

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

**Uma configuração comunicativa do corpo:
condutas e vertigens no filme *H.O* de Ivan Cardoso**

Verônica Teodora Pimenta

Belo Horizonte
Agosto de 2007

Verônica Teodora Pimenta

**Uma configuração comunicativa do corpo:
condutas e vertigens no filme *H.O* de Ivan Cardoso**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade
Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação
Professor Orientador: Doutor Bruno de Souza Leal

Belo Horizonte
Agosto de 2007

“O corpo é de pó, perfume, carne e osso. O meio é de água, ar, às vezes, de puro concreto”.

Marise Dinis.

Dedico este trabalho a Hélio Oiticica, inventor dos *Parangolés*. Sua obra perpassa os limites do tempo e das disciplinas acadêmicas, e contribuiu significativamente para as reflexões aqui existentes, embora a questão da comunicação tenha fugido ao objetivo de trabalho do artista. Dedico também aos meus pais, Tereza e João, aos meus irmãos e ao meu eterno companheiro, Davidson Nascimento.

Agradecimentos:

Esta dissertação não é resultado de um esforço individual. Por isso, agradeço a todos que contribuíram para sua finalização. Agradeço especialmente:

A Davidson Nascimento, por me ter estimulado a persistir neste projeto, seja através dos diálogos constantes ou do apoio efetivo na busca por materiais empíricos e bibliográficos.

Ao orientador Bruno de Souza Leal, pela sua eficácia, paciência e respeito.

À jornalista Cecília Fernandes, pela captura de imagens do filme. Devido à sua baixa resolução, os *frames* não foram incluídos como ilustração.

À jornalista Lina Rocha e ao seu companheiro Alexandre Laredo, pela captura do filme em formato digital.

Ao Projeto Hélio Oiticica, por me ter possibilitado o acesso a informações sobre o trabalho do artista.

A César Oiticica, por me ter doado material bibliográfico e cópias digitais do acervo do Projeto Hélio Oiticica.

A Charles Barry e sua esposa Renata, que me receberam em sua casa em fevereiro de 2006, quando parti para a cidade do Rio de Janeiro a fim de visitar o Projeto Hélio Oiticica.

Aos bailarinos-criadores Geozeli Camargos, Alexsander Teixeira, Rogéria Belarmino, Ilma Silvério, Ludmila Barros e as também bailarinas-criadoras e coreógrafas Luciana Gontijo e Margô Assis, que despertaram minha curiosidade sobre o corpo.

Ao professor André Brasil, por me ter apresentado o filme *H.O* e cedido fita VHS do seu arquivo pessoal.

A Marcos Hill, professor da disciplina Artes Plásticas no Brasil na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Durante a disciplina, professor cedeu-me uma cópia do CD-ROM *H.O supra-sensorial* e apresentou-me o trabalho de Hélio Oiticica.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, por ter acreditado neste projeto e pela excelência com que conduz o aprendizado de seus alunos.

Resumo

A pergunta - *como se configura a dimensão comunicativa do corpo num contexto em que a relação com o corpo do outro, e com o nosso próprio, está atravessada em grande parte pelas imagens?* - nasceu com a constatação de que hoje as imagens se valem excessivamente dos corpos, ao mesmo tempo em que as estratégias espetaculares convidam-nos a esquecer que todo o corpo está engajado na experiência comunicativa. Na análise empírica, selecionamos imagens do filme *H.O* (Ivan Cardoso, 1979) que visivelmente se concentram nos corpos dos participantes dos *Parangolés* de Hélio Oiticica.

Operacionalizamos a análise a partir de dois pontos básicos: a) a conduta filmada como performance o seu papel na organização da imagem; b) avaliação de elementos do filme que contribuem para protagonizar as presenças corporais. Para tal, levantamos características de produções culturais e cinematográficas das décadas de 1960 e 1970, além da noção de participação desenvolvida por Hélio Oiticica (1937-1980), especialmente através dos seus *Parangolés*.

Nas imagens avaliadas, foi possível perceber que, quando os gestos se organizam poeticamente, fica em segundo plano a possibilidade de leitura pragmática da conduta. À medida que as imagens de *H.O* se concentram na performance corporal dos participantes dos *Parangolés*, tornam-se vertiginosas e se afastam das estratégias espetaculares. Ou seja, as condutas e os corpos tornam-se (re) inventados e deslocados.

Palavras-chave: corpo, condutas, vertigens, estratégias espetaculares, *Parangolés*, Hélio Oiticica.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1	15
O corpo numa abordagem comunicativa	15
1.1 Corpo, comunicação e a tradição das abordagens dualistas.....	15
1.2 Elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo.....	23
1.2.1 A conduta: poesia, ritual, norma e estética.....	24
1.2.2 As marcas corporais.....	32
1.3 Corpo e imagem: o culto ao corpo nas imagens contemporâneas.....	34
Capítulo 2	44
Os Parangolés de Hélio Oiticica e o chamado Cinema Marginal	44
2.1 Contextualização: ditadura, cultura e arte brasileiras.....	44
2.1.1 A censura militar.....	46
2.1.2 Vanguardas e experimentalismo: princípios neoconcretos e suas confluências.....	48
2.2 Hélio Oiticica: uma proposta de participação.....	55
2.2.1 O desenvolvimento gradual da noção de participador por Hélio Oiticica.....	57
2.2.2 Os Parangolés e a conduta participadora.....	61
2.3 O cinema em 1960 e 1970: Cinema Novo e Cinema Marginal.....	66
Capítulo 3	78
Quando as condutas entram em cena	78
3.1 Caracterização do filme <i>H.O.</i>	78
3.1.1 <i>H.O.</i> , um filme à margem.....	81
3.1.2 Imagem ideogrâmica.....	81
3.1.3 Uma estratégia que foge ao espetáculo.....	84
3.1.4 A conduta como performance e as improvisações corporais.....	92
3.2 <i>Mise en scène</i> e <i>auto-mise en scène</i>	95
3.3 As <i>mises en scène</i> em <i>H.O.</i>	99
3.3.1 Os corpos de pessoas marginalizadas.....	99
3.3.2 Deslocamento e (re) invenção dos gestos.....	105
3.3.3 As performances e os estereótipos.....	110
Capítulo 4	115
Conclusão: Quando a imagem do corpo joga com o corpo do espectador	115
4.1 Muito além da visão.....	116
4.2 Vertigens.....	120
4.3 Considerações finais.....	125
Bibliografia	130
Anexos	136
Anexo 1 - Nota biográfica de Ivan Cardoso	136
Anexo 2 - Nota biográfica de Hélio Oiticica	137
Anexo 3 - Filmografia de Ivan Cardoso	138
Anexo 4 - Ficha Técnica do Filme <i>H.O.</i>	139

Introdução

Este trabalho foi desenvolvido a partir da pergunta “*como se configura a dimensão comunicativa do corpo num contexto em que a relação com o corpo do outro, e com o nosso próprio, está atravessada em grande parte pelas imagens?*”. Mais que dar respostas definitivas, buscamos apreender como os corpos participam da experiência comunicativa, num mundo em que as imagens são constantes e, ao mesmo tempo, organizam-se de acordo com as estratégias espetaculares, tentando administrar a capacidade que os corpos têm de atrair os espectadores.

Com o desenvolvimento dos meios modernos de comunicação social, as imagens dos corpos passaram a exercer papel fundamental na estruturação do fenômeno de culto ao corpo, que chamamos de corpolatria. O culto ao corpo está presente em diversos contextos e hábitos, como as “academias de ginástica, as dietas e o consumo de cosméticos e de vestuário”¹. Nas imagens espetaculares, a corpolatria evidencia a tendência a uniformizar os corpos, já que suas condutas e marcas corporais são apresentadas como variantes de um padrão normativo e estético, sustentado pelos conceitos ocidentais de beleza, saúde e bem-estar.

Outra decorrência do desenvolvimento dos meios midiáticos é a tendência das imagens a apresentar um projeto de extrema diferenciação entre participantes e espectadores da comunicação. Sabemos, entretanto, que a realização total de tal projeto é impossível, já que as imagens não estão apartadas das comunidades de linguagem e de ação: elas indicam hábitos e experiências corporais dos públicos. Por sua vez, o projeto de diferenciação fica evidente na proposta de relação cada vez mais individual do espectador com a imagem, além da supervalorização dela como bem de consumo. Diante desse quadro, as estratégias espetaculares

¹ CASTRO, A.L. *Culto ao corpo: identidades e estilos de vida*. In: CASTRO, A.L e BUENO, M.L (orgs). *Corpo território da cultura*. p.137.

ganham força. A atual forma de veiculação das imagens permite a predominância de abordagens esquemáticas do corpo, que é apresentado, predominantemente, como um “objeto” sedutor e que alimenta o prazer de ver. Evidencia-se, em tal forma de veiculação, um processo inerente às estratégias espetaculares: não raras as vezes, a imagem confortável favorece o predomínio da visão e contribui para a fragilização dos outros sentidos corporais do espectador.

Como se verá no Capítulo1, partimos da compreensão de que a comunicação é fundamental na construção de uma realidade, em que a objetividade do mundo e a subjetividade dos agentes não são tratadas como “como dados; elas as relaciona a uma ‘atividade organizante’, mediada simbolicamente, efetuada conjuntamente pelos membros de uma comunidade de linguagem e de ação no quadro da coordenação de suas ações práticas”². Consideramos pelo menos dois elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo: as condutas e as marcas corporais. À medida que as condutas e marcas dialogam com as normas e com os rituais sociais, conformam possibilidades comunicativas do corpo, pois mostram que o comportamento humano encarna realidades compartilhadas pelas comunidades de linguagem e de ação.

Mesmo que as condutas e as marcas corporais dialoguem com normas e rituais da sociedade, os corpos jamais se transformam em “dados” rígidos, pois o comportamento é também um exercício expressivo, a partir do qual as condutas podem se caracterizar como performáticas e (re) inventadas. Assim, as próprias condutas evidenciam-se como importantes elementos de intervenção no campo que as normatiza e normaliza.

Problematizamos a pergunta de pesquisa a partir de uma revisão da tradição ocidental de abordagem do corpo. Segundo Cristiane Greiner³, o substantivo corpo vem do latim *corpus* e *corporis*, que designa o corpo morto, o cadáver, a matéria em oposição à alma. Na língua grega, a

² QUÉRÉ, L. *D’ un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p.06.

³ GREINER, C. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. p.17.

palavra *soma* indica a forma do corpo, ou o corpo morto, e *demais* o corpo vivo. “É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo”⁴. De certa forma, a tradição ocidental imprime um olhar “negativo” sobre o corpo e, ao mesmo tempo, naturaliza a desatenção para com ele. Ou seja, a tradição torna natural a dificuldade do ocidente exercer olhares e leituras sobre as especificidades do corpo.

Operacionalizamos nossa reflexão através de imagens do filme *H.O* (Ivan Cardoso, 1979) que visivelmente se concentram nos corpos dos participantes dos *Parangolés* de Hélio Oiticica. O filme recobra o trabalho de Oiticica, em que a noção de participação é de tal forma presente, que se chega a substituir a figura do espectador pela do participante. Nas suas *Anotações sobre o Parangolé*, o artista afirma: “toda a minha evolução que chega aqui à formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de ‘participador’ ”⁵. Por meio dos *Parangolés*, o corpo e a conduta do participante tornam-se elementos fundamentais na elaboração do processo artístico.

Destacamos como justificativa para a escolha de imagens do filme *H.O* o fato de ele pertencer a um contexto em que se produziram diversos trabalhos experimentais, os quais favoreceram o destaque do corpo no projeto de interação com o público. A motivação de tais trabalhos era, além do eminente enfrentamento às repressões comportamentais implementadas pela ditadura militar, romper com moldes adotados nas criações artísticas brasileiras. Na sua busca por novas linguagens, a arte experimental brasileira das décadas de 1960 e 1970 imbricou-se à atitude dos realizadores, o que lhe conferiu um caráter performático capaz de fazer com que o corpo extrapolasse o poder da linguagem falada e de outras formas de expressão objetivamente censuráveis.

⁴ GREINER, C. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. p.17.

⁵ OITICICA, H. *Anotações sobre o Parangolé*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.93

Outro elemento característico das produções culturais brasileiras das décadas de 1960 e 1970 é a recorrência de diálogos sugestivos com os públicos, dada a existência da censura oficial. A obra de arte se oferecia ao público em sua concretude, mais do que como suporte de conteúdos ou de representações. É justamente por tal característica que, nesse contexto, o corpo ocupou papel especial na comunicação com o público, pela sua visualidade ou pelos modos como engajava a sensibilidade do espectador.

As imagens avaliadas nesta dissertação se concentram na conduta dos participantes dos *Parangolés*. Ao mesmo tempo, tais imagens se concretizam a partir das interações entre o operador da câmera e os participantes. Em *H.O*, as abordagens dos corpos e das suas condutas não se fazem em função da sua capacidade de representar algum conteúdo definido previamente, mas prioritariamente em função da transformação da conduta da pessoa filmada em performance, em expressão poética. Aliás, é justamente na sua despreocupação com “emitir conteúdos” que os gestos caracterizam-se como performáticos. Além disso, partimos da concepção de que a comunicação é uma atividade fundamental ao desenvolvimento de todas as outras atividades humanas. A comunicação articula-se na elaboração encarnada do ato expressivo. Assim, não faria sentido falar sobre as configurações da dimensão comunicativa do corpo buscando avaliar a conduta exclusivamente do ponto de vista pragmático.

No Capítulo 1, apresentamos as referências teóricas que sustentam a leitura do corpo pelo viés da Comunicação Social. Consideramos que a abordagem comunicativa é o

(...) uso da noção de comunicação como esquema conceitual para dar conta da atividade e da organização social, das relações sociais e da ordem social, esquema esse voltado para a elucidação de problemas metateóricos de análise conceitual, na formulação de teorias e na reflexão metodológica⁶.

⁶ QUÉRÉ, L. *D' un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p.02.

Ainda no Capítulo 1, tratamos da relação entre corpo e imagem, tendo em vista a predominância das estratégias espetaculares e a recorrente manifestação do projeto de diferenciação entre participantes e espectadores da comunicação no campo midiático contemporâneo

No Capítulo 2, discorremos sobre algumas características de produções culturais das décadas de 1960 e 1970, com destaque para o chamado Cinema Marginal brasileiro e para os *Parangolés* de Hélio Oiticica, pois no filme *H.O* traços de ambos se fazem presentes. No Capítulo 3, caracterizamos o filme de Ivan Cardoso como experimental e à margem das estratégias espetaculares, além de observarmos como as pessoas filmadas entram em cena, como suas condutas possibilitam as imagens.

Nossos operadores são os conceitos de *mise en scène* e *auto-mise en scène*. Operacionalizamos a abordagem a partir de dois pontos básicos: a) a conduta filmada como performance e o seu papel na organização da imagem; b) avaliação de elementos do filme que contribuem para protagonizar as presenças corporais.

Concluimos que, num contexto em que as estratégias espetaculares predominam, os corpos apresentados por imagens situadas à margem podem causar estranhamento, soarem “vertiginosos”. Mas esse fenômeno é essencial ao desenvolvimento de outras formas de percepção do corpo, muito além da sua recorrente exposição como objeto de consumo. Também concluimos que as imagens convidam o espectador para um jogo com o seu próprio corpo. Estranhar uma imagem, ao ponto dela causar vertigens, é uma das possibilidades de fazer acontecer tal jogo. A vertigem nos leva a um lugar desconhecido, onde já não mais sabemos

responder de imediato “se padecemos ou se desfrutamos com ela”⁷. E à medida que sente vertigens, um corpo desloca-se de um estado sensível para um outro.

Seguramente, este trabalho não esgota a reflexão sobre as possibilidades de configuração da dimensão comunicativa do corpo. Esta pesquisa é o início de um longo percurso que desejamos trilhar. A travessia ainda é feita com passos curtos e lentos, mas que conduzem o caminheiro à direção de um mundo fascinante. O corpo não permite pressa. Sabemos que ele é matéria que pode consumir toda uma vida.

⁷ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.118.

Capítulo 1

O corpo numa abordagem comunicativa

As pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas.

João Guimarães Rosa

1.1 Corpo, comunicação e a tradição das abordagens dualistas

Partamos da pergunta de pesquisa: “*como se configura a dimensão comunicativa do corpo num contexto em que a relação com o corpo do outro, e com o nosso próprio, está atravessada em grande parte pelas imagens?*”. Em primeiro lugar, falemos dos elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo fora da imagem. Nas relações presenciais, usamos a fala, o olhar, o toque e percebemos com mais facilidade quando se altera o plano das sensações. Com o corpo do outro ao nosso lado, real e pulsante, compreendemos que incorporamos o mundo e as pessoas em nossas condutas.

À medida que interagimos com os semelhantes, nossos comportamentos tornam-se afetados por eles, e mesmo híbridos. Além disso, “parece ser um consenso que as marcas do corpo dêem intensidade à comunicação. Marcas de batom em tórridas cartas de amor, ou aquela bem conhecida ‘letra de próprio punho’ do velho amigo em viagem de férias escrita no verso do

cartão postal, são exemplos destes registros de grande intensidade”⁸. Mas como se alteram essas intensidades comunicativas quando a lógica já não é mais a das interações presenciais?

As investigações sobre a dimensão comunicativa do corpo podem ter diversas motivações: a preocupação com a força simbólica dos gestos ou com os seus processos de significação, ou mesmo a performance corporal. A nosso ver, o corpo particulariza-se como objeto de estudos da Comunicação Social por ser o primeiro meio de comunhão entre os semelhantes.

Através do corpo nos mostramos e nos afirmamos frente aos outros como alguém diferente deles. Esta experiência é particularmente tocante já que damos a ver pelo nosso corpo algo que nós mesmos não vemos. O corpo se volta, deste modo, para o seu destino de intersubjetividade: é o elo pelo qual podemos nos reconhecer e intercambiar com os outros⁹.

Se percebemos que o corpo humano possibilita intercâmbio, reconhecimento ou mesmo marcação das diferenças entre as pessoas, compreendemos que sua materialidade não se resume à realidade biológica ou à superfície carnal. Por exemplo, as cicatrizes que adquirimos ao longo da vida têm carga simbólica, e como tal, não fazem sentido simplesmente para nós, mas também para a sociedade ou a comunidade em que vivemos. Nos ambientes normatizadores das condutas, como a Igreja e a escola, submetemo-nos a rituais e a um conjunto de regras que tornam nossas práticas e comportamentos adequados à experiência social. Tanto é que, em geral, partimos ao encontro do outro já com uma concepção prévia de como interagir.

