

Bruna Machado Ferreira

**INVENÇÃO EM TRÂNSITO/TRANSE:
GLAUBER ROCHA, HÉLIO OITICICA E TROPICÁLIA**

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), área de concentração em Literaturas, linha de pesquisa Arquivo, Tempo, Imagem, para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca.

Florianópolis,
2013

Ao Bacaninha, porque o afeto maior é sobretudo irracional.

Aos meus pais, Marlene e Juscelino, pela desconstrução do amor.

AGRADECIMENTOS

Ao prof. Jair Tadeu da Fonseca, pela orientação livre e compreensão. Ao prof. Mauro Pommer, por ter aceitado o convite para participar da banca. Ao prof. Luiz Felipe Guimaraes Soares, pelas críticas e sugestões ao trabalho desde a qualificação.

Ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, ao corpo docente e servidores. A CAPES/REUNI, pelo apoio financeiro.

A Flávia Cera e Alexandre Nodari: a Flávia, pelos caminhos apontados na qualificação, a ambos, pela imensa generosidade acadêmica e paciência. A Victor da Rosa, pelas leituras críticas incentivadoras e intensa amizade. A Artur de Vargas Giorgi, pelo breve gesto da (não) teorização afetiva do exílio. Aos demais amigos e colegas, pela possibilidade do encontro.

A política e a poesia são demais para um só
homem.
(SARA, personagem de *Terra em Transe*)

RESUMO

Terra em Transe, Tropicália. É já conhecida a relação criadora, propulsora entre o filme e a canção. Em retrospectivas tropicalistas, é oficial esta associação: o longa-metragem de Glauber Rocha – a música que desencadeou o tropicalismo – a instalação de Hélio Oiticica - a montagem do texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, pelo teatro *Oficina*. Pretendemos aqui, além desse reconhecimento, compreender de que forma a obra cinematográfica de Glauber Rocha e a cena, o momento, o comportamento tropicalista, em alguns de seus aspectos, abrem pontos de aproximação e distanciamento, (des)encontram-se. Propomos, para isso, algumas leituras que partem primeiramente da análise de *Terra em Transe*, filme de 1967; seu impacto, fissura aberta em contexto, cenário cultural/estético/político, e dentro do próprio cinema do diretor; sua relação com os desdobramentos do conceito Tropicália, de Hélio Oiticica, vinculados às ideias políticas em torno da construção/arquitetura de Brasília, que desembocam na letra da composição de Caetano Veloso. Em um segundo momento do trabalho, é a análise mais detida de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (longa-metragem de Glauber, de 1964) que abre uma série de diálogos – em transe pela terra - com os processos de criação-invenção de Hélio Oiticica: os *Penetráveis* (marcadamente os de sua *Tropicália*); os *Bólides* (a proposição de obra aberta no Contra-Bólido Nº1 *Devolver a terra à Terra*, e o “momento ético” no Bólido B33 Caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo*); o *Parangolé*. É este que, através da dança, leva/conduz ao corpo, como elemento de desestruturação da linguagem cinematográfica, da música popular brasileira, e dos parâmetros estabelecidos do que seja arte. Nesses exercícios de aproximação e distanciamento, muitas vezes, o que entendemos por “teoria” sobressai dos escritos, críticas, pensamentos dos próprios criadores, colocados em (des)espelhamento no processo de apagamento das fronteiras entre vivência do cotidiano/criação artística, vida/obra.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Hélio Oiticica. Tropicália.

ABSTRACT

Terra em Transe (Earth Entranced), *Tropicália*. It's already known about the creative and propulsive relation between movie and song. In tropicalista retrospectives, this association is official: Glauber Rocha's movie – music that triggered tropicalismo – Hélio Oiticica's environmental project - Oswald de Andrade's play, *O Rei da Vela*, staged by *Oficina* theater. We intend here, beyond this recognition, understanding how Glauber Rocha's film work and the tropicalista scene, moment, behavior, in some of its aspects, open approach and detachment points. We propose to do so, leaving some reading first analysis *Terra em Transe (Earth Entranced)*, 1967 film, its impact, rift in context, in the cultural/aesthetic/political landscape, and inside own director's cinema; its relation to the developments of Hélio Oiticica's concept, Tropicalia, linked to political ideas around Brasilia's building/architecture, which end in the Caetano Veloso's lyrics of *Tropicália* song. In a second part of this work, it's the more detailed analysis of *Deus e o Diabo na Terra do Sol (Black God and White Devil)*, movie by Glauber, 1964) that opens a series of dialogues – entranced by the land - with Helio Oiticica's processes of creation-invention: the *Penetrables* (especially those of his *Tropicalia*); the *Bolides* (the “program-work in progress” in Counter-Bolide N°1 *Returning the soil to the land*, and the “ethical moment” in Bolide-Box B33 18 *Homage to Cara de Cavalo*); the *Parangole*. This last one, through dance, leads to the body as an element of disruption of cinematic language, Brazilian popular music, and the established parameters of what constitutes art. In these exercises of approximation and distancing often what we mean by “theory” emerges from the writings, criticisms, thoughts of the creators themselves, put on (dis)mirroring in the process of erasing the borders between everyday experience/artistic creation, life/works.

Keywords: Glauber Rocha. Hélio Oiticica. Tropicália.

SUMÁRIO

“PORQUE NÃO?”	11
<i>TERRA EM TRANSE</i> COMO BARRAVENTO	15
ELDORADO (EN)CENA	29
BRASIL(IA) – TROPICAL(IA)	47
A LETRA TROPICÁLIA	63
NA TERRA-TRÓPICO SOL	103
TRANSE EM TERRA	125
DO “UNDERGROUND DA AMÉRICA LATINA” PARA “O MUNDO MAIOR DO QUE SE PENSA”	147
IN(CORPO)R(AÇÃO)	171
REFERÊNCIAS	211

“POR QUE NÃO?”

A curiosidade, o lado onívoro. É por isso que eu tenho esses dentes, é por isso que eu como os mais heteróclitos e bizarros materiais e tento fundi-los no meu crisol e isso dá propulsão.

Recordar não é viver.

(Waly Salomão)

Terra em Transe, Tropicália. É já conhecida a relação criadora, propulsora entre o filme e a canção. Em retrospectivas tropicalistas, é oficial a associação: o longa-metragem de Glauber Rocha – a música que desencadeou o tropicalismo¹ – a instalação de Hélio Oiticica - a montagem do texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*, pelo teatro *Oficina*. Entretanto, nesse reconhecimento, pouco se especulou sobre as várias relações (estéticas, históricas, teóricas, políticas), possibilidades criativas, (des)associações entre essas respectivas criações.

Pretendemos aqui, além desse reconhecimento, compreender de que forma a obra cinematográfica de Glauber Rocha (não apenas *Terra em Transe*, imediatamente associável à *Tropicália*, mas também alguns de seus outros filmes, como *Câncer*, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, *A Idade da Terra*, e principalmente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em análise mais detida), a canção e música do tropicalismo (a *Tropicália* de Caetano Veloso, algumas de seu período no exílio, e outras composições), e a cena, o momento, o comportamento tropicalista – e seu contexto -, em alguns de seus aspectos, relacionam-se, interpenetram-se; ou seja, abrem pontos de aproximação e distanciamento, (des)encontram-se. Compreender esse instante - como pretendia a autodefinição do poeta Waly Salomão em seu *Contradiscurso*² - como míssil, e não como fóssil. Em retrospectiva, uma

1 Aqui o termo “tropicalismo” refere-se ao movimento musical. Passaremos mais adiante pela discussão entre o que cada sufixo – *ismo* e *ália* - pode implicar.

2 Em sua fala no evento promovido pelo Itaú Cultural, *Anos 70 – Trajetórias*, posteriormente transformada no texto *Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença*, Waly afirma, em relação à ideia de “engessamento”

prospecção.

Que (im)possibilidades ainda cabem na *ália* do conceito de Hélio Oiticica, que continua a propor o diverso, o plural, as “polinizações cruzadas”³, em passados – presentes – futuros, não lineares, mas em constelação temporal? A própria antropofagia, perspectiva modernista reincorporada nessa cena, sugere a não linearidade, não cronologia – devorar no presente o passado, transformando em futuro (im)possível. Nessa abordagem do que, de certa forma, já está oficializado/institucionalizado como marco e matriz tropicalista, há uma tentativa, desejo, busca de abertura para o novo, lampejos de um instante que não se pretende engessar, fossilizar.

Propomos, então, algumas tentativas de leitura que partem primeiramente da análise de *Terra em Transe*, filme de 1967; seu impacto, fissura aberta em contexto, cenário cultural/estético/político, e dentro do próprio cinema do diretor; sua relação com os desdobramentos do conceito Tropicália, de Hélio Oiticica, vinculados às ideias políticas em torno da construção/arquitetura de Brasília, que desembocam na letra da composição de Caetano Veloso (do álbum *Caetano Veloso*, de 1968).

Em um segundo momento do trabalho, é a análise mais detida do segundo longa-metragem de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que passa essencialmente por alguns conceitos de Deleuze e Guattari (*desterritorialização, máquina de guerra, o liso e o estriado*), e abre uma série de diálogos – em transe pela *terra* - com os processos de criação-invenção de Hélio Oiticica: os *Penetráveis* (marcadamente os de sua *Tropicália*, que aparece na exposição Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ em 1967); os *Bólides* (a

contida na categoria “anos 70”: “Quando o Luís Camargo estava falando, eu me senti um Tiranossaurus Rex fugido do Museu de História Natural de New York, um belo museu que foi plenamente restaurado depois do filme *Parque dos dinossauros*, e eu me senti um fóssil; e eu me pretendo sempre um míssil” (SALOMÃO, Waly. *Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença*. In: _____. *Armarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 131).

3 Título de um poema de Waly Salomão. In: SALOMÃO, Waly. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 89.

proposição de obra aberta no Contra-Bólido N°1 *Devolver a terra à Terra*, e o “momento ético” no Bólido B33 Caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo* e seu desdobramento na bandeira *Seja marginal, Seja herói*); o *Parangolé* como antiarte.

É o *Parangolé* que, através da dança, leva/conduz ao corpo – pelo corpo que leva/conduz o *Parangolé* - como elemento de desestruturação da linguagem cinematográfica, dos parâmetros estabelecidos do que seja arte, da música popular brasileira (denominada como tal, sob a sigla MPB, justamente nesse período).

Nesses exercícios de aproximação e distanciamento, muitas vezes, o que entendemos por “teoria” sobressai dos escritos, críticas, pensamentos dos próprios criadores, colocados em (des)espelhamento no processo de apagamento das fronteiras entre vivência do cotidiano/criação artística, vida/obra. Nessas leituras que assumem seus afetos (em alguma medida, até de forma ingênua), o que buscamos ou tentamos propor, nos termos de Hélio Oiticica, é “experimentar o experimental”⁴.

4 OITICICA, Hélio. Experimentar o experimental. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 154.

TERRA EM TRANSE COMO BARRAVENTO

O “Tupy or not tupy” não traduz a positividade de um eu sou mas a dupla negatividade de um eu duvido.

(Raúl Antelo)

*Terra em Transe*⁵ é marco, rompante, crise. Crise no cinema de Glauber Rocha, no panorama do cinema nacional. Crise política, ideológica, frustração: um barravento na cultura brasileira.

Título do primeiro longa de Glauber, o qual assumira a direção por problemas durante as filmagens com o então primeiro diretor, Luiz Paulino dos Santos, “*Barravento* diz respeito à potência do delírio expressa na tempestade que vem do mar”⁶. Ou, como podemos ler na legenda inicial do filme, “é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas transformações”. É, dessa forma, elemento de transformação (que transborda, aqui, o limite da natureza).

No longa-metragem, que se passa em uma aldeia de pescadores (Buraquinho, Bahia), Firmino (Antônio Pitanga), após um tempo na capital, centro urbano, retorna ao local como questionador da situação ali instaurada: a exploração dos pescadores por um empresário, dono da única rede de pesca, quem de fato lucra com a venda do xaréu (tipo de peixe ali comercializado). Paralelamente à aceitação passiva da estrutura exploratória, existe a crença no candomblé - centralizada na figura de Aruã (Aldo Teixeira), pescador que os demais acreditam ser protegido por Iemanjá - que, característica de uma primeira percepção/visão do diretor, assume contornos de um “misticismo trágico e fatalista” (como consta em legenda inicial do filme), responsável por agravar a miséria e exploração.

Firmino - incorporação mesma do barravento – incita a uma série de questionamentos e mudanças em relação a essa obediência servil ao sistema de pesca e à crença mística. Após vários confrontos,

5 Longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967.

6 COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59.

Aruã acaba contaminado ideologicamente por Firmino e sai da aldeia em direção à cidade pelo mesmo pórtico de entrada, chegada do personagem de Antônio Pitanga no início do filme. Rompe, assim, com o ciclo econômico e religioso ali instaurado, provoca uma fissura.

É fissura o que *Terra em Transe* estabelece no cenário político-cultural do Brasil em fins de 1960. “Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria, nem alheia ao processo, a fissura coloca-se, ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções”⁷. Colocar a crise, colocar-se em crise era intenção, expressa por Glauber Rocha em depoimento sobre o filme:

Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas disputas pelo poder é o que ocorre em Eldorado, país ou ilha tropical. Situei o filme aí porque me interessava o problema geral do transe latino-americano e não somente do brasileiro. Queria abrir o tema "transe", ou seja a instabilidade das consciências. É um momento de crise, é a consciência do barravento.⁸

Percebemos a instabilidade como necessidade de mudança na perspectiva criativa, estética do cinema de Glauber, dado o panorama crítico (em crise) da política do país, e a frustração mesma do intelectual diante do posicionamento da denominada intelectualidade.

O filme entrou em cartaz em maio de 1967, após ser proibido e finalmente liberado pela censura. Fissura que abriu passagem, possibilitou o trânsito de outras manifestações, potências fragmentárias, “acordes dissonantes”, figuras amorfas que rompiam com a estrutura política então polarizada, para desconforto (em alguns casos, escândalo)

7 ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: _____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. p. 269.

8 ROCHA, Glauber. *Terra em Transe*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_terra.html>. Acesso em: 10 Agosto 2012.

dos intelectuais tanto de esquerda como de direita. Como a música *Tropicália* (do álbum *Caetano Veloso*, 1968) e a montagem da peça *O Rei da Vela* (1967) - texto de Oswald de Andrade - dirigida por José Celso Martinez Corrêa⁹, reconhecidas pelos seus respectivos criadores como diretamente influenciadas por *Terra em Transe*.

A despeito das polêmicas (inúmeras e frequentes em sua vida-obra) que Glauber criaria com as figuras de Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa, essas influências aparecem como reconhecimento mútuo em textos do cineasta, configurando uma espécie de rede de trocas criativas-estéticas. Sobre o trabalho de Caetano (que não escapou de críticas ácidas do diretor¹⁰) na música tropicalista, Glauber afirmou:

9 Em *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*, José Celso destaca: “A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje, tão distante do arrojo estético do cinema novo” (CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004. p. 26). Em carta a Glauber, de 29 de outubro de 1967, o cineasta Gustavo Dahl revela ainda: “Hoje sou um pouco diferente de quando o escrevi, há uma lenta reformulação ideológica que vinha se fazendo depois que terminei o roteiro que passou por nossas cartas, o *Rei da Vela* (o espetáculo é dedicado a você), e culminou com a morte de Che” (In: ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 297).

10 Em carta enviada a Cacá Diegues em março de 1971, Glauber (assumindo postura similar a de alguns intelectuais por ele mesmo criticados) aproxima o trabalho de Gil e Caetano à então direita política - “sobre os músicos lhe digo o óbvio: são todos feras da Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas, órgão de propaganda do governo durante a ditadura militar). Gil não disse que o povo tava bonito e não compôs? que história é esta de Caetano deixar circular (em *Manchete* o programa do show em Paris) que não fazia música revolucionária e sim refletia a cultura etc.? (...) deixamos todos passar em branco este disco de Gil que gritou em Pesaro que nossos filmes tinham de ser queimados. aí você se fode e permite o avanço da direita. Caetano não colou no pop internacional, voltou americanizado, deu show pra burguesia, foi desmistificado pela *Veja* e vai fazer o quê? Caymme em ritmo de baião? misturar coco com rumba? sambar Fernando Pessoa no balanço da bossa-nova? colar o dó no fã e sol na guitarra elétrica? contestação é a curtição?” (ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.).

“Caetano Veloso transou o recado Cinemanovysta na Música Popular Brazyleyra – ampliando as perspectivas revolucionárias”¹¹. José Celso Martinez (mesmo que posteriormente fosse criticado veementemente pelo cineasta em polêmico debate em torno da questão da EMBRAFILME) aparece em meio a uma constelação teatral, que reverbera em um momento posterior, mais performático, no cinema glauberiano, que ganha destaque no filme *A Idade da Terra* (1980):

Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 394-395). Deduzimos, de uma longa carta anterior (Londres, outubro de 1970) de Caetano para Glauber, que a reação exacerbada do cineasta, em alguma medida, devia-se a supostas críticas do músico ao longa-metragem *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, e declarações de superioridade do cinema marginal em relação ao cinema novo. Na carta, de cunho esclarecedor, Caetano – que chega a afirmar, logo em seu início, que Glauber é, para ele, “um mito” - realiza um balanço das heranças, conflitos e desentendimentos entre os exilados brasileiros na Europa (na época, ambos encontravam-se nessa situação) e o ambiente deixado no Brasil, destacando a rivalidade cinema novo *versus* cinema marginal, evitando assumir qualquer “partido” (mas sem esconder admiração por ambos), ao mesmo tempo que autodesmistifica/desacredita sua autoridade como ídolo-intelectual, que lhe fora atribuída no Brasil. Glauber, em outra carta posterior (1971) a Cacá Diegues, declara: “Em Londres estive quinze dias na casa de Caetano e entendi tudo. Era realmente preciso ir a Londres e acho que não temos nada a pagar no balcão de trocas culturais. Somos gente melhor, ou mais experiente. Caetano é uma maravilha e argumentou desculpas sobre intolerâncias passadas (...) Falei lições indiretas de política. Outras indiretas lições de Brasil. Na tolerância crítica está uma verdade mais interessante, que é o drama do artista brasileiro de nossa geração. Não poderíamos ser implacáveis com o disco do Gilberto Gil como ele foi implacável conosco. Ou cobrar pros meninos o sucesso dos filmes, que afinal chegaram atrasados à festa dos anos sessenta, segurando o caixão do defunto da contestação festiva, quando o cinema novo, único verdadeiro movimento revolucionário cultural do terceiro mundo *et ailleurs* (revolucionário, digo, na sua práxis e linguagem econômica/estética saídas do terceiro mundo), entrou em recesso porque não quis dobrar a espinha, ou seja, sair pelo revisionismo de direita da pop art” (ROCHA, Glauber;

A ritualística corporal liberada pelo Living, o radicalismo épico do diálogo emitido por Brecht, a língua expressionista de Jerzy Grotowski, o tribunal-hospício de Peter Brook, a mágica científica de Strehler, a liberação de José Celso Martinez, a explosão atômica. O teatro será arquitetura audiovisual em movimento coletivo, estação de embarque para outros universos¹².

E, especificamente sobre a montagem do texto de Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*:

José Celso Martinez Corrêa, que dirige o grupo de Teatro Oficina, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu o texto de *O rei da vela*, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira revolução: a antropofagia (ou o tropicalismo, também chamado assim) apresentada pela primeira vez ao público brasileiro provocou grande abertura cultural em todos os setores.

O tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 413-414). Apesar do tom mais moderado – uma postura de geração cultural “mais velha” que deve compreender e apoiar a “mais nova” - prevalece, por esse paternalismo mesmo, uma suposta superioridade político-cultural (sempre sustentada por Glauber) do cinema novo em relação ao tropicalismo, pelo fato de não “usar política para fazer promoção artística” (ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 414).

11 (ROCHA, Glauber. Veloso Caetano. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 494). Aqui, o cineasta apaga a superioridade descrita em nota anterior – cinema e música aparecem em equivalência.

12 ROCHA, Glauber. A questão teatral. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 260-261.

na cultura brasileira¹³.

Criações que ganharam destaque no que veio a se configurar – ou ser reconhecido – como momento, a cena tropicalista (após o conceito *Tropicália* já ter sido desenvolvido por Hélio Oiticica¹⁴), filme, música e peça carregavam uma potência desestruturante, em uma retomada do ato profanador da antropofagia oswaldiana. Para Glauber, o cinema, por si só, já se apresentava como uma forma de profanação à integridade humana. E “profanar não significa apenas abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas”¹⁵. Desinstitucionaliza-se a política, evidenciando sua carnavalização, como afirma o *Manifesto Antropófago*: “Nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”¹⁶.

Na distinção que realiza Agamben entre secularização e profanação, observamos o desejo do retorno “à vocação puramente profana” do jogo:

13 ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150.

14 Desenvolveremos esse ponto mais adiante.

15 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 75.

16 (ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 206). Ou o “Deus está solto” no famoso discurso-*happening* de Caetano Veloso, em sua apresentação no III FIC (Festival Internacional da Canção – 1968), promovido pela Rede Globo. É curioso pensar ainda em como esse trecho do *Manifesto Antropófago* remete-nos a uma imagem evocada por um dos momentos da Carta de Pero Vaz de Caminha, no que diz respeito ao comportamento dos índios durante a suposta primeira missa: “E depois de acabada a missa, quando sentados nós escutávamos a pregação, muito deles se levantaram e começaram a tocar corno ou buzina, saltando e dançando” (In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. Quem foi Pero Vaz de Caminha? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 44).

É preciso, nesse sentido, fazer uma distinção entre secularização e profanação. A secularização é uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder.

A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado¹⁷.

Retorno esse que possibilita a configuração de uma outra perspectiva política, indefinida mesmo por esvaziar ideologias secularizadas (incluindo o socialismo ortodoxo da esquerda), e apresentar uma imagem que se fragmenta. É o que vemos emergir em cenas de *Terra em Transe*, onde “valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido são criticados”, descontextualizados em leituras anacrônicas, “transformados em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento”.¹⁸

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como

17 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 68.

18 ROCHA, Glauber. A revolução é uma eztetyka. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 99.

mascarada pseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do “transe dos místicos”; sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais céticas e menos consistentes do que se desejaria; todo este painel exibido numa avalanche (...) foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico (...) Epitáfio de uma época, autocrítica e imprecação antiimperialista veemente, *Terra em Transe* condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo¹⁹.

É essa desestruturação proposta, fenda aberta, que provoca a reação contrária do pensamento já estabelecido, secularizado na cultura brasileira, que acaba por relacionar e caracterizar o tropicalismo musical, o teatro *Oficina*, e a então recente obra cinematográfica do diretor baiano como histeria da linguagem, estilização excessiva, identificação com caráter burguês.

Fausto Wolff, sobre uma apresentação de Caetano Veloso, Gilberto Gil e os Mutantes na boate Sucata, no Rio de Janeiro, em outubro de 1968, em texto do mesmo ano, escreve:

De tudo que vi, o que me parece positivo é a constatação do caos, da anarquia ignorante em que estamos envolvidos. Muito bem: o caos foi capturado e apresentado aos olhos perplexos da burguesia. Mas o caos funciona como a penicilina. No princípio tonteia os germes mas em seguida os fortifica. Resultado: ao fim de pouco tempo a

19 XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. pp. 63-64.

burguesia, a princípio agredida, digere (como aliás digere tudo que não a fira economicamente) a agressão e a recebe como um galanteio ou uma carícia. Caetano Veloso fez a fama e deitou-se na cama e a partir de agora, enquanto perdurar o modismo, ele tem um diploma que lhe permite fazer tudo, inclusive deitar-se na cama em pleno palco e de vez em quando dar um ou outro urro. O fenômeno mais próximo de Veloso e seus pares parece-me ser o de Hélio Oiticica, nas artes plásticas, que, depois da fama, mandou um abajur para a bienal de Tóquio²⁰.

Em debate realizado à época do lançamento de *Terra em Transe*, em maio de 1967, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, Fernando Gabeira afirmou: “Foi realizado para uma minoria intelectualizada e que se supunha capaz de entender e interpretar suas alegorias, mas dele nada pode aproveitar em tempos de compreensão de uma realidade nacional ou latino-americana”.²¹

Roberto Schwarz, em seu longo ensaio intitulado *Cultura e Política no Brasil (1964-1969)*, na crítica que faz sobre o posicionamento ambíguo do tropicalismo (e onde de fato residia a sua política), acaba por aproximá-lo da direita, uma vez que, segundo Schwarz, ele “trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou”.²² Ao contrapor o *Teatro de Arena* - dirigido por Augusto Boal - ao teatro *Oficina* de José Celso, afirma sobre a relação deste último com o público:

20 WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade? In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 275.

21 GABEIRA, Fernando. In: “Terra em Transe” em debates no Rio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 maio 1967. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_25mai00.htm>. Acesso em: 30 Julho 2012.

22 SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política no Brasil (1964-1969)*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 293.

Origina-se uma espécie de competição, uma espiral de dureza em face dos choques sempre renovados, em que a própria intenção política e libertária que um choque possa ter se perde e se inverte. As situações não valem por si, mas como parte de uma prova geral de força, cujo ideal está na capacidade indefinida de se desidentificar e de identificar-se ao agressor coletivo. É disto que se trata, mais talvez que da superação de preconceitos (...) O que nele se figura, crítica e exercita é o cinismo da cultura burguesa diante de si mesma (...) Em suma, a distância entre palco e platéia está franqueada, mas numa só direção. Esta desigualdade, que é uma deslealdade mais ou menos consentida, não mais corresponde a qualquer prestígio absoluto de teatro e cultura, nem por outro lado a uma relação propriamente política. Instalando-se no descampado que é hoje a ideologia burguesa, o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo de após-64²³.

E mais à frente se pergunta: “como então afirmar que este teatro conta à esquerda?” Não contava à esquerda nem à direita, como era esperado – e julgado - dentro dessa polarização óbvia já cristalizada. O tropicalismo, à esteira do filme instigante e vertiginoso de Glauber Rocha, era o surrealismo do terceiro mundo, que “não é o surrealismo do sonho, mas da realidade”²⁴, da descoberta e aceitação do

23 SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política no Brasil (1964-1969). In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 302.

24 O termo glauberiano “surrealismo da realidade” relaciona-se diretamente com “já tínhamos a língua surrealista” do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Outra relação é apontada pelos editores do panfleto *Sopro*, em nota introdutória à reprodução do artigo *Estilo Tropical*, de Araripe Jr,

subdesenvolvimento, primeiramente econômico, depois integral, “discurso das relações entre fome e misticismo”; “instrumento para o pensamento em direção a uma liberação anárquica”²⁵, que revelava a crise do nacionalismo absoluto e utópico.

Assim que *Terra em Transe* é um momento do cinema de Glauber que “não representa a possibilidade de uma ação política, mas produz a *performance* política da impossibilidade”²⁶. O mar que finaliza *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (longa-metragem imediatamente anterior, de 1964) com uma promessa, um futuro possível (“o sertão vai virar mar”), inicia *Terra em Transe* como abertura para crise, descrença, frustração, impossibilidade da revolução. O cineasta, em entrevista à

destacando que o texto oferece o que poderia ser uma definição “*avant la lettre* do tropicalismo, e inscreve-se como uma das primeiras de muitas caracterizações do que Glauber Rocha chamaria de 'surrealismo da realidade', uma 'realidade' ela mesma intensa e múltipla (e também, ou por isso, atravessada pelo erro, pelo acidente, pelo 'primitivo' e 'selvagem'), produtora de uma arte singular e que prescindia, portanto, de uma técnica especial de leitura do sobre-real (Oswald de Andrade, Raul Bopp, Zé Celso, Hélio Oiticica, João Antônio, etc.). Veja-se também a frase que abre um ensaio subsequente do autor: 'Há ainda uma fórmula que caberia ao naturalismo brasileiro: - *o americano embriagado pelo real*'. Ao abordar o então recente naturalismo brasileiro, Araripe Jr descreve essa “nova geração brasileira, os novos romancistas que surgem, rebolcando-se no azul e na luz tropical, em um estilo doido de cores, de tintas gritadoras, unguindo-se, na sua proverbial indolência, nuns tons orgiásticos de imaginação inominada”; “o realismo, aclimando-se aqui, como se aclimou o europeu, tem de pagar o seu tributo às endemias dos países quentes, aonde, quando o veneno atmosférico não se resolve na febre amarela, na cólera, transforma-se em excitações medonhas, de um dantesco luminoso”. (Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/araripe.html#.UT9eNleob5R>>. Acesso em: 03 Março 2013).

25 ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 153.

26 (COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 82). A questão da “representação” mesma é posta em crise no cinema de Glauber, como veremos mais adiante.

revista francesa *Positif* (1967), destaca que esse mar, que é tanto um mito para o camponês pobre como meio por onde os portugueses chegaram ao Brasil, é referência simbólica dessa diferença e transição. *Deus e o Diabo*, segundo o cineasta, seria um filme político; enquanto *Terra em Transe*, um filme sobre os agentes da política, diferença que coloca em xeque o próprio posicionamento do intelectual frente à díade arte-política.

acho que *Terra em Transe* é o desenvolvimento natural de *Deus e o Diabo* as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música da esperança como em *Deus e o Diabo*, mas o ruído das metralhadoras que se sobrepõe à música do filme. Música e metralhadoras (...) Não é uma canção no estilo *realismo socialista*, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave²⁷.

Apesar de Glauber considerar o filme como a versão prática do seu manifesto *Estética da Fome*, *Terra em Transe* parece mesmo ser o ponto de passagem, trânsito, limiar entre a fome e o sonho. No primeiro manifesto (*Eztetyka da fome*, segundo a grafia do cineasta), escrito em 1965 (contemporâneo a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) e apresentado durante a Resenha do Cinema Latino-Americano, em Gênova, na mesa-redonda sobre o cinema novo brasileiro, há, em certa medida, ainda que através da proposição de uma “violência da fome”, uma “compreensão racional da pobreza”²⁸ e da revolução. A *Eztetyka do sonho*, por sua vez, seria a revolução pela desrazão, possessão pelo misticismo, onde brutalidade e onirismo constituem a base de um pensamento não esquemático. No manifesto escrito em 1971, após experiências cinematográficas como *Câncer*; *O Dragão da Maldade contra o Santo*

27 ROCHA, Glauber. *Positif* – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 119.

28 ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 251.

Guerreiro, O Leão de Sete Cabeças e Cabeças Cortadas (os dois últimos filmados no período do cineasta fora do Brasil), o conceito de “arte revolucionária” passa por um desenvolvimento contínuo, dada a instabilidade de condições e concepções políticas, “e, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é *arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita*”²⁹.

Dentro dessa perspectiva, como potência revolucionária, é o misticismo (que em *Barravento* era visto com desconfiança pelo cineasta e, em alguma medida, como forma de alienação político-social) que aparece como “única linguagem que transcende ao esquema racional da opressão”³⁰, que desacredita e torna possível esvaziar ideologias políticas de esquerda e direita, ambas atadas à razão conservadora. Como se Glauber, incorporando seu personagem Firmino, dentro de toda ambivalência característica de um elemento de transição, afirmasse, diante da realidade do país, “vou levantar barravento à ponta de faca”.

29 ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 249.

30 *Idem*, p. 250.

ELDORADO (EN)CENA

Eles desde já querem ter guardado/ Todo o seu passado no dia de amanhã.

(Caetano Veloso)

Paulo Martins (Jardel Filho) é figura central de *Terra em Transe*, da qual as demais imagens emergem. Um intelectual com nuances de guerrilheiro, extremamente ambíguo, em crise ideológica, um “sem-lugar”. “O escritor fracassado que renasce como político intransigente, quase como não político, ou ao menos como o político que está só”³¹. Como força dissimétrica, sua jornada (que Ismail Xavier, em longa análise do filme, vai definir como “jornada do poeta”) é transe, trânsito que conduz aos outros personagens.

articulação do desespero em que Eldorado se desenha como um inferno ironicamente distante de qualquer utopia quinhentista da Idade do Ouro, da Terra Prometida ou do Paraíso Terrestre, o El Dorado dos conquistadores espanhóis. O lugar alegórico do subdesenvolvimento se observa como antiutopia de sofrimento e violência que os séculos consolidaram. E o que se encena é mais um ciclo de repetição conduzido por nomes e ações típicos dentro do paradigma, não só brasileiro, mas latino-americano³².

No filme, que tem como cenário essa república de Eldorado, o poeta Paulo Martins assume uma violência revolucionária suicida ao ver frustrada sua aliança política com o governador e líder da esquerda populista, Dom Felipe Vieira (José Lewgoy), visto como única alternativa ao conservador Dom Porfirio Díaz (Paulo Autran), fascista que acaba assumindo o poder apoiado pela figura do capitalista, dono de

31 PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p. 114. (tradução nossa).

32 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 62.

um império de comunicação, Júlio Fuentes (Paulo Gracindo). Em conflito com as posturas políticas, o personagem é essa figura do intelectual de origem burguesa dividido entre a guerrilha revolucionária e a poesia, as armas e os livros. Acaba por assumir uma postura de mártir, onde a violência aparece como solução última: “se você quer o poder tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem, e o homem é difícil de se dominar, mais difícil que a massa” (em fala do personagem). Entretanto, há uma dupla frustração, duplo fracasso: não há poesia, a revolução não se concretiza. Aqui - como Glauber Rocha caracterizou um dos personagens de Pasolini (sua definição também para o diretor italiano, e que ainda poderia ser a sua própria) -, o poeta está comprometido com a ambiguidade, “e - escândalo para as hostes ortodoxas do realismo socialista - a ideologia não resolve todos os problemas humanos; o herói é um atormentado como o próprio autor”³³. Paulo Martins oscila: é “apadrinhado” pela extrema direita, une-se ao populismo de esquerda, tenta alianças com o capitalista da indústria da comunicação, sua concepção de “povo” é incerta, seus dilemas pessoais são também políticos (“a minha loucura é a minha consciência”). “Guerrilha”, em sua boca, é, ao mesmo tempo, política e mera palavra pronunciada em meio às orgias da burguesia.

Em sua trajetória, ele incorpora o caráter duplo de personagem e comentador, duplicidade que se expressa tanto em sua voz *over* mediadora, como na própria natureza de seu comportamento visível: interrompe a ação, fala direto para a câmera, explica, provoca e pontua em tudo (inclusive em si mesmo) o teatro³⁴.

Assim que em uma das sequências iniciais do filme (se colocado em termos de uma suposta ordem cronológica, o seu fim), Paulo, transtornado, abandona o palácio do político de esquerda Vieira - que, para desgosto do poeta, renuncia ao poder em meio ao golpe da direita - e, após atravessar uma barreira policial dentro de um carro ao

33 ROCHA, Glauber. Pasolini. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 277.

34 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 46.

lado da militante Sara (Glauce Rocha), é atingido por tiros. Em meio a dunas desertas, no delírio quase morte (“estou morrendo agora nessa hora, estou morrendo nesse tempo”, que dará início ao *flashback* narrativo, o poeta se pergunta: “onde estava há dois, três, quatro anos? Onde? Com Dom Porfírio Díaz, navegando nas manhãs, o meu deus da juventude”.

Evocado por essa lembrança, o político conservador de direita aparece empunhando, em cada uma de suas mãos, uma bandeira negra e um crucifixo. Desfila em carro (“nau”) aberto (ou assemelha-se a um anjo negro que voa, já que o carro não está enquadrado, explícito em cena) e chega a uma praia, onde será celebrada a primeira missa da fundação de seu governo.³⁵ Vemos, então, entrar em cena a alegoria como crítica política, que Glauber, dentro do seu processo cinematográfico, definiria “como a coisa mais forte da arte revolucionária”³⁶; alegoria – em concepção benjaminiana – como fragmento, ruína da imagem, que parte de uma percepção de método como desvio e abre para uma compreensão da história em perspectiva não linear, anacrônica. Além de mera resolução estética, podemos identificar, dentre outros modos, como tomada de posição política através da imagem, uma forma de reverter uma situação em que “o diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades especiais a serviço do colonizador”³⁷. Como coloca Sergio Paulo

35 Sobre a concepção do filme, especialmente no que diz respeito a essa cena, Glauber Rocha coloca: “O filme foi frequentemente filmado com a câmera na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens; procurei um tom documental. Tudo o que pode parecer *imaginário* é de fato *verdadeiro*. Fui, por exemplo, consultar arquivos de jornais para ver fotografias de políticos. Quando o presidente Kubitschek chega a Brasília, por exemplo, os índios lhe levam um cocar de cacique etc” (ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 123).

36 ROCHA, Glauber. In: SARUSKY, Jaime. A última entrevista de Glauber em Cuba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1985. Ilustrada, p. 51.

37 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de

Rouanet em relação ao estudo de Walter Benjamin, *A origem do drama barroco alemão*, as imagens glauberianas podem ser lidas como estilhaços de ideias, arrancadas do seu contexto original, e que precisam renascer em um outro universo relacional³⁸, em deslocamento que possibilita novas leituras.

Após cena inicial do filme, quando uma abertura regida por um cântico de origem afro, do candomblé, descobre o mar, e logo a costa de “Eldorado, país interior, atlântico” (em legenda), Díaz (referência direta ao militar e político mexicano Porfirio Díaz), algumas sequências depois, revela-se como o colonizador branco, vestindo um terno preto (dado da atualidade, moda), cravando sua bandeira negra na praia (em ato-símbolo da “descoberta”), à frente de uma cruz, ao lado de um padre, um índio, e um membro de uma suposta corte monárquica, em trajes carnavalescos (representado pelo carnavalesco Clóvis Bornay).

O arcaísmo dessas figuras é postíço e parecem mais fantasias carnavalescas a evocar o encontro do europeu e do cristianismo com o aborígine (a presença do terceiro termo, o africano, se dá ao som, uma vez que toda cerimônia da primeira missa é pontuada pelo mesmo canto que se faz notar em outras sequências-chave do filme) (...) o ritual da praia tem a força do trauma: inaugura uma história de violência e dominação que se estende ao presente (ou, como cena do presente, inaugura novo ciclo da mesma dominação)³⁹.

Em uma concepção que se aproxima do tempo messiânico evocado por Benjamin, Glauber, através de uma montagem não linear, possibilita uma leitura da história “a contrapelo”, em que o passado

Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 264.

38 Cf ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 23.

39 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 61.

aparece não como uma cadeia de acontecimentos, mas “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés”⁴⁰, “e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela”⁴¹. Arrancados do *continuum* da história, em simultaneidade de tempos, vemos o encontro primeiro, catequizador (o branco europeu católico e o índio), fundador do Brasil colonizado, a corte monárquica portuguesa, parasitária, a escravidão do negro (que aparece em elemento sonoro), e a figura arcaica de um senador de extrema direita, que podemos ver instalados, desde sempre e hoje, no congresso nacional, perpetuados em “ACMs”.

As figuras na praia, fragmentos imagéticos de vários tempos, conformam o ritual da fundação - que vemos repetir-se continuamente, uma vez que não está contido no passado, mas na simultaneidade desses tempos - no qual Glauber, teatralizando o trauma da origem de uma nação de terceiro mundo, ao relegar a Díaz o papel do colonizador, que “proclama 'nunca houve povo aqui’”, abre a fissura, a (im)possibilidade de um cinema em que “o povo que falta é um devir”, que se inventa a partir de “novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir”⁴². A origem é, ao mesmo tempo, restauração e reprodução; incompleta e inacabada⁴³.

Notamos também o valor pictórico da cena. Martin César Feijó,

40 (BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas*, v. 01. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 226). Ainda sobre essa concepção do tempo no filme, há uma fala de Vieira em que afirma - “mas se eu transiro o presente para o futuro, encontraria apenas um futuro acumulado de maiores tragédias”. E Paulo Martins, em outro momento, sobre sua jornada - “ao passo que vamos, recuamos”.

41 CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela*: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004. p. 24.

42 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 260.

43 Cf BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 67-68.

segundo Cláudio da Costa, remete à tela *A Primeira Missa no Brasil* (1948), de Candido Portinari, onde, diferentemente da pintura homônima do século XIX, de Victor Meirelles, ganha importância o valor simbólico do ato, e não a celebração de um momento histórico⁴⁴. Entretanto, como bem destaca Cláudio da Costa, ainda que Glauber tenha um interesse declarado na segunda fase do Modernismo pictórico brasileiro, pelo seu caráter político (o curta *Di-Glauber*, de 1977, que retrata de forma polêmica o enterro de Di Cavalcanti, é, em alguma medida, seu tributo), a cena deve tanto à concepção de Portinari quanto à romântica de Meirelles. Podemos observar como estão recolocadas – a compor um artificialismo – ambas as propostas: a busca do modernista por uma arte nacional e popular (pensemos na aproximação de Portinari ao governo populista de Getúlio Vargas⁴⁵) e o nacionalismo romântico do “novo povo” brasileiro que surgiria da fusão do europeu com o índio catequizado e submisso. “A descolonização cultural se traduz em imagens e sons numa proposta que em 1960 rompeu com os projetos do CPC e do concretismo por uma terceira posição vinculada ao barroquismo, ao arcadismo, ao romantismo, ao positivismo, ao modernismo, ao luso-tropicalismo”⁴⁶. Retomar a tradição do romantismo para reconstruir, em deglutição/recolocação características do princípio antropofágico de Oswald de Andrade, uma imagem outra.

44 FEIJÓ, Martin César apud COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 74.

45 Para exemplificar essa aproximação, em 1936, após realizar seu primeiro mural, integrando o Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo, Candido Portinari é convidado pelo então ministro Gustavo Capanema a pintar vários painéis para o prédio recém-construído do Ministério da Educação e Cultura (MEC), com temas dos ciclos econômicos do Brasil, propostos pelo ministro (Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=121>. Acesso em: 01 Março 2013).

46 ROCHA, Glauber. Xyka da Sylva. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 349.

Mas justamente, o que conta é que já não há “linha geral”, quer dizer, evolução do velho ao novo, ou revolução que salte de um a outro. Há antes, como no cinema da América do Sul, uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo que “compõe um absurdo”, toma a forma de aberração⁴⁷.

Após missa de fundação, Díaz sobe as escadas de seu palácio barroco, cuja arquitetura é “projeção de sua própria condição: resíduo, sobrevivência, de uma cultura cristã européia transplantada para o trópico”⁴⁸. Empunhando a bandeira negra, realiza um discurso fundador-religioso: “Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que ele compactuasse com a exploração do próprio povo. Morreu mas não traiu. Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do homem da natureza de Deus”. O som da abertura da ópera *O Guarani*⁴⁹, de Carlos Gomes (que se constituiria como prefixo-tema

47 (DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 260). É curioso observarmos que essa leitura do cinema da América do Sul, realizada por Deleuze, que vai dar na obra de Glauber, faz uso, nesse ponto, da crítica de Roberto Schwarz ao tropicalismo em *Cultura e Política no Brasil (1964-1969)*, ao qual pertence o trecho citado em aspas.

