

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**ETNOGRAFIAS DE SI: A EMERGÊNCIA DOS FILMES PESSOAIS**

*Helmut Paulus Kleinsorgen*

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), como requisito à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.**

**ORIENTADORA:**

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Clarice Ehlers Peixoto.**

**RIO DE JANEIRO  
2006**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**ETNOGRAFIAS DE SI: A EMERGÊNCIA DOS FILMES PESSOAIS**

*Helmut Paulus Kleinsorgen*

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarice Ehlers Peixoto. Orientadora  
(PPCIS-UERJ)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Bianca Freire-Medeiros  
(CPDOC-FGV)**

---

**Prof. Dr. João Luiz Vieira  
(IA-UFF)**

**SUPLENTES**

---

**Prof. Dr. Valter Sinder  
(PPCIS-UERJ)**

---

**Prof. Dr. Pedro Simonard  
(SUESC)**

KLEINSORGEN, Helmut Paulus.

Etnografia de si: a emergência dos filmes pessoais.

Rio de Janeiro: UERJ/PPCIS, 2006. 214 p.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

1. Antropologia, 2. Antropologia Visual, 3. Filme de Família, 4. Filme Experimental, 5. Filme Etnográfico, 6. Cinema Documentário, 7. Hélio Oiticica, 8. Ivan Cardoso.

## **RESUMO**

Ao focar o filme de família no contexto da produção pós-moderna, esta dissertação tem por intenção debater a questão da autenticidade, bem como o processo de legitimação cultural de sub-gêneros fílmicos afins surgidos na década de 60, como o filme diário e o filme pessoal. A proliferação deste tipo de produção – uma espécie de meio-termo entre auto-etnografias e filmes de arte - desafia as ciências sociais e, mais especificamente, a antropologia visual contemporânea a compreender a emergência de novas formas audiovisuais de representação social. A partir do estudo pioneiro de Bourdieu sobre a função social da fotografia, debate-se a estetização do território familiar e a função social do filme “amador”.

## **ABSTRACT**

Focusing on the home movies in the context of post-modern culture, this dissertation intends to debate the question of authenticity, as well as the process of cultural legitimation of filmic sub-genres originated in the sixties: the diary film and the personal film. The proliferation of this type of film production – something in-between the autoethnographies and the art films – challenges the social sciences and, more specifically, the contemporary visual anthropology to understand the appearance of new audiovisual forms of social representation. The important work of Bourdieu on the social rules of photography is a starting point to debate the aesthetics of private family domain and the social rules of amateur film.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a confiança, paciência e incentivo em mim depositados por minha orientadora, Clarice Peixoto; os valiosos comentários de João Luiz Vieira e Bianca Freire-Medeiros; a disponibilidade de Maria Claudia Coelho de integrar a Banca e aos amigos Carolina Herszenhut, Silvia Aguião, Anna Paula Vencato e Maitê Carmo por toda ajuda e suporte nos momentos difíceis.

## SUMÁRIO

	<b>AGRADECIMENTOS</b>	v
	<b>SUMÁRIO</b>	vi
	<b>RESUMO</b>	iv
	<b>ABSTRACT</b>	iv
<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>A FORMAÇÃO DE FRONTEIRAS NO TERRITÓRIO DA ANTROPOLOGIA VISUAL (1880 – 1930)</b>	<b>6</b>
<b>3</b>	<b>LUZ, CÂMERA, AÇÃO! O FILME DE FAMÍLIA SOB OS HOLOFOTES DA FAMA</b>	<b>16</b>
<b>4</b>	<b>A DESCONSTRUÇÃO E A RECICLAGEM DO CINEMA NO CONTEXTO PÓS-MODERNO</b>	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>OS FILMES PESSOAIS DE HÉLIO OITICICA E IVAN CARDOSO</b>	<b>73</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>97</b>
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>100</b>
<b>6</b>	<b>ANEXOS</b>	<b>104</b>
<b>7</b>	<b>FILMOGRAFIA</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

O primeiro contato teórico com o cinema aconteceu nas aulas de Cinema Documentário da graduação em Comunicação Social da UFRJ. Sempre fui um cinéfilo devorador de resenhas e críticas de cinema. Justamente porque parte do curso era devotada à exibição sistemática de documentários, fui imediatamente atraído por este novo universo. Nada melhor para um cinéfilo do que passar o tempo vendo filmes.

Nesse ano, 1999, o cinema documentário no Rio de Janeiro ainda não desfrutava do mesmo prestígio, encantamento do público e espaço nos meios de comunicação que tem hoje. Lembro-me de uma palestra do Eduardo Coutinho no lançamento de "Santo Forte" (1999), para uns poucos universitários reunidos na Casa da Ciência da UFRJ: ele dizia que não se importava que seu "tipo" de cinema fosse considerado comercialmente inviável pelo grande circuito comercial e ressaltava o seu compromisso com este gênero, afirmando preferir restringir enormemente o seu público a reduzi-lo a um formato televisivo considerado mais palatável. Na época, a veiculação de documentários com cerca de uma hora, na rede televisiva, representava praticamente um ato de fé por parte de seus realizadores. A televisão a cabo no Brasil ainda engatinhava seus primeiros passos.

Em 2001, cursei temporariamente *Film and Media* no *Hunter College - City University of New York* e a disciplina *Experimental Film and Vídeo* (Filme e Vídeo Experimental), também com exibição de filmes, me chamou a atenção. A princípio, eu não via a menor relação entre o cinema documentário e o cinema experimental. Aliás, pouco ou nada conhecia sobre cinema experimental. Para meu espanto, logo na primeira aula, foram mostrados e discutidos dois filmes com os quais eu me familiarizara na disciplina sobre cinema documentário (UFRJ): "Berlin, Sinfonia da Cidade" (1927), de Walther Ruttmann e "O Homem com uma câmera na mão" (1928), de Dziga Vertov. Afinal, seriam estes filmes oriundos de uma tradição documental ou de uma tradição experimental? Por que o cinema documentário e o cinema experimental surgem como categorias estanques se eles apresentam uma história comum?

Creio que um dos primeiros elos de união destes dois gêneros é o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti com o filme "Rien que les heures" (1926), um precursor das chamadas "sinfonias da cidade".

Ele foi também responsável por uma revolução na ainda incipiente escola documentarista inglesa, capitaneada por John Grierson. Além de implementar as novas técnicas de captação e edição de som, Cavalcanti também advogaria firmemente em nome de uma linguagem documental menos linear e mais experimental, em oposição a Grierson. Mas, antes de avançar neste ponto, gostaria de assinalar alguns filmes que me ajudariam a desenvolver uma perspectiva mais difusa e dialógica entre ambos os gêneros. São eles: "*Land without bread*" (1933) de Luis Buñuel, "*Kiss*" (1963) de Andy Warhol, "*Daughter Rite*" (1978) de Michelle Citron e "*Goshogaoka*" (1997) de Sharon Lockhart.

Parte do cinema experimental deliberadamente parodiava o cinema documentário (dentre outros gêneros) ao mesmo tempo em que, de maneira similar a este, preocupava-se em revelar alteridades. Enquanto o cinema documentário adotava, desde seu nascimento na década de 30, uma postura essencialmente pragmática, o cinema experimental, ligado inicialmente às vanguardas européias, colocava-se em contraposição às narrativas hegemônicas e à estética foto-realista.

A ironia mordaz de "*Land without bread*" - um pastiche dos "filmes de viagem" da época e dos protótipos dos filmes etnográficos e documentários - influenciaria de forma decisiva o grupo de cineastas experimentais agrupados em Nova York, na década de 60, (como Warhol) e seus futuros herdeiros já plenamente inseridos na cultura pós-moderna (como Citron e Lockhart). "*Kiss*" parodiava os beijos hollywoodianos bem como sutilmente expunha os códigos morais que os regiam. "*Daughter Rite*" apropria-se do *cinéma vérité* e do melodrama para montar um falso relato de duas irmãs que prestam contas sobre o relacionamento disfuncional com sua mãe. "*Goshogaoka*" ficcionaliza uma aula de educação física no interior do Japão e, assim, sugere os estereótipos envolvidos no olhar ocidental sobre o oriente (a bela "aula" de "*Goshogaoka*" é na verdade inteiramente

coreografada pela cineasta).

Os quatro filmes citados, abrangendo um intervalo de cerca de sessenta anos, eram apresentados nas aulas de filme e vídeo experimentais ante uma análise comparativa. Ainda que esteticamente fossem bastante diferentes entre si, eles revelavam em seu conjunto o desenvolvimento e encadeamento de um discurso de desnaturalização da imagem; questionamento da sociedade de consumo; banalização da arte e reconstrução identitária do indivíduo.

Já integrante do Programa de Mestrado em Ciências Sociais da UERJ, uma vez mais iria defrontar-me com dois novos gêneros cinematográficos: o filme etnográfico e o filme de família. Igualmente leigo em ambos os assuntos e profundamente embebido de uma perspectiva comparativa assimilada nas aulas sobre cinema experimental, pude observar alguns pontos, como o enclausuramento do filme etnográfico no interior da academia, o embate entre a utilização da imagem como estrito método de pesquisa ou como fonte (objeto) irrestrita de produção de conhecimento e certa dificuldade de incorporação de outros gêneros nos artigos nacionais dedicados à antropologia visual.

Percebi que, neste contexto, o filme de família emergia como um dos poucos gêneros etnograficamente "aceitos". Os outros gêneros, embora não ignorados completamente, acabavam em sua maioria relegados a outras áreas de conhecimento (teoria do cinema, comunicação social, literatura) ou timidamente mencionados, à exceção do cinema documentário.

A leitura paralela de dois livros daria a largada para aquilo que mais tarde constituiria minha qualificação - "*Un Art Moyen*", de Bourdieu e "*Le film de famille. Usage privé, usage public*", organizado por Odin. Escrito em 1965, o pioneiro e ainda atual livro de Bourdieu preocupa-se em inserir a fotografia nas ciências sociais de modo a revelar as hierarquias impregnadas em seu uso social. "*Le film de famille ...*", publicado trinta anos depois do livro de Bourdieu (1995), pondera por sua vez sobre o pertencimento dos filmes de família ao âmbito privado e tematiza seu uso em outros espaços e por outros gêneros,

como os filmes experimentais e os filmes de ficção.

A partir de então, decidi empreender uma pesquisa focalizada nas interseções e distanciamentos entre os filmes de família (tendo em vista uma perspectiva etnográfica) e os filmes experimentais. Um sub-gênero provou-se ideal para este tipo de pesquisa: o filme pessoal. Os filmes pessoais seriam híbridos dos filmes de família e dos filmes experimentais. Empregando a colagem e o pastiche segundo uma lógica pós-moderna, eles rompem as barreiras entre os gêneros (documentários, filmes etnográficos, filmes de ficção e filmes de família) no intuito de reconfigurar inúmeras identidades fragmentárias do sujeito em detrimento de uma única representação totalizante.

Dentre os filmes anteriormente citados, "*Daughter Rite*" seria o melhor exemplar dos filmes pessoais. No entanto, o desejo de aproximar a análise de uma bibliografia - em grande parte estrangeira - do cinema nacional, acabou levando-me à filmografia de dois brasileiros ligados ao movimento contracultural: Hélio Oiticica e Ivan Cardoso.

É a partir destas questões e inquietações que apresento a estrutura desta dissertação. O primeiro capítulo, "A Formação de Fronteiras no Território da Antropologia Visual (1880 - 1930)", destaca o começo do processo de fronteirização entre os principais gêneros: o filme etnográfico, o cinema documentário e o filme experimental.

O segundo capítulo, "Luz, Câmera, Ação! O filme de Família sob os Holofotes da Fama", introduz o contexto de criação dos filmes pessoais na década de 60 e debate as noções de autoria e autenticidade dos filmes de família levando-se em consideração as transformações sociais em vigor no âmbito da família nuclear burguesa.

O terceiro capítulo, "A Desconstrução e a Reciclagem do Cinema no Contexto Pós-moderno", discute o impacto da cultura pós-moderna no cinema experimental e relaciona este processo à constituição da arte multimídia de Hélio Oiticica.

O quarto capítulo, "Os Filmes Pessoais de Hélio Oiticica e Ivan Cardoso", dedica-se à

análise comparativa dos curtas-metragens "Agripina é Roma-Manhattan" (1972), de Oiticica; "H.O." (1979); "À Meia-noite com Glauber" (1997) e "Heliorama" (2004), de Ivan Cardoso.

Em "Considerações finais" procuro retomar, e amarrar estas questões cine-antropológicas que me envolveram nestes anos de formação.

## CAPÍTULO UM

### A FORMAÇÃO DE FRONTEIRAS NO TERRITÓRIO DA ANTROPOLOGIA VISUAL (1880 – 1930)

*“O famoso ditado de Santayana que diz: “os que não se lembram do passado estão condenados a repeti-lo” pode ser aplicado aos maus políticos, mas é uma bela regra para a ciência. Na ciência – e aqui podemos incluir o filme etnográfico – aqueles que não entendem as conquistas do passado podem ter sorte suficiente para reinventá-las. Infelizmente a história do filme etnográfico já conta com 50 anos de desconhecimento do passado, e freqüentemente sem capacidade de reinventá-la”.*

*Karl G. Heider*

O filme etnográfico<sup>1</sup> e, mais recentemente, a antropologia visual conseguiram conquistar em pouco mais de um século de experimentações cinematográficas um lugar particular nas ciências sociais. Contudo, se algum consenso em torno da relevância do meio audiovisual na constituição do saber sócio-antropológico vem progressivamente se instaurando, o mesmo não se pode dizer acerca de uma definição mais clara de suas concepções, bem como de suas interpenetrações.

---

<sup>1</sup> Sobre a questão da definição do filme etnográfico, Prins comenta: “Como julgar o grau de “etnograficidade” de um documentário? Valentes esforços por formular critérios para o rótulo etnográfico acabaram ignorados, ou atolados na academia. Muito da crítica contra o estabelecimento de esquemas formais é bem fundamentada, já que o filme etnográfico se insere em um campo pantanoso chamado antropologia. Em eterno estado de fluxo intelectual, a antropologia jamais definiu de forma realista seu objeto de estudo, e continua vaga quanto ao significado de “cultura”, seu conceito central ... Considerando-se essa comoção, seria de surpreender se os antropólogos visuais de fato tivessem conseguido definir programaticamente o filme etnográfico.” PRINS, Harald. “Antropologia visual ou virtual? No deserto de um gênero conturbado.”, *Cadernos de Antropologia e Imagem* n. 14, p. 17-34. Rio de Janeiro: UERJ. 2002.

Enquanto a contínua segmentação de gêneros fílmicos e de escolas estéticas questiona a noção de “filme etnográfico” na atualidade, a definição de antropologia visual tenta desprender-se do campo estritamente metodológico para legitimar-se enquanto área de conhecimento autônoma. Esses debates no campo audiovisual não aconteceram fortuitamente. Eles acompanham uma série de dilemas e transformações da antropologia oriundos do contexto pós-colonial.

Embora o filme etnográfico tenha nascido praticamente junto com a própria descoberta do cinema<sup>2</sup>, no final do século XIX, ao contrário de seus congêneres (como o filme de família, os cine-jornais, os filmes truques e os documentários de viagens), este se restringiu à pesquisa estritamente científica. Considerados como pais do filme etnográfico, o inventor Etienne-Jules Marey e o pesquisador Felix-Louis Regnault foram os primeiros autores a discorrer sobre a utilidade e a importância das imagens em movimento para o estudo descritivo do homem.

*“Se Edison estava mais interessado na exploração comercial do seu kinetoscópio realizando filmes ficcionais mais do que documentais, Marey e Regnault utilizavam seus experimentos cronofotográficos para desenvolver reflexões teóricas e metodológicas sobre o comportamento humano, a locomoção em especial. Pioneiros na aplicação de novas técnicas para o estudo do homem, suas pesquisas se desenvolviam mais no campo da fisiologia humana do que no da antropologia social.” (Peixoto, 1999)*

Não tardou muito para que o intuito científico das experimentações de Marey e Regnault fosse reapropriado por expedicionários no período da expansão colonialista européia.

*“Os instrumentos que captavam a imagem do Outro fascinavam pesquisadores e exploradores, mas eram utilizados com frequência para a exploração dos povos*

---

<sup>2</sup> Uma exposição mais detalhada sobre o surgimento do filme etnográfico pode ser encontrada em: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. N. 1. Rio de Janeiro: UERJ. 1995.

*desconhecidos. Para De Brigard (1995), o filme etnográfico nasceu como um fenômeno colonialista no momento das grandes invenções tecnológicas.”*

(Peixoto, 1999)

Após a consagração da observação participante como uma das principais metodologias para o estudo dos povos em antropologia, o filme etnográfico desvincula-se do discurso analítico-científico, sendo assim re-conceituado como importante fonte documental de pesquisa e defendido como eficaz instrumento didático na formação de etnógrafos, bem como de estudantes do ensino público em geral. (Griaule, 1957)

Antes de abordar a institucionalização do documentário como gênero cinematográfico, vale a pena destacar duas produções do início do século XIX consideradas por muitos como os primeiros filmes etnográficos propriamente ditos: “*In the Land of the Headhunters*” (1914), de Edward Curtis e “*Nanook of the North*” (1922), de Robert Flaherty.

Embora ambos sejam cânones do filme etnográfico, sua categorização como tal invariavelmente camufla uma série de complexas particularidades, tendo-se em vista a ainda incipiente formação do discurso antropológico visual em si.

Num interessante capítulo do livro “*Experimental Ethnography: The work of film in the age of vídeo*”, Russell aponta “*Headhunters*” e “*Nanook*” como filmes sem paralelos na história do cinema. Levando-se em consideração a extrema intertextualidade dos filmes em virtude do momento de transição estética/conceitual em que foram concebidos, “*Headhunters*” e “*Nanook*” podem ser re-interpretados não como tentativas fracassadas ou ingênuas de filmes etnográficos, e sim como autênticos representantes de um momento em que a convenção acerca do que poderia ou não ser considerado “etnográfico” no meio cinematográfico ainda dava margem à emergência de propostas diversas.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O seguinte trecho de Jordan confirma a hipótese de Russell: “...pode-se compreender como *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, lançado em Nova York no final de 1922, provoca uma verdadeira ruptura e cria um gênero particular: a etnoficção. Flaherty inventa um processo narrativo construindo o discurso em imagens com a ajuda da câmera. Assim, rompe com seus predecessores. De fato, exceto Curtis ou Dixon que optam pela reconstituição, e de Major Reis, que tenta montar seus documentos a *prise de vue*, a imensa maioria dos realizadores se contenta, em geral, em projetar os documentos brutos colando-os, simplesmente, um após o

Popularizado como gênero entre 1908 e 1913, o protótipo do *western* hollywoodiano atraiu um grande público por meio de suas representações ficcionais do índio norte-americano. A centralidade da figura do índio na indústria de entretenimento levou Curtis a ambicionar algo em 1914 que ainda hoje constitui um enorme desafio/dilema para o filme etnográfico tradicional – o desejo de inscrever um tipo de produção comprometida com a autenticidade no circuito comercial. Até então, apesar do sucesso dos filmes, os índios eram comumente interpretados por atores brancos e, não raro, eram representados como selvagens sanguinários.

No afã de “preservar” os últimos vestígios da cultura Kwakiutl sem, contudo, abrir mão do apelo comercial presente na fórmula consagrada pelo “cinema de atrações”, Curtis deu origem a um híbrido que antecipava uma série de elementos intertextuais digeridos muito posteriormente pela antropologia pós-colonialista.<sup>4</sup>

O filme etnográfico contemporâneo ainda apresenta grande dificuldade de absorção fora do mundo acadêmico. Embora igualmente produzido numa das mídias mais populares após a escrita, a fotografia e o telefone, o filme etnográfico em geral teima em relegar a imagem e todos os inúmeros recursos técnicos de que o meio dispõe à fala dos personagens. Discutida mais extensamente a diante, fica a seguinte pergunta: Se ambos lidam prioritariamente com a representação do outro como matéria-prima, por que o filme etnográfico perde cada dia mais espaço para o cinema documentário?

---

outro. Flaherty alia o conhecimento da linguagem cinematográfica com o íntimo conhecimento do objeto tratado”. In “Primeiros contatos, primeiros olhares”, *Cadernos de Antropologia e Imagem*. N.1. p. 11-22. Rio de Janeiro: UERJ. 1995.

<sup>4</sup> “Muitos dos progressos na teoria feminista de cinema (feminist film theory) fornecem uma fundação para a teoria pós-colonial, que pode ser descrita como uma segunda fase das políticas de representação nos estudos de cinema (film studies). Análises sobre “o olhar” originadas no interior das políticas de diferença sexual e a compreensão teórica do cinema como uma linguagem de representação codificada foram instrumentais à teorização do cinema pós-colonial ... Feminismo, pós-modernismo e a etnografia experimental estão ligados através de uma imbricação da teoria na forma textual ... Desde “*Riddles of the Sphinx*” (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1977) até “*The Man Who Envied Woman*” (Yvonne Rainer, 1985) e “*Adynata*” (Leslie Thornton, 1983), a integração da teoria com a prática foi um meio fundamental através do qual mulheres cineastas lograram questionar as formas de representação com as quais trabalham. O cinema avant-garde sempre teve uma relação tensa mas significativa com a teoria, porém foi o feminismo que dominou o conceito do “social”.” Russel, Catherine. “*Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*”. Duke University Press. Durham e Londres, 1999. (tradução minha)

Ao transformar os descendentes Kwakiutl em intérpretes de um passado ancestral já extinto, Curtis torna-se pioneiro na promoção de um gênero performativo de representação etnográfica que escapa das armadilhas convencionais de uma estética realista.

*“Headhunters é um filme que impõe uma discussão mais ampla do conceito de etnográfico na história do cinema. O aspecto eminentemente teatral de Headhunters suplementa a narrativa com toda uma discussão sobre etnicidade que remonta à produção de “filmes de índio” dos primeiros trinta e cinco anos da história do cinema, incluindo os primeiros westerns que inspiraram Curtis. Nanook tornou-se um exemplo aclamado de cinema de arte precisamente porque seu humanismo universal subjuga a questão do nativo à autoridade da estética realista. Já em Headhunters, o estereótipo do primitivo resgata a subjetividade do nativo a partir de um discurso de especificidade e historicidade. A mistura única de arte e ciência presente no filme precisa ser reconhecida como um embrião de filme experimental com um complexo direcionamento de público”.* (Russel, 1999: 110)<sup>5</sup>

Embora “Nanook” esteja muito mais próximo da estética realista griersoniana que consagraria o cinema documentário posteriormente, ambos os filmes transformaram a seu modo o paradigma do selvagem na medida em que deram contornos épicos universais a estas duas culturas indígenas. Flaherty e Curtis acabaram rompendo de forma bastante peculiar a distinção entre ficção e não-ficção e são ótimos instrumentos para re-avaliarmos hoje a constante tentativa do filme etnográfico de banir outros gêneros cinematográficos de sua narrativa.

### **E nasce o documentário – O filme como relações públicas do Estado**

Credita-se a Grierson a primeira utilização do termo Documentário (Documentary). A palavra surgiu na resenha “*Flaherty’s Poetic Moana*” sobre o filme “*Moana*” (1926) de Robert Flaherty publicada no *The New York Sun* de 8 de fevereiro de 1926. (Penafria, 2004)

---

<sup>5</sup> Tradução minha.

Grierson traduziu a palavra francesa “documentaire” - que se referia aos filmes de viagem - para qualificar a maestria com que Flaherty conjugava o aspecto documental ou realístico do filme com o apuro técnico-estético de suas imagens.

*“Moana”, which was photographed over a period of some twenty months, reveals a far greater mastery of cinema technique than Mr. Flaherty’s previous photoplay, “Nanook of the North”. In the first place, it follows a better natural outline – that of Moana’s daily pursuits, which culminate in the tattooing episode, and, in the second, its camera angle, its composition, the design of almost every scene, are superb. The new panchromatic film used gives tonal values, lights and shadings that have never been equaled”. (Grierson, 1926: 25- 26)*

Nesta resenha, a palavra “documentário” ainda não é empregada como o substantivo que designaria todo um gênero fílmico, mas como o adjetivo “documental”.

*“Of course “Moana”, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has **documentary** value”.*

(Grierson, 1926: 25, grifo meu)

É interessante notar que, embora a consagrada definição de documentário como um “tratamento criativo da realidade” tenha sido formulada posteriormente por Grierson no texto “First principles of documentary” (1932), a própria institucionalização do gênero empreendida pelo mesmo Grierson esteve desde o início diretamente relacionada ao comprometimento estético-ideológico do nascente documentário com a propaganda estatal inglesa.

Foi através do contato com Sir Stephen Tallents, então secretário do *Empire Marketing Board* (EMB) em 1927 e principal entusiasta da necessidade de uma campanha estatal de relações públicas de larga escala, que Grierson conseguiu convencer o governo britânico a incorporar uma unidade audiovisual no interior deste instituto.

*“...the British documentary group began not so much in affection for film per se as in affection for national education...its origins lay in sociological rather than aesthetic aims. Many of us...were impressed by the pessimism that had settled on Liberal theory. We noted the conclusion of men such as Walter Lippman, that because the citizen under modern conditions, could not know everything about everything all the time...democratic citizenship was therefore impossible. We...turned to the new wide-reaching instruments of radio and cinema as necessary instruments in both the practice of government and the enjoyment of citizenship”.* (Grierson apud L’Etang, 1999, grifo meu)

Se as primeiras definições concretas de documentário procuravam libertar o novo gênero de um compromisso unívoco com o real, incitando e aclamando a busca da criatividade no tratamento da realidade, por outro lado, todo o passado cinematográfico rico em experimentações foi na prática banido do discurso estético do documentário. O potencial revolucionário deste tipo de produção foi habilmente contido para que o mesmo não oferecesse riscos ao projeto de construção de sólidas identidades nacionais durante o entre-guerras.

Profundamente influenciado por teóricos pessimistas quanto à relação entre democracia e opinião pública, Grierson via o filme essencialmente como uma ferramenta de contenção das massas a serviço do Estado. O filme deveria educar o público de modo a torná-lo consciente da importância do papel do cidadão nas engrenagens da sociedade, evitando assim o colapso da ordem necessária à manutenção do Estado Moderno.

*“...democracy was in danger of collapse, because its citizens did not know how to make it work. The weakness, therefore, was essentially in the realm of public education and information. The vast possibilities of the new mass media...had not been spotted as the key to the problem. Film, because of its obvious mass popularity, and the vividness of the visual image...was an obvious choice as a medium in which to put the theory into practice”.* (Grierson apud L’Etang, 1999)

É a partir de então que nasce uma cisão na história do cinema que colaborou para a ascensão ou queda de três gêneros-irmãos: o filme etnográfico, o cinema d'*avant-garde* ou cinema experimental e o cinema documentário.

Produções que exploravam novas formas de retratar o cotidiano, as “Sinfonias da Cidade” (*City Symphonies*) foram pioneiras na incorporação de novos efeitos visuais e sonoros à estética foto-realista. Filmes como “*Rien que les Heures*” (1926), do brasileiro Alberto Cavalcanti, “*Berlin: Sinfonia de uma metrópole*” (1927) do alemão Walther Ruttmann, “*O Homem com uma câmera na mão*” (1928) do russo Dziga Vertov, “*São Paulo: Sinfonia de uma Cidade*” (1929) dos húngaros Rudolf Rex Lustig e Adalberto Kemeny, “*The Bridge*” (1928) e “*Rain*” (1929) do holandês Joris Ivens e “*A Propos de Nice*” (1929) do francês Jean Vigo, tiveram seu caráter “artístico” renegado pela incipiente escola documentarista inglesa, muito embora a mesma viesse a se utilizar de várias inovações técnicas introduzidas pelas mesmas “Sinfonias da Cidade”. Somente após a década de 60, quando os rígidos princípios do documentário propostos por Grierson começam a perder sua força, o cinema de vanguarda é re-assimilado ao cinema documentário e etnográfico, ajudando a implementar uma verdadeira reforma estético-ideológica destas escolas no contexto do pós-colonialismo.

