

O INCHACO DO EXPERIMENTALISMO NOS

POR RUBENS MACHADO JR.

Quem se dispuser a conhecer a história do cinema experimental ou de vanguarda realizado no Brasil encontrará dificuldades de acesso a cópias, além de uma filmografia ainda mal mapeada em vários lugares, épocas e vertentes. Vai encontrar debates e bibliografia do maior interesse sobre certos momentos, autores e movimentos - o *Limite* de Mário Peixoto, o Cinema Novo, o Marginal. E os anos 1970 configuram, em todo caso, um apogeu dessa produção, pelo menos do ponto de vista quantitativo. A produção experimental realizada em Super-8 nessa década é enorme, se comparada ao vídeo ou ao 16 e 35 mm. E não tem sido vista desde então, quando foi por seu turno muito pouco vista, foi só em sessões alternativas, festivais atomizados, e depois disso não mais. Nem público cinéfilo ou de especialistas, pesquisadores. Portanto, é difícil essa tarefa de falar sobre algo que ainda não está incorporado ao debate, não possui abordagens comparativas, algo sequer recensado sistematicamente, quanto mais historiado e criticado, reverberado em alguma fortuna crítica (nem os mais vistos S8 de E. Navarro, ou H. Oiticica, tiveram em décadas alguma página de análise). A historiografia do cinema entre o pós-guerra e os anos 1990 foi se tornando cada vez mais da indústria, em particular no país - onde nunca fomos tão industrialistas quanto nessa virada de século. E quando trata do radicalismo experimental não traz muita análise crítica, predomina o tom do elogio e da adesão pessoal ou metafísica.

Eu próprio dei início a uma pesquisa do experimentalismo superoitista, há pouco tempo, com interrupções grandes, e posso falar relativamente ao que pude processar até aqui (ver p. 32). Se falamos de vanguarda no cinema brasileiro moderno, o Cinema Novo (e o Marginal, quase como um eco invertido dele) fornecem ao longo dos anos 1960 a régua e o compasso que vão repercutir até os dias que correm. Falo aqui de vanguarda e experimental sem nas suas teorias me aprofundar, o que implicaria esforço considerável, já que existem aspectos e compreensões diferentes, disseminados sem maior sistematização enquanto debate específico: tomo então os termos num âmbito genérico de uso em nossa tradição cultural. São por vezes termos sinônimos, outras antagônicos, segundo o contexto. Pode-se generalizar que a ambição do experimental (com inúmeras exceções) é menos explícita no campo político ou das instituições sociais, e por fim também no aspecto projetual, no sentido de articular o fazer artístico da criação a um horizonte histórico de modo manifesto e conceituado. Já o experimental costuma aguardar interpretações *a posteriori*. Exemplo? Candeias. Se a postura experimental se dissemina pelo país a partir do final dos anos 1960, junto com o Tropicalismo e o recrudescimento da ditadura, assumindo contornos de vanguarda nos mais diferentes sentidos, isto tudo se pode discutir, mas não quer dizer que possamos verificar nas obras resultados à altura das pretensões.



O PRESENTE. SUPER-8 ANOS 1970

VANGUARDA
INOVAÇÃO

Avaliar esse problema é entrar no campo da crítica, da análise de filmes, entrar no mérito da estética que se realiza nos filmes – não apenas na proposta ou convicção dos autores, como, aliás, de hábito se verifica. Porque tem muita coisa diferente debaixo desse conceito guarda-chuva do cinema experimental, em que cabe um pouco de tudo –filme de artista, *agit-prop*, cinema de poesia, amadorismo radical etc. É preciso pôr a bola no chão e partir dos filmes, sobretudo, e da experiência que eles nos proporcionam, para conseguir estabelecer algum debate mais produtivo, para além do surdo tiroteio. Ou seja, trata-se de uma discussão necessária, de longo prazo, sem dúvida um pouco mais republicana, e que em grande medida apenas começa a engatinhar, levantando os filmes, vendo e procurando estabelecer os seus parâmetros próprios em face das expectativas autorais, diante dos olhares da sua época e os de hoje; claro, da parte do público, da crítica.