⁸ CARDOSO, C. *O corpo presente*. In: RUBIM et al. *Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas*.p.41.

⁹ CARDOSO, C. *O corpo presente*. In: RUBIM et al. *Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas*.p.42.

a) Materialidade corporal: as normas sociais e as marcas corporais

A norma social é o primeiro elemento que consideramos influenciar a constituição da materialidade corpórea. Uma norma é incorporada quando uma pessoa passa a ter como “normal” uma construção comportamental sedimentada ao longo do tempo, seja através dos rituais ou das ações discursivas. Ao longo de nossas vidas, “normalizamos”¹⁰ os ideais edificados pelas instituições ou por rituais. É o que ocorre quando as pessoas moldam os próprios corpos - ou mesmo o olhar sobre os corpos alheios – de acordo com estética padrão, denotando, sobre certos aspectos, o gosto pelos comportamentos hegemônicos e o ajuste a eles.

Há regras sociais que tornam os corpos “normais” ou “marginais”, ou mesmo as condutas “corretas” ou “excessivas”. O inverso também ocorre: cotidianamente, nossas condutas interferem no campo que as normatiza ou normaliza, e as normas que por um lado dizem o que podemos ou não fazer, por outro, podem ser alteradas em função dos nossos próprios comportamentos. Por isso, não se pode absolutizar o poder que as normas e rituais sociais têm de interferirem nas condutas.

O sentido de uma marca corporal também pode ser modificado constantemente, demonstrando que a materialidade de um corpo está em contínua transformação, segundo as experiências sociais e culturais. Há toda uma tradição de pensamento para a qual o corpo não passa de uma “matéria”, no sentido estrito da palavra; uma matéria somente entendida como “coisa”, como “substância sólida que ocupa lugar no espaço”, tal qual define o dicionário *Aurélio* da língua portuguesa. Mas basta observar os corpos nas imagens, nas ruas, no cotidiano, para compreendermos que essa visão pode ser facilmente relativizada. Basta notar que, em diversas

¹⁰ Ver: EDMONDS, A. *No universo da beleza*. In: GOLDENBERG, M. (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. pp.189-261.

sociedades, o valor simbólico atribuído à cor da pele está ligado ao processo de diferenciação social; ou mesmo que cada ruga ou cicatriz de um rosto é um índice de um histórico de vida, uma marca da individualidade da pessoa. Sendo assim, a materialidade do corpo não se resume à carne porque as marcas na pele e as expressões do rosto encarnam processos sociais e culturais.

Segundo Judith Butler, “a materialização ocorre (ou deixa de ocorrer) através de certas práticas altamente reguladas”¹¹. Tomemos como exemplos os corpos das *drag queens* que, por destacarem-se dos padrões sociais, materializam tensões entre o mundo real e as compreensões tradicionalmente formuladas do “corpo da mulher” ou “corpo do homem”. Como tais compreensões são construídas socialmente, produzem “o efeito da fronteira, de fixidez e de superfície daquilo que nós chamamos matéria”¹². Os corpos das *drags* não se encaixam nos discursos ou condutas convencionais e quebram, pois, o padrão normativo tradicional.

Além dos corpos das *drags*, os dos transexuais também deixam claro que a materialidade corporal conforma-se num processo, como resultado da relação com o mundo. Ao retirar o seu membro, o transexual nega certas decorrências das relações tradicionais entre corpo e sexualidade, tornando-se “um símbolo quase caricato do sentimento de que o corpo é uma forma a ser transformada”¹³. A opção do transexual por modificar radicalmente seu corpo também nos permite compreender que a materialidade, além de sedimentada ao longo do tempo, está sempre atravessada por relações tensas e contraditórias. Nesse sentido, o transexual também transforma-se em um símbolo quase caricato de que as interferências no campo que normatiza ou normaliza as condutas são demandadas à medida que as regras se tornam opressivas.

¹¹ BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. L. (org). *O corpo educado*. p.154.

¹²BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G. L. (org). *O corpo educado*. p.163.

¹³ LE BRETON, D. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. p.33.

b) Dualismos

A delimitação dual entre o “corpo masculino” e o “corpo feminino” é apenas um entre tantos efeitos da tradição ocidental de abordagem do corpo. Existem outros dualismos que fragilizam a compreensão da materialidade corporal como realidade encarnada. Há outros termos que, se colocados em oposição, ilustram igualmente esse processo: corpo *versus* mente, natureza biológica *versus* corpo construído socialmente ou culturalmente, expressão corporal do indivíduo *versus* expressão da sociedade no corpo. Avaliando o que liga todos esses pares de dicotomias, percebemos que ora eles reduzem o corpo à condição de objeto ao qual se opõe a mente, e ora são incapazes de reconhecer que as capacidades expressivas do indivíduo conformam-se em função da encarnação de elementos da cultura e da sociedade.

Desde os tempos socráticos, o corpo “coloca-se como alteridade radical face ao espírito, à racionalidade, à mente, à alma, como um excesso a controlar, disciplinar, conter”¹⁴. A tradição mostra que persiste uma visão “negativa” do corpo, a qual naturaliza o esquecimento dele nas atividades cotidianas. A preservação de tal visão explica-se na mesma raiz ideológica das culturas ocidentais, nos traços de pensamento sobre o corpo que se repetem nas clássicas abordagens filosóficas, no cristianismo, além dos raciocínios modernos e contemporâneos.

A visão “negativa” do corpo manifestou-se em vários momentos da nossa história; é um arquétipo do pensamento ocidental. “Toda a matriz da cultura européia se encontra na Antiguidade Clássica e no judaico-cristianismo, raízes da construção ideológica que a sociedade de classes fundamentou e na qual se fundamentou”¹⁵. A visão “negativa” do corpo transforma-o

¹⁴ NEVES, H. *Ausência presença do corpo na cultura ocidental: o corpo (des)apropriado*. In: Revista Manifesto nº 09, abril de 2006. p.66.

¹⁵ NEVES, H. *Ausência presença do corpo na cultura ocidental: o corpo (des)apropriado*. In: Revista Manifesto nº 09, abril de 2006. p.68.

em elemento sintomático. Um sintoma é um sinal que nem sempre gostaríamos de notar; do qual nos lembramos em casos extremos, como a doença e o recalque. Em situações de desastres ou durante eventos inesperados, os sintomas tornam-se ainda mais evidentes, mesmo que não busquemos descobrir as razões pelas quais eles se manifestam.

Para certos autores¹⁶, a idéia do corpo como excesso a ser controlado encontra ecos nas atuais imagens midiáticas, nas academias de malhação e revistas em que se cultivam corpos igualados pelas réguas das dietas e das práticas esportivas. Em função do ideal de corpo baseado nos conceitos ocidentais de saúde, beleza e bem-estar, os corpos cotidianos, flácidos e passíveis de envelhecimento, são apresentados nas imagens midiáticas como o que há de excessivo e a ser contornado. Por outro lado, os discursos da mídia também falam sobre a necessidade de se manter uma vida saudável, ao mesmo tempo em que anunciam cirurgias plásticas e outros métodos que corrigem e eliminam tudo o que nos deixa insatisfeitos com nossas aparências¹⁷.

Foi durante os séculos XV e XVI¹⁸, quando se maturaram o pensamento medieval e o cristão, que as tensões entre as necessidades de esquecimento e de lembrança do corpo começaram a ficar mais parecidas com as de hoje. De maneira geral, o corpo aparece em segundo plano nas manifestações cristãs, para as quais o verdadeiro encontro consigo mesmo, e com Deus, dar-se-ia pela via da contemplação espiritual.

Já no século XVII, o olhar negativo sobre o corpo ganhou mais força por meio da síntese cartesiana, cujos radicalismos na oposição entre corpo e mente ilustram-se na máxima “*penso, logo existo*”. A frase de Descartes mostra que o arquétipo do pensamento ocidental moderno

¹⁶ Ver: GOLDENBERG, M (org). *A civilização das formas. O corpo como valor*. In: *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. pp.19-40.

¹⁷ Ver: GOLDENBERG, M. *A civilização das formas. O corpo como valor*. In: GOLDENBERG, M. (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. pp.19-40.

¹⁸ Ver: NEVES, H. *Ausência presença do corpo na cultura ocidental: o corpo (des)apropriado*. In: *Revista Manifesto nº 09, abril de 2006. p.70*

articula-se por meio de uma reforçada redoma, que isola corpo e mundo real, fazendo da percepção e da materialidade corpórea elementos menores da existência.

Especialmente a partir do início do século XX, as pesquisas teóricas sobre o corpo ganharam novo impulso¹⁹. Tal fato deu-se, principalmente, em decorrência de questionamentos do paradigma cartesiano, e também porque se repensou muito os modelos de relação entre as pessoas e seus corpos. Hoje, o quadro reflexivo tradicional une-se a novas questões. No cenário contemporâneo, as preocupações com os efeitos da tradicional segregação entre corpo e mente correm o risco de se transformarem também em crenças otimistas no florescimento de lógicas totalmente afastadas dos raciocínios duais.

Entretanto, consideramos válida a observação de que o avanço de áreas do conhecimento como a biotecnologia e a engenharia genética aponta não só a possibilidade de uma nova compreensão do corpo, como também o surgimento efetivo de uma nova natureza corporal, dada pela integração de realidades que não somente a biológica. “Vale enfatizar, neste ponto, que, muito longe de agir apenas sobre a superfície dos corpos, as tecnologias estão penetrando na própria essência molecular do vivo”²⁰. Com as tecnologias modernas, a concepção de corpo começaria a descolar-se da compreensão de matéria como superfície corporal ou organismo biológico, para transformar-se, decididamente, em um “campo problemático” do conhecimento²¹.

Mas ainda existe uma forte tendência a abordar o corpo como entidade distinta da pessoa, apesar de todas as revoluções epistemológicas por que já passamos. Segundo David Le Breton²², a cibernética e a informática propendem a desassociar o corpo da pessoa, apesar de produzirem conhecimentos que interferem diretamente nas práticas corporais. Essa separação dar-se-ia em

¹⁹ Ver: GREINER, C. *O corpo pistas para estudos indisciplinados*. pp.15-16.

²⁰ SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação*. p.29.

²¹ SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação*. p.29.

²² LE BRETON, D. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. p.102.

função de uma “redução epistemológica” necessária ao desenvolvimento das disciplinas, mas que se tomada ao extremo, redundaria em miopias. O autor defende que, mesmo com a necessidade de se recortar disciplinarmente o corpo, seria preciso também considerar que

essa dissolução do sujeito tem graves conseqüências no plano prático ou moral, porque elimina o humano concreto. A noção de informação (no campo da biologia ou da informática) rompe a fronteira entre homem e a máquina e autoriza a humanização da Inteligência Artificial ou a mecanização do homem e sua instituição médica no contexto das procriações assistidas pela medicina ou das intervenções gênicas. Rompe as ontologias clássicas, e, com isso, destrói as distinções de valor entre o homem e seus instrumentos e introduz uma mudança moral considerável. A resolução do vivo e do inerte sob a égide da informação abre caminho à indiferenciação, ao final dos reinados: o homem, o animal, o objeto, o ciborgue já não se opõem mais fundamentalmente como no humanismo tradicional²³.

Como vimos, as abordagens duais fazem parte de uma tradição de pensamento sobre o corpo que desconsidera suas especificidades, e quase sempre pensam a sua materialidade como um dado em “oposição a”. Essa estrutura de reflexão tem se arrastado por séculos, e tudo indica que estamos longe de dissolvê-la, ainda que as abordagens duais pareçam “antiquadas” ou “incompreensíveis” aos olhares contemporâneos.

A dicotomia entre corpo e mente também tende a dissociar a materialidade corpórea e os seus aspectos sociais e culturais. Nesse sentido, o campo da Comunicação pode trazer uma contribuição efetiva para a inauguração de um novo olhar, já que o ato comunicativo “ (...) procede de uma elaboração coletiva permanente das condições de formatação da relação social”²⁴. Se presumimos a existência de certos elementos que perfazem uma dimensão comunicativa do corpo, não há como dimensionar sua materialidade como um bem exclusivo da pessoa. Cada marca corporal e cada pequenino gesto potencializam diálogos entre as comunidades de linguagem e de ação, seja a partir da eleição ou da desconstrução de significados tradicionais.

²³ LE BRETON, C. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. p.103.

²⁴ FRANÇA, V, R. L. *Quééré: dos modelos da comunicação*. In: *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos*. Vol. V, Nº 2, dezembro de 2003. p.50.

1.2 Elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo

Se a abordagem comunicativa é o “(...) uso da noção de comunicação como esquema conceitual para dar conta da atividade e da organização social, das relações sociais e da ordem social (...)”²⁵, a comunicação deve ser tomada como primordial ao desencadeamento de qualquer outra atividade humana. Nessa perspectiva, o estudo da comunicação é algo mais que a aplicação de uma técnica por meio da qual se faz a leitura de intencionalidades comunicativas ou a interpretação de informações supostamente “transmitidas” pelas mensagens.

A abordagem comunicativa foge ao aspecto instrumental porque a comunicação é uma experiência de partilha. A comunicação perspectiva as pessoas como integrantes de uma mesma “comunidade de linguagem e de ação no quadro da coordenação de suas ordenações práticas”, como afirma Louis Quéré ²⁶. Assim, quando dizemos que o corpo integra a atividade comunicativa, não somente nos referimos aos significados estritos de cada comportamento, marca ou gesto, mas também ao fato da materialidade corpórea estar em total interação com os campos sociais e culturais que efetivamente sustentam a condição comunicativa.

As marcas e as condutas humanas são dois dos elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo. Ao evidenciarem os processos de estabilização da materialidade corpórea, as marcas apelam para um mundo constituído conjuntamente, uma esfera que viabiliza a comunicação e a interatividade. Deixamos claro que associamos a conduta à atividade comunicativa ignorando - por completo - qualquer possibilidade de leitura determinista ou behaviorista do comportamento humano. Consideramos, sobretudo, suas potencialidades

²⁵ QUÉRÉ, L. *D' un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p.02.

²⁶ QUÉRÉ, L. *D' un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p.06.

expressivas. Nos termos de Jean Galard²⁷, a conduta é “um conjunto de atitudes (posturas ou imposturas), que adotamos inevitavelmente a todo o instante”²⁸. A conduta é uma arte.

Saber encontrar, no momento oportuno, o gesto adequado; atribuir valor tanto à maneira quanto ao objetivo; não se contentar com o respeito aos usos nem com as facilidades da sem-cerimônia; saber, com gestos mínimos, abrir o curso banal da existência à estranheza: alguns modos felizes de comportamento requerem uma compreensão que parece decorrer da mesma ordem estética que a do sentimento, inspirado, no pólo oposto, pela trivialidade de um malogro, pela deselegância de um procedimento, pela afetação de um modo de ser; mas estão longe de constituir um objeto de reflexões há tanto tempo familiares quanto as que se aplicam habitualmente às artes instituídas²⁹.

O caráter expressivo da conduta torna-se visível por meio das maneiras particulares como os corpos materializam as condições objetivas da realidade e do mundo social, ligando-as à subjetividade dos seres comunicantes. Por isso, ao mesmo tempo que a conduta envolve uma forma de ser no mundo, também abarca a sabedoria de saber encontrar no momento exato o gesto mais adequado, e essa aplicação comunicativa pode ser considerada de ordem estética. Assim como ocorre com as marcas corporais, os saberes demonstrados através da arte do comportamento estão muito além da instrumentalização das simbologias ou da utilização pragmáticas dos significados reconhecíveis de um gesto.

1.2.1 A conduta: poesia, ritual, norma e estética

Quando uma conduta rompe com pragmatismos, redimensiona aspectos normatizadores e normalizadores da cultura e da sociedade, e faz com que os gestos se encadeiem poeticamente. A poesia não indica doçura ou passividade. É também poética uma conduta agressiva ou

²⁷ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.20.

²⁸ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.20.

²⁹ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.19.

desajustada. Jean Galard³⁰ nos explica que os gestos poéticos relacionam-se da mesma maneira que as palavras numa poesia verbal: afetando-se mutuamente e, assim, assumindo o risco de terem seus significados constantemente deslocados em relação aos sentidos convencionais.

Aplicada à conduta, a função poética dismantela o encadeamento pragmático dos movimentos; ela contraria a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressalta a maneira de agir, o método empregado, converte a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo³¹.

Mesmo rompendo com a possibilidade de organização pragmática da conduta, o gesto poético não anula os elementos da cultura e da sociedade que se materializam no corpo, e em tese têm natureza normativa. As realidades poéticas e normativas de uma conduta sobrepõem-se. A conduta poética pode interferir no ritmo de um grupo ou comunidade, seja confirmando suas expectativas, ou reorganizando a lógica que lhes permite reconhecer ou apreciar de modo específico um comportamento. A conduta poética pode afirmar, negar ou negociar com as formas normatizadoras e normalizadoras que conhece. Do mesmo modo, nela podem coexistir negociações ou rompimentos efetivos com as normas e com os rituais sociais.

a) Aspectos rituais da conduta

Saudar alguém na rua ao encontrá-lo, definir a que distância vamos ficar dele/a, se apertar a sua mão ou beijá-lo/a no rosto, envolve o emprego da noção ritual do gesto, já que esse tipo de comportamento implica o reconhecimento de uma estrutura simbólica que reja o contato social.

³⁰ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.36.

³¹ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.36.

A gestualidade refere-se às ações do corpo quando os atores se encontram: ritual de saudação ou de despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, abraços, beijos no rosto, na boca, mímicas, etc.), maneiras de consentir ou de negar, movimentos da face e do corpo que acompanham a emissão da palavra, direcionamento do olhar, variação da distância que separa os atores, maneiras de tocar ou de evitar contato, etc.³².

Se, por um lado, o gesto compartilha com estruturas simbólicas e de ação que regem o contato social, por outro, mesmo em atitude ritual, o corpo também improvisa e foge às estruturas de significação prévias ao agir, comprovando ser impossível adequar totalmente um comportamento a programas de ação. Assim, consideramos que os aspectos rituais da conduta inscrevem os gestos num universo mais ou menos duradouro de valores e a numa estrutura de ação sustentada pela tradição. Simultaneamente, as formas e significados reconhecíveis de cada gesto coexistem com a individualidade que cada corpo demonstra no seu agir.