No texto “*Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*”, Nichols aponta três elementos pré-existentes que dariam forma à escola documentarista: estética foto-realista, estrutura narrativa e colagem/fragmentação modernista. Ainda segundo o autor, Grierson teria se preocupado em conter e adaptar ao máximo este último aspecto representativo do cinema experimental para que o documentário não fugisse ao controle de sua vocação civilizadora.

*“The most dangerous element, the one with the greatest disruptive potential - modernist fragmentation – required the most careful treatment. Grierson was greatly concerned by its linkage to the radical shifts in subjectivity promoted by the European avant-garde and to the radical shifts in political power promoted by the*

*constructivist artists and Soviet filmmakers. He, in short, adapted film's radical potential to far less disturbing ends.*

*Modernist techniques of fragmentation and juxtaposition lent an artistic aura to documentary that helped distinguish it from the cruder form of early actualités or newsreels. These techniques contributed to documentary's good name, but they also threatened to distract from documentary's activist goals. The proximity and persistence of a modernist aesthetic in actual documentary film practice encouraged, most notably in the writings and speeches of John Grierson, a repression of the role of the 1920s avant-garde in the rise of documentary. Modernist elitism and textual difficulty were qualities to be avoided. The historical linkage of modernist technique and documentary oratory, evident since the early 1920s in much Soviet and some European work failed to enter into Grierson's own writings". (Nichols, 2001)*

### **Panorama**

Este breve panorama do surgimento do filme etnográfico e do cinema documentário como gêneros distintos e autônomos tem por objetivo questionar a demarcação de algumas fronteiras na produção audiovisual, especificamente no que se refere à “fronteira entre as “linhagens” ficcionais e científicas do filme etnográfico” (Prins, 2002). Tanto do ponto de vista ideológico quanto do estético, ambos os gêneros sofreram diversas transformações desde o surgimento de suas primeiras produções. Embora a noção da apreensão fiel de uma única realidade tenha sido praticamente descartada na atualidade por cineastas e teóricos de ambas escolas, a constante reprodução de categorias afins como “Filme Etnográfico”, “Cinema Documentário”, “Cinema Experimental” e “Filme de Família”, ainda camufla uma série de conflitos e especificidades nos discursos legitimadores destes gêneros.

*“Os filmes etnográficos são um subgrupo dos filmes documentários em geral. Quais as implicações disto? Em primeiro lugar, os antropólogos não devem permitir que seus interesses se restrinjam à cultura-de-gueto dos chamados “filmes etnográficos”, e sim aceitar que a questão sobre quão adequadamente o filme apresenta (e na linguagem pós-moderna, re-presenta) algum lugar no mundo tem sido discutida desde o nascimento do cine-câmera. Desde os primórdios da história do cinema discute-se continuamente as diferenças entre filmes documentários e filmes obviamente de ficção; os primeiros entusiastas do documentário, como Grierson e Rotha, argumentaram com veemência sobre a existência de diferenças fundamentais entre os dois cinemas, atribuindo ao documentário uma verdade maior e, conseqüentemente, um caráter moral superior” (Loizos, 1995: 55)*

Enquanto a produção de filmes etnográficos periga tornar-se cada vez mais obsoleta na medida em que se apega a convenções que estão na verdade em constante processo de mudança, a análise teórica do audiovisual no campo antropológico, por sua vez, acaba restringindo enormemente seus objetos de estudo a alguns poucos filmes e fotografias produzidas e consumidas no âmbito da própria academia.

O capítulo seguinte “Luz, Câmera, Ação! O Filme de Família sob os Holofotes da Fama” busca desnaturalizar algumas concepções acerca da debatida autenticidade dos chamados “Filmes de Família” e aponta a emergência de um sub-gênero do filme experimental, os “Filmes Pessoais”. Localizados nos interstícios de vários gêneros, estes filmes figuram como interessantes exemplos de uma produção cuja principal característica é a reformulação da questão da legitimidade/autoria no contexto da cultura pós-moderna. Pouco a pouco, estes filmes experimentais têm conseguido vencer o estereótipo de “filmes de arte”, forjado ainda na década de 30 por meio da institucionalização do cinema documentário.

## CAPÍTULO DOIS

### LUZ, CÂMERA, AÇÃO!

#### O FILME DE FAMÍLIA SOB OS HOLOFOTES DA FAMA

Em “O Filme de família no interior da instituição familiar”, Odin define o filme de família a partir da delimitação das esferas pública e privada no contexto de produção e recepção de filmes.

*“Por filme de família compreendo um filme (ou vídeo) realizado pelo membro de uma família a propósito de seus personagens, acontecimentos ou objetos relacionados de uma forma ou outra à história desta família e ao uso privilegiado dos membros desta família.” (Odin, 1995: 27) <sup>6</sup>*

Deixando momentaneamente de lado a peculiaridade estética dos filmes de família, estética essa que é continuamente apropriada pelos mais diversos gêneros fílmicos (comerciais, documentários, programas televisivos, filmes de ficção); a atribuição de certa aura confidencial e corporativista às representações familiares como alguns de seus principais elementos de conceituação teórica é um interessante indício da necessidade de reavaliação da esfera familiar de representação a partir de um ambiente simbólico diverso modelado pela produção midiática contemporânea.

Se assistir à banalidade/idiossincrasia do cotidiano familiar na televisão parece-nos hoje cada vez menos absurdo ou improvável<sup>7</sup>, soa demasiado precipitado decretar a proliferação de um número exponencial de gêneros “bastardos” do filme de família, como se houvesse uma prescrição *a priori* do real familiar.

---

<sup>6</sup> Tradução minha.

<sup>7</sup> A propagação de programas de TV baseados em determinados formatos de reality show consagrados pela MTV norte-americana como “The Osbourne´s” – que exhibe o cotidiano da família do roqueiro Ozzy Osbourne - revela certa pré-disposição do público médio em assistir/consumir o que antes era restrito ao domínio privado.

Obviamente, para além da discussão metafísica daquilo que pode ou não ser considerado como a legítima apreensão do real no meio audiovisual, sem dúvida, existem elementos estéticos e de produção que distinguem determinados gêneros fílmicos de outros<sup>8</sup>. Contudo, os gêneros fílmicos em si não dão conta do significado de suas representações. O próprio filme de família (descendente direto da fotografia de família) era considerado há bem pouco tempo como o não-gênero, caracterizado assim por cineastas profissionais, críticos e acadêmicos como uma produção a-estética e extremamente subjetiva, posicionada vários degraus abaixo na escada hierárquica dos objetos de estudo legítimos<sup>9</sup>.

No interior do seio familiar ocidental, desde os tempos mais remotos, quando era a pintura e não a fotografia (ou filme 8mm, o vídeo e os *pixels* digitais) a responsável pela imortalidade de grupos sociais, um atencioso cientista social desprovido dos tantos pudores que envolvem este tipo de objeto de pesquisa poderá perceber um contínuo embate entre o *comercial* e o *não-comercial*, ou seja, a presença de um sistema de valores de classe nas práticas familiares mais ordinárias muitas vezes imperceptível a seus membros.

*“... as ocasiões fotografáveis, assim como os objetos, os lugares e os personagens fotografados ou mesmo a composição destas imagens, tudo parece obedecer a certos cânones implícitos que geralmente se impõem e que os amadores informam e os estetas aperfeiçoam como tais, mas somente para denunciá-los como falta de bom gosto ou erro técnico. Se nestas fotografias solidificadas, posadas, artificiais, preparadas segundo as regras de certa etiqueta social, a qual produz os fotógrafos de festa de família e de “souvenir” de férias, não pudemos reconhecer este corpo de regras implícitas ou explícitas que definem a estética, é sem dúvida por termos deixado na incerteza, uma definição mais estrita (e socialmente condicionada) da legitimidade cultural.*

---

<sup>8</sup> Para uma exposição detalhada acerca dos elementos estéticos que caracterizariam o filme de família ver Roger Odin, “Le Film de Famille dans L’Institution Familiale”. In ODIN, r. (org) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, ed. Méridiens Klincksieck, p: 27-42, 1995.

<sup>9</sup> Ver Allard, Bourdieu, Maresca, Odin.

*... Assim, a maior parte da sociedade pode estar banida do universo da cultura legítima sem estar banida do universo da estética.” (Bourdieu, 1965: 25-26)<sup>10</sup>*

Quando em 1965 Bourdieu questionou a interiorização de limites estéticos “urbanos” externos à prática fotográfica de camponeses franceses, o peso de certas convenções sociais em torno do universo das práticas fotográficas tornou-se mais claro, banindo de uma vez por todas a comum objetificação das restrições técnicas e financeiras de determinados grupos.

A fim de estudar as características da prática fotográfica realizada na cidade e no campo (Paris e Lille, respectivamente), Bourdieu comparou dados estatísticos extraídos de uma enquête que coordenou em 1963 no *Centre de Sociologie Européenne* com dados estatísticos obtidos de algumas pesquisas do mercado fotográfico Francês realizadas na mesma época.<sup>11</sup> A conclusão mais óbvia relacionaria a prática da fotografia camponesa aos rituais familiares e à presença do fotógrafo de família, ao passo que, na cidade, se verificaria uma crescente preocupação estética e com fins de lazer na fotografia realizada por diferentes camadas sociais urbanas (desde empregados até profissionais liberais e empresários). Evitando ater-se ao determinismo de explicações orientadas por relações diretas de causa e efeito, as quais apontavam os recursos econômicos como impulsionadores da atividade fotográfica, Bourdieu defende na introdução de “*Un Art Moyen*” uma abordagem sobre o impacto social da fotografia calcada nos conceitos de *habitus*<sup>12</sup> e *ethos*<sup>13</sup> de classe - muito embora estes só fossem aprofundados pelo autor anos mais tarde.

Dando como exemplo a dificuldade concreta enfrentada por filhos de operários franceses de ingressarem numa faculdade de direito ou medicina – o que os impelia a se contentarem

---

<sup>10</sup> Tradução minha.

<sup>11</sup> A pesquisa dirigida por Bourdieu foi encomendada pela empresa Kodak-Pathé. O Centre de Sociologie Européenne entrevistou 691 pessoas, dentre as quais 262 eram de Lille e 276 eram parisienses. Para informações mais detalhadas sobre os estudos mencionados, ver apêndice (Bourdieu, 1965).

<sup>12</sup> Conceito de *habitus*: “esquemas estruturados de percepção, pensamento, ação, formados a partir dos modos de viver e de pensar das diferentes classes sociais, e que se traduzem por predisposições ou disposições duráveis em direção à ação”. (Nogueira, 1989).

<sup>13</sup> Conceito de *ethos* cultural para Bourdieu: “um sistema de valores implícitos e interiorizados, que definem as atitudes face ao capital cultural e à instituição escolar”. (Bourdieu, 1998).

com outros cursos e contribuía para a manutenção da estrutura de relações de classe; Bourdieu comparou tais restrições sociais muitas vezes estatisticamente representadas como o cumprimento de “vocações” ao conceito de *habitus* de classe:

*“O habitus de classe não é outra coisa senão essa experiência (em seu sentido mais comum) que permite perceber imediatamente tal esperança ou ambição como razoável ou acessível, tal conduta como conveniente ou inconveniente. Em uma palavra, uma antropologia total deve culminar na análise do processo segundo o qual a objetividade arraiga-se em e através da experiência subjetiva; deve superar, englobando-o, o momento do objetivismo, e fundá-lo em uma teoria da exteriorização da interioridade e da interiorização da exterioridade.”*

(Bourdieu, 1965: 21)

Da mesma maneira, Bourdieu pôde observar que as respectivas justificativas para a prática fotográfica na província e na cidade, bem como entre indivíduos urbanos de classes sociais distintas, escondiam sob o manto aparente das limitações financeiras o peso da exigência de diferenciação entre os grupos de acordo com a lógica do *ethos* de classe. Camponeses identificavam a prática fotográfica como registro de seus ritos familiares em nítida contraposição à fotografia de lazer e “artística” praticada na cidade (o que representaria um luxo frívolo). Já as camadas médias, por mais que afirmassem estar distantes de uma utilização tradicional da fotografia (voltada para a foto de família), pouco ou nada diferiam da estética popular em suas próprias fotos. A partir de ambigüidades como estas, Bourdieu concluiu que os “tipos” de fotos (de família, de turismo, como *hobby*, artísticas) dependem do sistema de valores implícitos do grupo. Seja ela considerada mais ou menos artística, a fotografia preservaria sua função social de fortalecer e re-integrar diferentes grupos a partir de suas próprias normas.

À época da publicação de “*Un Art Moyen*”, Bourdieu preocupou-se em demonstrar amplamente como os diferentes usos atribuídos à fotografia operavam segundo um sistema social de legitimação da cultura de forma a posicioná-la em meados da década de 60 na metade do caminho entre o legítimo (literatura, pintura, teatro) e o arbitrário (moda,

culinária, cosmética). Menos de meio século depois, sua importância cultural paga pouco ou nenhum tributo aos representantes tradicionais da esfera legítima.

Se na contemporaneidade a progressiva difusão de técnicas audiovisuais novas e mais baratas deslocou a questão (financeira) do *conseguir* fazer velozmente na direção (técnica) do que efetivamente *é feito*, ou seja, focalizando a questão dos limites entre os diversos gêneros fílmicos (filme de família, filme experimental, filme pessoal, filme amador, filme independente, para citar apenas alguns exemplos), mais do que nunca é extremamente relevante discutir sob o ponto de vista das ciências sociais os tantos valores simbólicos implícitos nesta infinita territorialização das representações familiares no campo audiovisual.

### **Vida pessoal versus Vida familiar**

Embora as definições e os sentidos atribuídos aos filmes de família sejam múltiplos, inúmeros autores têm identificado a emergência de uma nova forma de representação social no interior do núcleo familiar: a vida pessoal<sup>14</sup>.

Se desde o século XIX, com o advento do cinematógrafo, os filmes de família desempenharam um papel simbólico central na legitimação do ideal familiar burguês, estendendo-se posteriormente às demais camadas sociais; estes mesmos filmes vem sendo responsáveis na contemporaneidade por uma reformulação do papel do indivíduo frente às obrigações deste para com seus familiares.

Segundo Sontag, o objetivo do retrato clássico era o de confirmar o modo como o modelo se via idealmente. Mais próxima da função social da pintura aristocrática<sup>15</sup>, a fotografia era responsável pela certificação de papéis sociais.

---

<sup>14</sup> Ver Aasman, Allard, Jonas, Kuyper, Russell, Zimmermann.

<sup>15</sup> Na Renascença, este tipo de pintura consagrou-se com o desenvolvimento da burguesia. O pintor Velasquez é um dos mais consagrados do gênero.

Em um certo sentido, embora o filme de família preserve determinadas características que o distinguem do retrato clássico e/ou amador, ainda hoje a análise deste gênero fílmico reverencia e reifica o território familiar, como se as fronteiras do espaço privado permanecessem intactas no decorrer dos anos.

A partir da década de 60, fatores como a crescente prosperidade financeira, a maior compartimentação das casas e apartamentos e a mecanização do interior doméstico - aliados a outros fatores anteriores (a regulamentação dos direitos trabalhista com a redução da jornada de trabalho, a concessão de férias remuneradas, o direito ao descanso no final de semana) - proporcionaram a concentração de um tempo extra a ser dedicado à vida pessoal/individual. A vida familiar reduz-se então a momentos episódicos tais como o jantar, os domingos, os aniversários ou o Natal e em cômodos específicos como a sala de jantar. Desta forma, o sagrado espaço privado familiar de outrora dá lugar, aos poucos, a uma tripartição da vida de seus membros. A vida familiar é então dividida em vida pública, vida familiar e vida pessoal. (Aasman, 1995: 108)

Para o sociólogo francês Singly, as transformações familiares ao longo do século XX permitem maior expressão e autonomia dos indivíduos. É no seio deste novo quadro familiar que se constrói a identidade pessoal dos indivíduos. Para o autor, esse processo daria origem a duas modalidades de famílias modernas:

*“A ‘ família moderna 1’, do período que vai do início do século XX até os anos sessenta – caracterizou-se sobretudo pela construção de uma lógica de grupo, centrada no amor e na afeição. (...) A ‘família moderna 2’ se distingue da precedente pelo peso maior dado ao processo de individualização. A família se transforma em um espaço privado a serviço dos indivíduos. Isso é perceptível através de numerosos indicadores do nível da relação conjugal, com a maior independência das mulheres, a possibilidade do divórcio por consentimento mútuo (na França, em 1975), a lei de 1970 que dá fim à autoridade parental, e no nível da relação pedagógica, com o desenvolvimento da negociação das necessidades da criança, de novas formas de pedagogia pelas quais a natureza da criança deve ser*

*respeitada mais do que modificada (no período precedente, a educação moral deveria retificar a natureza imperfeita da criança).” (Singly, 2000: 15)*

O processo de individualização, contudo, não representa o desaparecimento da “*família tradicional*”.<sup>16</sup> Singly ressalta a ambigüidade inerente à reconfiguração dos papéis nas famílias urbanas. Ao mesmo tempo em que o indivíduo individualizado tem por principal objetivo a realização de si mesmo (em detrimento muitas vezes dos interesses e das expectativas familiares), este mesmo indivíduo não pode desfazer-se dos seus elos de pertencimento, fundamentais para sua identidade. Nesse sentido, “o indivíduo individualizado quer simultaneamente ser um “indivíduo com”, e um “indivíduo só.” (Singly, 2000)

De modo semelhante, as pesquisas empreendidas a partir de 1972/73 por Velho nas camadas médias superiores do Rio de Janeiro apontam uma constante busca de arranjo entre o indivíduo e seus parentes mais próximos.

*“No Rio de Janeiro, o bairro de Copacabana, com seu rápido crescimento a partir dos anos 20, acelerado ao final da Segunda Guerra, apresentava uma imagem associada à modernidade e, especificamente, à valorização do indivíduo. Sem dúvida, evidenciava-se a importância de projetos individuais, acoplados a uma ênfase na família nuclear. O próprio apartamento como unidade residencial aparecia como expressão dessa visão de mundo e desse estilo de vida (Velho, 1973 e 1999). No entanto, ficou logo nítido, no desenvolvimento das pesquisas, que, mesmo nos projetos individuais mais radicais, marcados por rompimentos e conflitos, havia uma procura, mais ou menos consciente, de encontrar soluções conciliatórias entre o foco no indivíduo e a importância do universo do parentesco (Velho, 1981, especialmente cap. 2). O próprio movimento de ir para o bairro apresentava uma dimensão aparentemente paradoxal. Se, de um lado, configurava para muitos um afastamento físico de bairros e localidades onde a convivência com*

---

<sup>16</sup> Para Velho, a “família tradicional” é “entendida como um conjunto de famílias conjugais articuladas por uma ascendência comum e por uma hierarquia constitutiva”. Velho, “Interseções: revista de estudos interdisciplinares”, UERJ, RJ, ano 3, n.2, p- 45-52.

*parentes era intensa e constante, de outro lado verificava-se que a presença de parentes em Copacabana podia ser não só valorizada como constituir-se, mesmo, em motivação forte para essa mudança. Na verdade, configurava-se, para a maioria, uma busca do “melhor dos mundos” que implica diversificação de papéis associada a uma ampliação e complexificação do repertório sociocultural.”*  
(Velho, 2001: 45-52)

A separação conjugal é igualmente destacada por Velho como um dos fenômenos mais importantes ocorridos nos últimos cinquenta anos na sociedade brasileira. Observa-se uma crescente laicização do grupo que o autor denomina de “roda intelectual-artística-boêmia”, bem como uma diversificação de opções religiosas com a perda de influência da Igreja Católica na moral familiar. Outro importante fator de mudança apontado é a crescente independência e valorização da mulher, frutos do movimento feminista.

Na constatação de Velho, a morte dos avós representa uma sensível perda para o convívio familiar. É interessante notar o autor menciona claramente a função social dos recursos e materiais simbólicos fundamentais à articulação das redes de parentesco e preservação da memória familiar. “Tios, muitas vezes tias, portadores de *memória familiar*, possuidores de prestígio e/ou recursos materiais e simbólicos podem continuar articulando as redes de parentesco.” (Velho, 2001)

O enfraquecimento do ideário moral em torno do casamento desloca a questão da união conjugal para a esfera da realização pessoal, constituindo assim, um ideário afetivo-sexual em que novos modelos descolados do “compromisso” de preservação/expansão da herança familiar passam a ser experimentados. Neste contexto, as amizades passam a figurar como um forte contraponto aos laços de sangue. E o indivíduo uno familiar, de papel social fixo e regulado (patriarca, mãe, filho, genro), abre espaço a um indivíduo múltiplo e contraditório, pertencente a grupos diversos, porta-voz de vários interesses. Como formulado por Velho:

*“A sociedade complexa moderno-contemporânea, tendo as metrópoles como caso limite, é consequência, expressão, produto e produtora de multiplicação de mundos,*

*esferas, níveis e domínios socioculturais. Os indivíduos transitam e atuam por entre eles, desempenhando papéis diferenciados e, eventualmente, contraditórios (Velho, 1994). O universo de família e parentesco é um desses domínios. Não desaparece, nem deixa de ser referência fundamental para as trajetórias individuais. Mas dentro do repertório sociocultural contemporâneo, há outras alternativas que permitem uma margem de manobra e de escolha. Logo, o papel de familiar ou parente, embora importante, é um entre outros. O trabalho, a política, a amizade, a religião, a vida erótico-sexual definem situações e estabelecem prioridades específicas, em função de suas características e códigos particulares. O trânsito constante e intenso entre domínios e papéis sociais diferenciados vincula-se à possibilidade de metamorfose que possibilita e viabiliza esse processo. Os indivíduos mudam constantemente de papel e vivem, simultaneamente, entre vários códigos e em múltiplos planos, metamorfoseando-se.” (Velho, 2001: 49-50)*

### **Filmes de família e Filmes-diário**

Não é por acaso que a partir da mesma década de 60, enquanto progressivamente as bem azeitadas engrenagens da família nuclear burguesa cediam espaço à vida pessoal, o filme amador (aqui sinônimo de filme de família) torna-se a principal influência do cinema de *avant-garde* como instrumento de oposição à narrativa/estética hollywoodiana.

Os *Diary Films* (filmes-diário) de Jonas Mekas<sup>17</sup> são amplamente reconhecidos não só como o pontapé inicial na utilização da estética dos filmes de família (*home-movies*) por toda uma série de gerações de cineastas experimentais<sup>18</sup>, mas também por advogarem em nome de toda uma comunidade de cineastas ainda muito esparsa e pouco reconhecida neste momento, praticamente limitada a um gueto de artistas nova-iorquinos.

---

<sup>17</sup> Na filmografia de David James presente na coletânea de artigos *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, estão incluídos como filmes-diário de Mekas: *Lost Lost Lost* (1949-1975); *Walden* (também chamado *Diaries, Notes and Sketches*, 1964 – 1969); *In Between* (1964-1978); *He Stands in a Desert Counting the Seconds of His Life* (1969-1985); *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-1972); *Paradise Not Yet Lost* (1977-1979).

<sup>18</sup> Alguns exemplos de filmes experimentais influenciados pelos filmes-diário de Mekas: *News From Home* (Chantal Akerman, 1976); *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978); *Weather Diary 1/Weather Diary 3* (George Kuchar, 1986 e 1988); *A Place Called Lovely/It Wasn't Love* (Sadie Benning, 1991); *Hide and Seek* (Su Friedrich, 1996); para citar apenas alguns.

Nascido em 1922 na cidade de Semeniskiai ao norte da Lituânia, Jonas Mekas, o então poeta expatriado para Nova York em 1949 por ocasião da Segunda Guerra Mundial, buscou no cinema e posteriormente na linguagem estética do filme de família os substitutos para a poesia escrita em sua língua materna, para tudo aquilo que lhe era mais familiar.

Desde então, Jonas Mekas tornou-se sinônimo de Cinema Experimental. No artigo *Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World*, Jeffrey Ruoff demonstra como o conteúdo e a estética do trabalho realizado por Mekas na década de 60 foram elementos-chave para o estabelecimento de uma cooperação no mundo das artes fundamental para a institucionalização de um novo (e polêmico) conceito de produção cinematográfica que desafiava tanto o abstracionismo reinante na vanguarda de 1920/1940, como o poder massivo de produção e distribuição dos estúdios de Hollywood.

O esforço de Mekas para instituir todo um conjunto de elementos capaz de dar sustentação à obra de cineastas, artistas plásticos, atores, *performers* e críticos de sua época vincula-se claramente à escolha do filme de família como testemunha ocular/guardião da memória de indivíduos que precisavam reconhecer a si mesmos como membros de uma mesma coletividade. Segundo o próprio Mekas: “*Durante os últimos 15 anos eu estive tão envolvido com o filme independente que acabei não tendo tempo algum de sobra para meus próprios filmes nos intervalos da Film-Makers’ Cooperative, da Film-Makers’ Cinematheque, da revista Film Culture e agora do Anthology Film Archives*”. (Sitney, 1978: 190)

Foi assim, tornando familiar o cotidiano dividido por vários cineastas à procura de uma linguagem fílmica extremamente subjetiva que Mekas teve a oportunidade única de reunir em *Diaries, Notes and Sketches* alguns ilustres personagens que permearam seu microcosmo como: Ken Jacobs, Adolfas Mekas (seu irmão e também cineasta), Marie Menken, Gary Snyder, Gregory Markopoulos, Jerome Hill, Lou Reed, Harry Smith, Willard Van Dyke, Amalie Rothschild, Stan Brakhage, Bruce Baille, Gregory Corso, Leroi Jones, Peter Bogdanovich, Edouard de Laurot, Louis Brigante, Herman Weinberg, Tony Conrad, Ed Emshwiller, George Maciunas, Richard Foreman, Robert Frank, Nam June Paik, Hollis

Frampton, Norman Mailer, Hans Richter, Jim McBride, Richard Serra, Peter Kubelka, Annette Michelson, Andy Warhol, Allen Ginsberg, John Lennon, Yoko Ono, P. Adams Sitney, além das tantas participações especiais. (Ruoff, 1992: 295)

Da mesma forma que os filmes de família apóiam-se em informações contextuais para que seu significado coletivo possa emergir, também os filmes-diário de Mekas são voltados para um público conhecido. Como Ruoff explicita em seu artigo, assistir a um dos filmes-diário de Mekas é ser convidado a participar simbolicamente da comunidade de cineastas experimentais, tornar-se também um membro, dividir as mesmas lutas e homenagear os mesmos pioneiros do cinema de arte. (Ruoff, 1992: 302)

### **Colcha de retalhos: colagem e pastiche nos filmes de família**

Talvez uma das questões mais importantes inscritas nos filmes-diário e em uma nova gama de filmes pessoais, inegavelmente oriunda desta fase de emancipação do cinema experimental, esteja ligada a duas características-síntese do momento histórico em que estes elementos estéticos foram inseridos: a colagem e o pastiche.

Na medida em que buscamos entender a significação socialmente construída destes elementos culturais definidores da pós-modernidade (a colagem e o pastiche), a questão da autenticidade do filme de família, do verdadeiro espaço privado ou da autenticidade dos gêneros fílmicos passa a ser deslocada em direção à compreensão da especificidade e da transitoriedade imanentes até mesmo às representações sociais camufladas pela objetividade técnica, como é o caso da fotografia e dos filmes de não-ficção.

