um tanto

¹⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *The infinite conversation*. Vol. 82. U of Minnesota Press, 1993, p.307.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.308.

parecida com a de Vilém Flusser) do exílio alinhado a uma forma de existência fragmentada, pode representar ainda uma maneira de ler o próprio tratamento que Bressane dá à estrutura do filme na sua busca por “uma nova relação” com o cinema, estando ele mesmo na condição de exilado. A leveza anárquica dos super-8 de Oiticica inicialmente almejada vai atingir um ponto drástico em *Lágrima-Pantera*, as cenas desenvolvidas como sequências sem relação causal se alternam em blocos individuais de ação, a câmera tateia texturas, busca e perde o foco, recorta membros como os pés descalços das meninas, inserções de imagens da TV, de projeções e de registros feitos por Bressane na sua visita à Nova York aos 15 anos de idade (em 1961) são respingadas por toda extensão do filme numa operação ainda mais devedora da fragmentação estrutural. O fragmento aqui é a nota que organiza e conduz toda a investida contra a montagem organizadora tão condenada por Oiticica.

2.3.2 Ruído

Das definições mais simples (aquelas que perpassam as áreas da sonoridade e musicalização) às mais complexas ou abstratas (teoria da comunicação) vamos inevitavelmente esbarrar numa série de conceituações que falam do ruído como interferência, intromissão, erro, poluição, uma perturbação externa a um certo estado de “normalidade”. O ruído visual por sua vez é tido como fruto de um deslize de procedimento, representa o risco de um resultado imprevisto e por isso deve ser ejetado, ocultado. Na década de 1910 o artista e compositor futurista Luigi Russolo em seu manifesto “L'arte dei rumori”¹⁵⁹ (A arte dos ruídos) vai conclamar por uma nova postura diante dos ruídos urbanos e tecnológicos da revolução industrial e falar da necessidade de abraçar suas dissonâncias e insubordinações. John Cage em 1937 vai se unir à Russolo afirmando que o futuro da música é a incorporação consciente do ruído¹⁶⁰, já no começo da década de 1960 o artista sul-coreano Nam June Paik vai fazer uso do eletromagnetismo de ímãs gigantes para causar distorções ruidosas em TVs de tubo e em 1965 o cineasta experimental Bruce Conner vai realizar seu *Ten second film*, uma vinheta encomendada (e rejeitada) pelo New York Film Festival feita apenas com as aparas da película que são omitidas na exibição – os ruídos ocultos da imagem cinematográfica.

¹⁵⁹ RUSSOLO, Luigi. The art of noises: Futurist manifesto. *Audio culture: Readings in modern music*, p. 10-14, 2004. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/09/Russolo_Luigi_The_Art_of_Noises.pdf.

¹⁶⁰ CAGE, John et al. The future of music: Credo. *Audio culture: Readings in modern music*, p. 25-28, 1937. Disponível em: https://ciufo.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf

Quando a arte em algum ponto do seu percurso se abre para o distúrbio e o caos que o ruído pode representar, ela assume que os vestígios do que é comumente tido como erro ou interrupção é parte indissociável da criação. Mais que isso, é o que faz do produto final um objeto único em suas imperfeições. Se o cinema moderno apontou um dedo para os próprios processos, a inserção do ruído nessa equação fez com que apontasse também para as turbulências e disrupções envolvidas nesses mesmos processos, um gesto quase subversivo quando a naturalidade e nitidez são sinônimos de primazia. Cinema é movimento e movimento produz ruído. A história das projeções é permeada pelo ruído invisível das bobinas. *Lágrima-Pantera*, apesar de completamente silencioso, é um filme tomado por ruídos. Os “foguetes”, pequenos sinais que acusam quando a película está no início ou chegando ao fim, aparecem de forma recorrente sobrepostos sobre as imagens como escrituras numa caverna, a primeira vez na revelação inicial de Julio Bressane e Miguel Rio Branco no espelho, depois na exibição dos créditos de cartolina, na imagem de uma piscina seguida por um carro na casa suburbana e na última sequência do filme, no último plano com o jovem Bressane de dez anos atrás. As marcações mancham a tela e são rápidas o suficiente para não serem confundidas com outra coisa além de ruído.