Os aspectos rituais da conduta estão sempre atravessados pelas particularidades das pessoas, pelas suas expressividades. “Lembrando-se sempre, para não cair no dualismo que desqualificaria a análise, que o corpo é aqui o lugar e o tempo no qual o mundo se torna homem, imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de húmus social e cultural de onde retira a simbólica da relação com os outros e com o mundo”³³. Há, portanto, uma circularidade entre os elementos rituais, normativos, estéticos e poéticos da conduta que permitem a um corpo expressar a sua unicidade, sem que isso signifique a anulação de modos compartilhados no seu agir.

O caráter expressivo de uma conduta relaciona-se, sobretudo, com a unicidade de um corpo, e não deve ser confundido com a capacidade de expressar intencionalidades ou sentimentos. Consideramos que um corpo só exercita sua capacidade comunicativa quando a materialidade torna-se facilitadora das expressões humanas, encarnando construções de realidade

³² LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. p.44.

³³ LE BRETON, D. *A Sociologia do corpo*. p.34.

e modos de relações dos integrantes de uma mesma comunidade de linguagem e de ação. Ou seja, numa materialidade corporal, tornam-se visíveis o senso organizante da atividade comunicativa e a sua capacidade de integrar a objetividade do mundo e a subjetividade dos seres comunicantes, já que os sinais e marcas do corpo são indicativos concretos de um mundo conjuntamente constituído. À medida que a objetividade do mundo e a subjetividade da pessoa se integram na materialidade do corpo, transformam a conduta em atividade expressiva, independentemente da intencionalidade daquele que age.

Em nossas considerações está implícito um modelo de comunicação que Louis Quéré³⁴ denomina “praxiológico” em oposição ao modelo “epistemológico”. Apesar das “bifurcações”³⁵ a que tal modelo pode nos levar, consideramos válida a seguinte observação:

O modelo “praxiológico”, ao desenvolver uma outra concepção de expressão, evita o dualismo do modelo “epistemológico” (estados internos + movimentos, comportamentos externos). Este modelo considera que a expressão é uma manifestação encarnada nas ações, ou nos objetos expressivos, de um desejo, de uma intenção, de um sentimento, etc., de tal maneira que estes não existam previamente a esta expressão ou independentemente dela³⁶.

Apesar da expressividade corporal poder dialogar amplamente com estruturas simbólicas ou rituais, que em tese antecedem ao ato do indivíduo por serem construções da sociedade, sua virtualidade predomina até o momento da encarnação efetiva de tais construções, ou seja, até a concretização do ato expressivo como elemento integrante da conduta.

Portanto, os significados rituais ou normativos da conduta são atualizados, ou mesmo (re) inventados continuamente, já que eles passam a existir propriamente em função da encarnação expressiva: “todos os nossos atos são suscetíveis de se converter em gestos, de simbolizar um

³⁴ Ver: QUÉRÉ, L. *D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p. 13.

³⁵ Ver: QUÉRÉ, L. *D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. pp.16-18.

³⁶ QUÉRÉ, L. *D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. p.13.

modo de ser, um jeito de tratar os outros”³⁷. Assim, aquele que direciona sua conduta de forma a aprisioná-la em um referente, como se objetivasse paralisar a atividade significativa, quase nunca consegue sucesso na empreitada.

Como afirma Jean Galard³⁸, há uma moral da conduta fundada no papel representativo do signo, e que presume a transparência do gesto e supervaloriza a idéia de que a gestualidade expressa o estado interior ou a intencionalidade daquele que age. Entretanto, “o signo representativo pode ser falso: a expressão nem sempre corresponde à verdade a ser traduzida”³⁹. Mais que se prender a aparências, a conduta fundada na moral representativa do signo se condenaria, segundo Jean Galard, pelo menos de duas formas possíveis: “a que se refere à tradução infiel da realidade interior, e a que se refere à tradução fiel de uma realidade inconfessável”⁴⁰.

Jean Galard considera ainda a possibilidade de uma outra moral da conduta, a qual torna menos absoluto o papel representativo do signo:

Imaginemos que a conduta não seja mais compreendida como a exteriorização de uma natureza íntima, que não seja mais suposta como manifestação de um ser interior, que não seja mais um índice de um temperamento, mas que se dê apenas como aquilo que ela é na pura exterioridade: uma forma produtora de um sentido, uma configuração significativa que é supérfluo referir a uma origem substancial. Permanece a possibilidade de uma avaliação⁴¹.

Descreveremos a conduta considerando sua expressividade como uma manifestação encarnada nas ações, e levando em conta sua capacidade de fazer com que os gestos se encadeiem poeticamente. Consideramos que o ato expressivo reitera-se a partir de uma relação

³⁷ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.20.

³⁸ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.45.

³⁹ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.45.

⁴⁰ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.45.

⁴¹ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.46.

poética entre os gestos, reorganiza os referenciais rituais da conduta e sua simbólica e torna possíveis novas leituras, além daquelas validadas pela intencionalidade pragmática. Ao considerarmos a conduta como uma manifestação expressiva encarnada, levamos em conta uma moral que independe dos referenciais atribuídos aos gestos e do grau de veracidade que se queira conferir aos significantes.

Se considerássemos somente a possibilidade de organização intencional da conduta, renderíamos-nos à tentação - ou à necessidade - de transformar os gestos em simples suportes das representações. Desse modo, é necessário considerarmos também que, quando os gestos se encadeiam poeticamente, possibilitam a (re) invenção de formas de apreciação, situadas além daquele lugar onde se considera a supremacia da intencionalidade comunicativa ou o totalitarismo dos referentes.

b) A relação entre os aspectos normativos e estéticos da conduta

Os aspectos normativos da conduta revelam-se em toda maneira educada de agir. São educadas as formas encontradas para “ser homem” ou “ser mulher”, como vimos no primeiro tópico deste capítulo, e todas as outras condutas que diretamente apontam a ação de instituições como a escola, a Igreja ou a família. Por outro lado, podemos classificar como “arrogantes” ou “inconformadas” as condutas que não se encaixam em comportamentos padrões hegemônicos, ou mesmo que se deslocam de contextos institucionais. Por exemplo, a manifestação do corpo foi tema freqüente na produção literária do século XVIII que, mesmo tendo o pensamento cartesiano como paradigma, apresentou corpos, “eróticos”, “liberadores”, “sexuais” e “libertinos”⁴². Esse

⁴² Ver: NEVES, H. *Ausência presença do corpo na cultura ocidental: o corpo (des)apropriado*. In: *Revista Manifesto* nº 09, abril de 2006. pp.71-72.

padrão de representação fugiu à idéia de corpo enquanto máquina, entretanto, não deixou de considerar a primazia da realidade biológica do corpo e a expressão corporal como liberação de impulsos naturais, manifesta na visão romântica da sexualidade.

Não há, necessariamente, hierarquia ou segregação entre os aspectos normativos e estéticos da conduta. Um padrão estético pode, inclusive, passar a existir em função da obediência a ideais normatizadores, e vice-versa. Assim como há normas que caracterizam as práticas corporais como “poéticas”, “políticas”, “artísticas”, “corretas” ou “incorretas”, “de centro” ou “de periferia”, existem também padrões que definem as condutas como “estéticas” ou “antiestéticas”, “belas” ou “feias”.

Não se trata sempre de relativismo, pois este suporia que tudo é possível e equivalente no que às combinações das representações da beleza e da feiúra. Trata-se justamente do contrário: o corpo não se torna objeto estético senão por uma determinação sempre crescente das supostas qualidades da percepção. Dá-se uma radicalização dos modos de apreensão estética do corpo do Outro. Em virtude dessa determinação subjetiva, os critérios convencionais continuam a se impor, legitimando como evidência jamais ameaçada uma certa universalidade da própria idéia de beleza⁴³.

Nesta dissertação, a delimitação entre os aspectos normativos e estéticos da conduta é apenas didática. Não se trata, portanto, de colocar em campos opostos os caracteres normativos e estéticos de um comportamento ou de um gesto, mas sim de sobrepô-los, a fim de perspectivar a conduta em maior plenitude. Na sua expressão comportamental, os corpos deixam evidente, de certa maneira, a capacidade de se adaptarem aos apelos do outro e dos ambientes em que vivem. Assim, não somente as condutas, como também as materialidades corpóreas, podem estar em constante processo de modificação, seja do ponto de vista normativo ou estético.

Podemos notar, por exemplo, a ausência de hierarquias entre os aspectos rituais e estéticos das condutas dos passistas de uma escola de samba encontrada por Liliane Stanisquaski

⁴³ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.25.

Guterres⁴⁴. Por um período, a autora acompanhou a vivência corporal em um grupo que se reúne semanalmente para ensaios carnavalescos. Na quadra da comunidade, ela notou o corpo como um dos principais elementos da interação e viu que, em certos momentos, a comunicação dispensava palavras, justamente pelo fato de se valer de elementos que facilitam a expressão corporal, como a dança e o ritmo.

Liliane Stanisquaski Guterres ainda observou que as condutas dos passistas se faziam constantemente eróticas dentro da quadra. Ela afirma que “o ‘remelexo’ dá um tom sedutor à *performance* dos dançarinos, que se permitem roçar de pernas, nádegas e mãos. É interessante observar que tudo parece permitido **durante** a dança”⁴⁵. É por esse motivo que, durante uma performance, um passista tornou-se observado e aplaudido por todos, recebido gentilmente pelas mulheres, apesar de “bêbado, estranho, pequenino e desdentado”⁴⁶. Embora inicialmente seja bastante clara a dimensão estética das condutas numa quadra da escola de samba, não se pode dizer que os comportamentos ocorrem independentemente das normas sociais, pois durante os ensaios e festas carnavalescas, o corpo mostra-se “sem pudor e sem vergonha”⁴⁷, contrariando, portanto, o que é reconhecido como regra nos comportamentos cotidianos de nossa sociedade.

É irrelevante, portanto, delimitar onde começa e onde termina cada uma das esferas que conformam a conduta, sejam elas rituais, normativas, poéticas ou estéticas. É no desenrolar de cada atitude corporal que todos esses elementos se elaboram e, na relação entre si, encontram uma dinâmica própria de expressão. Por outro lado, aquele que se depara com uma conduta corporal não pode esgotar a leitura do processo observado por meio de explicações meramente

⁴⁴ Ver: GUTERES, L.S. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, O. F (org). *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. pp.295-304.

⁴⁵ GUTERES, L.S. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, O. F (org). *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. p.301.

⁴⁶ GUTERES, L.S. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, O. F (org). *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. p.301.

⁴⁷ GUTERES, L.S. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, O. F (org). *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. p.304.

intelectuais. Toda explicação racional contém uma dose de sensibilidade e subjetividade do seu autor. Ainda há que se considerar a impossibilidade das palavras abraçarem elementos que só se revelam na concretude do corpo.

Ele não ilude, mas permanece silencioso; ele diz a verdade, mas nós a ouvimos mal. Sua experiência leva vantagem sobre qualquer tipo de especulação. *Patior ergo sum*. [Padeço, logo existo.] Inicialmente, sou tudo aquilo que a dor fez de meu corpo; muito antes e muito tempo depois, sou apenas o que eu penso. Vejo tudo o que você sofre e, como faz para suportar a dor, posso dizer-lhe quem você é; você raramente diz o que pensa e, quando diz, mente infinitamente.⁴⁸

Uma palavra jamais equipara seu peso à concretude de um corpo em atitude. Lembremos da observação de Serres: “o corpo nos conta uma verdade que ouvimos mal”. É por esse motivo que sua realidade não tem peso semelhante ao das palavras: a consciência humana é incapaz de controlar os processos de significação que envolvem os corpos e as condutas. Além disso, há um desgoverno próprio das palavras. Também não podemos ter a pretensão de manipulá-las, como se fôssemos capazes de controlar os elementos que tornam a língua viva e pulsante.

1.2.2 As marcas corporais

As marcas são sinais através dos quais a materialidade do corpo nos leva diretamente a um universo de comunhões, por vezes indescritíveis, mas perfeitamente reconhecíveis como integrantes da atividade comunicativa. No corpo humano, o meio de comunicação não se diferencia da experiência:

⁴⁸ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.42.

Constatamos uma “intencionalidade” e um “poder de significação” através das expressões voluntárias e involuntárias do corpo as quais simplesmente se manifestam tão logo este se engaje em algum ato comunicativo. O corpo engloba em um todo o próprio significado, de modo que não é possível separar, da produção da mensagem, aquele que produz: diante de um sorriso largo, nós não buscamos na memória ou numa analogia qualquer o sentido daquele gesto; o gesto não me faz *pensar* na alegria, o sorriso *é* a própria alegria⁴⁹.

Também as marcas indicam que, no corpo, a atividade comunicativa é manifestação expressiva encarnada nas ações. Assim, os significados de uma marca também não podem ser esgotados por meio de explicação pragmática. A atividade comunicativa não é um jogo de cartas marcadas, e o sentido de uma marca corporal pode variar de acordo com ambientes, sociedades, e mesmo as épocas da vida de uma pessoa. Uma tatuagem, por exemplo, pode ser entendida de diversas maneiras: diante de certas instituições pode passar despercebida; já diante de outras pode ser tomada como um desafio, como uma possibilidade de se quebrar tabus. Uma tatuagem ainda pode indicar a comunhão de um corpo com padrões estéticos vigentes. Apesar das diversas motivações que podem levar uma pessoa a adotar uma marca, pode existir também uma infinidade de reações sociais a ela.

A marcação pode ser simbólica ou física, pode ser indicada por uma aliança de ouro, por um véu, pela colocação de um *piercing*, por uma tatuagem, por uma musculação “trabalhada”, pela implantação de uma prótese ... O que importa é que ela terá, além de efeitos simbólicos, expressão social e material.⁵⁰

Uma marca corporal não deve ser entendida como elemento de padronização ou de fetichismo, mas sim como parte do processo de estabilização da materialidade corpórea ao longo do tempo. Todas as nossas marcas acarretam, simultaneamente, em encargos e benesses, pois ora podem reforçar estigmas e nos submeter a relações opressivas, e ora podem nos possibilitar agir

⁴⁹ CARDOSO, C. *O corpo presente*. In: RUBIM et al. *Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas*. p.43.

⁵⁰ LOURO, G.L. *Marcas do corpo, marcas do poder*. In: LOURO, G. L. *Um corpo estranho. Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. p.83.

com uma certa liberdade diante das normas que sustentam os padrões comportamentais adotados em um grupo ou sociedade.

O signo tegumentar é, a partir de então, uma maneira de escrever metaforicamente na carne os momentos-chave da existência: uma relação amorosa, uma convivência de amizade ou política, uma mudança de *status*, uma lembrança em uma forma ostentatória ou discreta, na medida em que seu significado permanece muitas vezes enigmático aos olhos dos outros e o lugar mais ou menos acessível a seu olhar na vida cotidiana. Ele é memória de um acontecimento forte, da superação pessoal de uma passagem na existência da qual o indivíduo pretende conservar uma lembrança. Uma reivindicação da identidade que faz do corpo uma escrita com relação aos outros, uma forma de proteção simbólica contra a adversidade, uma superfície protetora contra a incerteza do mundo⁵¹.

Podemos produzir marcações em nossos corpos, ou mesmo recebê-las como heranças das sociedades ou das comunidades que participamos. Como acontece com uma tatuagem, cada interferência sofrida por um corpo não pode ser vista como um simples ato de acoplagem de formas ou de conteúdos à pele. Uma tatuagem e uma cicatriz sempre estarão na pele, e não sobre ela. Se retiradas um dia, ali permanecerão as marcas de uma cirurgia a laser, e esses sinais falarão por si.

1.3 Corpo e imagem: o culto ao corpo nas imagens contemporâneas

Segundo Stéphane Malysse⁵², uma imagem é sempre “uma ficção cultural, uma realidade revelada que obedece mais à subjetividade do que à objetividade do real”⁵³. Da mesma maneira, uma imagem de um corpo é sempre um registro “polimórfico”, com aspectos

⁵¹ LE BRETON, D. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. p.39.

⁵² Ver: MALYSSE, S. *Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?* In: GARCIA, W e LYRA, B (orgs). *Corpo e imagem*. pp. 67-74.

⁵³ MALYSSE, S. *Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?* In: GARCIA, W e LYRA, B (orgs). *Corpo e imagem*. p.71.

“econômicos, políticos, ideológicos, sociológicos, artísticos, simbólicos”⁵⁴ imbricados. Por serem registros subjetivos da realidade, as imagens não exercem papel de “prova” nos estudos acadêmicos, e requerem que o pesquisador reconheça sua falta de neutralidade, sem que isso seja considerado um dado negativo. A imagem é um olhar, é uma construção. Seu mérito é oferecer modos diferenciados de ver as sociedades e o mundo.

Ainda de acordo com Malysse, os usos da fotografia e do cinema característicos do fim do século XIX e início do século XX contribuíram para que fabricássemos a atual noção de corpo. Exemplo mais claro é a atuação da Antropologia que, ao utilizar esses dispositivos predominantemente como instrumentos de pesquisa e de documentação, não conseguiu evitar o desenvolvimento de teorias raciais dentro da disciplina.

Ao longo dos séculos XIX e XX, a fotografia e o cinema contribuíram para fabricar a noção de corpo tal qual percebemos hoje. Antes da antropologia, os aspectos visuais dos outros corpos fascinavam a “ciência natural do homem”. No século XIX, o corpo era considerado o melhor meio para se compreender as culturas estrangeiras. A idéia de que o corpo é uma chave para se entender o Outro provocou o surgimento das teorias raciais, que geraram duas novas disciplinas nas Ciências Humanas: a antropologia física e a antropometria”⁵⁵.

Carlos de Brito e Mello⁵⁶ cita como exemplo da conjunção de vetores subjetivos na imagem a atuação de Sandro Rosa do Nascimento, popularmente conhecido como o “assaltante do ônibus 174” após o incidente ocorrido no Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 2000. Segundo o autor, a presença de Sandro Rosa no filme documentário *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) evidencia o caráter subjetivo das imagens. Sandro Rosa era, até o dia do assalto, um desconhecido. Sua atuação diante das câmeras foi, portanto, um importante elemento

⁵⁴ MALYSSE, S. *Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?* In: GARCIA, W e LYRA, B (orgs). *Corpo e imagem*. pp. 69-70.