Sem dúvida, é tentador analisar determinadas produções fílmicas como mais realistas ou, num sentido etnográfico, mais documentais e genuínas que outras. No entanto, a antropologia visual e as ciências sociais podem correr o risco de reproduzirem *ad infinitum* os mesmos padrões que acabam por contribuir involuntariamente para a naturalização de categorias em constante luta. Até recentemente, a família, por exemplo, era continuamente

percebida como o lugar de felicidade e união e seus conflitos eram pouco mostrados nos filmes e fotos de família.

Dessa forma, se num primeiro momento os filmes de família se caracterizavam pela falta de conhecimento técnico e pela esfera estritamente íntima de produção e de veiculação dos filmes, praticamente relegando-os ao controle direto de um ou de alguns poucos membros da família, os filmes-diário e os filmes pessoais, diretamente influenciados por uma série de transformações sociais em voga nos anos 60, re-contextualizaram a produção amadora. Nas palavras de Laurence Allard:

*“Um filme de família celebra o laço familiar ao preservar as imagens de dias felizes. Mas a “família” em questão pode igualmente referir-se àquela escolhida pelo próprio indivíduo. Neste caso, pode-se dizer que os cineastas experimentais produziram os verdadeiros filmes de família. ... Se o filme de família fixa os acontecimentos ligados à vida doméstica, os filmes pessoais são igualmente ancorados na intimidade propriamente dita de seus realizadores, ampliando assim os limites da intimidade passível de ser mostrada para além dos rituais festivos ou dos momentos de lazer.” (Allard, 1995: 114-115)<sup>19</sup>*

Ao invés de uma simples re-apropriação artística, os filmes pessoais, livremente inspirados nos filmes de família clássicos, inauguram, de certa forma, um novo território de representação onde o indivíduo/membro da família é impelido a construir e reconstruir sua própria história(s) e a escolher quem são estes personagens afetivamente mais próximos; quem de fato constitui sua própria família(s).

A estética crua e pouco elaborada que atestava a autenticidade dos filmes de família incorpora como numa colcha de retalhos inúmeras referências de várias naturezas, como imagens de arquivo (de jornais, revistas, televisão, vídeo), fotografias de família, documentos, trilhas sonoras (em oposição ao som ambiente), narrações, entre-títulos, legendas, *web sites*, encenações; enfim, tudo que estiver ao alcance da imaginação daquele que conta (filma/edita) a própria história.

---

<sup>19</sup> Tradução minha

Em *Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia*, Rabinow traça um interessante paralelo entre os dilemas da escrita etnográfica contemporânea e a análise da cultura pós-moderna realizada por Jameson em *Postmodernism and Consumer Society*. Embora ambos os autores preservem uma postura bastante crítica acerca do significado do pós-modernismo, Rabinow busca ressaltar na teoria de Jameson uma dimensão mais complexa do pastiche, indo assim na contra-mão dos estudos que responsabilizam o pastiche pela crise de identidade da cultura pós década de 60.

*O pastiche pós-modernista é tanto uma posição crítica quanto uma dimensão do mundo contemporâneo. A análise de Jameson nos ajuda a estabelecer uma compreensão das interconexões pós-modernistas – e através disto evita universalizar e ontologizar uma situação histórica particular.”*

(Rabinow, 1999: 93)

Se os filmes-diário e os filmes pessoais por um lado deturpam a ingenuidade e a naturalidade atribuídas aos filmes de família, por outro, eles denunciam a necessidade atual de uma relação diversa com o passado e com a memória familiar, tal como expressa nos filmes de família. Em *Filme (vídeo) de família: do registro familiar ao artefato histórico*<sup>20</sup>, Peixoto assinala que:

*Os filmes (e fotografias) produzem este efeito de ativar a memória, nos dando essa sensação confusa de (re)viver situações que foram registradas no curso da vida. (...) como eles revelam comportamentos e valores da vida familiar, os filmes/vídeos de família podem atuar como artefatos históricos no âmbito da história social e cultural de uma dada sociedade. (Peixoto, 2004)*

---

<sup>20</sup> Trabalho apresentado no Simpósio “Antropologia e suas linguagens”, na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia, Recife, 2004, no prelo.

É importante, contudo, que a representação de representações não seja equivocadamente avaliada como desprovida de sentido. Se a colagem e o pastiche rompem a relação moderna com normas, eles também evocam, por sua vez, um olhar particular sobre o real.

*“O pós-modernismo vai além (o que agora parece ser algo confortável) do estranhamento do historicismo que olhava, de longe, outras culturas como totalidades. A dialética do self e do outro talvez tenha produzido uma relação alienada, mas era uma relação com normas, identidades e relações definíveis. Hoje, para além do estranhamento e do relativismo, está o pastiche.”*

(Rabinow, 1999: 90)

Quando Odin aponta a montagem dos filmes pessoais, bem como a intenção prévia de sua veiculação em ambientes que extrapolam o seio familiar, como tentativas de “correção” do filme de família, tomando-se por norma os filmes ficcionais; na verdade, o que está em jogo nesta discussão não é a verossimilhança dos filmes de família, mas a defesa da pureza dos gêneros narrativos.

Híbridos por excelência, não são poucos os atuais exemplos que atestam a contaminação promovida pelos tais filmes pessoais nos mais diversos gêneros fílmicos por toda parte. “CQ” (*Seek You* - 2001), primeiro longa-metragem de Roman Coppola (filho de Francis Ford Coppola) é um interessante exemplo da combinação de vários níveis narrativos no interior de um filme de ficção. Não é à toa que a trama central do filme gira em torno do próprio fazer cinematográfico e imagens pessoais do personagem principal concluem de forma poética o filme dentro do filme. Outro instigante exemplo desta mutação de gêneros é o documentário “*Na Captura dos Friedmans*” (*Capturing the Friedmans* – 2003). Apropriando-se do gênero jornalismo investigativo, como em programas de televisão a cabo norte-americanos do tipo “Lei e Ordem” (*Law and Order*), o primeiro documentário de Andrew Jarecki utiliza-se de um vasto arquivo de filmes de família realizados pelo patriarca e posteriormente por seu filho mais velho (com cerca de 18 anos na época) para desvendar uma infinidade de erros cometidos no julgamento dos próprios Friedmans

(Arnold e seu filho Jesse), ambos acusados de molestar sexualmente crianças que tomavam aulas particulares de informática no porão de sua casa.<sup>21</sup>

Ao focar o filme de família no contexto da produção pós-moderna, este capítulo tem por intenção debater a questão da autenticidade, bem como o processo de legitimação cultural de sub-gêneros fílmicos afins surgidos na década de 60, como o filme diário e o filme pessoal. A proliferação deste tipo de produção – uma espécie de meio-termo entre auto-etnografias e filmes de arte - desafia as ciências sociais e, mais especificamente, a antropologia visual contemporânea a compreender a emergência de novas formas audiovisuais de representação social. A partir do estudo pioneiro de Bourdieu sobre a função social da fotografia, busco debater a estetização do território familiar e a função social do filme “amador”.

---

<sup>21</sup> O documentário do diretor estreante recebeu uma indicação ao Oscar e ganhou o Grande Prêmio do Júri – documentário, no *Sundance Film Festival*. O DVD do filme exhibe ainda boa parte dos filmes de família dos Friedmans que ficou de fora da edição final e mais algumas entrevistas com os familiares e pessoas envolvidas no caso.

## CAPÍTULO TRÊS

### A DESCONSTRUÇÃO E A RECICLAGEM DO CINEMA NO CONTEXTO PÓS-MODERNO

Não cabe a este trabalho apresentar e esmiuçar todo o desenvolvimento da teoria pós-moderna ou explicitar detidamente as relações entre antropologia e pós-modernidade, visto que este não é o foco central da pesquisa e, inevitavelmente, tal tentativa incorreria em grosso reducionismo. Além disso, inúmeros autores têm se dedicado especificamente a analisar esta questão<sup>22</sup>. Interessa aqui discutir como o contexto de produção cultural pós-moderno influenciou o aparecimento de uma série de discursos autônomos e não-totalizantes que relacionam a dualidade indivíduo/sociedade a partir de novos princípios. Produtos diretos destes discursos, os filmes pessoais (na esfera cultural) e a etnografia experimental servem, aqui, como bons indícios para pensar outras formas de representação social, adversas a ideologias e a metadiscursos legitimadores.

Contudo, cabe assinalar que a pedra fundamental da antropologia pós-moderna foi, sem sombra de dúvida, o livro *Writing Culture*, editado em 1986 por Clifford e Marcus.<sup>23</sup> Esta coletânea de artigos resultou do Seminário de Santa Fé, realizado em 1984 pela *School of American Research*, na cidade do Novo México. Embora a vertente pós-moderna seja filha legítima de uma das correntes internas da própria antropologia - a antropologia interpretativa - seu nascimento coincidiu com a morte do pai por alguns de seus discípulos mais fiéis. Se “A Interpretação das Culturas” (1973) de Geertz é tido por inúmeros teóricos como o pontapé inicial para o questionamento do conceito de “representação”, um dos temas mais caros à antropologia pós-moderna; a própria suplantação dos postulados

---

<sup>22</sup> Ver Clifford (1986), Crapanzano (1986), Derrida (1974), Fischer (1986), Foster (1984; 1998), Jameson (1984), Kirby (1989), Marcus (1986), Owens (1985), Rabinow (1986), Reynoso (1988), Tyler (1984; 1986), Vattimo (1986), para citar apenas alguns.

<sup>23</sup> Vale lembrar, contudo, que o primeiro autor a utilizar o termo “pós-moderno” no título de um artigo foi Stephen Tyler em “The Poetic Turn in Postmodern Anthropology: The poetry of Paul Friedrichs”, de 1984.

interpretativos de Geertz no Seminário de Santa Fé viria a desencadear todo o novo processo, conforme nos mostra Reynoso em sua introdução a “El surgimiento de la antropologia posmoderna”:

*“Com a realização do Seminário de Santa Fé e ante ao efeito causado pela publicação de Writing Culture, a etnografia pós-moderna alcança uma identidade que já deve pouco ou nada ao programa de descrição densa, ocupando-se muito mais de abordar os textos sobre a cultura do que a cultura como texto. Os alunos superaram o mestre e se apropriaram do timão para fixar o rumo que agora todos seguem, mestre inclusive; se algum processo acadêmico é observado mediante a esta ruptura, este é o da absorção da proposta simbólica e interpretativa sob os auspícios do pós-modernismo; dito de outra forma: para estar em dia, o próprio Geertz teve de assumir o estilo pós-moderno de argumentação, situando-se na fila dos convertidos.”* (Reynoso, 2003: 31)<sup>24</sup>

### **Principais antecedentes**

É importante ressaltar que o pós-modernismo não é um movimento linear, de estrutura demarcada. Diversos antecedentes podem ser apontados como constituintes do pensamento pós-moderno, como o pós-industrialismo diagnosticado por Bell<sup>25</sup> e a pós-história representada pelo filósofo Vattimo<sup>26</sup>. Contudo, o antecedente de maior expressão na teoria antropológica foi decerto o pós-estruturalismo de Foucault e Derrida.

*“... Existem reflexões reconhecidamente pós-modernas em literatura, em artes plásticas, em arquitetura, em semiótica, em epistemologia.  
Naturalmente, o pós-modernismo tinha que chegar alguma vez à antropologia. E chegou, com efeito; chegou como reflexo de uma leitura norte-americana*

<sup>24</sup> Tradução minha.

<sup>25</sup> Ver “El advenimiento de la sociedad postindustrial” (1976), de Bell.

<sup>26</sup> Ver “El fin de la modernidad” (1986), de Vattimo.

*(muito norte-americana, ante seu aspecto deslumbrado e acrítico) de certas instâncias do pós-modernismo francês, e em especial de dois pensadores caracterizados anteriormente como pós-estruturalistas: Foucault e Derrida. De ambos foram aproveitados os traços mais chamativos: tudo se passa mediante uma leitura que reduz o aporte de Foucault ao convencional argumento relativista e que identifica a desconstrução de Derrida com um método crítico elementar, por ser tão previsível e mecanicamente asséptico.*

*Com o correr do tempo estes referentes ficaram relegados às notas de pé de página, e o pós-modernismo antropológico – última etapa das antropologias interpretativas - adquiriu certa individualidade e homogeneidade estilística e temática. (...) de certo, os temas abarcados pelos pós-modernos se reduzem a um só: à prática antropológica vista sob o ângulo da escritura etnográfica.” (Reynoso, 2003: 27)<sup>27</sup>*

Em Foucault, a questão da arbitrariedade das epistemes foi amplamente incorporada à discussão antropológica sobre “representação”. Em livros como *Arqueologia do saber*, *A ordem do discurso* e *As palavras e as coisas*, Foucault demonstra a intrínseca relação entre a “verdade” - a sistematização do conhecimento – e o “poder”. O problema das representações corretas não estaria restrito ao mundo dos teoremas lógicos e à história da filosofia ocidental, mas seria fruto de toda uma teia de práticas sociais e políticas constitutivas do mundo moderno. Em seus artigos, percebemos uma desnaturalização de categorias analíticas básicas das ciências sociais e da ciência em geral. Noções como “homem”, “loucura” e “conhecimento” são colocadas em suspensão.

*“O projeto de Foucault não era decidir sobre a verdade ou a falsidade de reivindicações na história “mas ver historicamente como efeitos de verdade são produzidos dentro de discursos que, em si mesmos, não são nem verdadeiros nem falsos.”<sup>28</sup>*

*... Foucault propôs três hipóteses de trabalho: “(1) A verdade é para ser entendida como um sistema de procedimentos ordenados para a regulamentação,*

---

<sup>27</sup> Tradução minha

<sup>28</sup> Foucault apud Rabinow

*distribuição e operação de afirmações. (2) A verdade está conectada, numa relação circular, com sistemas de poder que ela induz e que a estendem. (3) Este regime não é meramente ideológico ou superestrutural; foi uma condição para a formação e o desenvolvimento do capitalismo.”*<sup>29</sup> (Rabinow, 1999: 79)

Segundo Reynoso, à exceção de Lévi-Strauss, é muito provável que Foucault tenha sido o primeiro autor francês de grande absorção pelos até então herméticos departamentos de antropologia norte-americanos.

Derrida, por sua vez, através do legado de sua metodologia desconstrucionista, viria a influenciar profundamente a maior parte dos trabalhos antropológicos norte-americanos produzidos sob o signo do pós-modernismo. A partir deste momento, os trabalhos dos próprios antropólogos tornar-se-iam alvo não mais do mero olhar crítico de colegas, e sim, da refutação do conjunto de suas premissas pela recente geração de antropólogos.

### **A colagem e o pastiche no desconstrutivismo de Derrida**

No capítulo anterior, foi brevemente exposto como a colagem e o pastiche, do ponto de vista estritamente estético, teriam sido responsáveis por certa re-contextualização da produção amadora de filmes (de família/pessoais) na década de 60.

Atendo-nos agora à teoria desconstrutivista de Derrida, podemos levar em conta como estes mesmos elementos estéticos originalmente ligados à vanguarda moderna - ao cubismo de Braque e Picasso – foram subseqüentemente incorporados como conceitos-chave da teoria pós-moderna.

O novo conceito de escrita proposto por Derrida não admite a existência de um significado “puro”, anterior ao signo material. De acordo com a Gramatologia, é somente através da

---

<sup>29</sup> Foucault apud Rabinow

diferenciação que os signos são construídos. Todos os elementos textuais seriam transformações de outros textos.

*“The notion of the gram<sup>30</sup> is especially useful for theorizing the evident fact, much discussed in structuralist psychoanalysis (Lacan) and ideological criticism (Althusser), that signifieds and signifiers are continually breaking apart and reattaching in new combinations, thus revealing the inadequacy of Saussure’s model of the sign, according to which the signifier and the signified relate as if they were two sides of the same sheet of paper. The tendency of Western philosophy throughout its history (“logocentrism”) to try to pin down and fix a specific signified to a given signifier violates, according to grammatology, the nature of language, which functions not in terms of matched pairs (signifier/signifieds) but of couplers or couplings ...” (Ulmer, 1998: 100)*

Antes de continuar, faz-se necessária uma breve definição daquilo que chamamos aqui de “colagem”, “montagem” e “pastiche”.

Os princípios da colagem/montagem referem-se à suspensão de dados elementos originalmente pertencentes a outros objetos, imagens, textos pré-existentes, que são re-integrados segundo uma nova lógica de criação, de maneira a produzir um novo “todo”, cujas várias rupturas expressam uma variedade de novos sentidos. Enquanto a “colagem” seria a transferência de materiais de um contexto a outro, a “montagem” seria a disseminação destes empréstimos por meio de uma nova forma de exibição. (*Group Mu*)

Sobre a relação entre “pastiche” e pós-modernismo, Rabinow assinala:

*“O que é pós-modernismo? O primeiro elemento é sua localização histórica como uma contra-reação ao modernismo. Indo além da já clássica definição de Lyotard<sup>31</sup> – o fim das metanarrativas – Jameson agrega o pastiche como outro elemento constitutivo do pós-modernismo. A definição do dicionário não é*

<sup>30</sup> O gram de Derrida seria uma unidade lingüística ainda mais básica que o “signo” do estruturalismo.

<sup>31</sup> Ver Lyotard em “A Condição Pós-moderna”. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

*suficiente: (1) uma composição artística derivada de várias fontes (2) guisado (hodge podge). Pound, por exemplo, bebeu de muitas fontes. Jameson aponta para um uso de pastiche que perdeu as suas bases normativas, que vê a barafunda de elementos como tudo o que existe. Hodge podge é definido como “uma mistura confusa”, mas provém do francês hochepot, um “recozido”, e nisso reside a diferença”.*<sup>32</sup> (Rabinow, 1999: 89).

Não foi por acaso que a fotografia e o cinema emergiram como ícones da teoria pós-crítica. Se no estruturalismo, era a relação entre o objeto e a fala (ou texto) a base de todo o pensamento, já em 1935, Benjamin, através dos aclamados artigos “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”, prenunciava a futura revolução dos tradicionais modelos representacionais e dos valores sociais empreendida a partir do desconstrutivismo.<sup>33</sup> A eterna busca pelo “original”, pelo significado “puro”, pelo realismo, cedeu espaço aos crescentes recursos de automação, cópia, colagem e montagem. A importância do significante, da autoridade do objeto, sofria assim um forte abalo.

*“In the same way today, by the absolute emphasis on its exhibition value the work of art becomes a creation with entirely new functions, among which the one we are conscious of, the artistic function, later may be recognized as incidental. This much is certain: today photography and film are the most serviceable exemplifications of this new function”.* (Benjamin, 1935)

Em seu artigo “*The Object of Post-Criticism*”, Ulmer demonstra como a fotografia (e posteriormente o filme) representaria, tanto do ponto de vista do realismo quanto da semiótica, uma espécie de corporificação do conceito de colagem, chamando-a mesmo de “máquina-de-colagem” (*collage machine*). Enquanto produtora de simulacros do mundo real, a fotografia operaria constantemente sob um princípio de recorte-e-cole, ou seja,

---

<sup>32</sup> Grifos meus.

<sup>33</sup> “A tarefa da teoria pós-crítica, em outras palavras, é pensar as conseqüências dos novos meios de reprodutibilidade técnica (filme e fita magnética – tecnologias que requerem uma composição a partir dos princípios de colagem/montagem) para a representação crítica, do mesmo modo que Brecht o fez, como Benjamin assinalou em “The author as Producer”, em relação à representação teatral. Derrida formula seu novo conceito de sobreposição da *mimesis* em termos de imitação”. (Ulmer, 1998)

selecionando e transferindo fragmentos do todo visual a uma nova moldura. Citando Bazin e Eisenstein, Ulmer caracteriza respectivamente a abordagem realista e a abordagem semiótica da fotografia. De acordo com a primeira, a imagem fotográfica funcionaria como um tipo de decalque ou *transfer*, constituindo em si o próprio objeto (Bazin). A semiótica, por sua vez, veria na fotografia (e no filme) uma linguagem em que o real é utilizado como elemento do discurso (Eisenstein). A imagem fotográfica teria, assim, um valor duplo, funcionando a um só tempo como significado (ou seja, si mesma como objeto) e significante (ao deslocar o objeto/significante anterior e reintroduzi-lo num novo contexto).

A partir dos novos princípios postulados por Benjamin e dos debates entre importantes nomes da teoria crítica (Lukács, Brecht, Adorno, etc.), Derrida adaptou o conceito de “*mimesis*”<sup>34</sup> aos novos modelos de representação oriundos do impacto da reprodução mecânica. “*Mime*”, a nova “*mimesis*” proposta por Derrida, alega que na era da reprodutibilidade técnica, a perda dos referenciais platônicos torna-se aparente. Cópias exatas e cópias das cópias passam a produzir novos textos não a partir de uma *relação* direta com um referente primevo, mas a partir de uma descontextualização desta imagem ou objeto anterior.

Desta forma, o filme recriaria uma linguagem própria ao deslocar cópias visuais e sonoras perfeitas (provocando, assim, uma perda do significado anterior), para então reagrupá-las num novo sistema. Ao defender a necessidade de uma nova abordagem verdadeiramente apropriada à Antropologia Visual, David MacDougall estabelece um interessante diálogo com a teoria de Deleuze (outro importante pós-estruturalista) relativamente análogo à gramatologia de Derrida. Respeitando as diferenças entre os respectivos paradigmas teóricos dos autores, ambos ressaltam a materialidade e a corporalidade dos elementos que compõem um filme em detrimento da primazia do significado, da lingüística tradicional. O não-conceitual e o “concreto” ganham um estatuto totalmente diverso de nossa herança platônica e o filme é o melhor símbolo na era da reprodutibilidade técnica do potencial alegórico desta teoria do objeto.

---

<sup>34</sup> Segundo o conceito platônico de “*mimesis*” (imitação), toda e qualquer imagem corresponderia a um referente essencial. Ver “*Plato’s Pharmacy*” e “*The double session*”, in *Dissemination* (1981), Derrida.

*“Mas, como Gilles Deleuze demonstrou, o filme é em muitos aspectos uma forma pré-linguística, bombardeando-nos não com seus clamores, mas com objetos. Antes de um filme, a imagem é nada, é presença física. Não é conhecimento. Não é enunciação. Não é tradução. Não é sequer um código. É, nos termos de Deleuze, pronunciável (utterable), mas não ainda um dito (utterance ) ... Assim, antes de tudo, um filme é uma coleção de materiais que o constituem: num primeiro nível, imagens fotográficas em celulóide; num segundo, traços de objetos “vistos” pela câmera e o cineasta. Como experimentamos estes objetos, pessoas e lugares fugazes? Igualar esta experiência com a da fala ou escrita é, em face disto, um absurdo. Trata-se de um mundo experiencialmente diferente – o qual não é necessariamente inferior à leitura de um texto, mas que deve ser compreendido de outra forma. Acredito que não devemos evitar o aspecto pré-linguístico do filme e vídeo, ou a antropologia visual que possa emergir daí. Ao contrário, ele nos permite re-introduzir os espaços corporais das nossas e de outras vidas – maneira pela qual todos nós, enquanto criaturas sociais, assimilamos formas e texturas através de nossos sentidos, aprendemos coisas antes de compreendê-las, dividimos experiências com outros e nos deslocamos pelos vários ambientes sociais que nos cercam”.* (MacDougall, 2006)

### **Alegoria e cinema: as imagens recicladas**

Utilizando-se da obra de Derrida e De Man, Owens é um dos principais teóricos a esclarecer a função central da alegoria no pensamento pós-moderno. Enquanto a vanguarda modernista acreditava na substituição do objeto de arte por seu referente, expressando um desejo de sublimar a arte no cotidiano, os pós-modernos interessam-se pela problematização da própria atividade referencial. Na pós-modernidade, a busca pela utopia é substituída pela busca do real, mas não “o real”. A capacidade do filme de reproduzir uma gramática de imagens funde passado e presente, documental e ficcional. É o impulso

alegórico da imagem fotográfica, inicialmente discutido por Benjamin. Ao aludir ao passado, a imagem recria uma espécie de “história-sem-fim”. O naturalismo histórico reificado pela narrativa linear cede espaço por meio dos princípios de colagem e montagem à história alegórica. A combinação de imagens afirma constantemente diante de nossos olhos que tudo é passível de ser recontado, re-significado. De acordo com Owens, a narrativa alegórica favoreceria a concretude do significante a despeito do significado. “*Se o símbolo é um signo motivado, então a alegoria, concebida como sua antítese, será identificada como a arena do arbitrário, do convencional, do imotivado*”.<sup>35</sup>

Embora Benjamin, Derrida e Deleuze refiram-se ao cinema como um todo ao apontarem uma série de repercussões na arte, na filosofia e na sociedade em geral provenientes de um novo padrão referencial introduzido pelo advento do meio audiovisual, é interessante voltar nossa atenção a um tipo específico de produção cinematográfica que tem por característica a própria desnaturalização da recepção de sua linguagem.

Mais conhecido enquanto sub-gênero por sua alcunha inglesa - “*Found Footage*”, que traduzida ao pé da letra equivaleria a “imagem achada”, este tipo de produção, como o nome sugere, é constituído inteiramente de trechos de outros filmes (que podem ser desde comerciais de TV, filmes de família, imagens de arquivo, filmes etnográficos, até tomadas não utilizadas de uma gravação qualquer). Se inicialmente o que chamou a atenção dos teóricos acima citados foi o cinema enquanto meio, aqui, num momento em que o pós-moderno começa a desdobrar-se sobre si mesmo, o cinema reconstrói-se criticamente a partir de seus dejetos. À uma técnica essencialmente moderna foram incorporadas uma estética e uma temática pós-modernas.

Se ainda hoje o pastiche característico deste tipo de produção é visto com maus olhos por teóricos defensores da consciência histórica e críticos da alienação pós-modernista, por outro lado, com o decorrer do tempo, torna-se cada vez mais difícil sustentar uma relação fixa com o passado. A contínua descentralização dos poderes, ao menos no nível

---

<sup>35</sup> Ver Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” In “The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture”. Nova York, The New Press: 1984.

discursivo, impede qualquer retorno a algum outro metadiscorso legitimador. Narrativas totalizantes como “A História” e grandes saberes como “A Ciência” passaram a ser encarados com desconfiança. As constantes interpenetrações entre arte/ciência/tecnologia impossibilitam um retorno às categorias plenas.

Na falta de um termo mais apropriado, chamemos por ora os “*Found Footage*” de “imagens-recicladas”. Traduzir este termo por “imagens de arquivo” seria um equívoco, visto que as imagens de arquivo corresponderiam a apenas um dos tipos de matéria-prima (recursos) dos quais este sub-gênero dispõe.

Se as imagens-recicladas de certa maneira banalizam suas fontes ao descontextualizá-las, ao mesmo tempo trata-se de um fazer cinematográfico extremamente iconoclasta. Seus filmes forçam o público a reler o conteúdo já absorvido por imagens da cultura ocidental muitas vezes totêmicas. Por isso as imagens-recicladas constituem um ótimo objeto para pensar a relação filme etnográfico/pós-modernismo. Enquanto a natureza de suas imagens é factual, as imagens-recicladas constroem uma narrativa crítica e interativa sem necessariamente recaírem no didático ou no panfletário.

Sem dúvida, um dos principais representantes da estética da reciclagem de imagens é Bruce Conner. Através de filmes como “*A Movie*” (1958) e “*Report*” (1965), Conner apropria-se de grandes narrativas sedimentadas no imaginário coletivo ocidental – o apocalipse representado pela iminência de uma guerra nuclear e o assassinato de John Kennedy – e as dissolve em meio a outras narrativas visuais de violência e catástrofe – o faroeste/filme-de-guerra e a reportagem policial - apontando com muita ironia certa correspondência na mediação do factual e do entretenimento na sociedade de consumo norte-americana do pós-guerra.