Figuras 25, 26, 27, 28, 29 e 30 (Fotogramas de *Lágrima-Pantera*, a míssil - 1972. Dir. Júlio Bressane)

Há também um empreendimento de produzir ou provocar ruído por meio da experimentação. Em alguns momentos do filme podemos ver uma espécie de “queima” ou “superexposição” que ocorre quando a entrada de luz é tanta que a câmera mal consegue registrar alguma coisa além de formas estouradas, o movimento de ajuste da abertura é preservado enquanto a vista da rua pela janela é aos poucos formada. Em outros, vemos a lente suja deixando marcas, feixes de claridade rapidamente interrompendo o fluxo de leitura das imagens, palavras e avisos em letreiros luminosos (mais ruído visual) e a própria captação sendo feita através de superfícies (tecidos, telas, treliças, outras imagens) de maneira a imprimir novas texturas e nuances. Fica claro que são escolhas deliberadas, quando Bressane quis ir até a dobra, onde o cinema deixa um tanto de ser cinema para se tornar abstração da forma e do meio, ele invariavelmente acessa a natureza mais íntima dos procedimentos cinematográficos, da tentativa, erro e acerto. Uma prática experimental *per se*.



Figuras 31, 32, 33, 34, 35 e 36 (Fotogramas de Lágrima-Pantera, a míssil - 1972. Dir. Júlio Bressane)

2.3.3 Corpo

De maneira simplificada, o conceito de fotogenia como idealizado pelo realizador e teórico de cinema Jean Epstein, diz respeito à capacidade do aparato cinematográfico de trazer à tona certas propriedades do objeto ou pessoa filmada que o olho nu não conseguiria captar normalmente. As ideias de Epstein giram em torno da experiência sensorial que a fotogenia poderia suscitar, um tipo de arrebatamento estético que se torna claro quando vemos filmes como o seu *Cœur fidèle* (1923) cujos close-ups e super closes da atriz Gina Manès explodem assombrosamente na tela. Quarenta anos mais tarde Andy Warhol vai se apropriar à seu modo do vigor fotogênico que uma câmera diante de um rosto bem iluminado pode conferir para conceder aos seus amigos, conhecidos e figuras célebres da cena artística nova-iorquina seus 15 minutos de fama – compactados em cerca de 3 minutos de existência registrada e dilatada em slow-motion.

Passadas as sequências que prenunciam os créditos nas escadas de incêndio, os próprios créditos e o planejamento do assalto anteriormente citados, parte dos personagens de *Lágrima-Pantera* são introduzidos através de planos “retratos” que guardam muita semelhança com os *Screen Tests* de Warhol¹⁶¹. Essa vai ser uma das primeiras manifestações mais marcantes da vontade explícita de lidar com a presença física dos indivíduos que participaram das filmagens como material filmico potencial. O filme de Bressane acaba sendo também uma grande ode aos seus companheiros de exílio e recém-conhecidos quando convoca seus corpos à ação (ou nesse caso, inação). Os planos são demorados, Cildo Meireles, o primeiro a ser retratado, olha para a câmera e para quem a opera timidamente por um longo período até levar um cigarro aos lábios e acendê-lo, em seguida vemos Bob Grasse igualmente em posição de espera prolongada. É impossível não fazermos menção aqui a outro tipo de registro irmão da dureza dos rostos de Cildo e Grasse e empreendido anteriormente por Bressane: em *A família do barulho* (1970) cada um dos personagens vai ganhar seu momento de tela enquadrados da mesma maneira.

¹⁶¹ Theo Duarte também vai comentar essa semelhança em: *Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânea*. ARS (São Paulo), v. 15, p. 181-205, 2017.