⁵⁵ MALYSSE, S. *Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?* In: GARCIA, W e LYRA, B (orgs). *Corpo e imagem*. p.69.

⁵⁶ Ver: MELLO, C.B. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*.

de apresentação. Há no comportamento do seqüestrador uma combinação “complexa e alternada de variados recursos dramáticos”⁵⁷.

São proferimentos: ameaças, exigências, provocações, gritos, interpelações à polícia e à imprensa, referências a si e à sua própria conduta, à família e aos “irmãozinhos da Candelária”. Gestos: apontamento de arma em direção aos reféns, policiais, fotógrafos e cinegrafistas, poses e todo movimento que o corpo, intencionalmente ou não, assume enquanto Sandro movimenta-se pelo corredor, pelos bancos e janelas do veículo. Expressões faciais: o rosto exposto na janela destaca-se na gestualidade do seqüestrador e apresenta-se, muitas vezes, como uma instância privilegiada de encenação (...)⁵⁸.

Também os procedimentos criativos adotados pelos realizadores de um filme interferem na construção da imagem do corpo e de sua conduta. A procura daquele que elabora um vídeo por transformá-lo em linguagem poética pode levar a imagem a uma fronteira, em que a experiência de manipular a câmera confunde-se com o próprio enquadramento do corpo. “Trata-se de práticas poéticas entendidas como performances, captadas em tempo real e criadas especialmente para o vídeo. O resultado situa-se no limite de saber onde termina o corpo e onde começa o vídeo, ou na relação dialógica entre corpo e vídeo”⁵⁹.

A afirmação de Christiane Mello nos permite concluir que uma importância da imagem que adota uma postura exploratória ou construtiva diante do processo filmado é colocar em primeiro plano a vocação improvisadora do corpo, e com mais facilidade do que as imagens convencionais ou comerciais o fazem. O enquadramento experimental do corpo, teoricamente, tende a desarticular leituras pragmáticas da conduta. Isso ocorre não só em função da capacidade desse tipo de imagem colocar em destaque a possibilidade de encadeamento poético dos gestos, mas também de transformar os processos filmados em visão poética do mundo.

⁵⁷ MELLO, C.B. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*. p.26.

⁵⁸ MELLO, C.B. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*. pp.26-27

⁵⁹ MELLO, C. *Corpo em tempo real*. In: GARCIA, W e LYRA, B. (orgs). *Corpo e imagem*. p.221.

Há imagens que, ao contrário das que buscam concretizarem-se como exercícios experimentais ou poéticos, enquadram os corpos, reproduzindo condutas e práticas corporais como se fossem velhas conhecidas. A nosso ver, é isso que ocorre com as imagens que se deixam dirigir pelo padrão estético sustentado pelos conceitos ocidentais de beleza, saúde e bem-estar, e que acabam por uniformizar os corpos apresentados, esquecendo-se, assim, de suas individualidades.

De acordo com Ana Lúcia de Castro⁶⁰, o tipo de cinema que passou a predominar a partir do século XX tornou evidente a formulação de um novo ideal físico, o que pode ser explicado a partir dos interesses econômicos dos patrocinadores da indústria audiovisual, em geral os fabricantes de cosméticos e os criadores de moda. A focalização excessiva da imagem cinematográfica no padrão de beleza hoje reconhecido como “hollywoodiano”, acabou também por adequar os corpos à lógica do consumo, tornando-os perfeitamente capazes de agradar ao público em larga escala:

A segunda década do século XX foi crucial na formulação de um novo ideal físico, tendo a imagem cinematográfica interferindo significativamente nessa construção. No fim da década, mulheres, sob o impacto combinado das indústrias do cosmético, da moda, da publicidade, e de Hollywood, incorporam o uso da maquiagem, principalmente o batom, e passam a valorizar o esbelto, o esguio⁶¹.

Os truques de estética corporal presentes em imagens comerciais justificam-se pelo intenso culto que as sociedades ocidentais prestam ao corpo, além da sua concordância com o padrão de beleza hegemônico. Mirian Goldenberg⁶² observa que, em nosso país, o culto ao corpo evidencia-se a partir da relação entre os espectadores e os corpos exibidos nos programas de

⁶⁰ Ver: CASTRO, A.L. *Culto ao corpo: identidades e estilos de vida*. In: BUENO, M. L e CASTRO, A. L (orgs). *Corpo Território da Cultura*. pp. 135-151.

⁶¹ CASTRO, A.L. *Culto ao corpo: identidades e estilos de vida*. In: BUENO, M. L e CASTRO, A. L (orgs). *Corpo Território da Cultura*. p.138.

⁶² Ver: GOLDENBERG, M. *A civilização das formas: o corpo como valor*. In: GOLDENBERG, M (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. pp. 19-40.

televisão, cenas de novela, reportagens de revistas e jornais. Há um processo de reconstrução das esferas pública e privada característico do fim do século XX, marcado principalmente por uma nova moralidade e pela reconstituição das imagens do corpo feminino:

Fim do século XX e início do século XXI: os corpos “pavoneiam”. Assistimos, no Brasil, especialmente nos grandes centros urbanos, a uma crescente glorificação do corpo, com ênfase cada vez maior na exibição pública do que antes era escondido, e aparentemente, mais controlado. Há menos de um século, apesar do calor tropical, os homens vestiam fraque, colete, colarinho duro, polainas e as “santas” mulheres cobriam-se até o pescoço. Hoje, as anatomias mostradas parecem confirmar a idéia de que vivemos um período de afrouxamento moral nunca visto antes. No entanto, um olhar mais cuidadoso sobre essa “redescoberta” do corpo permite que se enxerguem não apenas os indícios de um arrefecimento dos códigos da obscenidade e da decência, mas, antes, os signos de uma nova moralidade, que sob a aparente libertação física e sexual, prega a conformidade a determinado padrão estético, convencionalmente chamado de “boa forma”⁶³.

A adoção da boa forma como valor e a aparente liberação dos corpos ocorre por meio de uma onipresença “na publicidade, na mídia e nas interações cotidianas”, que “tem por trás um ‘processo civilizador’, que se empreende e se legitima por meio dela”⁶⁴. Essa constante presença dos corpos como valor na mídia e na sociedade brasileira configura, portanto, um paradoxo: enquanto os veículos de comunicação e a publicidade transformam o corpo numa onipresença, é fortalecido o estado de desatenção para com os corpos reais, já que os truques estéticos convenientes aos interesses das indústrias patrocinadoras garantem o encantamento do espectador com um tipo de expressão altamente normatizada e falseada. Multiplicam-se no mundo real réplicas dos corpos fabricados pela indústria do entretenimento.

Assim, as imagens que apresentam corpos excessivamente *glamourizados*, fortes e esguios, mostram que a atuação da indústria da beleza no universo da imagens, além de sustentar apelos comerciais, tem efeitos normatizadores e normalizadores. Tornam-se normais as construções comportamentais edificadas pela mídia que, por sua vez, nascem em função do

⁶³ GOLDENBERG, M. *A civilização das formas: o corpo como valor*. In: GOLDENBERG, M (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. p.25.

⁶⁴ GOLDENBERG, M. *A civilização das formas: o corpo como valor*. In: GOLDENBERG, M (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. p.25.

mercado publicitário e do entretenimento do público. Tal normalização ainda sustenta o culto aos corpos belos e esguios apresentados pela mídia, que chamamos de corpolatria. Através desse fenômeno, as pessoas são convidadas a se transformarem em espectadoras de seus próprios corpos.

Por força das motivações comerciais, as imagens de corpos excessivamente *glamourizados* tendem a inserir a natureza participante da atividade comunicativa num universo fetichista. Diante das imagens contemporâneas, o participante passa a figurar, sobretudo, como espectador. Por definição, o participante integra uma comunidade de linguagem e de ação. Essa é a condição irrevogável da pessoa que comunica. Entretanto, observamos que as imagens caracterizadas por apresentarem corpos extremamente *glamourizados* operacionalizam o projeto de diferenciação entre o participador da comunicação e o espectador, tendo a supremacia do consumo como orientadora dessa relação.

De acordo com Hans Gumbrecht⁶⁵, com a possibilidade de reprodução de livros em larga escala, ficaram evidentes a diferenciação entre participação e consumo e a exclusão do corpo como meio de sustentação da comunicação moderna. “A disseminação do livro impresso como meio de comunicação, desde o final do século XV, introduziu uma mudança estrutural que fez com que as formas de comunicação passassem a excluir o corpo tanto quanto possível”⁶⁶. A nova cultura livresca possibilitou a substituição de sociabilidades antes presentes na vida comunitária, para as quais o sentido da participação comunicante dependia, diretamente, de uma visível atividade corporal:

⁶⁵ Ver: GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. pp.115-135.

⁶⁶ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.121.

Ao mesmo tempo, uma diferenciação entre participantes e espectadores tornou-se constitutiva dos jogos intelectuais, assim como dos físicos. Em relação à literatura, um símbolo direto deste desenvolvimento foi a cortina do teatro, que era desconhecida na Idade Média. A cortina correspondeu a uma diferenciação marcada entre os papéis de autor e leitor, cujas ações seriam cada vez menos experimentadas como intercambiáveis⁶⁷.

No início do século XXI, notamos o desenvolvimento de uma dinâmica comunicativa sustentada pelas relações tecnológicas que também transformam o sentido da participação e do engajamento corporal na atividade comunicativa. Cada vez mais, as formas de comunicação independem do compartilhamento tradicional de espaço e de tempo. Em consequência, conforma-se uma tendência à anulação das “ ‘expressões corporais’ (ou de qualquer outro tipo de expressão não-mediada que exija a presença dos comunicantes)”⁶⁸. Além disso, tendem a se intensificar os fluxos de imagens que tratam os espectadores predominantemente como consumidores. Na esteira desse processo, a imagem canaliza a presença corporal como valor a ser comercializado e como suporte maior das relações de consumo contemporâneas.

As imagens de entretenimento oferecem corpos belos e *glamourizados* como concretas distrações. De acordo com Hans Gumbrecht⁶⁹, essa função social da imagem ficou evidente com o surgimento dos gêneros de espetáculo, como as *variétés*, os *music-halls*, os filmes e os esportes de estádio transmitidos pela televisão, “que trouxeram os corpos dos atores para o primeiro plano na indústria do entretenimento”⁷⁰ e são verdadeiras formas de compensação da separação entre um plano ideal e as possibilidades reais de manifestação do corpo. Tal compensação é viabilizada por meio da identificação dos espectadores com os atores. O astro preenche, então, duas

⁶⁷ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica* p.21.

⁶⁸ CARDOSO, C. *O corpo presente*. In: RUBIM et al. *Comunicação e sociabilidade nas culturas contemporâneas*. p.45.

⁶⁹ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.125.

⁷⁰ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.125.

condições: “tem que permanecer livre para as projeções das fã, e tem que fornecer um modelo para como ‘comportar-se ao lado da estrela’ ”⁷¹.

Nos programas de espetáculo e de entretenimento, a proposta de relação com o espectador baseia-se, de modo geral, no projeto de extrema diferenciação entre participantes de uma cadeia comunicativa e os espectadores. Por sua vez, torna-se claro que cada tempo faz, do modo que melhor lhe convém, o uso da tradição que cria olhares negativos ou pormenorizados para o corpo.

Nessas circunstâncias, existem na sociedade burguesa dois modos básicos de comportamento de lazer. O comportamento considerado “exigente”, “sério”, e outro, “trivial”. Essa dicotomia é acompanhada por nova diferenciação que, desde o início do período moderno, poder ser observada entre os jogos que enfatizam o corpo e os jogos que enfatizam o espírito, entre esporte e literatura. No nível “sério”, a literatura e o esporte são experimentados como forma de experiência “autêntica”; no nível “trivial”, o espectador participa da literatura e do esporte “à distância”⁷².

As estratégias espetaculares viabilizam ainda a intensidade com que as imagens do corpo são produzidas atualmente e veiculadas nos jornais, revistas, cinema, televisão e internet: como elementos do entretenimento. Essa realidade intensifica o desafio de refletir sobre a configuração da dimensão comunicativa do corpo no cenário contemporâneo, pois, ao se valerem em grande parte do fascínio que o corpo provoca, muitas dessas imagens roteirizam seu projeto interativo, tentando administrar a atração dos espectadores pelas imagens do corpo, baseando-se na fórmula de satisfação do público e oferecendo enquadramentos convencionais do corpo.

A corrente exploração erótica faz dos corpos índices da diferenciação entre os participantes e os espectadores, já que ao mesmo tempo em que o corpo espetacular transforma-se em objeto de consumo, as imagens presumem a quietude dos espectadores, postados diante da

⁷¹ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.126.

⁷² GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. pp.122-123.

televisão ou da tela de cinema, satisfeitos com um cardápio limitado de belezas e com as convenientes condutas apresentadas.

Hans Gumbrecht⁷³ conta-nos ainda que, na passagem do cinema mudo para o sonoro, as imagens descobriram como ampliar o encantamento do público com os corpos dos atores, o que por outro lado resultou no enfraquecimento da linguagem corporal como elemento da filmagem: “uma vez que a mímica e o movimento não mais tinham que assumir as funções de linguagem como um meio comunicativo, a fascinação erótica, até mesmo a violência física do corpo do ator, que aparecia na tela em dimensões gigantescas, era aumentada”⁷⁴. O fenômeno descrito por Gumbrecht guarda semelhanças com a dinâmica atual de apresentação dos corpos pela mídia, com o agravante de que o deslumbre com os corpos dos atores é estrutural, por efeito da corpolatria e dos truques estéticos adotados para sustentar os compromissos das imagens com as indústrias patrocinadoras.

As imagens do filme *H.O* (Ivan Cardoso, 1979) selecionadas para reflexão empírica têm valor exemplar para esta pesquisa, porque através delas buscamos melhor desenvolver as questões apresentadas neste capítulo. A nosso ver, as imagens viabilizam o objetivo metodológico porque não se encaixam nas estratégias espetaculares e, portanto, mostram que a movimentação corporal assume a função de linguagem como meio comunicativo e de expressão poética. Pouco palatável à primeira vista, o filme *H.O* permite o destaque das atuações corporais das pessoas filmadas, que por sua vez ocorrem a partir de improvisações com os *Parangolés* de Hélio Oiticica.

⁷³ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.131.

⁷⁴ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.131.

Antes de realizarmos propriamente a análise do modo como as condutas corporais entram em cena e se transformam em performances fílmicas - bem como dos elementos criativos de *H.O* que contribuem para protagonizar as presenças corporais - realizaremos uma breve contextualização de produções culturais brasileiras das décadas de 1960 e 1970. Destacaremos o chamado Cinema Marginal e os *Parangolés* de Hélio Oiticica, fundamentais à compreensão do filme em questão.

Capítulo 2

Os *Parangolés* de Hélio Oiticica e o chamado Cinema Marginal

Marginal é quem escreve à margem
Deixando branca a página
Para que a paisagem passe
E deixe tudo claro à sua passagem

Marginal, escrever na entrelinha,
Sem nunca saber direito
Quem veio primeiro,
O ovo ou a galinha.

Paulo Leminski

2.1 Contextualização: ditadura, cultura e arte brasileiras

Por recobrar o trabalho de Hélio Oiticica e fazer parte de um circuito alternativo de produção cinematográfica, o filme *H.O* atualiza abordagens artísticas experimentais e alternativas recorrentes nas décadas de 1960 e 1970. Além de questionarem as razões da arte figurativa, tais abordagens em geral desenvolveram soluções participativas no projeto de interação com o espectador. No Brasil, o debate tornou-se patente também em função do momento político. Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves⁷⁵ destacam as exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*:

Nas exposições *Opinião 65* e *Opinião 66* e, de forma radical, nos trabalhos apresentados na galeria G-4, já são evidentes certas diferenças de concepção em relação ao projeto um tanto “conteudista” da arte revolucionária do período Goulart.

A renovação formal ganha evidência, ao lado de uma valorização de temáticas vinculadas ao universo urbano: as mitologias da classe média conservadora, a TV, o *out-door*, o futebol, a violência, etc., ou ainda certas questões ligadas ao imaginário da contestação da juventude em emergência na Europa e nos EUA⁷⁶.

⁷⁵ HOLLANDA. H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. pp.26-27.

⁷⁶ HOLLANDA. H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. pp.26-27.

Além do rompimento com a estrutura conteudista, são características das artes experimentais e alternativas das décadas de 1960 e 1970: o intenso diálogo com a linguagem performática e a inclusão do corpo na obra de arte, seja através da sua utilização como elemento da performance ou como uma forma explícita de interagir com o espectador por meio de estímulos sensíveis. Ismail Xavier⁷⁷ observa a existência de um legado artístico baseado na “mobilização gestual”, o que pode ser reconhecido nas mais diversas formas de expressão, como o cinema, os espetáculos televisivos e o campo das artes plásticas.

O dado decisivo, no entanto, foi a mistura enriquecedora dos circuitos: o primado da mobilização gestual - no palco, no festival de música, na tela, na exposição de arte. Ou seja, o mergulho numa cultura da performance em que o sentido de urgência exigia a transformação dos programas estéticos em ato, um assumir o corpo como lugar em que se aloja a experiência e se inscreve a história. (...) Este primado do teatral foi nítido nas estratégias do tropicalismo, e nada mais claro como laboratório do gesto, do que a inspiração vinda da ruptura dos neoconcretos com a Representação, uma transformação do trabalho do artista em proposição de experiências de imersão envolvendo os vários sentidos (Lygia Clark)⁷⁸.

Nos tópicos a seguir, destacaremos os elementos que, a nosso ver, compõem tal cultura performática e envolvem o corpo como elemento essencial da comunicação com o público. Tanto os trabalhos de Hélio Oiticica (1937-1980) como alguns filmes do chamado Cinema Marginal brasileiro são exemplos concretos de desordenações das abordagens tradicionais e da inversão do fascínio erótico que o corpo exerce sobre o espectador, como meio de violentar os projetos recorrentes de realização da obra artística.

⁷⁷ Ver: XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. pp.21-23.

⁷⁸ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.23.

2.1.1 A censura militar

O Brasil das décadas de 1960 e 1970 foi marcado pela consolidação do mercado de bens culturais⁷⁹. Se na década de 1960 assistimos ao desenvolvimento da publicidade e de outras formas de comunicação midiática, nos dez anos seguintes esse quadro tornou-se mais robusto e direcionado ideologicamente, fosse devido à atuação da censura militar ou ao alto nível de importações de imagens e dos seus modelos estéticos.