Segundo Sitney, a natural ironia presente neste tipo de estética fílmica cria uma distância entre a imagem exibida e nossa experiência daquilo que é assistido.<sup>36</sup> Quando

---

<sup>36</sup> Ver o capítulo “Apocalypses and Picaresques” In “*Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*”. Oxford, Nova York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press: 1979.

descontextualizadas, a carga narrativa destas imagens vai para segundo plano, desvelando os elementos discursivos dos quais estão impregnadas.

Aplicando a teoria do crítico alemão Huyssen às imagens-recicladas, Russell sugere a constituição de um novo tipo de “temporalidade etnográfica” que seria proveniente de uma utilização pós-moderna das técnicas cinematográficas de colagem e montagem.

*“Andreas Huyssen argued in 1986 that the historical avant-garde is a thing of the past, and “it is useless to try to revive it.” Technologized mass culture, he argued, has taken over the techniques on which the avant-garde was built, although it has also preserved the avant-garde’s utopian aspiration in distorted form. In a more recent book, Twilight Memories, Huyssen has shifted his position slightly, saying that the task of the avant-garde in postmodernity is a **creative act of forgetting**. To reconstruct memory in the face of historical amnesia is to interrupt the eternal present of simulation culture. Memory as a form of radical time is a means by which the avant-garde can productively engage with cultural history and revitalize its aspirations of social transformation. **In the cinema, found-footage filmmaking is one practice that might point the way of a postmodern avant-garde, not simply because it is based on an appropriation of technologized mass culture, but because it is a discourse of memory and history ... I want to argue that it also constitutes a specific type of ethnographic temporality.**”*<sup>37</sup> (Russell, 1999: 239)

Enquanto a montagem realizada pelo cinema documentário apropria-se de imagens de arquivo e de fotografias para alimentar uma narrativa pré-concebida, quer seja através do “*voice-over*” (também conhecido por voz *off* em português), de legendas ou de entrevistas roteirizadas e costuradas – havendo assim uma notável prevalência do oral/textual sobre o imagético – as imagens recicladas operam sob uma lógica inversa. Elas se apoderam de imagens já impregnadas destas narrativas e, como num tipo de charada, o público facilmente reconhece seu conteúdo. Contudo, a ironia e o absurdo na montagem de suas seqüências substituem o anseio por uma resposta definitiva (já que a narrativa padrão é

---

<sup>37</sup> Grifos meus

identificada de antemão) pelo jogo do olhar. Cada expectador recorre às suas próprias fontes na tentativa vã de re-organizar o quebra-cabeças. O resultado aproxima-se mais da revelação das peças envolvidas e do gozo em recombina-las, do que propriamente de uma reprodução fiel de um quadro famoso. Sons, imagens e trilhas sonoras são deliberadamente misturados, provocando, num primeiro momento, uma relação metonímica com o “novo” filme em questão que tende a se dissipar aos poucos, cedendo espaço ao diálogo e à contínua intertextualidade.

Nos filmes de Bruce Conner, desde os títulos como “*A Movie*” - que equivaleria a “Um Filme” e “*Report*”, ou “Reportagem” em português, até a utilização de entre-títulos e o aparecimento da própria película durante a exibição; todos os elementos fílmicos de conhecimento do público são utilizados de modo a reverter, num tom extremamente irônico, algumas convenções narrativas. A primeira seqüência de “*A Movie*” une cavalos trotando saídos de faroestes, elefantes, trens em movimento, carros de corrida e tanques de guerra indo e vindo em direções opostas, como num colossal pique-pega. Então, carros de corrida colidem e um outro cai de um precipício para em seguida surgir (ainda no começo do filme) um apoteótico “*The End*”. Neste novo contexto, os recursos de colagem e montagem (anteriormente explorados pela vanguarda europeia em meados da década de 20) ao invés de retratarem o incipiente cotidiano da metrópole como nas “Sinfonias da Cidade” (*City Symphonies*), retratam um cotidiano midiático. Se filmes como *Rien que les Heures* (1926) e “Berlin: Sinfonia da Cidade” (1927) primavam pela experimentação (através da sincronização orquestral de música e imagens, do uso de *fades*, de novos ângulos, da discreta combinação de imagens factuais e de encenações, dentre outros elementos); filmes como “*A Movie*” e “*Report*” de-sincronizam imagens provenientes de antigos *newsreels*, documentários, comerciais de TV e filmes de ficção. As “Sinfonias da Cidade” utilizavam-se do moderno para atrair e cativar um público ainda pouco acostumado com as maravilhas da sétima arte. As imagens-recicladas, por sua vez, aproveitam-se do banal, de sobras e de imagens descartadas para despertar seus expectadores.

Um interessante comentário de Sitney é emblemático do tipo de estética praticada por Bruce Conner: “... A *Movie* faz com que irrompam de objetos nostálgicos uma série de fusões violentas”.<sup>38</sup>

Embora se refira a filmes de ficção contemporâneos, Rabinow resgata a crítica de Jameson sobre “filmes nostálgicos” ou “filmes *mode rétro*”<sup>39</sup> para explicitar a dualidade representação/realismo no contexto pós-moderno.

*“Em oposição a filmes históricos tradicionais que procuram recriar a ficção de outra era como sendo outra, os filmes mode rétro evocam um tom sentimental através do uso de artifícios precisos e de estratégias estilísticas que confundem fronteiras temporais. Jameson menciona que filmes nostálgicos recentes frequentemente acontecem no presente (ou no caso de Star Wars, no futuro). Uma proliferação de metarreferências a outras representações aplaina e esvazia o conteúdo dos filmes. Estes filmes são fortemente influenciados por velhas tramas: “É evidente que o plágio alusivo e elusivo de velhas tramas é um dos traços do pastiche.” Estes filmes funcionam mais para apagar a especificidade do passado do que para negar o presente, confundem a linha entre o passado, o presente, e o futuro. O que estes filmes fazem é representar nossas representações de outras eras. “Se aqui resta algum realismo é o ‘realismo’ que nasce do choque entre compreender este confinamento e dar-se conta de que por razões peculiares parecemos condenados a procurar o passado histórico através das nossas imagens pop, e através de estereótipos do passado que permanecem para sempre fora de alcance.” Esta aproximação seleciona como seu principal problema a escolha estratégica de representações de representações.” (Rabinow, 2002: 90)*

Levando-se em consideração que toda crítica ao pós-modernismo formulada por Jameson tem como paradigma a defesa da consciência histórica e política, ainda assim ele é um dos

---

<sup>38</sup> Tradução minha. Ver o capítulo “Apocalypses and Picaresques” In “Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978”. Oxford, Nova York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press: 1979.

<sup>39</sup> Ver o capítulo “Representações são fatos sociais” In “Antropologia da Razão”. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

pensadores na contemporaneidade que melhor analisam o fenômeno a partir de elementos intrínsecos ao mesmo. Se dúvidas e mais dúvidas pairam acerca da longevidade do pós-modernismo, sua real “independência” em relação ao modernismo, e seus limites; é interessante destacar aqui certo respeito e voto de confiança devotados por Jameson ao seu objeto de estudo, por mais que este tome a desconfiança como ponto de partida e fio condutor de seus questionamentos.

Ao passo em que “parecemos condenados a procurar o passado histórico através de nossas imagens pop”, mais adiante em sua obra, ao invés de condenar em definitivo “a escolha estratégica de representações de representações”, Jameson coloca em suspensão o caráter ficcional e não-totalitário da narrativa pós-moderna.

*“A historicidade pós-moderna torna-se então imediatamente autoconsciente e modestamente constrangida por sua própria realização, que ela insiste (“seguindo a Nietzsche”) não passar de uma ficção. Mas não devemos tirar conclusões apressadas sobre tudo isso, pois pode ser que, se esse é o único tipo de historicidade que podemos ter, tenhamos planos mais ambiciosos para ela.”<sup>40</sup> Uma vez dei por mim pensando que o “romance histórico” pós-moderno, com todas as suas falsas cronologias e crônicas inventadas, constitui um uso referencial da ficção para nos libertar da irrevocabilidade dos fatos dos manuais de história e para instituir uma simultaneidade de mundos múltiplos.”*

(Jameson, 2004: 240-241)

Três questões fundamentais propostas por Jameson em relação à particularidade da condição pós-moderna são também pensadas neste trabalho: “*O que, então, ocupa agora o lugar da oposição entre o público e o privado? Há uma zona intermediária entre os dois que sobrevive? E como teorizar atualmente a vida diária, o cotidiano ou a rua, como ocupantes potenciais de tal posição intermediária?*” (Jameson)

---

<sup>40</sup> Grifo meu

A hipótese central de Jameson para estas questões relaciona-se a certo tipo de desterritorialização pós-moderna do espaço urbano caracterizada pelo fim das antinomias burguesas (arte culta x arte popular; espaço público x espaço privado; metrópole x interior). Os templos do pavor pequeno-burguês de proletarização e de perda da propriedade privada (que configuravam, assim, fronteiras marginais onde o crime e párias da sociedade estariam continuamente à espreita) seriam substituídos pelo espaço *cyberpunk*<sup>41</sup> ou por uma “terra-de-ninguém”.<sup>42</sup> O emblema deste novo lugar (ainda segundo o autor) seria, visualmente falando, um mundo à la *Blade Runner*. As noções de interno e externo são subvertidas e todos os cantos da cidade, cada uma de suas ruas, de suas construções, pertence a um mesmo domínio ultra-urbano. O tempo e o espaço dedicados aos vértices trabalho-cotidiano-consumo(lazer) se fundem. Tóquio e os *hypermarchés* franceses (Printemps; Galerie Lafayette) seriam algumas referências concretas deste novo habitat social em formação. Se Tóquio é capaz de alternar karaokês, jogos eletrônicos, reuniões de negócios e casas de banho comunitárias num mesmo ambiente extra-institucional onde dentro e fora se misturam, as grandes lojas de departamento francesas, por sua vez, dispõem lado a lado desde teatros e livrarias, até utensílios domésticos e serviços de cosméticos. Transportando a babel pós-moderna semi-ficcional descrita por Jameson para a realidade carioca, podemos encontrar alguns indícios de um cotidiano urbano que em muitos momentos se assemelharia à terra-de-ninguém. Deixando de lado aspectos preponderantemente políticos e/ou econômicos, observamos diariamente nos periódicos e tele-jornais um aumento do descrédito do carioca frente às autoridades. No entanto, embora a “malandragem carioca” não seja em absoluto uma representação social recente, poder-se-ia verificar uma crescente e paradoxal “institucionalização da malandragem” (apontada aqui enquanto prática discursiva), que seria análoga ao conceito de “realismo sujo” proposto por Jameson:

“*“Sujo” aqui significa o coletivo enquanto tal, os traços de uso e vida anônimos das massas: os valores tradicionais da privacidade já desapareceram, e já não*

---

<sup>41</sup> Ver Jameson no capítulo “Os limites do pós-modernismo” In “*Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*”. Rio de Janeiro, Editora UFRJ: 2004: pp. 216-217.

<sup>42</sup> “Acredito que seja útil pensar esse novo espaço como uma “terra-de-ninguém”, não apenas de luta propriamente, mas de todas as formas tradicionais prévias de fronteiras (sendo um paradoxo que a categoria de fronteira tenha desaparecido nessa situação). Espacialmente, pode-se imaginar isso como algo em que não existe nem propriedade privada nem lei pública”. Ibid., pp. 221-222.

*enfrentamos essa massa coletiva com o completo terror dos primeiros indivíduos burgueses voltados para dentro, para os quais a multidão ameaçava uma queda, como no naturalismo, onde o espaço coletivo parecia radicalmente não limpo no sentido antropológico (antes que sujo, uma palavra um pouco mais informal que inclui conotações libidinosas). Mas o fim da sociedade civil é também indicado pelo desaparecimento do espaço público enquanto tal: o fim do cívico, por exemplo, e do governo oficial, que agora se dissolve em redes de corrupção e relações informais do clã. Já que a empresa é “privada” no sentido jurídico, então nesse ponto seus governos também se tornam privados; de fato, para voltar ao Japão pela última vez, van Wolferen afirma que não há um governo japonês no sentido ocidental, apesar das aparências, e as corporações japonesas têm seus métodos únicos de dirigir a flutuação geral da política nacional.”*<sup>43</sup> (Jameson, 2004: 221)

Não são raros os casos amplamente divulgados de documentaristas (João Moreira Salles e, mais recentemente, MV Bill e Celso Atháide), cineastas (Spike Lee), cantores, atores e jogadores de futebol, dentre tantos outros agentes, que optam deliberadamente por realizar suas atividades a partir de negociações diversas com líderes do tráfico no Rio de Janeiro. Se outrora as favelas eram o não-lugar, tidas como sujas e violentas, hoje em dia suas múltiplas representações formam o imaginário da cidade. Novelas, filmes e seriados televisivos em rede aberta como “Cidade dos Homens” ou “Carandiru – Outras Histórias”<sup>44</sup> (ambos baseados em longas-metragens nacionais de sucesso de público) são fenômenos culturais recentes que permitem pensar o processo denominado por Jameson de “imagificação” ou culturalização da vida cotidiana:

*“A “imagificação” ou culturalização da vida cotidiana acompanha então e se torna praticamente indistinguível da gradual identificação da cultura de massa com a Cultura propriamente dita: o fim do modernismo ou do cânone, o advento do pop e,*

---

<sup>43</sup> Grifos meus

<sup>44</sup> Embora o filme e a série sejam ambientados em São Paulo, “Carandiru – Outras histórias” não só ilustra a propagação do fenômeno em outras metrópoles brasileiras, como apresenta a midiatização de cotidianos anteriormente estigmatizados distintos da favela carioca.

*mais tarde, do pós-modernismo. Em síntese, a apropriação das várias formas culturais da elite moderna pelas grandes empresas e pela produção empresarial para o consumo em massa.”* (Jameson, 2004: 212)

Numa breve comparação entre “Cidade dos Homens” e “Malhação”, outro seriado adolescente exibido pela Rede Globo, há uma clara distinção de classe entre dois programas realizados por e para adolescentes. Sem sombra de dúvida, a televisão norte-americana é a grande difusora e consagradora deste tipo de formato. Destaco, então, duas tendências peculiares a cada um dos programas. Em “Malhação”, a recente incorporação nas últimas temporadas de personagens “étnicos” fixos, como a Myuki – interpretada por Daniele Suzuky ou o Rafa – interpretado por Ícaro Silva,<sup>45</sup> assim como nas últimas novelas da mesma emissora, revelam discretas experiências de reprodução do modelo de ação afirmativa amplamente empregado pela mídia norte-americana. Em “Cidade dos Homens”, embora questões raciais sejam pontualmente abordadas, é o local, a favela, o fator determinante das temáticas e personagens envolvidos na trama. Se via de regra a televisão brasileira, acusada de elitista, oferecia programas pautados no cotidiano da classe média-alta a toda a população, verificamos aqui certa inversão no padrão. Retomando, assim, o conceito de “realismo sujo” de Jameson e abandonando o aprofundamento de um possível recorte étnico-racial que fugiria aos propósitos deste trabalho - “Cidade dos Homens” seria um exemplo da mercantilização por grandes empresas de narrativas e situações anteriormente renegadas pela cultura burguesa moderna. Obviamente, “Cidade dos Homens”, ao contrário do samba, sob aspecto algum figuraria como legítimo representante daquilo que atende por cultura popular - ainda mais levando-se em consideração seu modo de produção - mas transforma o não-lugar num produto instantaneamente consumível por todos, ricos e pobres, brancos e negros. Quando o tráfico de drogas, o arrastão, o assalto, a coação, deixam de ser tratados como notícias de jornal e passam a ser contados e consumidos como produtos modelados pela cultura de massa; classificar este fenômeno como mero índice da banalização da violência é reduzi-lo a valores ainda amarrados aos conceitos de alta e baixa cultura, burguesia e proletariado; valores estes que se encontram em plena transformação.

---

<sup>45</sup> Myuki é uma personagem descendente de japoneses e Rafa é um personagem negro de estilo *black-power*.

Sem perder o fio da meada, vale à pena ressaltar que tanto sob o aspecto formal-estético quanto do ponto de vista da contínua tematização da vida “privada” desencadeada por subgêneros fílmicos experimentais a partir da década de 60 - como as imagens recicladas, os filmes diário e os filmes pessoais - todo este processo de “imagificação” da vida cotidiana está intimamente ligado às novas relações espaço-temporais provenientes do fim da oposição entre o que antes convencionou-se chamar de público e/ou privado.

*“A transformação desses materiais cotidianos constitui, acredito, um processo dual: por um lado, ele parece ter envolvido um alargamento prodigioso daquilo que chamamos de cultura, em virtude da mídia e da informatização da vida diária. Aqui a matéria-prima narrativa que (em um momento “realista” inicial) poderia ainda parecer não cultural ou pré-cultural, agora parece passar lentamente por um processo de transformação em imagens e simulacros. Enquanto isso, em um outro ponto dessa importante mudança histórica, uma literatura elitista ou um modernismo cultural e literário, cuja especificidade e definição essenciais provocam sua separação radical da vida cotidiana e do consumo cultural kitsch do grande público de classe média, começa lentamente a desaparecer (no que agora chamamos de pós-moderno).”* (Jameson, 2004: 212)

Com o enfraquecimento da sociedade civil, novos espaços criados nos interstícios da dualidade público/privado seriam responsáveis por toda uma reconfiguração das noções de indivíduo, família e cotidiano. Jameson aponta dois destes novos espaços: o espaço do trabalho “aparentemente público, mas pertencente a indivíduos particulares” e o desenvolvimento e fortalecimento do espaço da rua, também sinônimo de vida diária ou vida cotidiana, que seria um sintoma do declínio do sagrado espaço familiar e a conseqüente reificação do consumo.

Arriscando um palpite que possa soar pretensioso, caso Jameson estivesse familiarizado com as várias representações sociais que tomam a favela carioca como matéria-prima, é

muito provável que *Blade Runner*<sup>46</sup> perdesse seu posto como locação do *cyberpunk* ou que mesmo sua analogia a estes piratas da literatura pós-moderna fosse substituída por um “neo-malandro”.

**Pós-modernismo no Brasil: Hélio Oiticica leva “Mondrian para dançar um samba na favela”<sup>47</sup>**

Muito à frente de seu tempo e multimídia por excelência, o artista plástico brasileiro Hélio Oiticica foi um dos primeiros a tematizar o caráter vital da favela e suas contradições sem incorrer necessariamente numa perspectiva realista. A partir de 1964, em plena ditadura, Oiticica sobe o morro da Mangueira e não só passa a participar ativamente da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tornando-se inclusive um dos assistentes da escola, como deixa-se influenciar de tal forma por sua vivência no morro ao ponto de fundir numa só coisa arte e favela. O termo “arte pós-moderna” foi empregado pela primeira vez no Brasil na década de 60 numa referência do crítico Mário Pedrosa ao trabalho de Oiticica.<sup>48</sup> Pedrosa chegaria mesmo a denominá-lo de “primeiro artista pós-moderno do mundo”.

Na inauguração da exposição coletiva Opinião 65 (1965), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica subverteu em definitivo a conceituação vigente de arte brasileira ao tentar expor pela primeira vez seus Parangolés – capas multicoloridas e de texturas diversas que corporificavam o samba e a favela numa obra (objeto) de arte essencialmente

---

<sup>46</sup> Comentário de Benjamin sobre a transposição de Lefraive do *slogan* “Realismo Sujo” - tomado de empréstimo de ensaio de Buford sobre a literatura norte-americana recente (*Granta*, Cambridge, 1983) – para a arquitetura: “Lefraive, entretanto, experimenta usar esse novo slogan interessante para Gehry e Koolhaas – o que já me parece estar abrindo uma brecha. Ela se refere – acertadamente, em minha opinião – a *Blade Runner*, por onde a brecha aumenta significativamente; e se acrescentássemos o novo tipo de produção científica chamada *cyberpunk*, ela se alargaria de maneira ainda mais dramática, e até sem mais possibilidades de conserto.” *Ibid.*, pp. 211.

<sup>47</sup> Palavras do artista multimídia Eduardo Kac em entrevista concedida à Folha de São Paulo (Ilustrada), São Paulo, Terça-feira, 14 de Dezembro de 2004.

<sup>48</sup> Num artigo de 1964 sobre Oiticica, Pedrosa afirma: “Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pelo pop arte. A esse novo ciclo de vocação anti-arte chamaria de arte pós-moderna.” Mário Pedrosa em “*Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*”. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981: 205.

performativa. Quando Oiticica e seu cortejo de passistas da mangueira chegaram paramentados com os Parangolés, tocando bateria, cantando e sambando, foram impedidos de entrar no museu. Só em 1967, o MAM-RJ finalmente abriu suas portas para a arte ambiental de Oiticica, por ocasião da mostra Nova Objetividade Brasileira. Apesar de extensa, vale à pena destacar aqui a definição de Parangolé nas palavras do próprio Oiticica, reconhecidamente um dos maiores teóricos de sua própria arte:

*"A minha posição ao propor 'Parangolé' é a da busca de uma nova fundação objetiva na arte. Não se confundir com uma 'nova figuração', isto é, pretexto para uma volta a uma representação figurada de todo superada, ou ao 'quadro', seu suporte expressivo. O 'Parangolé' é não só a superação definitiva do quadro, como a proposição de uma estrutura nova do objeto-arte, uma nova reestruturação da visão espacial da obra de arte, superando também a contradição das categorias 'pintura e escultura'. Na verdade ao propor uma arte ambiental não quero sair do 'quadro' para a 'escultura', mas fundar uma nova condição estrutural do objeto que já não admite essas categorias tradicionais. Seria tentar a constituição de um novo 'mito do objeto', que não é nem o objeto transposto da pop art, nem o objeto-verdade do nouveau-réalisme, mas a fundação do objeto em todas as suas ordens e categorias manifestadas no mundo ambiental, que é revelada aqui pela obra de arte. O objeto que não existia passa a existir e o que já existia revela-se de outro modo pela visão dada pelo novo objeto que passou a existir. Está reservada ao artista a tarefa e o poder de transformar a visão e os conceitos na sua estrutura mais íntima e fundamental; é esta a maneira mais eficaz para o homem de hoje dominar o mundo ambiental, isto é, para recriá-lo a seu modo e segundo sua suprema vontade. É esta também uma proposição eminentemente coletiva, que visa abarcar a grande massa popular e dar-lhes também uma oportunidade criativa. Esta oportunidade é claro teria que se realizar através das individualidades nessa coletividade; o novo aqui é que as possibilidades dessa valorização do indivíduo na coletividade torna-se cada vez mais generalizada - há a exaltação dos valores coletivos nas suas aspirações criativas mais fundamentais ao mesmo tempo em que*

*é dada ao indivíduo a possibilidade de inventar, de criar - é a retomada dos mitos da cor, da dança, das estruturas criativas enfim."*

(Instituto Itaú Cultural, Projeto Hélio Oiticica)

De acordo com Jacques, no artigo “Elogio aos errantes. Breve histórico das errâncias urbanas”, a recente vivência de Oiticica no morro da Mangueira traduziu-se nos Parangolés por meio de três elementos-chave. O primeiro deles seria a influência do corpo e do samba, uma vez que os participantes deveriam vestir a obra e explorar o movimento dela com a ajuda da música e da dança. O segundo representaria a idéia de coletividade anônima, já que os espectadores tornavam-se parte da obra. O último elemento expressaria o aspecto arquitetônico das favelas. Assim como os barracos, os Parangolés também representavam uma espécie de abrigo temporário e em construção.

A relevância do experimentalismo na arte de Oiticica não se restringe ao possível diálogo aqui sugerido da “Nova Objetividade Brasileira”<sup>49</sup> por ele articulada com a concepção de “realismo sujo” e “terra-de-ninguém” presentes na análise de Jameson sobre os limites do pós-moderno.

Mais que isso, seus Parangolés foram fundamentais a uma série de manifestos culturais alternativos, na década de 70, em oposição à ditadura política e à ditadura de mercado. A arte ambiental inaugurada por Oiticica com seus Parangolés atingiria seu apogeu nas chamadas Manifestações Ambientais. A mais famosa delas, “Tropicália”<sup>50</sup> (1967), veio

---

<sup>49</sup> Esquema Geral da Nova Objetividade: “ “Nova Objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1-vontade construtiva geral; 2-tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3-participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica, etc.); 4-abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5- tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte-pós-moderna” de Mario Pedrosa; 6-Ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.” Ver Oiticica, 1967, publicado no catálogo de Nova Objetividade Brasileira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

<sup>50</sup> “Tropicália é um tipo de labirinto fechado, sem caminhos alternativos para a saída. Quando você entra nele não há teto, nos espaços que o espectador circula há elementos táteis. Na medida em que você vai avançando, os sons que você ouve vindos de fora (vozes e todos tipos de som) se revelam como tendo sua origem num receptor de televisão que está colocado ali perto. É extraordinário a percepção das imagens que se tem: quando você se senta numa banquetta, as imagens de televisão chegam como se estivessem sentadas à sua volta. Eu quis, neste penetrável, fazer um exercício de imagens em todas as suas formas: as estruturas geométricas fixas (se parece com uma casa japonesa-mondrianesca), as imagens táteis, a sensação de

posteriormente a nomear o principal movimento de contracultura brasileiro, o Tropicalismo.<sup>51</sup> O próprio Oiticica participou inclusive, da confecção de capas de discos e cenários de shows de Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Macalé e Capinam. Cabe ressaltar que o aspecto social da obra de Oiticica não se vincula a assistencialismos e didatismos de qualquer tipo. O domínio a um só tempo individual e coletivo do “mundo ambiental” por ele criado bem deve ser percebido como uma possível resposta àquelas três perguntas de Jameson: *“O que, então, ocupa agora o lugar da oposição entre o público e o privado? Há uma zona intermediária entre os dois que sobrevive? E como teorizar atualmente a vida diária, o cotidiano ou a rua, como ocupantes potenciais de tal posição intermediária?”*

Ao lado das artes plásticas e da música, o cinema também teve sua parcela de contribuição na expansão do fenômeno contracultural. E, a exemplo dos filmes diário, filmes pessoais, filmes de família e etc., no caso brasileiro, a partição de toda essa produção - experimental por excelência - em uma infinidade de subcategorias estéticas possíveis ainda dificulta o estabelecimento de correlações entre os gêneros, bem como o surgimento de análises interdisciplinares que finalmente rompam tais fissuras para então estabelecer um panorama mais complexo do audiovisual nas representações sociais.<sup>52</sup>

---

caminhada em terreno difícil (no chão ha três tipos de coisas: sacos com areia, areia, cascalho e tapetes na parte escura, numa sucessão de uma parte a outra) e a imagem televisiva.” Ver Oiticica, 1969, no catálogo da *Whitechapel Gallery* de Londres.

<sup>51</sup> Segundo o próprio Caetano Veloso, autor de “Tropicália”, o batismo da canção-manifesto do movimento deveu-se a uma sugestão de Luís Carlos Barreto, que ao ouvi-la, recordou-se da instalação homônima de Oiticica realizada alguns meses antes. Ver Veloso, no capítulo “Vereda”, In “Verdade Tropical”, 1997, pg. 501.