Figuras 37 e 38 (Fotogramas de *Lágrima-Pantera, a míssil* - 1972. Dir. Júlio Bressane)

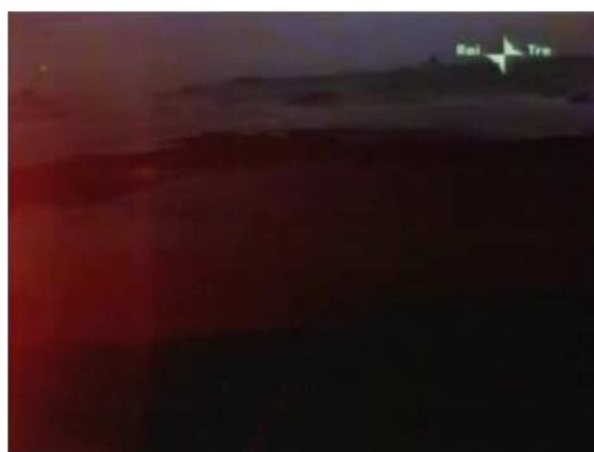
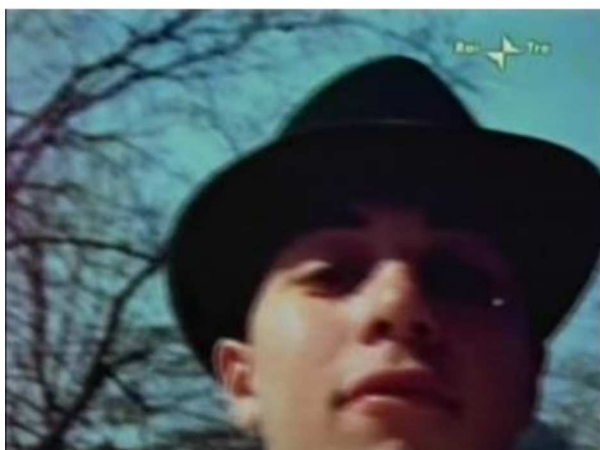
Após as demonstrações dos dois rapazes, uma série de planos provocativos dos pés e pernas das mulheres se beijando desencadeiam um fio sutil que vai perpassar toda a obra unindo algumas das performances femininas sob uma tônica libidinal. Mais à frente as três protagonistas se entrelaçam numa cama de casal simulando trocas sedutoras enquanto um tipo de montagem paralela (o mais próximo de uma narrativização que o filme vai chegar) revela que em outro cômodo do apartamento o círculo masculino continua compenetrado nas suas aspirações criminosas. Em outra sequência podemos ver Rosa Dias com um longo vestido entreaberto e as pernas à mostra, Patricia se admira no espelho arrumando seus cabelos, Honey desponta de biquíni dourado segurando um gato preto enquanto lê um livro, ela acende um cigarro e atravessa o apartamento para se acomodar no sofá com as duas companheiras em mais um abraço. Essa abordagem frequente da presença feminina em *Lágrima-Pantera*, quase como arquétipo de realização erótica e ao mesmo tempo de inocência e despojamento, vai operar como uma forma de abstração na qual as mulheres se tornam em parte signos que transitam livremente pelos cenários e situações. Encarnam um espírito de liberdade e uma espécie de fisicalidade utópica análoga às manifestações de amor livre e hedonismo que vemos em representações audiovisuais do movimento hippie e tão destoante da rigidez masculina dos personagens que não desviam o olhar do mapa, da arma e do plano (mas semelhantes em suas interpretações de marginalidade).