No que diz respeito à atuação do governo militar, destacamos a forma como a televisão foi viabilizada como o veículo mais adequado à estrutura do mercado nacional de produção de bens culturais e ao milagre econômico. “Em termos culturais, essa reorientação econômica, traz conseqüências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção da cultura e o mercado de bens culturais⁸⁰.”

A expansão do mercado midiático no período da ditadura militar deveu-se, ainda, ao desenvolvimento das classes médias urbanas. Exemplo bem-sucedido do compasso entre a produção cultural e o consumo das classes médias é o fenômeno conhecido como *Tropicalismo*. As roupas berrantes dos artistas, seus cabelos desarrumados, os gritos e rebolados apresentados nos *Festivais da Canção* foram avaliados como expressões dos anseios da juventude⁸¹ de classe média, bem como do rompimento efetivo com uma série de normas orientadoras de condutas-padrões.

Essa transposição estratégica do comportamento dos jovens urbanos para as esferas artísticas e midiáticas sustentou altos índices de audiência dos eventos tropicalistas, e

⁷⁹ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. p.114.

⁸⁰ ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. p.114.

⁸¹ FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. p.09.

transformou seus artistas em verdadeiros astros do entretenimento nacional. Destacamos, entretanto, o modo como a conduta cênica dos tropicalistas claramente colocou dentro da mídia um rompimento concreto com certas normas.

Caetano por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, travestiu-se, aparecendo de bata cor-de-rosa; para defender *É proibido proibir* usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um *hippie* americano promovia um *happening*, emitindo urros e sons desconexos. Também no programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, aconteciam coisas estranhas, que assustavam o público: organizavam-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava *Ora pro Nobis*, Caetano apontava um revólver para a platéia enquanto cantava a música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio *Aqui jaz o Tropicalismo* – o que, aliás, mais que um lance de humor e auto-ironia, indicava lucidez quanto aos limites do movimento como manifestação de vanguarda⁸².

A seletividade exercida pela censura militar também fez parte do contexto em que se organizou uma cultura nacional popular e midiática no Brasil, caracterizada pelo largo consumo de produtos como telenovelas, festivais, discos e filmes, etc.⁸³. Nesse encaixo, diversos trabalhos de cunho experimental, cujas estéticas não se tornaram adequadas à Ideologia de Segurança Nacional e ao gosto do público médio, acabaram conhecidos como “marginais” ou “alternativos”. Ao nosso ver, ocuparam esse lugar uma série de filmes e de autores que, embora não tenham constituído um movimento organizado ou um projeto estético comum, são hoje tidos como integrantes do Cinema Marginal.

Embora ocupem as mesmas prateleiras nas locadoras e muitas vezes componham as ilustrações de um mesmo artigo especializado, os filmes hoje identificados com o chamado Cinema Marginal têm características e autores diversos, como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Ivan Cardoso e José Mojica Marins, o Zé do Caixão.

⁸² FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. p.19.

⁸³ Ver: ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. p.114.

2.1.2 Vanguardas e experimentalismo: princípios neoconcretos e suas confluências

Em primeiro lugar, não questionamos neste trabalho a validade e os limites das vanguardas artísticas no Brasil. Gostaríamos somente de destacar as contribuições que resultaram do seu propósito, apesar dos questionamentos cabíveis. No Brasil, o pensamento de vanguarda passou por transformações essenciais entre as décadas de 1960 e 1970, as quais constituíram-se como divisórias entre a tradição vanguardista que vinha se elaborando desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e o período que alguns consideram de total dissolução das vanguardas, já nos meados da década de 1970.

Entre as décadas de 1920 e 1950, as vanguardas brasileiras basicamente caracterizaram-se pela crença fundamental na participação da arte “nas transformações sociais a serem conduzidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico”⁸⁴. Outra marca do pensamento vanguardista brasileiro desse período é o seu posicionamento contraditório em relação aos debates internacionais: ao mesmo tempo que pretendeu denotar a atitude *avant-garde*, caracterizou-se, de certa maneira, como uma “atualização da inteligência artística brasileira” em relação aos moldes dos circuitos europeus. A expressão “atualização da inteligência artística brasileira” é de Mário de Andrade, e mostra, inclusive, que as vanguardas nacionais portaram-se como sintoma da “diferença e do atraso da colônia e do país novo em relação à cultura européia contemporânea”⁸⁵.

Os primeiros sinais de colapso da relação amistosa entre as vanguardas e a fé no desenvolvimento modernizador da sociedade brasileira tornaram-se evidentes no fim da década

⁸⁴ SIMON, M. I. *As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. In: PIZARRO, A. (org). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. *Vanguarda e modernidade*. p.338.

⁸⁵ SIMON, M. I. *As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. In: PIZARRO, A. (org). *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. *Vanguarda e Modernidade*. p.337.

de 1950, com todas as transformações sociais e políticas que questionaram as diferenciações entre “cultura erudita” e “cultura popular”, além do papel desenvolvido pela arte popular. Nesse cenário, as propostas neoconcretas⁸⁶, diferenciaram-se das modernistas por não serem tão afeitas ao nacionalismo e aos temas socialistas. Na esteira das formulações neoconcretas, ganharam notoriedade artistas como Lygia Clarck, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Enquanto as duas primeiras se apoiaram “no aspecto sensorial da participação do espectador, o deslocamento de Oiticica deu-se com o engajamento direto com o popular”⁸⁷.

Mesmo dialogando intensamente com as manifestações populares, Hélio Oiticica descartou o peso da tradição e do nacionalismo e, ao fazê-lo, diferenciou sua abordagem de arte popular da proposta pelas vertentes nacionalistas. No filme *H.O.*, o artista declara:

A desintegração do quadro foi na verdade a desintegração da pintura. Ela é irreversível. Não há possibilidade nem razão para uma volta à pintura ou à escultura. (...) Essa coisa do Mário Pedrosa dizer que o Brasil é um país condenado ao moderno é muito importante, porque na realidade o que ele está querendo dizer é o seguinte: que só há possibilidade de ir para frente, em outras palavras, de experimentar, que não há razão para voltar atrás no Brasil.

De acordo com Celso Favaretto⁸⁸, os princípios neoconcretos foram formulados a partir de releituras das formulações concretas. Especialmente a partir das diferenciações entre o *Grupo Ruptura* (1952) e o *Grupo Frente* (1953), ficaram evidentes divergências no que diz respeito à leitura de tais formulações. A arte concreta buscava “redefinir o conceito de arte e a transformação da prática artística”⁸⁹ e propunha: a) amplificar as pesquisas sobre as relações entre forma e cor; b) estabelecer “pensamentos por imagens”, perseguindo assim, a “concreção de

⁸⁶ Ver: ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

⁸⁷ ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

⁸⁸ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.39.

⁸⁹ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.39.

uma idéia”; c) iniciar o processo criativo a partir de uma “imagem-idéia”, para que ela culminasse na “imagem-objeto”⁹⁰.

O *Grupo Frente*, do qual mais se aproximou Hélio Oiticica, manteve posição pouco dogmática em relação aos preceitos e objetivos concretos listados acima, e enveredou na pluralidade de referências, realizando projetos artísticos que, na prática, diminuíram o peso que o formalismo tinha na arte concreta:

O neoconcretismo repropõe e interpreta os desenvolvimentos construtivos, valorizando, exatamente, aqueles pontos considerados como desvios da norma concretista. (...) Se, com a preocupação exclusivamente voltada para a dinâmica visual, as práticas concretas recusavam a intervenção da subjetividade, propondo a forma seriada, a pureza cromática, o atonalismo, os neoconcretos mostraram interesse pela cor expressiva, e pela forma significativa, ou seja, “pelo universo de significações existenciais que ela [a obra] a um tempo funda e revela”⁹¹

As confluências entre os fundamentos neoconcretos e o trabalho de Hélio Oiticica não soam como uma rígida filiação. Para o artista, o exercício criativo tinha sentido, sobretudo, experimental. A rigor, consideramos que Oiticica teve uma primeira fase, mais próxima da arte concreta, exemplificada nos seus guaches sobre cartão e nos quadros em que se saturavam planos de cor e formas geométricas (1954-1956). Nesses trabalhos, Oiticica desenvolveu um pensamento por imagens, buscando romper com a arte figurativa e com o “não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca mera excitação do prazer ou do desprazer”⁹², estratégia que vinha do concretismo.

Numa segunda fase - após as *Invenções* (1959) e os *Metaesquemas* (1957) - Hélio Oiticica operou os limites da arte concreta, e partiu para os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* (1959-1960). Os *Bilaterais* e os *Relevos Espaciais* “operam, na fase do neoconcretismo, a continuação dos

⁹⁰ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.39.

⁹¹ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.39.

⁹² FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.36.

quadros monocromáticos. Pintam a estrutura cor no espaço. São, como as *Invenções*, superfícies pintadas, mas suspensas por fios presos no teto”⁹³. Apesar de Oiticica ter demonstrado amplo conhecimento dos conceitos que operava, sua bússola foi, sobretudo, a busca por novas invenções através do exercício experimental.

Foram diversos os trabalhos nascidos no seio das vanguardas da década de 1960, o que em parte tornou questionável até mesmo sua pretensão vanguardista. “A referência a Duchamp, aos herdeiros do Dadá e aos construtivismos é obrigatória para o entendimento dessa defloração de inventos da década de 60 e inícios de 70”⁹⁴. Tal variedade ilustra o quanto o projeto de vanguarda maturado entre as décadas de 1920 e 1950 foi atropelado por questões complexas, nascidas em grande parte após a aceleração do desenvolvimento econômico e cultural implementada pela ditadura militar. Desenvolveu-se, então, uma multiplicidade de discursos, intenções e tendências. No campo das manifestações performáticas, incluíram-se as afeições ao nacionalismo, o imaginário da revolução, além das pesquisas formais e conceituais e da própria necessidade de abastecer o mercado, a publicidade e a mídia.

Outras questões que contribuíram para a transformação da postura experimental do fim da década de 1960 foram o enfraquecimento do pensamento de vanguarda e a sua convivência com novas tendências. Fatores estruturais “como pobreza, desigualdade social, privatização da esfera pública, não poderiam deixar de ser abordadas pelos experimentos artísticos”⁹⁵. Foi também por meio da emergência de preocupações éticas que muitos artistas realizaram a passagem da pesquisa formal para a valorização de processos informais. No que tange as práticas neoconcretas, destacamos o fato de elas terem aberto “(...) caminho para o acolhimento das novas

⁹³ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.59.

⁹⁴ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.21.

⁹⁵ SIMON, M. I. *As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. In: PIZARRO, A. (org). *América Latina, Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 3. Vanguarda e Modernidade. p.355.

tendências de vanguarda, principalmente para as formulações de participação”⁹⁶. Essa foi uma das razões responsáveis, ao nosso ver, pelo fato de Hélio Oiticica ter dado menor importância ao peso das pesquisas formais e se preocupado com a expressividade e com o comportamento do público.

No decorrer da década de 1970, muitos trabalhos experimentais denominaram-se também “alternativos” e demonstraram uma certa descrença no papel transformador da arte, além da despreensão de intervir politicamente. “Oiticica obviamente não tinha nenhuma intenção de se afastar da posição de vanguarda”⁹⁷. Foi, inclusive, ao assumi-la que o artista concluiu ser necessário romper com o contrato contemplativo entre obra e espectador, e perseguiu o seu objetivo de transformar o público em participante.

Por força do nosso objeto empírico, destacaremos no grupo com despreensões vanguardistas o chamado Cinema Marginal brasileiro, mesmo que o conjunto de sua obra seja hoje reconhecido por ter provocado debates nos meios especializados, e portanto, por ter contribuído para a inovação da linguagem cinematográfica e de comportamentos artísticos:

Se no horizonte maior o modelo é Oswald de Andrade, o “marginal” muda os termos da antropofagia; sai de cena o que se extraía do cânone do modernismo e da melhor tradição literária, e entram as formas do imaginário urbano menos prestigiadas, como a cultura do gibi, do teatro-circo de periferia, e numa versão mais agressiva da recusa estética, incorpora-se o filme erótico (...)⁹⁸.

Apesar das diferenças no que diz respeito à pretensão de vanguarda, notamos confluências entre os experimentalismos existentes no trabalho de Hélio Oiticica e em algumas realizações do chamado Cinema Marginal brasileiro. Ao nosso ver, há semelhanças entre o objetivo neoconcreto

⁹⁶ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. pp.27-28.

⁹⁷ ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

⁹⁸ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.22.

de “superar as contingências sintáticas em busca de uma nova significação dos processos artísticos”⁹⁹, sua capacidade de romper com as obviedades e intencionalidades da comunicação e de valorizar fluxos sensíveis, e a vocação do chamado Cinema Marginal, que “criando espaços alegóricos (...) exibiu, em doses variadas, essa combinação de consciência da forma (para agredi-la ou para depurá-la) e de violência visceral”¹⁰⁰. Ainda avaliamos que, em ambos os casos, as concreções artísticas interferiram nos questionamentos sobre o papel do público na relação com a obra, e vice-versa.

No chamado Cinema Marginal, a quebra de contratos transmissivos afirmou-se por meio de soluções criativas que iam da provocação ao choque do espectador. “A energia se canalizou, nos filmes, para a imagem e o som produtores de choque, valendo aqui o imperativo do desconforto como forma de expulsar a via contemplativa”¹⁰¹. A variedade de propostas que caracterizou o campo experimental da década de 1970 também se fez presente no chamado Cinema Marginal. Assim, se de um lado havia nesse grupo realizadores com a necessidade de trabalhar com pesquisas formais, de outro havia também cineastas mais ligados à linguagem clássica do cinema, ou aqueles cujo estímulo era simplesmente realizar o filme, independentemente da convivência com propostas inovadoras:

Sabemos que nem tudo na experiência desse cinema nos leva de volta ao neoconcretismo, nem mesmo ao diálogo com o Teatro Oficina ou com José Agripino de Paula. Muita coisa, sem dúvida, se decidiu no âmbito da mais pura cinefilia. No entanto, me interessa ressaltar o que, na procura do gesto emancipatório de expulsão da lei (na família, na vida nacional, na arte) esteve mais ligado ao processo que passa pelo choque de Terra em Transe, pela irrupção das Tropicálias (primeiro a de Oiticica e, depois, a de Caetano), pela reposição de Oswald de Andrade¹⁰².

⁹⁹ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.27.

¹⁰⁰ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.22.

¹⁰¹ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.23.

¹⁰² XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.22.

Ao nosso ver, os *links* entre o fazer cinematográfico marginal e as formulações neoconcretas mostram-se nos modos como cada uma dessas manifestações supõe a existência de “um público articulado em termos de sensibilidade e informação”¹⁰³. Foi a partir de tal suposição que as proposições neoconcretas passaram a imaginar o espectador como uma pessoa ativa e fundamental à conformação do trabalho enquanto obra artística.

A passagem final de *H.O* ilustra postura semelhante à descrita acima. Nela, o próprio filme elimina a idéia do espectador como uma pessoa cuja experiência se esgota na simples contemplação. Oiticica se apropria do formato fálico de uma arma de fogo, chupando-a. Sua agressividade relaciona erotismo e prazer da violência. Tal passagem exemplifica como a sensibilidade do espectador pode ser convocada de modo provocativo, muitas vezes invertendo o poder de sedução da imagem e do corpo por ela apresentado, utilizando o fascínio do corpo em função de efeitos agressivos e da depuração de formatos interativos estabelecidos.

Construções cênicas semelhantes podem ser vistas, por exemplo, no filme *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) e no *happening* de Caetano Veloso no programa *Divino, Maravilhoso*, da extinta TV Tupi, realizado em 23 de dezembro de 1968. Caetano Veloso teria chocado a audiência ao apontar uma arma contra si mesmo. Enquanto a engatilhava, cantava: *Anoiteceu/ O sino gemeu/ A gente ficou/Feliz a rezar*¹⁰⁴.

¹⁰³ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.22.

¹⁰⁴ Esse e outros happenings tropicalistas estão descritos em: CALADO, C. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. São Paulo: editora 34, 1997.

2.2 Hélio Oiticica: uma proposta de participação

Celso Favaretto¹⁰⁵ avalia que o imaginário da revolução em voga na década de 1960 deu um sentido político para as atividades artísticas, especialmente as realizadas entre 1965 e 1968, quando do endurecimento da ditadura militar. Segundo o autor, podemos considerar características da produção artística desse período as necessidades de: 1) “articular a produção cultural em termos de inconformismo e desmistificação”; 2) “vincular a experimentação de linguagem às possibilidades de uma arte participante”; 3) “reagir à repressão”¹⁰⁶. Somando-se, esses três aspectos criaram uma atmosfera que envolveu e relacionou os projetos éticos, políticos e estéticos das obras artísticas.

Nos trabalhos de Hélio Oiticica, o processo de conformação do “participador” relacionou-se, em grande parte, com o desenvolvimento da concepção de *Arte Ambiental*. O artista, escreveu:

Ambiental é para mim a reunião do indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra. No seu programa, nasceram *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóldes* e *Parangolés*, cada qual com sua característica ambiental definida, mas de tal maneira relacionados como que formando um todo orgânico por escala. Há uma tal liberdade dos meios, que o próprio ato de não criar já conta com uma manifestação criadora¹⁰⁷

Os *Parangolés* (1963-1964) exemplificam como Oiticica interpretou o preceito neoconcreto de ativar “o espaço com uma atividade experimental voltada para o estabelecimento

¹⁰⁵ FAVARETTO, C. *Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹⁰⁶ FAVARETTO, C. *Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹⁰⁷ OITICICA, H. *Posição e Programa*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.103.

de relações entre o homem, o material, as forças e o espaço”¹⁰⁸. A busca de Hélio Oiticica por tornar os trabalhos artísticos independentes de suportes e que os transformassem em estruturas bidimensionais acabou por dar centralidade ao espectador participante, que Oiticica batizou como “participador”.