48 (XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 56). O palácio é ainda o lugar onde os elementos e figuras cênicas da primeira missa repetem-se na sequência final do filme, na coroação de Porfirio Díaz, após seu golpe de estado, quando o delírio que antecede a morte do poeta é retomado pela montagem. Suas escadas de mármore são também ponto de partida do poeta da capital Eldorado em direção a Alecrim; palco da luta entre Díaz e Paulo, quando o primeiro descobre a traição do segundo, e quando o poeta, em sonho, arrasta-se com metralhadora em punho para tentar impedir a coroação do político de direita. Constitui, pois, o lugar da disputa, ascensão e queda do poder.

49 *O Guarani* – que é tanto a ópera de Carlos Gomes como o romance de José de Alencar em que foi baseada – reforça o que foi colocado anteriormente em relação à tela *A Primeira Missa* de Victor Meirelles: o encontro do índio

musical do programa de rádio de caráter institucional, *A Voz do Brasil*, que durante o regime ditatorial adquiriu feição autoritária), “a música do Verdi brasileiro (...) e o nosso pobre teatro de ópera, com a cortina econômica de franjas, douradas e pintadas, passa a ser a moldura desse ato”⁵⁰. Configura-se, então, o caráter conservador de extrema-direita nacionalista do personagem, ao molde das “marchas da família com Deus pela liberdade”, constantes no período de 1964 que antecedeu o golpe militar, originadas como oposição ao programa de reformas de

catequizado e submisso (o personagem Peri) com a branca e católica (Ceci) como origem de uma nova nação brasileira. Em relação a Carlos Gomes, não podemos deixar de notar sua ligação com o imperador Dom Pedro II (este, financiador dos estudos do maestro na Europa). O personagem de Dom Porfírio Díaz aparece, ao longo do filme, como um imperador anacrônico, com seu cetro, manto e coroa. É ainda relevante observar, agora em relação ao personagem do índio romântico Peri, a recolocação feita por Caetano Veloso em sua canção *Um índio* (do álbum *Bicho*, de 1977), em que ele aparece como uma das diversificadas facetas (ao lado do boxeador negro norte-americano que se recusou a lutar na guerra do Vietnã; do mestre de artes marciais sino-americano, ícone *pop* dos filmes do gênero; e do bloco baiano de Afoxé inspirado nos princípios de não violência e paz de Mahatma Gandhi) de uma espécie de novo índio, atemporal, que depois de exterminado, ressurgiria de algum lugar do futuro. Em inversão, esse índio incorpora a “mais avançada das tecnologias” e, ocupando o lugar do branco europeu, “recoloniza”, ou melhor, des-coloniza o continente americano: “Um índio descerá de uma estrela colorida, brilhante/De uma estrela que virá numa velocidade estonteante/E pousará no coração do hemisfério sul/Na América, num claro instante/Depois de exterminada a última nação indígena/E o espírito dos pássaros das fontes de água límpida/Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias/Virá/Impávido que nem Muhammad Ali/Virá que eu vi/Apaixonadamente como Peri/Virá que eu vi/Tranquilo e infalível como Bruce Lee/Virá que eu vi/O axé do afoxé Filhos de Gandhi/Virá/Um índio preservado em pleno corpo físico/Em todo sólido, todo gás e todo líquido/Em átomos, palavras, alma, cor/Em gesto, em cheiro, em sombra, em luz, em som magnífico/Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico/Do objeto-sim resplandecente descerá o índio/E as coisas que eu sei que ele dirá, fará/Não sei dizer assim de um modo explícito/Virá/Impávido

base lançado pelo então presidente João Goulart, reunindo setores do clero e da classe média favoráveis à sua deposição, que temiam o “perigo comunista” associado ao seu governo⁵¹.

Isolado em seu palácio, Díaz comemora sua eleição a senador, ao lado do poeta (o qual considera um “afilhado” político) e Sílvia (Danuza Leão), personagem feminina que, sem qualquer fala ao longo do filme, “é uma espécie de musa, uma expressão da adolescência, que se torna imagem fugitiva”⁵²; é amante de Paulo, mulher objeto ligada aos momentos da decadência burguesa do poeta em meio às orgias de Eldorado.

Negando o caminho político apadrinhado por Dom Díaz (negando o “primeiro pai”), Paulo parte em busca de sua poesia

que nem Muhammad Ali/Virá que eu vi/Apaixonadamente como Peri/Virá que eu vi/Tranquilo e infalível como Bruce Lee/Virá que eu vi/O axé do afoxé Filhos de Gandhi/Virá/E aquilo que nesse momento se revelará aos povos/Surpreenderá a todos não por ser exótico/Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/Quando terá sido o óbvio” (In: CAETANO VELOSO. Discografia. Bicho. *Um índio*. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>>. Acesso em: 20 Fevereiro 2013.

50 CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004. p. 28.

51 A primeira dessas marchas, ocorrida em São Paulo a 19 de março de 1964, terminou com a celebração da missa “pela salvação da democracia”, e a distribuição do *Manifesto ao povo do Brasil*, que convocava a população a reagir contra Goulart (Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/AConjunturaRadicalizacao/A_marcha_da_familia_com_Deus>. Acesso em: 10 Março 2013). Contou, ainda, com a participação de Carlos Lacerda, na época governador do estado da Guanabara (identificado por Glauber Rocha como uma das figuras inspiradoras do personagem de Porfírio Díaz), e com o apoio da Federação e do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo (não podemos deixar de lembrar que, em *Terra em Transe*, quem apoiará o golpe final do político conservador de extrema-direita será Júlio Fuentes, dono de um conglomerado de empresas de comunicação).

52 ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 115.

engajada, sai da capital Eldorado (mesmo nome do país, em analogia Brasília-Brasil) e se refugia na província interiorana de Alecrim. No jornal “independente e noticioso” *Aurora Livre* (como define a legenda irônica, uma vez que o jornal faz parte de um grande conglomerado da comunicação comandado por Júlio Fuentes, com interesses movidos por alianças políticas), dá-se o encontro do poeta/jornalista com mais um personagem: Sara, a militante de esquerda.

O plano de entrada de Sara na redação do jornal é duplicado, repetido, como característica de uma montagem que rompe as regras da narrativa e do cinema clássico: “linguagem-transe”⁵³. Em função da estrutura fragmentada e circular, a repetição é uma constante: diálogos, cenas duplicam-se e retornam ao longo do filme (o delírio de Paulo, a coroação de Díaz). “Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística”⁵⁴. De forma paradoxal, repetir para diferenciar (no plano já citado da personagem Sara, a entrada que é repetida revela uma pequena diferença: no primeiro plano, em que não há música, ela entra na redação do jornal, para, e tira os óculos escuros; no segundo, onde percebemos a trilha sonora, ela entra e vai tirando os óculos à medida que anda), provocar estranhamento, não identificação. *Terra em Transe* é um filme antidramático, anticatártico, que incessantemente se constrói/destrói através da própria montagem; e faz da imagem, agressão.

Certa vez, Benjamin escreveu, a propósito de Julien Green, que ele representa seus personagens em um gesto carregado de destino, que os fixa na irrevogabilidade de um além infernal. Creio que o inferno, que aqui está em jogo, seja um inferno pagão, e não cristão. No Hades, as sombras do

53 Cf FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem – transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. 1995. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

54 DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. p. 12.

mortos repetem ao infinito o mesmo gesto: Issião faz sua roda girar, as Danaides procuram inutilmente carregar água em um tonel furado. Não se trata, porém, de uma punição; as sombras pagãs não são dos condenados. A eterna repetição é aqui a chave secreta de uma apokatastasis, da infinita recapitulação de uma existência⁵⁵.

Há um plano de Sara que se constitui como uma fotografia, retrato, instantâneo de uma militante cuja vida, guiada pela fé extrema no coletivo, é dedicada à política. Com olhar fixo, ela fala para a câmera, como resposta à concepção individualista de Paulo; e quando o poeta alega ter sacrificado suas “mais fundas ambições” em detrimento da política, ela replica:

O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Eu fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz. E eles vieram e fizeram fogo, amigos morreram, me prenderam, me deixaram muitos dias numa cela imunda, com ratos mortos, me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram, as marcas... E mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos. E nunca por orgulho, era uma coisa maior, em nome da lógica dos meus sentimentos. E se forem as ambições normais de uma mulher normal? De que outra ambição posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes?⁵⁶

55 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 28.

56 Os trechos que correspondem às falas dos personagens são transcrições diretas do filme. In: TERRA EM TRANSE. Produção de Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Video sob licença da Riofilme Distribuidora, 2006. DVD (115 min.). Ntsc, son., preto & branco. Port.

Um plano fixo, uma “imagem que produz a morte, pretendendo conservar a vida”⁵⁷. Ao final da jornada do poeta, quando ele entrega-se a uma postura de mártir e, em delírio, associa sua morte a valores absolutos (“o triunfo da beleza e da justiça”), e não a um ato político em si, Sara o abandona. Optando pela continuidade de sua vida/luta política, caminha em uma longa estrada enquanto Paulo permanece caído.

“Sempre comunista, sempre fiel à linha do partido”, como a define Glauber, Sara é “um personagem lúcido e político; ela continua a luta: é o único caráter 'coerente' de *Terra em Transe*”⁵⁸. Ao contrário da figura da mulher passiva de Sílvia (sempre muda, estática, aparece em cena como ornamento), Sara é ação através da fala, ocupando inclusive, além de amante, o papel de articuladora, conselheira política de Paulo. “Personifica a esperança, a racionalidade, o sacrifício, a tenacidade e, por outro lado, as limitações do dogmatismo. Mesmo quando emocionalmente envolvida, sua tônica é o autocontrole. Como as outras personificações, apresenta uma face política enrijecida que funciona como paradigma dos seus outros atributos”⁵⁹.

É a política de Sara que conduz Paulo a Vieira. Ao entrar no jornal, carregando fotos de crianças em condições precárias (“crianças sem escolas, hospitais repletos”), ela afirma: “é preciso que se faça alguma coisa”. Ao que Paulo responde: “precisamos de um líder político”. Momento em que Vieira apresenta-se (“eu vim debaixo, com as mãos”), autodeclara-se “legítimo representante do povo”. Como um autêntico caudilho, aparece em cena enquanto Paulo recita um trecho de *Martin Fierro*, “poema épico revolucionário dos gaúchos da Argentina”⁶⁰, que confere o falso tom progressista ao líder populista. Em sua fazenda/palácio cercada por natureza abundante, em meio a um

57 BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2010. p. 103.

58 ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 125-126.

59 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 55.

60 ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 124.

almoço festivo, dá-se o pacto entre o político de esquerda populista, a militante comunista e o poeta, este último colocado pelo primeiro na categoria dos “revolucionários como aqueles românticos do passado”. Sara, então, evoca os versos de Castro Alves (“A praça é do povo/Como o céu é do condor”), enquanto Paulo anuncia “majestosos comícios nas praças de Alecrim”, configurando o paralelo do romantismo revolucionário entre os poetas⁶¹.

Ao contrário das aparições solitárias de Díaz, Vieira está sempre cercado pelo povo, seus comícios configuram verdadeiros desfiles carnavalescos a anunciar “um candidato popular”, onde figuras grotescas, como bem descreve Ismail Xavier,

vão compondo um festivo *tableau vivant* de agentes históricos: uma figura senatorial comporta-se como um político de província, jovens esquerdistas “agitam” a massa, um padre vestindo uma batina dos tempos da colônia faz o elogio da Igreja no Novo Mundo, homens de imprensa registram o acontecimento, seguranças cercam o governador, um grupo de sambistas faz as suas evoluções como numa quadra de escola, mulheres pobres compõem o “povo” que legitima o evento político⁶².

Um painel que coloca o populismo brasileiro

61 Sobre a canção *A praça é do povo*, composta por Sérgio Ricardo e Glauber Rocha para trilha sonora de *Terra em Transe*, o diretor afirma em entrevista de 1967 à revista francesa *Positif*: “É um verso de um poeta romântico brasileiro do século XIX, Castro Alves, falecido aos 23 anos de tuberculose. É muito popular. Lutou em prol da abolição da escravatura dos negros, contra a monarquia, e em prol da República. Ele fazia comícios onde improvisava a sua poesia e escreveu um poema intitulado *O povo ao poder*, ao qual pertence o verso encontrado em *Terra em Transe*” (In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 124).

62 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 47.

como carnaval, como justaposição grotesca de figuras incongruentes, dentro de um baile de máscaras que encena uma unidade de forças e interesses de fato incompatíveis. A festa exuberante mostra aqui sua função de ritual de coesão que mascara uma ausência de proposta substancial da parte de quem manipula e está no centro do jogo⁶³.

Em meio a esse carnaval político, desfila a própria indefinição da noção de povo pela esquerda. Sara, militante do Partido Comunista, procura definir: “o povo é Jerônimo, fala Jerônimo”. Instado a falar na categoria de povo, o personagem discursa: “eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes, acho que tá tudo errado e eu não sei mesmo o que fazer, o país tá numa grande crise e o melhor é aguardar a ordem do presidente”. O poeta, em atitude repressiva, cala Jerônimo e desfere seu polêmico questionamento afirmativo: “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”. Logo em seguida, arrastando-se, surge, por baixo, em meio à algazarra carnavalesca, e reivindicando voz (“o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”), um homem anônimo, como outra personificação alegórica do povo (encarnado por Flávio Migliaccio), que, além de ser calado, é acusado de extremista e martirizado. Estava então colocado em cena o que posteriormente concluiria Deleuze sobre o cinema de Glauber: o fato é que aqui não há povo; o povo falta.

O discurso da esquerda, assim como o da direita, aparece repleto de contradições; há mesmo um certo espelhamento entre ambos. Como entre a primeira missa encenada por Díaz e os discursos das figuras do padre e senador no comício de Vieira: “se não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos astecas, dos incas e dos maias? O que seria dos tupis, dos tamoios, dos aimorés e dos

63 XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 47-48.

xavantes? O que seria da fé?"; “senhores, abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países, países selvagens”. Estão recolocados em ambos os momentos todos os elementos da colonização europeia como perspectiva mútua e idêntica de fundação e perpetuação política. Da mesma forma Vieira, com discurso inicial de um político que “veio debaixo, com as mãos, que teve de enfrentar o mau-caratismo, a corrupção, e sempre com as causas mais nobres, e por isso as mais difíceis”, acaba protegendo um coronel corrupto, acusado de assassinar um camponês; por questões de aliança e financiamento de sua campanha política, ordena a repressão policial sobre camponeses e, ao fim, sem qualquer força de oposição, deixa-se sucumbir ao golpe da direita engendrado por Díaz.

Não apenas a “ascensão e derrocada do populismo de Vieira corresponde à exibição e queda do corpo titânico de Paulo Martins”⁶⁴, mas este é dilacerado em sua ambiguidade política, em uma autofagia de “fome do absoluto” (na significação que Paulo, em delírio, confere à sua morte: o triunfo de valores como a justiça e a beleza). A trajetória delirante, o transe circular do personagem, que conduz aos demais agentes políticos, revela que o poeta, em sua “aventura política”, incorpora e reproduz as falhas dos respectivos “líderes” partidários com os quais se alia. É tanto “uma cópia suja de Díaz” - como coloca o personagem de Álvaro (Hugo Carvana), um jornalista que, juntamente com o poeta, tenta articular uma aliança frustrada com o empresário da comunicação Júlio Fuentes⁶⁵ - como reprime e violenta um camponês a mando do caudilho Vieira. Como a caracterização da figura do Príncipe no drama barroco alemão, Paulo é ao mesmo tempo tirano e mártir, sem qualquer nuance heroica, “pois heroico é o personagem que desafia o destino, morrendo, e não o que morre, submetendo-se ao destino, e eternizando a culpa”⁶⁶. Não por acaso, o cineasta Gustavo Dahl, em

64 COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 70.

65 Como já colocado, Júlio Fuentes apoiará, ao fim, o golpe de Porfirio Díaz, o que nos remete, em alguma medida, à associação conglomerado Rede Globo e governo militar.

66 ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem*

carta para Glauber de junho de 1967, define o personagem como “um Hamlet tropical, sem motivações edípicas”⁶⁷.

Configura-se um cenário onde esquerda e direita desempenham o mesmo papel, realizam as mesmas jogadas. Assim como Paulo encontra correspondência direta com o Príncipe, Eldorado (país e capital) é a corte:

espaço em que se dá a salvação secular, pela qual o Príncipe quer livrar os súditos das devastações da natureza-destino. Como ideal, essa antinatureza aponta para a imagem de uma intemporalidade perdida – o paraíso. Ao mesmo tempo, a corte está mais sujeita que qualquer outro lugar às investidas da natureza. Nisso, ela é o lugar do vício e do crime: o espaço de atuação do conspirador e do rebelde, que provocam a guerra civil. Sob esse aspecto, a corte é o inferno, “o lugar da eterna tristeza”⁶⁸.

Espaço para as disputas de poder, golpes políticos, alianças espúrias (“é com sangue que se desenha o Atlântico”, diz Paulo Martins), é o lugar de onde o poeta sai para sempre retornar, onde entrega seu corpo às orgias da burguesia:

Quando eu voltei para Eldorado, não sei se antes ou depois, quando reví a paisagem imutável, a natureza, a mesma gente perdida em sua impossível grandeza, eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos e outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos, eu não acreditava em

do drama barroco alemão. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 29.

67 *Apud* BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 37.

68 ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 31.

sonhos, em mais nada, apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava.

Após alianças frustradas, idas e vindas entre a província de Alecrim e a capital, o transe, a trajetória vertiginosa do poeta Paulo Martins, em oscilação entre a política e seu amor por Sara, o coletivo e o particular (“precisamos resistir, e eu preciso cantar”), finda/inicia em uma república de Eldorado em ruínas, em um tempo não linear, através de um auto-sacrifício que configura não apenas a impossibilidade do herói, da revolução, mas de se constituir uma nação como unidade.

BRASIL(IA) – TROPICAL(IA)

Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo.

(Clarice Lispector)

Tropicália é canção-título, canção-marco, matriz estética da vertente musical do que veio a ser conhecido como movimento tropicalista. Utilizados muitas vezes sem distinção para definir esse movimento, momento, cena, “tropicalismo” e “tropicália” podem sugerir concepções diferentes. “Tropicália” aponta para a proposta da diversidade e pluralidade; enquanto “tropicalismo” sugere um movimento linear. Hélio Oiticica afirma que, com o conceito, queria “a definição de um novo tipo de sentimento no panorama cultural geral, ou a síntese de uma visão cultural específica, de diferentes campos de formas artísticas em sua manifestação, interrelacionadas em suas metas específicas”⁶⁹. No texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, escrito para apresentar a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em abril de 1967, ressalta, no projeto, “a tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje”⁷⁰. Em *A Trama da Terra que Treme*, por fim, ao caracterizar o “panorama tropicalista”, ele reforça a posição contrária à ideia de linearidade sugerida pelo “ismo”, mas reavalia o sentido do sufixo no tropicalismo musical do grupo baiano:

é esse o sentido implícito que se convencionou chamar de tropicalismo: não criar mais um 'ismo', ou um movimento isolado etc., como antes, mas constatar um estado geral cultural onde contribui e que poderia até parecer o oposto – José Celso,

69 OITICICA, Hélio. *Tropicália: a nova imagem*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 310.

70 OITICICA, Hélio. *Esquema geral da nova objetividade*. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 87.

Glauber, concretos de São Paulo, nova objetividade (que foi uma tentativa, no Rio, em agrupar artistas plásticos numa tendência geral de vanguarda) etc., além do grupo baiano, principal responsável pela divulgação da ideia etc. mas que tornou-se um 'ismo' que ninguém consegue 'definir', o que neutraliza de certo modo esse caráter de 'ismo' fechado.⁷¹

Frederico Oliveira Coelho apresenta-nos essa distinção e esboça um esquema que longe de ser simplista, esclarece posicionamentos e as várias movimentações e fluxos em questão:

As razões da divisão entre tropicália e tropicalismo musical ocorreram devido à necessidade de demarcar dois eixos históricos de ação cultural no Brasil dos anos 1950-1960. Um, vindo dos desdobramentos do movimento neoconcreto carioca, do cinema novo, dos debates ao redor da Nova Objetividade Brasileira, tudo que desaguou no conceito “tropicália”, cunhado por Hélio Oiticica. Outro, vindo da experiência de jovens músicos e intelectuais baianos, cariocas e paulistas ao redor dos dilemas da música popular brasileira – MPB no âmbito da cultura de massas e da contracultura mundial. Em 1968, esses dois eixos radicais de pensamento sobre a modernidade brasileira confluem em ações comuns que resultam no que viria a se chamar após 1968 de “cultura marginal” ou “marginália”. Digo sempre que o papel do movimento musical foi fundamental para a expansão das ideias contidas na tropicália de Oiticica, já que os músicos levaram debates do âmbito das artes visuais para a cultura de massas, programas de televisão,

71 OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 117.

entrevistas em jornais e shows pelo país⁷².

Mário Chamie, por sua vez, ao realizar uma leitura crítica da canção que tentaremos analisar aqui (em perspectiva completamente diversa da análise construtivista de Augusto de Campos em seu texto *A Explosão de “Alegria, alegria”*), contrapõe o que denomina de “tropicalismo pernambucano” (de uma “coerência cartesiana”) de Gilberto Freyre à *Tropicália* “baiana” (de uma “incoerência barroca”) de Caetano Veloso, reforçando a diferença já destacada entre os sufixos: “porque todo ismo é um programa extensivo, carregado de princípios e de normas, e toda ália é um composto cruzado de elementos díspares e heterogêneos”⁷³.

Na canção, faixa do álbum solo *Caetano Veloso* (Philips, 1968)⁷⁴, que curiosamente não faz parte do disco coletivo *Tropicalia ou*

72 Disponível

em:

<<http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/tropicalia-e-tropicalismo.html>>. Acesso em: 02 Março 2013.

73 CHAMIE, Mário. O Trópico Entrópico de Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 262.

74 O disco solo de Caetano (com direção de Manoel Barenbein, que ganhou destaque como produtor musical dos tropicalistas) apresenta arranjos de Júlio Medaglia, Sandino Hohagen e Damiano Cozzella, músicos neoconcretos, parceiros no Manifesto da Música Nova, cujas influências passavam, em listagem caótica, pelo “(impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fonomecânicos e eletroacústicos em geral), com a contribuição de debussy, ravel, stravinsky, schoenberg, webern, varèse, messiaen, schaeffer, cage, boulez, stockhausen” (COZZELLA, Damiano, et al. Manifesto Música Nova. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 216). O manifesto conta ainda com Rogério Duprat, Régis Duprat, Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira e Alexandre Pascoal e tem como parceiro estético o *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, de autoria de Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Santuza Cambraia Naves e Frederico Oliveira Coelho destacam que os tropicalistas partilharam com os concretos da Música Nova e da poesia o gosto pela cultura de massa e o objetivo de conciliá-la com informações

Panis et Circencis (Philips, 1968)⁷⁵ (que concretiza, em algum aspecto, a ideia de criação coletiva e aproxima-se de um “manifesto” musical do movimento), um painel situacional político-cultural do país surge em uma “operação de bricolagem”, montagem simultânea, em fragmentos, de “fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos”⁷⁶.

Ao lembrarmos da cena da primeira missa em *Terra em Transe*, podemos observar um procedimento de montagem semelhante na abertura da *Tropicália* de Caetano Veloso: deparamo-nos com uma

eruditas e projetos experimentais (resultado disso foi a participação dos maestros da Música Nova nos principais discos do movimento e toda a leitura vanguardista que Augusto de Campos fez da estética dos músicos baianos). Entretanto, o tropicalismo, em fluxo diferente da poesia concreta e da Música nova, mostrou-se tanto descomprometido com os ideais de racionalidade e de contenção, como mais inclusivo no que diz respeito aos diversos temas apresentados pelo repertório cultural brasileiro e estrangeiro (COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia. Introdução. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 198). A concepção da capa desse disco de Caetano, por sua vez, é do artista gráfico Rogério Duarte, um dos principais criadores da estética tropicalista, também responsável pelo célebre cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Entusiasta da cultura de massa, que na sua opinião era um veículo de socialização da arte moderna, afirmou certa vez: “Um filósofo inglês disse que a prova da existência de um pudim é comê-lo. Para mim, o contato mais íntimo entre o sujeito e o objeto é o uso” (DUARTE, Rogério apud CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 93). Aqui já podemos perceber o caráter plural, o cruzamento de elementos dispares no momento tropicalista.

75 Aqui, *Geleia Geral* (de Gilberto Gil e Torquato Neto) acabou ganhando o status de hino tropicalista. Gravado em maio de 1968, com produção de Manoel Barenbein, *Tropicalia ou Panis et Circencis* teve participação de Caetano Veloso, Capinan, Gal Costa, Gilberto Gil, os Mutantes, Nara Leão, Rogério Duprat (concepção dos arranjos), Tom Zé e Torquato Neto. Frederico Oliveira Coelho confere um importante destaque a este último na concepção de *Tropicalia ou Panis et Circencis* (e do movimento musical como um todo). Ao apontar um trecho de uma entrevista concedida por Torquato Neto a Augusto de Campos, onde ele fala com Gilberto Gil sobre a

simultaneidade de tempos, em que o ato fundacional do Brasil colônia (a carta do “descobrimento”, de Pero Vaz de Caminha, que apresenta também o relato da primeira missa, como marco simbólico da posse da terra, selado pela frase “Beijo as mãos de Vossa Alteza, deste Porto Seguro, de Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500”⁷⁷) - ou como apareceria em *O Rei da Vela*, o início do ciclo vicioso dos Abelardos⁷⁸ - e o dado atual do país interpenetram-se. Entretanto, aqui, na música, o procedimento aparece como paródia, riso,

importância de um disco-manifesto antes da sua produção de fato, Frederico ressalta que “este talvez seja um dos únicos exemplos de afirmação, por parte dos compositores, da intenção de se fazer um movimento coletivo, uma intervenção de um grupo de agentes culturais em uma dada situação histórica do país. Torquato, nesse trecho, desnuda um dos momentos centrais do tropicalismo musical. Era dia 6 de abril de 1968 e, um dia antes, ele conversara com Gil sobre a possibilidade de assumir algo que antes não existia nem como proposta nem como idéia embrionária (a feitura de um disco-manifesto). Sua participação no movimento, nesse sentido, não se restringia a compor algumas músicas com Caetano e Gil” (In: *A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto*. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/futurivel/producao-academica>>. Acesso em: 02 Agosto 2012).

76 FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 63.

77 In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. Quem foi Pero Vaz de Caminha? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 38.

78 Em *O Rei da Vela*, Abelardo I, dono de um escritório de usura e uma indústria de velas, que planeja um casamento-negócio com Heloisa de Lesbos, herdeira de um “brasão”, uma família decadente da aristocracia paulista (“descendente dos bandeirantes”), é traído e substituído em um golpe pelo seu empregado Abelardo II. Um dos diálogos finais entre os Abelardos desenha, satiricamente, o ciclo vicioso de um país colonial, subdesenvolvido, com direitos baseados na propriedade da terra. “Abelardo II – Quer que chame um médico?/ Abelardo I – Para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida?/ Abelardo II – Pode salvar-se ainda. Como fica essa pobre moça... No desamparo. (*Heloisa solução fortíssimo*) Quer um padre? Pode

aos moldes dos poemas-piadas de Oswald de Andrade: na primeira sessão de gravação dos arranjos introdutórios, o percussionista Dirceu, para testar o microfone, iniciou um discurso parodiando a carta de Pero Vaz de Caminha, onde projeta o técnico de som no passado, colocando-o como testemunha da história, desoficializando o ato ao aproximar o processo de escrita da carta – que aparece como um marco passado, de uma suposta “História” oficial e linear - ao cotidiano presente de uma simples gravação de som - “Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei. Tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss na época gravou”. Júlio Medaglia pediu, então, a Rogério Gauss (o técnico de som a quem Dirceu se refere) que ligasse o gravador, incorporando o *happening* à gravação final da música (em processo/ambiente de invenção coletiva e espontânea), consolidando a fala como tema de abertura da canção, juntamente aos arranjos e sons de pássaros e

ainda realizar o casamento.../ Abelardo I – Que necessidade tem você de casar com a minha viúva... Vai tê-la virgem! e de branco.../ Abelardo II – Virgem! Heloísa virgem! (*Heloísa diminui os soluços*)/ Abelardo I – Se o Americano desistir do direito de pernada.../ Abelardo II – De pernada?/ Abelardo I – Sim, o direito à primeira noite. É a tradição! Não se afobe, pequeno-burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. E que você me substituí, nessa copa nacional! Diga, onde escondeu o dinheiro que abafou?.../ Abelardo II – Que dinheiro?/ Abelardo I – O nosso. O que sacou às dez horas precisas da manhã. O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que, através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos... Eu te conheço e identifico, homem recalcado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... Para manter o imperialismo e a família reacionária. Conheço-te, fera solta, capaz dos piores propósitos. Febrônio dissimulado das ruas do Brasil! Amanhã, quando entrares na posse da tua fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família, a virgindade e o pudor, para que o dinheiro permaneça através dos filhos legítimos, numa classe só...” (ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004. pp. 100-101).

chocalhos indígenas, que remetem à atmosfera de uma natureza primitiva.

De forma espontânea também surgiu a ideia para o nome da canção, sugestão dada a Caetano Veloso pelo então produtor e fotógrafo do Cinema Novo, Luiz Carlos Barreto. As imagens insinuadas pela letra (carnaval – movimento – monumento – palhoça – verde mata – girassóis – Carmem Miranda) remeteram Barreto a uma das instalações que havia conhecido na exposição *Nova Objetividade Brasileira: a Tropicália*, instalação de Hélio Oiticica, composta por duas tendas, os chamados *Penetráveis*, areia (para ser pisada sem sapatos), araras e plantas, criando uma atmosfera tropical, que remetia ainda à arquitetura orgânica das favelas cariocas. Ao final de um corredor, uma televisão ligada.

Os *Penetráveis* (segundo Oiticica, “labirintos com ou sem placas movediças nos quais o espectador penetra, cumprindo um percurso”) compunham um ambiente

propositadamente anti-tecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra – há aqui uma nostalgia do homem primitivo (...) coloquei aqui dois 'penetráveis', nos quais estão presentes o problema do mito (característica do coletivo) e o da absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética do nosso mundo. No penetrável maior, o participante entra em contato com uma multiplicidade de experiências referentes à imagem: a tátil, fornecida por elementos dados para manipulação, a lúdica, a puramente visual (*patterns*), à do percurso (o 'pisar' também estaria incluído na tátil), até chegar ao fim do labirinto, no escuro, onde um aparelho de televisão (receptor) encontra-se ligado permanentemente: é a imagem que absorve o participante na sucessão informativa, global. Considero isto como um exercício experimental da imagem, a tomada de consciência, pela experiência de cada um que penetre aí, de que o mundo é uma coisa global,

uma manipulação das imagens e não uma submissão a modelos preestabelecidos (Pedrosa).⁷⁹

Já o conceito “tropicália”, segundo Hélio Oiticica, havia nascido com a ideia e conceituação da Nova Objetividade em 1966, da “necessidade fundamental de caracterizar um estado brasileiro”⁸⁰, invocando a antropofagia de Oswald de Andrade: segundo Oiticica, a imagem da televisão ligada permanentemente ao fundo do corredor dava-lhe a sensação de estar sendo devorado. A criação de uma imagem que devora imagens: a Tropicália como “tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional”⁸¹. Dentre os itens propostos pela Nova Objetividade, destacavam-se: “participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.); abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas” e, como já citado anteriormente, “consequente abolição dos 'ismos' característicos da primeira metade do século na arte de hoje”⁸².

Celso Favaretto, aproximando o artista plástico ao grupo musical tropicalista, revela que suas respectivas produções evidenciavam o conflito das interpretações do Brasil e expunham a indeterminação da história e das linguagens, ao ressituar os mitos da cultura urbano-industrial, misturar elementos arcaicos e modernos, explícitos ou recalcados, e ressaltar os limites das polarizações ideológicas no debate cultural então em curso. Contrapondo as duas

79 OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Agosto 2012.

80 OITICICA, Hélio. Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 239.

81 *Idem*.

82 OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 87.

Tropicálias, de Oiticica e Caetano, destaca o caráter ambiental comum a ambas, a coincidência dos modos de operar o experimentalismo ligado à crítica cultural e a intenção de provocar uma transformação do ouvinte e do espectador em protagonistas de ações, no que tange tanto às intervenções implícitas na própria estrutura das obras-acontecimentos, quanto às referências a outros modos de categorizar e contextualizar as ações⁸³.

Ressoa, ainda, em ambas, o impacto da empreitada arquitetônica modernista no centro do Brasil:

Luciano Figueiredo, artista plástico e diretor do Centro de Arte Hélio Oiticica no Rio de Janeiro, sugeriu que a gênese do nome “Tropicália” estaria intimamente ligada a Brasília, nessa época a recentemente construída capital do país na região do Planalto Central. Em parte, poderia afirmar-se que Brasília é o dado real, efetivo, ao qual se contrapõe seu duplo mítico, Tropicália.

No imaginário social brasileiro de meados dos anos 60, Brasília representava a espessa trama de esperanças e contradições que demarcava, inclusive foneticamente, o horizonte de possibilidades do país. Em 1964, a capital supermoderna, cidade-modelo escultoricamente imposta à aridez da paisagem do Planalto Central, havia deixado de ser uma miragem construtiva atualizada pelo ímpeto desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, para transformar-se no ameaçador centro de comando de uma opressiva ditadura militar. A ilusão de transparência própria da modernidade havia se tornado, no Brasil, subitamente opaca⁸⁴.

83 Cf FAVARETTO, Celso. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 95-96.

84 BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no

Na *Tropicália* de Caetano Veloso, Brasília é referente primário da canção. O “monumento no Planalto Central do país” é ainda o Eldorado glauberiano de *Terra em Transe*, que, segundo declaração de Caetano⁸⁵, havia sido estopim criativo para composição da canção.

A cidade de Brasília, inaugurada em 21 de abril de 1960, vem mesmo a incorporar, em termos de arquitetura, esta justaposição do arcaico (a roça, o barro vermelho, a terra seca) e o aspecto modernista, futurista, a proposta de uma nova arquitetura para uma nova sociedade, uma nova era; os traços arrojados de Oscar Niemeyer em meio ao aspecto tortuoso, rústico característico do cerrado. E, contrariamente ao idealizado em sua concepção, a cidade acabaria por concretizar, em termos de arquitetura e planejamento urbano, as contradições sociais, políticas e econômicas do país.

Alexandre Nodari, em sua dissertação “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*, ressalta a maneira como Lúcio Costa definiu sua ideia para o projeto urbanístico de construção da capital: “Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma *posse*: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”⁸⁶. A cruz, aqui, remete-nos mais uma vez

Brasil. In: _____. *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.

85 Apesar de Caetano reconhecer que o que faria mais tarde em sua produção musical tropicalista estaria muito mais próximo, se fosse possível tal comparação, ao cinema de Godard, o jogo político colocado em cena por Glauber havia sido decisivo - “Se o Tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 94).

86 In: NODARI, Alexandre. “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. 2007. 168 p. Dissertação (Mestrado em Literatura

aos relatos de Pero Vaz de Caminha sobre a primeira missa no Brasil: a transformação de uma árvore nativa em cruz de madeira, para a celebração, simbolizaria a passagem do espaço liso (mata, “não civilização” – nos termos que costumamos conhecer como “progresso” técnico) para o estriado⁸⁷ (a posse transformada em propriedade, a colonização, o Estado, a Igreja, o “progresso”); do cerrado *in natura* para a capital do país. Nodari destaca ainda o termo “posse”, utilizado por Lúcio Costa, atrelado a “uma suposta 'tradição colonial”, que

consciente ou inconscientemente, terminou por reproduzir também o dano, e a ocultação da atividade que o acompanham: para não falar da operação estratégica de distanciar a capital das grandes manifestações e protestos, foram excluídos do traçado da cruz justamente aqueles que a traçaram – os operários-construtores da capital não ocuparam o Plano-Piloto, a especulação os empurrou para zonas afastadas, formando as cidades satélites⁸⁸.

Fato agravado com a declaração de Brasília como patrimônio da humanidade, pela UNESCO, em 1987. O plano-piloto, tornado “intocável” (em termos de arquitetura/construção), provocou o crescimento acelerado e desordenado do seu entorno, além de contribuir com a especulação imobiliária e os preços extremamente elevados dos imóveis das asas norte e sul. Uma cidade museificada, ou a definição mesma de museu encontrada em Agamben:

– Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

87 Adiante voltaremos a trabalhar com os termos de Deleuze e Guattari, desenvolvendo a respectiva oposição.

88 NODARI, Alexandre. “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. 2007. 168 p. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é (...) esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência⁸⁹.

Como projeto político, Brasília foi meta-síntese de um plano

89 (AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 73). Waly Salomão, ao relatar o episódio em que Hélio foi expulso da mostra *Opinião 65* no MAM-RJ, por levar seus *Parangolés* incorporados aos passistas da mangueira (acabando por constituir uma “mostra” paralela e espontânea nos jardins do museu), assim define essa instituição, desdobrando em fato/questão atual: “Museu, tradicional máquina de quebrar asperezas, de cooptação, de abrandamento, de recuperação. Vitrine das máscaras esvaídas de suas potências mágicas. Em clara oposição a esta estratégia mumificadora, HO formulava no seu 'Programa Ambiental' de julho 1966. 'Museu é o mundo; é a experiência cotidiana'. Afirmção do peso da 'vivência' e das máscaras plenas de suas potências cinéticas na balança da lição das coisas.// O mais explícito emblema atual desta situação conflituosa crítica é a construção do Museu de Artes Contemporâneas no tortuoso e sujo bairro de Raval, habitado pelo lumpemproletariado de Barcelona. Construído em uma engenhosa mistura de imaculados planos brancos e límpidas paredes de vidros, este Museu de Barcelona permanece vazio de qualquer obra de arte como se fosse uma demonstração proposital – de visibilidade inegável – do impasse da instituição museológica. Um museu pronto e acabado sem uma única obra nas suas paredes e levando sérias suspeitas de representar uma armação imobiliária para 'nobilitar' a área” (SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 61). Anos depois da *Opinião 65*, o fato seria repetido na bienal de São Paulo de 1994, quando Luciano Figueiredo, em uma espécie de ato-protesto ao espaço e abordagem equivocados em relação à criação de Hélio Oiticica e Lygia Clark, levou passistas, ritmistas de samba vestidos de *Parangolé* a visitarem todos os andares e artistas da bienal, provocando o desespero do curador responsável pelo espaço dedicado a Malevitch, o holandês Wim Beeren, que quis expulsá-los (em um claro embate “primeiro mundo civilizado” versus

monumental do então presidente Juscelino Kubitschek para o desenvolvimento econômico e industrial do país. Sob o lema “cinquenta anos em cinco”, era guiado por concepções populistas democráticas, com objetivos como integração nacional (unidade geográfica e mercado) pela interiorização, com “intuito” de levar ao desenvolvimento regional das economias de subsistência. Da promessa de um “novo Brasil”, a capital, entretanto, acabou, em isolamento estratégico, transformada em quartel general, centro decisivo do governo militar, repressivo, que se instalou com o golpe de 1964.

Brasília foi planejada por um liberal de centro-esquerda, seus prédios foram desenhados por um comunista, sua construção foi feita por um regime desenvolvimentista, e a cidade consolidou-se sob uma ditadura burocrático-autoritária, cada qual reivindicando uma afinidade eletiva com a cidade⁹⁰.

Era a esse aspecto então recente que a Tropicália (como conceito, instalação ou música) aludia, “de um símbolo utópico ao progresso nacional e à arquitetura moderna para uma alegoria, no sentido benjaminiano, do fracasso da modernidade e da ascensão do autoritarismo militar”⁹¹.

periferia), confirmando a previsão de Hélio (que se tornou mesmo o lema do então presidente da bienal, o banqueiro Edegar Cid Ferreira): “as Bienais (...) cairão num academicismo universal, uma espécie de ONU das artes, o que seria lamentável e já começa a acontecer” (OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Agosto 2012).

90 HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 46.

91 DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 69.

Em termos arquitetônicos, Brasília ainda se revelaria o seu oposto pretendido. O projeto de Lúcio Costa, vencedor do concurso para construção da cidade, era influenciado pelo arquiteto Le Corbusier⁹² e os manifestos dos CIAM (Congrès Internationaux d' Architecture Moderne), cujas premissas essenciais eram a arquitetura e o urbanismo modernos como transformação social, meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana. Oscar Niemeyer, por sua vez, defendia o modelo da “arquitetura social” soviética como solução de problemas coletivos:

Enquanto nos demais países [o arquiteto] atende quase que exclusivamente às soluções de uma minoria das classes dominantes, lá [na União Soviética], ao contrário, seu trabalho é dirigido para os grandes projetos de urbanismo, que visam à felicidade e ao bem-estar comuns⁹³.

92 Segundo James Holston, para descrever os efeitos do crescimento acelerado e desordenado das grandes cidades, Le Corbusier desenvolveu uma série de metáforas relacionadas com doenças, em uma verdadeira “etiologia do caos urbano”. Dentre elas, a de que o crescimento monstruoso das habitações operárias havia criado “cloacas” de tuberculose e cólera. No que se pode fazer uma alusão à cena do filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha - que tem como um dos cenários Brasília -, em que o personagem do cristo-conquistador europeu, Dom Sebastião (Tarcísio Meira), grita, repetidamente, empunhando uma arma, nas pedras da praia do Flamengo (que no jogo da montagem entre as cidades do Rio de Janeiro e Brasília, bem poderia ser também o lago Paranoá): “nós estamos condenados, houve uma implosão no centro da terra, a qualquer momento nós poderemos ser tragados num abismo, as nossas infraestruturas, nossos alicerces, foram destruídos (...). Esta é a cloaca do universo, nós estamos condenados (...)”. Assim como o verso “Aqui é o fim do mundo” na canção *Marginália II* de Gilberto Gil e Torquato Neto, do álbum *Gilberto Gil* (Philips, 1968), uma espécie de canção-manifesto equivalente à *Tropicália* de Veloso.

93 *Apud* HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 45.

No relatório do Jornal da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP), sobre as condições de vida nessa nova capital, lia-se a descrição de uma pretensa sociedade utópica:

Os blocos de apartamentos de uma superquadra são todos iguais: a mesma fachada, a mesma altura, as mesmas facilidades, todos construídos sobre pilotis, todos dotados de garagem e construídos com o mesmo material, o que evita a odiosa diferenciação de classes sociais, isto é, todas as famílias vivem em comum, o alto funcionário público, o médio e o pequeno.