Figuras 39, 40, 41 e 42 (Fotogramas de Lágrima-Pantera, a míssil - 1972. Dir. Júlio Bressane)

Perto do fim, as imagens dos atores se tornam mais fugidias, silhuetas e figuras vistas à distância vão adquirindo a forma de personagens opacos numa recordação de viagem ou de um verão da família no campo. Numa casa grande com jardim (e aparentemente com uma piscina também) a câmera toma distância para registrar interações ou observar uma das moças pela contraluz na janela. Testemunhamos Rosa tirando seu biquíni molhado, seu corpo nu, ela coloca um vestido e vai para fora da casa onde Oiticica relaxa ao lado de um cachorro, tudo isso num desencadeamento e ritmo muito próprio dos filmes caseiros feitos em família. Planos de carros na estrada – estabelecendo visualmente um ponto de divisão nessa sequência – seguidos por planos de um filme passando na TV vão nos trazer de volta a um dos ambientes internos. Nos minutos finais, após uma transição do filme preto e branco para o colorido, Honey e Rosa deitadas em um dos “Ninhos” do apartamento de Oiticica performam um ato carnal de união enquanto imagens de Oiticica com Patricia Simpson portando o mapa das cenas iniciais são projetadas ao fundo. A confusão de pernas abertas apontadas para cima, coxas e nádegas numa grande celebração do corpo e do erotismo cultivado por todo o filme

até o ápice nessa cena, encerram o ciclo das performances filmadas dos atores. A imagem derradeira é o eco da primeira visita de Bressane: entre arranha-céus e árvores outonais o diretor, 10 anos mais jovem, vira a câmera para si e registra o rosto pubescente, as ruas de Nova York, as nuvens vistas pelo avião e sua chegada – ou partida.



Figuras 43, 44, 45, 46, 47 e 48 (Fotogramas de Lágrima-Pantera, a míssil - 1972. Dir. Júlio Bressane)

Considerações finais

Não há uma forma prática nem sucinta de colocar um ponto final num gesto que por admiração às narrativas do nosso cinema deveria se prolongar indefinidamente. Sabemos que o que foi trazido até este momento representa ainda uma parte abrandada de uma história que pode se prolongar para outras direções. Durante o (longo) período da pesquisa – pesquisa que ironicamente foi tomada por diferentes manifestações de isolamento, talvez uma versão diminuta de exílio – muita coisa se modificou, filmes antes dados como inacessíveis e por isso deixados de lado puderam circular livremente pelo vasto mundo da pirataria¹⁶², testemunhas preciosas do cinema brasileiro como Geraldo Veloso partiram e principalmente, o exílio, antes essa palavra distante, voltou a fazer parte do nosso vocabulário por vias dolorosas. Mas se existe a possibilidade de falar mais uma vez sobre os eventos e características que circundam uma produção tão apaixonante e ainda insuficientemente discutida, ela deve ser agarrada sem hesitação.

Demos início a este trabalho ligeiramente inclinados à ideia de que por trás de toda partida impera uma forma de violência irremediável e que no fim das contas se tornar criativamente ativo no exílio é uma questão de devolver o golpe. Mas a verdade é que não existe ninguém respondendo a ninguém além da própria vontade. Percorrendo com atenção cada obra e suas especificidades, não é possível encontrar um sinal que seja de mágoa direcionada, apenas o desejo de estar e experimentar com amigos. Quantas vezes já se ouviu a expressão “cinema de guerrilha” usada para descrever a força de vontade em oposição às dificuldades enfrentadas no cenário cinematográfico brasileiro? Se é guerrilha o que esses realizadores por vezes encontraram em seus caminhos, lá fora vamos ter uma demonstração da versão bilíngue de combate.

O primeiro aspecto que merece ser comentado é a capacidade de organização e de produção (e às vezes exibição) possibilitada principalmente pelas relações de amizade que se comportavam como redes de apoio, tanto por aqui quanto na sua versão reduzida e adaptada nos apartamentos londrinos e nova-iorquinos. Estamos falando de um cinema comunitário em certo sentido, cujas produtoras na maioria das vezes despontavam de parcerias mais estreitas, trabalhos eram feitos em simultaneidade e a equipe era compartilhada da mesma forma. Checando as informações técnicas de algumas obras (como no caso dos filmes de Julio Bressane e Neville d’Almeida feitos em Londres) pudemos constatar com surpresa a