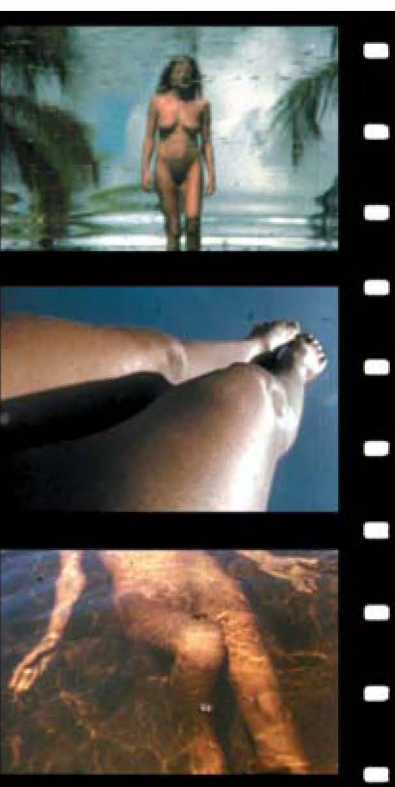
A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescceu a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. Uma parte desses espaços de exibição cumprirá, conforme avançamos na década, um papel crescente e premonitório, ainda que extremamente limitado, de “esfera pública de oposição” (conforme no pós-68 europeu cogitariam A. Kluge e O. Negt, em seu livro *Esfera pública e experiência*). Um motivo que tem dificultado o debate da história do cinema experimental no Brasil é a sua grande produção em bitola menor e suporte amadorístico, como o 8 mm, Super-8, os primeiros formatos do vídeo, cuja “irreprodutibilidade técnica” tornou suas poucas, fugidias e auráticas primeiras sessões, não raro, o único acesso às obras, dotando a sua memória mortíça de uma cintilação mítica. Repete-se assim o mau exemplo inaugural dado pelo 35 mm *Limite*, de M. Peixoto, eclipsado por décadas de uma história carente, deixando muita pólvora por reinventar.

O experimentalismo superoitista por suas características intrínsecas como meio e inserção social, nas condições brasileiras dos anos 1970, chegando aos 1980, implicou uma forte experiência de rebeldia e negação. No caso, o “valor de exposição” das obras nessa nova esfera sensorial implica e acarreta em diferenças específicas no âmbito das práticas ritualizadas, tal como foi pensado por Walter Benjamin em torno da questão da aura, requerendo

Exposed



Ivan Cardoso



Céu sobre água

uma reproposição crítica. Já no momento da captação, do registro das imagens, observam-se parâmetros sensíveis de modificação no acionamento da câmera e no comportamento de quem filma. Há uma desritualização do fazer cinematográfico convencional com sentidos diversos. Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais “filmável”, sobretudo em direção aos espaços abertos, a descoberta de seu teor urbano, existencial, público e político. Bastante recorrente na produção mais radical, uma determinada ironia se constrói, em glosas ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço público da cidade, como se pode verificar em filmes como *Explendor do martírio*, de Sérgio Péo, *Fabulário tropical*, de Geneton Moraes Neto, e *Gato /Capoeira*, de Mário Cravo Neto.

Politicamente suspeito, o cinema experimental ou de vanguarda no Brasil, nas poucas manifestações que provocou para além do Cinema Novo e Marginal, foi pensado historicamente no diapasão do formalismo de fundo conservador. A ponta do iceberg mais visível é Glauber divisando “O Mito *Limite*”. Com o advento do Cinema Novo, convém notar, é um tanto paradoxal que isto de certo modo ainda continuasse acontecendo, embora com uma nova visão do problema. Desde então, conforme se observou mesmo nos meios mais críticos e de esquerda, persiste um desinteresse sobre o teor político do chamado cinema experimental, que alcança mesmo os dias atuais. A produção dos anos 1970 em Super-8 nos sugere todavia revogar esse lugar-comum, fazendo uma ponte do cinema com a inquietude das artes plásticas e da poesia de mimeógrafo.