Quanto aos apartamentos há uns maiores e outros menores em número de cômodos, que são distribuídos, respectivamente, para famílias conforme o número de dependentes. E por causa de sua distribuição e inexistência de discriminação de classes sociais, os moradores de uma superquadra são forçados a viver como que no âmbito de uma grande família, em perfeita coexistência social, o que redundava em benefício das crianças que vivem, crescem, brincam e estudam num mesmo ambiente de franca camaradagem, amizade e saudável formação. [...] E assim é educada, no Planalto, a infância que construirá o Brasil de amanhã, já que Brasília é o glorioso berço de uma nova civilização⁹⁴.

94 (In: HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 28). O que veríamos configurar-se em Brasília seria de uma ordem familiar outra. Deleuze e Guattari colocam que o Estado pode, em termos arquitetônicos e urbanísticos (além de outros), inibir a experimentação ao invés de apoiá-la, configurando um “corpo coletivo” que assim se estrutura: “os grandes corpos de um Estado são organismos diferenciados e hierarquizados que, de um lado, dispõem do monopólio de um poder ou de uma função; de outro, repartem localmente seus representantes. Têm uma relação especial com as famílias, porque fazem comunicar nos dois extremos o modelo familiar e o modelo estatal, e eles mesmos vivem como

Essa condução idealizada e forçada de mudanças radicais nos valores e relações para criação de uma “nova sociedade” implicava a negação das condições sociais do resto do país; no entanto, Brasília acabou construída e habitada por esse Brasil que se pretendia negar. Em *A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia*, James Holston revela como os primeiros moradores rejeitaram as intenções desfamiliarizadoras contidas na concepção arquitetônica da cidade então criada: a mistura de classes sociais em uma mesma superquadra era vista como um fator desencadeador de conflitos entre pessoas de valores e estilos de vida completamente distintos; a padronização da arquitetura, não como propiciadora de uma suposta igualdade, mas responsável pela sensação de anonimato entre os habitantes. Em meio a essa negação, esquemas de urbanização comuns em outras cidades foram reafirmados. Burocratas do alto escalão acabaram construindo casas individuais, de considerável ostentação e variado estilo arquitetônico, do outro lado do Lago Paranoá, fora da região designada como Plano Piloto. Por outro lado, a setorização da cidade em áreas de trabalho, moradia e lazer, a construção de largas avenidas, com o intuito de organizar o espaço urbano e evitar o congestionamento do tráfego, reduziu o uso desse espaço, apagou as esquinas e os pontos de agrupamento e convívio do cotidiano urbano, promoveu a individualização através do predomínio do uso do automóvel.

Com a afirmação e intensificação da estratificação da sociedade, a queda da democracia e implementação de um regime militar e ditatorial, Brasília revelaria, em concreto, o fracasso da revolução social e política no país. Uma cidade nova que nascia abrigando valores arcaicos, uma evolução em regressão. Como se configuraria, então, o seu “duplo” Tropicália?

'grandes' famílias de funcionários, de amanuenses, de intendentes ou de recebedores” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 31).

A LETRA TROPICÁLIA

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhões
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento
Eu oriento o carnaval
Eu inauguro o monumento no planalto central
Do país

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão

Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia
 Viva Maria-ia-ia
 Viva a Bahia-ia-ia-ia-ia

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de
 tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim

Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma
 Viva Iracema-ma-ma
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma

Domingo é o Fino da Bossa

Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da
 Viva a banda-da-da
 Carmem Miranda-da-da-da-da⁹⁵

Em uma declaração de agosto de 1967, Caetano já anunciava a guinada estética que culminaria nas marcantes e decisivas apresentações

95 Tropicália. In: TROPICÁLIA. Olhar colírico. Discografia. *Caetano Veloso 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro do mesmo ano, e, simbolicamente, no início do tropicalismo:

Eu, pessoalmente, sinto necessidade de violência, acho que não dá pé pra gente ficar se acariciando, me sinto mal já de estar sempre ouvindo a gente dizer que o samba é bonito e sempre refaz nosso espírito. Me sinto meio triste com essas coisas e tenho vontade de violentar isso de alguma maneira, é a única coisa que me permite suportar e aceitar uma carreira musical (...). A gente tem que passar a vergonha toda pra poder arrebentar as coisas⁹⁶.

Essa violência, em termos de linguagem, está incorporada na letra da canção do álbum de Caetano, de 1968. Como ele definiria o filme inspirador de Glauber Rocha (*Terra em Transe*), em *Tropicália* “experimenta-se a um tempo o grotesco e o arejado da situação dessa ilha sempre recém-descoberta e sempre oculta, o Brasil”⁹⁷.

Experimentar sugere, inclusive, uma postura ativa do ouvinte. Através da montagem por fragmentos, sem qualquer linearidade narrativa, a letra parece operar via estranhamento, afastamento e, simultaneamente, um procedimento lúdico, no sentido de possibilitar permutações, inversões, (re)montar jogos de palavras propostos.

O trecho aparece trabalhado, bordado, rendado, pedindo portanto apreensão sintética (o fragmento) e ao mesmo tempo analítica (o bordado). Com isso também se perde a noção de continuidade narrativa, tão importante para a estética que nasceu com o século histórico por excelência que foi o XIX. A continuidade no e do

96 *Apud* HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976. p. 256.

97 VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 100.

texto, o discursivo, só faz sentido se se pensa dentro de uma lógica linear e unívoca, em que o contraditório é expulso em favor da dicotomia seletiva, do pensamento que se expressa em termos de forquilha e de opção.⁹⁸

Nesse sentido que a canção não provocava (e não provoca) a reação catártica tão comum às canções de protesto que marcaram os festivais de música da época, ao lidar com fragmentos, imagens que, supostamente, não pertenciam ao já demarcado universo – com seu consequente efeito – contestatório, ao mesmo tempo que, em um primeiro momento, não apareciam como uma “ameaça” óbvia à ordem política vigente. A canção tropicalista situava-se, assim, em um limiar, em um “não lugar” entre o protesto e a censura⁹⁹.

Sobre a cabeça os aviões
Sob os meus pés os caminhos
Aponta contra os chapadões
Meu nariz
Eu organizo o movimento

98 SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 131.

99 Ou talvez possamos pensar em uma espécie de mimetismo em relação ao dito ambiente de cultura de massa, identificado, por exemplo, em programas televisivos de auditório como o do Chacrinha, um dos lugares onde a música tropicalista marcava presença, e que, para direita, aparecia como inofensivo (quando não instrumento político) e, para a esquerda, como forma de alienação. Roger Caillois, ao aproximar a questão mítica e fabulatória do homem ao universo dos insetos (por exemplo, o comportamento do louva-a-deus como um tema mitológico; no homem, a função fabulatória desempenharia o papel do comportamento instintivo no inseto), coloca que é em relação ao instinto fundamental da morte que o mimetismo fornece uma primeira ilustração (Cf CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de Jose Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 59). Se pensarmos no contexto ditatorial de corpos oprimidos e violentados, encontramos uma relação possível ou a chave estratégica através da qual o tropicalismo atuou.

Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento no planalto central
 Do país

Brasil, Eldorado, Brasília. Já no primeiro verso, a referência à capital do país, tanto no aspecto formação, localização geográfica (“Chapadões” e “planalto central”), como no desenho do seu projeto, o Plano-Piloto com suas asas (eixo norte e sul), e o eixo central, sintomaticamente denominado monumental. Um avião ou um arco-e-flecha? O avanço técnico/tecnológico ou o primitivo? O ar ou a terra? Ariel ou Caliban?

Na peça *A tempestade* de Shakespeare, Ariel e Caliban são servos de Próspero, um duque isolado, por um golpe de Estado, em uma ilha da qual se tornara proprietário. O primeiro escravo é um espírito do ar, etéreo, encarregado dos serviços mágicos (“seja voar, nadar, mergulhar em meio ao fogo, seja cavalgar os cirros-cúmulos”); é relevante lembrar que, na peça, Próspero designa a magia como “Arte”), e o segundo, por sua vez, é o ser da terra, grotesco, encarregado dos serviços “baixos” (“faz o fogo, busca a lenha”). Entretanto, enquanto Ariel submete-se docilmente às ordens de Próspero em troca de uma promessa de liberdade, Caliban planeja golpes contra seu mestre e responde com revolta às ordens, fazendo da língua aprendida de seu dominador, instrumento contra o domínio: “A senhorita (referindo-se à filha de Próspero, Miranda) me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado sua linguagem”¹⁰⁰. A Tropicália e o cinema de Glauber desenvolveram, a partir dessa ligação mesma com a terra, uma “linguagem” insubmissa, avessa ao “puro” e “ideal”, em que o “sub” (abaixo) e o “sur” (acima) aparecem em inversão de valor¹⁰¹. A arte, aqui, se uma “mágica”, é não etérea, assume a materialidade, o pé no

100(SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011. p. 28). Há uma variante do texto em que essa fala é dirigida a Próspero.

101 Vide o termo “subterrânia” de Hélio Oiticica. Desenvolveremos esse aspecto mais adiante.

chão de um misticismo da terra.

Georges Bataille, respondendo às ofensivas de Breton contidas no *Segundo Manifesto Surrealista*, argumentou que o prefixo “sur” (super) de surrealismo e de super-homem integraria uma matriz idealista encarnada na figura da águia, enquanto o verdadeiro materialismo corresponderia à figura da “velha toupeira” de Marx, que circula despercebida por baixo da terra para subitamente aparecer – como revolução¹⁰².

Entre a terra e o céu¹⁰³, Brasília, como projeto político, esvaziaria qualquer possibilidade de revolução em sua arquitetura “supermoderna”, concretizada sobre a terra do cerrado: nas asas do avião organizaram-se blocos de moradia cujos endereços foram definidos por siglas compostas por letras e números. Sem esquinas, ruas ou bairros, traços de um apagamento, desfamiliarização, que impossibilitaram os encontros: “quantas consoantes você quiser mas nenhuma vogal para se descansar”.¹⁰⁴ Ao eixo monumental foram

102NODARI, Alexandre. *“a posse contra a propriedade”*: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. 2007. 168 p. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

103Os dois primeiros versos da canção *Tropicália* parecem sugerir o espelhamento - a cidade, vista de um avião, é um avião. Possibilidade dupla de pontos de vista: “sobre a cabeça os aviões” (quem está no asfalto, no chão da cidade e olha para o céu); “sob os meus pés os caminhões” (quem de dentro de um avião, no céu, olha para o chão, ruas de uma Brasília ainda em construção, tomada por caminhões de obra). Esse último verso possibilita ainda uma troca de palavras: “sob os meus pés o avião”, o desenho de Brasília vista do alto. Essas proposições e permutações permitem jogar com categorias fixadas por essa arquitetura, apagar distinções como ar e terra, alto e baixo, superior e inferior, erudito e popular (ou cultura de massa).

104LISPECTOR, Clarice. *Brasília: Esplendor*. Disponível em:

designados os edifícios administrativos; uma cidade onde o processo de estriamento foi levado ao extremo, culminando na setorização do lazer (setor de diversões norte e sul)¹⁰⁵.

Nesse processo máximo de estriamento, o “chapadão” ganha status de monumento com o verbo “inaugurar”: no centro-oeste do país, a recente empreitada modernista, a nova cidade já nasce “engessada”, presente e futuro - a promessa de “nova civilização” configurada e pretendida em sonhos visionários¹⁰⁶ - são tornados passado.

Na letra *Tropicália*, o que se mostra é que, no grande monumento Brasília, tudo está institucionalizado, museificado (“organizado”, “orientado”, daí que a permutação entre os versos “eu organizo o movimento/eu oriento o carnaval/eu inauguro o monumento no planalto central do país” não implica perda ou mudança semântica), e passa pelo viés da “ordem” e do “progresso”, incluindo o carnaval e sua potência dionísica: da oficialização da festa pelo decreto e imposição da

<[http://web.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?](http://web.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1)

[option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1](http://web.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1)>. Acesso em: 06 Agosto 2012.

105Contra a setorização do lazer, Hélio Oiticica convidaria o participante a se acomodar confortavelmente em uma das caixas *Bólido Ninhos* (em seu projeto *Éden*, realizado em Londres, na *Whitechapel Gallery*, em 1969), que “se alcança no pleno desenrolar das potencialidades criadoras e é o espaço de lazer não-repressivo” (SALOMÃO, Waly. *Armarinho de Miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 81).

106Dentre as várias histórias de visionários que teriam prenunciado a construção da cidade, destaca-se o relato do sonho do italiano João Bosco (tornado padroeiro da cidade) em 1883, em que teria vislumbrado o local preciso da construção (entre o décimo quinto e décimo sexto graus de latitude) e o lago artificial da cidade, o Paranoá: “Entre os paralelos 15 e 20 graus, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago. Agora, uma voz disse repetidamente: quando se vierem a escavar às minas escondidas no meio destas montanhas, aparecerá neste sítio a Terra Prometida, donde fluirá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível” (*Apud* HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 24).

temática histórica no governo de Getúlio Vargas ao processo da sua espetacularização, destino turístico obrigatório do estrangeiro em busca do eterno exótico¹⁰⁷. Institucionalização da festa e carnavalização da instituição (carnavalização aqui não como “profanação”, a conferir um outro sentido político, mas apenas como o outro lado da mesma moeda jogada pela política vigente, o espelhamento dos pólos¹⁰⁸): a mesma lógica que permeia os comícios da esquerda populista em *Terra em Transe*, onde políticos discursam/desfilam em meio ao samba e batucadas, e a missa e coroação do líder fascista.

Nesse primeiro bloco¹⁰⁹ da canção, surge um eu que se dessubjetiva, esvazia-se e fragmenta-se em imagens que transformam a montagem musical em uma bricolagem de planos-detalhes. O verbo “apontar” (seguido por contra), na mesma estrofe, além da direção indicada, de voltar a atenção ao centro do país (a nova capital), revela o caráter opressivo e autoritário então em vigor e característico do regime

107Waly Salomão descreve esse processo e marca a distinção de uma vivência outra de Hélio Oiticica do morro e carnaval carioca, não como um “favelatur”, mas no sentido de um descondicionamento burguês e pulsão criativa: “Hoje em dia ir a uma Escola de Samba não constitui nenhuma aventura excepcional. É uma *safe adventure*. Um pacote convencional igual aos oferecidos por qualquer agência de turismo para Disneyworld. Ou percorrer Epcot Center, esta receita fantástica para fazer ovos mexidos de nações e noções. Repito: nenhuma pele etnocêntrica é tirada. Repito: Hélio quando foi ser passista aprendeu todos os passos básicos do samba como, nos dias de hoje, ninguém que vai por lá sente sequer a necessidade de aprender. Sinhô, o Rei do Samba (José Barbosa da Silva) cantava que 'A malandragem é um curso primário... É o arranco da prática da vida' (SALOMÃO, Waly. O suadouro – teatro, sexo e roubo. In: _____. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 54).

108Ou como coloca Agamben, no processo que se dá na religião capitalista, “uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração igualmente vazia e integral” (AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 71).

109Os blocos – ou estrofes – foram divididos de acordo com a repetição do refrão composto pelo verbo/saudação “viva” com as respectivas variações.

militar (semelhante à palavra de ordem “Atenção!” que se repete ao longo da canção *Divino e Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, do álbum *Gal Costa*, 1969).

Viva a bossa-sa-sa
Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

“Viva”, sob ambígua consagração festiva, anuncia a trânsito da Tropicália, entre o arcaico e o moderno. Além – ou aquém – da justaposição colocada por Roberto Schwarz, que acaba por polarizar o tropicalismo, este se (des)faz mesmo sob a tensão entre um e outro, a bossa e a palhoça, entre o dado essencialmente urbano (ligado a um estilo ou moda), e o elemento de construção rústica típica do interior agrário brasileiro, que configura uma “primitividade construtiva popular”¹¹⁰, tão essencial à criação de Hélio Oiticica.

O “achar” na paisagem do mundo urbano, rural, etc. (...) Na arquitetura da “favela”, por exemplo, está implícito um caráter do Parangolé, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do “quarto” para a “sala” ou “cozinha”, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade.

Em “tabiques” de obras em construção, por exemplo, se dá o mesmo, em outro plano. E assim todos esses recantos e construções populares, geralmente improvisados, que vemos todos os dias. Também feiras, casas de mendigos, decoração popular de festas juninas, religiosas, carnaval etc. Todas essas relações poder-se-iam chamar “imaginativo-estruturais”, ultraelásticas

110OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 68.

nas suas possibilidades e na relação pluridimensional que delas decorre entre “percepção” e “imaginação produtiva” (Kant), ambas inseparáveis, alimentando-se mutuamente¹¹¹.

Em relação à bossa nova, movimento, estilo musical, quase todos os integrantes do denominado grupo baiano do tropicalismo, mais destacadamente Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, reconhecem em João Gilberto sua base musical, a quem é atribuída a criação da batida e dedilhado característicos e do estilo vocal atenuado, quase sussurrado. A bossa nova foi designada como princípio de uma suposta linha evolutiva na música brasileira, reivindicada algumas vezes por Caetano Veloso e endossada por Augusto de Campos. Reivindicação essa que, a princípio, soa contraditória por aqueles que pretendiam

livrar a música nacional do “sistema fechado” de preconceitos supostamente “nacionalistas”, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas, e dar-lhe, outra vez, como nos tempos áureos da bossa nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação¹¹².

Antonio Cícero realizou uma leitura sutil do argumento constantemente debatido por Caetano, “observando que o conceito de 'evolução' é problemático se lido meramente como uma declaração teleológica implicando melhora qualitativa ou avanço para um fim

111 OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 71.

112 CAMPOS, Augusto de. A explosão de “Alegria, Alegria”. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 257.

específico”¹¹³. Ele propõe outra perspectiva dessa declaração, não como evolução em termos de avanço ou maior complexidade técnica ou formal na música brasileira, mas como “elucidação conceitual”, redefinição dos próprios parâmetros do fazer musical, expansão dos limites do popular e abertura para novos experimentos sonoros e interpretativos.

É no sentido da invenção que Hélio propõe uma ativação outra do passado, pelo movimento, contra a estagnação, e proporciona nova leitura:

mas o problema não é só da pintura escultura arte
 produção de obras mas de representação
 de todos os re
 não confundir reviver com retomar
 arte brasileira parece condenada ao eterno revival
 de terceira
 categoria
 o experimental pode retomar nunca reviver
 invenção não se coaduna com imitação:
 simples mas é bom lembrar¹¹⁴

Christopher Dunn, em seu artigo *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*, destaca ainda a observação de Caetano Veloso, em que a Tropicália “pode ser entendida como o avesso da bossa, o inverso ou o outro lado da bossa nova”. O estilo

estava ligado também, embora nunca de forma

113 *Apud* DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 63.

114 (OITICICA, Hélio. experimentar o experimental. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 157). Ou, como diria Waly Salomão, “discordando do ditado latino e da canção popular brasileira, recordar *não é viver*” (SALOMÃO, Waly. *Contradiscurso: do cultivo de uma dicção da diferença*. In: _____. *Amarinho de miudezas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 137).

programática, a um período de otimismo associado à presidência de Juscelino Kubitschek e seu perfil populista-democrático, cujo programa de desenvolvimento nacional era simbolizado de forma mais dramática pela rápida construção da capital modernista do país, Brasília¹¹⁵.

Com a mudança brusca das condições políticas e culturais entre 1958 e 1968, os tropicalistas, ainda que continuassem a reverenciar a bossa nova e sua essência cosmopolita moderna, acabaram por abandonar, em alguma medida, o otimismo; e, como o filme *Terra em Transe* (o Eldorado caótico, onde forças políticas digladiam-se), carregar o pessimismo da revolução frustrada pelo golpe, o fim de uma utopia.

O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 Estende a mão

Brasília em papel crepom e prata, como um grande carro alegórico dos desfiles de escolas de samba. “Prata” também como elemento que remete ao metálico, ao foguete, à nave espacial, e todo este contexto da década de 60, marcado pela corrida espacial, um dos braços da Guerra Fria entre Estados Unidos e a então União Soviética, que encontramos em uma das falas poéticas do personagem Paulo Martins, em *Terra em Transe*: “Vejo que de sangue se desenha o Atlântico, sob uma constante ameaça de metais a jato. Guerras e guerras nos países exteriores. Posso acrescentar que na lua, um astronauta se deu

115DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 60.

por achado”¹¹⁶. Como uma viajante espacial provavelmente se sentiria também Clarice Lispector na cidade modernista ao questionar: “Que roupa se usa em Brasília? Metálica?”¹¹⁷

Como uma resposta anacrônica, no famoso *happening* que aconteceu durante a apresentação de sua canção *É proibido proibir*, no III Festival Internacional da Canção (FIC) de 1968, da TV Globo, Caetano utilizou uma roupa com uma espécie de material plástico, brilhante, que conferia um aspecto futurista ao traje (lembrando ainda, como veremos mais adiante, o trabalho de Lygia Clark na série *roupa-corpo-roupa*). No famoso discurso, que questionava toda a estrutura política e mercadológica dos festivais de música, dirigido à plateia formada em sua maioria por estudantes de esquerda - a qual os Mutantes, que se apresentavam com Caetano Veloso, deram as costas - tornou-se notável a frase: “Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!”. O Tropicalismo apresentaria ligação direta com a moda (Caetano chegou a definir o movimento como tal), tanto no aspecto do consumo (as coleções e desfiles da marca *Rhodia*, por exemplo), como na questão do corpo como espaço-discurso estético-político, vinculado à discussão da arte na década de 60, um “corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor”¹¹⁸. A moda aparece ainda como uma espécie de sintoma do movimento tropicalista, marca de sua ligação com o efêmero, dado a valorização do tempo presente como abertura extrema para criação (decorre daí a

116Lembremos ainda do verso de *Alegria, Alegria*, canção de Caetano Veloso, que destaca as notícias do jornal da imprensa alternativa de 1968, *O Sol* - “O sol se reparte em crimes/Espaçonaves, guerrilhas/Em Cardinales bonitas/Eu vou” (In: TROPICÁLIA. Olhar colérico. Discografia. *Caetano Veloso 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 13 Fevereiro 2013).

117LISPECTOR, Clarice. *Brasília: Esplendor*. Disponível em: <http://web.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1>. Acesso em: 06 Agosto 2012.

118SANTIAGO, Silviano apud DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 71.

apropriação do passado como retomada e não como “revivência”, como já destacado em Hélio Oiticica).

Ao artificialismo do “papel crepom”, seguem-se, na estrofe, elementos naturais que remetem ao imaginário romântico de identidade nacional: “os olhos verdes da mulata/a cabeleira esconde atrás da verde mata/o luar do sertão”. No rastro antropofágico de Oswald de Andrade, esses elementos, espalhados ao longo da composição, são devorados, em um misto de

insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico. São essas faces: o aparelhamento colonial político-religioso repressivo sob que se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador¹¹⁹.

Há uma citação da música *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense¹²⁰ (tardiamente seria reconhecida a coautoria de João Pernambuco), uma toada melancólica e saudosista da vida no sertão, onde podemos identificar uma referência ao “banzo” dos nordestinos que foram construir a nova capital, reconhecidos posteriormente como candangos. O verso original da canção “se a lua nasce por detrás da verde mata” foi reapropriado por Caetano e transformado em “a

119NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 25.

120É procedimento comum, constante no tropicalismo, as referências, quando não regravações completas, a canções designadas “cafonas”, como por exemplo, *Coração Materno* de Vicente Celestino, interpretada por Caetano Veloso, no disco *Tropicalia ou Panis et Circenses*.

cabeleira esconde atrás da verde mata/ o luar do sertão”¹²¹. “Cabeleira” retoma a “mulata” do verso anterior; ou antecipa a Iracema (que aparece em estrofe posterior) de José de Alencar: “a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira”¹²².

Em contraposição ao aspecto externo de “falso novo” da moderna arquitetura (reafirmado em verso adiante; lembremos que as fachadas modernamente homogeneizadas de Brasília apenas maquiavam as diferenças gritantes do subdesenvolvimento), a entrada, que não tem porta - a anunciar uma suposta democracia sempre aberta a todos - e conduz ao seu interior, é uma rua antiga, estreita e torta (está aí desde a colonização), onde uma criança - já morta em futuro-presente nas taxas de mortalidade infantil dos países subdesenvolvidos - estende a mão em ato de pedir esmola.

No pátio interno há uma piscina
Com água azul de Amaralina
Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
Na mão direita tem uma roseira
Autenticando eterna primavera
E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
Entre os girassóis

Vemos configurar-se, em torno do monumento, ou mesmo como parte deste, uma espécie de parque, praça, jardim terceiro-mundista onde os elementos naturais, mais do que uma artificialização (que mobiliza

121 Há ainda outro verso de *Luar do Sertão*, “coisa mais bela neste mundo não existe”, que aparece relido por Gil e Torquato Neto na canção *A coisa mais linda que existe*, do álbum *Gal Costa*, de 1969.

122 (ALENCAR, José de. *Iracema*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf>. Acesso em: 25 Agosto 2012). Os elementos de um nacionalismo romântico, “mata” e “mulata”, serão retomados ainda no refrão que retorna com a saudação “viva” e suas variações, e estilizados pelo eco da última sílaba de ambas as palavras (ta-ta-ta, em referência sonora aos tiros de metralhadora, tanto dos militares da direita, como da esquerda guerrilheira).

também o processo inverso, o artificial naturaliza-se), passam por uma privatização (mais uma vez, do “liso” para o “estriado”, desde o “descobrimento” ao neoliberalismo de Fernando Henrique Cardoso *ad infinitum*), sob o verniz do interesse nacional. O mar de Amaralina é estriado no “banho de piscina paterno-burguês”¹²³.

Tensão entre o não limite do mar e o espaço geometricamente dividido do jogo de xadrez: em *Pátio*, curta-metragem de Glauber Rocha (seu primeiro filme), de 1959¹²⁴, dois personagens, uma mulher e um homem, encontram-se sobre um terraço cujo desenho dos azulejos configura um tabuleiro. Em incessante – e inexplicável – agonia, sofrimento e impotência, os corpos parecem aprisionados ao espaço.

Como observa Cláudio da Costa, *Pátio* foi realizado na década de 50, época em que “a busca da 'forma pura' regulava a tendência das artes e do pensamento sobre arte no país”¹²⁵, o que resulta em todo um debate entre os concretistas do grupo Ruptura e o Grupo Frente, o primeiro afirmando a arte como objetividade pura e não como expressão, enquanto o último, acreditando no lado expressivo da arte, injetava subjetividade no objeto (o não objeto); o que, em seu desdobramento maior, vai dar na negação da obra por Hélio Oiticica, ao romper, via corpo, o limite da forma, do objeto e do espaço do museu.

Na mesma estrofe, os versos “na mão direita tem uma roseira/autenticando eterna primavera” são uma variação de uma cantiga

123(OITICICA, Hélio. Brasil diarreira. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 162). É instigante pensar o *Contra-Bólido* “Devolver a terra à Terra”, de Hélio Oiticica, que veremos mais adiante, como processo contrário, reativo – do estriado ao liso.

124*Pátio*, curta-metragem, preto e branco, 11 minutos. De acordo com Glauber, o filme foi pré-montado e exibido em versão muda em 1958, razão pela qual a maioria das filmografias registra a obra como sendo desse ano (ROCHA, Glauber. O cinema nasceu na Bahia. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 339-340). A trilha sonora, *Sinfonia para um homem só*, de Pierre Henry e Pierre Schaeffer, reforça o forte viés concretista nesse primeiro momento do cinema glauberiano.

125COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 40.

de roda intitulada *A mão direita* (no original, “a mão direita tem uma roseira/que dá flor na primavera”), o que nos remete ao plano do jogo.

Em *Profanações*, Agamben ressalta que, no jogo, encontramos uma possibilidade de efetuar a passagem do sagrado ao profano, através de um (re)uso incongruente do primeiro, ou seja,

A maioria dos jogos que conhecemos deriva de antigas cerimônias sacras, de rituais e de práticas divinatórias que outrora pertenciam à esfera religiosa em sentido amplo. Brincar de roda era originalmente um rito matrimonial; jogar com bola reproduz a luta dos deuses pela posse do sol; os jogos de azar derivam de práticas oraculares; o pião e o jogo de xadrez eram instrumentos de adivinhação. Ao analisar a relação entre jogo e rito, Émile Benveniste mostrou que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas também, de algum modo, representa sua inversão. A potência do ato sagrado – escreve ele – reside na conjunção do mito que narra a história com o rito que a reproduz e a põe em cena. O jogo quebra essa unidade: como *ludus*, ou jogo de ação, faz desaparecer o mito e conserva o rito; como *jocus*, ou jogo de palavras, ele cancela o rito e deixa sobreviver o mito. “Se o sagrado pode ser definido através da unidade consubstancial entre o mito e o rito, poderíamos dizer que há jogo quando apenas metade da operação sagrada é realizada, traduzindo só o mito em palavras e só o rito em ações”¹²⁶.

Ele vai ainda mais além: o jogo, que “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado”, não anula essa esfera apenas, mas a devolve a um uso que não aquele do consumo utilitarista; a brincadeira, o tornar brinquedo, pode transformar ainda o que pertence à esfera da

126AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. pp. 67-68.

economia, da guerra e do direito (todos espaços estriados), efetuando, assim como na profanação do sagrado, “a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio*. E essa não significa descuido (nenhuma atenção resiste ao confronto com a da criança que brinca), mas uma nova dimensão do uso”¹²⁷, que desativa essas potências da economia do direito, da política - reside aí o sentido outro, político da brincadeira.

Na letra da canção encontramos-nos diante de uma possibilidade dupla do jogar: o invocar a lembrança da brincadeira de roda, e o “brincar” com a brincadeira ao efetuar trocas e recolocação de palavras da cantiga de roda (que reflete, ainda, a proposta da composição da letra *Tropicália* como um todo). A mudança do verso original “a mão direita tem uma roseira/ que dá flor na primavera” para “autenticando eterna primavera” joga com o valor de veracidade, da legitimação de uma ideologia: a mão direita é, na maior parte dos casos, a erguida em juramentos - a saudação dos romanos, o juramento ao Führer na Alemanha nazista; colocada sobre a *Bíblia*, a constituição (garantindo a “verdade”, sob pena de incorrer em crime de falso testemunho); e como o gesto, saudação dos integralistas (AIB – Ação Integralista Brasileira), o *anauê* (braço esticado e mão espalmada, como os similares dos movimentos fascistas europeus).

Sob a tríade “deus, família e pátria”, o integralismo, como movimento de um nacionalismo ufanista, conservador, teve como um de seus idealizadores Plínio Salgado, que, por sua vez, fazia parte da corrente modernista brasileira do grupo *Anta* (*Verdamarelo* reformulado), que se opunha ideológica e politicamente à Antropofagia (transmutação do Pau-Brasil) de Oswald de Andrade.

O que os partidários da *Anta* mitificavam então era o trajeto da história brasileira, transformado numa gesta indígena custodiada pela Providência. Esse mito encampava a história para imobilizá-la. Oswald interiorizou na antropofagia o índio, mas

127AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 67.

como imagem do primitivo vivendo numa sociedade outra, e movendo-se num espaço etnográfico ilimitado, que se confundia com o inconsciente da espécie (...) Estamos, de certo, diante de um novo mito, porém de um mito que, incidindo sobre a história para criticá-la, encontra sua matéria no arquétipo mesmo do *homem natural*. Em comparação com o tupi sublimado pelo *Verdamarelismo* na figura do primeiro antepassado, o “*antropófago*” é um antimito¹²⁸.

Essas divergências de perspectivas conceituais conduzem a caminhos políticos opostos: a Oswald, o engajamento à esquerda; ao *Verdamarelo*, o empenho conservador da direita.

No refrão-saudação que se repete, “viva” retorna acompanhado de “Maria”¹²⁹ e “Bahia”. O primeiro, nome brasileiro comum, ligado à imagem de povo, como o Jerônimo de *Terra em Transe*, que se destaca no questionamento do personagem Paulo Martins (“já imaginaram Jerônimo no poder?”), onde - junto ao martírio do homem anônimo - se desestrutura a concepção de povo como unidade redentora. “Bahia”, por sua vez, é a terra que corresponde à ideia de raiz, formação (desse suposto povo brasileiro, que se desfaz), e origem da maioria dos integrantes do tropicalismo. O eco das duas últimas vogais de ambas as palavras no refrão, “ia-ia”, como nos revela Caetano Veloso, remete à “mãe” em ioruba (“iá”) e reforça o aspecto feminino e matriarcal de

128NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 38.

129No álbum *Caetano Veloso*, de 1968, a palavra aparece ainda como vocativo ao longo da faixa *Anúnciação*, e como título em *Ave-Maria*, uma canção em latim, ambas com referências ao catolicismo. Segundo Caetano, sobre a presença dessa palavra em *Tropicália*, “temos o nome do filme *Viva Maria*, de Louis Malle (Brigitte Bardot era uma presença feminina muito mais constante em minha mente do que a de Marilyn, como já disse), um filme sobre mulheres e revolucionários na América Latina” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 182).

“Maria” e “Bahia” (e do candomblé, presente tanto na música de Caetano como no cinema de Glauber, como força mística da terra).

No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias corre muito pouco sangue
 Mas seu coração balança a um samba de
 tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes
 Sobre mim

O *bang-bang* aparece como referência ao faroeste hollywoodiano, o *western*, gênero cinematográfico que se constituiu como essência da cultura norte-americana, configurando, no cinema, a formação do território estadunidense, e instituindo-se como base para expansão de sua indústria cinematográfica além das próprias fronteiras, pelo mundo; e que, por isso mesmo, não deixou de ser reapropriado por Glauber Rocha em seus denominados *nordesterns*¹³⁰:

Sabe-se que o western é um gênero cinematográfico que deve sua existência, conforme a própria palavra indica, a uma região específica (o Oeste dos Estados Unidos), embora tenha sido extremamente popular em diversas partes do mundo. Nos limites entre a lenda e o fato, o mito e a história, o western não só tematiza

130 Termo cunhado pelo crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva para definir o que ficou conhecido como gênero de cangaço em determinado momento da cinematografia brasileira, que tem em *O cangaceiro* (1952), de Lima Barreto, um dos seus primeiros filmes, ao qual Glauber contrapõe-se em crítica – caracterizando Lima Barreto como recionário e aproximando seu cinema à literatura de Plínio Salgado. Ao afirmar ser um dos maiores defensores do *nordestern*, Glauber reclama um cineasta que revise os padrões de *O cangaceiro* (onde o sertão fora construído pitorescamente nos estúdios da Vera Cruz em São Paulo), delegando a si mesmo essa tarefa e renunciando *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

o conflito que se dá nas fronteiras entre civilização e barbárie, mas o recria, ou inventa, de modo freqüentemente épico. A marcha para o Oeste americano, a penetração em território selvagem, o encontro/embate de culturas, a criação de fazendas e cidades erigem a mitologia por excelência do “nascimento de uma nação”, enquanto os combates entre índios e cowboys, e entre “mocinhos e bandidos”, alcançam as alturas heróicas da eterna-luta-do-bem-contra-o-mal, que Glauber retomará, desconstruindo seu maniqueísmo, em *Deus e o Diabo* e em *O Dragão da Maldade*¹³¹.

Nos dois filmes acima citados, o gênero cinematográfico norte-americano (justamente pelo seu aspecto vinculado à terra, onde Glauber vê tanto a instabilidade cultural como “o sangue básico do americano, sua cultura popular, sua formação étnica, religiosa no que ele possui de indevassável”¹³²) aparece junto à literatura regional e às manifestações orais da cultura nordestina (como o cordel e o repente), a compor uma hibridização, que tem no personagem de Antônio das Mortes - misto de jagunço, zorro, e *cowboy* solitário de John Ford – um de seus exemplos maiores¹³³. Não por acaso, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão*

131FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

132ROCHA, Glauber. Rastros de ódio. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 116.

133Em debate realizado em 24 de março de 1964, após as primeiras exhibições de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, sobre a composição do personagem, Glauber coloca: “Os matadores de cangaceiros, os macacos de volante, andam vestidos de uma forma muito semelhante à dos cangaceiros. Quem anda com capa colonial, como aquela de Antônio das Mortes, é jagunço-matador de Vitória da Conquista, minha região, perto da fronteira de Minas. Em garoto, eu vi muito jagunço daquele tipo, que usava aquela capa, que serve inclusive para proteger o fuzil de repetição que fica debaixo”. E, mais

da *Maldade contra o Santo Guerreiro* seriam os maiores sucessos de Glauber no exterior – em algum aspecto, pela identificação mesma dos espectadores com o gênero mundialmente popular¹³⁴.

Entretanto, na letra de *Tropicália*, podemos perceber que, ironicamente, o termo é aproximado à esquerda política brasileira (que abominava a influência da cultura de massa dos Estados Unidos), conferindo ingenuidade ao seu braço armado na política brasileira, ao relacionar o “herói-mártir” guerrilheiro à figura do mocinho de um

à frente, respondendo a uma questão do crítico Alex Viany, não nega a sua influência estrangeira em pleno cenário cultural nacionalista: “Para desgosto de muita gente e de você, a fita tem muita influência do western. Tem muita coisa de John Ford, que vocês não gostam, mas eu adoro, e o Antônio das Mortes é uma figura de citação fordiana mesmo: a forma de ele andar, o uso da paisagem, a aplicação da balada” (In: FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese - Doutorado em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000). John Ford aparece para Glauber como o grande responsável pela evolução e amadurecimento do *western* como gênero, embora, segundo o cineasta, seus filmes sejam de alguma forma reflexo da sua figura - católico, conservador, anticomunista ferrenho: “Inegavelmente militarista, Ford idealizou o Oeste como um paraíso perdido, espécie de Olimpo do novo mundo. Sua preocupação sempre foi a de punir os maus e fazer triunfar os bons. Gosta de índios, mas são ingênuos os selvagens que devem ser catequizados e protegidos. Haverá sempre um bom soldado branco capaz desta façanha, ainda que para tanto deva se rebelar contra seu superior. O exército é a alma da nação, a cavalaria sempre surgirá para salvar os pobres colonos das garras dos índios” (ROCHA, Glauber. O cacique da Irlanda. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 122-123). Como “último poeta arcaico de uma civilização eletrônica”, John Ford é, segundo a visão de Glauber, parte da geração de um cinema primitivo, da criação das cenas fabulosas de espetáculo, dos gêneros, heróis, e edificadora do mito imperialista, a qual o “novo” cinema deveria fazer oposição, mas sem pretender negá-la – dela são retirados os elementos base para criação de um novo *western*, onde “o cavaleiro solitário perdeu o mito. Chegou o tempo dos heróis complexados: neles a angústia, a solidão e a necessidade de se comunicar por balas ou por carícias” (ROCHA, Glauber. Do novo *western*.

bang-bang. O que nos lembra outro personagem de Glauber Rocha: em *Terra em Transe*, é a figura do poeta Paulo Martins, que empunha – mas nunca aciona - uma arma, por entre dunas de areia, solitário¹³⁵. O personagem carrega ainda essa oscilação, a crise, o jogo entre as posturas políticas de esquerda e direita; é ideologicamente ambíguo, e acaba como um mártir de si, em sacrifício individual.

Bang-bang apresenta ainda dois outros desdobramentos cinematográficos: o filme homônimo de 1970 de Andrea Tonacci, e

In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 129).

134Nesse ponto, é relevante observar a análise de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* realizada por Martin Scorsese, como cineasta e espectador norte-americano – percebemos o gênero *western* como cerne dessa cultura cinematográfica, e a estratégia de inserção realizada por Glauber, recolocando seus elementos; e, ainda, a associação feita por Scorsese de alguns elementos próprios do filme do cineasta brasileiro a outros aspectos do cenário cultural norte-americano da década de 60, como a música de Bob Dylan: [Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*] “Uma mitologia primitiva estava sendo criada na tela, mas, curiosamente não somente a partir da tradição e da cultura do Brasil, que eram novas para mim mas também a partir de diferentes culturas... culturas diferentes não, mas diferentes estilos de fazer cinema... da Itália, da América, o faroeste americano através da ótica do faroeste italiano que, naquela época... éramos tão fanáticos pelo faroeste americano, havíamos crescido com ele... John Ford, Howard Hawks, Budd Boetticher e, é claro, Sam Peckinpah que era a última palavra do faroeste americano... Naquela época éramos tão militantes com relação ao faroeste americano que reagíamos, eu e mais uma bando de gente, aos filmes de Leone, não acreditávamos que os italianos soubessem fazer aquilo. Amávamos Antonioni, Fellini, De Sica, é claro, Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, mas o faroeste – aquilo era americano. Nesse meio tempo, vi o 'O Dragão da Maldade'... que, no entanto, não me provocava nenhum estranhamento. Era diferente. Ele se apropriava de elementos do faroeste, se apropriava de elementos da tradução do faroeste que estava sendo operada por Leone e por outros italianos (...) é claro que possui elementos do faroeste, mais obviamente no que diz respeito ao cangaceiro e ao tipo de bandido que os americanos e qualquer um acostumado com o faroeste americano pode identificar (...) Há algo também em relação à natureza da música. Para mim,

Mangue-Bangue (1971), de Neville D'Almeida. Filmes “marginais”, embora Tonacci encaixe-se de fato no cinema marginal como um movimento, enquanto Neville D'Almeida, simultanea e paradoxalmente, seja o diretor de um dos filmes de maior bilheteria (*A Dama do Lotação* - 1978) e o mais censurado (*Jardim de Guerra* - 1968) do cinema brasileiro.

O cinema marginal (que em sua vertente mais radical recebeu o rótulo de “cinema da boca do lixo”, em referência à região de São Paulo onde os filmes eram rodados, produzidos; e tem em *O Bandido da Luz*

no filme, a música é narrativa, é ela que conta a história (...) Provavelmente uma das coisas mais extraordinárias daquele filme é o momento em que o velho cego sai carregado numa padiola... e a câmera o acompanha na preparação para a batalha final. A câmera continua a segui-lo... e ouve-se na trilha sonora uma balada extraordinária com uma letra fantástica creio que sobre a descida de Lampião ao inferno e sua batalha com os demônios. Eu estava falando sobre isso outro dia, que Glauber, na época, estava usando o cinema, quero dizer, usando 'O Dragão da Maldade' como algo tão potente quanto as canções de Bob Dylan. As músicas e as canções que Bob Dylan compunha e tocava naquela época, 'Masters of War', em particular aquela balada específica do 'Dragão da Maldade' se assemelha àquela canção, 'Like a Rolling Stone'. É simplesmente interminável. Se você ouvi-la como um americano, já não sei quanto o estrangeiro, mas se ouvir 'Like a Rolling Stone' repetidamente a canção continua sendo poderosa. Com o passar dos anos comecei a entender o uso da música nesse filme. No entanto, reagi automaticamente, emocionalmente ao filme e reagi à verdade das ruas, à verdade da terra. Em outras palavras, como já disse, os menos privilegiados se farão ouvir” (*Rocha por Scorsese* - extras do dvd *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-2w233bAwgY>>. Acesso em: 15 março 2013).