¹⁶² Como *Memórias de um estrangulador de loiras*.

reincidência de créditos e funções geminados, todos se dividiam entre as próprias produções e as dos companheiros. O dinheiro posto vinha quase sempre das economias dos realizadores, equipamentos alugados e mais dinheiro na revelação do filme em laboratório, isso tudo para que essas obras pudessem ser vistas, e não mantidas restritas à marginalidade. Havia também urgência na momentaneidade, os períodos eram compactados, a produção acelerada, os impulsos criativos acompanhavam na mesma medida a necessidade de deslocamento. Lendo algumas das cartas que Oiticica enviou para Lygia Clark na sua estadia em Nova York, a sensação que fica é que tudo e todos estavam sempre “de passagem”.¹⁶³

Ainda nos voltamos para a percepção de que se de fato o exílio vai reverberar de alguma forma nas obras realizadas, essas reverberações vão partir de abordagens nada óbvias dos temas que o envolvem. A nostalgia – tão difícil de apreender –, a memória, a celebração do encontro, entre outros, serão tratados não como principal orientação ou foco, mas como possibilidades de um leque que se abre principalmente para a experimentação. O deslocamento e as saudades são sentidos, é certo, mas serão incluídos nesses filmes como uma fração da experiência, e toda experiência deve ser explorada em sua plenitude.

Das questões levantadas inicialmente a que diz respeito às relações entre experimentalismo e desterro será respondida em parte pela proposição de outro desterrado, Vilém Flusser. Se segundo o filósofo, no exílio as informações chegam até nós num fluxo caótico e nos sentimos compelidos a dá-las um sentido, o cinema de invenção – o experimental por excelência – quando debandado, vai pegar o turbilhão de novas informações (as paisagens, pessoas, rostos, línguas, cultura, relações, etc.) e vai apontar um caminho possível, no qual deve-se abandonar todas as certezas, entre elas a de que uma história com início, meio e fim está sendo contada, a de que podemos reconhecer facilmente esses personagens que nos são apresentados e suas ambições e a de que já vimos tudo que o cinema pode oferecer em termos narrativos e estilísticos. Trata-se de um processo de transformação prática do estranhamento em maravilhamento.

Apesar dessa breve sumarização, não pretendemos estabelecer ou indicar qualquer tipo de fechamento definitivo. Acreditamos que a maior parte das respostas – ou novas questões – puderam se estabelecer no decorrer da pesquisa como forma de diálogo com os filmes vistos e as obras e autores que contribuíram para suas leituras. Mas se nos é permitido realizar outras formas de conclusão, gostaríamos de pensar este momento como o mais propício para expandir as ideias que nos motivaram desde o começo. Propomos uma saída da margem e

¹⁶³ CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

uma travessia, os destinos permanecem ocultos para além destas páginas: como se deu o retorno desses diretores ao Brasil? E por que alguns caminhos se desviaram ou se separaram nesse processo? A volta para muitos parece ter significado novas guinadas, mudanças de abordagem e outros rumos tomados, aqui ela é um novo fôlego e afirmação de continuidade: para onde agora?

ANEXO 1

Levantamento dos filmes realizados no exílio

A seguinte lista foi feita em ocasião dos primeiros movimentos de pesquisa e definição dos temas. Foram utilizadas em parte as memórias de Geraldo Veloso e a base de dados da cinemateca, além de uma ou outra citação imprecisa em textos feitos à época. Acreditamos que constitui, ainda que um tanto preliminar, um registro importante. Também priorizamos os realizadores comumente relacionados ao cinema marginal/de invenção e aqui tratado como experimental (e Jorge Mautner por compor um dos objetos de estudo), excluindo por exemplo Zé Celso cujos filmes *O parto* (1975) e *25* (1975) foram realizados em seu exílio em Portugal e *Agripina é Roma Manhattan* de Hélio Oiticica que apesar de ser essencialmente um filme nova-iorquino feito no período correspondente às outras obras estudadas, a estadia de Oiticica em Nova York parte muito mais da sua relação de pesquisa artística e a bolsa fornecida pelo Guggenheim que por uma partida motivada pelas turbulências políticas no Brasil.