A desmonumentalização superoitista estava ligada a outra tendência bastante evidente em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida: a performance, o registro pela câmera de um ato performático rompendo com o comportamento “respeitável”. A performance estava seguidamente ligada à contestação da ordem imposta ao espaço público, como na “observação-ação” proposta por Sérgio Péo, que quer “usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo “novas atitudes”. O Super-8 aproximava-se, nesses momentos, do *happening* teatral, da pichação e da momentaneidade da poesia marginal, que se propunham transitórias, imediatas, mais ativas que representativas. Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade naquele verdadeiro inchaço do presente dos filmes Super-8. “Era uma coisa bem política, erótica e política”, segundo o filósofo e poeta Jomard Muniz de Britto, protagonista do tropicalismo no nordeste, que se entrincheirou no “anarcossuperoitismo”. Bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a “simpática bitola”. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisiaca, versão cinematográfica do desbunde. Com a forte presença da contracultura nos anos 1970, o diálogo do corpo que grita por libertação parece clamar pela natureza, à qual o corpo deseja retornar. A fruição da relação imediata corpo-espaço, sob o signo da natureza, como no curitibano *Vitrines* (1978) de Rui Vezzano ou no soteropolitano *Pó e mandalas* (1977) de Paulo Barata, é outra das formas de contestação do *status quo*, ora impostando um olhar que desdenha ou estranha o advento sisudo da urbe, ora se aproximando da “curtição” primitivista hippie – de que é obra máxima *Céu sobre água* (1978) de José Agrippino de Paula.

Agripina



Já na época o Super-8 foi bastante estigmatizado como um tipo de amadorismo anarquista, e no melhor dos casos técnica precária demais para ser levada a sério. Entretanto uma específica estética do precário vai se incorporando também nas outras bitolas, há mimeses entre os diferentes suportes, fazendo com que em distintas práticas se possa encontrar uma estética indelével do Super-8. Em filmes como *A rainha diaba* (1973), de Fontoura, ou no curta *Di Glauber* (1977), há procedimentos de soltura da câmera 35 mm que mostram a impregnação de novos repertórios gestuais, difíceis de se verificar antes do Super-8. Isso se pode afirmar sem sabermos que Glauber tinha já filmado em Super-8 no exílio; e de Fontoura ter declarado combinar com seu fotógrafo uma deliberada imitação da câmera Super-8. Há, com efeito, uma questão que estou tentando compreender, a técnica junto com toda uma época, seus humores, sua “adrenalina” singular, aqueles determinados fatores que se compõem: a contracultura, o sufoco ditatorial, a simpatia pelo espontâneo, a abertura lenta, gradual e relativa.

Pois bem, o que eu estou chamando então de um efeito Super-8 se insinua e grassa como uma facilitação técnica, a redundar em faturas rústicas mas desenvoltas, explorando e elaborando o que o profissional chamaria de erro, barbearagem ou incompetência. Apertar o botão e sair filmando, eis o gesto libertário! Convertem-se em praxis cinematográfica as palavras de Oswald de Andrade, ao falar da “contribuição milionária de todos os erros”. Clamava de sua coluna-tribuna *Geleia Geral* o tropicalista Torquato Neto (também superoitista) nos tempos duros de 1971: “pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora (...) documente tudo o que pintar, guarde. Mostre. Isso é possível”.