135 Ainda sobre esse aspecto, em entrevista à revista francesa *Positif*, em 1967, Michel Ciment coloca - “Há aliás um detalhe interessante a propósito de *Terra em Transe*: todo mundo apresenta sempre os revólveres ou as armas com os braços estendidos”. Ao que Glauber replica - “Sim, como a política brasileira, que é uma política onde ninguém atira nunca; é um comentário irônico da situação” (In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 125).

Vermelha, longa de Rogério Sganzerla¹³⁶, de 1969, seu reconhecimento mais imediato e evidente) pode ser visto como mais próximo - em alguns momentos e termos estéticos - do movimento tropicalista, do que o próprio cinema novo (pensemos que talvez o filme que simbolize o maior encontro entre Glauber e a Tropicália seja *Câncer*, seu filme mais “marginal”), por encarar a “violência, grossura e tolice onipresentes” no Brasil com uma lucidez outra: o riso paródico e o “mau gosto”. No texto sobre o processo da *Cosmococa*, Hélio Oiticica parece demarcar de forma precisa esse aspecto:

no BRASIL de experimentalidade quase q ao alcance da mão o pessoal foi ficando cada vez mais “sério” e com obsessiva “preocupação quanto aos destinos do cinema brasileiro” e à busca de “sentidos” e “significados” q pudessem justificar outra ambição maior: criar a indústria cinematográfica brasileira: sempre a carroça na frente dos bois: excessivo concern: muita busca!: sem joy: sem COCA: mergulhos nas coisas da terra (do útero): literatura obscura lado a lado com solturas altamente frescas e experimentais¹³⁷.

136É curioso observar que a despeito de todo o debate estético-ideológico travado entre o cinema novo e o marginal, Glauber Rocha e Rogério Sganzerla reconhecem bases cinematográficas semelhantes, principalmente no que toca o faroeste: “Meu filme é um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west*, mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do *western*, a simplificação brutal dos conflitos (Mann)” (SGANZERLA, Rogério. Cinema fora de lei. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 254). Nesse mesmo texto, Sganzerla reconhece, dentro de suas matrizes, uma “glauberiana”: “Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha feito à base de planos gerais” (*Idem*).

137OITICICA, Hélio. *Cosmococa – programa in progress*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cf>

Enquanto em Sganzerla, “quando um personagem não pode fazer nada, ele avacalha”¹³⁸, em Glauber, “o riso, se houver, é bilis”¹³⁹ (vide as cenas das orgias burguesas em *Terra em Transe*).

Assim, no *Bang Bang* de Andrea Tonacci, deparamo-nos com

uma estrutura de tema e variações em torno da situação clássica de perseguição no cinema; enreda figuras grotescas de bandidos numa ação sem continuidade que se torna pretexto para jogos de composição espacial onde tudo sempre recomeça, o cineasta dando prioridade ao processo, não ao produto final, e ironizando a narrativa clássica e sua pergunta pelo *e depois* até o desenlace¹⁴⁰.

Mangue-Bangue (o mangue como a zona de meretrício no Rio de Janeiro¹⁴¹, pela qual Hélio Oiticica, em seu “delirium ambulatorium”

m>. Acesso em: 05 Março 2013.

138SGANZERLA, Rogério. Cinema fora de lei. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 254.

139ROCHA, Glauber. Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 87.

140XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 70.

141Waly Salomão descreve o local e a prática do “suadouro” (uma “estratégia” de roubo realizada pelos travestis e prostitutas), associando essa vivência marginal à criação de Hélio: “nós fomos para um setor chamado 'mangue', que era uma antiga região de mangue do Rio, de mangue, que estou dizendo geográfico, e também, já que mangue é uma palavra polissêmica, é uma palavra-mangue, mangue que prolifera igual à zona de puteiro, ali no Estácio, a Vila Mimosa, de nome que evoca *la belle-époque*, e ele (Hélio Oiticica) conhecia uma daquelas casas, que quem dirigia era de um lado Rose Matos (...) era amiga dele e minha amiga, grande passista da

marginal, circulava, e que Oswald de Andrade já havia mostrado, em paródia crítica, em seu *O Santeiro do Mangue*), à sua vez, é o filme desencadeador das *Cosmococas* de Hélio Oiticica:

nasceram de minha ligação com NEVILLE D'ALMEIDA e EU jamais teria a necessidade de inventar esse tipo de experiência não fossem as longas conversas e caminhadas pela linguagem limite criada por MANGUE-BANGUE de

mangueira (...) efusiva nos levou para um quarto e assistimos a uma operação de 'sangria de um pato', chamada 'suadouro': um travesti chegou, entrou com um bofe num quarto vizinho a este em que nós estávamos (...) Pepa que estava no mesmo quarto que a gente, começou a operação de retirada de uma porta que separava os dois quartos - (...) o rádio numa boa altura para criar um álibi, não se ouvir as zoadas da operação - (...) desparafusou a porta, (...) feita *prêt-à-porter*, apropriada pra ser deslocada (...) rastejando, deslizando, *crawling*, entrou no quarto, pegou a carteira, pegou todo o dinheiro, deixou a carteira vazia, saiu do quarto, botou a porta de novo no mesmo lugar (...) Pepa saiu do quarto onde nós estávamos, e como num laboratório de interpretação, mudou velozmente a caracterização do personagem, foi para o corredor e bateu na porta do quarto onde o casal estava e fazendo uma voz teatral de tia zangada, rompante de tia moralista zangada, num simultâneo pam pam pam na porta e fala esbravejante, estrilou: - Que falta de vergonha é essa na cara, eu já cansei de lhe dizer Natasha que eu não quero essas safadezas na minha casa, você está pensando o quê?// A Natasha ou Tatiana, que já tinha colocado a roupa com a rapidez de uma onça suçarana, tudo era um exemplo de agilidade e pressa, dinamismo, cenários que se superpunham como camadas sucessivas, a Tatiana-Natasha saiu fora, e o homem se vestiu e já numa posição de culpa, de vergonha, balbuciava: - Ih! aquela mulher roubou a minha grana!// A Pepa retrucava na bucha: - Quer o quê? Que mulher? Mulher coisa nenhuma! Você estava dormindo com um homem na minha própria casa, aquilo era um homem barbudo, na minha própria casa, que falta de respeito! (...) // O homem ficava com vergonha, murcho, e não denunciava roubo algum à polícia (...) // Vejo essa cena inteira de 'suadouro' de uma forma despida de moralismo. Janelas e portas que se abrem para a ambivalência ou a multivalência. Jogo com a contiguidade. Vejo isso tendo uma relação interna, íntima mesmo, com a idéia de arte ambiental, com a idéia de

NEVILLE: na verdade esses BLOCOS-EXP. são uma espécie de quase-cinema: um avanço estrutural na obra de NEVILLE e aventura incrível no meu afã de I N V E N T A R – de não me contentar com a “linguagem-cinema” e de me inquietar com a relação (principalmente visual) espectador-espectáculo (mantida pelo cinema – desintegrada pela TV) e a não ventilação de tais discussões: uma espécie de quietismo quiescente na crença (ou nem isso) da imutabilidade da relação: mas a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?¹⁴²

Cosmococa (que a princípio seria um novo projeto de filme de Neville, mas, como coloca Hélio, reforçando o caráter de experiência em aberto, “ele criou o nome e mais que um projeto de filme passou a ser – programa in progress”) foi elaborada contra a concepção do cinema como espetáculo e a passividade do espectador (que para Oiticica já não existia mais como tal, e sim como “participador”): filmes não narrativos, realizados a partir de slides e trilha sonora, projetados

ambientação, de *environment* do Hélio, porque todas as coisas se movem rapidamente, um ambiente serve para isso, e pode mudar e ser outra coisa. O eternamente móvel, transformável. Brutalismo cinético. É claro que isso não era nunca apanhado de uma forma naturalista e copiado em bloco, isso se transfundia em outra coisa quando HO estava na prancheta imaginando coisas ou até a milhas de distância disso, a milhares de milhas de distância, por exemplo em outro país, em outro lugar. Vejo assim: uma capacidade de imersão e instalação no irrespirável, mimetismo felino; imitação, reconstrução e transformação da experiência. Interface prancheta-mangue. *Mangue-Bangue*. Lama refigurada em maquete!” (SALOMÃO, Waly. O suadouro – teatro, sexo e roubo. In: _____. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. pp. 94-97).

142OITICICA, Hélio. *Cosmococa – programa in progress*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Março 2013.

em ambientes criados especificamente para eles, e com instruções para uso e participação.

Mais do que referências, e seus desdobramentos, o termo, o significativo *bang-bang* condensa outras perspectivas em relação ao cinema, que buscam a desestruturação da narrativa clássica, e colocam em jogo e crise a questão da representação.

Já nos versos “em suas veias corre muito pouco sangue/mas seu coração balança a um samba de tamborim”, podemos encontrar o personagem do político populista de *Terra em Transe*, Vieira, que lidera comícios carnavalescos em defesa dos direitos do “povo”, ao mesmo tempo que manda reprimir esse mesmo “povo”, para manter intocáveis as terras dos grandes proprietários e coronéis com os quais mantém alianças.

Surgem ainda, como características da esquerda, a suposta frieza da estratégia guerrilheira; e o samba, incorporado em espetáculos políticos como protesto, manifesto (o esquerdismo cultural criticado por Glauber), como aqueles montados por Augusto Boal, então diretor do Teatro de Arena de São Paulo. O show *Opinião*, realizado no Rio de Janeiro por Boal, em parceria com Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa (autores do espetáculo, ligados ao Centro Popular de Cultura da UNE – CPC), além do samba como música em si, apresentava em seu elenco o sambista Zé Kéti. O espetáculo sugeria um retrato da sociedade brasileira que

não escondia sua afinidade com as doutrinas reformista do PCB. Um favelado (interpretado pelo sambista carioca Zé Keti), um retirante nordestino (o compositor maranhense João do Vale) e uma garota da zona sul carioca (Nara Leão¹⁴³) armavam no palco uma espécie de tribuna

143Nara Leão, por problemas de saúde, seria posteriormente substituída por Maria Bethânia (por sugestão da própria Nara). Essa substituição seria responsável pela mudança de Caetano da Bahia para o Rio de Janeiro (o que nos leva a pensar que, indiretamente, Bethânia seria responsável pelo “surgimento” do Tropicalismo), acompanhando sua irmã mais nova; e pela consagração de Bethânia no musical *Opinião*, principalmente com a canção

catártica. Os três desfiavam sambas, baiões e canções de protesto, que embutiam temas cadentes, como miséria, reforma agrária ou distribuição de renda. A plateia vibrava, ao ouvir versos como: “podem me prender/podem me bater/podem até deixar-me sem comer/que eu não mudo de opinião”¹⁴⁴.

Defensor do “teatro do oprimido” (com características de militância e mobilização do público, vinculado ao teatro de resistência), Augusto Boal incorporou a figura do antitropicalista ferrenho, caracterizando o movimento como “símbolo da mais pura alienação”, opondo-se, após um período de criações e montagens em parceria, ao Teatro *Oficina*, de José Celso Martinez Côrrea, que se definia pela “superteatralidade, a superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc”¹⁴⁵.

Enquanto o *Arena*, que “herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista”¹⁴⁶, identificava-se com a plateia – quase sempre formada, em grande parte, por estudantes de esquerda – por uma espécie de catarse política (mesmo que negada em uma postura antipoética aristotélica, era incorporada via maniqueísmo¹⁴⁷), o *Oficina* “agredia” o

Carcará, que acabaria por lhe conferir o rótulo de “cantora de protesto”. Fato que definitivamente a desagradou e fez com que evitasse participar do tropicalismo, fugindo de qualquer outra rotulação; iniciando, desde então, uma carreira solo, de repertório diversificado.

144CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 64.

145CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004. p. 25.

146SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política no Brasil (1964-1969). In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 300.

147Augusto Boal, ao caracterizar e descrever o maniqueísmo como técnica política-social essencial e transformadora dentro do teatro brasileiro (nos

espectador, em busca de um “participador”, em uma violência estética que se aproximava do cinema crítico/em crise de Glauber Rocha desencadeado por *Terra em Transe*.

Se tomamos este público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas (inclusive quando elas se apóiam em Gramsci, Lukács e outros)¹⁴⁸.

Foram os “olhos grandes” da esquerda cultural ortodoxa que se

espetáculo do Arena-CPC), argumenta de forma simplista e absurda: “A técnica maniqueísta é absolutamente indispensável a esse tipo de espetáculo. Os repetidos ataques ao maniqueísmo partem sempre de visões direitistas que desejam, a qualquer preço, instituir a possibilidade de uma terceira posição, da neutralidade, da equidistância, ou de qualquer outro conceito mistificador. Na verdade, sabemos que existe o bem e o mal, a revolução e a reação, a esquerda e a direita, os explorados e os exploradores. Quando a direita pede 'menos' maniqueísmo, está na verdade pedindo que se apresente no palco também o lado bom dos maus e o lado mau dos bons – pede que se mostrem personagens que sejam bons 'e' maus, da direita 'e' da esquerda, revolucionários-reacionários, a favor 'mas' muito antes pelo contrário. Pede que se mostre que os ricos também sofrem e que 'the best things of life are free' como diz a canção (adivinha!) americana. Pedem que se mostre que todos os homens são iguais quando nós pretendemos repetir pela milionésima vez que o ser social condiciona o pensamento social. Pede que se afirme que já que todos os homens são simultaneamente bons e maus, devemos todos entrar para o rearmamento moral e começar a nossa purificação simultaneamente: torturados e torturadores devem simultaneamente purificar seus espíritos antes de cada sessão de tortura” (BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 270-271).

148CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 307.

colocaram sobre os “acordes dissonantes” das guitarras elétricas que ecoaram “pelos cinco mil alto-falantes” no III Festival de Música Popular Brasileira de 1967¹⁴⁹: o instrumento, pela ótica da vertente conservadora da MPB, estruturada em torno de um forte conceito de identidade nacional, simbolizava a invasão do imperialismo norte-americano na música, na cultura brasileira¹⁵⁰. Os tropicalistas fragmentaram esse conceito e desestruturaram esse cenário da música purista, essencialmente de protesto, em suas apresentações, produções e discos, ao adotar toda sorte de instrumentos, distorções e experimentos sonoros, e nas performances levadas ao extremo no programa da TV Tupi, *Divino Maravilhoso*, e na boate Sucata, onde as tensões entre os tropicalistas e as autoridades militares ficaram mais exacerbadas em novembro de 1968,

quando um agente do Departamento de Ordem Pública e Social (DOPS) denunciou publicamente Caetano e Gil por exporem um estandarte criado por Hélio Oiticica que apresentava a imagem de Cara de Cavalo, um famoso criminoso urbano executado pela polícia em 1964, com o *slogan* “Seja marginal, seja herói”¹⁵¹.

149No III Festival de Música Popular da TV Record, em 1967, Caetano Veloso apresentou *Alegria, Alegria* ao lado da banda de rock argentina *Beat Boys*. Gilberto Gil, por sua vez, colocou as guitarras elétricas e ousadia dos Mutantes em *Domingo no Parque*. As duas apresentações marcariam, simbolicamente, o início do tropicalismo e iniciariam uma série de mudanças estéticas (visual e sonora) nos festivais de música popular brasileira.

150Em 17 de Julho de 1967 foi organizada, por mediação da TV Record, uma “marcha contra as guitarras elétricas”, composta pelos “defensores da MPB contra a invasão da música estrangeira”, dentre eles, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré. Curiosamente, Gilberto Gil, mesmo já “digerindo” Beatles e Jimi Hendrix, estava presente. Por trás do evento estava uma jogada mercadológica da emissora, que apresentava dois programas “ideologicamente” rivais: *O Fino da Bossa* e o *Jovem Guarda*. Inflamar essa disputa só aumentava os pontos do ibope de ambos.

151DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In:

Essa sensação de censura/opressão (da “patrulha ideológica” da esquerda e da repressão militar da direita) encontra-se nos versos “senhoras e senhores ele põe os olhos grandes/ sobre mim”, cujo vocativo “senhoras e senhores” desemboca também na referência direta à televisão, sendo um bordão clássico utilizado pelos apresentadores de programas de auditório. Abelardo Barbosa, o Chacrinha, o mais popular e polêmico dentre eles, acabou incorporando/incorporado pela “estética do mau gosto” tropicalista¹⁵² - ou, segundo Oiticica, a “desmistificação do 'bom gosto' como critério de julgamento”¹⁵³.

Na televisão, ele comandava uma plateia apaixonada à frente de programas como *Discoteca do Chacrinha* e *A Hora da Buzina* (apresentados, respectivamente, no final dos anos 1960 e início dos 70; em 1982 retornou à TV Globo com o *Cassino do Chacrinha*). Excêntrico, caótico, era o avesso do astro, do galã televisivo, e dirigia seus programas com extrema liberdade cênica e aspecto carnavalesco. Tornou célebre frases como “eu vim para confundir, não para explicar”, “quem não se comunica, se trumbica”, “alô, alô Teresinha” e “alegria, alegria”, que deu título à canção tropicalista que transformou Caetano Veloso em astro pop. O artista apresentou-se algumas vezes em seu programa, onde Hélio Oiticica chegou a participar como jurado de calouros. Gilberto Gil, por sua vez, renderia homenagem ao apresentador em *Aquele Abraço* (1969), canção-despedida antes do seu exílio, juntamente com Caetano, em Londres. Para o concretista Décio

BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 76.

152Indagado certa vez sobre o que pensava a respeito do tropicalismo, Chacrinha respondeu: “sou tropicalista há mais de 20 anos. O que acontece é que antes a imprensa me chamava de débil mental, de maluco, de grosso” (In: TROPICÁLIA. Ruídos-Pulsativos. Geleia Geral. *Chacrinha*. Disponível em: < <http://tropicalia.com.br/ruídos-pulsativos/geleia-geral/chacrinha>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

153OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 117.

Pignatari, “ele é o nosso primeiro palhaço autenticamente televisional (...) que soube somar o rádio, a praça pública, a multidão, o circo e o teatro de variedades para obter um espetáculo televisual único”¹⁵⁴.

No refrão-saudação, “Iracema” e “Ipanema” combinam-se como novos elementos de identidade nacional digeridos/incorporados: a primeira, como personagem do romantismo brasileiro, a segunda, praia carioca que se configurou como cenário da bossa nova na canção *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

“Iracema” (personagem do romance homônimo de José de Alencar), como anagrama de “América”, reforça a importância dada pelo tropicalismo à dimensão continental, à América Latina, mais nitidamente declarada em letras como *Soy loco por ti America* (faixa que, assim como *Tropicália*, faz parte do disco *Caetano Veloso*, 1968). Desestruturada a concepção do romantismo de Alencar, esta ideia continental associada à colonização europeia, ao “encontro das raças” – o índio colonizado e o europeu colonizador – como formação de uma unidade, no tropicalismo, essa latinoamericanidade é vislumbrada ainda pela questão, ótica da revolução guerrilheira, associada à figura de Che Guevara: *Soy Loco por ti, America*, letra de Capinan e Gilberto Gil, foi escrita logo após a morte do guerrilheiro.

Na canção, com letra em português e espanhol (em línguas, conforma-se América Latina), a figura feminina Iracema (América) tem feições guerrilheiras – “que su nombre sea Martí”¹⁵⁵. José Julián Martí Pérez, político, jornalista, poeta (o personagem de Paulo Martins), foi o criador do Partido Revolucionário Cubano, mártir (que sugere trocadilho com o próprio nome Martí) da independência de Cuba. Morto a tiros por soldados espanhóis, seu corpo foi mutilado e exibido à população. Da independência para a revolução, o outro mártir cubano, Che Guevara, teria a morte, corpo baleado, cadáver fotografado e televisionado.

154PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 12.

155Soy loco por ti, America. In: TROPICÁLIA. Olhar colírico. Discografia. *Caetano Veloso 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

Mártir, símbolo da revolução cubana, “el nombre del hombre es pueblo”¹⁵⁶, absorvido e transformado em ícone pela comunicação de massa - “o símbolo de Guevara parece ter sido absorvido pela classe dominante e passa a ser também instrumento deles, numa forma qualquer de liberalismo”¹⁵⁷. Iracema (América) - “camponesa, guerrilheira, manequim”¹⁵⁸. Com a instauração do golpe e ditadura militar no Brasil, o poema romântico de Gonçalves Dias ganha tons sombrios em *Soy loco por ti*: no verso da canção “um poema ainda existe com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra”, o país não é mais o idílico lugar de paz do romantismo cantado nos versos de *Canção do exílio*. Exílio que acabaria sendo o destino dos músicos tropicalistas. Com o regime ditatorial instaurado em 64 no Brasil, o fracasso da esquerda revolucionária, “el nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo”¹⁵⁹. *Soy loco por ti, America* configura também, em certa medida, essa impossibilidade do herói guerrilheiro. Em outra perspectiva, Guevara relaciona-se ainda com a formação de uma nova imagem da juventude a partir dos anos 50, “que vem da *beat generation* e chega até o hippismo e a cultura do rock (...) supõe grupos alternativos que exibem uma qualidade anticapitalista na vida cotidiana e mostram sua impugnação à sociedade. A fuga, o corte, o rechaço. Atuar por reação e, nesse movimento, construir um sujeito diferente”¹⁶⁰. Essa nova identidade - que passa pelos tropicalistas - revela-se na maneira de se vestir (roupa, moda), na relação com o trabalho e o dinheiro, na identificação com o marginal, e o deslocamento, trânsito

156 *Soy loco por ti, America*. In: TROPICALIA. Olhar colírico. Discografia. *Caetano Veloso 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

157 OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. pp. 116-117.

158 *Soy loco por ti, America*. In: TROPICALIA. Olhar colírico. Discografia. *Caetano Veloso 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

159 *Idem*.

160 PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p. 116. (tradução nossa).

constante. Como coloca Ricardo Piglia em *Ernesto Guevara, rastros de lectura*, percebe-se no comportamento de Guevara uma espécie de novo dandismo, imediatamente absorvido por esse momento em que a juventude se configura como uma nova cultura que se difunde e universaliza¹⁶¹.

Domingo é o Fino da Bossa
 Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

“Domingo é o Fino da Bossa” dá continuidade ao sentido de “Ipanema”, ao evocar o programa de bossa nova *O Fino da Bossa* apresentado na TV Record por Elis Regina e Jair Rodrigues, aos domingos, entre os anos de 1965 e 1967. O programa, aos poucos, acabaria por perder audiência para o *Jovem Guarda* (cuja origem do nome, ironicamente, está vinculada ao socialismo¹⁶²), composto por Roberto, Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa.

161 Cf PIGLIA, Ricardo. *Ernesto Guevara, rastros de lectura*. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p. 117. (tradução nossa).

162 Em uma jogada de marketing, o publicitário Carlito Maia retirou e descontextualizou uma suposta frase de um dos discursos de Vladimir Lenin, como nos conta Marcelo Fróes em *Jovem Guarda: em ritmo de aventura* - “O publicitário Carlito Maia, no documentário *Close Up Planet* (1996), lembra como foi: 'Magaldi e eu montamos a Magaldi & Maia Publicidade. Um dos clientes, a TV Record, buscava uma alternativa para a proibição do futebol ao vivo nos domingos. Numa visita naquela mesma tarde, Paulinho de Carvalho nos mostrou um vídeo de um cantor que era do Rio. Ele disse: 'Será o futuro apresentador do *Festa de Arromba!*'. O cara era sensacional – mas o nome, horrível. No outro dia veio a ideia, de uma frase de Lênin: 'O futuro do socialismo repousa nos ombros da Jovem Guarda’” (FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 76).

“Fossa”, que se aplicava “aos sambas-canções modernos de Maysa, Tito Madi e Dolores Duran da fase pré-bossa nova e era popularmente considerado chique”¹⁶³, aparece como mais um elemento pessimista (quando não subdesenvolvimentista, terceiro-mundista, como “fossa séptica”), com a ideia da gíria “estar na fossa”, associada ao primeiro dia da semana (“segunda-feira está na fossa”), e culmina na terça-feira que recoloca o rural (“terça-feira vai à roça”).

O “porém” adversativo vem contradizer a roça com o dado moderno e urbano dos significantes “monumento” (Brasília) e “terno” (moda). “Terno” agrega também a divertida polêmica causada pelo paletó de *tweed* marrom com camisa de gola rolê laranja utilizado por Caetano Veloso na apresentação de *Alegria, Alegria* durante o Festival de Música Popular Brasileira de 1967, quando a tradição dos festivais de música até então requisitava, dos participantes, a seriedade e uniformidade do terno preto com camisa branca e gravata borboleta.

A jovem guarda é reapropriada na referência aos versos “quero que você me aqueça nesse inverno/ e que tudo mais vá pro inferno”, da canção *Quero que vá tudo pro inferno* (1965), de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, primeira faixa do álbum *Jovem Guarda*. Estão, pois, lado a lado, reconhecidos e incorporados, a tradição da MPB e o que por ela era considerado mera alienação, os jovens do “iê-iê-iê” brasileiro.

“Viva a banda/Carmem Miranda” marca a circularidade da canção, que “abre no final a possibilidade de uma volta ao seu início, da mesma forma ou com variações. Ela indica a trajetória crítica do tropicalismo, que desmonta a música brasileira, da bossa à banda”¹⁶⁴. Com “banda”, tanto em caráter militar, como a música *A banda* de Chico Buarque – a qual remete à tradição popular das bandas de música - que dividiu o primeiro lugar com *Disparada*, de Geraldo Vandré, no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966.

Carmem Miranda, ao lado da figura de Chacrinha, contribui com essa “estética do mau gosto” característica dos tropicalistas, que

163VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 98.

164FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 78.

passa pela chanchada, o carnavalesco, o circo e o teatro de revista. Após um período nos Estados Unidos, acusada pelos nacionalistas de ter abdicado de sua “brasilidade”, cantou o samba *Disseram que eu voltei americanizada*, em um protesto que bem poderia ser dos tropicalistas contra a acusação que sofreriam em sua absorção da influência musical, das guitarras elétricas do rock estrangeiro - “o tropicalismo é importado”¹⁶⁵, diria Augusto Boal. Em seu figurino tropical, ela buscava agregar uma identidade, um todo nacional (o que acabou por abrir espaço para equívocos e reforço de estereótipos – pensemos na canção *O que é que a baiana tem?* cantada em pleno cenário carioca, sempre caricato em suas apresentações, e na sua relação mesma com o cinema norte-americano; mas todos esses fatos não deixavam também de problematizar essa unidade mesma). Diferente do talvez pretendido pela tropicalidade de Carmem Miranda, a *Tropicália* aparece como um conjunto assumidamente não harmônico e fragmentário, onde a ideia do nacional não existe mais como unidade. Mas, das imitações ao mesmo tempo afetuosas e irônicas que Caetano costumou fazer – principalmente em seu período no exterior - da “falsa” brasileira-baiana, sobressaem-se seu aspecto ousado e vinculado ao corpo e à sexualidade que seriam essenciais aos tropicalistas (vide as interpretações de Carmem Miranda para canções como *E o mundo não se acabou e Eu dei*)¹⁶⁶.

165BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 274.

166Assim Caetano coloca sobre essas imitações da “grande exilada da música popular brasileira” (como ele a definiu): “Tal como já fizera em Londres e em Paris, ao cantar 'O que é que a baiana tem', de Caymmi, eu imitava os trejeitos de Carmem Miranda, torcendo as mãos e revirando os olhos. Era uma imitação distanciada ('brechtiana', dir-se-ia no Brasil de então), com paradas bruscas e desarme do tipo, num comentário da situação do exílio e das relações do Brasil com o mundo exterior. Mas ainda assim era uma imitação – e isso contava como ousadia antimachista, reforçando a minha ambiguidade sexual já comentada antes de nossa saída do Brasil” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 452-453).

Segundo Caetano, ainda, em relação ao refrão, a “última sílaba repetida evocava o movimento dadá e (...) misturava seu nome ao de Dadá, a famosa companheira do cangaceiro Corisco, estes dois últimos personagens reais e figuras centrais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”¹⁶⁷. Em texto de Glauber Rocha, quando de alguma forma tenta compor uma imagem de nação, têm-se uma leitura possível da própria canção:

Tupi é o nome de uma nação indígena. Inteligência e incapacidade artesanal. *Cangaço* é uma espécie de *guerrilha* anárquica, mística e significa desordem violenta. *Bossa* é um *estilo especial de estilo*, de fazer que vai mas não vai, de ameaçar pela direita e agredir pela esquerda, com muito ritmo e erotismo. Essa tradição, cujos valores são discutidos pelos filmes do "Cinema Novo", traça, absurdamente, uma caricatura de tragédia numa civilização melodramática¹⁶⁸.

Dessa forma, tanto a música de Caetano como o filme de Glauber configuram um painel imagético (em uma leitura do som também como imagem) em que o processo da montagem desestrutura a narrativa clássica e possibilita um remontar, onde o fim sempre propicia o recomeço. Nesse painel tropicalista, as imagens relacionam-se em uma perspectiva anacrônica do tempo, onde retomar não significa reviver (Hélio Oiticica), mas conferir novo significado, outra vivência. A própria noção de antropofagia que emerge aqui implica permutabilidade de tempos, relações em que o presente é tocado por passados e futuros, constituindo o avesso de um estado definitivo: o que está colocado, como procedimento tropicalista, não é um rompimento com o passado, mas o rompimento com certa forma de pensar o passado. Abertura, fissura, trânsito para o constante (re)montar de imagens de uma nação

167VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 181.

168ROCHA, Glauber. Tricontinental. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 107.

102

em fragmentos, subterra.

NA TERRA - TRÓPICO SOL

O martírio do homem, ali, é o reflexo da tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida// Nasce do martírio secular da Terra...

(Euclides da Cunha)

Ao final do longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹⁶⁹, o personagem de Manuel (Geraldo del Rey¹⁷⁰) corre em desatino pelo sertão; ao fundo, a trilha sonora com a cantoria, à maneira de um repente, que diz: “o sertão vai virar mar/e o mar virar sertão/o sertão vai virar mar/e o mar virar sertão/tá contada a minha história/verdade e imaginação/espero que o senhor/tenha tirado uma lição/que assim mal dividido/esse mundo anda errado/que a terra é do homem/não é de Deus nem do Diabo”¹⁷¹.

A história de Manuel - e dos demais personagens do filme - é, antes de tudo, um estar, vagar, emergir da terra. A miséria e a fome que eles experimentam tem com ela ligação direta. A terra é condição da violência e, por consequência, da única política ali possível.

De *Aruanda a Vidas secas*, o cinema novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; (...) a fome enraizada na própria incivilização¹⁷².

169Glauber Rocha, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1964.

170Os respectivos nomes dos atores, em correspondência aos personagens, estão colocados segundo consta nos créditos do longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html>. Acesso em: 30 Janeiro 2013.

171A reprodução do repente e das falas dos personagens são transcrições diretas do filme. In: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Produção de Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Video sob licença da Riofilme Distribuidora. DVD (125 min.). Ntsc, son., preto & branco. Port.

172(ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema*

Tanto no manifesto *Estética da Fome*¹⁷³, escrito um ano após *Deus e o Diabo*, como no filme em si, são constantes as referências à terra - em seu aspecto telúrico, como questão de propriedade, possibilidade e promessa de uma nova vida, como origem, (im)permanência, errância; onde a violência é engendrada e adquire formas.

Gilles Deleuze reconhece em Glauber Rocha um cinema da impossibilidade. Impossibilidade de sustentação da ideia de povo como unidade e, por conseguinte, da tomada mesma de consciência seguida pelo poder. “Tudo se passa como se o cinema político moderno não se

Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 65). Talvez seja relevante estabelecer aqui uma relação com o comentário do diretor norte-americano Martin Scorsese sobre o longa-metragem de Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, encontrado nos extras da última versão do filme lançada em dvd. Diz, Martin Scorsese, que a sensação que teve, ao assistir ao longa pela primeira vez, era de que seus personagens pareciam carregar, de alguma forma, uma espécie de “verdade da terra”: “quando vi 'O Dragão da Maldade' aquilo parecia sobrepujar a política... fazia com que a política parecesse algo irrelevante, pois lidava com uma verdade e uma paixão. Era uma coisa prima. Há os que tem e os que não tem. E os que não tem serão ouvidos e mais cedo ou mais tarde, virão da terra. Quase como algo que viesse dos primórdios do tempo. As pessoas no filme pareciam ter saído das entranhas da terra” (*Rocha por Scorsese* - extras do dvd *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-2w233bAwgY>>. Acesso em: 15 março 2013).

173No parágrafo de apresentação já podemos observar o tom de manifesto político que Glauber conferiria ao texto: “*tese apresentada durante as discussões em torno do cinema novo, por ocasião da retrospectiva realizada na V Rassegana del Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo secretário Aldo Viganò foi Cinema novo e cinema mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom*” (ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63).

constituísse mais sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: o intolerável¹⁷⁴.

Uma vez que essa ideia de unificação de um povo – cujo desdobramento no cinema clássico originou mesmo a sua concepção como arte democrática ou revolucionária por essência, capaz de transformar as massas em um verdadeiro sujeito¹⁷⁵ - acabou comprometida por fatores como

o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; o stalinismo, que substituiu o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição

174DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. pp. 261-262.

175Susan Buck-Morss, em seu ensaio *A tela do cinema como prótese de percepção*, argumenta como o cinema criou – e cria - um espaço onde o corpo da massa existe como em nenhum outro lugar. As características específicas da tela como órgão cognitivo - como a simultaneidade de pontos de vista possibilitada por uma câmera móvel e pela montagem - “habilitaram as audiências não só a ‘ver’ esse novo protagonista coletivo, mas a ‘ver’ a ideia de unidade do povo revolucionário, a soberania coletiva das massas, a ideia de solidariedade internacional, a própria ideia de revolução”. Tanto na experiência da massa, da multidão de pessoas como forma compósita participando da mesma luta histórica, nas imagens criadas por Eisenstein no cinema soviético, quanto no simulacro de uma unidade nacional, da ideologia do *melting pot* (em um país repleto de novos imigrantes), criada no cinema norte-americano, “o crescente realismo técnico, a prótese cinemática deu forma ao imaginário político”. Indo além, Hollywood criou ainda “o compósito individualizado do astro”, “o artigo de consumo da massa”, “cuja imagem multiplicadora garantia a infinita reprodução do mesmo (...) Se a tela soviética oferecia a experiência protética do poder coletivo, a tela de Hollywood oferecia uma experiência protética do desejo coletivo” (In: BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Desterro[Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009. pp. 20-25).

do povo americano, que não podia mais acreditar ser o *melting pot* de povos passados, nem o germe do povo por vir.¹⁷⁶

Foi, segundo Deleuze, o Terceiro Mundo (e não, digamos, o primeiro mundo ocidental, onde essa verdade - da impossibilidade de um povo unido, unificado - “estava escondida por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria”¹⁷⁷) que possibilitou o aparecimento de autores capazes de dizer: “o povo está faltando”. Porque, aqui, esse povo está estilhaçado, fragmentado em minorias, em bandos errando pelo sertão e, como afirma Jean-Christophe Goddard, em uma leitura do cinema glauberiano via Deleuze, “tornando-se consciente de sua impossibilidade, o povo paradoxal das minorias colonizadas joga na cara do colonizador a única possibilidade que lhe resta: sua própria violência. Já que, como escreve Glauber: 'o comportamento exato de um esfomeado é a violência’¹⁷⁸.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a trajetória de Manuel é essa violência atravessando o sertão. “A violência capitalista, a violência dos proprietários de terra, comunicando, num transe geral e aberrante, com a violência dos profetas e dos santos, bem como com aquela dos bandidos de honra”¹⁷⁹ - possibilidade única de uma política impossível. E, em todos os momentos nas etapas dessa travessia, a palavra terra permeia os discursos que brotam dessa violência.

Bandos errando pelo sertão, nômades, cuja relação com a terra passa pela desterritorialização, processo através do qual eles se reterritorializam - ou, “é a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território”¹⁸⁰.

176DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 258.

177Idem, p. 259.

178GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

179Idem.

180DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e*

O sertão¹⁸¹, esse espaço liso, em termos de Deleuze e Guattari, ocupado pelo nômade sem ser medido. Essa “terra ignota”¹⁸², árida, queimando sob luz do sol, seca.

A palavra sertão tem servido, em Portugal e no Brasil, para designar o “incerto”, o “desconhecido”, o “longínquo”, o “interior”, o “inculto” (terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto

esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 53.

181 Sobre a etimologia da palavra “sertão”, Dawid Danilo Bart argumenta que pouco tem a ver com a falta de água. “Sabemos que a palavra é portuguesa, não brasileira, talvez designando o conjunto de terras não aradas ou não aráveis ao redor dos burgos medievais ou, como supõe Moacir Silva, derivando-a de *Sertago*, nome de uma aldeia mencionada já no século XII, cuja denominação teria passado por sartão, sertã etc. Outras explicações etimológicas, como a de Gustavo Barroso, derivam a palavra do termo 'muceltão' que se originaria na língua Bunda, de Angola, e significaria 'lugar do interior’” (BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o “sertão” no século XIX. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. pp. 585-586). Gilberto Mendonça Teles, em seu texto *O lu(g)ar dos sertões*, lembra que alguns dicionários etimológicos tratam a palavra como “forma aferética de desertão” - grande deserto, deserto de gente. Não por acaso o cinema glauberiano, que na visão deleuziana se constitui como o cinema onde “o povo falta”, se situaria e se constituiria essencialmente nesse espaço. Gilberto Mendonça destaca, ainda, que “embora em lat. Clássico o conceito de SERTÃO tenha sido expresso por *mediterranea*, -*orum*, ou seja, 'as terras do centro de um país', 'as regiões afastadas da costa' (com o singular indicando, a partir do séc. III, o mar entre a Europa e a África, o antigo *Mare Internum* ou *Mare Nostrum*), chamo a atenção para uma possível explicação etimológica por intermédio do supino de *sérere*, *sertum*, com o significado próprio de 'trançado', 'entrelaçamento', e com o figurado de 'embrulhado', 'enredado', 'enfileirado'. Isto porque a raiz desta forma verbo-nominal é a mesma de *desertum* (*desertum*: o que sai da 'fileira') que passou à linguagem militar para indicar o 'desertor', aquele que sai (de-) da ordem e desaparece. Daí o subst.

de vista do observador, que se vê sempre no “certo”, no “conhecido”, no “próximo”, no “litoral”, no “culto”, isto é, num lugar privilegiado — na “civilização”. É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que o símbolo comandava a significação (re)produzindo-a de cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado. Refletia na América o ponto de vista do europeu — era o seu dito (ou seu ditado), enquanto nas florestas, nos descampados, nas regiões tidas por inóspitas, de vegetação difícil, se ia criando a subversão de um não-dito nativista e sertanista que se tornou um dos mais importantes signos da cultura brasileira, sobretudo depois que Euclides da Cunha, no início do século XX (1902), publicou o seu livro magistral, *Os sertões*, escancarando a realidade brasileira para os próprios brasileiros¹⁸³.

Desertanum para o lugar desconhecido para onde foi o desertor, estabelecendo-se, ainda no lat. Clássico, a oposição entre *locus certus* e o 'lugar incerto', desconhecido e, figuradamente, impenetrável” (TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. *Verbo de minas: letras*, Juiz de Fora: CESJF, v. 8, n. 16, p. 71-108, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2009/06_GILBERTO__VM_1_2010.pdf>. Acesso em: 10 Fevereiro 2013). Daí que o sertão é o espaço liso por natureza, que reúne o indesejado e “despejado” pelo Estado, e condensa, por isso mesmo, a potência originária da máquina de guerra (o que não significa que seja um espaço não passível de ser estriado, uma vez que Deleuze e Guattari mostram que a relação liso e estriado é não delimitada, não binária).

182 Cf CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 19.

183 TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. *Verbo de minas: letras*, Juiz de Fora: CESJF, v. 8, n. 16, p. 71-108, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2009/06_GILBERTO__VM_1_2010.pdf>. Acesso em: 10 Fevereiro 2013.

Assim como Euclides da Cunha abre seu *Os Sertões* – conferindo à primeira parte da narrativa o título *A Terra* - com uma descrição panorâmica da terra-sertão (relevo, clima, vegetação), Glauber faz o primeiro plano de seu longa-metragem: em uma tomada aérea, a terra com sua vegetação ressequida preenche o quadro, até o plano fechado do gado morto e, em seguida, o homem. Como postura política - “a fim de afirmar esta independência (em relação às potências coloniais), ele (o cinema novo) chega até a recusar a maestria técnica e estética própria ao cinema ocidental: aí reside também o sentido do filmar feio, gritado”¹⁸⁴ -, a violência da terra é assumida em termos estéticos: deixa-se o sol queimar a película, estourar a fotografia.

O poema à maneira de repente (escrito por Glauber Rocha, com melodia e voz de Sérgio Ricardo), que funciona como condutor narrativo em *Deus e o Diabo* (segundo consta na legenda inicial, um “romance na voz e violão”) e pontua as passagens da travessia dos protagonistas (“antecede, deflagra e comenta a ação”¹⁸⁵), anuncia: “Manuel e Rosa vivia no sertão/trabalhando a terra com as própria mão”¹⁸⁶; enquanto, em plano geral, vemos alguns fiéis ajoelhando-se na terra, em volta de Sebastião (Lídio Silva), o “santo e milagreiro”. Nesse momento inicial, a terra aparece ligada ao trabalho/sustento - é dela que Rosa (Yona Magalhães) tira a mandioca para fazer a farinha, Manuel vai até a feira da cidade para acertar a partilha do gado com o Coronel Moraes (Milton Roda), a fim de “comprar um pedaço de terra para fazer sua roça”; à fé - o primeiro contato visual de Manuel com o beato Sebastião (Lídio Silva); à morte - é nessa terra seca do sertão que a mãe do vaqueiro será morta e enterrada (em justificativa do repente: “meu

184GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

185BENTES, Ivana. Política e estética do mito em *Deus e o diabo na terra do sol*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 984.