<sup>52</sup> Podemos atestar a falta de material crítico sobre a produção cinematográfica experimental brasileira logo na abertura do texto de apresentação de “Marginalia 70”: “O que haveria de extraordinário ou polêmico em afirmar que os filmes experimentais brasileiros, em sua metade ou dois terços, teriam sido realizados em super-8? Poucos teriam meios para discordar ou concordar, começando pela elasticidade do conceito de cinema experimental internacional, maior ainda no caso brasileiro. Uma das tradições que se renovam até hoje - num tênue porém resistente circuito americano e europeu de museus ou salas especializadas - tem sido a convergência que em certos momentos transforma em quase sinônimas as designações de “filme de artista” e “filme experimental”. Aqui, ao contrário, raras foram as ocasiões em que isso se deu, embora a produção de artistas plásticos muito tenha se aproximado da pesquisa dos nossos cineastas experimentais e vice-versa. (...)Procurando os traços comuns mais interessantes desses acontecimentos encontraremos sem dúvida no Super-8 um material dos mais representativos. Não há, entretanto, nenhum estudo ou levantamento panorâmico sobre a produção nacional superoitista, exceto meia dúzia de livros ou teses sobre surtos regionais, em geral de pouca ambição crítica, e deixando totalmente de lado os centros maiores como São

*“A década de 70 iniciou-se sob o peso da repressão. À violência do AI-5, uma parte importante da produção artística, passando ao largo da integração no mercado de massas nascente e da negociação de subsídios estatais à "cultura nacional", fazia sua apropriação da herança imediata tropicalista em formas de linguagem e de produção que improvisavam caminhos. O superoito está numa seara próxima a da poesia de mimeógrafo e ao happening, como manifestações artísticas que, em seu modo mesmo de constituição, traziam traços que dificultavam sua absorção mercadológica ou burocrático-autoritária.*

*... À subversão das relações de produção e circulação, correspondia uma subversão de linguagem, expressando-se na diversidade de experiências superoitistas. Em meados dos anos 70, já não havia, para além da oposição mais ou menos surda à ditadura, um eixo unificador análogo à "cultura popular" dos anos 60. Uma distinção fundamental era entre "documentaristas" e "anarco-superoitistas".*

*...Coerente com essa espécie de ação fílmica direta, a política do corpo e da sexualidade adquiria centralidade nos filme Super-8. "Era uma coisa bem política, erótica e política", segundo Jomard, bissexualismo, travestis, desconstrução da imagem burguesa da mulher, frequentavam a bitola Super-8. Muitos dos filmes têm algo de festa dionisíaca, versão cinematográfica do desbunde.*

*...De modo geral, a experimentação superoitista inscreve-se no momento pós-tropicalista, onde a dimensão política da arte fragmentou-se em experimentos ligados a uma visceralidade existencial, que buscava criar momentos de ruptura com a pesada ordem política e de mercado do "milagre" conduzido pela ditadura militar.”*

(ver “Panorama do Super 8 Cinema e Vídeo”, [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd\\_verbete=5247](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247) )

---

Paulo e Rio de Janeiro. Mesmo sobre os filmes de maior repercussão produzidos nesta bitola, pouquíssimas e breves linhas de caráter crítico foram escritas até hoje.” (Rubens Machado Jr., 2001)

Conhecidos por termos que variam desde a adaptação de “*underground*” - o cinema “*udigrúdi*” - passando por cinema marginal, cinema de invenção (Jairo Ferreira), filme de artista, anarco-superoitista, terrir, dentre outros; pode-se dizer que estes filmes de natureza heterogênea compartilhavam em aspectos gerais um mesmo espírito contestatório. A aglutinação das funções de diretor/roteirista/cinegrafista em torno de uma única figura - o autor - é outra característica marcante destas produções. Havia uma rejeição comum ao ininterrupto processo de mercantilização da atividade criativa, verificado tanto na progressiva sistematização da técnica cinematográfica, quanto na massificação estética/conceitual das obras oferecidas. Sendo assim, estes cineastas da contracultura (na falta de outro termo que reúna as várias escolas atribuídas ao período) promoveram uma desprofissionalização de seu ofício através da valorização de um amadorismo estético-narrativo. Apesar das diferenças entre as sub-categorias atribuídas ao período, é interessante mencionar a ocorrência de inúmeras contribuições entre os realizadores que transbordavam as fronteiras de suas respectivas artes.<sup>53</sup>

Mostras como “*Marginália 70: O experimentalismo no super 8 brasileiro*” e “*Cinema Marginal e suas fronteiras*” evidenciam o quão prolífica esta fase foi para o cinema nacional. Restrita à bitola super 8, como o próprio título indica, a curadoria de “*Marginália 70*” viu mais de 450 filmes (de um universo de 681 filmes levantados), envolvendo 237 realizadores de 21 cidades diferentes.

### Quasi-cinema

Mantendo a coerência de sua trajetória artística, Hélio Oiticica foi um destes realizadores do cinema experimental. A “*antiarte*” de Oiticica concretizada através das *Manifestações Ambientais* viria a atingir seu ápice, segundo muitos críticos, na elaboração de seu “*quasi-*

---

<sup>53</sup> Oiticica atua em “*Câncer*” (1968), de Glauber Rocha; o artista plástico Antonio Dias atua em “*Agripina É Roma-Manhattan*” (1972), de Oiticica; Neville D’Almeida e Oiticica invertem papéis nas “*Cosmococas*” (D’Almeida “*maqueia*” com cocaína as fotos tiradas por Oiticica); Oiticica realiza o penetrável “*Tenda-Luz*” para o filme “*Gigante da América*” (1977), de Júlio Bressane; para citar apenas algumas colaborações.

cinema”. Se no âmbito das artes plásticas ele procurou romper os limites pré-estabelecidos da moldura dos quadros e aprofundar a interação entre o público e a obra em seus transobjetos e penetráveis; ao ingressar no mundo da sétima arte, sua primeira preocupação é justamente quebrar as definições do que é cinema, assim como a passividade na mediação da imagem exibida e de seu espectador.

Embora sua produção quasi-cinematográfica tenha acontecido em Nova York, Oiticica já havia empreendido algumas experiências audiovisuais (ele odiava essa palavra) incipientes no Brasil. Em 1968, participou como ator do filme “Câncer”, de Glauber Rocha. Em “Nitrobenzol & Black Linoleum”<sup>54</sup>, projeto de 1969 organizado em torno de onze idéias, Oiticica já investiga o conceito de projeções simultâneas sobre telas diversas, posteriormente levado adiante em “Cosmococas” (1973). Na idéia 3 de “Nitrobenzol”, com filmagem de Lygia Pape, observa-se durante meia-hora o sobe e desce de moradores da Mangueira à noite, pontuado pela captação direta do som ambiente (fragmentos de conversas, pessoas cantando, rádios tocando). O corpo de sua filmografia é basicamente constituído por “*Brasil Jorge*” (NY-1971, descoberto há poucos anos pelo Projeto Hélio Oiticica); “*Agripina é Roma-Manhattan*” (NY, 1972); “*Neyrótica*” (NY, 1973); “*Cosmococas – programa in progress*” (NY, 1973) e “*Helena Inventa Ângela Maria*” (NY, 1975). No texto que escreveu para acompanhar “*Neyrótica*”, Oiticica explicita sua defesa do que chama de “*nãonarrativo*” no cinema:

*“garotos de ouro de Babylonests  
nos ninhos ou fora  
NÃONARRAÇÃO porque*

---

<sup>54</sup> “Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como: se planejo cinema-experiência e uma idéia para “peça” experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais linearmente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental: sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto: não existe mais a preocupação de criar algo que evolua numa linha daqui para ali: creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos da criação; por isso bolei a experiência-cinema “Nitrobenzol & black linoleum”, a experiência “peça” “Variedades” os contos que escrevo, os autos, as capas feitas no corpo por grupos em comunidades ou na rua etc.; a necessidade de inventar é agora algo livre, solto das amarras da invenção de ordem esteticista: inventar é criar, viver ...” Cf. texto em “*Jovem*” (O Jornal), loc. Cit., reproduzido em “*Arte em Revista*” no. 7, 1983, pp. 43-44.

*não é estorinha ou  
 imagens de fotografia pura  
 ou algo detestável como “audio-visual”  
 porque NARRAÇÃO seria o que já foi  
 e já não é mais há tempos:  
 tudo o que de esteticamente retrógrado existe  
 tende a reaver representação narrativa  
 (como pintores que querem ‘salvar a pintura’  
 ou cineastas q pensam que cinema é ficção  
 narrativo-literária  
 NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO  
 NÃO FOTOGRAFIA “ARTÍSTICA”  
 NÃO “AUDIOVISUAL”: trilha de som  
 é continuidade pontuada de  
 interferência acidental improvisada  
 na estrutura gravada do rádio q é  
 juntada à seqüência projetada de slides  
 de modo acidental e não como sublinhamento da mesma  
 --- é play-invenção ...” (Oiticica, “Neyrótika”, Quase Cinema, p.22)*

Muito pouco material teórico foi escrito no Brasil sobre as co-relações entre o “quasi-cinema” de Oiticica e o cinema experimental americano da década de 70. Ainda em vida, ele se queixava da incompreensão em torno do trabalho executado nos oito anos em que morou em Nova York (1971-1978).<sup>55</sup> A displicência de Oiticica em relação à institucionalização de sua obra não era privilégio de sua estadia no exterior. Tampouco a transposição de sua arte de um meio a outro (das telas aos bólides; dos penetráveis aos parangolés; dos ninhos às Cosmococas). Desta forma, ele não enxergava como ruptura o

---

<sup>55</sup> “... e pra governo de todos os burrões q “querem saber o q fiz em Nova Iorque além dos desbuns já sabidos” e de outros imbecilóides q dizem q “parei durante estes anos de produzir obras” porque por obras entendem essas porcariazinhas q são expostas várias vezes por ano em galerias e museus: em Nova Iorque cheguei e consolidei o hábito e a realidade de q obras e produção são muito mais do q multiplicar obras ou inflacionar as mentes humanas com ideiazinhas chatas! : (e não é isso q faz a maior parte dos chamados “artistas plásticos?)” Instituto Itaú Cultural, Programa Hélio Oiticica.

que muitos no Brasil pensavam tratar-se de um exílio do mundo das artes plásticas. Só recentemente, museus e galerias ao redor do mundo puderam reproduzir algumas das experiências multimídias oferecidas por Oiticica aos que tiveram a oportunidade de frequentar os *lofts* onde morou em Manhattan. Em 10 de setembro de 2005, o Centro de Arte Hélio Oiticica (RJ) exibiu juntas - pela primeira vez em mais de trinta anos - 5 das 9 *Cosmococas*, incluindo a inédita “*Nocagions*”. Aquilo que se tornou banalizado nas últimas décadas sob os conceitos guarda-chuva “instalação” ou “performance” engatinhava seus primeiros passos nos minuciosos rascunhos do que em 1973 Oiticica chamava de “programa in progress”. Embora ostensivamente mencionada em *releases*, matérias jornalísticas e alguns textos acadêmicos, a aproximação entre o seu quasi-cinema, as performances de Jack Smith e o cinema de Andy Warhol surge, invariavelmente, ora como uma versão “antropofágica” de Oiticica da contracultura norte-americana, ora como uma situação artística contingencial, sem maiores desdobramentos. Algumas considerações a esse respeito são fundamentais, no entanto. Conforme brevemente exposta, a trajetória de Oiticica, ainda que indiscutivelmente heterogênea do ponto de vista dos materiais empregados em seus trabalhos, sempre manteve total coerência em sua investigação de formas de combinar a vida cotidiana - o ordinário - com o espaço institucional do mundo das artes. Talvez mesmo ‘combinar’ não seja a expressão mais adequada para referir-se às suas intenções, visto que transmite uma idéia de conciliação/subversão mais próxima do ideário modernista que propriamente da busca de Oiticica (já bem amarrada na publicação do catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, de 1967). Sua anti-arte bebia no Brasil da mesma Fonte (Duchamp, 1917) que alguns de seus contemporâneos norte-americanos beberam. Num curto parêntesis, é engraçado notar que o pai de “Tropicália” – obra que transpôs uma brasilidade tátil para o interior de museus no exterior e que viria a nomear o tropicalismo – teve seu primeiro contato com uma educação formal na terra de tio Sam, aos 10 anos de idade (Thompson School, Washington, EUA – 1947/1950). E em 1969, pouco antes de ganhar a bolsa da Fundação Guggenheim que o levaria a Nova York, Oiticica foi artista residente na Sussex University (Brighton, Inglaterra). Ou seja, a relação que ele estabeleceu entre a chamada cultura nacional e a cultura estrangeira pode ser, desde cedo, facilmente identificada no bojo de sua formação pessoal.

Analogamente, antes da realização em Nova York de *Agripina É Roma Manhattan* - considerado seu primeiro filme - o cinema já vinha fazendo parte da sua vida (como exposto acima). Uma coisa, porém, é certa. Pode-se afirmar que a relação de Oiticica com o cinema experimental nova-iorquino é absolutamente direta e proposital. Se fizer algum sentido questionar sobre a existência de um cinema experimental “legítimo” brasileiro, decerto Oiticica foi nosso representante por excelência. A começar pela iniciativa de uma sistematização do conhecimento teórico e técnico de seu fazer cinematográfico. As ricas e volumosas anotações, rascunhos, cadernos e cartas catalogadas e disponibilizadas na internet pelo Programa Hélio Oiticica (Instituto Itaú Cultural) sugerem que ele, logo no começo de sua ida a NY (fevereiro de 1971), teria feito um curso de cinema e vídeo na *New York University*. Não são poucas as citações e o entusiasmo com que ele se refere a inúmeros artistas da cena de vanguarda norte-americana em suas cartas aos amigos no Brasil. Oiticica chegou mesmo a freqüentar performances ao vivo de Jack Smith, Yoko Ono (tema da Cosmococa “*Onobject*”) e Yvonne Rainer, além de ser amigo íntimo de Gordon Matta-Clark. Sem dúvida a associação imediata que surge ao presenciarmos nas Cosmococas projeções de celebridades originalmente estampadas em capas de revistas e discos é a estética pop de Warhol. Mais óbvia ainda é a escolha de Marilyn Monroe em “*Maileryn*” (cosmococa 3). Antes de ressaltar algumas peculiaridades do Quasi-cinema de Oiticica, novamente a questão da autoria nas representações sociais é central ao entendimento de transformações estéticas no contexto pós-moderno muitas vezes percebidas como naturais, como lembra Bourdieu em “*Un Art Moyen*” e “*O amor pela arte*”.

Voltando retrospectivamente o foco aos filmes e vídeos pessoais (descendentes diretos de toda esta cinematografia experimental apresentada); as poucas abordagens teóricas sobre este tema ainda o classificam essencialmente ou como prática “artística” (depreciando-o, assim, na escala de valores da academia) ou como uma atividade natural proveniente da massificação de aparatos audiovisuais mais baratos e de mais fácil manuseio. Assim, na mesma época em que Bourdieu pioneiramente chamava a atenção para o caráter arbitrário do “gosto”, da cultura legítima, alguns artistas atiravam-se invariavelmente na marginalidade para fundir museu e rua; arte e cotidiano; obra e platéia; celebridade e

anonimato; artes plásticas; cinema; poesia e música. Enormes batalhas políticas invisíveis foram travadas num terreno que perpetuamente subjuga categorias como a expressão individual e identidade ao lazer capitalista da família nuclear burguesa e a uma arte pós-moderna supostamente niilista. É como se a zona “intermediária” compreendida entre as instâncias de legitimação cultural (universidades, academias, bibliotecas, museus, teatros) e o lazer desprovido de qualquer outra intenção prévia constituísse um interdito ao homem comum (aquele que não é necessariamente político ou esteta).

A conclusão de Bourdieu sobre o papel social do museu na cultura ocidental ilustra formidavelmente a consolidação da desejável oposição entre a esfera pública (instituições) e a privada (família, lazer).

*“... as classes privilegiadas da sociedade burguesa colocam no lugar da diferença entre duas culturas, produtos da história reproduzidos pela educação, a diferença de essência entre duas naturezas: uma natureza naturalmente culta e uma natureza naturalmente natural. Assim, a sacralização da cultura e da arte, ou seja, a “moeda do absoluto” reverenciada por uma sociedade subjugada ao absoluto da moeda, desempenha uma função vital ao contribuir para a consagração da ordem social: para que os homens de cultura possam acreditar na barbárie e levar os bárbaros a se convencerem interiormente de sua própria barbárie, convém e basta que eles cheguem a se dissimular e a dissimular as condições sociais que tornam possíveis não só a cultura como segunda natureza em que a sociedade reconhece a excelência humana e que se vive como privilégio de nascimento, mas ainda a dominação legitimada (ou, se preferirmos, a legitimidade) de uma definição particular à cultura.*

*... Se tal é a função da cultura e se o amor pela arte é exatamente a marca da eleição que, à semelhança de uma barreira invisível e intransponível, estabelece a separação entre aqueles que são tocados pela graça e aqueles que não a receberam, compreende-se que, através dos mais insignificantes detalhes de sua morfologia e de sua organização, os museus denunciem sua verdadeira função, que consiste em fortalecer o sentimento, em uns, da filiação, e, nos outros, da exclusão.*

*Nesses lugares santos da arte em que a sociedade burguesa deposita as relíquias herdadas de um passado que não é o seu, palácios antigos ou grandes mansões históricas aos quais o século XIX acrescentou edifícios imponentes, construídos quase sempre no estilo greco-romano dos santuários cívicos, tudo contribui para indicar que, à semelhança da oposição entre sagrado e profano, **o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana:** <sup>56</sup> a intocabilidade dos objetos, o silêncio religioso imposto aos visitantes, o ascetismo puritano dos equipamentos, sempre raros e pouco confortáveis, a recusa quase sistemática de toda didática, a solenidade grandiosa da decoração e do decoro, colunatas, amplas galerias, tetos pintados, escadarias monumentais ...” (Bourdieu, 2003: 167-168)*

As análises de Bourdieu e Jameson sobre a relação entre arte e vida cotidiana se complementam no exato momento em que a cultura legítima (burguesa) perde seu *status quo* e se transmuta em subproduto da cultura de massa. Esta popularização da arte é vista por Jameson como uma nova etapa do capitalismo tardio. O *marketing* pós-moderno das corporações globais teria por premissa a adequação de suas várias mercadorias aos interesses e necessidades de mercados específicos – processo também conhecido como “*disneyficação*” da cultura.

Em meio às paredes dos museus (ou cinemas) ou às prateleiras dos supermercados (ou *shoppings centers*), ainda agora (após as transformações mencionadas) caberia perguntar onde estariam situados os filmes pessoais. A anti-arte duchampiana que desencadearia uma série de transformações na definição de papéis tais como artista, obra e público não empurrou obrigatoriamente estes filmes e seus realizadores para o interior de museus ou para os estúdios de Hollywood. Pode-se supor que trinta ou quarenta anos após a emergência dos filmes de Mekas, Smith, Warhol e Oiticica, os atuais cineastas “amadores” não vinculem em sua totalidade suas produções aos mesmos referenciais da cena de vanguarda dos anos 1960/70. Não era isso, contudo, que os pioneiros almejavam? Decodificar o meio audiovisual banalizando-o?

---

<sup>56</sup> Grifo meu.

A arte ocupa uma posição central para a compreensão do fenômeno pós-moderno, mas sua função social em meio à globalização dos mercados e à preponderância da cultura de massa ainda é bastante controversa. Enquanto alguns autores apontam uma tendência de homogeneização contínua e conseqüente empobrecimento cultural, além de uma completa despolitização do indivíduo, outros apostam numa reconfiguração ativa das construções identitárias. De um lado, a abolição das fronteiras entre o público e o privado é vista como um retrocesso das instituições. Por outro, enxerga-se uma liberdade e abundância de técnicas e informações sem precedentes.

A inserção da obra de arte nos mercados após a perda da *aura* (provocada pela constante evolução dos meios de reprodução técnica) põe em dúvida a própria existência da arte como a conhecemos na contemporaneidade. Se o debate em torno do valor artístico da fotografia e, por último, do cinema transformou-se em questão obsoleta nos dias de hoje, foram estes mesmos meios os principais detonadores de toda indefinição posterior no mundo das artes. De acordo com Benjamin, quanto maior a diminuição do significado social de uma obra de arte, mais profunda é a distinção entre uma postura crítica e uma postura recreativa dos espectadores. Enquanto o convencional é livremente desfrutado, sem grandes reflexões, o verdadeiramente novo é repudiado criticamente. O cinema (que desde o princípio representou uma experiência coletiva) seria o responsável pela dissolução destas posturas. O desconforto ante o novo é substituído por uma reação progressista que funde fruição visual e emocional. Esta zona de indeterminação é provavelmente o grande ponto cego da crítica pós-moderna. Não conseguimos analisar as peculiaridades deste fenômeno sem buscarmos nele a redenção ou a expiação eterna por todos os “erros” modernos.

Aliando seus programas ambientais às *performances* e *hapennings* emblemáticas do movimento contracultural norte-americano, Oiticica (profundamente influenciado pela obra de Marcuse) revê os ideais de reorganização da sociedade a partir da arte para então defender o universo estético como último reduto não impregnado pela lógica do trabalho. É dessa mistura de programas ambientais e *hapennings* que surge as cosmococas.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Vale lembrar que o casamento entre o que se convencionou chamar de “*performances*” e “*hapennings*” com os programas ambientais de Oiticica não se tratou da incorporação de conceitos previamente formulados. HO a um só tempo vivenciou (testemunhou) parte do desbunde artístico (Jack Smith, Andy Warhol, John Cage,

*“Para Marcuse, os artistas, filósofos, etc. são os que têm consciência disso (do mundo que os cercam) ou “agem marginalmente” pois não possuem “classe” social definida, mas são o que ele chama de “desclassificados”, e é nisso que se identificam com o marginal, isto é, com aqueles que exercem atividades marginais ao trabalho produtivo alienante: o trabalho do artista é produtivo, mas no sentido real da produção-produção, criativo, e não alienante como os que existem em geral numa sociedade capitalista. Quando digo “posição à margem” quero algo semelhante a esse conceito marcuseano: não se trata da gratuidade marginal ou de querer ser marginal à força, mas sim colocar no sentido social bem claro a posição do criador, que não só denuncia uma sociedade alienada de si mesma mas propõe, por uma posição permanentemente crítica, a desmistificação dos mitos da classe dominante, das forças da repressão, que além da repressão natural, individual, inerente à psiquê de cada um, são a manutenção dessa mais-repressão.”*

(Hélio Oiticica, 1998:74-75)

### **Contracultura e marginalidade em Hélio Oiticica**

Se em 1965, Oiticica foi expulso do MAM por desafiar a ordem ao tentar adentrá-lo com um séqüito de assistas e músicos da Mangueira vestidos em seus Parangolés, posteriormente, duas de suas obras estimulariam a exploração da relação entre arte e marginalidade. “B33 bólido caixa 18” (1965/66), mais conhecida como “*Homenagem a Cara de Cavalo*” e sua famosa bandeira “*Seja Marginal, Seja Herói*” extrapolavam o caráter inicialmente lúdico dos Parangolés para então concretizar o inconformismo social de Oiticica num quase manifesto político (quase porque não se limitava a isso). Em “*Homenagem a Cara de Cavalo*”, Oiticica não só reforçava seu convívio com a favela (vista, então, como ambiente marginal) como assumia em plena ditadura militar sua relação de amizade com um bandido recém morto pela polícia. A bandeira “*Seja Marginal, Seja*

---

etc.) e ajudou a constituir-lo, ou seja, o próprio Hélio foi um dos principais precursores destas categorias. Desenvolvo melhor esta questão um pouco mais adiante.

*Herói*” utilizada na boate *Sucata* (RJ) como cenografia numa conturbada temporada de shows de Caetano e Gil, acabou servindo de pretexto - juntamente com o boato de que Caetano teria cantado o hino nacional acrescentando-lhe ofensas às Forças Armadas, para o cancelamento dos shows e subsequente exílio dos artistas.

No início da década de 70, após a realização de exposições no exterior como a “*Whitechapel Experience*” em Londres e a “*Information*” em Nova York, Oiticica considera as possibilidades de experimentação no Brasil esgotadas. A partir daí, já instalado nos EUA, ele consolida como nunca a proposta de igualar vida (cotidiano) e arte, levando aos limites seu desejo de experimentação do marginal.

Em nota sobre a idéia-projeto *Barracão*, surgida em 1968 a partir da necessidade de transposição da corporalidade dos Parangolés para um “contexto arquitetônico vivencial”<sup>58</sup>, ele teoriza sobre as pseudo fronteiras sociais erigidas entre a arte e o lazer:

*“BARRACÃO não seria algo q se pudesse reduzir a “arquitetura experimental” mas como q estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo (o que seria a suprema ironia); BARRACÃO seria modelo experimental do lazer como atividade positiva: essa atividade estaria ligada na origem à necessidade de assumir e tomar de assalto o comportamento como elemento principal atuante na experimentalidade-núcleo acima referida: nada de grupo dedicado “de boa fé” ao “espírito” ou à “arte”; seria núcleo de experimentações-limite – esse grupo é o q de mais variável e hipotético se possa prever: na verdade como eu pensara e quisera não o foi: a situação geral de desintegração do q é experimental no Brasil tornou impossível e suicida a experiência: e me fez ver algo: q o sentido e a natureza do projeto BARRACÃO é a de estrutura adaptável e cujas origens e diretivas podem dar origem e erigir a experiência em outras circunstâncias não limitada (o projeto BARRACÃO) a lugar e tempo; se o q houve no BRASIL castrou a experiência ainda em projeto ela como semente q é não se limita a essa circunstância-limite: ela é*

<sup>58</sup> Citado por Aracy Amaral, “Hélio Oiticica”, loc. Cit.

*circunstância aberta: projeto circunstancial: que é a natureza mesma dela: se o lazer tomado como experimentalidade está submisso a circunstâncias de ordem social-ético-política ao dia-a-dia na própria seqüência de vida dos indivíduos q nela se envolvem e q nem se sabe se é sequer possível experimentado mesmo nos princípios gerais e mesmo q de modo superficial seja abordado então não se pode querer limitá-lo a programa limitado a deadlines mesmo q amplas: é programa pra vida: é programa que se discuta e no qual a discussão da razão de ser dos valores deva ser constante: é experiência q deve sofrer etapas q têm que nascer, desaparecer, renascer e transformar-se segundo circunstâncias de ordem geral: de ordem aberta: de modo q o q se mantém constante é no fim a proposta inicial no estado mais direto: o lazer como núcleo experimental é o proposto como síntese de experiências propostas ligadas ao comportamento: corpo-ambiente: o dia-a-dia como campo experimental aberto.”<sup>59</sup>*

(Notas de Oiticica, *Folha de S. Paulo*, 25/01/1986, p. 52)

Não seria absurdo traçar um paralelo entre o BARRACÃO proposto por ele, a *Factory* de Andy Warhol e o apartamento de Jack Smith. Oiticica concebia o BARRACÃO como um “projeto-recinto, em que ele poderia nucleizar todas as experiências”<sup>60</sup>, uma comunidade livremente criativa a ser instaurada inicialmente no Rio. Inaugurada em 1963, a *Factory*, por sua vez, reunia astros pornôis, drag queens, viciados, músicos, intelectuais e celebridades as mais diversas em torno da lendária figura de Warhol. Boa parte das personalidades que freqüentavam as festas e orgias na *Factory* participavam de alguma forma nas obras de Warhol, quer seja como sujeitos/atores dos filmes ali rodados (muitos retratando o próprio cotidiano da *Factory*), quer seja como co-autores anônimos de vários dos produtos que levavam a marca de Warhol, desde suas serigrafias em série; seus filmes (especula-se que alguns dos filmes de Warhol sequer contaram com sua participação por trás das câmeras); como modelos nas capas de LP realizadas pelo artista; como auxiliares ou meros coadjuvantes do próprio local, que por si só constituía uma espécie de constante obra em andamento. Um exemplo deste processo de parceria criativa aleatória de Warhol

---

<sup>59</sup> Grifos meus

<sup>60</sup> Celso Favaretto em “A Invenção de Hélio Oiticica”. São Paulo, EDUSP: 2000, pp. 189.