Júlio Bressane:

- *Memórias de um estrangulador de loiras* (Londres, 1971)
- *Amor Louco/Crazy Love* (Londres, 1971)
- *Fada do oriente* (Marrocos, 1971) - Desaparecido
- *Lágrima-Pantera, a míssil* (Nova York, 1972) - Fragmento

Rogério Sganzerla:

- *Carnaval na Lama* (Nova York, 1970) – Desaparecido/inacabado
- *Fora do Baralho* (Marrocos, 1972) – Desaparecido

Sylvio Lanna:

- *Way Out*, descrito como “rascunhos em super-8” (Londres, 1972) – Desaparecido
- *Forofina* (1973, diversos países e regiões do continente africano)

Geraldo Veloso:

- *Wild Idle* (Amsterdã, Londres, Paris, Roma, sem data) – Desconhecido

Luiz Rosemberg:

- “Filmagens esporádicas” em Paris – Desconhecido

Maria Gladys:

- *The First Odalisca* (Marrocos, 1973) – Desaparecido/Inacabado

José Sette:

- *Misterius* (carece mais informações) – Desconhecido

Jorge Mautner:

- *O Demiurgo* (Londres, 1972)

Neville D’Almeida:

- *Night Cats* (Londres, 1971) – Desaparecido

José Agrippino de Paula (filmes feitos com a esposa no continente africano, todos em 1972):

- *Candomblé no Dahomey (Fetichismo no Sul do Dahomey)*
- *Candomblé no Togo (Mãe de Santo Djatassi)*
- *Maria Esther: Danças na África*

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: Reflections from damaged life*. Verso, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus Editora, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 1985

BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema marginal?”. 2001. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php

BEY, Hakim. *Zona autônoma temporária*. São Paulo: Editora Conrad, 2001.

BERTOLD, Brecht. “Pensamentos sobre a duração do exílio”. Disponível em: <http://transtrazendo.blogspot.com/2009/11/pensamentos-sobre-duracao-do-exilio.html>

BLANCHOT, Maurice. *The infinite conversation*. Vol. 82. U of Minnesota Press, 1993

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008.

BORGES, Luiz Carlos R. O cinema à margem–1960-1980. 1983.

BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. Basic books, 2008.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. “Cartografia do found footage”. Revista Laika, v. 3, n. 5, p. 1-11, 2014.

BRESSANE, Júlio. *Júlio Bressane: trajetória*. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, 2002.

CAGE, John et al. “The future of music: Credo”. *Audio culture: Readings in modern music*, p. 25-28, 1937. Disponível em: https://ciufo.org/classes/ae_sp14/reading/cage_future.pdf

CALLEGARO, João. *Manifesto do cinema cafajeste*. São Paulo, 1968.

CARSON, Anne. “The Art of Poetry, no. 88.” Interview by Will Aitken. Paris Review 171 (Fall 2004): 190–226

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Lygia Clark – Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Luciano Figueredo (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998

- COELHO, Frederico Oliveira. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Civilização Brasileira, 2010.
- COELHO, Renato. *O cinema e a crítica de Jairo Ferreira*. São Paulo: Alameda, 2015.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Notas para um cinema underground*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 16, 1970.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Notas para um cinema underground*. Filme Cultura, Rio de Janeiro, n. 16, p. 30.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *O nacional-popular como alternativa à cultura intimista* (2008). 2012.
- DAHL, Gustavo. “Uma reinvenção do cinema?”. Filme Cultura, v. 4, n. 18, 1971, p. 34.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*, 3ª Ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.
- DE GRAMONT, Sanche. *Life Style of Homo Cinematicus*. *New York Times* 15 June 1969. Sem paginação. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/99/04/18/specials/truffaut-style.html>
- DELEUZE, Gilles. “O ato de criação”. *Folha de São Paulo*, v. 27, p. 4, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *Quando as imagens tomam posição – O olho da história*, I. (tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão) Minas Gerais: UFMG, 1ª ed., 2017.
- DUARTE, Theo. *Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia*. ARS (São Paulo), v. 15, p. 181-205, 2017
- FARGE, A. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2016.
- _____. *Jairo Ferreira e convidados: crítica de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. GAMO, Alessandro (Org.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- FLUSSER, Vilém. “Exílio e criatividade”. PISEAGRAMA. Disponível em: <https://piseagrama.org/exilio-e-criatividade/>
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rocco, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas: ensaios*. Belo Horizonte:Autêntica, 2017,