A partir dos seus *Projetos Ambientais*, Oiticica incluiu a conduta participante como meio de desconstruir na sua trajetória artística, e na leitura do seu trabalho, a possibilidade de qualquer referência à “obra de arte” como objeto a ser exibido e admirado. Os *Projetos Ambientais* edificaram, portanto, a informalidade como orientadora da relação entre público e trabalho artístico. Nos *Parangolés*, sobretudo, vemos que a necessidade de romper com a bidimensionalidade da arte e com a estrutura de quadro deu vazão ao objetivo neoconcreto de enfatizar as experiências orgânicas e perceptivas¹⁰⁹ do espectador. Notamos, assim, que outra característica dos *Projetos Ambientais* era enfatizar a participação corporal não só a partir da percepção do espectador, mas sobretudo, de um ato participativo caracterizado pela movimentação corporal.

Nos *Projetos Ambientais*, a participação torna-se concreta à medida que o participador passeia pelos ambientes criados pelo artista. A *Tropicália* (1967), “um cenário tropical com plantas, araras e pedrinhas”¹¹⁰, foi um dos ambientes mais notáveis de Oiticica. Os elementos que compunham esse cenário tropical fundamentavam um jogo com o participador. A própria descrição feita pelo artista permite-nos compreender claramente que o convite à participação era também um convite à exercitação da sensibilidade. Ao mesmo tempo, a *Tropicália* era lúdica. Por isso, o participador podia experimentar a proposta, sem que a compreensão intelectual fosse priorizada ou apartada da inteligência sensível.

¹⁰⁸ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.60.

¹⁰⁹ Ver: FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.40

¹¹⁰ OITICICA, H. *Tropicália. 4 de março de 1968*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.124.

2.2.1 O desenvolvimento gradual da noção de participador por Hélio Oiticica

De acordo com Kátia Maciel, “do conceito de *arte ambiental* ao *Suprasensorial* Hélio desdobra sua obra em uma série de experiências que trabalham com a inclusão do espectador em um meio criado pelo artista”¹¹¹. Especialmente através dos *Núcleos* e *Penetráveis* (1960-1963), os comandos participativos e de inclusão do espectador ganharam mais força. Entre os *Projetos Ambientais*, a seqüência de *Parangolés* ilustra de modo singular a maneira como Oiticica desenvolveu sua noção de participador.

De acordo com Celso Favaretto, “*Núcleos* e *Penetráveis* (1960-1963) são proposições que fazem avançar a experimentação por duas linhas de investigação: a da visão contínua da estrutura-cor, na exploração das múltiplas direções do espaço e da ressonância da cor; a da efetivação da participação”¹¹². Favaretto considera ainda que os *Núcleos* também simbolizam a passagem de Oiticica da arte preponderantemente visual para uma fase em que se desenvolveu com mais intensidade a questão da sensorialidade e do envolvimento do espectador como “agente de propostas ou como propositor das próprias ações”¹¹³

Já Lúcio Coelho Costa¹¹⁴ considera que, mesmo antes dos *Parangolés* e dos *Penetráveis*, Hélio Oiticica teria começado a elaborar convites ao espectador, de modo que ele adotasse posturas mais ativas que a contemplação. Assim, mesmo na fase concreta - com os *Metaesquemas* - Oiticica teria começado a desenvolver gradualmente a questão da participação. Embora em tal fase a relação imaginada com o espectador ainda se concretizasse de maneira

¹¹¹ MACIEL, K. *O cinema tem que virar instrumento*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹¹² FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.64.

¹¹³ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.65.

¹¹⁴ COSTA, L. *Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica*. p.116.

predominantemente visual, os *Metaesquemas* teriam sido fundamentais para as descobertas posteriores. Nas descobertas após aquelas em que a relação com o espectador se concretizava predominantemente por meio da exploração visual da obra, Oiticica materializou de modo efetivo o preceito neoconcreto de se desvincular do suporte do quadro. Assim, por meio dos *Parangolés* e da movimentação corporal, as experiências com cores foram transpostas para o espaço.

Ainda de acordo com Lúcio Coelho Costa, também os *Bólides* (1963-1964) teriam como efeito a reeducação do espectador. Os *Bólides* podiam ser tocados, e isso já criava uma abertura para a transformação do espectador em participante, “(...) despertando e ao mesmo tempo convidando-o a compartilhar sensações e detalhes estéticos”¹¹⁵. Já nos *Núcleos*, o público passeava por peças ortogonais que pendiam do teto e, por sua vez, os *Penetráveis* eram “projetos labirínticos em maquetes [em que] o espectador penetra de corpo inteiro nos corredores de cor”¹¹⁶, colocando-se efetivamente no centro da proposição artística.

No trabalho de Hélio Oiticica, a proposta de participação foi se tornando mais intensa à medida que suas invenções foram evoluindo. Quando o artista participou do *Grupo Frente* na primeira metade da década de 1950, suas pinturas mostravam, preponderantemente, o interesse pelo movimento visual que o espectador projetaria dentro da tela¹¹⁷. Dois anos depois, já na fase identificada como neoconcreta, por meio dos objetos denominados *Bilaterais* (1959) o corpo do espectador já era tomado como parte do trabalho. À medida que as peças *Bilaterais* pendiam do teto, o espectador tinha a liberdade de circular entre elas. Mas, ao nosso ver, nenhuma das

¹¹⁵ COSTA, L. *Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica*. p.115.

¹¹⁶ COSTA, L. *Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica*. p.116.

¹¹⁷ Ver: MACIEL, K. *O cinema tem que virar instrumento*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

experiências de Oiticica incorporou tão bem o corpo quanto o *Parangolé*, que segundo Kátia Maciel, “vestia o ritmo do corpo”¹¹⁸.

Hélio Oiticica¹¹⁹ não tomou a questão da participação como uma invenção sua, embora ele a tenha desenvolvido de modo bastante peculiar. Para o artista, a proposição de participação era traço comum das manifestações de vanguarda brasileiras. A intencionalidade vanguardista de Oiticica evidenciou ainda um posicionamento conceitual perante a realidade e o fazer artístico no país. Com a teoria da Nova Objetividade, Hélio declara ter buscado “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial, (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas”¹²⁰. Em linhas gerais, nos textos de Oiticica aparecem destacados como objetivos da arte de vanguarda: a) a tendência à superação do objeto e do quadro; b) a tomada de posição em relação a problemas políticos, éticos e sociais; c) o gosto pelas proposições coletivas; d) o desenvolvimento de formas participação visuais, táteis ou semânticas¹²¹.

Quando propôs ao espectador que ele se transformasse em participante, Oiticica o fez por acreditar na “impossibilidade de as camadas de ‘representação’ emergirem como algo vivo”¹²². Desse modo, torna-se claro que, ao contrário das artes que enfatizam a supremacia da contemplação visual e de um jogo intelectual na relação com o espectador, as proposições participativas de Oiticica destacaram a dimensão corporal e sensível de tal relação, apontando a conduta como elemento essencial à inversão de posturas espectadoras tradicionais. A liberdade da

¹¹⁸ MACIEL, K. *O cinema tem que virar instrumento*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹¹⁹ OITICICA, H. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. pp.110-119.

¹²⁰ OITICICA. *Tropicália*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.124.

¹²¹ Ver: OITICICA. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.110.

¹²² OITICICA, H. *Crelazer*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.137.

conduta participadora confirma o caráter inventivo e experimental da proposta artística e da participação:

O essencial das manifestações antiartísticas é a confrontação dos participantes com situações; concentrando o interesse nos comportamentos, na ampliação da consciência, na liberação da fantasia, na renovação da sensibilidade, desterritorializam os participantes, proscvem a obra de arte, coletivizam ações. Desnormativizantes (grifo nosso), pois questionam as significações correntes, essas manifestações interferem nas expectativas dos protagonistas, sendo, portanto, práticas reflexivas¹²³.

Destacamos o aspecto desnormativizante da conduta como elemento essencial na proposta de participação maturada por Oiticica nos seus *Parangolés*. Na dança que o participante executa com o *Parangolé*, mesmo os pequeninos gestos, cotidianamente tidos como pouco significativos, podem ter grande valor, uma vez que contribuem para o questionamento do *status* da obra de arte como objeto a ser exibido e contemplado. Ao mesmo tempo, cada pequenino gesto torna-se importante para a exploração estética dos movimentos e das possibilidades corporais do participante, bem como para o destaque de sua conduta como atividade singular.

“O Parangolé é mais do que a última ordem do ambiental: é a invenção de uma nova forma de expressão: uma poética do instante e do gesto; do precário e do efêmero”¹²⁴. Portanto, o *Parangolé* redimensiona as posturas cotidianas e os nossos olhares para elas, sem que com isso haja a necessidade de espetacularização da conduta, já que a natureza da proposta é interativa, e não contemplativa. Se em certas situações a conduta pode ser extremamente educada ou estigmatizada, durante o ato participativo do *Parangolé*, o que se efetiva é uma possibilidade de transformação das interferências que as normas e rituais sociais exercem em nossos comportamentos.

¹²³FAVARETTO, C. *Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹²⁴FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.105.

No momento participativo, a conduta torna-se (re) inventada, pois mostra-se efetivamente como uma possibilidade de redimensionar as interferências sociais e culturais que recaem sobre ela. Assim, podemos dizer que o comportamento corporal exigido pela participação nos *Parangolés* é poético, já que esse torna evidente a possibilidade de desarticulação ou de reorganização da pragmática existente nos gestos.

2.2.2 Os *Parangolés* e a conduta participadora

Embora os *Parangolés* fossem capas e objetos formados a partir da utilização inusitada de materiais diversos - como tecidos, plásticos, papéis, jutas – o que levou Oiticica¹²⁵ a inventá-los não foi a possibilidade de transposição poética dos materiais, mas sim o desejo de que a experiência da obra de arte resultasse de uma “percepção total”, uma ausência de separação entre as experiências visuais, intelectuais e sensíveis:

Não quero aqui a apreensão objetiva transposta dos materiais de que se constitui a obra: por ex., plásticos, panos, esteiras, telas, cordas, etc., nem essa mesma relação a objetos aos quais se relacionam as obras: por ex., tendas, estandartes, etc. Essa relação das “aparências” com coisas já existentes não é primordial na gênese da idéia, ou talvez o fosse de outro ponto de vista do “porque” dessa plasmação verificada no decorrer da realização da obra, da sua plasmação¹²⁶

Segundo Celso Favaretto¹²⁷, através dos *Parangolés*, Oiticica: 1) “formula sua arte ambiental”; 2) “conquista a estética do movimento e do envolvimento”, ou seja, desenvolve uma forma de participação que trabalha diretamente com a liberdade corporal da pessoa, 3) articula

¹²⁵ OITICICA, H. *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.85.

¹²⁶ OITICICA, H. *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. pp.85-86.

¹²⁷ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. pp. 104-105.

uma nova forma de expressão, “uma poética do instante e do gesto, do precário e do efêmero”¹²⁸. Além disso, Hélio Oiticica transpõe os materiais para uma ordem “perceptivo-estrutural”¹²⁹. Desse modo, a elaboração dos *Parangolés* não depende somente da qualidade dos materiais com os quais foram feitos, mas principalmente, do modo como se efetivam o envolvimento e a participação corporal.

Deve existir, portanto, uma distinção entre as idéias de *Parangolé-objeto* e de *Parangolé-acontecimento*. Esse último é que concretiza a proposição artística, que a torna experiência factível. O *Parangolé* instaurou um sentido mais exato da proposta de participação, pois, além de deixar evidente que a obra era conformada somente enquanto o participante se envolvia com ela e, a partir disso, explorava a espacialidade, fundou uma estética do movimento e da performance que rompeu de modo ativo com a visualidade predominante em trabalhos anteriores do artista.

Mais que um simples objeto, o *Parangolé* tornou-se notório por exigir do participante a postura exploratória. O próprio termo “*Parangolé*” designa essa natureza: é uma “expressão idiomática, oriunda da gíria do Rio de Janeiro que possui diferentes significados: agitação súbita, animação, alegria e situações inesperadas entre as pessoas”¹³⁰

De acordo com Vera Casa Nova¹³¹, o trabalho de Hélio Oiticica estruturou-se nas relações “face a face entre o corpo do participante e o objeto artístico”. Assim, podemos visualizar através dos *Parangolés* um processo reflexivo, em que não só o corpo do participante perspectiva o trabalho do artista, como também o trabalho o faz: é a incorporação do corpo pela obra e da obra pelo corpo, como o artista afirma no filme *H.O.*:

¹²⁸ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. pp. 104-105.

¹²⁹ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.105.

¹³⁰ In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.88. Nota da organização.

¹³¹ CASA NOVA, V. *Texturas: ensaios*. p.24.

O *Parangolé* não era uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. A experiência da pessoa que veste e da pessoa que está fora vendo a outra vestir (...) são experiências simultâneas, são multi-experiências. Não se trata do corpo como suporte da obra. Pelo contrário, é a total incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. É uma intra-união, incorporação.

Ao nosso ver, a crítica do trabalho de Hélio Oiticica só comporta o termo “obra” se traz implícita a idéia de que a obra é um acontecimento relacional. Esse aspecto interativo das proposições artísticas de Oiticica pode ser verificado nas relações entre o corpo do participante e o objeto artístico, através das quais o corpo “(...) se transforma ao se conectar com outros corpos e outros dispositivos”¹³². O acaso a que os corpos dos participantes se lançam funda uma relação fraternal com a obra, tornando-a pouco rígida, de ordem não-transmissiva e não-linear. Portanto, através dos *Parangolés*, Oiticica mostrou uma despreensão quanto ao projeto de controle ou à roteirização da conduta participadora. Ao mesmo tempo, os *Parangolés* deixaram evidente que o comportamento do público era um dos seus principais elementos estéticos.

A estética do movimento que se elabora nas relações entre o corpo do participante e o objeto artístico ainda mostra que a conduta nunca é mesma, já que a cada segundo o corpo do participante fica submetido a uma nova situação, uma nova condição interativa. Do mesmo modo, na incorporação do *Parangolé*, o sentido da conduta não se esgota em um único movimento. Mais que contribuir para que descobramos uma possibilidade de organização da dimensão comunicativa do corpo, o *Parangolé* concretiza a noção de que a relação entre participante e obra faz-se constantemente. Novamente, nos valem das palavras de Vera Casa Nova: “A mediação do corpo faz com que o espectador procure tocá-lo. Mas esse tocar é tão efêmero quanto o próprio *Parangolé* mediado pelo próprio corpo de Nildo da Mangureira e do próprio Hélio”¹³³.

¹³² CASA NOVA, V. *Texturas: ensaios*. p.24.

¹³³ CASA NOVA, V. *Texturas: ensaios*. p.28.

O caráter de constante elaboração da relação entre participante e *Parangolé* pode ser visualizado na descrição do *Parangolé Incorporo a revolta* (1967), que realizamos a partir da observação de um dos registros fotográficos mais divulgados do trabalho de Oiticica. Em tal fotografia, Nildo da Mangueira, exímio passista da escola de samba Estação Primeira de Mangueira e companheiro de Hélio Oiticica, concretiza uma idéia de revolta social. As marcas de seu corpo encarnam essa possibilidade: sua pele é negra, ele possui um ar não-aristocrata, sua postura corporal dialoga visivelmente com a ginga da dança mais popular do Brasil, o samba. Por meio dessa imagem do *Incorporo a revolta*, ficamos frente a uma materialidade corpórea em franca conformação. Também o trajar de Nildo - suas congas surradas, seu ar não-aristocrata, a cor da pele, além do evidente lugar onde nasceu que não mais se destaca do próprio nome - contribuem para que identifiquemos nessa imagem uma materialidade corpórea que associa revolta e marginalidade social.

Se através da liberdade de movimentação efetivada na dança com o *Parangolé* o corpo mostra a beleza dos seus movimentos e gestos, ele também nos permite destacar um traço desnormalizante na conduta participativa. É inerente ao ato participativo colocar em trânsito os sentidos já conformados de certas condutas, como fica claro no exemplo do *Incorporo a revolta*. Nesse trabalho, a corporalidade é propositalmente potencializada como indicativo de uma condição marginal, que ao mesmo tempo reverte-se em signo de revolta.

Os *Parangolés* são estruturas que propõem um “não-teatro”, um “não-ritual”, um “não-objeto de arte”, um “não-mito”: o seu tempo é o das ações desregradas, ora previsíveis ora improvisadas, da invenção e da surpresa. São dispositivos que desencadeiam experiências exemplares com o objetivo de “violar” o “estar” dos participantes “como indivíduos no mundo” transformando-lhes os comportamentos em coletivos”¹³⁴.

¹³⁴ FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. p.107.

A vontade de interferir nas convencionalidades do comportamento do público e do próprio sistema artístico é inerente aos trabalhos com pretensões experimentais e de vanguarda, como é o caso dos *Parangolés* de Hélio Oiticica. Para o artista, “não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a idéia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência”¹³⁵. Oiticica denomina “convi-conivência” certos hábitos da sociedade, entre os quais a “falta de posição crítica” e de “abertura para as ambivalências”¹³⁶. Daí sua necessidade de desconstruir o *status* da obra de arte como objeto a ser contemplado.

A liberdade comportamental do participante e a estética do movimento surgem no ato participativo proposto pelo *Parangolé*, justamente porque a partir dele se elaboram condutas poéticas. Essas, por sua vez, surgem quando os gestos nos propiciam visões de comportamentos não-padronizados. “A função poética põe em evidência o lado material dos signos; ela enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem, (...) organiza as seqüências de signos de forma a manter o caráter perceptível de sua construção”¹³⁷. Assim, a liberdade é um traço fundamental na conduta que permeia a relação entre o *Parangolé* e o corpo do participante. Além disso, a obra incorpora a materialidade do corpo, e vice-versa. A movimentação corporal e os modos específicos de vestir ou dançar dos participantes são também incorporados no *Parangolé*, o que permite que o imaginemos como uma obra relacional, um acontecimento participativo.

¹³⁵ OITICICA, H. *Brasil diarréia*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.20.

¹³⁶ OITICICA, H. *Brasil diarréia*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.18.

¹³⁷ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.26.

2.3 O cinema em 1960 e 1970: Cinema Novo e Cinema Marginal

Durante a segunda metade da década de 1960 e a década seguinte, houve também importantes transformações no cinema brasileiro, as quais englobaram toda a discussão sobre o papel da arte, tendo em vista a realidade nacional e a atuação da ditadura no mercado de bens culturais. Em função do filme *H.O.*, gostaríamos de destacar entre tais manifestações o chamado Cinema Marginal, além do modo como ele colocou os corpos dos atores e as condutas dos personagens em cena.