(que acabou por emblematizar o espírito da década de 70 em Nova York) é Billy Name. Warhol conheceu-o como garçom do “*Serendipity 3*”. Após um breve caso amoroso, tornaram-se amigos e colaboradores. Billy era conhecido pelos cortes de cabelo executados em seu próprio apartamento. Warhol, ainda dando início a sua cinematografia, filmou *Haircut (no.1)*, *Haircut (no.2)* e *Haircut (no.3)*. Neles, Billy Name não só é o principal sujeito/personagem, como também responde pela iluminação autoral de *Haircut (no.1)*. Ao visitar o *loft* onde funcionavam os “salões de barbearia” de Name, Warhol deparou-se com um apartamento inteiramente pintado em prata. O artista, então, convidou o amigo para que fizesse o mesmo com o recém comprado *loft* que se transformaria na *Factory*. Posteriormente, Billy Name mudou-se para lá e se tornou o fotógrafo oficial do lugar.<sup>61</sup>

Embora a influência de Warhol no quasi-cinema de Oiticica seja aparente<sup>62</sup>, ao mesmo tempo, esta aproximação ainda hoje representa um certo estigma para o último - considerado por alguns críticos um “aspirante brasileiro a Warhol”.<sup>63</sup> Este tipo de redução é compreensível ao observarmos a pluralidade de obras e conceitos pelos quais Oiticica passou em vida. Conforme este capítulo busca esclarecer, a não ser que se tenha relativa intimidade com a trajetória do artista, fica difícil de se observar a coerência estrutural nas experimentações de Hélio ou de se apontar acuradamente a evolução/transição de muitos de seus projetos.

A recriação irônica de Warhol do *Star System* hollywoodiano, sua cinematografia e sua arte pop repousavam num certo estado de inércia e apatia da sociedade de consumo norte-

---

<sup>61</sup> "Andy and I were hanging around together. I had an apartment on the Lower East Side, where I had haircutting salons... I was famous for giving haircuts, so he said, 'Would you let me do a film of you doing haircuts?' I had covered my entire apartment in silver foil and painted everything silver. Andy said, 'Well I just got a new loft, would you do to it what you've done to your apartment?'... Andy had a still camera, but he had gotten the Bolex. He was going to start to do films, and he gave me the Pentax, and said 'Here Billy, you do the still photography, I'm going to start making films.' I became the in-house photographer and was sort of like the foreman. Eventually I moved in." Depoimento de Billy Name extraído do site [www.warholstars.org/indfoto/ibilly.html](http://www.warholstars.org/indfoto/ibilly.html) em 17/05/2006.

<sup>62</sup> Oiticica faz inúmeros comentários sobre grande parte dos artistas que o influenciaram durante sua estada em Nova York em seus cadernos de anotações disponibilizados pelo Instituto Itaú Cultural, citando Warhol, inclusive.

<sup>63</sup> "...Oiticica seems almost to have wanted to be a Brazilian Warhol, to create his own Factory, to make his own version of Warhol's films, to immerse himself in the whole Warholian universe of underground gay culture, drugs and celebrity." Ver o artigo de Michael Kimmelman de 2 de agosto de 2002 para o New York Times intitulado "Art Review; A Brazilian's Work in the 70's Now Looks New".

americana. Sua banalização da arte centrava-se na repetição hiperbólica do modo de produção industrial e de uma aceitação cínica das necessidades por ele engendradas. Oiticica lançou mão da mesma iconografia de celebridades de Warhol para mais uma vez recombinar elementos presentes no cotidiano (desta vez eminentemente urbano) de forma a despertar o espectador para novas possibilidades. Mais uma vez ele utilizou vários suportes distintos no intuito de travar um diálogo original e interativo com os participantes. Neste sentido, a abordagem dos respectivos artistas sobre a dualidade mediação-público era claramente distinta.

Pode-se afirmar, no entanto, que Jack Smith foi sem sombra de dúvida uma ponte fundamental entre a cinematografia de ambos (Warhol e Oiticica). Smith foi precursor do chamado Cinema Expandido (“*Expanded Cinema*”).<sup>64</sup> Durante oito anos (1961-1969), o artista exibiu seus filmes integralmente e de modo convencional. A partir de então (mesma época em que Oiticica muda-se para NY), Smith passou a incorporar seus filmes às conhecidas performances que improvisava em seu apartamento. Nestas exposições imprevisíveis, Smith combinava projeções de slides e de seus filmes nas paredes de seu *loft*, re-editando continuamente estas películas ao vivo com a ajuda de fita adesiva, ao mesmo tempo em que criava trilhas sonoras pessoais com seus LP’s e incorporava suas várias personas teatrais. Na ausência de *script* e de repetições, nunca se sabia ao certo o que era ou não parte das performances de Smith. Todos os convivas sentiam-se parte do espetáculo. Foi inspirado no peculiar fazer cinematográfico de Smith que Warhol introduziu em sua incipiente filmografia elementos fundamentais que viriam a definir seu próprio estilo, como a não roteirização e o estabelecimento de uma linha muito tênue entre o que era ficção/encenação e o que representava um quase-documentário da vida de determinado grupo na década de 70.<sup>65</sup> Oiticica, por sua vez, se inspiraria na projeção de slides das

---

<sup>64</sup> O “Cinema Expandido” consiste em experiências em cinema que se utilizam de várias telas simultaneamente.

<sup>65</sup> “I went out to Old Lyme, Connecticut, a lot of weekends that summer. Wynn Chamberlain was renting the guest house on Eleanor Ward’s property and he had gangs of his friends out there the whole time... Jack Smith was filming a lot out there, and I picked something up from him for my own movies - the way he just kept shooting until the actors got bored. People would ask him what the movie was about and he would say things that sounded like a takeoff on the ‘mad artist’ - ‘The appeal of an underground movie is not to the understanding!’ He would spend years filming a movie and then he’d edit it for years. The preparations for every shooting were like a party - hours and hours of people putting makeup on and getting into costumes and building sets. One weekend he had everyone making a birthday cake the size of a room as a prop for his

performances de Smith para criar em suas Cosmococas uma ambientação não-narrativa.<sup>66</sup> Esta mistura consciente e pioneira de arte, lazer, vida cotidiana e documentação empreendida na década de 70 foi fundamental para libertar a expressão individual nas décadas de 80 e 90 de porta-vozes outrora obrigatórios, sendo as noções institucionais de “família” (memória familiar) e de “arte” provavelmente os principais obstáculos ainda hoje à emergência/compreensão dos novos discursos aqui chamados de filmes pessoais.

A idéia do BARRACÃO como “comunidade germinativa” nunca chegou a se concretizar inteiramente. Os *Ninhos* que o constituíam (presentes anteriormente no programa ambiental *Éden*), foram montados sob a configuração “célula – BARRACÃO 1” na universidade de Sussex (Inglaterra), funcionando como área recreativa para os estudantes do campus.<sup>67</sup> Na mostra “Information” (MOMA - NY, jun-ago 1970), a proposta libertária expressa pelos 28 *Ninhos* construídos no museu foi tão bem absorvida, que virou motivo de escândalo. Numa visita a um dos *Ninhos*, Happy Rockefeller (esposa de Nelson Rockefeller) encontrou um casal transando. Com seu posterior estabelecimento em Nova York, Oiticica acabou transformando o próprio *loft* em que vivia num de seus *Ninhos* ou, como passou a chamá-lo, *Babylonests*.<sup>68</sup>

Da relação de seu ilustre morador com sua *Babylonests* nasceriam as Cosmococas. As capas de revistas, discos e livros aleatoriamente dispostas no apartamento-instalação do artista viriam a ser combinadas, “maquiadas” e fotografadas de modo a constituírem um

---

movie, *Normal Love*. The second thing I ever shot with a 16mm camera was a little newsreel of the people out there filming for Jack." Depoimento de Andie Warhol extraído do site

[www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1b/jacksmith.html](http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1b/jacksmith.html) em 25/05/2006.

<sup>66</sup> “SLIDES: não-audiovisual porque a programação quando levada à performance amplia o alcance da sucessão desses SLIDES projetados q se enriquecem ao se relativizarem numa espécie de ambientação cony: JACK SMITH com seus slides fez algo q muito tem a ver com o q almejo com isso: do seu cinema extraiu – em vez de visão naturalista imitativa da aparência – um sentido de não-fluir não-narrativo: os slides duravam no ambiente sendo q o projetor era por ele deslocado de modo a enquadrar a projeção em paredes-teto-chão: o sound track era justaposto acidentalmente (discos)” Ver Oiticica, catálogo da exposição “Cosmococa: programa in progress”, Argentina, 2005.

<sup>67</sup> “Sussex University Experience”, 1969.

<sup>68</sup> “ Em sua casa, em torno de um beliche, montou um penetrável ambiente de ninho parangolé – uma teia labirinto bricolada de todas as colagens, acrescida de toda uma parafernália informacional ao alcance da mão: do lápis ao arquivo, do aparelho de som à televisão, um sempre ligado, outra sempre sem som; frases-lemma pelo teto. E ele lá em cima, deus e pássaro. Livros. Leitura. Risos. Sonhava um grande vôo.” Décio Pignatari, “Hélio Oiticica e a Arte do Agora”, *Código* no.4, Salvador, ago. 1980.

tipo de cápsula do tempo a partir de elementos próximos ao universo diário de Oiticica sem, contudo, amarrar esta experiência a seu contexto original.

Se a arte pop transformou imagens corriqueiras em obras de arte, nas *Cosmococas*, Oiticica inverteria a seu modo esta equação utilizando o que se tornava pop (*ready-made* warholianos) num parque de diversões sensorial. É como se Warhol tirasse uma das milhões de latas de sopa *Campbell* das prateleiras do supermercado, a pintasse e a colocasse no museu, ao passo em que Oiticica pegaria este símbolo heterogêneo (já nem plenamente lata, nem obra), o dissecaria e o transformaria ao final em cadeira de balanço, sopa, lata e música. A mesma imagem-objeto é retirada de seu contexto industrial ou espetacular e re-introduzida como dimensão de um ambiente cuja relação com o indivíduo não está formatada (embora o artista deixasse instruções de como fruir estas imagens-objeto no intuito de despir o participante de parte de sua bagagem informacional já acumulada).

A partir de suas *Cosmococas*, ele re-inventa o cinema ao decompor os elementos (projektor, som, imagem, tela, sala escura) responsáveis por seu caráter virtual, pela premissa do estabelecimento de um transe hipnótico entre público e meio para que a mensagem possa ser idealmente transmitida. Embora extrapolem a figura do artista, as *Cosmococas* surgem como um convite de Oiticica para que amigos e amigos de amigos compartilhem e, principalmente, vivenciem referências sem que estas estejam necessariamente presas a seus suportes ou a seus mediadores. São referências voláteis, impuras, espalhadas no espaço em várias direções. É a tentativa de conceber um cinema vivo, feito de sons e imagens, mas ao mesmo tempo de uma sensorialidade concreta e corpórea, de redes, colchões, almofadas geométricas, lixas de unha, balões e até de uma piscina (*Nocagions*).

Neste sentido, a colagem e o pastiche do cinema experimental mais uma vez entram em cena e operam uma desnaturalização da recepção da linguagem, mas desta vez o tom irônico geral dá lugar à troca, à experimentação do novo e o cinema funde-se nas mãos de Oiticica às artes plásticas (ainda que uma afirmativa deste tipo provocasse a ira de Oiticica - farto das limitações e fronteiras de cada meio; melhor dizer que seu “programa in

progress” funde ambos os recursos, suplantando as respectivas definições de cinema e artes plásticas).

Contextualizações são às vezes perigosas ao condenarem o sentido e a relevância de uma experiência a um passado irrecuperável. Elas também acionam mecanismos de transmissão da tradição e esta era tudo com o que artistas como Jack Smith, Andy Warhol, Jonas Mekas e Hélio Oiticica não se comprometiam. Num trecho de seu artigo “O que fazer com o audiovisual no museu?”, Lagnado, no entanto, ajuda-nos a identificar categorias sociais em constante luta no aparentemente democrático mundo das artes e da cultura:

*“Quasi-cinema pretendia ativar o espaço do espectador. Conseguiu condensar uma crítica à arquitetura da sala fechada e das normas de projeção cinematográfica. Oiticica ataca o audiovisual a partir do diagnóstico da insustentabilidade contemporânea da estrutura que caracteriza o teatro no século XVI, isto é: **uma construção que aparta o público da realidade exterior e que oferece uma disposição hierárquica dos lugares (palco e platéia).***

*Parte das dificuldades para compreender essa verdadeira ruptura provém da falta de informação a respeito do cinema durante o período da censura militar. Torquato Neto denuncia essa desinformação ao falar da penúria da cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 24/02/1972, escreve: “Enquanto isso, o ‘Leão de sete cabeças’ e ‘Cabeças cortadas’, filmes com que Glauber desafiou a ira da crítica esquerdista oficial francesa continuam inéditos por aqui”.*

*Outra fonte de explicação, lançada pelo poeta, estaria na consciência de um perigo em relação aos padrões de consumo e comportamento social. **Há um temor no potencial político da sociedade “ocupar espaço, criar situações”, relata Torquato, como tomar o lugar, vago ou ocupado, dentro de casa, na rua.**” (Lagnado em <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2384,1.shl>)<sup>69</sup>*

Novamente aqui, o temor apontado por Lagnado confirma a máxima de Bourdieu de que “o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana”. Em diferentes graus, os artistas acima

---

<sup>69</sup> Grifos meus.

citados, para lembrar apenas alguns, se dispuseram não apenas a cunhar escolas estéticas audiovisuais (desculpa ainda utilizada pela academia para fazer vista grossa a iniciativas neste campo), mas a unir trincheiras invisíveis mantidas através de mecanismos sociais de exclusão complexos e sutis. Numa queda-de-braço reconfigurada a cada novo suporte tecnológico, novas práticas culturais, novas leis de autoria; o mercado, as instituições detentoras da validação cultural e alguns outros grupos sociais recorrem, cada um a seu modo, a algum corolário ético superior para defenderem seus respectivos interesses e posições. Não é por acaso que grande parte dos primeiros filmes pessoais (herdeiros contemporâneos do pioneirismo audiovisual de Smith, Warhol, Mekas e Oiticica, dentre outros) se insere na luta de minorias (sexuais, raciais e étnicas) por maior visibilidade. Podemos observar como pano de fundo nos próprios exemplos de Smith, Warhol e Oiticica, a arte sendo utilizada na defesa de novas vozes e espaços de circulação para sujeitos cujas práticas os expunham ao limiar da marginalidade.

*“Grande parte da nova produção autobiográfica emana da cultura gay, de cineastas e videomakers cujas histórias pessoais desdobram-se no interior de certa esfera pública. Também é produzida por muitos cuja etnia ou raça inscreve suas próprias histórias como alegorias de uma comunidade ou cultura que não pode ser essencializada. Temas como desalojamento, imigração, exílio e transnacionalidade são proeminentes neste gênero de filmagem. Alguns dos cineastas e videomakers associados à “nova autobiografia” incluem Richard Fung, Marlon Riggs, Su Friedrich, Rea Tajiri, Deborah Hoffman, Vanylyn Green, Margaret Stratton, Lynn Hershmann, Mark Massi, Hara Kazuo, Tony Buba, Mona Hatoum e muitos outros. “Journal Inachevé” (1986), de Marilu Mallet, “Extremely Personal Eros” (1974), de Hara Kazuo, “News From Home” (1976), de Akerman e “Daughter Rite (1978), de Michelle Citron são todos exemplos importantes deste gênero desenvolvido a partir de 1970. Histórias familiares e políticas revelam processos difíceis de recordação e luta. Imagens únicas, ressonantes, ecoam através do tempo e espaço. A veracidade do documentário é livremente misturada ao conto e às performances. Os vários cineastas e videomakers que fizeram e continuam fazendo suas auto-etnografias encontram-se imersos em múltiplas culturas visuais, imagens e*

*discursos. Muitos preocupam-se em transformar a cultura visual através da produção de novas vozes e de novas subjetividades.”*<sup>70</sup> (Russell, 1999: 278)

Os filmes e performances de Smith conferiam uma atmosfera lúdica e de fábula a personagens andróginos, *drag queens*, travestis e toda sorte de tipos sexualmente ambíguos. Não por acaso o seu “Flaming Creatures” (1963) foi internacionalmente aclamado como uma espécie de estandarte do “cinema underground” como um todo e, principalmente, do chamado Novo Cinema Americano (*New American Cinema*). A vigilância em torno do conteúdo sexualmente explícito do filme frustrou boa parte de suas primeiras tentativas de exibição, até que em março de 1964, os cineastas Jonas Mekas e Ken Jacobs foram presos e posteriormente indiciados por exibirem o filme (*People of New York vs. Kenneth Jacobs, Florence Karpf and Jonas Mekas*). O caso foi parar na Suprema Corte dos Estados Unidos e ainda hoje é um ícone da luta pela liberdade de expressão nos EUA. O filme reconhecidamente influenciou artistas como Federico Fellini (*Satyricon*), Cindy Sherman, Nan Goldin, John Waters, Andy Warhol, dentre tantos outros.<sup>71</sup>

Warhol, por sua vez, um dos principais ícones da arte pop, foi simplesmente responsável por toda uma inversão de valores na escala que ia da alta à baixa cultura (*high art/low art*). O artista desestabilizou completamente as fronteiras entre os museus/galerias e o mercado de consumo de massa. Seu séqüito de *warholstars* (em que figuravam desde atores pornôs até *junkies*) ganharam estatuto de celebridade ao estamparem a capa e editoriais de revistas de renome internacional como a *Vogue*. Warhol se tornou inclusive mentor e produtor da famosa banda de rock *Velvet Underground*, que entraria em definitivo para a história ao emprestar seu nome à revolução Tcheca de 17 de novembro de 1989, a *Velvet Revolution*.

---

<sup>70</sup> Tradução minha.

<sup>71</sup> Para maiores detalhes, ver Susan Sontag, “Jack Smith’s Flaming Creatures”, “Against Interpretation”. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1966. 226-31. Jonas Mekas citado em Juan A. Suárez, “Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema”. Bloomington: Indiana UP, 1996. 182. Marc Siegel, “Documentary That Dare/Not Speak Its Name: Jack Smith’s “Flaming Creatures” In “Between the Sheets, in the Streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary”, ed. Chris Holmlund e Cynthia Fuchs. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1997. 104. Dawn B. Sova, “Flaming Cratures”, “Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures”. NY: Checkmark Books, 2001. Ver também “U.S. Supreme Court Case: JACOBS V. NEW YORK”, Case #: 388US431, NO. 660. DECIDED JUNE 12, 1967, [http://www.access.gpo.gov/su\\_docs/supcrt/index.html](http://www.access.gpo.gov/su_docs/supcrt/index.html)

Aqui nos trópicos, nosso Oiticica enfrentou a censura ideológica da ditadura com seus Parangolés, Bólides e Estandartes; tematizou a favela como reduto de livre experimentação do espaço e do corpo; revoltou-se contra a morte de um conhecido criminoso (Cara de Cavalo); fez arte a partir de cocaína e a todo momento desafiou as convenções morais ao brandir/mesclar uma postura libertária com sua liberdade sexual (embora a relação entre a arte e a homossexualidade de Oiticica seja ainda muito pouco tematizada no Brasil).

O próximo capítulo pretende explorar algumas características do aspecto auto-etnográfico presente no “quasi-filme” de Oiticica: “Agripina é Roma-Manhattan”. Nele, pretendo analisar a realização de três exímios representantes nacionais dos chamados filmes pessoais: “H.O.” (1979), “À Meia-noite com Glauber” (1997) e “Heliorama” (2004), de Ivan Cardoso e, como sugerem os títulos, tratam-se de mosaicos fílmicos que reconstituem e reinventam imagens, depoimentos e histórias do amigo e artista Hélio Oiticica em momentos distintos da produção experimental brasileira.

## CAPÍTULO QUATRO

### OS FILMES PESSOAIS DE HÉLIO OITICICA E IVAN CARDOSO

#### A poesia silenciosa de Agripina

“Agripina é Roma-Manhattan” (1972) é descrito, em geral, como um filme inacabado (inclusive pelo próprio Oiticica numa instrução a Antonio Dias). E, num primeiro momento, é exatamente esta a impressão que se tem. Em 16 minutos, vemos imagens meio chacoalhadas (no melhor estilo câmera na mão e uma idéia na cabeça) de uma bela mulher (Christine Nazareth ou simplesmente Christiny), anacrônica em sua postura e olhar de esfinge, ora caminhando por uma Manhattan quase desabitada, ora conduzida por um personagem que em muito se assemelharia a um gigolô. Inevitavelmente após assisti-lo, vem à mente a pergunta: O que este filme é/representa? Seria ele uma ficção incompleta? O rascunho de um projeto maior? Um exercício de câmera com uma super 8 recém adquirida (ou emprestada)? Ou, quem sabe, uma brincadeira entre amigos?

Sabe-se somente que “Agripina ...” foi livremente inspirado no visionário poema “O Guesa Errante”, de Sousândrade, redigido ao longo de trinta anos (1854 – 1884).<sup>72</sup> Em treze cantos, o longo poema narra a odisséia do Guesa, jovem que deve ser sacrificado a Bochica, deus do sol, segundo uma lenda indígena colombiana. Escrito na virada do século

---

<sup>72</sup> Uma nota de 30/09/1971 na coluna “Geléia Geral”, assinado pelo poeta Torquato Neto no extinto jornal “Última Hora”, atesta a relação entre o filme e o poema, além de constituir um ótimo panorama sobre a situação da cultura (cinema) no Brasil durante a censura militar: “NOVA YORK – Quem não está lá anda a fim de ir. Hélio Oiticica filma o “Inferno de Sousândrade” e prepara um livro sobre as possibilidades daqui: superoito, fotos, invenções, fotos, transas, fotos. Abro o “Rolling Stone” da semana passada e fico sabendo de muita coisa. “Diálogos de Rosa Luxemburgo”, “Vento leste”, “See You At Mão”, “Un Film Comme Lês Autres” e “Pravda” são filmes de Godard que não vão passar aqui; passam por lá, agora, ao lado de tudo o que o prezado quer ver no cinema e não pode. Vá a Nova York ou a qualquer lugar onde se vejam as coisas; invista em informação, viaje, veja, fique sabendo. Consulte seu agente de viagem. É o jeito.” Ver “Torquatália: Geléia Geral”, org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

XIX para o XX, seus versos fundem - através de recursos metalingüísticos demasiadamente vanguardistas para a época - diferentes camadas de espaço e tempo. O percurso do personagem vai dos Andes à Floresta Amazônica, da Venezuela à Europa, da África ao Maranhão, sendo concluído com sua chegada à nova-iorquina *Wall Street*. Nesta obra quase premonitória que o relegaria a um longo ostracismo literário, Sousândrade aproxima passado, presente e futuro para recriar um mordaz mito de origem das Américas, antecipando em muito algo que Mario de Andrade faria em prosa com o herói brasileiro em “Macunaíma”. O poeta condenava satiricamente a opressão colonialista, a ganância capitalista e a corrupção desmedida das classes dominantes (nobreza e clero), ao mesmo tempo em que acreditava no surgimento de uma nova sociedade republicana.

*“129 (Outros alagados salvando-se na coluna ‘666’ do templo Kunz*

*--- Agripina é Roma-Manhattan*

*Em rum e em petróleo a inundar*

*Herald-o-Nero aceso Facho*

*Mãe-pátria ensinando a nadar!”* (Sousândrade, 1888)

Em “ReVisão de Sousândrade” (1964), o poeta concreto Haroldo de Campos (junto com seu irmão, Augusto de Campos) exerce papel fundamental no resgate da obra de Sousândrade e em sua posterior redescoberta como um dos poetas mais importantes da literatura nacional. Verifica-se uma contextualização do isolamento da poética de Sousândrade no quadro do Romantismo brasileiro, ressaltando-se os aspectos modernistas do trabalho do escritor. Em trechos transcritos das “Héliotapes” – bate-papos em Nova York com importantes personagens da cena cultural brasileira gravados por Oiticica – pode-se claramente observar o fascínio de ambos por “O Guesa Errante” (Oiticica e Haroldo de Campos), bem como o nascimento da idéia do filme a partir deste diálogo.

*“Haroldo de Campos - ... justamente aqui em Nova Iorque a gente sente a presença de Sousândrade inclusive em estilo montagem porque Nova Iorque é uma cidade de montagem, não é?”*

*... o problema de Sousândrade é muito importante nesse particular ele foi um antecipador dentro da poesia moderna da técnica de montagem de Pound e foi antecipador até do próprio Mallarmé que dizia que ... via no jornal o cotidiano a grande enciclopédia o livro enciclopédia onde ele tirava o grande livro dele, o Sousândrade quando ele escreveu o Guesa a seção justamente de wall Street do Guesa ele diz explicitamente é fantástico! “eu estou escrevendo esse capítulo sobre a impressão que me causam os jornais de Nova Iorque ... não é uma coisa arbitrária ele próprio sabia o que estava fazendo ele fez um processo de montagem então aparece coisa sobre a Rainha Vitória a ida de D. Pedro II aos Estados Unidos sobre ... o que via em jornais ... as notícias por exemplo: um negócio que ele via sobre um determinado crime acontecido no parque ele punha na notícia misturava com situações de acontecimentos da época e aí envolvia assuntos ... situações mito ... situações histórias era um processo em que aparecem as notícias nesse mosaico costelar que é um jornal moderno e que Marshal MacLuhan chama de maior exemplo da forma surrealista é o jornal moderno que você abre qualquer jornal, melhor de abrir um jornal é você ir a uma banca e vê os jornais numa banca você liga um jornal com outro então ... dá uma loucura e o Sousândrade, a grande modernidade de Sousândrade é que ele sentiu essa sintaxe de montagem em 1870 e isso é fantástico!” (ver “Projeto Hélio Oiticica”, Instituto Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=680&tipo=2> )*

Sem dúvida, “Agripina é Roma-Manhattan” constitui-se num fragmento. Mas não o fragmento de um outro filme inteiro. Mesmo antes de empunhar uma câmera, Oiticica já deixava claro em seus escritos que era justamente a exploração da não-narração sua principal motivação na exploração do fazer cinematográfico. E, além disso, o filme é mudo. Apesar de não se tratar de uma “Cosmococa” ou de uma série de slides como “Neyrótika”, suas tomadas silenciosas, ainda que em movimento, figurariam na verdade como uma outra forma de experiência daquilo que Oiticica compreendia como “MOMENTOS-FRAMES” (“Cosmococas”).

*“SÃO MOMENTOS\_FRAMES: fragmentação do cinetismo: a mão q faz o rastrococa-maquilagem move-se gilete/lâmina/faca ou o q seja sobre imagem-flat-acabada: filme-se ou fotografe-se não importa: o cinetismo do “fazer o rastro” e sua ‘duração’ no tempo resultam fragmentados em posições estáticas sucessivas como momentos-frames one-by-one q não resultam em algo mas já constituem momentos-algo em processo ... a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra: o q realmente aponta a posição experimental do artista hoje não é somente a rebeldia no q se refere às categorias de arte não multimedia: o deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa q o visual deixe de contar: ele é até enriquecido: não é mais aquilo q unifica: é parte-play do jogo fragmentado q origina das posições experimentais levadas a limite ... 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 lacuneia: 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 mantinha 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: vide HITLER quanto à ARTE MODERNA: e ZDANOV-STALIN ... ”* (Oiticica, 2005, catálogo “Cosmococa: programa in progress”) <sup>73</sup>

Respondendo, então, às perguntas anteriores; “Agripina ...” seria um pouco de tudo, menos um filme carente de significado. Há um objetivo a ser explorado em seu aspecto rústico e descontínuo. O filme pode ser parcialmente encarado como ficção, na medida em que é roteirizado e seus personagens (reais ou não) seguem claramente um script. Poderia (ou

---

<sup>73</sup> Grifos meus.

não) vir a integrar outro projeto, conforme indicação do cineasta para Antonio Dias pouco antes de morrer.<sup>74</sup> Seu caráter de “inacabado” - como uma espécie de exercício de câmera amador - refletiria uma vez mais o estilo de Oiticica. Como os “ninhos” que se transmutavam em “Cosmococas”, em cenário de filme (“*Lágrima Pantera Míssil*”, 1972, de Julio Bressane), cenário de “Neyrótika”, célula do projeto “BARRACÃO”, para citar apenas algumas variantes. As obras de Oiticica interpenetravam-se o tempo todo, continuamente. E, por que não dizer, “Agripina ...” também tratava-se de uma brincadeira entre amigos, considerando-se que a arte de Oiticica, conforme exposto no capítulo anterior, pautava-se essencialmente em desdobramentos de seu cotidiano.