186A reprodução das falas é sua respectiva transcrição, de acordo com a oralidade dos personagens do filme.

filho, tua mãe morreu, num foi da morte de Deus, foi de briga no sertão”). E ainda ao primeiro ato (em termos de uma cronologia narrativa) que abre a cadeia de todas as violências, que ativa a “máquina de guerra nômade – a cruzada violenta de bandos errantes – que decodifica o fluxo informe e ilimitado da vida, a ponto de tornar impossível qualquer solução política para devolvê-lo ao seu livre movimento criador, a sua potência paradoxal da gênese”¹⁸⁷: inconformado com uma lei que “não protege o que é seu”, impossibilitado de ter uma terra que produza, Manuel assassina o coronel durante a negociação da partilha do gado e parte para Monte Santo, à procura de Sebastião.

É o configurar-se nômade do vaqueiro (“não temos nada para levar, a não ser nosso destino”, ele fala para Rosa), via um ato de violência, que acaba por criar, através da relação e reconhecimento do sertão como um espaço liso e que não se pode medir/dividir pelo Estado, uma máquina de guerra:

efetivamente irredutível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte (...) Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida.¹⁸⁸

187GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

188DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. pp. 12-13.

Essa violência, que no espaço estriado controlado pelo Estado é negativa, no espaço liso do sertão é “estranha positividade”, que funda a guerra não institucionalizada, não regrada, não codificada, que territorializa o espaço e

o desterritorializa (fazer do fora um território no espaço, consolidar esse território mediante a construção de um segundo território adjacente, desterritorializar o inimigo através da ruptura interna de seu território, desterritorializar-se a si mesmo renunciando, indo a outra parte...). Uma outra justiça, um outro movimento, um outro espaço-tempo.¹⁸⁹

Assim, no mesmo espaço, Manuel passa pelos territórios e experimenta as violências da propriedade (o coronelismo¹⁹⁰), do profetismo e banditismo. “Três formas distintas de poderes paralelos, que combinam crime e crença, desafiando costumes e leis”, e ao mesmo tempo, “três ritos de iniciação e provação”¹⁹¹.

189DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 14.

190Sobre o coronelismo, Dawid Bartelt coloca: “como em outras partes, no sertão o poder baseava-se na posse da terra. O sistema de execução de poder refinado no século passado, o coronelismo, ligava o poder privado ainda mais intimamente ao poder público, substituindo-o no sertão, dado sua ausência. A violência fazia parte integral da manutenção deste poder coronelista” (BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o “sertão” no século XIX. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 587). O que pode ser resumido em uma das falas do personagem do coronel que, juntamente com o padre, contrata Antônio das Mortes para matar o Santo Sebastião: “Eu sempre disse que aqui só existem duas leis, a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto”.

191BENTES, Ivana. Política e estética do mito em *Deus e o diabo na terra do*

A escada que conduz ao Monte Santo é “caminho de pedra e de sangue” que prenuncia a violência da fé: “humilhação, martírio, exaltação da dor e do sofrimento, penitências, expiações redentoras”¹⁹², “crimes libertadores”. No sermão de Sebastião, a terra aparece como promessa de fertilidade, “onde tudo é verde, os cavalo comendo as flor, e os menino bebendo leite nas água do rio”. É também aqui, que pela primeira vez no filme, escutamos a profecia: “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”. Em contraposição à escassez e aridez, uma terra outra, para o que falta¹⁹³. Ou como coloca Jean-Christophe Goddard, é a profecia evangélica da queda dos poderosos, que exprime a rivalidade política e econômica do semiárido nordestino com o litoral produtivo e urbano, e profetiza a inversão, o devir fértil do sertão e o devir árido do litoral.¹⁹⁴

sol. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. pp. 982-983.

192 *Idem*, p. 985.

193 Lúcia Nagib aponta que tais falas de Sebastião “são inspiradas nas profecias transcritas em *Os sertões*, que prevêm uma 'terra da promessa, onde corre um rio de leite e são de cusuz de milho as barrancas” (NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 31). Observamos, ainda, grande semelhança entre o sermão de Sebastião e o relato da visão de Dom Bosco de uma cidade que surgiria em meio ao cerrado, planalto central, um “outro sertão” brasileiro: “entre os paralelos 15 e 20 graus, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago. Agora, uma voz disse repetidamente: quando se vierem a escavar às minas escondidas no meio destas montanhas, aparecerá neste sítio a Terra Prometida, donde fluirá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível” (*Apud* HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 24). Brasília viria a ser construída posteriormente como promessa de uma nova terra, um novo Brasil.

194 Cf. GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade*. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

O personagem de Sebastião espelha Antônio Conselheiro, e o Monte Santo, Canudos (vale ressaltar que a guerra de Canudos e a figura do Conselheiro são invocados como memória recente dentro na narrativa de *Deus e o Diabo*¹⁹⁵). Nesse espaço, “o profeta traça o movimento pelo qual uma religião torna-se máquina de guerra ou passa para o lado de uma tal máquina”¹⁹⁶, contra o Estado. O padre (representante da igreja como instituição vinculada ao Estado) e o coronel, que contratam Antonio da Morte (Maurício do Valle) para matar o beato, reclamam: o primeiro - “depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais um centavo de batismo e casamento”; o segundo - “Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a igreja”.

Glauber, operando com elementos da história, realismo e mitos populares, realiza o que seria uma das soluções para um “cinema menor” (como a “literatura menor” de Kafka) apontadas por Deleuze: como o diretor de cinema encontra-se diante de um povo duplamente colonizado do ponto de vista da cultura – por histórias vindas de outros lugares, e por seus próprios mitos, estes tornados entidades impessoais a serviço do colonizador – ele não deve “fazer-se etnólogo do povo”, nem mesmo “inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada” – ficção pessoal e mito impessoal, ambos, estão “ao lado dos senhores”; resta, ao autor de cinema,

a possibilidade de se dar “intercessores”, isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas

195Cabe aqui a definição de Deleuze para a memória nos países onde se desenvolve a “literatura menor” ou, no caso, poderíamos dizer, o “cinema menor”: “não é uma memória psicológica como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo uma memória coletiva como a de um povo existente. É, vimos, a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir” (In: DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 263).

196DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 56.

colocando-as em condição de “ficcionar” por si próprias, de “criar lendas”, “fabular”. O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*¹⁹⁷.

No plano que vemos do Monte Santo, feito em câmara alta, temos a sensação de que os fiéis, distribuídos em volta de Sebastião, aos seus pés, parecem flutuar sobre a visão de um sertão sem fim. A sensação de um homem deslocado da terra, mais próximo ao céu: “Deus separou a terra e o céu, mas tá errado”, afirma o santo (em outra via, é a afirmação do sertão como *espaço liso* – “não há distância intermediária, perspectiva, nem contorno, a visibilidade é restrita”¹⁹⁸). Seu discurso funda-se em uma referência outra à terra, que não a de propriedade, mas que se faz junto ou a partir dessa, contra ela: “é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do santo”; “o homem não pode ser escravo do homem, o homem tem que deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu”. Uma terra da salvação, como promessa, e que surge também como ilusão, miragem perdida no horizonte: uma ilha, impossibilitada ela mesma de ser terra pela inexistência, ali, do mar. Uma ilha que o vaqueiro vê “no fundo das águas”.

Rosa: A ilha não existe!

197(DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 264). É o que acontece ainda com os personagens de Corisco e Lampião, ou Corisco-Lampião, já que em um jogo de interpretação do ator Othon Bastos há a incorporação desse duplo.

198DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 14.

Manuel: Existe sim! Espiei no rio e vi no fundo das águas.

Rosa: Ele (Sebastião) disse que a ilha não existe, que nós devia andar no sofrimento! Eu fui atrás de você e escutei tudo!

Manuel: É mentira! Você e esse povo num presta, num vale nada! Mas eu vou ficar vivo e vou ser rei. Vou criar meu gado num campo de capim verde.

Rosa: Isso é sonho Manuel! A terra toda é seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse! Pra que fugir e se desgraçar na esperança? Vamo embora! Vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente!

Para se chegar à ilha é preciso um ato de sacrifício: Manuel sobe as escadas carregando uma pedra (o próprio Monte Santo) em sua cabeça. Essa busca, que se revela interiorização do exterior (“a ilha está dentro da gente”, diz Sebastião), e também o seu inverso, é fluxo constante da violência: é preciso matar um inocente para chegar à terra prometida. É Rosa quem, alheia ao transe místico dos fiéis incorporado por Manoel, inverte o fluxo, e mata Sebastião.

as mulheres do *cinema novo* sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de *Porto das Caixas*, mata o marido; a Dandara de *Ganga Zumba*, foge da guerra para um amor romântico; Sinha Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias¹⁹⁹.

Morre o beato e o Monte Santo, com o assassinato dos fiéis por Antônio das Mortes. E como a violência, aqui, é esse fluxo, pulsão (apenas passível de ser invertido ou duplicado, mas não cessado, uma

199ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 66.

vez que constitui única linha de fuga “ao intolerável”, à “impossibilidade de viver agora 'nesta' sociedade”, como coloca Deleuze), Manuel e Rosa, guiando/guiados por cego Júlio²⁰⁰ (Marrom) - personagem que indica que o vagar pela terra é antes um sentir e intuir a trajetória, sem ver ou mesmo planejá-la (ele tateia a terra, assim como tateia o corpo do cangaceiro para “tirar seus demônios”) -, encontram o cangaceiro Corisco (Othon Bastos), “o diabo de Lampião”, com os dois únicos homens que restaram de seu bando e sua mulher Dadá (Sônia dos Humildes).

No transe – trajetória da violência, o cangaceiro é, para Manuel, São Jorge, o seu “padim Sebastião”, uma continuação, reincorporação do santo. Arrastando-se pela terra, ele beija os pés de Corisco assim como havia beijado os de Sebastião, selando uma nova promessa de luta.

Manuel: Capitão Corisco, eu queria entrar pro cangaço, podia ser um cabra bom pra ajuda nessa guerra. Não tenho o que fazer, queria vingar meu padim Sebastião, não foi o governo dos coronel que matou ele também?

Corisco: Você sabe brigar?

Manuel: Sei sim senhor que eu era jagunço. Já fiz muito assalto pra dar de comer aos beato. E monto bem, que já fui vaqueiro.

Manuel é então rebatizado por Corisco e, com chapéu de cangaceiro colocado na cabeça, vira Satanás, porque “Manuel é nome de vaqueiro”. Na terra vasta do sertão, a trajetória, o pisar outros territórios, o (des)territorializar redefine identidades²⁰¹; “todo ponto é uma

200Ivana Bentes lembra ainda que o cego é o personagem cantador-narrador (carrega sempre o violão nas costas), que “testemunha a história e faz circular o mito” (BENTES, Ivana. Política e estética do mito em *Deus e o diabo na terra do sol*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 983).

201Em *Ernesto Guevara, rastros de lectura*, Ricardo Piglia destaca um trecho

alternância, e só existe como alternância”²⁰²: na fazenda, Manuel é vaqueiro; no Monte Santo, beato; no cangaço, Satanás. O ciclo da terra: morte e (re)nascimento, matar e morrer. O homem come a terra, a terra come o homem.

Corisco: O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu, os bicho agora tão comendo os olhos bonito dela. Morreu Maria mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois. Cangaceiro de duas cabeça. Uma por fora, outra por dentro. Uma matando e a outra pensando. Agora eu quero ver se esse homem de duas cabeça²⁰³ não pode consertar esse

do diário de Guevara que, em alguma medida, parece mostrar como seus relatos de viagem (o transitar por terras latino-americanas), assim como suas cartas, “apagavam” gradualmente o Ernesto, em busca do Che: “o personagem que escreveu estas notas morreu ao pisar de novo terras argentinas, quem as coloca em ordem (eu), não sou eu” (In: PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p. 112 - tradução nossa). Waly Salomão, por sua vez, destaca que Hélio Oiticica, ao frequentar o morro e aprender os passos do samba, ganhou nova identidade: “Hélio foi para Mangueira, isso representava uma ruptura etnocêntrica, era uma ruptura com o grupo dele, a família, tudo, porque era incomum, a escola de samba era um pertence quase que exclusivo da comunidade negro-branca-mestiça do Morro da Mangueira. Genuíno laboratório de miscigenação. Por ser branco lá no morro foi rebatizado de 'Russo' e desvestia-se do nome de família Hélio Oiticica” (SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 86).

202DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 50.

203A imagem do homem de duas cabeças aparece também na *Estética do Sonho*, outro manifesto de Glauber, e apresenta relação direta com *Deus e o Diabo* e o personagem do cangaceiro: “a pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à

sertão. É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o governo da república. Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui (levanta um punhal), tá aqui (levanta o fuzil), tá aqui o meu fuzil pra não deixar pobre morrer de fome!

O cangaceiro de braços abertos forma uma cruz com um punhal em uma das mãos, o fuzil em outra (com o corpo em cruz ele também morrerá, logo após abençoar-se em mesmo sinal). No sertão a violência está interligada, “o assassinato sagrado da criança pelo padre comunica numa agitação confusa com o massacre dos camponeses pelo matador pago pelo Estado e com o terror que faz reinar o bando de rebeldes”²⁰⁴, é sempre duplicada, como o monstro mitológico de várias cabeças morto por Hércules, a Hidra de Lerna: quando uma delas era arrancada, nasciam duas em seu lugar.

Corisco: Meu padim padi Ciço fechou tudo isso aqui (aponta para o próprio corpo, na altura do coração). Espero Antônio das Mortes. Quero me topá com ele de homem pra homem, de Deus para Diabo, é o capitão Corisco enfrentando o dragão da riqueza, se eu morrer nasce outro, que nunca pode morrer São Jorge, o santo do povo.

Assim que para Manuel, Corisco é o outro do beato Sebastião. Na fé e no cangaço, experimenta-se a violência como crença, ou como pertencimento.

razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística” (ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 250).

204GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

É desse modo que, na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte. A tomada de consciência é desqualificada, seja porque se dá num vazio, como no caso do intelectual, seja porque está comprimida num vão, como em Antônio das Mortes, capaz tão somente de captar a justaposição das duas violências e a continuação de uma na outra.²⁰⁵

Antônio das Mortes, matador de cangaceiros, é uma espécie de máquina de guerra nômade captada pelo Estado: é contratado, recebe dinheiro de um coronel e um padre local (a igreja como instituição, braço do estado; o profetismo constituindo, pois, seu avesso) para acabar com Sebastião e o Monte Santo. E como coloca Deleuze e Guattari, uma máquina de guerra, pela sua potência e capacidade de criar linhas de fuga ao estado, mesmo captada, nunca deixará de lhe criar problemas²⁰⁶.

205 DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 261.

206 É importante lembrar que no longa-metragem de Glauber Rocha de 1969, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Antônio das Mortes, de matador de cangaceiros contratado pelos proprietários de terra, volta-se contra o poder desses mesmos proprietários, em uma luta pela reforma agrária (“Deus fez o mundo e o Diabo o arame farpado”, afirma o personagem). Glauber descreve uma relação antropofágica entre os personagens desse filme: “o professor come Antônio, Antônio como o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor como Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro//Esta relação antropofágica é de liberdade//Já antes eu devia ter feito assim, já em *Deus e o diabo* mas o relacionamento entre os personagens era um relacionamento fechado, com censuras entre eles; eram mais burgueses porque eu era mais burguês. Ao invés em *Antônio das Mortes* (aqui Glauber utiliza o título internacional do filme) houve uma abertura total, assim para os filmes dos

É por isso mesmo que Antônio das Mortes é o vão, a dobra, onde a tomada de consciência, mesmo desqualificada, ainda resta; porque, como máquina de guerra captada, é quem reconhece a potência do sertão como violência única e saída possível para a política.

Cego Júlio: Seu Antônio, tá vendo bem aí adiante de seus olhos?

Antônio das Mortes: É o sertão grande de Canudo!

Cego Júlio: Ah pois, nesse grande eu enxergo a terra vermelha do sangue do Conselheiro, morreu quatro expedição do governo. Moreira César, esse eu vejo melhor no meu escuro. Só não entendo como o senhor persegue um cabra como Corisco.

Antônio das Mortes: Não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa! Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir, sem pena e pensamento! Cego Júlio, me diz uma coisa, quem matou o Santo lá na igreja?

Cego Júlio: Essa pergunta a gente não faz Antônio, essas perguntas a gente esquece!

Antônio das Mortes: Quem foi que matou o Santo, foi Manuel?

Cego Júlio: O senhor não disse que foi o povo?

Antônio das Mortes: Eu tava mentindo, não queria acreditar.

Cego Júlio: Foi a mão do ciúme, Rosa matou a fê de Manuel.

outros autores: esta liberdade, nova para nós, criou a possibilidade de uma relação nova com o público” (ROCHA, Glauber. *Tropicalismo, Antropologia, Mito, Ideograma*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 151). Por mais que Glauber aponte esse predomínio de um engessamento, fechamento, advindo mesmo de uma dialética, ainda em alguma medida, fixa, esquemática, e de uma perspectiva revolucionária otimista - e que se revelou frustrada em *Terra em Transe* (1967) -, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* já podemos entrever essas “relações antropofágicas” pela constante (re)incorporação da violência por cada um dos personagens.

Antônio das Mortes: Dois infeliz, não matei de uma vez não mato doutra. Corisco tá muito cansado.

Cego Júlio: Não mate ele também.

Antônio das Mortes: Ele eu mato, perseguindo até o fim.

Cego Júlio: É matando Antônio, é matando que você ajuda seus irmão, é?

Antônio das Mortes: Sebastião também me perguntou. Eu não queria mas precisava. Eu não matei os beato pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

Cego Júlio: A culpa não é do povo Antônio, a culpa não é do povo Antônio!

Antônio das Mortes: Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo, e pra que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco, e depois morrer de vez, que nós somo tudo a mesma coisa.

“Que nós somos tudo a mesma coisa”: Manuel e Corisco, o beato Sebastião e Lampião, Corisco e Lampião, os dois no mesmo corpo. Toda a violência se dá sobre a terra, em dois fluxos - Deus e o Diabo, “pelo sim, pelo não”²⁰⁷. Não é Deus *ou* o Diabo, mas sempre sua coexistência: como na cena em que Manuel, em meio a um saque do bando de Corisco a um casamento de coronel, sustenta uma faca em uma das mãos e o crucifixo na outra.

O que complica tudo é que essa potência

207Nos dois momentos, quando o Santo Sebastião e quando Corisco entram na vida de Manuel, o cantador repete “pelo sim e pelo não”: “Manuel e Rosa vivia no sertão, trabalhando a terra com as própria mão, até que um dia pelo sim e pelo não, entrou na vida deles o Santo Sebastião”; “A história continua, preste lá mais atenção, andou Manuel e Rosa nas vereda do sertão, até que um dia pelo sim e pelo não, entrou na vida deles Corisco, o diabo de Lampião”.

extrínseca da máquina de guerra tende, em certas circunstâncias, a confundir-se com uma ou outra das cabeças do aparelho de Estado (...) Há, portanto, um grande risco de identificar a relação estrutural entre os dois pólos da soberania política e a relação dinâmica do conjunto desses dois pólos com a potência de guerra.²⁰⁸

É no reconhecimento mesmo dessa identificação que Glauber realiza a implosão dos mitos e abre, em e através de seus personagens, a possibilidade de rompimento da unidade soberana que pode ser composta nesse jogo de duplos, nessa alternância. Nem de Deus, nem do Diabo, a terra é do homem. E seu destino, como afirma Manuel, é “maior do que a morte”.

Entretanto, é como se, para atingir o rompimento mesmo dessa soberania, fosse necessário ao homem experimentar essa alternância, esse reduplicar constante da violência, incorporando-a através da terra, em um movimento nômade de (des)territorialização, reterritorialização.

Rosa, que de alguma maneira é alheia a essa relação terra-violência (mais próxima ao *migrante*, e não ao *nômade*²⁰⁹), sustenta um discurso de que “a terra toda é seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse, vamo bora, vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente”. Quando ela experimenta a violência (o assassinato do Santo Sebastião), essa parece apontar para o rompimento mesmo dessa relação. É relevante notar, pois, que na fuga pelo sertão, depois da morte de

208DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 15.

209Partindo da afirmação de Toynbee, que o nômade é antes de tudo “aquele que não se move”, Deleuze e Guattari apontam que “enquanto o migrante abandona um meio tornado amorfo ou ingrato, o nômade é aquele que não parte, não quer partir, que se agarra a esse espaço liso onde a floresta recua, onde a estepe ou o deserto crescem, e inventa o nomadismo como resposta a esse desafio” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 52).

Corisco e Dadá, é Rosa quem cai ao chão, impossibilitada de continuar a travessia, fixa à terra. Manuel continua a corrida, no eco do grito de morte do cangaceiro - “Mais forte são os poderes do povo” - e na profecia do repente - “o sertão vai virar mar/e o mar virar sertão/o sertão vai virar mar/e o mar virar sertão/que assim mal dividido/esse mundo anda errado/que a terra é do homem/não é de Deus nem do Diabo” (a confirmar a fala de Antônio das Mortes - “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo”).

Mas a única coisa que temos dessa corrida desatinada de Manuel pelo sertão é a incerteza. Não só Glauber é um cineasta da transição, passando por uma certa ambiguidade (como bem coloca Deleuze, dividido entre concepções clássicas, certas nuances de uma ideia de um povo unificado – vide seu guevarismo - e a sua própria impossibilidade), como “a ideia de revolução é ela mesma ambígua”²¹⁰.

A profecia carrega essa capacidade de inversão da violência da máquina de guerra nômade, que não só reconstitui o sertão como espaço liso, mas afirma

a extensibilidade ilimitada do Sertão, que é ele mesmo, por sua própria qualidade de não poder ser estriado, não uma região do Brasil, mas um espaço absoluto, um espaço sem fronteiras discerníveis, em extensão permanente, que preserva todo o espaço liso – e, portanto, o próprio mar – da violência do aparelho de Estado que procura regular a comunicação entre os homens fechando o espaço²¹¹.

210 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 58.

211 GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

Entretanto, não podemos esquecer que, como coloca Deleuze e Guattari, foi “no mar que pela primeira vez o espaço liso foi domado, e se encontrou um modelo de ordenação, de imposição do estriado, válido para outros lugares”²¹². A trajetória sertão-mar carrega toda essa complexidade da relação entre o liso e o estriado, repleta de nuances, muitas vezes ambígua – é tanto potência revolucionária pela comunicação de espaços “ilimitados”, que fogem do controle do Estado e engendram máquinas de guerra, como podem constituir-se em espaços lisos colocados como um meio de comunicação a serviço de um Estado estriado²¹³ (lembramos que o mar de *Deus e o Diabo* chega no Eldorado de *Terra em Transe*).

É nessa ambiguidade, no “entre”, no limiar, que se dá o transe – o homem toma posse da terra, a terra toma posse do homem. O trânsito/transe é ele mesmo a política (im)possível – fazer o homem entrar em transe pela posse da terra (posse aqui no sentido de possessão, incorporação), fazer a terra entrar em transe, na impossibilidade de qualquer fixidez.

212DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 187.

213Cf DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 59.

TRANSE EM TERRA

Tudo o que houve na década de 60 foi abalo europeu e americano provocado pelo despertar do terceiro mundo.

(Glauber Rocha)

Em uma anotação de Hélio Oiticica datada de 15 de janeiro de 1961, lemos: “ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO”²¹⁴. Em outro momento, pouco mais de um mês depois (anotação de 22 de fevereiro de 1961), sobre a realização de suas maquetas e a questão arquitetônica em seu projetos, afirma, em relação ao caráter labiríntico:

tende a organizar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna. O labirinto, porém, como labirinto, ainda é a ideia abstrata mais próxima da arquitetura estática no espaço. Seria uma arquitetura estática desenvolvendo-se até tornar-se espacial. Seria, portanto, a ponte, para uma arquitetura espacial, ativa, ou espaciotemporal. De maneira mais virtual e, portanto, mais no novo sentido é a tentativa de sulcar, no sentido vertical ou no horizontal, as maquetas. Esses sulcos são como “regados pelo espaço” quebrando a parede outrora estática e “massa”, em tensões diversas²¹⁵.

O labirinto é esse espaço submetido a uma tensão interna: um território fixo, limitado, que ao solicitar a busca de uma saída, um fim - e provocar a desorientação, o perder-se -, exige a construção constante de novos espaços, novos trajetos, provocando um vagar constante, e sempre preso ao mesmo lugar. Incorpora, assim, espaços virtuais, abstratos, em um real, estático, criando uma relação outra entre esse espaço e o tempo (preenche o espaço de tempos). Hélio coloca em

214OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 28.

215Idem, p. 32.

termos de uma “aproximação ao mágico” (que também vai ao encontro do aspecto lúdico, um jogo de montar, desmontar, remontar espaços).

As maquetas que sucedem aos primeiros labirintos são mais simples, não mais labirintos no sentido estrito do termo, mas virtualmente o são, o que é mais importante. As portas rodantes lhe dão outra dimensão, juntamente com os sulcos, mais complexa e profunda. A maqueta é mais virtual, não tanto labirinto, porém movimento e tensão, tomando assim uma dimensão que tende a ser ilimitada. O espaço e o tempo se casam em definitivo²¹⁶.

Ao pensarmos em termos de espaço liso e estriado, o labirinto apresenta-se como potencialmente ambíguo. Por ser fixo, delimitado, criado para aprisionar (lembremo-nos do aspecto mitológico, o labirinto construído por Dédalo, ordenado pelo rei Minos, para isolar o Minotauro, ser estranho àquela sociedade, que guardava uma potência de violência desconhecida, metade touro, metade homem – não seria também o homem com a “cara de cavalo” de Hélio Oiticica?), é o espaço estriado por definição e estrutura. Em termos virtuais, por abstração, é uma espécie de espaço que não apenas possibilita, mas instiga a (re)criação intensa de trajetos, faz existir “nômades que não se movem” (na definição já mencionada de Toynbee utilizada por Deleuze e Guattari), e que, por mais que não se movam, não migrem, mantêm um espaço liso que se recusam a abandonar, que abandonam apenas para conquistar e morrer²¹⁷.

Não por acaso a imagem do labirinto surge em Hélio Oiticica – em seus escritos, como estrutura criativa. Na “tentativa de sulcar as maquetas” descrita acima, podemos identificar um ato de marca,

216OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 32.

217Cf DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 189.

divisão, estriamento do espaço; o que se mostra em forma apenas, ou meio para se atingir um fim. Em termos de concepção, ideia, os sulcos são “regados pelo espaço”, o que existe é uma espécie de tentativa de chegar a um espaço liso através do estriado, do fixo para o móvel. Dos penetráveis fixos, para os de placas rodantes: a estrutura da obra não está dada como um todo, a uma só vista, mas é percebida, faz-se ao longo do caminhar, transitar; o desvendamento de todas as suas partes só existe através da mobilidade - “a maneira pela qual um espaço se deixa estriar, mas também a maneira pela qual um espaço estriado restitui o liso, com valores, alcances e signos eventualmente muito diferentes”²¹⁸.

Labiríntica é ainda a estrutura da favela, e sua vivência arquitetônica (e não apenas esse aspecto) vai atravessar a criação de Hélio.

O sol já se punha, mas o dia estava ainda claríssimo (18h de verão no Rio), e a própria topologia do morro que estava a meus pés, que eu “caminhava” ao subir, como que evocava essa gênese; então cheguei a algo: essa ideia da “Nova Objetividade” como um conceito, um pensamento, não seria uma experiência restringida à minha, como até então quisera eu, ou ao menos teorizava, mas algo que acontecia num grupo, que se constatava em experiências independentes, individuais que brotavam ao redor. Essa vivência, tão fundamental, num lugar para mim essencial, me causou momentaneamente uma vertigem (não das “alturas”, nem provocada por tóxicos, mas semelhante a estas) – jamais, por estranho que seja, tal me ocorrera²¹⁹.

218DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 195.

219OITICICA, Hélio. Vivência do Morro do Quietos. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 219 – 220.

A vertigem como um movimento outro, efeito (de ordem sensorial) do (re) fazer trajetos de um labirinto, que se dá junto ao traçado linear (ou não) do caminho físico (pensemos como em termos de representação imagética, frequentemente, os labirintos configuram uma espiral). Vertigem que evoca uma espécie de transe, algo como um estado alterado de consciência vinculado ao transitar intenso, “o andar nas ruas do delirium ambulatorium”²²⁰. “AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE ENRIQUECEM/VÊ-SE Q ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM TROUVAILLES SEM CONSEQUÊNCIA/SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA O DELIRIUM AMBULATORIUM RENOVADO A CADA DIA”²²¹.

Esse “delirium ambulatorium” que aparece como um transe individual, pela vivência cotidiana de um espaço outro, em um primeiro momento estranho, mas que passa a ser incorporado como gênese e estrutura da obra, ou melhor, invenção. O transe/trânsito como ligação do homem à terra.

Na instalação, estrutura ambiental²²², *Tropicália* (em exposição

220É relevante observar que “perambulações ao acaso pela cidade”, que “estimulam as reinterpretações do espaço com base na experiência vivida” seriam propostas pelo Situacionismo, movimento que estimulou as manifestações de cunho artístico-político-cultural na década de 60 na Europa, marcadamente no ano de 1968 (Cf Verbetes *Situacionismo*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3654>. Acesso em: 26 Fevereiro 2013).

221OITICICA, Hélio. Mitos vadios. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 178.

222Sobre a gênese do *Parangolé*, Hélio afirma: “nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma 'arte ambiental' por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como que uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de Núcleos, Penetráveis e Bólides, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um 'mundo ambiental' onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original” (OITICICA, Hélio. Bases

no MAM–RJ em 1967, como parte da *Nova Objetividade*), o que estava proposto, segundo Hélio, era um retorno à terra. Compreendia então um retorno ao espaço liso, ou melhor, um ir e vir entre o estriado e o liso (fazer-se um através do outro) - “uma relação condicionada-incondicionada na contínua apreensão da obra”²²³.

Em um espaço “fechado” (se pensarmos os limites estruturais dos *Penetráveis*), uma obra aberta, que trazia o “natural” ao “artificial”. Plantas tropicais, pedras, areia. *Penetráveis* PN2 e PN3. “CAIXA/ZINCO/PAPELÃO//AREIA/TERRA/CIMENTO//MADEIRA/LATÃO/ÁGUA//CONSTRUÇÃO”²²⁴. Areia para ser pisada sem sapatos, nesse contato/retorno à terra. Processo que, em sua concepção estrutural, estava originalmente interligado à estrutura orgânica das favelas: “construções espontâneas, anônimas, nos grandes centros urbanos – a arte das ruas, das coisas inacabadas, dos terrenos baldios etc”²²⁵.

fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 68). O aspecto ambiental, a “manifestação ambiental” é transposta ainda para o campo musical: “Mas tudo isso é feito de modo estrutural, profundo, e logo surge a necessidade, manifestada inicialmente no sentido grupal, do que chamarei de 'manifestação ambiental': a necessidade de guitarras, amplificadores, conjunto, e principalmente a roupa, que não são acessórios 'aplicados' sobre uma estrutura musical, mas fazem parte de uma linguagem complexa que procurei aí criar, uma linguagem universal, onde os elementos não se somam como $1 + 1 = 2$, mas se redimensionam mutuamente” (OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme - o sentido de vanguarda do grupo baiano. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 117).

223OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 68.

224Poema de Roberta Camila Salgado em *Tropicália* (In: OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 101).

225OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 108.

O Penetrável principal que compõe o projeto ambiental foi a minha máxima experiência com as imagens, uma espécie de campo experimental com as imagens. Para isto criei como que um cenário tropical, com plantas, araras, areia, pedrinhas (numa entrevista com Mário Barata, no Jornal do Comércio, a 21 de maio de 1967, descrevo uma vivência que considero importante: parecia-me ao caminhar pelo recinto, pelo cenário da “Tropicália”, estar dobrando pelas “quebradas” do morro, orgânicas tal como a arquitetura fantástica das favelas – outra vivência: a de “estar pisando a terra” outra vez)²²⁶.

226(OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 108). Assim Hélio explica, de forma detalhada, em sua entrevista a Mário Barata: “para entrar em cada penetrável era o participante obrigado a caminhar sobre areia, pedras de brita, procurar poemas por entre as folhagens, brincar com araras, etc. o ambiente criado era obviamente tropical, como que num fundo de chácara, e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando a terra. Esta sensação, sentia-a eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar 'pelas quebradas' da Tropicália, lembram muito as caminhadas pelo morro (lembro-me aqui de que, um dia, ao saltar do ônibus ao pé do morro da Mangueira com dois amigos meus Raimundo Amado e sua esposa Ilíria, esta observou de modo genial: 'Tenho a impressão de que estou pisando outra vez a terra' – esta observação guardei para sempre, pois revelou-me naquele momento algo que não conseguira formular apesar de sentir e que, concluí, seria algo fundamental para os que desejarem um 'descondicionamento' social (...) quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas. O ambiente é propositadamente anti-tecnológico, talvez até não-moderno nesse sentido: quero fazer o homem voltar à terra – há aqui uma nostalgia do homem primitivo” (OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 20 Fevereiro 2013).

Essa passagem do estriado ao liso torna-se clara também na experiência do Contra-Bólido N° 1 *Devolver a terra à Terra* (realizada durante o evento Kleemania, pelo centenário de Paul Klee, no Aterro do Caju, em 1979):

nesta operação CONTRA-BÓLIDE pego uma forma de madeira de 80 cm. x 80 cm. x 10 cm. e preencho-a de terra preta trazida de outro lugar: mas em vez de ser esta terra colocada num container é ela colocada nesta cerca sem fundo: o fundo é a própria terra da localidade onde foi colocada a forma: a forma é então retirada deixando então TERRA SOBRE A TERRA e ali fica²²⁷.

Em um primeiro momento limitada, após contato-intervenção do homem, a terra reencontra a Terra (podemos notar aqui, ainda, a distinção entre terra, em seu aspecto telúrico, e Terra, dimensão global e planetária, que, como será visto adiante, tem outras implicações e desdobramentos, possibilita outras relações). Como coloca Hélio, o contra-bólido não é uma “caixa de guardar a terra” (há limites laterais mas não de fundo, marcando desde o princípio essa perspectiva de abertura, “em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress”²²⁸), nem tão pouco se caracteriza pelo “espaço disperso naturalista” (uma completa abertura já dada). É sim esse limiar, ponto de passagem entre o fechado/aberto, estriado/liso, que se dá na ação do desmoldurar – o homem libera a terra, a terra libera o homem.

É interessante notar como essa questão da terra aparece tanto em Hélio Oiticica quanto em Glauber Rocha, configurando, no primeiro,

227OITICICA, Hélio. Devolver a terra a terra. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 183.

228OITICICA, Hélio. Devolver a terra a terra. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 183.

uma relação com o espaço-favela, e, no segundo, uma relação com o espaço-sertão: em ambos como espaço do trânsito – e do transe – como reconfiguração de territórios; como potência revolucionária.

O espaço da fuga: pelo sertão, pelas estruturas labirínticas das favelas (como fuga do artista - em busca de um “descondicionamento social” - e encontro com o marginal; o labirinto onde a polícia, braço do Estado, em alguma medida, está sujeita a “perder-se”). “Fugir ainda no sentido deleuziano da palavra, ou seja, recusar um modelo homogêneo e unívoco de Brasil para encontrar um Brasil 'menor' e múltiplo”²²⁹.

Os personagens de Glauber erram, em bandos, pelo espaço liso do sertão, em mobilidade e luta constante, como forças de resistência ao estriamento. O caminhar de Oiticica “pelas quebradas da favela” como gênese de suas invenções (figurativamente, “a terra do Morro da Mangueira” aparece como item essencial para uma de suas performances, na manifestação coletiva *Mitos Vadios*, realizada em São Paulo a 12 de novembro de 1978, em um terreno baldio na rua Augusta). Voltar à terra é posse²³⁰: a apropriação do espaço, não como demarcação, não como propriedade, mas de ordem sensorial – em inversão, a terra possui o homem. Sertão e cidade encontram-se: a segunda, ao contrário do primeiro, “é o espaço estriado por excelência”; entretanto, assim como o sertão pode constituir-se no espaço liso que se deixa estriar,

a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte, na terra e em outros elementos – fora da própria cidade, mas também nela mesma. A

229(SZTUTMAN, Renato. Apresentação. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p. 17). Sobre a afirmação de Viveiros de Castro, “fugir do Brasil e buscar o seu negativo no mundo ameríndio”.

230Aqui, a posse é tomada como possessão. Há ainda os vários desdobramentos possíveis em relação à questão antropofágica da posse como estratégia outra de apropriação, via e processo possível para desativação da propriedade, pela exposição mesma de seu funcionamento, abordada e desenvolvida por Alexandre Nodari em sua dissertação “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito antropofágico*.

cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação. Uma miséria explosiva, que a cidade secreta (...) Força condensada, potencialidade de um revide?²³¹

Em Hélio Oiticica, essa potencialidade desenha-se em um deambular individual que configura uma possessão do “eu”: “Estou Possuído”, “Incorporo a Revolta”, como inscrito em algumas capas *Parangolé*. O ato de vestir para incorporar, assim como adentrar os *Penetráveis* – experiência, a princípio, individual. Em seus apontamentos sobre a capa “Estou Possuído”, Hélio revela:

Mas esta, “estou possuído”, é a chave do enigma das outras – esta definiu um estado de espírito característico como se houvesse eu incorporado com ela a consciência de mim mesmo como ser, ser que se expressa, ser social, ético, político (...) Seria a qualidade de ser (“estou” aí é ser) (...) A capa seria então, nessa nova descoberta da “incorporação”, o elemento subjetivo explorado para que seja revelada a condição de ser – é dirigida ao participante mesmo, propondo a ele uma significação para ele mesmo e não uma transposição para uma representação de algo que está²³².

231 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. pp. 188-189.

232 OITICICA, Hélio. *Estou possuído*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 17 Março 2013.

Na obra cinematográfica, nos personagens de Glauber, por sua vez, o transe é coletivo - dos místicos, dos cangaceiros. Como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, nômades que vagam pela terra e reconfiguram territórios via transe/violência. Há, em ambos os casos, esse caráter de alteridade essencial ao transe (“o transe é transição, passagem, devir e possessão; para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, ou ser possuído por um outro”²³³), mas que dentro do cinema de Glauber aparece em um coletivo (informe, porém já coletivo, configurando, de certa forma, uma espécie de “tipologia bárbara”), enquanto no processo de Hélio Oiticica surge no indivíduo, este como potencial para um coletivo por fazer.

Como consequência, podemos marcar aqui a posição do intelectual: “em *Deus e O Diabo*, não existe o personagem do intelectual como legítimo representante ou mediador do povo, nem o discurso da exaltação ou 'vitimização' desse povo, comum nos anos 60”, “Glauber aponta novos agentes e intermediários nesse processo de mudança (o cangaceiro, o beato, o mercenário) que destituem o intelectual do seu lugar privilegiado como agente de transformação”²³⁴. O que o cineasta faz é identificar “outros” além do intelectual, enquanto Hélio faz identificar o intelectual com “outros”²³⁵ – o artista como sambista (da sua experiência com a dança e os passistas das escolas de samba²³⁶); e o

233BENTES, Ivana. Política e estética do mito em *Deus e o diabo na terra do sol*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 986.

234*Idem*, p. 989.

235É relevante lembrar que em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, o intelectual, na figura do personagem do Professor, é contaminado pela violência de Antônio das Mortes – este agora contra o coronel dono das terras –, e acaba transformando-se em uma espécie de cangaceiro. Aqui, nessa colocação, o cinema de Glauber Rocha aproxima-se bastante do processo criativo de Hélio Oiticica.

236“Minha experiência como passista da Mangueira é fundamental para que eu me lembre sempre disto: cada qual cria seu samba com improviso, segundo seu modo e não seguindo modelos; os que o fazem seguindo modelos não sabem o que seja o samba ou sambar. Que inveja aos criadores da chamada

sambista e/ou o morador da favela pode ocupar o espaço, vir a ser o intelectual/artista (da experiência de criação coletiva do *Parangolé*²³⁷).

Não podemos deixar de notar que nesses processos, em alguma medida, possam transparecer as diferenças inerentes a uma suposta forma (no cinema, parece-nos mais problemática a questão da representação e a relação com o espectador; não por acaso Hélio acabaria, como veremos logo adiante, no “quase-cinema”, com sua

'arte' e das estéticas: se quiserem fazer algo importante tratem de levar em conta de que a expressão de moldes acabou” (OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 26 Fevereiro 2013).

237 Sobre essa experiência, Hélio relata: “nesta manifestação apareceram as primeiras 'obras' criadas por 'não artistas': um grupo de moças do Estácio fez roupas com as quais se vestiu, com pano e modelo por ela inventados e escolhidos. Algo surpreendente aconteceu: a moda, o mau ou bom gosto, não existem – tudo depende da invenção livre, espontânea: chegará o dia em que cada pessoa fará sua roupa segundo sua percepção e vontade, segundo sua aspiração: talvez tenha sido aqui pela primeira vez formulado tal problema. O corte, as vestimentas em sua totalidade, pela ingenuidade com que foram feitos, resultaram em coisas audaciosas que só certos costureiros (talvez um Courrèges) teriam coragem de executar, mesmo assim apelando para o 'exótico'. Quero aqui dar os nomes, como informação, dessas moças, as primeiras a criarem algo para o Parangolé Coletivo: Rosemary e Rosenely Souza Mattos, Helena e Lúcia Cardoso. Nova experiência faremos dia 21 de maio, às 16 horas, no anfiteatro do Aterro da Glória. Levaremos as capas Parangolé para que o público faça sua experiência vestindo-as. Às pessoas que lá comparecerem serão solicitadas criações de sua autoria para a manifestação seguinte quinze dias depois, e assim sucessivamente. Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior, que seria a transformação do próprio conceito e da abordagem do que seja arte” (OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>.

*Cosmococa*²³⁸) - a ideia fixa do cinema, *a priori*, como arte coletiva (tanto no aspecto produção como em termos da recepção/percepção do espectador). Por mais que Glauber tenha lutado contra parâmetros fascistas do cinema industrial (o espectador como massa alienada), e da esquerda ortodoxa (um povo unificado em prol da nação), o caráter social, no sentido da crença no grande espectador coletivo, é base de sua criação (digamos, a perspectiva, anseio de que seu cinema atinja o “povo”, mesmo que estejamos falando de um “povo por vir”, um coletivo informe, e provoque mudanças radicais, de grande ordem, largo espectro).

Essa relação com o espectador implica a questão do posicionamento diante da imagem. Glauber questiona, coloca a representação em crise, o problema da “realidade”:

Vi um filme cubano sobre a revolução campesina; era um filme sobre a revolução em Cuba feito em estúdio, com iluminação e camponeses vestidos. Perguntei ao realizador: “Como é que o Senhor me faz um filme sobre a revolução campesina em estúdio, encenado? No momento em que o Senhor coloca esses camponeses em estúdio e em cena, no momento em que o Senhor começa a dramatizar essa realidade segundo dados culturais, ficcionais, acadêmicos, o Senhor não está fazendo um filme revolucionário, está tratando um tema de esquerda com um ponto de vista de direita?”²³⁹

m>. Acesso em: 26 Fevereiro 2013). Além de colocar em xeque a questão da autoria, Hélio realiza uma inversão ao “desnomear”/desautorizar o intelectual, nomear/autorizar o “não-artista” anônimo. Nomear literalmente: ele faz questão de identificar, com seus respectivos nomes, as moças que criaram e confeccionaram as roupas.