Como vimos, entre as décadas de 1960 e 1970, o fortalecimento do mercado interno de bens culturais fundou-se no desenvolvimento de uma cultura nacional, popular e midiática¹³⁸, sustentada em grande parte pelo intenso ritmo de importações de imagens e de seus modelos estéticos. Tal fato corresponde à conjuntura do momento: em 1971, os filmes brasileiros ocupavam 13,9% do mercado nacional, e as exibições dos Estados Unidos nas televisões locais de toda a América Latina atingiam o índice de 84%, conforme dados da Unesco¹³⁹. Tendo em vista esse quadro, destacamos como características das iniciativas nacionais, por um lado, a posição crítica em relação às imagens importadas e ao seu descolamento da vida nacional, e por outro, a titubeação entre a importação de modelos e um projeto de construção de um diálogo efetivo com a realidade do público brasileiro.

A iniciativa da Companhia Vera Cruz, na década de 1950, ilustra a segunda característica da tendência nacional antes destacada. A Vera Cruz se propôs o desafio de uma produção cinematográfica organizada em bases empresariais e alinhada à estética dos filmes industriais produzidos nos Estados Unidos. “A estratégia da Vera Cruz ao procurar a medida técnica do

¹³⁸ Ver: ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*.

¹³⁹ Ver: ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. pp.194-199.

filme norte-americano indicava uma opção a um só tempo econômica e estética”¹⁴⁰. Mas frente à realidade do mercado, a empresa produziu 18 filmes em sete anos, e acabou fechando as portas em 1957.

O Cinema Novo foi uma das experiências que idealizaram todo um discurso sobre a necessidade de independência do cinema brasileiro, harmonizando-o com as suas produções. Hoje, o Cinema Novo ilustra bem o conflito e a diversidade discursiva da época, já que suas propostas mesclaram nacionalismo, engajamento político, e também a idéia de cinema de autor.

Nossa geração - dizia Glauber - tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural”¹⁴¹.

Outra proposta cinematográfica que se destacou a partir do fim da década de 1960 foi o chamado Cinema Marginal brasileiro. Assim como no Cinema Novo, os autores do chamado Cinema Marginal desenvolveram linguagens e tramas alusivas aos rumos da vida nacional, entretanto, sem transparecer a pretensão de realizar intervenções políticas através dos seus filmes. À sua maneira, esse cinema permitiu a adesão do momento político, e hoje possibilita-nos uma leitura sobre os efeitos da atuação da ditadura no campo da produção cultural: não por acaso, os personagens marginais eram “desviados ou histéricos”¹⁴², e grande parte das narrativas fragmentárias.

Podemos dizer que no chamado Cinema Marginal a dramatização dos personagens ocorreu, freqüentemente, por meio da relação com as drogas, o sexo e com o próprio corpo:

¹⁴⁰ Ver: HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.34.

¹⁴¹ HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.37.

¹⁴² MACIEL, K. *O cinema tem que virar instrumento*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

Longe da má consciência do *Cinema Novo*, o *Cinema Marginal* se liberta dos dilemas da intelectualidade de esquerda e dos compromissos com a estética da fome glauberiana e assume temas como a droga, o corpo, o sexo, na lógica do *Bandido da luz vermelha* em que “a gente avacalha mas esculhamba” [lema repetido pelo bandido ao longo do filme]. Histeria, desvio, fragmentação são traços que se repetem na construção de personagens dos filmes de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Neville de Almeida, entre muitos outros. Do ponto de vista da narrativa criam-se seqüências desconectadas que apresentam situações que explodem nas telas, não há nenhuma idéia de representação do vivido, apenas imagens-caos jogadas em um espectador em choque. A agressividade surge no horror e abjeto mostrado como em cenas de crimes e vômitos. A reação do público não é mais intelectual, como no *Cinema Novo*, mas visceral¹⁴³.

Não devemos tomar o Cinema Novo e o Cinema Marginal como experiências opostas, já que cada um permite, à sua maneira, o olhar sobre um mesmo contexto histórico e sobre uma conjuntura nacional. O próprio Glauber Rocha, tomado como ícone do Cinema Novo, figurou entre as experiências marginais, com o seu filme *Câncer*, de 1968¹⁴⁴. Ademais, os autores do chamado Cinema Marginal não almejavam alcançar uma unidade estética ou temática, como era o caso dos representantes do Cinema Novo. Os filmes marginais não constituíram um movimento organizado; se avaliados em conjunto eles formam, “(...) no entanto, um documento amplo sobre uma época e um estado de espírito”¹⁴⁵.

A denominação “Cinema Marginal” sequer é consensual. Há, inclusive, uma diversidade de nomenclaturas que designam essa experiência. Inácio Araújo cita as expressões “cinema de invenção” e “underground”¹⁴⁶. Jean-Claude Bernadet cita a corruptela “udigrúdi criada por Glauber Rocha (uma referência ao circuito marginal dos Estados Unidos, o “*underground*”), além

¹⁴³ MACIEL, K. *O cinema tem que virar instrumento*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

¹⁴⁴ Ver: RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1960)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp.375-376.

¹⁴⁵ ARAÚJO, I. *No meio da tempestade*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.24.

¹⁴⁶ ARAÚJO, I. *No meio da tempestade*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.24.

da alcunha “Cinema Marginalizado”¹⁴⁷. Ainda de acordo com Jean-Claude Bernadet, a terminologia “Cinema Marginal” foi relativizada mesmo no auge da atividade dos cineastas por ela identificados. Júlio Bressane e Rogério Sganzerla teriam discordado da expressão, por não fazerem filmes com o objetivo de deixá-los à margem¹⁴⁸.

Quando se fala em “cinema marginal”, ninguém, ou quase ninguém, gosta da etiqueta. No entanto, ela persiste, em parte devido à associação problemática entre transgressão estética e violência dos assaltantes, num transporte que, no entanto, sugere algo a respeito da produção e do seu contexto: um país marcado pela guerrilha urbana em resposta àquele que foi o período mais negro da ditadura. “Marginal” opera, sem dúvida, uma redução e não dá conta da invenção formal, do teor de experimentação de uma parcela dos filmes que se costumou incluir nesta tendência - que, grosso modo, se afirmou de forma mais vigorosa no período ente 1968 e 1973, mas ecoou nos anos seguintes, em aspectos do trabalho, já em regime francamente solo de cineastas que por aí passaram, como Bressane, Tonacci, Rosemberg, Sganzerla, Reichenbach, e Neville d’Almeida, entre outros¹⁴⁹.

Um ponto de diferenciação entre Cinema Marginal e Cinema Novo é o modo como os seus personagens nos permitem hoje olhar para o contexto em questão. Obviamente, há que se considerar o inevitável anacronismo do olhar. Mas, de modo geral, nos filmes do Cinema Novo persiste a possibilidade de uma avaliação mais coletiva de cada personagem, mesmo que também os personagens do Cinema Marginal possam ser tomados como metáforas ou alegorias do país e da realidade nacional. Avaliando os personagens Antônio das Mortes, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e o jornalista Paulo Martins de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) o diretor comenta:

Paulo Martins, como Antônio, é um cara que vai à direita e à esquerda, que tem má consciência dos problemas políticos e sociais. Encontramos nele uma revolução recorrendo às contradições, e disso ele morre. É aliás uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins representa, no fundo, o comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer.

¹⁴⁷ BERNADET, J.C. *Cinema Marginal?* In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.12

¹⁴⁸ BERNADET, J.C. *Cinema Marginal?* In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.12.

¹⁴⁹ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.21.

Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo despreza o povo¹⁵⁰.

Já os personagens do chamado Cinema Marginal são indivíduos urbanos, histéricos e descrentes com bandeiras políticas otimistas. Seus corpos e condutas apresentam-se, então, como concreções singulares de um estado de espírito, e também como subversões silenciosas. Muitos desses personagens seriam marginalizados na sociedade real, pelo uso de drogas ilícitas, pela falta de caráter ou pela prostituição. Por isso mesmo, suas condutas representam a contramão de um sistema de opressões a palavras e aos comportamentos livres. Diferentemente do que acontece com os personagens do Cinema Novo, nas bocas e nas condutas marginais não se desenham respostas a questionamentos sobre os destinos de coletividades.

Mesmo quando agressivo, em tensão flagrante com o grande público, o Cinema Novo pensava em termos de um “nós”. Queria aglutinar autores e platéias, entendendo a crítica do estado das coisas como ação política legível no seio de uma coletividade que se interrogaria, nos filmes, sobre seu destino, como se houvesse contrato a legitimar. O marginal é a ruptura deste contrato, o momento de afastar de vez qualquer suposta unidade entre tela e platéia que faria do cinema um ritual de identidade nacional. Ele é a expressão maior da sociedade cindida, das gerações estranhadas, dos jovens já não mais empenhados em assumir o papel de falar “em nome de”. A nação não cumprira o seu papel de sujeito histórico e se mostrara uma miragem, e, como comunidade imaginada, revelara suas fissuras (isto já era tema do Cinema Novo)¹⁵¹.

Apesar das particularidades por meio das quais o Cinema Novo e Cinema Marginal colocaram em trânsito o debate sobre a produção cinematográfica brasileira consideramos, para fins de contextualização empírica, o objetivo comum que transformou ambos em produções singulares do nosso país. Querendo ou não, eles se constituíram como posicionamentos precisos em relação à estrutura do mercado audiovisual então organizado.

A produção marginal ganhou mais força no fim da década de 1960, com ecos também fortes na década seguinte. Já o Cinema Novo teve suas produções mais notáveis no desenrolar da

¹⁵⁰ HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.48.

¹⁵¹ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.21.

década de 1960. De acordo com Fernão Ramos¹⁵² o Cinema Novo tem, pelo menos, duas fases: uma entre 1961 e 1962, quando o cinema nacional passou por um período de crescimento, e se produziram filmes que, se não pertenceram propriamente ao Cinema Novo, trouxeram elementos essenciais ao seu desenvolvimento: *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), *Barravento* (Glauber Rocha, 1961), *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962).

É, portanto, a partir do final de 1962 e início de 1963 que o Cinema Novo adquire feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio. Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos ao termo “alienação” e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês¹⁵³.

O modo como a figura do povo passou a entrar nos filmes, progressivamente mais complexa e alegórica, exemplifica a autocrítica realizada pelo Cinema Novo. De acordo com Fernão Ramos, marcam essa fase os filmes *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970). Num outro pólo do fazer nacional, o chamado Cinema Marginal apresentou temas e objetivos bem mais modestos que a reflexão sobre a relação entre o povo e as imagens, e vice-versa.

Embora o Cinema Marginal tenha abarcado uma diversidade de fazeres, sob a sua chancela ganhou força uma linha que, por um lado, dialogou ironicamente com “o cinema de gênero e com a narrativa clássica”¹⁵⁴, e por outro, explicitamente desenvolveu “a preocupação de

¹⁵² RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp.299-397.

¹⁵³ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.346.

¹⁵⁴ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.383.

atingir o mercado exibidor”¹⁵⁵. No início da década de 1970, a opinião pública já identificava um grupo de autores - à sua revelia - como integrantes do chamado Cinema Marginal. Inicialmente associados aos cineastas do Cinema Novo, esses realizadores foram, aos poucos, tornando-se figuras mais independentes.

A necessidade de fazer cinema fora do esquema de “mecenas” sem as condições precárias dos filmes do início da década, tornam o Cinema Novo cada vez mais aberto aos gostos do público (e não mais do “povo”) ao fator de exibição. (...) Quem irá segurar a antiga bandeira do Cinema Novo quanto à indústria e à linguagem será a nova geração do Cinema Marginal, que por isso mesmo entrará em profundo conflito com os antigos mestres¹⁵⁶.

A escassez de recursos financeiros é sempre citada quando se fala de filmes marginais. Mas, devido à variedade de fazeres que o Cinema Marginal abraçou, os filmes com ele identificados processaram de maneiras também diversas a questão do financiamento. É possível destacar, a partir de Fernão Ramos, três linhas de produção. A primeira seria “mais ligada ao cinema de gênero norte-americano, de onde busca material para a criação da ambiência ficcional”¹⁵⁷, e aproveita temas eróticos como meio de ganhar a simpatia do público. A outra linha, também ficou marcada pela “temática erótica como chamariz do público, juntamente com forte fragmentação narrativa”¹⁵⁸, além de um diálogo irônico com a narrativa clássica. Filmes exemplares seriam o *Bandido da luz vermelha* (Rogério Szangerla, 1968) e *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969).

O experimentalismo formal também faz parte de alguns filmes marginais, que demarcaram a postura autoral, como é o caso de *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970). De acordo

¹⁵⁵ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.384.

¹⁵⁶ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp. 354-355.

¹⁵⁷ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.383.

¹⁵⁸ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.383.

com Fernão Ramos, podemos encontrar nesse filme uma unidade de estilo, não necessariamente por meio da narrativa, mas de outros elementos como a fotografia, a trilha sonora e a estrutura de ação.¹⁵⁹ Ainda de acordo com o autor, as fragmentações das narrativas e dos personagens são características do Cinema Marginal.

A narrativa se fragmenta ao extremo, com o esfacelamento do fio da intriga e também dos personagens. O universo ficcional é esboçado, mas não sofre solução de continuidade, estabelecendo-se mais enquanto descrição de uma situação determinada. Berros e longas cenas expressando o horror perpassam de ponta a ponta esses filmes. A imagem do abjeto (babas, vômitos, excrementos, lixo, etc.), o que constitui um traço característico do Cinema Marginal, também encontra aqui uma significação reiterada na narrativa. Tem-se a impressão de que existe algo incomensuravelmente ignóbil que necessita, para poder ser expresso, de dilacerar a textura da linguagem, ela, em si mesma, motivo de falseamento destes sentimentos exacerbados¹⁶⁰.

Por subverterem as normas que orientam a “boa conduta”, as posturas freqüentemente presentes nos filmes marginais provocam impacto semelhante ao abalo moral que os corpos deficientes ou que adotam “más condutas”¹⁶¹ despertam. De acordo com David Le Breton, a doença, a loucura e o desespero são traduções físicas daquilo que se considera “má conduta”, a qual demonstra um estatuto paradoxal em relação às modalidades de comportamento originadas nas culturas hegemônicas ou no interior dos costumes sociais.

Ainda de acordo com Le Breton, um corpo tido como deficiente é sempre estigmatizado, seja pelo fato de contrariar a norma padrão ou de demarcar uma posição diferencial. “Quanto mais a deficiência é visível e surpreendente (um corpo deformado, um tetraplégico, um rosto desfigurado, por exemplo), mais suscita a atenção social indiscreta que vai do horror ao espanto e mais o afastamento é declarado nas relações sociais”¹⁶².

¹⁵⁹ Ver: RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp.383-384.

¹⁶⁰ RAMOS, F. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, F. (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.389.

¹⁶¹ LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. p.60.

¹⁶² LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. p.75.

Ao se afirmarem como diferenciais, as condutas marginais desajustam-se dos padrões estabelecidos e tornam-se provocantes, como é o caso do comportamento cômico e pornográfico do *Bandido da Luz Vermelha*. O filme atualizou a polêmica tradicionalmente criada em torno da chanchada, reaproveitando-se desse gênero cinematográfico e deslocando a crítica que a tinha como um modelo importado da cultura, fazendo assim com que tal gênero ressurgisse, inusitado e provocativo. Esse deslocamento crítico em relação à chanchada, segundo Rubens Machado Jr., constituiu-se como um ponto de oposição entre Cinema Marginal e Cinema Novo:

Entre as inúmeras oposições, tomo como exemplo uma das que considero mais significativas: o interesse dos marginais pelo humor e conseqüente revalorização da Chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas. É preciso recompor os passos desse desprestígio intelectual da Chanchada, enrijecido entre o final dos anos 50 e 60, para se ter uma idéia daquilo que então veio a se desrecalcar. Tem a ver com a noção de que a paródia dos chanchadeiros prendia-se (submetendo-se) ao modelo importado de cultura e de cinema, uma macaqueação dos gringos como alçada menor e tacanha da condição brasileira; mais: capítulo da subserviência espiritual colonizada¹⁶³.

Nas condutas dos personagens marginais, a chanchada ganhou ares mais eróticos e irônicos, tendendo à pornografia. O Cinema Marginal relançou a chanchada como um olhar crítico sobre o Brasil e sobre o próprio modo de se fazer cinema, ainda que de maneira polêmica. Uma forma originalmente caricata de filmes estrangeiros que se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960, a chanchada é apenas um entre tantos índices da condição controversa do nosso cinema, que realizando percursos pendulares, ora busca se afirmar como autônomo, e ora deixa evidente sua limitação em barrar referências de outros fazeres cinematográficos. Enquanto a elaboração do *know-how* cinematográfico foi mais latente no país, a solução encontrada foi, literalmente, importar formas de encenação estrangeiras:

¹⁶³ MACHADO JR, R *Passos e descompassos à margem*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.16.

Num país como o Brasil, em que desde o início o cinema era realizado em boa parte por imigrantes, algumas vezes recém-chegados, esse problema é ainda maior. Imagine-se o que seria o ciclo nacionalista dos anos 10, realizado predominantemente por estrangeiros, em que os temas eram diretamente retirados das páginas da História do Brasil e da ficção clássica no gênero, como a de José de Alencar! Podemos ter boa idéia vendo *O caçador de diamantes* (1933), de Vittorio Capellaro, imigrante italiano dos anos 10 e cineasta representativo daquela produção inteiramente desaparecida. Apesar de bastante temporão, o filme nos permite ver problemas como os bandeirantes tirados da obra homônima de Olavo Bilac agindo como fidalgos em filme europeu do gênero capa e espada¹⁶⁴.

A apropriação da chanchada pelos filmes marginais - e mesmo os gestos estrangeiros presentes nas produções das primeiras décadas do século passado - oferecem uma margem para a reflexão sobre as interferências das condutas dos atores na concretização das imagens. Em ambos os casos, tanto faz se o gesto imita algo trazido da realidade ou da ficção, pois suas formas de apresentar os referentes não se esgotam no mecanismo da imitação: denotam modos de fazer e de conceber as imagens e o próprio cinema. É como afirma Michel Serres¹⁶⁵: a imitação sempre desemboca em processos de aprendizagem e em novas relações com o mundo, essas baseadas na invenção, e não somente na repetição do já visto. É por tal motivo que, no ato imitador, convivem “inunção, propósito, morte e ressurreição”¹⁶⁶.