Assim como os filmes de Smith e Warhol, a riqueza de “Agripina ...” está exatamente na tênue fronteira que situa suas principais características entre o filme experimental (não-narração; ausência de som - quer seja de trilha sonora ou de som ambiente; montagem crua; cortes secos; longa duração das tomadas) e o filme pessoal (ênfase na subjetividade; presença de amigos como atores e/ou colaboradores na realização do filme; registro autoral – “ficcional” ou não - de um momento ou experiência do cineasta; movimentos de câmera que remetem ao amadorismo, como o uso “aleatório” do *zoom*).

Detendo-nos na leitura de McLuhan realizada por Oiticica sobre o papel da televisão, ao conciliarmos a televisão onipresente encontrada ao final do penetrável “Tropicália” com a livre fruição da imagem, instigada nas “Cosmococas”, podemos encontrar uma chave para o cinema fragmentário idealizado pelo cineasta. “Agripina ...” seria uma espécie de alegoria de um tempo imemorial. Vemos nitidamente prédios monumentais que identificam Manhattan, mas o silêncio e a presença de determinados personagens que vagueiam pelos espaços intrigam o olhar e imprimem uma atmosfera à cidade que a situaria entre o profano e o mítico. Num exercício simples de câmera, com poucos planos e num intervalo curto de tempo, Oiticica consegue de maneira singular transmitir uma visão subjetiva sobre Manhattan, sem que para isso fosse necessário recorrer aos moldes da

---

<sup>74</sup> “1972 – Agripina É Roma-Manhattan – New York: Super 8 não terminado: material feito a ser utilizado como parte de programa futuro.” Para maiores detalhes, consultar as anotações de Oiticica disponibilizadas na internet pelo “Programa Hélio Oiticica” do Instituto Itaú Cultural. <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=525&ti po=2> (visitada em 18 de agosto de 2006).

narrativa. Numa carta-diário para Carlos Vergara, o cineasta descreve um dos planos-seqüência de “Agripina ...”, uma analogia a outro poema revolucionário – “Um Lance de Dados”, de Mallarmé (traduzido por Haroldo de Campos no final dos anos 50). Nela verifica-se a idéia do estranhamento como eixo do filme.

*“2º. Episódio sousandradino de AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN: O-ORÁCULO: MÁRIO MONTEZ e ANTONIO DIAS jogam dados no jogo de dados divinatório jogo na praça d’onde se avistam tons edifícios magritteanos em céus rarenuablados indiferença ensolarada da praça e o foco sagrado não-sagrado do jogo de dados: altar varado pela circunstância do momento pés firmados mãos precisas no jogo-chance de combinações imprevistas do acaso dessacralizado: tudo o q se poderia referir ao solene é posto em cheque pela coloquialidade da circunstância e o episódio se coloca em relação à solenidade austero vulgar de WALL ST. nessa mesma premissa: como q paródia circunstancial do permanente estado de superespeculação wallstreetiano.”*

(ver “Projeto Hélio Oiticica”, Instituto Itaú Cultural: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=337&tipo=2> )

Da mesma maneira que Bourdieu denuncia as condições sociais do acesso à prática cultural, desconstruindo a crença de que a apreensão da cultura seja uma questão de “gosto”, Oiticica desnaturaliza a imagem cinematográfica, ou seja, a idéia de que o cinema enquanto meio apresentaria uma única forma de recepção possível essencialmente “neutra”. As noções de “beleza” e de apuro técnico transmitidos pela imagem cinematográfica (modelo hollywoodiano) subjagam deliberadamente outras categorias de cinema que fogem ao padrão *mainstream*.

Em “Reel Families: A Social History of Amateur Film”, Zimmermann descreve as complexas relações históricas de poder que destituiriam o experimentalismo e o potencial crítico do filme amador - promovidos pela escola russa no final da década de 20 (Vertov, Eisenstein) - para que este fosse então consagrado no pós-guerra como “o bem de consumo

recreativo da família feliz” (filme de família). Segundo a autora, empresas da indústria fotográfica como a “Bell and Howell” (cujas vendas eram superadas apenas pela Kodak) descobriram um incipiente e promissor nicho de mercado na família nuclear suburbana norte-americana. Em 1956, a venda de filmadoras profissionais representava menos que 3% do total de vendas da empresa, enquanto as filmadoras amadoras de 8mm e 16 mm respondiam por 27% do total. As câmeras de 16mm, inicialmente comercializadas como equipamentos semi-profissionais indicados para filmes educacionais, por exemplo, tornam-se equipamentos semi-profissionais “top de linha” com a entrada das câmeras de 8 mm. Zimmermann aponta o fato de que a distinção entre câmeras semi-profissionais e amadoras relacionava-se a uma questão essencialmente mercadológica na década de 50. Quanto mais cara a câmera, conseqüentemente mais “profissional” seria o filme por ela realizado, ou seja, a questão da qualidade da imagem era sobreposta ao conteúdo e à estética da filmagem.

*“Revistas de fotografia revelavam que as regras da narrativa hollywoodiana convencional – as relações das tomadas entre si numa ordem seqüencial e temática – eram essenciais ao pleno aproveitamento da audiência. Esta defesa vociferante do estilo narrativo para cineastas amadores colonizou a recepção; a exibição privada destes filmes de família copiava a etiqueta e a estrutura dos públicos de cinemas em cadeia. Qualquer tipo de comentário por parte do cineasta transgrediria a tão preservada privacidade da audiência, cujo prazer cinemático derivava de uma quieta imersão individual na lógica da continuidade convencional ... Estas convenções formais de narrativa compunham um Esperanto cinemático de verdades universais plenamente acessíveis ao espectador de menor nível de compreensão. No artigo de 1952 da “American Photography” intitulado “Let’s Make Movies”, Carlyle Trevelyan anunciava: “Como se filma é até mais importante do que o que é filmado.”<sup>75</sup>*

(Zimmermann, 1995: 126)

---

<sup>75</sup> Tradução minha.

A dificuldade de se enquadrar “Agripina é Roma-Manhattan” em um gênero cinematográfico condenou o filme ao mesmo ostracismo pressentido por Sôsândrade com quase um século de antecedência (“Ouvi dizer já por duas vezes que o Guesa Errante será lido 50 anos depois; entristeci - decepção de quem escreve 50 anos antes.”) A figuração de “Agripina ...” como um corpo estranho fílmico traz à tona uma determinada eleição historiográfica do uso da imagem, ou seja, tudo aquilo que não serve para contar ou confirmar uma narrativa hegemônica é instantaneamente excluído do discurso vigente. O interesse comercial é outro fator intrinsecamente relacionado ao que vale ou não à pena ser preservado e exibido. Dessa forma, os filmes pessoais na contemporaneidade vão lançar mão de uma série de materiais renegados ou postos de lado na elaboração de múltiplas releituras criativas e não-lineares de um espaço-tempo que se pretende indefinido.

### **A arte imita a vida: Oiticica, um ser de outro mundo**

Os curtas-metragens “H.O.” (1979), “À Meia-Noite com Glauber” (1997) e “Heliorama” (2004), de Ivan Cardoso – todos focando a obra e a personalidade de Hélio Oiticica de diversas formas – constituem exemplos “concretos” de filmes cujo DNA é fruto direto da relação de amor e ódio; do casamento de sub-gêneros audiovisuais profundamente interligados em suas origens conforme os capítulos anteriores deste trabalho buscam evidenciar: o filme de família, o filme experimental e o filme pessoal.

### **Preâmbulo**

Caso a aproximação do filme de família com o filme experimental e o filme pessoal ainda aqui provoque estranhamento, cabe ressaltar que o objetivo desta análise comparativa entre os três curtas de Cardoso e o “quasi-cinema” de Oiticica não está necessariamente vinculado à essencialização de um ou outro sub-gênero. Tampouco a pretendo defender a

abolição destas categorias. Retomo, então, três indagações fundamentais de Jameson (“*O que, então, ocupa agora o lugar da oposição entre o público e o privado? Há uma zona intermediária entre os dois que sobrevive? E como teorizar atualmente a vida diária, o cotidiano ou a rua, como ocupantes potenciais de tal posição intermediária?*”), para tentar desnaturalizar algumas fronteiras erigidas entre estas escolas, bem como dualidades do tipo cinema/arte e academia/arte, de forma a incorporar numa abordagem minimamente interdisciplinar os processos sociais envolvidos na formação/eleição das referidas categorias audiovisuais.

O cotidiano e o lazer em geral e, especificamente, suas manifestações audiovisuais e, por que não dizer, progressivamente multimídias (*fotologs, Orkut, YouTube*, intercâmbio de sons, textos e imagens via celular, para citar apenas alguns recursos), quando finalmente conseguiram vencer o desprezo dos intelectuais comprometidos com as “grandes” teorias totalitárias (seja na filosofia ou na sociologia), vêm boa parte de seus estudos presos na atualidade às amarras da família nuclear burguesa e/ou aos guetos teóricos relativos aos estudos de estética e arte.

No capítulo “Sobre a Substituição de Importações Literárias e Culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal”, Jameson (conhecido por sua crítica impiedosa ao pós-modernismo) oferece uma boa pista para a revitalização teórica da noção da vida diária, apontando Henri Lefebvre como um precursor de novas abordagens sobre o tema na sociologia (etnometodologia), na história (novo historicismo) e na literatura (estudos culturais). Em “Perspectivas da Transformação Consciente da Vida Cotidiana”<sup>76</sup> - exposição apresentada em fita magnética em 17 de maio de 1961 para o Grupo de Investigações Sobre a Vida Cotidiana, organizado por Lefebvre no *Centre d'études sociologiques* do C.N.R.S. - Guy Debord (apropriando-se dos conceitos recém introduzidos por Lefebvre<sup>77</sup> na Internacional Situacionista<sup>78</sup>) denuncia o policiamento e controle do

---

<sup>76</sup> Publicado no número 6 de “Internationale Situationniste”, em agosto de 1961.

<sup>77</sup> Lefebvre chegou a integrar a Internacional Situacionista por um curto período no ano de 1961, porém, foi sensível a grande influência de sua “Introdução à Crítica da Vida Cotidiana” (1946) ao movimento. Segundo o autor “o marxismo, em seu conjunto, é, de fato, um conhecimento crítico da vida cotidiana”. Ver Lefebvre em “*Critique de la vie quotidienne*”. Paris: L’Arche Éditeur, 1981.

potencial revolucionário de uma vida cotidiana considerada até então desprovida de importância pela maioria dos pensadores.

*“Os sociólogos, por exemplo, tendem a se separar da vida cotidiana e lançar paras as esferas chamadas superiores tudo que lhes acontece a cada instante. É o hábito, começando pelo de manejar certos conceitos profissionais - produzidos pela divisão do trabalho - que sob todas as suas formas mascara assim a realidade por trás das condições privilegiadas.*

*... Assim como a história de nossa época é a história da acumulação da industrialização, também o atraso da vida cotidiana, sua tendência ao imobilismo, são os produtos das leis e interesses que presidiram essa industrialização. Efetivamente, a vida cotidiana apresenta, até nossos dias, uma resistência ao histórico. Isso põe em questão, em primeiro lugar, ao histórico mesmo, enquanto herança e projeto de uma sociedade exploradora.*

*... A vida cotidiana, mistificada por todos os meios e controlada policialmente, é uma espécie de reserva para os bons selvagens que, sem sabê-lo, fazem marchar a sociedade moderna no compasso do rápido crescimento dos poderes técnicos e da expansão forçada de seu mercado.*

***... Nos perguntam: a vida privada está privada de que? Muito simples: da vida, a vida está cruelmente ausente. A gente está privada de comunicação até os limites***

---

<sup>78</sup> Fundada em 1958 e dissolvida em 1972, a Internacional Situacionista consistiu num movimento de intelectuais e artistas dissidentes do “Movimento por uma Bauhaus Imaginária” ou MIBI, da Internacional Letrista e do Comitê Psicogeográfico de Londres. O principal projeto político do situacionismo francês vinculou-se à crítica radical da vida cotidiana no capitalismo. Nunca chegou a contar em seu auge com mais que 70 membros, cuja maior parte era expulsa por Debord, pai da Internacional Situacionista. A revista do movimento contou com 12 edições e a última data de 1969. “A tese situacionista – expressa no dito acima por um Debord sempre desafiador – da revolução do cotidiano, em parte funda-se na idéia de uma experimentação radical dos lugares da cidade ou mesmo no desenho de uma arquitetura nova, que não transformasse a vida “em *happenings* e *performances*”, mas fizesse superar “a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais”. Entretanto, a crítica da vida cotidiana realizada na IS nunca resolveu sua ambiguidade fundamental. Espécie de zona de fronteira a que não se pode deixar de atravessar, o cotidiano mostra-se ora lugar de uma vida rica em experiências, ora lugar da escassez a que se deve opor a vida verdadeira.” Rita de Cássia Lucena Velloso, “O Cotidiano Selvagem. Arquitetura na Internationale Situationniste” em DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (org.) “Kátharsis: reflexos de um conceito estético”. Belo Horizonte: C/arte, 2002, p. 303-309.

*do possível; e de realização de si mesmo. Deveria-se dizer: privada de fazer pessoalmente sua própria história.”*<sup>79</sup>

(Revista “Internacional Situacionista”, n. 06, 1961 - In HENRIQUES, 1997).

A aposta de Benjamin na “exploração visionária do *cyberpunk*” como imagem-emblema do realismo sujo (“espaço construído coletivamente, no qual a oposição entre o interior e o exterior é anulada”), ou seja, a cultura *cyberpunk* como projeto provisório pós-moderno de formulação de uma teoria do que se seguiria à sociedade civil dialoga perfeitamente com os ideais da Internacional Situacionista de reformulação da ocupação da cidade e com a busca de Oiticica por uma arte-ambiental, que durante sua estada em Nova York na década de 70 seria reelaborada em termos mais urbanos através de seu quasi-cinema.

Os filmes pessoais viriam a seu modo preencher exatamente esta lacuna de vida cotidiana, ou melhor, viriam a libertá-la de uma relação pretensamente natural com o consumo de massa via filme de família (Zimmermann). Mekas, Smith, Warhol e Oiticica, dentre tantos cineastas experimentais relacionados com a contracultura - como o próprio Ivan Cardoso como veremos adiante - foram porta-vozes audazes do anseio de um determinado grupo de assegurar o exercício de uma atividade, de um estilo de vida e de um discurso que fugisse às leis do mercado capitalista e à racionalidade da divisão social do trabalho.

É interessante perceber que em 1961, poucos anos antes do lançamento de seu cânone - “A Sociedade do Espetáculo” – Debord ainda atribuía algum crédito ao potencial renovador dos meios de comunicação em contato com a vida cotidiana.

*“Por conseguinte, o subdesenvolvimento da vida quotidiana não pode se caracterizar somente a respeito da sua relativa incapacidade de integrar algumas técnicas. Este traço é um produto importante, mas ainda parcial, do conjunto da alienação quotidiana que se poderia definir como a incapacidade de inventar um técnica de libertação do quotidiano.*

---

<sup>79</sup> Grifos meus

*E de fato, existem muitas técnicas que modificam mais ou menos nitidamente certos aspectos da vida quotidiana: as artes domésticas, como já se disse aqui, mas também o telefone, a televisão, a gravação musical em discos, as viagens aéreas populares, etc. Estes elementos intervêm anarquicamente, ao acaso, sem que ninguém preveja nem suas conexões nem suas conseqüências. Mas não há dúvida de que, em seu conjunto, este movimento, que introduz certas técnicas no interior da vida quotidiana, e marcado em última instância pela racionalidade do capitalismo moderno burocratizado, adquire mais precisamente o sentido de uma limitação da independência e da criatividade das pessoas. Assim, as novas cidades de nossos dias demonstram claramente a tendência totalitária que caracteriza a organização da vida pelo capitalismo moderno: nelas os indivíduos isolados (isolados geralmente na estrutura da célula familiar) contemplam como se reduz sua vida à pura trivialidade do repetitivo, diante da absorção obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo.”<sup>80</sup>*

(Revista “Internacional Situacionista”, n. 06, 1961 - In HENRIQUES, 1997).

Se por um lado a arte pós-moderna é pouco ou nada ideológica ou dogmática, por outro ela nos deixa uma herança de libertação das instituições e da lógica do consumo conquistada a partir da total banalização da própria “Arte” com “A” maiúsculo. A “imortalidade da arte e sua importância exterior à vida” repudiada por Debord também foi rejeitada por cada cineasta experimental que ousou alterar o preciso diagnóstico de Bourdieu que atestava que “o mundo da arte se opõe ao mundo da vida cotidiana”. Debord acreditava em 1961 que a retomada criativa do cotidiano do trabalhador poderia ser mais revolucionária e eficaz que qualquer partido intelectual ou vanguarda artística. No entanto, enquanto ele não conseguiu que a Internacional Situacionista rompesse as fronteiras de Paris – poder-se-ia até dizer que a Internacional Situacionista e Debord tornaram-se sinônimos ao final do movimento – uma vanguarda anônima de cineastas em Nova York nesta mesma década, menos revolucionariamente ambiciosa, mas igualmente crítica e pautada no mesmo cotidiano, acabou por deixar um legado mais longínquo. Ironicamente, “A Sociedade do Espetáculo”

---

<sup>80</sup> Grifos meus.

tornou-se um instrumento do próprio espetáculo para referir-se sobre si (o que não invalida absolutamente a pertinência do trabalho de Debord).

Grande parte da estética fragmentária, da ironia no uso da colagem e do pastiche implementada pelos filmes experimentais também se tornou massificada. Embora quase ninguém tenha ouvido falar nos filmes de Bruce Conner (“*A Movie*”, 1958; “*Mongoloid*”, 1978) e Kenneth Anger (“*Scorpio Rising*”, 1964), não se trata de nenhuma grande descoberta relacionar o pioneirismo destes cineastas na fusão de imagens e trilhas sonoras com a estética pop da MTV. No entanto, tomando a linguagem da informática como simples analogia, ainda que ela se difunda amplamente, seu domínio ainda é muito restrito a profissionais especializados. O fazer cinematográfico, todavia, por mais que sejam poucos os que tenham noções formais de roteiro, iluminação ou recursos de edição (para citar apenas alguns elementos) vem conseguindo desvencilhar-se dos imperativos da normatividade graças ao trabalho de alguns anônimos cineastas experimentais. Essa falta de pudor ora subestimada, ora estigmatizada ante a fixação de uma ou outra categoria de sub-gênero fílmico, é fruto de um complexo e contínuo embate entre atores e grupos sociais, as instâncias de legitimação cultural (universidades, academias) e as variações das leis de mercado.

### **Ivampirismo “movido a parangol’hélium”<sup>81</sup>**

A não ser que se tratasse de uma trilogia à la George Lucas em “*Guerra nas Estrelas*”, cujo princípio, meio e fim foram filmados e refilmados com intervalos de décadas, o espectro de tempo coberto por “*H.O.*” (1979), “*À Meia-noite com Glauber*” (1997) e “*Heliorama*” (2004) por si só já constitui um bom indício para se iniciar a discussão sobre este tipo de filme que, para efeito de análise, enquadrarei no sub-gênero filme pessoal.

---

<sup>81</sup> Verso do poema “*Parafernália para Hélio Oiticica*”, especialmente escrito por Haroldo de Campos para o filme “*H.O.*”, 1979.

Antes de mais nada, resumindo em poucas palavras, o filme pessoal tratar-se-ia de uma categoria híbrida dos filmes de família e dos filmes experimentais, embora cada uma destas terminologias encubram lutas e negociações sociais por visibilidade, por exemplo, dentre outras apontadas nos capítulos anteriores (processo de individualização no interior da família, lógicas de mercado, ideal de aproximação entre arte e vida cotidiana no contexto pós-moderno).

Ao se referir aos seus curtas-metragens, Ivan Cardoso lança mão de categorias heterodoxas. Em “Ivampirismo: O Cinema em Pânico”, ele se refere a cada um de seus curtas como um tipo de “documentário”. Ainda que esteticamente muitos de seus filmes se caracterizem pela utilização da colagem e das “imagens recicladas” e pela combinação de narrações e trilhas sonoras bem humoradas; Cardoso os nomeia da seguinte forma: “Moreira da Silva” (1973) – Documentário Musical; “Ruínas de Murucutu” (1976) – Documentário etnográfico; “Dr. Dyonélio” (1978) – Documentário ficção. Os curtas “H.O.”, “Domingo de Ramos” (1981) e “A História de um Olho” (1986), curiosamente, ao invés de serem enquadrados em algum tipo de “documentário”, ganham espécies de legendas-gênero, reforçando a particularidade estética destas produções e imprimindo nelas certa marca pessoal.<sup>82</sup> Este aspecto exemplifica a multiplicidade de nomenclaturas atribuídas a um determinado tipo de produção fílmica brasileira na década de 60 (cinema “udigrúdi”; cinema de invenção; filme de artista; anarco-superotista; terrir - inspirado em longas-

---

<sup>82</sup> “H.O.” – “CINE TEATRO NÔ focalizando a obra do artista plástico carioca HÉLIO OITICICA, com texto poético de HAROLDO DE CAMPOS: “onde se vê MONTE FUJI” – “VEJA-SE O morro da mangueira”, habitat natural de suas obras, onde OITICICA, CARLINHOS DO PANDEIRO, NILDO & outros passistas exibem os legendários PARANGOLÉS em performances-épico-poético. Visita à casa do artista onde foram filmadas suas maquetes e outras obras. CINE JORNAL da estréia do penetrável 27 RIJANVIERA, com a participação especial de LYGIA CLARK, CAETANO VELOSO, WALY SALOMÃO e FERREIRA GULLAR.” “DOMINGO DE RAMOS” – “Os sábados e domingos de Ramos concentram e expõem, de modo exemplar, toda a riqueza e complexidade de um universo cultural do subúrbio do Rio de Janeiro. A praia não é o “banho de mar” e sim uma área de lazer total. O “banho de mar” é apenas um dos múltiplos usos que a praia oferece, ao som dos rádios de pilha, das vitrolas automáticas e das batucadas, onde todos se liberam nos bares, dançando, alugando calções, biquínis e curtindo o privilégio de um dia de sol e mar.” “A HISTÓRIA DE UM OLHO” – “Um filme para CINE CUBISTAS, focalizando as filmagens do filme O GIGANTE DA AMÉRICA de JÚLIO BRESANE e em especial o “gabinete de maquilagens” de GILBERTO MARQUES, a quem o filme é dedicado, onde DÉCIO PIGNATARI é transformado em DANTE e JOSÉ LINO GRUNEWALD em CARLOS GARDEL.” Os outros curtas mencionados também apresentam resumos-legenda semelhantes, sendo precedidos, no entanto, pelo gênero correspondente à produção. Ivan Cardoso e R.F. Luchetti, “Ivampirismo: O Cinema em Pânico”, Editora Brasil-América (Ebal), 1990.

metragens de Cardoso<sup>83</sup> - dentre outros) em detrimento do gênero norte-americano, que abriga todas as escolas cronologicamente e sob o conceito guarda-chuva de cinema experimental.

Pertencentes ao cinema documentário ou não, sem dúvida os curtas de Ivan Cardoso operam num nível etnográfico ao reconstruírem o passado de seus personagens a partir do uso criativo das imagens recicladas. Embora ele possivelmente nunca tenha assistido a “*A Movie*”, há muita semelhança entre a estética de seus curtas e a característica reciclagem de imagens institucionalizada por Bruce Conner. A realização de três curtas sobre Oiticica, em datas esparsas, usando como recurso de imagens em grande parte as mesmas fontes, ou seja, cortes distintos para cada curta de um mesmo plano seqüência, são elementos suficientes para distinguir a produção de Cardoso de qualquer documentário tradicional, demonstrando assim que sua noção de documental está muito mais próxima da construção de uma “temporalidade etnográfica” (Catherine Russell), do que de uma apresentação pré-concebida e orientada para um registro fiel sobre certo assunto ou personagem.

Ao tomarmos por base a lógica do documentário tradicional, qual seria o propósito de montar três quebra-cabeças imagéticos distintos com praticamente as mesmas peças? Esta simples pergunta é um dos pontos centrais levantados pelos filmes pessoais. O que esta estética põe em questão, de fato, é a supremacia da narrativa linear, da autoridade textual sobre a imagem. Ao contrário do documentário, o filme pessoal vai mostrar através da estética de imagens recicladas o plenamente conhecido, vai retrabalhar o passado de forma a deslocar o espectador do registro da veracidade, do contexto original das imagens para, então, evidenciar uma nova relação entre o cineasta, as imagens montadas e o público.

*“O trabalho de cineastas que experimentaram o status documental das imagens de arquivo evocam formas alternativas, invasivas e dialéticas de temporalidade e*

---

<sup>83</sup> Este gênero cunhado por Nelson Motta consagrou-se com o sucesso de “O Segredo da Múmia” (1982), assistido por mais de 300 mil espectadores e ganhador de 20 prêmios nacionais. Foi um dos poucos filmes produzidos pela Embrafilme capaz de se pagar com sua bilheteria. O sucesso deste culminou em “As Sete Vampiras” (1986), com mais de 1.500.000 espectadores e atingiu o ocaso em “O Escorpião Escarlata” (1990), cujo lançamento foi prejudicado pela extinção da Embrafilme por Fernando Collor de Mello.

*história. A reciclagem de imagens de arquivo implica uma profunda sensação do já-visto, já acontecido, criando uma posição no espectador que é necessariamente histórica. Para muitos cineastas, as imagens de arquivo constituem uma forma de reciclagem do excesso de desperdício da cultura do consumo. Não apenas é um meio mais barato de fazer filmes, mas também frequentemente uma violação das leis de direito autoral, tornando-se uma forma de plágio midiático e de desafio ao cinema comercial. Como reunião de detritos culturais, a estética das imagens recicladas é uma investigação das margens da mídia nos quais sobras, trailers, filmes B e comerciais de TV são re-assistidos como “documentos”, mas não como aqueles restaurados pelos surrealistas nos anos 30. As fronteiras entre arte e vida cotidiana são profundamente borradas.” (Russell, 1999: 241)<sup>84</sup>*

Comparado a “À Meia-noite com Glauber” e “Heliorama”, “H.O.” seria o filme menos reciclado dos três. Apesar das imagens de “H.O.” terem sido gravadas exclusivamente para o filme de Cardoso, é interessante notar que há pouca diferença no estilo de edição dos três curtas, tornando impossível a um espectador desinformado precisar quais seriam as imagens “originais” ou estabelecer alguma cronologia entre os filmes. Desta forma, já no primeiro destes curtas, pode-se constatar uma falta de apego do cineasta à diegese fílmica. Nada realmente “acontece” em qualquer um deles.