MARTINS apud GALVÃO, O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema. São Paulo: Embrafilme/Editora Brasiliense, 1983.

MAUTNER, Jorge. *Caetano, Gil e Eu*. O Pasquim, Rio de Janeiro, 10 a 16 de jun. de 1971. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/124745/2797>

_____, Jorge Henrique. *Panfletos da nova era*. Global Editora, 1980.

NOCHLIN, Linda. *The body in pieces: the fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames and Hudson, 1994. p. 8.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*. Papyrus editora. 1994

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. EMBRAFILME/Ministério da Cultura, 1987.

RENAN, Sheldon. *Uma introdução ao filme underground*. Rio de Janeiro: Lidador, 1967.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007

ROCHA, Glauber. “Udigrudí, uma velha novidade”. *Arte em revista*, n. 5, 1981, p. 81.

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio: entre raízes e rades*. Editora Record, 1999

ROMANO, Luis Antonio Contatori et al. *A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. 2000.

RUSSOLO, Luigi. “The art of noises: Futurist manifesto”. *Audio culture: Readings in modern music*, p. 10-14, 2004. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/09/Russolo_Luigi_The_Art_of_Noises.pdf.

SESC SÃO PAULO. *Um só pecado: mostra de realizadores que fizeram um único filme de longa metragem*. Apresentação de Danilo Santos de Miranda. São Paulo, 2002

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990,

TONACCI, Andrea. *Andrea Tonacci (depoimento para o CPDOC da Fundação Getúlio Vargas, 2016)*. São Paulo, SP.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

VELOSO, Geraldo. *O cinema através de mim: a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida*

VELOSO, Geraldo. “Por uma arqueologia do “outro” cinema”. 1983. *Contracampo: Revista de Cinema*, v. 92.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos; RODRIGUES, Antônio Medina. *Julio Bressane: cinepoética*. M. Ohno Editor, 1995

WOLF, José. “*Por um cinema marginal*”. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, vol. LXIV, n. 5, jun.-jul. 1970

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Editora Paz e Terra, 2001.