238Durante seu período em Nova York, Hélio ainda iniciaria os inacabados *Agripina é Roma Manhattan* e *Brasil Jorge*, filmes em Super-8; e participaria de dois curtas de Andreas Valentin, em 1975: *Flit* e *One Night On Gay Street*, este último também com Waly Salomão.

239ROCHA, Glauber. Cinema-verdade. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 75-76.

Confere, a partir disso, um caráter revolucionário ao seu cinema, “empenhado, didático, épico”, com sua respectiva teoria e prática. Como uma tradução audiovisual de ideias (Glauber caracteriza o filme *Joanna Francesa*, de Cacá Diegues, como um “romance audiovisual”²⁴⁰, e coloca que o “discurso audiovisual do cinema novo, visto em retrospectiva, surpreenderá aos incrédulos ou analistas apressados”²⁴¹), o cinema aparece como “o mais poderoso instrumento de comunicação existente”, “arma fundamental na luta contra o imperialismo”: os filmes devem ser “capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética”²⁴². Idealiza uma revolução através do cinema.

Hélio, a seu modo, questiona a estrutura cinematográfica em seus vários aspectos: além da montagem, já desestruturada na crítica e procedimento glauberiano, onde a representação é posta em crise, ele desloca a relação imagem/público/espectador, e ignora o conceito mesmo de audiovisual (“nem querer audiovisual de ranço professoral”).

A *Tropicália*, através da proposta de um percurso vivencial, já aparecia como um “exercício experimental”, a “manipulação das imagens”, como possibilidade de romper com os parâmetros e formatação de modelos preestabelecidos (“o modelo agora, cada um cria o seu segundo suas aspirações e desejos”²⁴³), culminando na *Cosmococa* com seu conceito de “quase-cinema”:

posso também fragmentar algo semelhante à
sequencia filmada em slides q se fazem
MOMENTOS-FRAME e isso sem justificativa de

240ROCHA, Glauber. Xyka da Sylva. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 353.

241Idem, p. 349.

242ROCHA, Glauber. *Revolução cinematográfica*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 101.

243OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 29 Março 2013.

q tenha q ser “audio-visual” (termo q detesto: afinal não é tudo audio-visual? e mais? então porque a definição isolando tão especialmente esses dois sentidos? não seria o termo algo q queira indicar uma intenção de manter a supremacia da IMAGEM em vez de deslocá-la?: a questão é q a IMAGEM não tem mais a mesma função e isso é mais acentuado no q se refere ao cinema: segundo MCLUHAN a TV q possui menor definição visual abre brechas pra q o espectador se invista em participante e preencha o q lacunea: o cinema não: é super definido na fotografia-sequência e se apresenta completo: uno: o super-visual q desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas: mas o poder da IMAGEM como matriz-comportamento q mantém o espectador numa posição imutável não era só visual: era conceitual: irmã gêmea da ideologia aplicada e resultante em demagogia discursiva: era STALIN e MACCARTHY: era o media preso a um tipo de argumentação verbo-voco-visual q se caracterizava por constâncias idealizantes: o star-system: a não-improvisação: tudo o q era experimental e q portanto fragmentava a constância dos conceitos e das ordens verbo-voco-visuais era considerado abominável e decadente (...) questionar a razão de ser de cinema-linguagem q é a dele q levou ao limite: não se trata de crise: de limite: afinal a q tipo de gratuidade e chatice ficara reduzida a linguagem-cinema quando se tem a TV: com THE BIRDS HITCHCOCK já anunciara (com o gênio de sempre! Blessed fatty!) esse limite: COM ALEGRIA: porque por ele pode-se vislumbrar q o cinema venha a prescindir dessa NUMBNESS q aliena o espectador cada vez mais impaciente na cadeira-prisão: como soltar o CORPO no ROCK e

depois prender-se à cadeira do numb-cinema???²⁴⁴

No posicionamento de Hélio Oiticica (em um desejo de revolução pelo indivíduo), que parte do corpo, do individual-comportamental, há a transformação do espectador em participante: “PARANGOLÉ VEIO A ESTRUTURAR A PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR/conduzindo/paulatinamente o todo da experiência para a inclusão/de experiências/envolvendo o comportamento de ESPECTADOR/q passaria a PARTICIPADOR e/mais recentemente a CO-PROGRAMADOR DE PERFORMANCE”²⁴⁵; “a descoberta do corpo descobre o corpo só/incorpora a individuação do corpo/individuação através do corpo”²⁴⁶. Seja na imagem como experiência sensorial na *Tropicália*, como movimento-dança (avessa ao ícone) no *Parangolé*, como desmontagem - via interreferência direta - no “quase-cinema”.

A estratégia de oposição de Hélio Oiticica à arte e à sociedade burguesas não se inscreve, no entanto, na tradição libertário-messiânica de teor marxista de grande penetração na América Latina do período, mas na oposição anarcorromântica e na tradição libertina, voltadas para a revolução comportamental individual. Talvez por causa disso tenha preservado sua obra da ilustração temático-social na qual muitos artistas da esquerda naufragaram²⁴⁷.

244OITICICA, Hélio. *Cosmococa – programa in progress*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 29 Março 2013.

245OITICICA, Hélio. Ondas do corpo. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 170.

246OITICICA, Hélio. Ondas do corpo. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 169.

247Trecho de *museu é o mundo*, texto introdutório do catálogo da exposição homônima, pela equipe de curadoria (In: OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 10).

Estratégia essa que se mantém em um constante (re)fazer-se, nunca atrelada a qualquer categoria, parâmetro ou conceitos fixos.

(sobre o parangolé “estou possuído”) “Seria a mais radical e fundamental nesse sentido, uma nova proposição na reformulação de conceitos estabelecidos: é a consciência, com ela, da relatividade dos conceitos quanto à criação, os que regem teorias e “vivências”, etc. Mostra que há “uma vivência” de cada vez, uma formulação a cada nova criação, colocando tudo o mais em plano relativo a ela mesma”²⁴⁸.

É também nesse sentido, de uma política do indivíduo, que o Parangolé *Guevarcália* (única capa que levaria a terminação, sufixo, *ália* de *Tropicália*, emprestando tanto o caráter político-revolucionário ao nome do que se configuraria como um movimento artístico-plural, quanto re/plurissignificando a política guevarista, a imagem-mito de Che) dá um sentido outro (assim como a canção *Soy loco por ti América*) ao guevarismo de Glauber, e a qualquer resquício de uma ideia de um povo unificado: a revolução dar-se-á antes pela incorporação, indivíduo-ação, revolução comportamental, para então atingir o social.

No cinema de Glauber, a seu modo, o que podemos perceber é uma certa aproximação a aspectos da guerrilha:

Insisto num *cinema de guerrilha* como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista. *Improvisar das circunstâncias*, depurado de qualquer moralismo típico de uma burguesia que impôs do grande

248OITICICA, Hélio. *Estou possuído*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 17 Março 2013.

público às elites seu direito à arte²⁴⁹.

Sua câmera “dispara”; é “qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário (...) a escolha política de um cineasta nasce do momento em que a luz fere sua película. Isto porque ele escolheu a luz: câmera sobre o Terceiro Mundo aberto, terra ocupada”²⁵⁰, “(...) no cinema tricontinental, é necessário desmobilizar e explodir”²⁵¹. Parte do texto do cineasta intitulado *Tricontinental*, esse trecho é referência direta à *Mensagem à Tricontinental*, de Che Guevara:

Toda nossa ação é um grito de guerra contra o imperialismo... Em qualquer lugar que nos surpreenda a morte, bem vinda seja, sempre que esse, nosso grito de guerra, tenha chegado até um ouvido receptivo e outra mão se estenda para empunhar nossas armas²⁵².

Em uma das sequências do filme *Vent d'Est (Vento do Leste, 1969)*, de Jean-Luc Godard, Glauber participa como ator e, postado em uma encruzilhada, declamando os versos “é preciso estar atento e forte/não temos tempo de temer a morte” da canção tropicalista *Divino Maravilhoso*, de Caetano e Gil, aponta o caminho do cinema do Terceiro Mundo, que implica na tarefa de criar cinemas nacionais anti-imperialistas nos vários países subdesenvolvidos, inspirada na “criação de muitos Vietnãs” do foquismo guevarista.

Ivana Bentes, ao realizar o levantamento de cartas intensamente trocadas entre o diretor e os demais cineastas do chamado Cinema

249ROCHA, Glauber. *Tricontinental*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 109.

250ROCHA, Glauber. *Tricontinental*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 104.

251*Idem*, p. 109.

252GUEVARA, Ernesto. *El diario del Che en Bolivia: Noviembre 7, 1966 a Octubre 7, 1967*. Montevideo: Sandino – Eppal, 1997. p. 11. (tradução nossa).

Novo, na década de 60, aponta uma “logística” de guerrilha do movimento, com poucas pessoas espalhadas em pontos estratégicos, como as cidades da Bahia e do Rio de Janeiro, e alguns locais do continente europeu, revezando-se nas respectivas funções (produção, direção, distribuição, articulação teórica, agitação política), constituindo uma rede que potencializava esforços isolados²⁵³.

Glauber, que em algumas de suas cartas assinava como Paulo Martins, em uma delas destinada a Alfredo Guevara (maio de 1961), escreve, de forma a borrar as fronteiras entre o guerrilheiro, o cineasta e o personagem poeta: “Não acredito no cinema mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer revolução. [...] não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido”²⁵⁴. Nesse impasse entre arte e revolução, o que a obra do diretor acaba por propor é a contaminação de uma pela outra, uma estética revolucionária. Vale lembrar que um dos seus projetos mais ambiciosos – que se tornaria obsessão até o fim de sua vida – era um longa intitulado *America nuestra*, uma epopeia na América Latina, com Guevara como “o verdadeiro personagem moderno”. “Aliás, vejo nisso o início de uma nova cultura, de um novo comportamento, de um novo estilo de homem e de ação; pormenorizando: a fala, as vestimentas e o comportamento dos guerrilheiros são algo novo”²⁵⁵.

Como coloca Ricardo Piglia, em *Ernesto Guevara, rastros de lectura*²⁵⁶, a política de Che Guevara alcança outra configuração, em que não há lugar fixo, território, mas apenas a marcha, o movimento, o fluxo contínuo da guerrilha. Piglia o contrapõe a Gramsci, que do lugar fixo representado pela prisão constrói toda a sua noção de política, todo o conceito de categorias externas, fixas, imutáveis, que partem de um

253 Cf BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 24.

254 ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 25.

255 ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.121.

256 PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

coletivo, tais como hegemonia cultural, o nacional-popular e a tradição local. Guevara, por sua vez, é o homem não nacional, sujeito à fluidez implicada na construção que parte, antes de tudo, da subjetividade; sem fronteiras e às margens. É o “eterno estrangeiro”, o “sem lugar”, o nômade da experiência flutuante e da política sem território²⁵⁷. Não há, por isso, nada a ser transmitido em Guevara, a não ser seu próprio exemplo, que ironicamente se mostra intransferível; é dessa impossibilidade mesma que surge a tensão trágica que sustenta o mito; impossibilidade que aparece no personagem Paulo Martins, com a frustração do herói absoluto, e no próprio cineasta, que não abandona sua câmera para pegar em armas. O que a arte revolucionária proposta pelo cinema glauberiano faz é mimetizar a guerrilha²⁵⁸.

Hélio Oiticica, por sua vez, parte por e para um caminho outro, nova saída. Na capa *Guevarcália*, o mito Che Guevara ganha outra dimensão através da individuação e da dança. O caráter revolucionário – a violência²⁵⁹, o marginal (como “estranha positividade”) – desemboca

257Ricardo Piglia irá marcar a utilização por Guevara do termo “el Che”, modismo linguístico ligado à tradição popular como, talvez, a única marca de identidade nacional, argentina.

258É curioso observar como o verso “sem livros e sem fuzil” de Caetano Veloso, na canção *Alegria, Alegria*, parece, em certo sentido, marcar a diferença entre sua música tropicalista e o cinema novo, mais especificamente o cinema de Glauber Rocha: tanto no aspecto de conferir um sentido outro à guerrilha guevarista (vide *Soy loco por ti América*), como em ausentar-se de uma espécie de evolução linear apontada por Glauber: “o que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 65).

259Em uma das capas de Hélio - na elaboração do *Parangolé social* (com frases essencialmente de protesto) junto com outros artistas - a “violência” aparece ao lado do “sexo” na frase “sexo, violência, eis o que me agrada” (In: OITICICA, Hélio. *Parangolé social e Parangolé poético*. Disponível em:

no prazer-lazer, no “Crelazer” e nas proposições da *Whitechapel experience*, realizada no seu período em Londres²⁶⁰.

Toda a concepção do “Éden” se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a “Tropicália”, passando pela formulação do suprasensorial, até a ideia de “Crelazer”, que teve sua primeira conflagração com a Bólide-Cama e com os Bólides-Áreas, feitos desde 1967 – na verdade, dentro do Bólide-Cama, pude conceber a semente de tudo o que se ergueu depois, no “Éden”, e a realização do mesmo na *Whitechapel*, em fevereiro de 1969. O “Éden” não está submisso, entretanto, a uma forma acabada, mas à proposição permanente do “Crelazer” (...) Na experiência whitechapeliiana as sementes do “Éden” propunham “visões” ao “Crelazer”: o Bólide-Cama onde se entra e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer, que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos Penetráveis de água, “Iemanjá”, de folhas, “Lololiana”, de palha, “Cannabiana”. Ainda pela

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Março 2013).

260Hélio coloca, em perspectiva de risco, a violência como condição mesma para atingir algo como uma “nova felicidade”, e o *Parangolé* aparece como chave do processo, de uma espécie de transição de um inferno para um éden oiticiquianos, aquém de toda e qualquer transcendência religiosa, na imanência do ato cotidiano: “Na verdade, o crime é a busca desesperada da felicidade autêntica, em contraposição aos valores sociais falsos estabelecidos, estagnados, que pregam o 'bem-estar', a 'vida em família', mas que só funcionam para uma pequena minoria. Toda grande aspiração humana de uma 'vida feliz' só virá à realização através de grande revolta e destruição (...) O programa do Parangolé é dar 'mão forte' a tais manifestações” (OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 84).

areia chega-se à areia limitada em área no “Bólido-Área 1”, e ao feno no “Bólido-Área 2”, onde se deita como se à espera do sol interno, do lazer não repressivo. A tenda preta enigmática encontra o *esconder-se*, como um ovo, e dentro a música de Caetano e Gil (...) nessa tenda preta uma ideia de mundo aspira seu começo: o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos²⁶¹.

O lazer, assim como a violência, assume um caráter político ao configurar um espaço liso, avesso ao estriado do trabalho e do progresso. É na concepção mesma do *Parangolé* – anterior a *Whitechapel* – que se dá essa passagem entre as potências violência/lazer, individual/coletivo²⁶². Onde se dá a reformulação de um

261 OITICICA, Hélio. Crelazer. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. pp. 133-136.

262 Flávia Cera destaca essa passagem em sua dissertação *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*: “Os Parangolés vão sofrendo modificações ao longo dos anos. De poéticos, com propostas 'mais subjetivas e individuais', passam a ser sociais, com mensagens políticas e de protesto. Os corpos que os vestiam carregavam homenagens 'aos nossos mitos populares, aos nossos heróis (que muitas vezes consideram bandidos), e sobretudo protesto, grito de revolta' (...) Esta nova fase dos Parangolés reunia as proposições sociais, éticas e políticas que Oiticica já projetava em 1964 (...) Em 1966 aparecem também os Parangolés lúdicos que seriam apresentados no ambiente do 'jogo de bilhar'. A intenção de Oiticica era ressaltar o ato do jogo que entra no seu programa ambiental de anti-arte, que estaria entre a apropriação e a construção. Oiticica passa a considerar o jogo 'a chave do sentido da anti-arte' e ganha um espaço significativo em suas proposições que serão transformadas em propostas de espaços de lazer, 'crelazer', proposições que seriam desenvolvidas no fim da década de 1960. Mas a proposta de lazer já é notável nos Parangolés, sobretudo com o *Parangoplay* que é uma síntese da performance e da dança” (CERA, Flávia Biff. *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*. 2007. 144 p. Dissertação - Mestrado em Literatura – Teoria Literária – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em

indivíduo para influência e reverberação no todo, através do lúdico, da dança: “ O PASSISTA dança só, a descoberta do corpo descobre o corpo só, incorpora a individuação através do corpo”²⁶³; “O INVENTOR EMERGE DE MODOS DIFERENTES A CADA DIA CADA VEZ MAIS LIGADO A UM PROCESSO COLETIVISTA DE AÇÃO”²⁶⁴. Um processo que tem início e potencializa-se na descoberta individual que se dá no cotidiano para, enfim, atingir um outro coletivo - que é mesmo um retorno, (re)potencialização do que há de coletivo em cada um.

Quero fazer voltar o Parangolé ao gênio anônimo coletivo de onde surgiu, e com isso jogar fora os probleminhas de estética que ainda assolam nossa vanguarda em sua maioria, transformando a pequenez desses problemas em algo maior, que seria a transformação do próprio conceito e da abordagem do que seja arte. Por isso adoro as expressões coletivas como as Escolas de Samba: ninguém sabe quem inventou isto ou aquilo (a não ser as composições musicais, é claro); o importante é o todo onde cada um dá o que tem²⁶⁵.

Glauber, na *Estética do sonho*, de certa forma, parece definir o que se pode ver, em alguma medida, desenhado na criação de Hélio Oiticica: “o encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário”²⁶⁶.

Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007).

263OITICICA, Hélio. Ondas do corpo. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2011. p. 169.

264*Idem*, p. 175.

265OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 26 Fevereiro 2013.

266ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 251.

DO “UNDERGROUND DA AMÉRICA LATINA” PARA “O MUNDO MAIOR DO QUE SE PENSA”

eu sou o astronauta o Brasil é a Lua cuja poeira
mostrar-se-á ao mundo sublixo.

(Hélio Oiticica)

No trânsito pela terra, espaço sertão, favela, deparamo-nos com a questão do mito, que surge mesmo da configuração do coletivo. Inscrito em um dos *Penetráveis* da *Tropicália* lia-se: “A pureza é um mito”. Em algumas anotações (04 de março de 1968) referentes ao processo de concepção da mesma, Hélio Oiticica destaca sua “necessidade de caracterizar um estado brasileiro da arte” e, para isso, “cria”, dá forma ao mito da miscigenação, o mito da tropicalidade contra o mito da pureza (“mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui”); para fazer aparecer a “herança negra e índia de nossa terra”; “somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida: só o negro e o índio não capitularam a ela”²⁶⁷.

É nessa direção que vai o desejo de Hélio em fazer nas capas *Parangolé* “um 'abrasileiramento' dos materiais e do sentido mesmo da coisa nossa, da terra, anti-técnica ou bem acabada: são feitas à mão, da maneira mais primária”; “usando materiais daqui: esteiras do nordeste, aniagem, juta, etc”²⁶⁸.

267(OITICICA, Hélio; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 109). Em um diálogo direto com Glauber, em sua *Estética do sonho*, essa potência da terra aparece também como busca do cineasta por um “Brasil menor”. Em sua *Estética do Sonho*, ele coloca: “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras” (ROCHA, Glauber. *Eztetyka do sonho*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 251).

268OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cf>

Para derrubada de um mito, Hélio faz surgir um outro (para uma imagem afirmativa, outra diferentemente afirmativa – ou estranhamente positiva) que pode ser igualmente problemático, no sentido de criar uma imagem fixa e totalizante (que se pode ver esboçada como desejo quando nos escritos sobre o processo da *Tropicália* lemos “objetivação de uma imagem brasileira *total*”). Entretanto, a miscigenação não se dá apenas em relação aos “nossos” elementos, da terra (no sentido protecionista local/nacional), mas ainda em relação à cultura internacional, que Hélio coloca em termos de “consumir o consumo”:

A pressa em criar (dar uma posição) num contexto universal a esta linguagem-Brasil, é a vontade de situar um problema que se alienaria, fosse esse “local” (problemas locais não significam nada se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal; são irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais, o que não quer dizer que os exclua, pelo contrário) – a *urgência* dessa “colocação de valores” num contexto universal, é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma “saída” para o problema brasileiro. É um modo de formular e reformular os próprios problemas locais, desaliená-los e levá-los a consequências eficazes. Por acaso fugir ao consumo é ter uma posição objetiva? Claro que não. É alienar-se, ou melhor, procurar uma solução ideal, *extra* – mais certo é, sem dúvida, *consumir o consumo* como parte dessa linguagem. Derrubar as defesas que nos impedem de ver “como é o Brasil” no mundo, ou como ele é realmente” - dizem: estamos sendo “invadidos” por uma “cultura estrangeira” (cultura, ou por “hábitos estranhos, música estranha etc.”, como se isso fosse um pecado ou uma culpa – o fenômeno é borrado por um julgamento ridículo, moralista-culposo: “não

devemos abrir as pernas à cópula mundial – somos puros” - esse pensamento, de todo inócuo, é o mais paternalista e reacionário atualmente aqui. Uma desculpa para parar, para defender-se – olha-se demais para trás – tem-se “saudosismos” às pampas – todos agem um pouco como viúvas portuguesas: sempre de luto, carpindo²⁶⁹.

Para além da imagem, como elemento virtual, existe, ainda, o vivencial direto – contra a representação - que desautoriza quem apenas “pega” a imagem para folclorização e cristalização de um novo mito – é a vivência que permite sua circulação e abertura. A imagem aparece tanto como mecanismo de desativação quanto recriação do mito - “Mitos Vadios, mitos por fazer: mitificar/desmitificar/nada tem com o MITO academizado de q tanto se fala aparelhando-o a MAGIAS e outras sandices/ MITOS VADIOS SÃO MITOS VAZIOS: evocam de outro modo o vazio pleno”²⁷⁰.

É nesse trânsito constante da (re)criação - e não cristalização - que Hélio realiza um deslocamento do conceito-imagem do herói no Bólide B33 Caixa 18 *Homenagem a Cara de Cavalo* (desdobrado na bandeira-estandarte *Seja marginal, Seja herói*, apreendida pela polícia em 1968 durante a interdição de um dos shows tropicalistas na boate *Sucata*). Roger Caillois, em *O homem e o mito*, sobre as situações míticas e a questão do herói, coloca que essas

situações míticas podem então ser interpretadas como a projecção de conflitos psicológicos (que cobrem, frequentemente, os complexos da psicanálise) e o herói como a do próprio indivíduo: *imagem ideal de compensação que tingem de grandeza a sua alma humilhada*. O indivíduo surge, com efeito, atormentado por

269OITICICA, Hélio. Brasil diarréia. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 162.

270OITICICA, Hélio. Mitos vadios. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 178.

conflitos psicológicos que variam, naturalmente (mais ou menos, de acordo com a sua respectiva natureza), com a civilização e o tipo de sociedade a que pertence. Na maior parte dos casos, ele encontra-se inconsciente destes conflitos, visto que são, geralmente, parte integrante da própria estrutura social e resultado da coacção que ela exerce sobre os desejos elementares. Pela mesma razão, e mais grave, o indivíduo encontra-se na impossibilidade de sair dos seus conflitos, visto não poder fazê-lo senão através de um acto condenado pela sociedade e, por conseguinte, por si próprio, cuja consciência está fortemente marcada e constitui, de algum modo, a garantia das interdições sociais. *O resultado é ele ficar paralisado face ao acto tabu, delegando a sua execução ao herói.*²⁷¹

O herói seria, portanto, “aquele que viola as proibições”. “Humano, seria culpado, e mítico, não deixa de o ser: fica sujo pelo seu acto e a purificação, se necessária, nunca é completa. Mas à luz especial do mito, a grandeza, ele surge incondicionalmente justificado”²⁷². A identificação indivíduo-herói ocorre, portanto, num plano não real. É através do rito que o homem chega o mais próximo do que seria a efetivação do ato heroico, para além – ou aquém - da identificação virtual. Porém, identificado ao marginal, esse ato heroico não é realizado mais humanamente via rito, mas passa a ser ato em si, que sai do plano mitológico para o cotidiano. O marginal como herói é um deslocamento - além da inversão mais evidente na relação polícia (Estado) *versus* bandido (máquina de guerra) -; desloca da margem, confere ordem de grandeza ao que está condenado/repudiado pela sociedade (“onde queres bandido, sou herói”²⁷³), contra um outro tipo de

271 CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 23.

272 *Idem*, p. 24.

273 Verso da canção *O Quereres*, de Caetano Veloso, do álbum *Totalmente demais* (1986). (In: CAETANO VELOSO. *Discografia*. Totalmente demais.

inversão, da ordem do controle, realizada pela sociedade “baseada em preconceitos, numa legislação caduca, minada em todos os sentidos pela máquina capitalista consumitiva”, que chega ao ponto de criar “seus ídolos anti-heróis como o animal a ser sacrificado”²⁷⁴. Em outra via, extrai-se a “prótese” do rito, e “o próprio mito é o equivalente de um ato”²⁷⁵, o conceito do herói sai do universo mítico e torna-se cotidiano. Mito cotidiano, herói real – da margem, da labiríntica favela²⁷⁶.

O *Quereres*. Disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>. Acesso em: 20 Fevereiro 2013).

274(OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>). Acesso em: 30 Março 2013). Hélio coloca sua homenagem a Cara de Cavalo como a vivência de um “momento ético” - deixa claro que não se trata de uma visão romântica que isenta a figura do bandido de erros ou coloca tudo em termos de contingência, “pelo contrário, sei que de certo modo foi ele próprio o construtor do seu fim, o principal responsável pelos seus atos”; “mais do que lamentar um crime sociedade x marginal”, é um modo de objetivar um problema – a denúncia de que há algo “podre” em uma sociedade que desenvolve uma espécie de “gozo coletivo” em eleger um “bode expiatório”, um “inimigo público nº 1” no que está à margem ou é marginal a essa sociedade. Divide-se o espaço, exclui-se e “personifica-se”, identifica-se o que é “resto”, a fim de eliminá-lo. À figura do ídolo anti-herói junta-se a do anti-herói anônimo, “aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói anti-herói, ou anônimo anti-herói, são, fundamentalmente, a mesma coisa; essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social, como uma resultante) – o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido”. Hélio cria aqui algo como uma nova, outra categoria de herói, em um plano cotidiano, “visceral e imediato”; deslocando-o do universo mítico, da ordem de grandeza em que se encontram figuras como Lampião, Zumbi, e, no caso mais “atual”, Guevara.

275CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972. p. 63.

O paroxismo doloroso gera SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI enquanto contra-ataque do “guerrilheiro” solitário em resposta ao slogan divulgado (“bandido bom é bandido morto”) e ao justicamento praticado pela falange exterminadora. Dentro do contexto geral sufocante do Brasil pós-ditadura militar 64, não há mediação nem meio-termo: a heroicização do vitimado indica o grau absoluto da reversão HO como também seu extremo ceticismo em relação ao legalismo caricato-liberal brasileiro de então²⁷⁷.

Inversão de valores aparece também no conceito *subterrânia*, que surge em dois textos escritos por Hélio em Londres, em 1969: *subterrânia* e *subterrânia 2*. Um “surrealismo brasileiro”, em que o prefixo *sub* (abaixo) aparece em detrimento do *sur* (acima), como reconhecimento da força/potência que vem da terra, raiz que cava caminhos por baixo - ao mesmo tempo estratégia de fuga (“esconder-se”), e ocupação – alternativa para “cavar” espaços durante o regime militar, deslocar para margem, em uma reproposição do caráter labiríntico: o subterrâneo, o *underground* (que na derivação irônica de Glauber, do seu conflito estético-ideológico-mercadológico com o cinema marginal, transformou-se em “udigrudi”²⁷⁸).

276Nesse momento-homenagem a Cara de Cavalo, que é antes ético do que estético, Flávia Cera ressalta uma fala de Hélio Oiticica que aponta um caráter ambivalente dessa figura do bandido, passando pelo conceito de felicidade, em nova inversão - “Tal idéia é muito perigosa, mas é necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é a busca desesperada de felicidade” (In: CERA, FLÁVIA. *Verbetes - Cara de Cavalo*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/caradecavalo.html>>. Acesso em: 30 Março 2013).

277SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 44.

278Glauber define Rogério Sganzerla como o “líder do Udigrudi”, que “fazia

Experiência pessoal: a minha formação, o fim de tudo o que tentei e tento, levou-me a uma direção: a condição brasileira, mais do que simplesmente marginal dentro do mundo, é subterrânea, isto é, tende e deve erguer-se como algo específico ainda em formação; a cultura (detesto o termo) realmente efetiva, revolucionária, construtiva, seria essa que se ergueria como uma SUBTERRÂNEA: assume toda a condição de subdesenvolvimento (sub-sub), mas não como uma “conservação desse subdesenvolvimento”, e sim como uma... “consciência para vencer a super paranoia, repressão, impotência...” brasileiras²⁷⁹.

O sub é a “trágica originalidade” que Glauber reconhece no cinema novo, diante do cinema mundial: “nossa originalidade é nossa fome (...) a fome que está enraizada na própria incivilização”²⁸⁰. O sub como anti-razão para a revolução desintelectualizada: a violência como estranha positividade, que aparece no marginal, herói/anti-herói, no faminto²⁸¹ - em *Cara de Caval*, no vaqueiro Manuel, ou em *Mineirinho*.

cruzadas, espalhando com apoio dos Tropykalystas”, que o movimento do cinema novo “era de Direita financiado por Moscou” (ROCHA, Glauber. *Embrafilme em ritmo de aventura*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 365). Na relação ambígua e oscilante de (des)afeto de Glauber com o cinema marginal (o cineasta não deixa de reconhecer a importância de Rogério Sganzerla na criação cinematográfica brasileira) - e mesmo com o grupo tropicalista -, o termo acaba por adquirir, simultaneamente, um tom depreciativo e afetivo.

279OITICICA, Hélio. *Brasil diarreira*. In: _____.; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 164.

280ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 65.

281Sobre a relação linguagem-fome podemos pensar ainda na colocação de Deleuze e Guattari: “Rica ou pobre, uma linguagem qualquer implica sempre em uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os dentes encontram sua territorialidade primitiva no alimentos.

Uma violência que encerra um amor “tão brutal quanto a própria *violência*, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação”²⁸²; que confirma “que o *radium* se irradiará de qualquer modo, se não for pela confiança, pela esperança e pelo amor, então miseravelmente pela doente coragem de destruição”²⁸³.

Os personagens de Glauber – e do cinema novo - comendo terra, comendo raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras²⁸⁴ são “o subdesenvolvido embaixo da terra como rato”²⁸⁵, o agente subterrâneo de Hélio. Se “nem o latino comunica

Consagrando-se à articulação dos sons, a boca, a língua e os dentes se desterritorializam. Há, portanto, uma certa disjunção entre comer e falar – e, mais ainda, apesar das aparências, entre comer e escrever: sem dúvida, podemos escrever comendo, mais facilmente que falar comendo, mas a escrita transforma mais as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977. p. 30).

282ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 66.

283LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 126.

284Cf ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 65.

285(OITICICA, Hélio. Subterrânia 2. In: _____. FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 146). Esse tornar-se um animal sob a terra, o “cavar” outros caminhos constitui linha de fuga - “tonar-se animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que não valem mais do que por elas mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, onde todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos assignificantes” (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de

sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”²⁸⁶, é preciso violentar, gritar, e “tropicália é o grito do Brasil para o mundo”, “subterrânia do mundo para o Brasil”²⁸⁷. Um “alfabeto brutal”, balbuciado, “que significa tragicamente 'civilização subdesenvolvida’”²⁸⁸, como um grito de Mineirinho que reverbera em Clarice Lispector, de “um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o bruto grito desarticulado serve de sinalização”²⁸⁹.

O sub é prefixo-grito de uma linguagem terceiro-mundista: “escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E, para isso, encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”²⁹⁰. Partícula de inversão/transformação – contra a vergonha da própria fome e subdesenvolvimento, contra a oficialização/estagnação “imperialista paterno-cultural” (da associação entre cultura colonizadora e burguesia local): “anular a condição colonialista é assumir e deglutir os valores positivos dados por essa condição, e não evitá-los como se fossem uma miragem (o que aumentaria a condição provinciana para sua permanência)”²⁹¹, pois “a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores”²⁹².

Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977. pp. 20-21).

286ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 63.

287OITICICA, Hélio. Subterrânia. In: _____. FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 145.

288ROCHA, Glauber. O cinema novo e a aventura da criação. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 133.

289LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 126.

290DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977. pp. 28-29.

291OITICICA, Hélio. Brasil diarreia. In: _____. FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 163.

292ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do Cinema*

Textos como as *subterrâneas* e a *Estética do Sonho* são pensados e escritos em momentos em que ambos – Glauber Rocha e Hélio Oiticica - estão fora do Brasil. As *Subterrâneas*, Hélio escreve em Londres (quando realiza exposição individual na galeria *Whitechapel*); *Estética do Sonho* é escrito por Glauber no início de seu exílio de cinco anos, com a produção dos filmes *O Leão de Sete Cabeças* (1970), *Cabeças Cortadas* (1970) e *Claro* (1975). Nesse momento, é acentuado em seu cinema o aspecto continental, ou melhor, tricontinental, principalmente com *O Leão de Sete Cabeças* – onde há uma configuração linguística (e de personagens) de ordem babélica, além de o filme ter sido rodado na África, com financiamento europeu (e dirigido por um brasileiro) – ou como Glauber ressaltou à época do lançamento, uma visão (ou melhor, subvisão sobre a África) de um latino-americano:

a primeira película feita na África em que se vê a luta política africana do ponto de vista de um latino-americano, um homem do Terceiro Mundo, como eu, que inclusive tenho sangue africano, e que é completamente oposta às películas francesas e americanas feitas na África, onde se tem sempre uma visão paternalista do africano, mesmo em filmes de esquerda, pois filmam os africanos de cima. Então, eu estou metido na película, nos ritos africanos, nos costumes do povo africano, na forma do povo africano falar, e o filme foi feito com a colaboração dos atores africanos e todos os diálogos foram improvisados, a forma de interpretação foi buscada em relação àqueles problemas. Me pareceu a melhor forma de propor um cinema revolucionário do Terceiro Mundo. Filmei na África sobre o problema africano, mas também poderia ter filmado na Bolívia sobre o problema boliviano, no Brasil sobre o problema brasileiro, mas queria filmar na África, porque como eu sou brasileiro, de origem africana, tenho

sangue africano, o problema afrolatino me interessa muito, e acreditei que tinha que ir à África para ter mais noção do Terceiro Mundo e um latino-americano fazer um filme na África seria também um ato político-cultural de colaboração com a noção de luta tricontinental²⁹³.

Na busca por um outro Brasil, em sua ausência mesma, fora da “sua” terra, acentua-se a intervenção mais diretamente biográfica na obra de Glauber (vide *Claro*, onde, pela primeira vez, em um de seus filmes, o cineasta coloca-se diante da câmera, em “perambulações performáticas” pelas ruas de Roma, ao lado da atriz francesa Juliet Berto, sua mulher na época), assim como o processo de desterritorialização (“pois quero agora entrar numa longa solidão em busca do meu sertão”²⁹⁴, assim o cineasta finaliza uma carta a Cacá Diegues, de 1971):

A desterritorialização, no sentido literal da expressão difundida por Deleuze e Guattari, do artista exilado, leva-o a reterritorializar-se em sua obra, o que só reafirma sua condição de “sem-terra”. Sua obra apátrida, posto que criada em uma situação de “transnacionalidade”, não fornece ao

293ROCHA, Glauber. In: FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

294(ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 417). Seja no sertão físico, ou, a partir da citação de Glauber, poderíamos dizer, “subjetivo”, a palavra carrega, em sua etimologia, a definição mesma do exílio - “E logo adiante da fronteira entre 'nós' e os 'outros' está o perigoso território do não-pertencer, para o qual, em tempos primitivos, as pessoas eram banidas e onde, na era moderna, imensos agregados de humanidade permanecem como refugiados e pessoas deslocadas” (SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 50).

seu criador um sentido de pertença, mas pode apontar para várias direções, tornando-o perdidamente livre, em seu não-lugar, seu “despauamento”, seu “extraterritório”, seu desterro²⁹⁵.

Sem terra, sem sol (“cadê meu sol dourado/e cadê as coisas do meu país...” diz um dos versos de *If you hold a stone*²⁹⁶, faixa do álbum *Caetano Veloso*, 1971), na Londres cinza e chuvosa, Caetano a busca na regravação de *Asa Branca* (do mesmo disco²⁹⁷). Única canção do disco

295FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

296Há uma foto de Hélio Oiticica, na capa do livro de Waly Salomão sobre o amigo, *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*, em que ele aparece segurando um pedaço de asfalto (no “texto-release” de *Mitos vadios*, performance realizada em São Paulo, Hélio coloca como uma espécie de lembrete, “levar em sacos ou talvez solucionando de outro modo: talvez nos containers de vinil de fotografia apanhados em SÃO CRISTOVÃO, fragmentos-tokens do RIO, samples de asfalto da AV. PRES. VARGAS terra do MORRO DA MANGUEIRA”), como a ilustrar a canção *If you hold a stone* (escrita como uma homenagem a Lygia Clark e suas proposições interativas – a pedra, segurada na mão, constituía um dos objetos relacionais que “assegurava” a passagem/viagem de ida e volta do participante à experiência do “vazio-pleno”), de Caetano Veloso: “*If you hold a stone, hold it in your hand/If you feel the weight, you'll never be late/To understand*”. Sentir o peso da terra, em sua ausência, seja, talvez, o que possibilita deslocá-la.

297Em carta a Cacá Diegues de 1971, Glauber define o disco como “um pouco de inglês pop e de nordeste faminto”, mas não deixa de questionar ironicamente: “mas, meu Deus, qual a novidade de *Asa branca* depois do plano inicial de *Vidas secas*?”; afirmando, assim, uma superioridade do cinema novo em relação à música tropicalista, como “único verdadeiro movimento revolucionário cultural do terceiro mundo *et ailleurs* (revolucionário, digo, na sua práxis e linguagem econômica/estética saídas do terceiro mundo)” (ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 414). Caetano, por sua

com letra inteiramente em português (a língua como uma espécie de refúgio; a já citada *If you hold a stone* contém apenas um trecho em português, da ladainha/canção popular *Marinheiro só*), a música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (composta em 1947) trazia a imagem do sertão (em diálogo com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, podemos pensar no nome Rosa – um dos personagens do longa de Glauber – no verso “Então eu disse, adeus Rosinha/Guarda contigo meu coração”) como lugar do qual se precisa sair (a migração obrigada pela seca), mas que se deseja voltar logo que possível: “Espero a chuva cair de novo/ pra mim voltar pro meu sertão” (numa alusão direta à condição de exilado na qual Caetano via-se). A maneira como Caetano a interpreta (acompanhado apenas de seu violão), tanto em termos da língua

vez, aponta a relação colaborativa entre sua música e o cinema novo, reconhecendo o movimento cinematográfico como “criador” de caminhos para sua composição: “Leon Hirzman terminara de rodar a adaptação para o cinema do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e me pediu que fizesse a trilha sonora. Na nossa primeira conversa, mencionei o fato de Graciliano (como João Cabral) não gostar de música, e lembrei entusiasmado o quanto era maravilhosa a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas secas*: apenas o ranger da roda de madeira do carro de boi servia de música para o filme. E Leon logo concordou, acrescentando que fora justamente com isso em mente que me procurara, pois via semelhanças entre o carro de boi de Nelson e meus grunhidos na gravação de 'Asa-Branca' em meu primeiro disco de Londres. Foi uma iluminação. Ele queria de fato que eu compusesse algo para o filme usando apenas minha voz da maneira mais próxima possível do que eu fizera em 'Asa-Branca', e imediatamente imaginei formas sonoras organizadas a partir dessa matéria-prima. Ele queria mais: que eu *improvisasse* à medida que ia vendo as imagens projetadas na tela. E assim fizemos (...) encontrei na colaboração com ele um novo começo para meu próprio trabalho. Não é nada desprezível o fato de, mais uma vez, a indicação de caminhos me ter vindo do cinema – e do Cinema Novo brasileiro, essa experiência tão congenial ao próprio Brasil, por ser sempre uma aventura ao mesmo tempo frustra e grandiosa” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 474-475). Lembremo-nos que, logo depois, Caetano levaria essa experiência ao limite em seu disco *Araçá azul*, de 1972.

marcada por traços da oralidade nordestina, do sertanejo, quanto os sons-grunhidos que emite com a boca, parecem configurar uma espécie de língua “primitiva”, da terra (em uma espécie de devir-animal, devir-pássaro, devir-sertão): “uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significante”²⁹⁸. Precisamos lembrar que o devir, segundo Deleuze e Guattari, é “uma captura, uma posse, uma mais-valia, jamais uma reprodução ou uma imitação”²⁹⁹. Assim que essa língua configura-se como uma (im)possibilidade da posse da terra (como pertencimento), uma vez que “o sertão, se está em toda parte, não está em lugar nenhum, além da memória e da imaginação do artista, e o chão pode faltar debaixo dos pés do sertanejo cosmopolita, em trânsito pelo mundo, em pleno transe transcultural”³⁰⁰.

Em *Transa* (1972), realizado em Londres logo após uma visita rápida de Caetano ao Brasil, essa língua está o tempo todo em tensão com o inglês desconhecido: o português, como língua menor (onde a Bahia aparece em fragmentos, deslocada, na reapropriação das duas primeiras estrofes do poema *Triste Bahia* de Gregório de Matos³⁰¹ na música homônima, terceira faixa do disco; em ladainhas de capoeira; no som do berimbau), contra o inglês, como língua dominante, maior, ao

298DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977. p. 11.

299*Idem*, p. 21.

300FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

301Lembre-mo-nos também da condição de exilado vivenciada por Gregório de Matos, deportado para Angola por suas sátiras aos desafetos pessoais e políticos, figuras importantes da então sociedade baiana (Cf BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1994. p. 37); consequência mesma do “exílio” já vivenciado dentro dessa própria sociedade.

mesmo tempo que o inglês cantado por Caetano é outro, à margem do oficial - fazer do próprio inglês uma língua menor³⁰² (tanto no seu uso incorreto, quanto na aproximação/descoberta de um outro inglês, do reggae jamaicano, na faixa *Nine out of ten*). “Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a se servir? (...) Como tornar-se o

302Em *Verdade Tropical*, Caetano afirma: “sendo bombardeados pela língua inglesa todo o tempo, nós tínhamos o direito de usá-la como nos fosse possível. Se o rádio brasileiro tocava mais músicas em inglês do que em português, se os produtos, os anúncios, as casas comerciais usavam inglês em suas embalagens, slogans e fachadas, nós podíamos devolver ao mundo esse inglês mal aprendido, fazendo-o veículo de um protesto contra a própria opressão que o impunha a nós” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 425). Pensemos ainda na incorreta flexão do verbo (sujeito no singular e verbo no infinitivo, que corresponderia ao sujeito plural) no título plurilinguístico do filme de Glauber, *Der Leone Have Sept Cabeças*, que assim é justificado pelo cineasta: “Eu não coloquei *has*, que seria o correto para *have*, porque é uma ironia em relação a como fala Tarzan (...). Eu não queria dizer 'o leão tem sete cabeças' mas 'o leão ter sete cabeças', que é uma ironia em relação aos diálogos que se viam nos filmes, quando os brancos tentam falar como os índios (...)”. Sobre a explicação, Jair Tadeu da Fonseca coloca: “Glauber refere-se ao estereótipo do 'selvagem' nos filmes hollywoodianos, em seu contato com o branco ('Me Tarzan, you Jane'), filmes em que, no caso do western, os brancos imitam os índios, caricaturando-os com a imitação 'errada' que estes fazem da fala dos brancos. Como podemos ver, o título do filme, que algumas vezes foi 'corrigido', quando citado em algumas publicações, expressa o encontro, ou mais precisamente, o desencontro de culturas, conforme é retratado cinematograficamente pelo colonizador, de modo a mostrar, desde a utilização da linguagem como instrumento de poder, a inferioridade do colonizado, que deve 'dobrar a língua' ao dirigir-se ao colonizador, primeiro passo para sua sujeição a ele. Mas o uso de *have* em lugar de *has* no título em questão também reforça o caráter plural do monstro: *Der Leone* significaria o produto do confronto entre colonizador e colonizado, o que faz com que este, por sua vez, no embate cultural, 'dobre a

nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua?”³⁰³. Embate, estranhamento, aprendizado, uma espécie de “mimetismo imperfeito” em novo espaço, onde se descobre nova liberdade – aqui a música pode voltar a ser criada pós-prisão, em exílio.

Reterritorializar-se através da língua, possibilidade – ainda que não sensorial, de sentir o toque - de estar com os pés no chão quando se está fora da terra. Edward Said, em seu ensaio *Reflexões sobre o exílio*, coloca que “o páthos do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão”³⁰⁴. Na “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu

língua’ do colonizador que o subjuga, subjugando-a com o uso calibanesco, canibalesco, que faz dela, vale dizer, com seu uso antropofágico (...). Portanto, o agramaticalismo da babélica e apocalíptica confusão colonial de línguas que Der Leone Have Sept Cabeças apresenta é também um modo de fazer falar a língua excluída do colonizado. Sua apropriação da língua do colonizador torna-se um meio de combate e de resistência à capitulação que ela também significaria” (FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese - Doutorado em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000). Vemos no cinema de Glauber, essencialmente, a língua como combate-guerrilha na dialética colonizador/colonizado. Na música de Caetano, concomitante à “língua menor” como enfrentamento, observamos ainda a estratégia oiticquiiana de “consumir o consumo” (“o experimental assume o consumo sem ser consumido”), algo como um mimetismo linguístico (não completo, imperfeito), pautado por uma espécie de relação de troca - criar uma língua, ao mesmo tempo que dar a ver outra, confere voz ao outro (em um reconhecimento, agradecimento pela nova possibilidade de criar em um lugar outro, já que se está impossibilitado de criar no “seu lugar”): notemos que o nome do disco, *Transa*, é palavra que já presume atos de troca, tanto em sua concepção sexual, quanto na gíria característica daquele momento.

303DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977. p. 30.

304SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 52.

verdadeiro lar”³⁰⁵, o Brasil, nesses termos, aparece não exatamente como uma imagem de nação, como unidade, delimitada, mas como pedaço-fragmento de terra – sertão, Bahia, o “barracão da favela” (em *londocumento*, texto escrito em Londres, Hélio Oiticica coloca: “o Brasil é triste como a ideia de trópico, mas sou eu – aqui, sou o desafio de mim mesmo – sempre adorei o que me é oposto e desafio: o frio, o conforto *supercivilized* (...) mas é um minuto entre o cá e o lá – o BARRACÃO já se ergue dentro e procura a luz do sol”³⁰⁶). “O exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela – o que é verdade para todo exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas que a perda é inerente à própria existência de ambos”³⁰⁷.

Ao mesmo tempo, em movimento contrário, no estar fora da terra-nação, em sua ausência/falta, faz-se possível redimensionar o (des)apego às raízes, errar: na reconfiguração do país, ganha importância ou mostra-se necessária, mesmo intrínseca ao processo, uma percepção global – não reconhecer ou designar a terra toda como sua, como posse, mas que a terra toda lhe é estrangeira, inclusive o próprio país; apagar os limites, fronteiras ou barreiras (que toda a unidade nacional funda) para a experiência e o pensamento. Da terra para a Terra.

De volta ao Brasil, em um dos episódios do seu polêmico programa *Abertura* (no ar pela TV Tupi em 1979), Glauber Rocha recebe Luiz Carlos Maciel, que apresenta uma espécie de plataforma, manifesto que funcionaria como base de um novo partido a ser formado em plena época de reabertura política no Brasil, pós-ditadura. Em um denominado “pequeno decálogo político”, constam os seguintes itens:

305SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46.

306OITICICA, Hélio. *Londocumento*. In: _____. FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 144.

307SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 59.

1. queremos liberdade, queremos que todas as pessoas tenham o poder de determinar o seu próprio destino;
2. queremos justiça, queremos o fim de qualquer repressão política, cultural ou sexual sobre todos os oprimidos do mundo, especialmente a repressão contra as mulheres, os negros e todas as minorias;
3. queremos uma transformação completa do chamado sistema legal, de maneira que as leis, os tribunais e a polícia atuem unicamente em função dos interesses do povo, queremos o fim de toda e qualquer violência contra o povo;
4. queremos uma economia mundial livre, baseada na livre troca de energia e dos materiais, e o fim do dinheiro;
5. queremos um sistema educacional livre que ensine a todos os homens, mulheres e crianças da Terra exatamente o que todos nós devemos saber para sobreviver e crescer com todo nosso potencial de seres humanos;
6. queremos libertar todas as estruturas do domínio das grandes companhias e transferir todos os edifícios e a terra para o povo;
7. queremos um planeta limpo, queremos um povo são;
8. queremos acesso livre a todas as informações, a todos os meios de comunicação e a toda tecnologia;
9. queremos a liberdade de todos os prisioneiros mantidos injustamente em prisões e estabelecimentos penitenciários, queremos que todos os perseguidos sejam devolvidos à comunidade;
10. queremos um planeta livre, uma terra livre, comida, teto e roupas para todos, queremos arte livre, cultura livre, meios de comunicação livres,

tecnologia livre, educação livre, assistência médica livre, corpos livres, pessoas livres, tempo e espaço livre, tudo livre para todos³⁰⁸.

Mais à frente, Luiz Carlos Maciel afirma ainda:

esse núcleo fundamental do ser humano é que nos cabe defender, além de todas as distinções ideológicas que tenham aparecido no mundo moderno, acho que nós devemos voltar às raízes, à essência, esse programa, esse manifesto que eu fiz é uma tentativa de ir à essência do que nós precisamos para uma vida comunitária livre, saudável, criativa.

Ao que Glauber complementa:

olha, eu acho que a proposta do Maciel coloca realmente uma discussão em aberto que rompe com as siglas que estão surgindo e com as propostas para realmente criar uma perspectiva nova no Brasil para o ano 2000, porque a minha geração, a geração do Maciel e a geração das outras pessoas no Brasil, nós tínhamos 20 anos quando o senhor João Goulart caiu e nós herdamos erros políticos cometidos por gerações antecedentes de forma que a nossa geração nesse momento de abertura política está lançando também um partido novo de forma que é abertura, estamos abertos, e quem quiser nos procure porque estamos aí querendo transar um Brasil livre para o ano 2000, e a Terra também.

Em três das propostas a palavra “terra” aparece, sendo o sentido de planeta evidente (em uma delas aparece exatamente a palavra

308Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ttXIF6Klw_U>. Acesso em: 25 Março 2013.

“planeta”), assim como Glauber finaliza sua fala, que encerra o programa, com um desejo do “Brasil livre, e a Terra também”. Para alguém das propostas que parecem ganhar contornos utópicos, é essa perspectiva, de uma consciência de um todo global, planeta Terra, que aproxima, de alguma forma, o que estava colocado, em certa medida, aqui: no cinema de Glauber Rocha, na criação de Hélio Oiticica, no “comportamento” tropicalista. Buscava-se uma imagem de Brasil (ou imagens de um Brasil, que assumiam seu subdesenvolvimento como grito de libertação, contra a colonização), uma “quase-política” sempre em exílio, mesmo no próprio país, expressa em comportamentos ambivalentes - nem esquerda nem direita (ou entre ambas, no limiar), inserção/deslocamento do sistema mercadológico de cultura de massas³⁰⁹, aproximação ao marginal - e que, por isso mesmo, pela

309Sobre esses pontos, Caetano afirma: “havia muito que oscilávamos, mais ou menos conscientemente, entre nos caracterizar como ultra-esquerda – a verdadeira esquerda, uma esquerda à esquerda da esquerda – ou como defensores da liberdade econômica, da saúde do mercado. No nosso próprio campo, fazíamos as duas coisas: empurrávamos o horizonte do comportamento para cada vez mais longe, experimentando formas e difundindo invenções, ao mesmo tempo que ambicionávamos a elevação do nosso nível de competitividade profissional – e mercadológica – aos padrões dos americanos e dos ingleses. Uma política unívoca, palatável e simples não era o que podia sair daí” (VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 437). Assim como Glauber oscilava: identificando nessa inserção mercadológica do grupo musical tropicalista uma aproximação à direita, incorporando uma postura radical de esquerda, cepecista, que ele mesmo criticava veementemente; ao mesmo tempo em que escandalizava a esquerda e os liberais brasileiros com sua declaração de apoio ao general Ernesto Geisel, então empossado como presidente, na revista *Visão* (março de 1974), onde afirmava sua confiança no restabelecimento da democracia no país e no papel dos militares nacionalistas em um contexto geopolítico. Gesto que havia sido impulsionado pela vivência do cineasta da Revolução dos Cravos em Portugal – na participação da produção cinematográfica coletiva *As armas e o povo* –, onde os militares golpistas viabilizaram o poder da esquerda: “em Portugal, os militares golpistas eram democratas e, em boa parte, de esquerda, e a luta contra os rebeldes anticolonialistas na África terminara

liberdade de ação proporcionada no estar à margem, transbordava os limites da nação, na percepção, vivência mesma do que é estranho ao próprio território: o sertão, a favela, a *Tropicália* como mundos outros, novos, todo um território a ser “descoberto”, ou melhor, descondicionado; todo um território liso, livre.

É preciso entender que uma *posição crítica* implica em inevitáveis ambivalências; estar apto a julgar, julgar-se, optar, criar, é estar aberto às ambivalências, já que valores absolutos tendem a castrar quaisquer dessas liberdades; direi mesmo: pensar em termos absolutos é cair em erro constantemente; - envelhecer fatalmente; conduzir-se a uma posição conservadora (conformismos; paternalismos; etc.); o que não significa que não se deva optar com firmeza: a dificuldade de uma opção forte é sempre a de assumir as ambivalências e destrinchar pedaço por pedaço cada problema. Assumir ambivalências não significa aceitar conformisticamente todo esse estado de coisas; ao contrário, aspira-se então colocá-lo em questão. Eis a questão³¹⁰.

por transformar-se no aprendizado de rebeldia dos soldados portugueses, fazendo o feitiço colonial virar-se contra o feiticeiro. Isso torna o 25 de Abril ainda mais notável, porque, nesse caso, as lutas pela independência das colônias africanas cumpriram um papel fundamental na transformação da vida política da própria metrópole. Com a intensa participação popular nos eventos que imediatamente se seguiram à derrubada do salazarismo e com a direção que as esquerdas deram ao processo, o golpe transformou-se em revolução, o que, para Glauber, parecia confirmar suas teses polêmicas sobre o novo papel reservado, na política, aos militares, sem os quais a esquerda não conseguiria fazer a revolução” (FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese - Doutorado em Letras – Estudos Literários – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000).

310OITICICA, Hélio. Brasil diarreira. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 163.

Vagar, errar, não se fixar - o caminho pela terra (como elemento telúrico), uma política através da terra, para a Terra - “devolver terra à Terra”. Não por acaso Caetano escreveria, algum tempo pós-exílio, uma canção intitulada *Terra* (primeira faixa do álbum *Muito – Dentro da estrela azulada*, 1978), onde a visão do planeta como um todo aparece como vislumbre de movimento e liberdade, quando se está impossibilitado de transitar:

Quando eu me encontrava preso
 Na cela de uma cadeia
 Foi que vi pela primeira vez
 As tais fotografias
 Em que apareces inteira
 Porém lá não estavas nua
 E sim coberta de nuvens...
 Terra!Terra!
 Por mais distante
 O errante navegante
 Quem jamais te esqueceria?...
 (...)
 De onde nem tempo, nem espaço
 Que a força mãe dê coragem
 Prá gente te dar carinho
 Durante toda a viagem
 Que realizas do nada
 Através do qual carregas
 O nome da tua carne...³¹¹

Não reconhecer casa (como o espaço estriado e condicionado da instituição-família) em lugar algum, mas apenas o terreno que Clarice Lispector reivindica ao final de sua crônica sobre Mineirinho, onde a terra pode configurar-se como subcaminho ou como pó, poeira do

311In: CAETANO VELOSO. Discografia. Muito (Dentro da Estrela Azulada). *Terra*. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>>. Acesso em: 20 Fevereiro 2013.

trajeto do nômade, que faz do próprio corpo, uma nova casa, onde os padrões e parâmetros são desestruturados pelo constante movimento.

IN(CORPO)R(AÇÃO)

o testemunho já não é ela (a obra) mas sim eu-obra-pessoa-humana

(Lygia Clark)

a interioridade é tão somente a fábula e o mito que nossa forma não para de narrar

(Emanuele Coccia)

A casa é o corpo: labirinto, instalação realizada por Lygia Clark, no mesmo ano (1968), em dois espaços (MAM-RJ e na Bienal de Veneza), trazia em sua concepção a ideia de “abrigo poético” (em que estava implicada a não separação entre abrigo e poesia) - uma arquitetura viva, sensível, um espaço afetivo, “onde o habitar é o equivalente do comunicar”³¹², que possibilitava a criação das condições

para que aquele que antes mantinha-se na posição de espectador pudesse desertar os abrigos construídos na base de representações a priori, separadas da experiência, de modo a construir abrigos que encarnassem as novas realidades sensíveis (...)

O sentir-se “em casa” de uma familiaridade com o mundo deixa de se construir a partir de uma suposta identidade, para fazer-se e refazer-se na própria experiência: a casa é o corpo. Aqui, é o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético³¹³.

312CLARK, Lygia. In: ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

313ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

De caráter sensorial, a experiência - que Lygia caracterizaria como, simultaneamente, individual e coletiva - possibilitava a passagem das pessoas pelo interior da instalação, por ambientes denominados “penetração”, “ovulação”, “germinação” e “expulsão”, com o intuito de provocar uma sensação de retorno ao útero³¹⁴ – a natureza como origem, o estado primitivo: “Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas”³¹⁵. Ideia essa que acabava por dialogar com o “fazer o homem voltar à terra”, em uma “nostalgia do homem primitivo”, proposto pela *Tropicália* de Hélio Oiticica (e que, em alguma medida, passava ainda pela concepção de um “núcleo fundamental do ser humano”, o “fazer voltar à essência” na fala de Luiz Carlos Maciel, citada anteriormente, durante o programa *Abertura*, de Glauber Rocha).

Ninho e esconderijo são os dois mais frequentes atributos da versão popular carente do “lar, doce lar”. Comparece frequentemente na fala cotidiana, no adagiário e na música popular (...) Quem ultrapassa este chão batido e chega ao ápice do ápice é a genial Lygia Clark. Ela foi o trator mais poderoso que HO conheceu pela capacidade de desbravar terra incógnita. Clark formulou uma simbiótica pílula concepcional, uma síntese imbatível dos arquétipos arquitetônicos e

314Essa referência uterina aparece também nos escritos de Hélio Oiticica, ao relatar sua experiência em *Whitechapel*: “o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, do frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de volta à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: autoabsorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que 'galeria' ou 'abrigo', era esse espaço” (OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 113).

315CLARK, Lygia. In: ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

corporais: A CASA É O CORPO/O CORPO É A CASA. Extrema radicalidade na terra dos sem-terra. E a rotação cinética do corpo usando PARANGOLÉ possui, presentifica e epifaniza esta proposição.³¹⁶

Lygia Clark, em um conjunto de novas proposições, colocaria a inversão dos termos, “O corpo é a casa”, como destaca Waly Salomão; inversão essa que indica o próprio trajeto da criação de Hélio Oiticica, passando pelos *Núcleos*, *Bóides*, *Penetráveis* e *Parangolés*, e seu aspecto ambiental, em “obras que revelam um núcleo construtivo primário”³¹⁷ – uma criação vinculada a uma arquitetura básica, “anti-tecnológica”, precária, que se (des)faz no corpo.

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona com o *ato de carregar* (pelo espectador) ou *dançar*, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que é aqui fundamental; o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir

316SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 42.

317OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do Parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 68.

o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição³¹⁸.

O corpo surge, nesse momento, como elemento-ato que questiona e rompe o que se constitui em termos de estruturas: transforma o espectador em participante; possibilita a proposição do termo “experiência” em detrimento de “arte”, ao desintelectualizar essa mesma arte através da dança (como “demolidora de preconceitos, estereotipações”), tornando-a “livre expressão”, deslocando-a do espaço domesticador-acadêmico dos museus e exposições para o (não) domínio público das ruas. O ato do vestir-dançar como totalidade vivencial da obra e “experiência social definitiva”³¹⁹, que, segundo Hélio, se configura como desativação do condicionamento burguês, pelo vislumbre mesmo de um apagamento da categorização/classificação social como descoberta da conexão entre experiência individual e o coletivo.

O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem nossa vida nessa sociedade, especificamente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados, se renovam a cada dia. Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza, na sua expressão mais imediata, advinda desse processo de descrédito nas chamadas “camadas” sociais; não que considere eu a sua existência,

318 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 73.

319 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 75.

mas sim que para mim se tornaram como que esquemáticas, artificiais, como se, de repente, visse eu de uma altura superior ao seu mapa, o seu esquema, “fora” delas – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total “falta de lugar social”, ao mesmo tempo que a descoberta do meu “lugar individual” como homem total no mundo, como “ser social” no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou “elite”, nem mesmo na elite artística marginal, mas existente (dos verdadeiros artistas, digo eu, e não dos *habitués* de arte); não, o processo aí é mais profundo: é um processo na sociedade como um todo, na vida prática, no mundo objetivo de ser, na vivência subjetiva – seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido livre e total. O que me interessa é o “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mas um “ato total de vida”, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio do ser³²⁰.

A concepção, criação do *Parangolé* propicia a (re)descoberta individual do corpo, através da dança, e para além dessa percepção das possibilidades de expressão (de ordem física, sensorial), recoloca, aos menos em termos, categorias/classes/estruturas sociais, através de uma tomada outra de consciência (Hélio e Lygia tendem a confluir, aqui, na ideia de uma imanência), um posicionamento ético que implica um deslocamento, pela inserção no coletivo, na comunidade do morro e das escolas de samba.

No já mencionado relato da criação coletiva do *Parangolé*, além da descrição do processo como aniquilador de “probleminhas estéticos menores”, próprios à vanguarda (implicando a transformação mesma do

320OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. pp. 75-77.

conceito e paradigmas do que seja arte), Hélio aborda a questão da moda pelo deslocamento do mau/bom gosto, sob o aspecto da invenção livre e espontânea: a confecção de roupas por um grupo de moças da comunidade do Estácio, de acordo com modelos e materiais propostos por elas mesmas, revela a possibilidade de criação da moda fora de um espaço elitizado (fora dos atêlies, dos grandes desfiles, de uma “marca” inserida no sistema comercial da “moda”), resultando em “coisas audaciosas que só certos costureiros (talvez um Courrèges) teriam coragem de executar, mesmo assim apelando para o 'exótico’³²¹. A partir dessa experiência, Hélio idealiza sua continuidade, onde os *Parangolés* são colocadas à disposição do ato-uso do público participante, que, ao mesmo tempo, é convidado a criar as novas capas que serão utilizadas na manifestação seguinte, e assim sucessivamente.

Experiência essa que, em alguns aspectos, pode conduzir-nos a uma das leituras/análises de Flávio de Carvalho (em seu conjunto de ensaios reunidos sob o título *A moda e o novo homem*), onde a moda³²², em alguma medida, é deslocada para uma perspectiva revolucionária: ele coloca que, em alguns momentos da história, ela sobe das classes mais humildes às mais nobres, influenciando-as. “As grandes mutações da moda se processam de baixo para cima na hierarquia social e quando o alto é atingido, as mutações se disseminam como moda. Por conseguinte a moda tem como berço o sofrimento e a dor, porque aqueles que estão por baixo são os que sofrem”³²³.

321 OITICICA, Hélio. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 26 Fevereiro 2013.

322 Flávio de Carvalho deixa claro que se entenda por moda, em seus escritos, “os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa (...) Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem” (CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 16).

323 CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda*

A grande moda seria, então, para Flávio de Carvalho, criada por aqueles que vagam pelas ruas, os loucos, vagabundos, marginais, que se fundem na figura do “desclassificado” maior (e por isso mesmo o mais “livre”), que ele vai designar como o “homem em farrapos”:

Ele é o totalmente sem classe e sem hierarquia por ser o último, é o homem para o qual todas as portas se fecham.

É ele um ser submetido permanentemente à dor, à miséria e ao desprezo. O homem em farrapos é o contrário do homem uniformizado e o oposto do homem endurecido pela disciplina. A sua situação de último dos últimos o concede uma forma de libertação da disciplina hierárquica e por ser o último, está em estado semelhante a um estado anti-hierárquico de começo (...)

Este homem esquisito, este pária social, este último dos últimos, é modelo criador e inspirador de uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana e mais duráveis que houve. A moda do traje em farrapos usada pelo homem e pela mulher³²⁴.

Daí em diante, Flávio de Carvalho desenvolve uma série de desdobramentos do traje em farrapos ao longo dos períodos históricos como componente de vestes dos reis, bobos e damas da corte, soldados, etc³²⁵. Essa descrição do “homem em farrapos” desemboca, em alguma

e o novo homem: dialética da moda. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 13.

324 *Idem*, pp. 85-88.

325 Podemos pensar aqui nas fitas coloridas do cangaceiro Coraina, no longa-metragem *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, assim como as roupas desgastadas dos bandos de beatos e cangaceiros que o rodeiam (em uma espécie de transe constante através da entoação de cânticos religiosos), e a colcha em retalhos utilizada pelo cego Coronel Horácio para encobrir seu corpo (Flávio de Carvalho, em um dos seus ensaios, argumenta que as vestes em farrapos dos camponeses famintos influenciaram as roupas dos

medida, na criação dos *Parangolés* (principalmente em sua versão “capa”, a ser vestida, incorporada, configurando-se como uma espécie de roupa³²⁶): o marginal por essência que, dentro da sua liberdade (aquém de uma padronização social), condensa todo um potencial criativo³²⁷, e, em alguma medida, dentro da concepção de Hélio, encontra (pela ideia-essência do primitivo) a imagem evocada por Flávio, do destituído de qualquer prerrogativa, hoje e em qualquer tempo, um homem ao qual a inferioridade lhe é imposta, o “antigregário isolado das hierarquias”; cuja marca maior desse isolamento encontra-se nos “farrapos curtidos pela poeira e pelo tempo”, que tendem mesmo “a fazer parte do próprio organismo e quanto mais antigos mais se

soldados destacados para reprimir as revoltas ocorridas em determinadas regiões da Europa, decorrentes “da inquietação camponesa nos séculos XIII, XIV e XV”, e estes, por constituírem elemento de ligação entre o povo e a nobreza, acabaram por determinar, por sua vez, a moda em farrapos da corte - “em 1400, o cronista social Conrado Pelicanus constata que a moda aparece entre os soldados alemães”; “a estranha moda é transportada, através do soldado, para a nobreza e para a corte, em 1518” (CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. pp. 95-97).

326 Waly Salomão, ao relatar um fato curioso, faz uma outra aproximação *Parangolé*-moda: (em relação ao período dessas criações em Nova Iorque, incluindo suas proposições em metrô) “Suas capas do início dos setenta em NYC prefiguram as belíssimas criações (*pleats please* = pregas por favor) do extraordinário fashion-designer japonês Issey Miyake no início dos oitenta. Por óbvias razões, Miyake e equipe capricham mais e fazem um requintado acabamento. Parece a confirmação do equívoco do animador de auditório Chacrinha que, em 1967, anunciou tocando a buzina: ‘Com vocês, o costureiro Hélio Oiticica!’” (SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 27).

327 Em carta para Lygia Clark, de 15 de Outubro de 1968, Hélio Oiticica escreve: “hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendentemente liberdade de ação” (In: SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 54).

aproximam dos pelos que faziam parte do antepassado longínquo”³²⁸.

Waly Salomão descreve como, da foto-observação de Hélio Oiticica dos “homens em farrapos” do cotidiano, se dá o embrião da sua criação-estrutura:

Preciosos indícios constituem as fotos que a francesa Desdémone Bardin, dirigida pelo *insight* do Hélio, tirou de um mendigo estacionado perto do MAM (Museu de Arte Moderna-RJ) e seu envoltório de trapos, tralhas, sacos plásticos, latas, sua parafernália de bugigangas recolhidas da descarga da grande cidade. Dessublimação do canônico e elevação do detrito. Dessa capacidade de atração pelo alheio e abaixo das instituições museológicas, desse observatório de um pária da família humana, o PARANGOLÉ parte e se transforma no ícone³²⁹ vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas³³⁰.

Da utilização de materiais “ordinários” (plástico, juta, aniagem, esteiras), passando pela inscrição de frases de cunho revolucionário no *Parangolé social ou de protesto* (“Incorporo a revolta”, “Da adversidade vivemos”, “Capa da liberdade”), e pela ação em corpo, a estrutura-

328Cf CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 87.

329É relevante contrapor aqui a afirmação de Hélio Oiticica ao descrever a importância da vivência da dança – principalmente o samba – na criação da estrutura-*Parangolé*, como aspecto outro da imagem, oposto ao ícone: “As imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência” (OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 75).

330SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 39.

Parangolé (em especial a capa *Guevarcália*) parece (des)situar-se entre Guevara (a violência/potência revolucionária advinda do contato com quem está à margem da sociedade – a configuração da vítima social) e Flávio de Carvalho (a desrazão criadora da moda e da fantasia das ruas³³¹).

Para ilustrar, pensemos no episódio em que Hélio adentrou a exposição coletiva *Opinião 65* no MAM-RJ com diversos passistas, ritmistas do morro da Mangueira, todos vestidos/“armados”/incorporados pelas tendas, estandartes e capas *Parangolé*, a profanar a instituição “sagrada” da arte, o museu; sendo, então, expulsos, e reconfigurando uma não exposição – com a dança e o samba a conferir constante movimento, avesso à imagem estática fixada pela tradição das artes plásticas - nos jardins, ao ar/espço livre, externo à instituição.

Nesse sentido, de uma criação que se dá pelo movimento, estruturando uma nova relação espaço/tempo³³², no transitar através da

331“Nos estados agudos do indivíduo que alcança o limiar de um mundo próprio, aparecem as sobrevivências compensadoras graciosamente apoiadas no ornamento e no desejo de criação. Encontramos pateticamente, nas ruas de toda parte, exemplares de homens e mulheres que perderam o controle dos seus desejos e das suas angústias e que se apresentam vagando pela rua, discursando histericamente para um público, às vezes imaginário. Exibem profuso aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas, e cores e panos diversos que se desdobram, agradavelmente.// Marginais descontrolados que falam a um mundo próprio, o mundo da loucura e do sonho.// São estes os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana... e tão desprezados pelo povo que passa...” (CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 16).

332“‘Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade 'obra-ambiente'; há a vivência de uma 'participação coletiva' Parangolé, na qual a 'tenda', isto é, o 'Penetrável Parangolé' assume uma função importante: é ele o 'abrigo' do participante, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos” (OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio

dança, pelas ruas, que o *Parangolé*, como antiarte ambiental (“o eternamente móvel, transformável, que se estrutura pelo ato do espectador e o estático, que é também transformável a seu modo, dependendo do ambiente em que se esteja participando como estrutura”³³³), vai configurar uma espécie de criação de nômades, onde podemos tentar uma aproximação do que Deleuze e Guattari vão caracterizar como “vetor vestimenta-tenda-espaço do fora”, nos desdobramentos da relação espaço estriado *versus* liso:

Certamente, tanto no espaço estriado como no espaço liso existem pontos, linhas e superfícies. Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. Já era o vetor vestimenta-tenda-espaço do fora, nos nômades. É a subordinação do habitat ao percurso, a conformação do espaço do dentro ao espaço do fora: a tenda, o iglu, o barco. Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é a substância (donde os valores rítmicos)³³⁴.

Por esse viés - do limiar entre o dentro e o fora - podemos vislumbrar, em Hélio Oiticica, a explicação que Emanuele Coccia busca quando destaca, em *A vida sensível*, que “há uma ligação metafísica entre roupa e casa ainda por indagar. Nossa roupa é nosso primeiro mundo – nosso *oikos* -, e a casa não é senão uma extensão da roupa”³³⁵.

de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 74).

333OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 78.

334DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997. pp. 184-185.

335(COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin.

Na proposição de que nossa relação com o mundo (como seres receptores e produtores do sensível, de imagens) é aquela que, antes de tudo, é definida pela moda, Coccia coloca que

Estamos em nossas roupas como na parcela de mundo mais quente, imediata, aconchegante, aquela que é de fato dificilmente separável de nosso próprio corpo, tão próxima que define sua forma, sua aparência, sua *specie*. Ora, se nossa relação primária e imediata com o mundo é aquela definida pelas roupas, se as roupas são especialmente o paradigma de nosso ser no mundo, então o mundo é, antes de tudo, veículo e meio de expressão, e não apenas *espaço* ou *lugar*. Toda roupa tem algo de uterino e, ao mesmo tempo, algo daquilo que nos permite retornar à condição de ovo. É nosso primeiro mundo, nossa primeira *casa*³³⁶.

O que nos leva, mais uma vez, de volta às proposições de Lygia Clark, vinculadas às ideias de *A casa é o corpo*. Na série intitulada *Roupa-corpo-roupa: O eu e o tu*, dois macacões de tecido plastificado grosso, ligados no umbigo por um tubo de borracha de pesca submarina, com um capuz que cobria os olhos, e forrados com materiais variados (saco plástico cheio de água, espuma vegetal, borracha, palha de aço, etc), diversos em cada macacão, deveriam ser vestidos por um homem e uma mulher, com a intenção de proporcionar ao primeiro uma sensação de feminilidade e a segunda uma sensação de masculinidade (por exemplo, o peito do macacão que a mulher vestia era forrado com palha de aço, que remetia ao aspecto físico dessa região do corpo masculino). Seis zíperes, em diferentes partes do macacão, permitiam o toque de

Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 88). O *Parangolé* ainda confirma Coccia, quando este coloca que “uma roupa é, antes de tudo, um corpo” (*Idem*, p. 83).

336COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 88.

cada um no interior do corpo do outro³³⁷.

Essa experiência, que Lygia definiu como a fusão do “erótico vivido como ‘profano’ e a arte como ‘sagrada’³³⁸, remete-nos às apresentações/performances musicais tropicalistas, especialmente à marcante *É proibido proibir*, com o discurso inflamado de Caetano Veloso, na etapa eliminatória do FIC - Festival Internacional da Canção, de 1968. Com uma espécie de roupa plástica (material que lembraria a proposição de Lygia), Caetano, acompanhado pelo som experimental dos Mutantes, ao realizar coreografias sexualizadas, que marcariam a ambivalência sexual de sua figura (acentuada por suas imitações de Carmem Miranda no período do exílio), ia de encontro à proposta de experimentações de sexos/sexualidades opostas na série *Roupa-corporoupa*. Para indignação da plateia formada, em grande parte, por estudantes de esquerda (leia-se esquerda cultural ortodoxa), unia-se à performance de Caetano o norte-americano Johnny Dandurand, um hippie que emitia sons que pareciam urros animais – “sem dúvida a solidão o faz perder o uso do som articulado e ele reverteria a um estado inferior de canto e urro. A sua manifestação vocal alcançaria em tempo o nível do idiota microcéfalo³³⁹. Não poderíamos deixar de voltar a Flávio de Carvalho, uma vez que esse momento performático toca dois pontos cruciais da teoria da moda que ele buscou esboçar: “o homem em farrapos” (o retorno ao primitivo) e o conceito de unissexo. Em seu ensaio intitulado *O homem em farrapos: a moda e o novo em Flávio de Carvalho*, Victor da Rosa coloca, sobre o último dos textos de Flávio

337 Cf ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

338 CLARK, Lygia. In: ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

339 CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 87.

sobre moda, que, para ele, o homem vivia

um momento que poderia ser imaginado como uma “Volta ao Útero”, isto é, “a um momento no qual o sexo é quase indefinido”, pois “os seus cabelos se apresentam compridos como os da mulher ou longos como eram usados na Idade Média, ele ostenta um decote e ornamentos e berloques que atualmente são usados por mulheres, e quando não usa barbas e é visto de uma certa distância torna difícil distingui-lo da mulher”. Por outro lado, a mulher, através principalmente da “exibição de formas nuas e adoção de indumentária masculina”, fatos bastante marcados na história do século XX, mas não apenas, procura intensificar seu desejo de nivelamento com o sexo oposto³⁴⁰.

E, a partir dessa perspectiva da indefinição, argumenta que esse nivelamento dos trajes pode nos levar além do trivial, a uma outra forma de compreensão da subjetividade e seu vínculo mesmo com o erotismo, que Flávio de Carvalho vai designar como unissexo, ou sexo único,

forma que conduziria nossa relação com o corpo a dois lugares ou dois rumos diferentes: o homossexualismo entre homens e mulheres. Nesse caso, diante da dissolução da família, que necessita de definição entre os gêneros para garantir o seu lugar, já que é fundada sobre a lógica da propriedade – ou seja, da fronteira –, a mulher deixaria de ser controlada por sua função procriadora e seria levada a pensar outra forma, mais aberta, de relação social. “O contato homem-

340 ROSA, Victor da. *O homem em farrapos: a moda e o novo em Flávio de Carvalho*. Disponível em:

<<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/farrapos.html>>. Acesso em: 22 Abril 2013.

mulher se processaria para prazer e negócios”, escreve Flávio³⁴¹.

Dessa forma, no ambiente sonoro-performático já descrito anteriormente (lembramos ainda que, na perspectiva de Hélio Oiticica, a arte ambiental também se dá na música, através do uso de guitarras, amplificadores, distorções sonoras, etc), o figurino de Caetano (uma roupa “futurista” que contrastava com uma espécie de colar tribal, repleto de dentes – adereço este que também pertence ao personagem de Rogério Duarte, em *Câncer*, e dos “cristos” em *A Idade da Terra*, ambos os filmes de Glauber Rocha), além de configurar algo como um novo “homem em farrapos” em pleno cenário midiático, comercial (e imaculadamente intelectualizado, como ingenuamente pretendiam/pensavam os estudantes de esquerda) dos festivais de música popular brasileira, exibia esse desejo de transgressão vinculado ao debate, questionamento (intenso nessas décadas de 1960 e 1970) do poder cristalizado em torno da tríade família-religião-Estado, e o aprisionamento do corpo como um de seus mecanismos³⁴².

341ROSA, Victor da. *O homem em farrapos: a moda e o novo em Flávio de Carvalho*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/farrapos.html>>. Acesso em: 22 Abril 2013.

342O traje do “homem em farrapos”, com as pernas livres, à mostra pelo desgaste natural das vestes, segundo Flávio de Carvalho, tem toda uma ligação com o movimento (e com o aspecto emocional), aparecendo em contraposição ao traje litúrgico, religioso, com “o isolamento gradual do corpo, à medida que a classe hierárquica se eleva. Do mais baixo para o mais alto, observa-se um empilhamento gradativo de paramentos sobre o corpo, e quando a hierarquia mais alta é alcançada o corpo se encontra quase imobilizado pelo número excessivo de paramentos”. A religião aparece então como a imitação da morte e o fim do movimento (CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. pp. 151-153). Podemos pensar aqui no *Parangolé* - assim como no figurino de Caetano em sua apresentação - como essa roupa “em farrapos” que proporciona, pelo movimento da dança, a liberação de todo um potencial

No mesmo festival, Gilberto Gil apresentou-se com a canção *Questão de ordem*, cuja letra³⁴³ criticava/questionava justamente todos os tipos de “palavras de ordem”, fossem do regime militar ou da esquerda ortodoxa (pela desordem, “em nome do amor”), com versos que reverberavam *slogans* contraculturais, em tom anárquico (acentuado pela fusão de guitarras elétricas, experimentações/distorções sonoras, percussão afro-baiana, e vocais berrantes que culminavam em risadas históricas). Além de, como no caso de Caetano, provocar a reação indignada do público, a canção seria desqualificada do festival, “por se desviar ostensivamente das normas da música popular brasileira”³⁴⁴.

Sobre a apresentação de Gil, Hélio Oiticica comenta, expondo a problemática dos mecanismos e critérios de julgamento e classificação da música pela então estabelecida “ordem” desses festivais:

“Questão de ordem” reduz-se, numa severidade impressionante, a sons, guinchos, ruídos, a voz do cantor e do conjunto que o acompanhou (“Os

dionisíaco em oposição ao aprisionamento e morte do corpo representados pela religião.

343 “Você vai, eu fico/Você fica, eu vou/Daqui por diante/Fica decidido/Quem ficar, vigia/Quem sair, demora/Quem sair, demora/Quanto for preciso/Em nome do amor/Você vai, eu fico/Você fica, eu vou/Se eu ficar em casa/Fico preparando/Palavras de ordem/Para os companheiros/Que esperam nas ruas/Pelo mundo inteiro/Em nome do amor/Você vai, eu fico/Você fica, eu vou/Por uma questão de ordem/Por uma questão de desordem/Se eu sair, demoro/Não mais que o bastante/Pra falar com todos/Pra deixar as ordens/Pra deixar as ordens/Que eu sou comandante/Em nome do amor/Você vai, eu fico/Você fica, eu vou/Os que estão comigo/Muitos são distantes/Se eu sair agora/Pode haver demora/Demora tão grande/Que eu nunca mais volte/Em nome do amor” (Questão de Ordem. In: TROPICÁLIA. Olhar colírico. Discografia. *Gilberto Gil 1968*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>>. Acesso em: 13 Abril 2013).

344 DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73.

Bichos”), passam a ser pura música, as palavras que apareciam o fazem “flutuando” na estrutura geral. Gil parece cantar e compor com todo seu corpo, sua garganta é de fera, num cantoforte que se relaciona com o dos cantadores nordestinos, incisivo, sem meios tons: sua apresentação foi um momento de glória, contido e sem heroísmo aparente, certo do que fazia, enquanto a vaia fascista comia. A obra de Gil merece, urgentemente, um estudo detalhado, profundo (alô alô irmãos Campos), pois realiza nela uma síntese de praticamente todos os ritmos universais, como que os arrancando pela raiz de suas origens, do fundo dos sons, da terra, do suor dos ritos. A meu ver sua desclassificação se deu por esta bobagem de contar pontos por música e letra, critério superacadêmico, que já não servia nem para a música tradicional, quanto mais para experiências dessa envergadura³⁴⁵.

Ambas as apresentações, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, colocavam em xeque a estrutura dos festivais de música em seus vários aspectos. Na estratégia tropicalista de inserção/implosão, o que Hélio designaria como “manifestação ambiental” na música (o uso de todos os recursos já mencionados) e, essencialmente, o corpo (sua capacidade de se recompor, seus desdobramentos na dança, moda, sexualidade) aparecem como seus elementos fundamentais.

Assim como Caetano apareceu com suas roupas “plásticas”, Gil vestiu-se com uma túnica que remetia aos *dashikis*³⁴⁶ (vestuário típico utilizado pelos homens da África Ocidental). Christopher Dunn ressalta que, após sua apresentação, Gil, pela primeira vez, construía, em relação

345OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 119.

346Cf DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73.

à sua criação musical, um discurso sobre a negritude, em um momento em que “o regime militar havia basicamente suprimido a discussão pública sobre as relações sociais no Brasil e desestimulado qualquer expressão cultural ou política orientada para a consciência negra”³⁴⁷:

A roupa é minha nudez. Como não posso andar nu, como qualquer pessoa gostaria, então apresento minha nudez disfarçada. E estou certo se tento ser bonito dentro de minha negritude, em mim a roupa não cai como uma abstração... No palco, a minha roupa faz parte do espetáculo³⁴⁸.

Gil acaba por deslocar toda uma questão étnico-cultural-social para o espaço aparentemente “superficial”/comercial da moda, e antecipa algumas relações que Emanuele Coccia estabelece entre imagem-corpo-moda-roupa em *A vida sensível*, onde o vestir-se e a nudez aparecem como complementaridade em uma relação de apropriação entre corpo e mundo:

Entendida como faculdade, potência que se subentende pelo fato de ter (necessidade de) roupas [*abiti*], ela é a técnica que permite

347E acrescenta ainda: “Nesse movimento, Gil se inspirava profundamente no trabalho de Jorge Ben, que havia desenvolvido um estilo pessoal singular que incorporava elementos de bossa nova, samba, rock, R&B e música soul. Embora geralmente evitasse explicitar uma crítica política e social, Jorge Ben celebrava a cultura negra jovem e das favelas e fazia referências frequentes à história afro-brasileira em suas canções” (DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 73-74). Podemos, assim, tentar uma aproximação de um personagem de uma de suas canções, *Charles, Anjo 45* (do disco *Jorge Ben*, de 1969), o “Robin Hood dos morros”, e o marginal Cara de Cavalo, que aparece como um “momento ético” na criação de Hélio Oiticica.