O que aconteceu a partir da invenção do Super-8 em 1965 foi uma comercialização com preço acessível, similar ao das câmeras digitais de hoje. A consciência da sua precariedade no contexto histórico brasileiro, cultural ou artístico, deu um significado especial a essa produção feita com pouco; como, aliás, num patamar anterior, o fizera o chamado Cinema Marginal, ainda que ali respeitando mais certos padrões convencionais, como o 35 mm e o longa. Quando Sganzerla no final dos anos 1960 propunha espirituosamente que no Brasil passássemos a fazer “filmeços”, glosava e traduzia em miúdos ideais de Glauber que marcaram o Cinema Novo. Mas a sua radicalização visionária não podia então prever que na década seguinte isto se concretizasse de fato; e sobretudo via Super-8. O manifesto *Uma estética da fome*, 1965, propunha fazermos frente à indústria cultural não tendo que imitar modelos hollywoodianos, com filmes caros e complicados, produção alambicada, como no pós-guerra se tentou por aqui. Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país.



Zona Sul

ARQUIVO EDGAR NAVARRO



Lumina. Da esquerda para a direita,
Pola Ribeiro, Edgar Navarro, José Araripe Jr.,
Fernando Belens, Jorge Felippi (no meio, sentado
no chão), Ana Nossa e Henrique Andrade.

Em 2001 veio a público o levantamento que fiz do experimental Super-8, com apoio do Itaú Cultural, remasterizando 180 títulos. Vi então mais de 450 filmes, dos quase 700 levantados, envolvendo-se 237 realizadores (um terço destes sendo artistas plásticos) de 21 cidades (Porto Alegre, Florianópolis, Curitiba, São Paulo, Campinas, Santos, Rio, Goiânia, Belo Horizonte, Governador Valadares, Vitória, Salvador, Aracaju, Maceió, Recife, Caruaru, João Pessoa, Teresina, Fortaleza, São Luís e Manaus). Entre 2001 e 2003, uma seleção itinerante da mostra feita em São Paulo, *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, percorreu dezenas de cidades no país e no exterior (na França, *À vos marges, années 70*, em 2003). A versão paulistana totalizava 125 filmes e as itinerantes variavam entre 42 e 24 filmes. Dentre as dezenas de realizadores resgatados (78 na mostra maior) figuram Jomard Muniz de Britto, Edgard Navarro, Ivan Cardoso, José Agrippino de Paula, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Antonio Dias, Torquato Neto, Sérgio Pêo, Jorge Mourão, Rui Vezzaro, Mário Cravo Neto, Raymond Chauvin, Geneton Moraes Neto, Paulo Bruscky, Jairo Ferreira, Abrão Berman, Carlos Porto, Leonardo Crescenti, Gabriel Borba, Marcello Nitsche, Cláudio Tozzi, Nelson Leirner, Regina Vater, Anna Maria Maiolino, Henrique Faulhaber, Giorgio Croce, Ragnar Lagerblad, Fernando Bélens, Pola Ribeiro, José Araripe Jr., Virgílio de Carvalho Neto, Marcos Sergipe, Paulo Barata, Robinson Roberto, José Umberto Dias, Kátia Mesel, Donato Ferrari, Marcos Bertoni, Isay Weinfeld, Marcio Kogan, Iole de Freitas, Ismênia Coaracy, Vivian Ostrovsky, Fernando Severo, Peter Lorenzo, Paulo Rocha, Hassís, Júlio Plaza, Luiz Alphonsus, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Maria do Carmo Secco, Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Amin Stepple, Ana Nossa, Berenice Toledo, Bernardo Caro, Marcos Craveiro, Getúlio Gaudielei Grigoletto, Henrique de Oliveira Jr., José Albino Gonçalves, Bertrand Lira, Torquato Joel, Chico Liberato, Firmino Holanda, Flávio de Souza, Flávio Motta, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Luiz Otávio Pimentel, Sérgio Giraud.

Rubens Machado Jr. é pesquisador, curador e professor titular de Teoria e História do Cinema da ECA-USP. É vice-presidente do Conselho de Orientação Artística do MIS-SP. Dedicou-se ao estudo das vanguardas no cinema brasileiro escrevendo em publicações especializadas e editou várias revistas desde *Cine-Olho* (1975-80).



Da esquerda para a direita: Torquato Neto, Jomard Muniz de Britto e Jorge Mourão