Ao invés de encobrir algum possível esgotamento material, técnico ou criativo em torno do tema central (Oiticica), o constante exercício da colagem sobre fontes de imagem comuns empreendido por Cardoso, ao contrário, serve para reforçar o potencial inesgotável deste tipo de cinema na exploração de uma linguagem acessível, barata e crítica em sua auto-ironia.

Para além de suas similitudes, algumas características certamente definem a particularidade de cada curta. Do ponto de vista dos depoimentos e das narrações, há graus diversos de aproveitamento da entrevista de mais de uma hora concedida por Oiticica para ser utilizada

---

<sup>84</sup> Tradução minha.

em “H.O.” No primeiro curta, observa-se uma ênfase à poesia na transcrição em forma de legendas e na narração de trechos de “Parafernália por Hélio Oiticica”<sup>85</sup> feita por Décio Pignatari.

“... (cineteatro nô/psicocenografado por sousândrade

*com roteiro ideogrâmico de eisenstein):*

*onde se lê hagoromo, leia-se parangolé*

*onde se vê monte fuji, veja-se morro da mangueira*

*o parangoromo*

*pluriplumas*

*se héliexcelsa*

*hélinfante*

*celucinário*

*até*

*deCÉUver-se*

*no céu do*

*céu*

*hélio sobe no zepelim das cores*

*movido a parangol'hélium*

*e se dissolve no sol do céu” (Campos, 1990: 37)*

---

<sup>85</sup> Ver a poesia completa de Haroldo de Campos em “Ivampirismo: O cinema em Pânico”. Org. Ivan Cardoso e R.F. Lucchetti. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL), 1990.

As falas de Oiticica em “H.O.” ganham um tratamento um pouco mais literal ao lado do poema de Haroldo de Campos e preservam em certa medida o caráter testemunhal de entrevista gravada. Aqui, a contribuição de Haroldo de Campos fica restrita a “Parafernália ...”. Nos outros curtas, o texto de Campos perde gradativamente o status de obra literária e o escritor vira co-autor dos filmes no papel de roteirista. Suas narrações transformam-se, então, na espinha dorsal das colagens. São descritas nos créditos como “Intermediação Metapoética” em “À Meia-noite ...” e “Cine-roteiro heliográfico” em “Heliorama”. Neste último, inclusive, o poeta reaparece como personagem naquela que seria a última entrevista concedida antes de sua morte, o que incidentalmente conferiu ares de homenagem póstuma à presença na tela de seu depoimento sobre o amigo Oiticica.

Em “À Meia-noite com Glauber”, como o título sugere, Cardoso propõe um diálogo imaginário entre as densas proposições estéticas de Glauber Rocha e Oiticica. A seriedade de um filme que poderia tornar-se convencional e didático é inteiramente quebrada mediante o estabelecimento geral de um clima “terrível”. O primitivismo técnico declarado na filmografia glauberiana da estética da fome ganha tons hilários ao ter seus mais famosos planos retalhados e entrecortados por filmes *trash* de Zé do Caixão (José Mojica Marins) e *performances* dos parangolés de Oiticica no morro da Mangueira. Num dado momento, uma fala extraída de “O estranho Mundo de Zé do Caixão” parece ressuscitar os protagonistas do curta numa interrogação voltada diretamente à platéia.

*“A existência, o que é a existência? A morte? O que é a morte? Não seria a morte o início da vida? Ou seria a vida o início da morte?”*

A relação que Cardoso institui entre a atmosfera de uma bela seqüência noturna de Oiticica sambando e rodopiando em um de seus parangolés e os filmes de ficção científica é outro ótimo indício para se compreender o tom fantástico deliberadamente imprimido na junção das falas com as imagens.

“... o *Cine-Teatro Nô*, sobre *Hélio Oiticica*, cujas filmagens quase me levaram à loucura; mais de uma hora e meia de negativo rodado para montar somente 13 minutos, resultando num exímio trabalho de câmara e fotografia de *Edson Santos*, que immortalizou *Oiticica*, num dos mais belos planos-sequências do nosso Cinema, um “*Saco Bólido*”, com suas calças de passista da *Mangueira*, sob as luzes frias da marquise do *Peg-Pag do Leblon*, numa sequência digna de qualquer *science-fiction*.” (Cardoso, 1990: 21)

Coincidentemente, Russell também aproxima a estética de imagens recicladas com a ficção-científica. A grandiloquência e a verbosidade de *Glauber Rocha* fundidas à visceralidade da arte corpórea de *Oiticica* dão novo sentido ao *pot-pourri* de cenas de filmes de *Rocha* e *Zé do Caixão*, como se estes fossem profetas de uma nova dimensão espaço-temporal. Neste sentido, esta zona de indeterminação se assemelharia à “*Agripina é Roma-Manhattan*”.

*“Conforme a aura do “eu estive lá” dos cineastas é apagada, a alternativa midiática da reciclagem de imagens é mostrar a história como “perdida”. Mas que tipo de história perdida é essa se as imagens recicladas também estão ligadas a uma re-invenção da memória enquanto representação cultural e imaginação? A imagem apropriada aponta de volta ao passado profílmico como se houvesse um universo paralelo de ficção científica ... Não há diegese no cinema de imagem recicladas, não há representação de mundo não-contraditório, apenas os traços de uma realidade (ou múltiplas realidades) fora do filme, para além da representação.”*

(Russell, 1999: 241)<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Tradução minha.

A reciclagem de Cardoso transforma Glauber Rocha, José Mojica Marins e Hélio Oiticica - personalidades míticas da contracultura brasileira - em personagens surreais dignos de seu “Nosferato no Brasil” (1971) e “A Múmia Volta Atacar” (1972); famosos superoitos caseiros da série “Quotidianas Kodaks” (1970-1975).

*“Depois de tanto mexer com monstros, fiz meu primeiro filme sobre um extraterrestre. Era assim que eu via o Helio, como um alienígena. O Flash Gordon da cultura brasileira - afirma o cineasta, um dos poucos realizadores veteranos a competir na seleção de Gramado.” (Em “A Volta do Monstro”, entrevista de Cardoso ao Jornal do Brasil, 21 de agosto de 2004.)*

Cardoso acreditava no início estar se “profissionalizando” ao retratar artistas inventores e ao trocar de bitola (superuito para 35 mm). Mas a riqueza de seu trabalho incidiu justamente na inversão desta equação. O cineasta do “terrir” mais uma vez terminou, sem querer querendo, por parodiar mais um gênero em suas experimentações.

*“Venho de uma outra escola. Após ter sido assistente de Rogério Sganzerla em “Sem Essa, Aranha”, e trabalhando em alguns filmes de Julinho Bressane, aprendi a fazer Cinema em Super-8, que é uma espécie de “aprenda sem mestre”. Por essas coincidências, por esses acasos, venho do Cinema Mudo (apesar de ter começado nos anos 70, Super-8 era mudo, ou melhor, o Super-8 falado era tão complicado quanto o 16 ou 35mm) ... De maneira que sou o último cineasta oriundo do Cinema Mudo, com “uma idéia na cabeça e uma câmara na mão”, vindo de uma experiência extremamente lúdica e doméstica, que foi a série “Quotidianas Kodaks”, quando fizemos “Nosferato no Brasil”, “Sentença de Deus”, “A Múmia Volta a Atacar” e “Chuva de Brotos”, criando o grupo Ivamps, onde a estrela era minha mulher, Helena Lustosa; os galãs, Ricardo Horta e Zé Português, meus*

*melhores amigos; a Cristiny Nazareth sempre foi uma paixão na minha vida, e a Ciça Afonso Penna, que é meio minha prima. A Scarlet Moon, Daniel Más e o Torquato Neto foram atores convidados, sendo que a participação deste último transformou “Nosferato no Brasil” num cult-movie. Esses filmes eram paródias de uma sessão de cinema, tinham anúncios, trailers, cinejornais, documentários e o longa-metragem, todos feitos pelo nosso grupo; às vezes, tínhamos um short americano... A TV Pirata, 20 anos antes.*

*... Quando percebi que não podia ficar fazendo Super-8 a vida inteira, porque só circulava entre amigos, parti para o chamado Cinema profissional. De início, tive muita dificuldade em me adaptar ao Cinema Falado: preferi fazer “Moreira da Silva” numa forma musical, sem depoimentos; nos documentários que fiz no Pará, “Museu Goeldi” e “Ruínas de Murucutu”, o som era em off. No primeiro filme onde usei a fala, “O Universo de Mojica Marins”, Zé do Caixão dá um verdadeiro show em som direto, numa série de entrevistas. Este filme marca, também, o início do meu trabalho com o montador Gilberto Santeiro. Nesta série de curtas-metragens, procurei fazer um painel de alguns artistas inventores, para que sua obra ficasse imortalizada. Como diz o Mojica: “quem não aparece praticamente desaparece” (Cardoso, 1990: 19-20)*

A descontextualização de imagens e a ênfase na intertextualidade deste tipo de fazer cinematográfico proporcionam os mais diversos níveis de analogias. Em “À Meia-Noite com Glauber” surgem planos da breve atuação de Oiticica em “Câncer” (1968), filmado por Rocha em 1968 e finalizado somente em 1972. Raramente exibido e atípico, o filme é um dos mais experimentais do cineasta e marca um período de transição em que o papa do Cinema Novo resolve incorporar elementos da narrativa não-linear representativa do antagonico Cinema Marginal de “O Bandido da Luz Vermelha” (1968). “Câncer” não tinha uma história, era um exercício extremo de improvisação que mesclava documentário e ficção em seus diálogos. Artistas, atores e sambistas interpretam antes de tudo a si mesmos ao entabularem longas discussões sem cortes sobre temas como comunismo, moral, sexo e criminalidade. A participação de Oiticica como malandro ao lado de sambistas da Mangueira rompe duplamente os limites do ficcional. O arquetípico Oiticica de “Câncer”

encarna a ambigüidade do artista classe-média que transita pelo submundo dos morros na década de 60. Já no curta de Cardoso, as mesmas imagens “ficcionalis” são o único indício em “À Meia-noite com Glauber” de um contato real entre Rocha (por trás da Câmera) e Oiticica, deixando em aberto o grau de influência que eles teriam na vida um do outro (pouco tempo depois, Oiticica iniciaria suas experimentações audiovisuais em Nova York).

Semelhante relação dialógica entre passado e presente ocorre em “H.O.”. Um *Still* praticamente inédito do que seria o título de “Agripina é Roma-Manhattan”<sup>87</sup>, fotografado por Andreas Valentin, ressurge das cinzas do esquecimento pleno para, numa relação metonímica, abrir o curta de Cardoso sobre Oiticica. Por sinal, Cristine Nazareth, a atriz da fotografia, é outro elo na incessante cadeia intertextual entre a vida e obra de ambos os cineastas. A bela “Agripina” de Oiticica passa despercebidamente em “H.O.” pela Cristine Nazareth de “Piratas do Sexo Voltam a Matar” (1970); “Nosferato no Brasil” (1971); “Sentença de Deus” e “O Conde Gostou da Coisa” (1974), dos superoitos de “Quotidianas Kodaks”.

Assim como “Quotidianas Kodaks” parodiavam sessões completas de cinema (com anúncios, *trailers* e cinejornais), “Heliorama” parodiou as primeiras sessões de cinematógrafo do país, ressaltando novamente a excepcionalidade de Oiticica ao retratá-lo como uma atração cinematográfica.

*“Esse novo filme nasceu em circunstâncias especiais. Eu estava lendo um livro sobre a belle époque do cinema no Brasil [“Bela Época do Cinema Brasileiro”, de Vicente de Paula Araújo, ed. Perspectiva], que faz um inventário justamente daquelas primeiras seções de cinematógrafo, que passavam o negócio do Edison ...*

*Na época muitas programações eram anunciadas como “novidades excêntricas”, aí eu falei “porra, isso aqui é a cara do Hélio Oiticica”, aí continuei a ler e descobri, por exemplo, um negócio de “homem-pássaro” que se referia às pessoas que tentavam voar, mas pode ser perfeitamente o parangolé. O Hélio, vestindo um*

---

<sup>87</sup> Os stills de Valentin não chegaram a fazer parte do curta de Oiticica.

*parangolé, vira homem-pássaro. Aí fiz uma paródia de uma seção de cinema mudo com 13 atrações, utilizando outros materiais também.*

*No período em que fiz "HO", por exemplo, eu gravei uma entrevista de mais de uma hora com o Hélio. E ele trabalhou como ator no "Dr. Dyonélio", fazia um senador romano. Esse pedacinho do senador romano, eu transformei num "avant-trailer" do "Sol Subterrâneo", que é um outro livro do Dyonélio Machado, embora não tenha nada a ver a imagem com o livro, é um "fake", mas é um "avant-trailer" desse filme, passado na Roma Antiga.*

*No "Segredo da Múmia", o Hélio fez o papel de um egípcio que participa de uma orgia e que dá um beijo na boca de um outro ator, chamado Arnaldo Muniz Freire; na época a gente não montou por achar que não pegava bem mostrar o Hélio, um artista, dando um beijo em outro homem, por pudor... E acabei com uma pérola na mão: um beijo proibido. Então, esse episódio em que ele faz um mercador egípcio virou "Euforias em Bagdá". Depois consegui também a fita de uma entrevista que o Hélio deu após a seção do "Universo do Mojica Marins", onde ele aparece ao lado de Zé do Caixão. Essas são \_mais o quadro em que ele chupa o revólver, chamado "Eu com o Três Oitão", quatro atrações de "Heliorama".*

(Entrevista de Cardoso à Folha de São Paulo, 28/07/02)

A recorrente colaboração de personalidades as mais variadas no contexto contracultural das décadas de 60 e 70 (amigos, amantes parentes, artistas plásticos, poetas, escritores e cineastas) transbordou as fronteiras entre as artes e seus movimentos correspondentes (Neoconcretismo; Tropicália; Cinema Novo; Cinema Marginal, etc.), realçando, assim, o projeto comum de exploração de uma linguagem artística mais pessoal que massificada e - como alternativa aos conceitos universais de razão e de beleza - mais atrelada ao cotidiano.

Por um lado, a delimitação de gêneros como o filme etnográfico, o cinema documentário, o filme de família e o filme experimental acionam um discurso em torno da autenticidade e da verossimilhança da obra que tende a se diluir progressivamente no contexto pós-moderno. A defesa cega de trincheiras no audiovisual ainda asfixia a renovação dos gêneros

e de suas análises e, como efeito colateral, promove a eclosão de outros tantos sub-gêneros “impuros”. Por outro, a pulverização de um dado gênero numa miríade de terminologias, como o filme experimental brasileiro a partir da década de 60, enfraqueceu seu legado até nossos dias em comparação à empreitada dos cineastas *underground* agrupados em Nova York que deu corpo ao movimento apesar da variedade de estilos existentes. É provável que nossa condição periférica auxilie na compreensão da dispersão de nossos artistas envolvidos com a contracultura. Nos Estados Unidos, o grande obstáculo unificador era a cultura de massa. No Brasil, foi a ditadura, visto que a crescente implementação industrial incitava tanto o repúdio quanto o desejo de incorporação e superação de um atraso hereditário. Sendo assim, Nova York transformou-se na meca do cinema experimental mundial enquanto o experimentalismo brasileiro entrou para a posteridade como sinônimo de Cinema Novo e suas vertentes comerciais subseqüentes (para horror de nossos superoítistas que tentavam a todo custo desgarrar-se daquilo que consideravam filmes excessivamente nacionalistas voltados para o grande público).<sup>88</sup> O adormecido patrimônio experimental brasileiro, contudo, ameaça revigorar-se ao ressurgir discretamente como matéria-prima do recente filme pessoal.

---

<sup>88</sup> Para maiores detalhes sobre os embates entre a geração superoítista e os cineastas herdeiros do cinema-novo, ver a entrevista de Antonio Calmon à coluna “Plug” de Torquato Neto, “o cinema falado: capitão bandeira é o filme plá”, de 19 de junho de 1971, no jornal “Correio da Manhã” e a réplica de Ivan Cardoso na coluna “Geléia Geral”, também de Torquato Neto, “mixagem alta não salva burrice”, de 11 de janeiro de 1972, no jornal “Última Hora”, ambas publicadas em “Torquatália: Geléia Geral”, org. Paulo Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da delimitação do campo audiovisual, em pouco mais de um século, é forçoso reconhecer certo embate pela legitimidade na representação do não-ficcional. De um lado, encontram-se os herdeiros da tradição do documentário inglês formulada por Grierson na década de 30 e os representantes do cinema colonialista francês. Por mais que a ideologia interna ao documentário tradicional tenha se desprendido na atualidade de seu papel de relações públicas do Estado-nação e de educador das massas; não raro persiste a enunciação expositiva, essencialmente apoiada em alguma forma narrativa e centrada na separação entre o cineasta e o público. De outro, sobrevive a muito custo o filme etnográfico, enclausurado em mostras ocasionais e plenamente credor do papel social dos cientistas sociais no âmbito acadêmico.

No meio destes extremos estariam situados os filmes de família e os filmes pessoais. Os filmes de família seriam em grande parte forjados no pós-guerra para suprir a demanda ociosa de um segmento de mercado das duas grandes indústrias de equipamento fotográfico, as norte-americanas *Eastman Kodak* e *Bell and Howell*. Até então, não havia uma definição a priori do filme amador. A identificação do potencial de consumo de uma nova classe média urbana em franco desenvolvimento e o aumento das taxas de natalidade contribuiriam decisivamente para a delimitação do filme de família como *hobby* unificador da família nuclear burguesa contemporânea.

A partir da década de 60, um grupo minoritário de cineastas experimentais ligados ao movimento contracultural de Nova York procurou recuperar a “inocência” e o amadorismo dos filmes de família na elaboração de um cinema subjetivo, crítico, barato, fragmentário e não-comercial, em oposição à ditadura massificadora da indústria de consumo.

Em sintonia com as transformações vigentes, a Sociologia e a Antropologia identificam, na mesma década de 60, novos fenômenos sociais, como a conformação do “gosto” pela arte a

um sistema social de legitimação cultural (Bourdieu), o lugar social da vida cotidiana (Lefebvre e outros) e o processo de individualização da sociedade contemporânea e seu reflexo no seio da família (Singly, Elias, entre outros mais recentes).

As análises recentes dos filmes de família e de outros gêneros frente à constituição do aparato teórico da antropologia visual, no entanto, ainda necessitam incorporar mais profundamente todo este debate sobre as transformações na relação entre o espaço público e privado, entre a família e o indivíduo, de modo a tematizar as complexas representações sociais envolvidas na fronteirização do fazer cinematográfico.

Um dos reflexos destas transformações é a emergência dos filmes pessoais. Se no filme de família clássico era o patriarca o detentor da câmera, aquele que elegia os momentos que recontariam a história familiar, evitando registrar os conflitos e as relações mais íntimas; os filmes pessoais vão dar voz a seus sujeitos/cineastas que, ao contrário dos primeiros, tendem a expressar a individualidade; mais do que isso, enfatizam a subjetividade daquele que filma e daquele que é filmado. A família deixa de ser definida por laços consanguíneos e novos laços de pertencimento em constante fluxo são instituídos. Estes aspectos são claramente identificáveis nos curtas-metragens de Hélio Oiticica e Ivan Cardoso. “Aripina é Roma-Manhattan”; “H.O.”; “À Meia-Noite com Glauber” e “Heliorama”, não esboçam a intenção de arrebatá-lo o espectador através da ficção ou da “realidade”. Eles celebram uma necessidade de compartilhar debates e idéias abstratas sobre literatura, poesia, artes plásticas e cinema de maneira coloquial e irônica, como uma espécie de bate-papo psicodélico entre contemporâneos da contracultura. Mas antes de se posicionarem como intelectuais ou artistas – Oiticica, Cardoso, Smith, Jacobs, Mekas, dentre outros, colocavam-se fundamentalmente como indivíduos. Há uma fusão entre arte e vida cotidiana no “amadorismo” defendido por estes filmes.

Finalmente, diria que hoje, os "filmes de família" se aproximam dos "filmes pessoais" na sua concepção narrativa, pois além de registrarem um novo cenário sobre a intimidade familiar (cenas no quarto e no banheiro, brincadeiras amorosas, até então não registradas), incorporam pouco a pouco elementos introduzidos pelo cinema experimental. O som ambiente dos filmes de família tradicionais ganha narrações, trilhas sonoras, depoimentos.

A imagem anteriormente deixada intocada conta agora com entretítulos, enxertos de imagens de outras naturezas (vídeo-clipes, desenhos animados, recortes de jornais). Em ambos os filmes (de família e pessoal) é geralmente preservada a simplicidade dos cortes e dos ângulos de câmera. Suas narrativas são não-lineares e não-cronológicas. Contudo, o que os diferencia, ainda, reside no registro do "real", na veracidade dos fatos. Enquanto a verdade do filme de família seria incontestável, dada sua natureza "pura" e "ingênuas"; o filme pessoal, inserido na lógica pós-moderna, dá-se o direito de fundir passado, presente e futuro; o ficcional e o factual.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AASMAN, S. “Le film de famille comme document historique”. In ODIN, R. (Org) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, ed. Méridiens Klincksieck, p. 97-112, 1995.
- ALLARD, L. “Une rencontre entre film de famille et film experimental: le cinema personnel”. In ODIN, R. (Org) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, ed. Méridiens Klincksieck, p. 113-126, 1995.
- BENJAMIN, W. “Magia e técnica, arte e política”. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDIEU, P. “*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*”. Paris, ed. Minuit, 1965.
- \_\_\_\_\_; DARBEL, A. “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público”. São Paulo: EDUSP: Zouk, 2003.
- \_\_\_\_\_. “A economia das trocas simbólicas”. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Escritos de Educação”. In NOGUEIRA, Maria Alice & CATANI, Afrânio (Org.) Petrópolis, RJ. Vozes, 1998.
- CARDOSO, I; LUCHETTI, R.F. (Org.) “Ivampirismo: O cinema em Pânico”. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América (EBAL), 1990.
- CITRON, M. “*Home movies and other necessary fictions*”. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- CRAIG, O. “*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*” In “*The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*”. Nova York, The New Press: 1984.
- DEBORD, G. “A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo”. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V.; FREITAS, V.; KANGUSSU, I. (Org.) “Kátharsis: reflexos de um conceito estético”. Belo Horizonte: C/arte, 2002, p. 303-309.
- FAVARETTO, C. F. “A Invenção de Hélio Oiticica”. São Paulo: EDUSP, 2000.
- GRANT, B. K; SLONIOWSKI, J. “*Documenting the documentary: close readings of documentary film and vídeo*”. Michigan: Wayne State University Press, 1998.

GRIERSON J. "Flaherty's Poetic Moana". The New York Sun, 08/02/1926. In JACOBS L. (ed.) The documentary tradition. 2a ed. New York, London: W. W. Norton & Company, p. 25-26, 1979.

GRIAULE, Marcel. "*Méthode d'Ethnographie*". Paris: PUF. 1957.

HENRIQUES, Júlio (Org.) "Internacional Situacionista – Antologia". Lisboa: Edições Antígona, 1997.

JAMESON, F. "*Postmodernism and consumer society*". In H. Foster (ed) "*Postmodern Culture*". Londres, 111–125, 1984.

JONAS, I. "Mentira e verdade do álbum de fotos de família". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.2, p: 105-114, 1996.

KUYPER, E. "Aux origines du cinema: Lê film de famille". In ODIN, R. (Org) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, ed. Méridiens Klincksieck, p. 11-26, 1995.

LEFEBVRE, H. "*Critique de la vie quotidienne*". Vol. III. Paris: L'Arche Éditeur, 1981.

L'ETANG J. "John Grierson and the public relations industry in Britain". *Screening the Past, Issue 7, July 1999*:

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0799/jlfr7d.htm>

LOIZOS, Peter. "A inovação no filme etnográfico (1955 – 1985)". *Cadernos de Antropologia e Imagem*. N. 1. p. 55-64. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

LYOTARD, F. "A Condição Pós-moderna". Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MARESCA, S. "A reciclagem artística da fotografia amadora". *Cadernos de Antropologia e Imagem: Imagens da Família*, n. 17, p: 203-218. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

NICHOLS B. "*Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*". *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 4. Summer 2001.

NOGUEIRA, M. A. Apresentação ao artigo "A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura, de Pierre Bourdieu". *Educação em Revista*, Belo Horizonte, dez. 1989, nº 10, p. 3-4.

ODIN, R. "*Le film de famille dans l'institution familiale*". In ODIN, r. (Org) *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, ed. Méridiens Klincksieck, p: 27-42, 1995.

- PEDROSA, M. “Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília”. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.
- PEIXOTO C. (1999). “Antropologia e Filme Etnográfico”. Rio de Janeiro: *BIB*. n. 48. pp. 91-115.
- \_\_\_\_\_. “Filme (vídeo) de família: do registro familiar ao artefato histórico”. Trabalho apresentado no Simpósio "Antropologia e suas linguagens", na 24ª Reunião Brasileira de Antropologia, Recife, 2004, no prelo.
- PENAFRIA M. Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, 2004: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=penafria-manuela-filme-documentario-debate.html>
- PIRES, P. R. (Org.) “Torquatália: obra reunida de Torquato Neto”. V. I. Do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. (Org.) “Torquatália: obra reunida de Torquato Neto”. V. I.I. Geléia Geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PRINS, H. Antropologia visual ou virtual? No deserto de um gênero conturbado. *Cadernos de Antropologia e Imagem* n. 14, p. 17-34. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.
- RABINOW, P. “Antropologia da Razão: Ensaio de Paul Rabinow”. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- REYNOSO, C. (Org.) “*El surgimiento de la antropologia posmoderna*”. Espanha: Gedisa Editorial, p: 11-60, 2003.
- RUOFF, J. “*Home movies of the avant-garde: Jonas Mekas and the New York art world*”. In JAMES, D. (Org) *To free the cinema: Jonas Mekas and the New York underground*. Princeton. Princeton University Press, p: 294-312, 1992.
- RUSSEL, C. “*Experimental Ethnography: The work of film in the age of video*”. Durham, Duke University Press, 1999.
- SALOMÃO, W. “Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos”. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SITNEY, P. “*Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*”. Nova York, Oxford University Press, 1979.
- VELHO, G. “*Interseções: revista de estudos interdisciplinares*”. Rio de Janeiro: UERJ. ano 3, n.2, p- 45-52.

ZIMMERMAN, P. *“Reel Families: A social history of amateur film”*. Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

## FILMOGRAFIA

“AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN”. Super 8. Colorido. Hélio Oiticica. Nova York, 1972. Disponível sob consulta. Projeto Hélio Oiticica.

“DAUGHTER RITE”. Colorido, 49 min. Michelle Citron. Estados Unidos, 1978. *Women Make Movies*.

“GOSHOGAOKA”. Colorido, 63min. Sharon Lockhart. Estados Unidos, 1997.

“HELIORAMA”. 35 mm. Colorido e P&B, 14 min. Ivan Cardoso. Brasil, 2004. Porta Curtas.

<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4760>

“H.O.” (1979). 35 mm. Colorido e P&B, 13 min. Ivan Cardoso. Brasil, 1979. Porta Curtas.

<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4757>

“KISS”. P&b, 54 MIN. Andy Warhol. Estados Unidos, 1963. *Museum of Modern Art*.

“LAND WITHOUT BREAD” (“LAS HURDES”). P&B, 27 min. Luis Buñuel. Espanha, 1932. *Museum of Modern Art*.

“À MEIA-NOITE COM GLAUBER”. 35 mm. Colorido, 16 min. Ivan Cardoso. Brasil, 1997. Porta Curtas.

<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=4758>

“A MOVIE”. P&B, 12 min. Bruce Conner. Estados Unidos, 1958. *Canyon Cinema*.