348GIL, Gilberto. In: DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73.

transformar qualquer objeto em pele. A roupa é um corpo transformado em nossa própria pele, é a *faculdade de transformar o impróprio absoluto no absolutamente próprio; e, vice-versa, de transferir (alienar) o próprio (enquanto o que há de mais íntimo) naquilo que lhe é absolutamente estranho*. A nudez é, de fato, a outra face dessa mesma faculdade em função da qual somos capazes de alienar nossa própria pele como um objeto exterior, e de fazer um objeto mundano qualquer e alheio se tornar a nossa pele. Estar nu significa ser capaz de alienar o próprio no impróprio e de assumir o impróprio como próprio (...) Roupa [*abito*] e nudez não conhecem nenhuma relação de oposição: vestir-se é tão somente a capacidade de estar nu fora de si, através de um corpo interposto. Ou ainda, a nudez não passa da faculdade de alienar de si aquilo que constitui a nossa pele, de nos reconhecermos aquém de nossa aparência. Nenhuma das duas exprime melhor do que a outra a natureza humana: apenas um embrião está perenemente vestido e apenas um cadáver está irremediavelmente nu. A vida humana é a tensão que se dá entre veste e nudez. Se a roupa [*abito*] é um corpo estranho tornado próprio, a nudez é apenas a transparência absoluta desse segundo corpo não-anatômico, a sua condição de possibilidade³⁴⁹.

Na proposição de Coccia de que nossa relação com o mundo se dá via o sensível (através de um meio que sempre se constitui corpo), na apropriação, como receptores e produtores de imagem, o momento tropicalista parece tornar evidente que “a roupa é um corpo que vive apenas como imagem e que transforma nosso próprio corpo anatômico

349COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. pp. 84-85.

em um meio”³⁵⁰, meio este que possibilita questionar/desestruturar, em uma operação em que se projeta o dentro no fora; questionar/desestruturar o formato de festivais de música (desde a sua primeira apresentação, com *Alegria, Alegria*, Caetano Veloso rompe com o protocolo da “roupa oficial”, e insere esse corpo-imagem como participante complementar da performance musical, culminando na desoficialização absoluta do traje padrão – fraque e gravata borboleta -, até o uso de fantasias, tornado posteriormente comum nesse contexto), os padrões de estética, sexualidade, moral. É a roupa que permite ousar, pela possibilidade mesma do seu oposto, contraponto - a não-roupa, a nudez³⁵¹ (lembramos que foi em um dos espetáculos do *Oficina*, que a atriz Ítala Nandi realizou a primeira cena de nudez do teatro brasileiro, em *Na selva das cidades*, de 1969).

O sensível está além de toda oposição entre natureza e cultura, entre vida e história, assim como o meio está aquém de toda vã dialética entre sujeito e objeto. Todo meio abre um espaço suplementar que excede a natureza dos corpos (sai dela) e se prolonga em um intervalo que resiste à interiorização da cultura. Supra-material e pré-cultural, o mundo das imagens (o mundo sensível) é o lugar onde natureza e cultura, vida e história, exilam-se em um terceiro espaço. Os meios impedem o mundo de se fechar em sua natureza e em sua verdade, pluralizando suas formas, fazendo-o existir além de si e multiplicando sua vida aquém de sua auto-consciência³⁵².

350COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 89.

351Flávio de Carvalho definiria o homem nu como o “homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio” (In: ROSA, Victor da. *O homem em farrapos: a moda e o novo em Flávio de Carvalho*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/farrapos.html>>. Acesso em: 22 Abril 2013).

352COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. pp. 37-38.

Na perspectiva de Coccia, que confere autonomia ontológica à imagem (e que de certa forma tangencia a superação do objeto em Hélio Oiticica e o ponto de vista antropofágico da imagem que “devora” o participante em sua *Tropicália*), o humano aparece diferenciado dos animais não pela racionalidade, mas pela “capacidade de se reconhecer em uma imagem, de ser absorvido pelo sensível”³⁵³; ou seja, é a sensibilidade, essa forma especial de se relacionar com o sensível, que define sua forma de vida. Essa relação do homem com as imagens - em direção contrária à modernidade técnica/tecnológica (e à crítica recorrente à indústria cultural e aos meios de comunicação de massa) – seria mesmo responsável por definir a vida humana como um aprofundamento da própria vida animal, que teria levado suas possibilidades, sua relação com o sensível, às últimas consequências: pensemos aqui nas imagens do corpo (des)vestido, do “homem em farrapos”, do ambiente antitecnológico da *Tropicália*, que evoca a nostalgia/retorno ao homem primitivo, o “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”³⁵⁴.

353COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 60.

354(BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas*, v. 01. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 116). A partir da concepção do sensível, Coccia coloca em reavaliação a questão da experiência: “O lamento, hoje tão frequente, sobre a 'perda de experiência' é um preconceito teológico. A vida sensível é a capacidade de fazer as imagens viverem fora de si e, de algum modo, liberar-se delas, de perdê-las sem receio. Na medida em que somos capazes de experiência, já vivemos sempre em outro lugar em relação a nosso corpo orgânico. Apenas a pedra vive exclusivamente em si mesma, precisamente porque é incapaz de experiência, ou seja, de ter uma relação com aquilo que a circunda na qualidade de mera imagem, de sensível. A experiência confere um corpo puramente mundano ao vivente. Ela é aquilo que dá concretude ao vivente, como também o que o liga ao mundo, a esse mundo, tal qual ele é aqui e agora, mas também a um mundo tal qual ele poderia ser em outro lugar e em outro tempo. Não fazemos senão apropriar-nos e liberar-nos das

Assim, a razão é deslocada para o sensorial, e aparece como uma “modificação de nossa pele, a capacidade de liberar as imagens que o nosso corpo produz para além de nosso próprio corpo”³⁵⁵.

Se a faculdade de conhecer pode ser definida como a capacidade de introjetar em si mesmo um elemento mundano, então, tudo aquilo que pode conhecer é capaz não apenas de receber e adquirir formas, mas também *de projetar em direção ao exterior o próprio conhecimento*, de fazer existir a própria interioridade fora de si, de alienar a própria psique ao mundo³⁵⁶.

In-corporação, ex-corporação. Podemos pensar ainda, a partir daqui, a relação imagem-transe (o transe, além de trânsito, também como esse estado de consciência alterado, como possessão - seja pelo uso de alucinógenos, drogas, seja pela vivência do potencial dionisíaco

imagens” (COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. pp. 69-70). Talvez seja aqui, nessa percepção da experiência via imagem puramente, que venha a desembocar o que Walter Benjamin aventou em *Experiência e Pobreza*, ao constatar o processo contínuo de degradação, pobreza, baixa das ações de experiência. E colocava que seria preferível assumir essa pobreza não mais apenas como privada, mas de toda a humanidade, assim poderia ser possível surgir um conceito novo e positivo de barbárie; uma nova língua, que “recusa qualquer semelhança com o humano, princípio fundamental do humanismo”. Da pobreza de experiência, “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências”, mas a libertação de toda a experiência, à aspiração de um mundo em que os homens “possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas*, v. 01. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 115-118).

355COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010. p. 60.

356Idem, p. 53.

da dança; ou ainda poderíamos pensar no transe vinculado ao “surrealismo da realidade”, o delírio, o despertar do inconsciente como consequência mesma de condições adversas “terceiro-mundistas”, como a própria fome -, que pode ser percebido como um projetar da subjetividade para o fora, uma possibilidade de colocar-se em contato com um outro – de qualquer forma/espécie -, com alteridade, e absorver esse outro, alterando-se, através do corpo; uma vivência do dentro no fora, do fora no dentro). Assim essa imagem-transe pode aparecer na experiência da dança nos *Parangolés* de Hélio Oiticica, ou mesmo nas apresentações musicais tropicalistas, essencialmente como desativação do intelectual, ou como processo em que a razão torna-se sensível e sensorial:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da iminência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisiaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa de gesto, do ato com o ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação) (...) Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens³⁵⁷.

357OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 75.

No cinema de Glauber Rocha, como “linguagem-transe”. A câmera do cinema novo que sai do tripé, do estúdio, e faz-se câmera na mão que vagueia, treme, oscila, incorpora elementos imprevisíveis, o corpo de quem filma e o de quem é filmado; que não mais apenas “observa” o personagem em um plano fixo característico do cinema clássico, mas transita com ele pelos espaços físicos e diegéticos. Em *Terra em Transe*, tanto a técnica de filmagem (é relevante observar que a essa época ainda não havia se institucionalizado a captação direta do som, o que possibilitava a Glauber, nos planos fechados, uma direção extremamente colada ao corpo do ator, falando próximo – e, na maioria das vezes, alto – ao seu ouvido) como a montagem visavam, segundo a concepção do cineasta, este estado:

expressar no plano urbano certos conflitos que me parecem fundamentais no Brasil de hoje: a negação dos valores tradicionais e a incerteza quanto aos novos valores. Este ponto crítico é o transe. O transe entre o inconsciente e o consciente de uma civilização, entre o sono e o despertar – o ponto crítico entre o êxtase e a lucidez³⁵⁸.

E, para isso, destaca que é preciso, para que não se faça apenas o relato do transe, incorporá-lo à linguagem, desmistificá-lo: “se o espectador não participar do transe, isto é, entrar no transe, o filme fracassa (...) É como disse antes, o negócio do 'perder-se e encontrar-se', em suma, no conflito, despertar e não adormecer. Romper com a ficção tradicional”³⁵⁹.

Em entrevista sobre o a concepção do longa-metragem de 1967, Glauber afirma: “O filme foi frequentemente filmado com a câmera na mão, de modo flexível. Sente-se a pele dos personagens”³⁶⁰. Um corpo-

358ROCHA, Glauber. In: SGANZERLA, Rogério; LIMA, Manoel Ricardo de, MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. p. 163.

359Idem, p. 164.

360ROCHA, Glauber. Positif – entrevista a Michel Ciment. In: _____.

câmera que busca, ao mesmo tempo, incorporar o corpo do ator-personagem (que se configura como corpo “representado”, colocado em cena) e afetar o corpo do espectador.

Esse corpo “representado” sofre, claro, variações/transformações ao longo da cinematografia glauberiana. Em *Terra em Transe*, por exemplo, no que tange à questão da sexualidade, à liberação sexual, Glauber Rocha, em direção contrária aos *happenings*, apresentações e performances musicais tropicalistas,

dá um sentido negativo à liberação. As cenas de danças e bacanais da elite frequentada por Paulo Martins são signos de uma decadência irreversível, ligada, no filme, ao personagem Júlio Fuentes. Ao contrário da sexualidade e do corpo nas orgias dionisiacas e liberadoras do teatro de José Celso, ou nas performances lúdicas e políticas dos corpos em ação nos shows de rock, do iê-iê-iê e dos tropicalistas, o corpo no cinema de Glauber é martirizado, massacrado, num gozo trágico, corpo em pânico, sexualidade que beira o desastre. É preciso lembrar que, para além do discurso de liberação sexual e de consciência corporal dos anos 60 e 70, todo o período da ditadura militar no Brasil e na América Latina foi um teatro lúgubre de corpos torturados e destruídos³⁶¹.

Essa questão sexual, tão ligada à transgressão libertadora da época (constituindo um grito contra os corpos oprimidos e violentados, arma revolucionária), aparece no filme ligada à depravação – e alienação – de uma elite, mesmo como oposto do revolucionário, vinculado aos mecanismos do fascismo e capitalismo. O sexo e a

Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 123.

361 BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. pp. 102-104.

violência espetacularizada, no discurso cinematográfico e crítico glauberiano, constituem as duas faces do poder totalizante³⁶².

Não por acaso o aspecto sexual, em seu cinema, na maioria das vezes, parece comprimido em um vão, entre violências: as trocas afetivas entre o professor (Othon Bastos) e Laura (Odete Lara) em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), que acontecem de forma sôfrega, angustiante, como suplício, sobre e em meio ao corpo morto/ensanguentado de Álvaro (Hugo Carvana), impedidos/oprimidos

362Em análise sobre os filmes e a figura de Pasolini (sua composição vida-obra), com a qual Glauber, como de costume, desenvolve uma relação de (des)afeto, coloca: “Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também uma mais-valia sofisticada das sociedades que não têm verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascizante”; e complementa - “para mim, o conceito de subversão é muito diferente do conceito de perversão, porque a perversão culturalmente constituída pelos intelectuais sadianos não é a minha. Para mim a subversão é inverter verdadeiramente essa perversão” (ROCHA, Glauber. O cristo-édipo. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 285-286). Sobre a representação da violência nos filmes de Hollywood, por sua vez, afirma: “Com a Segunda Guerra, Hollywood sofreu outro choque. Além da crise econômica, havia a concorrência. Casando a necessidade de uma fórmula que agradasse o público com a precisão de propaganda, a imaginação do argumentista norte-americano engendrou o esquema tríplice de violência, sexo disfarçado e herói super-homem. Puseram as câmeras em ação iniciando a imposição dos ditames traçados por Wall Street.// (...) a violência inspira o cinema. Os mitos do sadismo à mulher amada, da delação em favor do regime, da bofetada como solução e da honestidade valorizada pelo conformismo e concessão são personificados nos tipos de Marlon Brando, Rock Hudson, John Derek, Richard Egan e outros fabricados pela máquina de JP Morgan e Rockefeller.//(...) Partindo do pressuposto de que o homem de classe média quando entra no cinema procura uma fuga e não espelho da realidade, os produtores capricham nos clichês de entorpecimento e retiram o público do social para o alienante fantástico.// Com o aparecimento do cinemascópio o filme violento adquiriu um requinte de técnica que acentua a falsidade e

constantemente pela figura do padre (Emmanuel Cavalcanti) que os tenta separar, e livrar o corpo do morto a todo momento; a cena de Rosa e Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que por mais que apresente a possibilidade de uma transgressão sexual³⁶³, esta se dá em meio à cadeia de violência do sertão (na cena seguinte, Dadá conta a Corisco que descobriu que haviam matado a filha dos dois; lembremos ainda que a agressão sexual é arma de Corisco contra os proprietários de terra - em uma das sequências do filme, ele estupra a noiva de um coronel), e prenuncia a caçada final e morte do cangaceiro por Antônio das Mortes.

Violência essa que, por sua vez, busca a desidentificação e estranhamento do espectador (estratégia estética que tem raízes no teatro de Brecht) e, por isso, é estilizada, teatralizada: a morte/assassinato do intelectual (interpretado por Rogério Duarte) pelo marginal negro (Antônio Pitanga) encenada em tom quase cômico em *Câncer* (1972); a disjunção entre o som de tiros e sua não efetivação pela arma

sentido de provocação.// Hollywood perdeu a 'forma' e adquiriu a 'fórmula'. Uma nova geração de cineastas composta principalmente de Nicholas Ray, Robert Aldrich e Richard Brooks, mestres da técnica e pretensos renovadores, negou a violência psicológica de John Ford, William Wyler e John Huston, e marchou para a violência excitante, provocadora de delírios nas multidões” (ROCHA, Glauber. *Pregação da violência*. In: _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. pp. 67-68).

363Ivana Bentes assim argumenta sobre essa possibilidade no longa-metragem: “A entrada de Manuel e Rosa no bando de Corisco constituirá um novo rito de iniciação e provação, onde a idéia de rebeldia e anarquia traz consigo uma sexualidade desprovida de tabus e proibições que envolve e une Corisco, Dadá, Manuel e Rosa. Em três sequências essa sexualidade livre se expressa: no encontro de Rosa e Dadá, carregado de sensualidade e admiração, onde as mulheres se desejam e se tocam. Na cena em que Rosa se entrega a Corisco, sucumbindo ela também ao encanto do Diabo Louro. E quando o bando de Corisco invade uma fazenda e monta um teatro de orgia e crueldade, onde se mata e se estupra” (BENTES, Ivana. *Política e estética do mito em Deus e o diabo na terra do sol*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 988).

empunhada, mas nunca acionada pelo poeta Paulo Martins, em *Terra em Transe*. Pela justificativa do cineasta,

quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a idéia da violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela³⁶⁴.

Nesse processo “reflexivo” do cinema de Glauber, é a violência que, ritualizada e configurando quase sempre uma espécie de sacrifício³⁶⁵, detém a possibilidade libertária: pensemos na cena do duelo entre Antônio das Mortes e o cangaceiro Coirana (Lorival Pariz) em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, onde, em uma espécie de ritual, cada um dos dois, mordendo uma das pontas do lenço rosa que Antônio tira do seu próprio pescoço, realizam uma dança-luta guiada pela cantoria religiosa dos beatos que se espalham ao redor de ambos – é depois de matar Coirana, tido como o último cangaceiro, que Antônio inverte seu fluxo de violência e, contaminando o desiludido professor com sua potência revolucionária, volta-se contra o poder dos proprietários de terra, figurados pelo cego Coronel Horácio (Joffe Soares).

Aqui, em alguma medida, a violência teatralizada nessa

364ROCHA, Glauber. Positif 67. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 125.

365O corpo no cinema de Glauber, em grande parte, parece sempre submetido a uma espécie de sacrifício – e este, algumas vezes, transborda da diegese, do personagem, para o plano extradiegético, culminando no sacrifício físico do próprio ator: vide o sangue real que escorre da cabeça de Geraldo del Rey na cena em que seu personagem, Manuel, sobe, de joelhos, carregando uma grande pedra sobre sua cabeça, as escadarias do Monte Santo, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – fato confirmado por depoimentos da equipe do filme (Cf NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 36).

composição cênica parece encontrar a dança revolucionária do *Parangolé social* de Hélio Oiticica, pela liberdade de improvisação conferida aos corpos ao longo do plano-sequência em que se dá o duelo - e, pensemos também, além desse movimento, as imagens da roupa-capa vermelha utilizada pelo negro Antão (Mário Gusmão) e dos estandartes carregados pelos beatos (onde vemos desenhada a batalha entre São Jorge e o dragão).

É o plano sequência que, ao ganhar importância no cinema glauberiano, estabelece o espaço da improvisação (ressignificando a técnica que, junto à profundidade de campo, era tida como instrumento do realismo cinematográfico teorizado por André Bazin), no encontro do corpo-câmera com os corpos encenados. Em *Câncer*, longa-metragem realizado em 1968, mas finalizado apenas quatro anos depois, o experimento da técnica é levado às últimas consequências - o plano tem o tempo de duração do rolo no chassi da câmera (aproximadamente dez minutos), a fim de “estudar a quase-eliminação da montagem quando existe uma ação verbal e psicológica dentro da mesma tomada”³⁶⁶.

O filme, rodado em quatro dias, com parte do elenco de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, funcionou como uma espécie de laboratório técnico-cênico para este longa (cujos negativos haviam sido retidos na aduana, adiando o início de sua filmagem), o que confere os aspectos de espontaneidade, improvisação e experimentalidade de *Câncer*: as distorções nas falas dos personagens decorrentes das primeiras experiências do diretor com a captação sonora direta (incorporando elementos e diálogos imprevisíveis); o espaço aberto do plano-sequência que não busca ser “fiel à realidade” ou registrar uma ação ensaiada, mas liberar a criação improvisada da interpretação; a “ausência” de uma história, de uma narrativa clara, clássica; a leveza/agilidade conferida às filmagens pela câmera 16mm que, fora do tripé, nas mãos, sai às ruas e provoca a interação dos personagens com pessoas que vivenciam o cotidiano da cidade, criando situações inusitadas (como quando o personagem do marginal negro,

366Comentário de Glauber Rocha sobre o processo de criação de *Câncer*.

Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_cancer.html>. Acesso em: 20 Abril 2013.

interpretado por Antônio Pitanga, pede emprego e se propõe a fazer faxina na casa de uma senhora que transita em uma das ruas do Rio de Janeiro); a intervenção sonora direta de Glauber Rocha na cena, que fala com os personagens, e, em tom documental, narra fatos político-culturais – além de descrições da natureza – do Rio de Janeiro.

É em *Câncer*, ainda, que podemos visualizar o encontro sertão/favela, em que Glauber Rocha cruza com Hélio Oiticica, e não apenas na relação imediata diretor-ator:

Se Glauber é um precursor do underground brasileiro, com *Câncer*, filmado em 1968, no Rio, é por sua aproximação com a cultura dos morros cariocas. Relação Sertão/Favela que cria uma linha de continuidade entre o mundo do sertanejo e o imaginário urbano das favelas. A marginália social e artística dos morros ganha um sentido existencial e estético a partir dos anos 70. *Câncer* é uma encruzilhada entre a pedagogia da violência glauberiana, seu impulso sádico-paternalista e o desejo de uma arte que atravessasse as fronteiras de classe, status, cultura. Nele, a classe média artística – Rogério Duarte, Odete Lara, Hugo Carvana, Pitanga, Hélio Oiticica – frequenta a marginália dos morros, sambistas, punquistas, o submundo das delegacias. Discutem com o povo a respeito de comunismo, sexo, miséria, revolução. Glauber descobre a vanguarda pelo submundo, como se Godard subisse o morro. Numa carta a Alfredo Guevara, pondera: “é mais positivo fazer estes filmes do que falar de revolução nos bares e nas praias”³⁶⁷.

A fala dos seus personagens está permeada pelas gírias, marcas de uma oralidade marginal dos morros cariocas, a mesma que daria

367BENTES, Ivana. Introdução. In: ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 40.

nome à antiarte de Hélio Oiticica – o *Parangolé*³⁶⁸:

Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua

368 Assim Waly Salomão explica (justificando também o título do seu livro sobre Hélio), recriando com uma espécie de metáfora-gíria a “língua menor” de Deleuze e Guattari : “PARANGOLÉ, gíria do morro, com uma multiplicidade imensa de significações, variando, dançando conforme os conformes.// - 'Qual é o parangolé?' era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava, dentre outros sentidos mais secretos: 'O que é que há?', 'O que é que está rolando?', 'Qual a parada?' ou 'Como vão as coisas?'. Somente para marcar a plasticidade dinâmica da língua: alguém indagar 'E as coisas?' na gíria carioca de então não significava preocupações físicas, alquímicas ou filosóficas mas muito simplesmente uma interrogação sobre o que hoje atende pela poética alusiva de 'fumaça-mãe', 'pau-podre', ou seja, designa o mesmo que o étimo oriundo da língua quimbundo dos bantos angolanos: maconha (*Cannabis sativa*). A gíria funciona como meio de driblar a dura realidade, um *nheengatu* (do tupi: 'língua boa, língua de índio, língua correta' segundo Vocabulário *Tupi-Guarani-Português* de Silveira Bueno), uma forma de falar a 'língua geral' inventando compartimentos, lajes, esconderijos, malas de fundo falso, tabiques, puxadinhos, biombos que não passem pela mediação da sociedade que os acossa. A gíria instalando um ambiente escondidinho-penetrável: é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. O não plenamente articulado nem desarticulado, o não sistêmico: o poder da sugesta. Não sendo de início senão um ser linguístico, hoje em dia o nome PARANGOLÉ sumiu da gíria do morro e fixou residência nestes objetos anti-stabiles. Mas algo misterioso de sua vida anterior volátil – um avião, Ícaro, ou um ovni qualquer – um feitiço fugaz, uma firula, uma propensão gingada para dribles e embaixadas, aparece, agita e serve como acionador de seus giros. Descoagulação e fluidez de sentido” (SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. pp. 37-38).

resistência, sua vocação para a revolta³⁶⁹.

Passa por aqui, também, o questionamento do posicionamento político do intelectual que, assumindo uma postura paternalista diante do povo (todo o discurso falso-didático sobre a questão da ausência de emprego justificada pela opção pela “vagabundagem” que o personagem de Rogério Duarte acusa, constrói sobre e para o marginal negro; a divagação sobre o conceito de democracia), acaba “assassinado” por esse mesmo “povo” (na cena, que ganha tom cômico, de deboche, o personagem de Antônio Pitanga, após atirar em Rogério Duarte, procura por algum ferimento no corpo deste, que comprova o tiro, enquanto Rogério continua, em meio a risadas, com seu diálogo *nonsense*), no espaço marginal do morro, ao som do samba de um tamborim. Lembremos que, ironicamente, essa cena acontece depois de toda uma introdução/apresentação de Glauber sobre um debate entre intelectuais ocorrido no MAM-RJ em 1968, para discutir a “arte revolucionária”, configurando uma autocrítica do próprio cineasta³⁷⁰.

Assim que, muitas vezes, é *Terra em Transe* que aparece como o ponto de contato, ou a ponte entre, mas - por esses aspectos aqui levantados - parece ser mesmo no improviso, na imprevisibilidade/agilidade do preto e branco em 16mm de *Câncer*, e na cor berrante, violenta e mítica de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, que o cinema glauberiano declara seu encontro com a Tropicália.

Seja na “linguagem-transe” desse cinema, no decorrer da

369DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 72.

370É relevante observar que nos créditos de montagem de *Câncer* (e na explicação introdutória sobre sua concepção/realização proferida por Glauber no início do longa) aparecem os nomes de Tineca (que também atua no filme) e Mireta, pertencentes à comunidade do morro da Mangueira: aqui o cineasta aproxima-se também a Hélio Oiticica, quando da sua criação coletiva dos *Parangolés* - o processo criativo é deslocado/descentralizado da figura do intelectual, e ganha a espontaneidade marginal das ruas, das favelas.

criação/invenção de Hélio Oiticica, na “reinvenção” dos festivais de música popular pelos tropicalistas – é o corpo que tensiona as várias estruturas: a forma de filmar, a composição e narrativa cinematográfica clássica; os parâmetros do conceito arte; o formato da música de protesto como uma espécie de padrão para MPB (a sigla surge exatamente nesse contexto/período).

No discurso de Caetano, que se deu em meio à caótica apresentação de *É proibido proibir*, ele questionava a forma como o público ali presente (como já mencionado, composto em sua maioria por estudantes universitários de esquerda), antipáticos ao tropicalismo, compreendia a relação cultura-política:

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? [...] São a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem. Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada! [...] Hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o senhor Chico de Assis pediu, mas com a coragem... quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil! E fui eu! Nós só entramos no festival pra isso, não é, Gil? [...] Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!³⁷¹

Aqui, Caetano anunciava a capacidade mimética tropicalista³⁷²,

³⁷¹VELOSO, Caetano. In: DUNN, Christopher. *Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura*. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 73.

³⁷²Pensemos, simbolicamente, no nome da canção *É proibido proibir*, uma apropriação publicitária/mercadológica, realizada pelo empresário Guilherme Araújo, de uma das frases pichadas nos muros de Paris pelos estudantes durante as manifestações do maio francês de 1968 (*Apud* CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São

que culminava nessa estratégia de inserção/implosão, fosse dos mecanismos de ambientes declarados ou concebidos como políticos (os festivais de música popular brasileira), fosse dos meios de comunicação de massa³⁷³ (como exemplo, pensemos no programa de auditório do Chacrinha), expondo a questão mercadológica do primeiro (os festivais acabavam por acionar e publicizar a vendagem de discos da indústria fonográfica), e aproveitando-se da capacidade de disseminação de discursos em larga escala do outro, para provocar estranhamento/incomodar com exercícios experimentais não comuns aos meios e todo um comportamento que passava pelo questionamento estético do “bom gosto” (que Hélio Oiticica, como já visto, veio a designar como “estética do mau gosto”).

Hélio, por sua vez, com o *Parangolé*, chega à sua concepção da

Paulo: Editora 34, 1997. p. 216).

373Hélio assim coloca, em análise lúcida, sobre o comportamento musical tropicalista e a ideia fundamental do discurso de Caetano: “Há o uso dos elementos ligados a essa cultura de massa sim, como a propaganda, mas são eles usados como veículo único de comunicação global para exprimir 'processos criativos abertos', onde se procuram exercícios experimentais num campo onde esses exercícios são estranhos ou aparecem ao acaso, sem intenção predeterminada. A ausência de uma ideologia rígida longe de ser algo reacionário, ou uma forma de liberalismo, liga-se mais a um processo anárquico que visa desintegrar estruturas ou anular o que se convencionou chamar como sendo o 'belo', o 'bom gosto', a 'moral', a 'obra acabada' de artes etc (...) sua intenção fundamental quando diz que deseja 'quebrar estruturas' é exatamente abrir-se a todas as demandas de sua imaginação criadora, como um exercício ou um ritual, mas ritual que se transfere continuamente, e ao comunicar isso cria condições para sua propagação ou germinação: se quero ficar nu, fico; se quero usar colares, roupa de plástico, uso – o mesmo que dizer: faça isso você também, se o quiser, ou faça o que quiser, como eu o faço” (OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 121). Poderíamos acrescentar ainda, dados os desde sempre e recentes posicionamentos públicos/políticos duvidosos de Caetano Veloso, algo como um comportamento que estampa “não siga ou creia cegamente na figura do ídolo, questione sempre”.

“antiarte por excelência”:

compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. Antiarte seria uma contemplação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam, portanto, invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um “elevar o espectador a um nível de criação”, a uma “meta- realidade”, ou de impor-lhe uma “ideia” ou um “padrão estético” correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é, pois, uma “realização criativa” o que propõe o artista, realização esta isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais³⁷⁴.

A (não) obra existe de forma inacabada, como “estruturas abertas ou puramente 'estruturas germinativas'”³⁷⁵. No espaço do corpo que falta não cabe o questionamento se arte é isto ou aquilo - não faz mais sentido nem mesmo a definição do que seja arte³⁷⁶.

374OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 79.

375OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 120.

376OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 81.

Em seu último filme realizado, Glauber romperia de vez com as barreiras formais do seu cinema, no que parece concretizar em tela a fusão de sua vida/obra, sua “H(eu)storia”³⁷⁷ (em texto de apresentação do longa-metragem, ele coloca: “é o meu retrato junto ao retrato do Brasil”³⁷⁸). Em *A Idade da Terra* (1980), o cineasta leva às últimas consequências os experimentos de intervenção direta na cena iniciados em *Câncer*, e explorados no longa-metragem *Claro* (1975) e no curta *Di Cavalcanti* (ou *Di-Glauber*, 1977). Aqui, não apenas a sua voz, como direção cinematográfica, invade o espaço diegético, mas o seu corpo inteiro. Com frequência, ao longo da projeção, vemos o diretor orientar a interpretação dos atores e compor o espaço cênico dentro da narrativa, além de fazer (em *off*) discursos com suas avaliações críticas do cenário político-social do mundo, da América Latina, do Brasil; e explicitar a ideia/gênese do próprio filme, surgida com a morte e o enterro de Pasolini.

Nesse filme “antiliterário”, “metateatral”, os supostos erros técnicos são assumidos como improvisação criativa, aquém do rigor de

377Sobre o termo, coloca Ivana Bentes: “A vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na História, ou melhor, na H(EU)STORIA, fórmula glauberiana que aparece em diferentes textos indicando essa dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo”; lendo suas cartas, “descobre-se que Glauber não tinha isso que chamamos de 'vida privada', não distinguia a vida mais cotidiana e 'pessoal' do personagem público, o personagem escândalo, o cineasta, o polemista, enfim, daquilo que professava com veemência nos filmes, entrevistas, textos. Daí parecer um personagem da sua obra” (In: ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 10). Podemos pensar ainda em uma afirmação de Hélio Oiticica, a princípio pretensamente contrária ao termo glauberiano, mas que não deixa de o encontrar na fusão vida/obra: “não quero fazer história/quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis bólides” (OITICICA, Hélio. *Experimentar o experimental*. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 154).

378Sinopse de *A Idade da Terra*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_idade.html>. Acesso em: 26 Abril 2013.

uma cinematografia clássica – a luz que vaza pelo chassi da câmera e queima a película transforma-se em efeito estético; os personagens confundem-se com os próprios atores que os interpretam (em certo momento, Maurício do Valle machuca-se e ameaça sua interpretação, sai do seu personagem Brahms, o que é assumido e incorporado na própria cena), pois constituem sempre um outro - “cada personagem é em si uma passagem, ou um passageiro do tempo. O presente é um instante que passa para que o novo presente chegue, ao mesmo tempo que aquele anterior permanece. Assim, o personagem é uma imagem presente mas já passada”³⁷⁹. Como o cenário de Brasília, onde a cidade em construção é também ruína.

Nessa (des)composição, o cineasta, aos moldes oiticiquianos, define-se como um antiartista³⁸⁰, a fundir o corpo-câmera com suas várias personas, máscaras: o processo cinematográfico como “arte revolucionária” encontra o Glauber performático do programa *Abertura*³⁸¹, e, “no limite, eleva o cinema à categoria de arte da performance. Ou melhor, desfaz o mito da especificidade cinematográfica, encenando com os corpos, seus afetos, suas ideias e

379COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 53.

380Em nota sobre o filme, Glauber assim se manifesta: “Sou um artista coletivista que está aberto; um anti-artista. Sou uma pessoa do povo. Sou um camponês de Vitória da Conquista. 'A Idade da Terra' seguirá o mesmo itinerário dos outros filmes, criará polêmica, será odiado, será adorado”. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_idade.html>. Acesso em: 25 Abril 2013.

381Sobre a performance do cineasta em seu programa, Jair Tadeu da Fonseca coloca: “cabe lembrar que em *Abertura*, programa que realizou na TV Tupi, entre 1979 e 1980, o cineasta, algumas vezes, colocava e tirava máscaras do rosto, enquanto ia falando torrencialmente. Essa desconstrução de personae só pode ser devidamente compreendida como jogo de máscaras da alegoria: este que fala é um outro. Não é um desvairado, é vário. São vozes diversas que falam e é uma” (FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. 1995. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995).

seu pensamento”³⁸². Como uma capacidade que o cinema teria de “*dar* um corpo, isto é, de fazê-lo, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia. Talvez tenhamos aqui um ponto de entrada para apreender a relação teatro-cinema”³⁸³.

O corpo desloca, (re)cria pressupostos, outras proposições para conceitos fixos/estagnados da criação artística; inventa. É lugar onde se dá o prazer e a dor, a vivência e a resistência; onde arte, vida, cotidiano interpenetram-se. Nessa perspectiva antropofágica-tropicalista que “produz corpos”³⁸⁴, estes relacionam-se na “tramavivência”³⁸⁵ da criação-invenção, que propõe outros caminhos, novas estruturas, que criam e destroem o ídolo/mito, e constituem-se como elemento de transição para uma política outra, ambivalente – e por isso mesmo, quase sempre inapreensível e questionável.

Gianni Amico, em texto extremamente afetivo, cria uma espécie de anedota, com o intuito de expressar sua visão da personalidade de

382COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 11.

383DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005. p. 229.

384Ao trabalhar com as relações entre antropofagia e antropoemia, aqui, como operações de leitura do texto, Raúl Antelo coloca: “Se retomamos a metáfora alimentar para dar conta desse mecanismo, é claro que o texto que se entrega pratica a devoração antropofágica ao passo que a leitura irrestrita, onde tudo é possível, isto é, a leitura abjeta, seria, pelo contrário, antropoemética. Esta operação, combinada, em que um texto tanto se oferece quanto se resiste a uma operação de leitura, postula, entretanto, o conceito paradoxal de ruptura imanente. Rompe com a memória como acúmulo autoritário dos valores instrumentais, porém, reinscreve essa ruptura em um espaço imanente, o de uma experiência renovada que implica a subjetividade na medida em que toca a carne do sujeito para produzir-lhe o corpo. A antropofagia não devora corpos; ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo” (ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: _____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. p. 273).

385OITICICA, Hélio. A trama da terra que treme (o sentido de vanguarda do grupo baiano). In: _____. FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 122.

Glauber Rocha. Conta, assim, de um dos seus encontros com o cineasta, ocorrido em Gênova, no início de 1965, quando a Embaixada do Brasil em Roma queria anular a primeira retrospectiva do cinema novo, idealizada por Arnaldo Carrilho, antes do golpe militar ocorrido em 1964:

Na véspera da manifestação, chegou de Roma um coronel encarregado de ver todos os filmes. Recordo-me de uma projeção - no cinema do Arecco. Glauber sentou-se junto ao coronel, colou a boca na orelha dele e falou, ininterruptamente, durante toda a projeção. O coronel partiu à noite, autorizando a manifestação e afirmando que se tratava de filmes que honravam o país que os havia produzido. Logo depois, durante a reunião, Glauber apresentou para uma platéia de intelectuais a sua ESTÉTICA DA FOME³⁸⁶.

Corpos que se metamorfoseiam, mimetizam-se, fragmentam-se e refazem-se incessantemente, em postura completamente anárquica, em uma “retomada da confiança do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros”³⁸⁷, podendo, por isso mesmo, constituir-se, simultaneamente, como uma confirmação de Brasília ou o seu reverso (não) exato. Como diria Caetano (em citação/referência a Décio Pignatari), “o avesso do avesso do avesso do avesso”³⁸⁸.

386AMICO, Gianni. *Os dois brasis*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_cancer.html>. Acesso em: 30 Abril 2013.

387OITICICA, Hélio. Anotações sobre o parangolé. In: _____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. p. 81.

388In: CAETANO VELOSO. *Discografia. Muito (Dentro da Estrela Azulada). Sampa*. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>>. Acesso em: 20 Fevereiro 2013.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/iracema.pdf>. Acesso em: 25 Agosto 2012.

AMICO, Gianni. *Os dois brasis*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/f_cancer.html>. Acesso em: 30 Abril 2013.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.

ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: _____. *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BARTELT, Dawid Danilo. Palavras secas: o discurso sobre o “sertão” no século XIX. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2010.

BASUALDO, Carlos. Vanguarda, Cultura Popular e Indústria Cultural no Brasil. In: _____. *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas, v. 01*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura, obras escolhidas, v. 01*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Política e estética do mito em *Deus e o diabo na terra do sol*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

BOAL, Augusto. Que pensa você do teatro brasileiro? In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Desterro[Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem*. Tradução de Jose Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1972.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de “Alegria, Alegria”. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-Piloto Para Poesia Concreta. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CARVALHO, Flávio de; COHN, Sergio, PIMENTA, Heyk (Orgs.). *A moda e o novo homem: dialética da moda*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

CERA, Flávia Biff. *Co-lateral: efeitos e afetos marginais*. 2007. 144 p. Dissertação - Mestrado em Literatura – Teoria Literária – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

_____. *Verbetes - Cara de Cavalo*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/caradecavalo.html>>. Acesso em: 30 Março 2013.

CHAMIE, Mário. O Trópico Entrópico de Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

COELHO, Frederico Oliveira. *A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular”, de Torquato Neto*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/futurivel/producao-academica>>. Acesso em: 02 Agosto 2012.

_____. *Tropicalia e Tropicalismo*. Disponível em:
<<http://objetosimobjetonao.blogspot.com.br/2012/12/tropicalia-e-tropicalismo.html>>. Acesso em: 02 Março 2013.

_____; NAVES, Santuza Cambraia. Introdução. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

COSTA, Luiz Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, Oscilação e Simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

COZZELLA, Damiano, et al. Manifesto Música Nova. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

_____; GUATTARI, Félix. *Kafka - Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltd, 1977.

_____. *Mil-platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. Tropicália: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Cinema, texto e performance - a vida em obra de Glauber Rocha*. 2000. 366p. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

_____. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. 1995. 146 p. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GABEIRA, Fernando. In: “Terra em Transe” em debates no Rio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 maio 1967. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_25mai00.htm>. Acesso em: 30 Julho 2012.

GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha – Violência revolucionária e violência nômade. Tradução de Inês de Araújo. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 01, n. 31, p. 181-189, maio/dez. 2010.

GUEVARA, Ernesto. *El diario del Che en Bolivia: Noviembre 7, 1966 a Octubre 7, 1967*. Montevideo: Sandino – Eppal, 1997.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Quem foi Pero Vaz de Caminha? In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil Existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

JR., Araripe. *Estilo Tropical*. A fórmula do naturalismo brasileiro.

Disponível em:

<<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/araripe.html#.UT9eNleob5R>>. Acesso em: 03 Março 2013.

LISPECTOR, Clarice. *Brasília: Esplendor*. Disponível em:

<http://web.brasiliapoetica.blog.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=1763&Itemid=1>. Acesso em: 06 Agosto 2012.

_____. Mineirinho. In: _____. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NODARI, Alexandre. “*a posse contra a propriedade*”: *pedra de toque do Direito Antropofágico*. 2007. 168 p. Dissertação (Mestrado em Literatura – Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão, Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

OITICICA, Hélio. *Cosmococa – programa in progress*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Março 2013.

_____. *Estou possuído*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 17 Março 2013.

_____. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 30 Março 2013.

_____. *Perguntas e respostas para Mário Barata*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 05 Agosto 2012.

_____. Tropicália. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Tropicália: a nova imagem. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Vivência do Morro do Quietto. In: BASUALDO, Carlos (Org.).

Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____; FILHO, Cesar Oiticica (Org.). *Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

PIGLIA, Ricardo. Ernesto Guevara, rastros de lectura. In: _____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, João. *Tempo Glauber*. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/>>. Acesso em: 20 Agosto 2012.

ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio pleno de Lygia Clark*. Disponível em: <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf>. Acesso em: 21 Março 2013.

ROSA, Victor da. *O homem em farrapos: a moda e o novo em Flávio de Carvalho*. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/farrapos.html>>. Acesso em: 22 Abril 2013.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: _____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

_____. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. Polinizações cruzadas. In: _____. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

SANTIAGO, Silviano. Os abutres. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARUSKY, Jaime. A última entrevista de Glauber em Cuba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 1985. Ilustrada, p. 50-51.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política no Brasil (1964-1969). In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SGANZERLA, Rogério. Cinema fora de lei. In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____; LIMA, Manoel Ricardo de, MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues (Orgs.). *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SZTUTMAN, Renato. Apresentação. In: CASTRO, Eduardo Viveiros de; SZTUTMAN, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. O lu(g)ar dos sertões. *Verbo de minas: letras*, Juiz de Fora: CESJF, v. 8, n. 16, p. 71-108, jul./dez. 2009.
Disponível em:
<http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2009/06_GILBERTO__VM_1_2010.pdf>. Acesso em: 10 Fevereiro 2013.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOLFF, Fausto. Tropicália: a busca da saúde ou o canto da debilidade? In: BASUALDO, Carlos (Org.). *Tropicália – Uma Revolução na Cultura Brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

FILMOGRAFIA DE GLAUBER ROCHA

Pátio, 1959

Barravento, 1961

Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964

Terra em Transe, 1967

Câncer, 1972

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, 1969

O Leão de Sete Cabeças, 1970

Claro, 1975

Di Cavalcanti (Di-Glauber), 1977

A Idade da Terra, 1980

DISCOGRAFIA

Caetano Veloso, 1968

Gilberto Gil, 1968

Tropicalia ou Panis et Circensis, 1968

Gal Costa, 1969

Caetano Veloso, 1971

Transa, 1972

Muito (Dentro da Estrela Azulada), 1977

Bicho, 1977