Filmografia principal

- ALMEIDA, Neville d'. 1968. *Jardim de Guerra*. Rio de Janeiro. p&b. 90 min.
- ALMEIDA, Neville d'. 1971. *The Night Cats*. Rio de Janeiro – Londres. Cor. 75 min.
- BABENCO, Hector. 1980. *Pixote: a lei do mais fraco*. São Paulo. Cor. 125 min.
- BARRETO, Lima. 1953. *O cangaceiro*. São Paulo. p&b. 94 min.
- BRESSANE, Julio. 1972. *A fada do oriente*. Brasil – Marrocos. p&b. 80 min.
- BERNARDES FILHO. 1968. *Sérgio. Desesperato*. Rio de Janeiro. p&b. 85 min.
- BRESSANE, Julio. 1971. *Crazy love*. Rio de Janeiro – Londres. p&b. 85 min.
- BRESSANE, Julio. 1972. *Lágrima-pantera, a míssil*. Rio de Janeiro – Nova York. Cor. 150 min (51 min).
- BRESSANE, Julio. *Matou a Família e Foi ao Cinema*. Rio de Janeiro. p&b. 80 min.
- BRESSANE, Julio. 1971. *Memórias de um estrangulador de louras*. Londres. Cor. 70 min.
- CANDEIAS, Ozualdo. 1967. *A margem*. São Paulo. p&b. 96 min.
- DIEGUES, Carlos. 1980. *Bye Bye Brasil*. São Paulo. Cor. 110 min.
- GODARD, Jean-Luc. 1970. *Le vent d'est*. Itália – França – Alemanha Ocidental. Cor. 95 min.
- HIRZMAN, Leon. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro. 1981. Cor. 123 min.
- LANNA, Sylvio. 1973. *Forofina*. Belo Horizonte – Londres. p&b.
- MAYSLES, Albert, David e ZWERIN, Charlotte. 1970. *Gimme Shelter*. Estados Unidos da América. Cor. 93 min.
- MAUTNER, Jorge. 1972. *O demiurgo*. Brasil – Reino Unido. Cor. 65 min.
- MEKAS, Jonas. 2000. *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*. Cor. 4h 48min.
- MEKAS, Jonas. 1981. *Travel Songs*. Estados Unidos da América. Cor. 23 min.
- MENKEN, Marie. 1957. *Glimpse of the Garden*. p&b e Cor. 5 min.
- OLIVEIRA, André Luiz. *Meteorango kid*. Salvador. p&b. 85 min.
- PEIXOTO, Mário. 1931. *Limite*. Rio de Janeiro. p&b. 120 min.

PENNEBAKER, D.A. 1968. *Monterey Pop*. Estados Unidos da América. Cor. 78 min.

ROCHA, Glauber. 1968 – 1972. *Câncer*. Rio de Janeiro. p&b. 86 min.

ROSEMBERG FILHO, Luiz. *Balada da Página Três*. São Paulo. 1968. p&b.

SGANZERLA, Rogério. 1970. *Carnaval na lama*. Rio de Janeiro – Nova York. p&b. 90 min.

SGANZERLA, Rogério. 1971. *Fora do baralho*. Rio de Janeiro – Tamanrasset. Cor. 93 min.

TONACCI, Andrea. 1971. *Bang bang*. São Paulo. p&b. 80 min.

WADLEIGH, Michael. 1970. *Woodstock*. Estados Unidos da América. Cor. 184 min.

Ficha técnica

O demiurgo

1972, 65 min. 1.785 metros. Cor (16 mm)

Produção: Kaos Filmes/ Mello, G. (Londres)

Direção: Jorge Mautner

Direção de fotografia: Lory Lane

Câmera: Lauro Gomes

Montagem: Gilberto Macedo, Professor Kaliban

Som direto: Professor Kaliban

Direção de arte: Ruth de Santos, Gilberto Macedo

Música: Caetano Veloso

Elenco: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Macalé, Jorge Mautner, Arthur Aguilar, Sandrão, Dedé Manhã, Guiza Lamour, Leilá Assumpção, Lipsi Luli Lee, Lucia Shibuya, Ruth Panterete Século de Péricles, Clibas Netto, Lena Holliday, Bia Taylor, Verinha Bahia, Inês, Rosinha, Lodo Stone, Fernando Águia de Haia, Clovis, Paulo Herculano, Pelé é o Maior

Forofina

1973. P&B. (35 mm)

Direção: Sylvio Lanna

Produção: Belo Horizonte – Londres

Lágrima-pantera, a míssil

1972, 150min. 1,650m. Cor (16mm)

Produção: Julio Bressane Produção Cinematográficas

Direção: Julio Bressane

Direção de fotografia: Miguel Rio Branco

Câmera: Julio Bressane, Miguel Rio Branco

Montagem: Geraldo Veloso, Gilberto Macedo, Julio Bressane (Moa Batsow)

Direção de arte: Hélio Oiticica

Elenco: Julio Bressane, Cildo Meirelles, Rosa Dias, Patricia Simpson, Bob Grass, Honey, Hélio Oiticica.