Nós nos imitamos, nós nos opomos; subitamente, um de nós, por qualquer motivo, deixa a gaiola e, fora dessa prisão mimética, descobre sozinho alguma coisa e, então, acontece uma invenção; seu corpo a assimila; essa coisa retorna depois entre as causas e, totalmente nova, se torna a causa de novas oposições¹⁶⁷.

Assim, o modo como uma imagem permite a apresentação de uma conduta, contribui para (re) dimensionar os corpos que ela apresenta e tudo aquilo que os seus gestos imitam, tudo o que se alimentou de representações e de significados prévios à realização da própria imagem.

Voltemos ao exemplo do filme *O Bandido da luz vermelha*. Na figura do bandido, vemos como

¹⁶⁴ MACHADO JR., R *Passos e descompassos à margem*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. pp.16-18.

¹⁶⁵ Ver: SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. pp.82-84

¹⁶⁶ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.84

¹⁶⁷ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.82.

personagens desestabilizados e histéricos, com seus corpos deficientes e suas “más condutas”, podem nos conduzir a novos aprendizados. O bandido ilustra não só como um personagem do cinema torna-se retrato de seu tempo, mas também a possibilidade de se violentar ou romper com valores e condutas construídos baseados em normas e comportamentos padrões.

O clima de violência em que nasceram muitos personagens marginais, em que brotaram suas condutas anti-heróicas, evidencia, em certa medida, a forma como o Cinema Marginal esteve à parte das estratégias espetaculares que tornam os filmes facilmente deglutíveis. Paulo Sacramento avalia: “O cinema marginal é real, existe, é seu vizinho ou está dentro de você. Esqueça os pedestais, o *glamour*, e as mulheres de revista. O mundo tem cheiro, é palpável. Goze com ele, experimente seus venenos, quebre-o, olhe-o pelo avesso”¹⁶⁸. A partir de suas “más condutas” e de seus corpos deficientes, os personagens concretizam imagens à margem e modos apartados do mercado que reproduz, em larga escala, corpos deglutíveis, irreais e *glamourizados* ao extremo.

As “más condutas” e os corpos torpes de personagens bandidos, histéricos, prostituídos diferenciam-se das posturas exibidas em primazia pelas estratégias espetaculares, que por sua vez, sustentam modelos preestabelecidos de relação com o público. Como consequência, as estratégias espetaculares percorrem certas obviedades no seu projeto de interação com o público. Já nas “más condutas” e nos corpos deficientes dos personagens marginais residem possibilidades de resistência, de afirmação das diferenças e singularidades diante de um mundo em que predominam comportamentos ditatoriais e uniformes.

Há, ainda, uma complexidade própria do Cinema Marginal. Isso ocorre, por um lado, pelo modo irônico com que seus cineastas dialogaram com as estratégias espetaculares. Esse cinema

¹⁶⁸ SACRAMENTO, P. *Triunfo na derrota*. In: www.heco.com.br. Acesso em 22/04/07.

constituiu-se como um emaranhado de referências: o “bom” e o “mau gosto”, a chanchada, a pornografia, a poesia, a ironia, etc. “Valorizam-se formas híbridas, identificadas com o mau gosto, com os gêneros à margem, tomados como uma metáfora do percurso do cinema brasileiro, ou do próprio país, repertório de cenas de desencanto trabalhadas numa chave escatológica”¹⁶⁹.

Outro elemento que contribui para que os personagens e condutas marginais concretizem, ainda hoje, um projeto diferenciado de interação com o público é o fato de suas próprias existências sustentarem situações que não são hegemônicas. Os personagens marginais são oblíquos, são borrões, e não exatamente desenhos bem formados de projetos ideológicos. Do mesmo modo, o tom experimental de muitos filmes marginais, sua evidente aceitação da improvisação dos atores e a fragmentação das narrativas, tornam-se coerentes com as condutas desligadas de orientações hegemônicas e que transgridem os costumes sociais. Por esse motivo, os corpos deficientes e as “más condutas” dos personagens marginais talvez transformem-se em imagens daquilo que um filme exclusivamente esteta talvez identifique como elemento do mau gosto ou do despreparo.

¹⁶⁹ XAVIER, I. *O Cinema Marginal Revisitado, ou O avesso dos anos 90*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.22.

Capítulo 3

Quando as condutas entram em cena

O corpo não é um instrumento, não é algo que se possa forçar a se expressar.

Eugênio Barba

3.1 Caracterização do filme *H.O*

O filme *H.O* é de 1979. O curta-metragem reconstitui o trabalho de Hélio Oiticica. Com fotografia de Edson Santos, roteiro e direção de Ivan Cardoso e edição de Ricardo Miranda, *H.O* possui duração de apenas 13 minutos. No elenco, estão Caetano Veloso, Carlinhos do Pandeiro, Ferreira Gullar, Lygia Clarck, Wally Salomão, o próprio Hélio Oiticica, além de Nininha e Nildo da Mangureira. O filme recupera os trabalhos de artes plásticas de Hélio Oiticica por meio de fragmentos discursivos, imagéticos e sonoros. A trilha sonora é igualmente formada por uma variedade de recursos, entre os quais ruídos, canções, gritos, e mesmo uma locução radiofônica. Ainda há a utilização de textos poéticos de Haroldo de Campos.

A rigor o filme pertence ao período de abertura política brasileira, iniciado em 1978. A partir de 1974, o Brasil passou gradualmente por experiências que posteriormente o conduziram à retomada democrática de fato. De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves¹⁷⁰, o período entre 1976 e 1978 foi de maior liberdade para os discursos políticos e os movimentos culturais do que ocorrera no momento de recrudescimento da ditadura militar, o qual ficou patente com o Ato Institucional Nº 5 – o AI 5.

¹⁷⁰ Ver: HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.99.

Nos ventos das liberalizações, assiste-se a uma mudança do discurso cultural que retoma um vocabulário menos alusivo e mais direto. A recuperação da memória recente vive um súbito prestígio, proliferando a presença do relato, da experiência romanceada, do depoimento. A história dos anos 60/70 é recontada por seus personagens”¹⁷¹

Durante a segunda metade da década de 1970, a produção cinematográfica nacional também passou por redirecionamentos. Algumas produções representaram, inclusive, um rompimento radical com os enfoques do “diálogo com o mercado e das relações com o nacionalismo das décadas de 1950 e 1960. (...) Na passagem da década, um cinema calcado no erotismo começa a ocupar espaço, e a despeito das críticas e antipatias, terá vida bem mais longa do que a inicialmente prevista”¹⁷². Como vimos, as comédias eróticas também foram descobertas por alguns filmes marginais, de modo geral, numa chave irônica. Entretanto, num período posterior, as fórmulas adotadas pelas comédias eróticas ganharam mais força, além do gosto do público e o interesse dos produtores.

Nos primeiros quatro anos da década de 1970, o público médio do cinema nacional saltou de 30 milhões de pessoas, ficando entre 50 e 60 milhões de espectadores por ano¹⁷³. Os filmes desse período não necessariamente conformaram um gênero, embora tenha havido uma sintonia entre muitos deles, que ficaram conhecidos como “porno-chanchadas”.

Uma confluência de fatores, econômicos e culturais, ocasiona o aparecimento do “gênero” (na verdade, um conjunto de filmes com formas de produção aparentadas e temáticas diversas), que ficará rotulado como “porno-chanchada”. Influências de filmes italianos em episódios, retomada dos títulos chamativos e do erotismo já presente em filmes paulistas do final da década de 1960, reatualização da tradição carioca na comédia popular urbana, tudo é acionado para uma produção que, com poucos recursos, consegue um feliz relacionamento com o grande público¹⁷⁴.

¹⁷¹ HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.99.

¹⁷² RAMOS, J.M.O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp.404-405 .

¹⁷³ RAMOS, J.M.O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.419.

¹⁷⁴ RAMOS, J.M.O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.406.

José Mário Ortiz Ramos¹⁷⁵ conta-nos que na década de 1970 também sobreviveram anseios de experimentação e de produção autoral no cinema brasileiro, ainda que minoritários. Um bom exemplo, de acordo com o autor, seria Júlio Bressane, que conseguiu realizar filmes regularmente, apesar do seu estilo sem concessões e das produções relativamente baratas. Segundo José Mário Ortiz Ramos, Bressane adotou o esquema de filmagens rápidas e artesanais, capturando muito material em 16 mm, o que contribuiu para baixar o custo dos filmes. Exemplos seriam *O Rei do Baralho* (1974), *O Monstro caraíba* (1975), *Agonia* (1977):

São obras que mostram um relacionamento com a prática cinematográfica equivalente ao mais livre trabalho poético de outras obras artísticas, colocando como central a inventividade e o questionamento da linguagem. O cinema como moderno jogo de sombras, as aproximações da imagem cinematográfica com a pintura e a poesia, a revelação incessante do processo de filmagem, a dissolução completa da estrutura de narrativa permeiam o cinema de Bressane¹⁷⁶.

Gostaríamos de destacar, entre as tantas possibilidades de caracterização das produções marginais, os filmes que não se preocupam em fazer concessões ao público, e nem pretendem conquistar grandes platéias. Ao nosso ver, essas são características que unem a idéia de filme marginal à de filme experimental. Mesmo hoje, é possível reconhecermos nessas produções um estar à margem, já que elas se diferenciam das formatações comerciais e espetaculares predominantes. Ao abandonar as narrativas e organizações clássicas da linguagem cinematográfica, esses filmes fugiram a um padrão de acabamento comercial, o que não os inviabilizou no período de produção e nem o seu posterior reconhecimento.

¹⁷⁵ RAMOS, J.M.O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp.430-434.

¹⁷⁶ RAMOS, J.M.O. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, F (org). *História do Cinema Brasileiro*. p.432.

3.1.1 *H.O*, um filme à margem

O filme *H.O* não é aqui considerado um filho temporão do chamado Cinema Marginal, que teve seu auge entre 1968 e 1973. Por um lado, *H.O* fez parte de um contexto em que as produções artísticas foram menos controladas em relação ao que ocorria no auge da ditadura militar. Por outro, pesa em nossa análise a ligação que Ivan Cardoso teve com artistas marginais, além da postura autoral e da adoção de esquemas de produção alternativos, com capturas em 16 e 8 mm.¹⁷⁷ Ainda consideramos que a produção de *H.O* fez parte do contexto pós-68, quando o tom original de muitas propostas passou a ser reconhecido por meio do rótulo de produção “alternativa”.

A produção cultural “alternativa”, a grande novidade, talvez, do período pós-68 (incluindo-se aí a importância desempenhada pela imprensa “nanica”), propõe algumas respostas e abre canais para a fala (bem pouco ingênua, ao contrário do que se disse) da assim classificada “geração AI-5”¹⁷⁸.

Ao nosso ver, é justamente pelos motivos apontados acima que os filmes que assumiram posições experimentais na década de 1970 continuam ainda hoje resguardando um sentido especial do termo “marginal”: uma evidente diferença em relação aos padrões comerciais de produção, seja por tomar o exercício criativo como principal norteador, ou por buscar oferecer experiências alternativas ao público. “Marginal” aqui não designa algo pejorativo ou “menor”. Relaciona-se com a capacidade de um filme romper com certas obviedades no projeto de comunicação com o espectador.

¹⁷⁷ Ver nota biográfica de Ivan Cardoso, Anexo 1 desta dissertação.

¹⁷⁸ HOLLANDA, H.B e GONÇALVES, M. *Cultura e participação nos anos 60*. p.99.

Consideramos *H.O* um filme à margem porque ele ignora as estratégias espetaculares, através das quais o erotismo dos corpos e das condutas transforma-se em força inevitável que o espectador não consegue resistir. Além disso, o filme explicita um esquema artesanal de produção e a ausência de linearidade na narrativa e na edição, o que lhe confere identidade experimental e inventiva.

3.1.2 Imagem ideogrâmica

H.O se declara um “*Cine-teatro nô, psicografado por Sousândrade com roteiro ideogrâmico de Eisenstein*”¹⁷⁹. As referências a Eisenstein e a Sousândrade articulam uma concepção de imagem fílmica como ideograma. De acordo com Haroldo e Augusto de Campos, o trabalho de Sousândrade caracteriza-se por uma linguagem “sincrética por excelência”¹⁸⁰ e é composto por neologismos, arcaísmos, expressões em tupi, além de usos expressivos de sinais ortográficos. Além disso, haveria em Sousândrade um procedimento que Augusto e Haroldo de Campos dizem ser um modo de construção de imagens impactante. “Esse imagismo lembra, por vezes, uma rápida sucessão de tomadas cinematográficas, operando com a imediatidade de um haicai japonês”¹⁸¹.

Ainda de acordo com Augusto e Haroldo de Campos, a alusão ao sistema de escrita ideogrâmica indica, na poesia moderna, um processo de composição “no qual as palavras (ou

¹⁷⁹ Sergei Eisenstein (1898-1948), cineasta soviético e Sousândrade, Joaquim de Souza Andrade (1833-1902) poeta da segunda geração romântica brasileira. Ver: CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. p.11.

¹⁸⁰ CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. p.10.

¹⁸¹ CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. p.11.

frases) são justapostas diretamente, sem respeito as ligaduras lógico-sintáticas tradicionais”¹⁸². Verificamos que, nas imagens de *H.O* e na sua própria montagem, existe uma capacidade de romper com fluxos tradicionais de comunicação. As imagens relacionam-se aleatoriamente, pois os quadros são justapostos com um certo grau de independência entre si, e tal ordenamento evidencia a despreocupação com referendar a lógica cinematográfica tradicional, baseada na sucessão linear de narrativas.

Observamos que a montagem de *H.O* se faz por meio de duas características essenciais ao processo de composição ideogrâmica. A primeira seria a capacidade de colocar duas imagens lado a lado, entretanto, rompendo com as convencionalidades da seqüência e com as relações de continuidade. A segunda característica resulta da primeira: essas imagens não se organizam com base na capacidade do espectador lhes oferecer de imediato uma resposta intelectual, o que nos faz remetê-las diretamente ao processo de construção ideogrâmica. Para Eisenstein, um ideograma é a formação de um conceito, a partir da união de dois hieróglifos:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. De hieróglifos separados foi fundido - o ideograma. Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível¹⁸³.

Por representar “algo graficamente indescritível”, a imagem ideogrâmica evidencia, de antemão, um apelo à sensibilidade do espectador. A indescritibilidade gráfica do ideograma deve-se à sua “capacidade de reduzir as percepções visuais e auditivas a um denominador comum”¹⁸⁴, e portanto, de interferir diretamente nas possibilidades de experiência sensível previamente organizadas à imagem. Eisenstein verifica que processos semelhantes ao da formação do

¹⁸² CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. p.15.

¹⁸³ EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. p.36.

¹⁸⁴ EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. p.31.

ideograma estão presentes em diversas manifestações da cultura japonesa, como o teatro kabuki, o haikai, a gravura e a própria caligrafia¹⁸⁵.

“O ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato (...)”¹⁸⁶. Em *H.O*, constatamos tal laconismo quando as imagens se concentram exclusivamente na atividade dos corpos filmados. Os corpos e as condutas tornam-se impactantes não só pela sua visualidade mas, sobretudo, pela unicidade expressiva que nasce na atividade de improvisação. No ato de incorporação do *Parangolé*, cada gesto se apresenta de modo irrepetível; as posturas corporais não podem ser esgotadas por meio de explicação lógica, e sim observadas em sua concretude. Não sabemos o que os gestos significariam *a priori*. É essa característica das danças com os *Parangolés* que faz delas verdadeiras expressões encarnadas, e por isso essenciais á conformação das imagens de *H.O*.

3.1.3 Uma estratégia que foge ao espetáculo

Chamamos a atenção para os momentos em que o filme *H.O* apresenta corpos que dançam com os *Parangolés* de Hélio Oiticica. A liberdade com que tais corpos entram em cena relaciona-se com o procedimento de filmagem, que não deixa impune a citação a Sousândrade. Segundo Augusto e Haroldo de Campos, há na produção do poeta um componente classificado como “imagista, por estar voltado para um tipo de imagem visual menos intelectualizada, toda feita de impactos diretos olho-coisa, luz-movimento”¹⁸⁷. Do mesmo modo, a improvisação corporal em *H.O* permite aos participantes dos *Parangolés* exercerem uma certa centralidade no

¹⁸⁵ Ver: EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. pp.35-48.

¹⁸⁶ EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. p.37.

¹⁸⁷ CAMPOS, A e CAMPOS, H. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. p.11.

processo de construção da imagem. À medida que exige do participante a conduta de incorporação, o *Parangolé* contribui para que o seu corpo se transforme em uma estrutura impactante, tanto pela visceralidade, quanto pelo ritmo que essa conduta participativa imprime na imagem.

A diversidade de estímulos sonoros - como canções, melodias e vozes em *off*, além da rapidez com que todos esses elementos se intercalam no filme *H.O* - desestabiliza qualquer possibilidade de contemplação. Além de desestabilizar o espectador, a fragmentação pode demonstrar uma liberdade criadora e um processo criativo intenso na elaboração do filme. Exemplos de tal fato são as recorrentes fragmentações no Cinema Marginal, que segundo Jean-Claude Bernadet, era processada em todas as etapas, da captura de imagens à edição:

Essa concepção espaço-temporal deixa extraordinária liberdade à montagem, mas também à trilha sonora. (...) Por vezes, as faixas sonora e visual parecem se encontrar e tem-se até a impressão de que a imagem dá suporte à fala; outras vezes, o distanciamento é grande e o espectador trabalha para estabelecer relações entre as duas. Essa concepção de cinema que trabalha a fragmentação sonora e visual possibilita que o filme continue se criando até a sonorização. A finalização não é apenas a concretização do já previsto, mas sim um momento em que o filme ainda pode se transformar em profundidade¹⁸⁸.

No primeiro minuto do filme *H.O*, a fragmentação faz-se presente de modo peculiar, mostrando o que virá nos doze minutos seguintes. Apesar do tom documental, *H.O* ignora a linha sucessória e a cronologia das fases de trabalho de Oiticica. Há no filme uma série de fotografias que, dispostas para o espectador em tão curto espaço de tempo, são incluídas sem a menor preocupação didática. Esse é um recurso que confere a *H.O* aspectos inusitados e potencialmente conflitantes com o projeto de estabilização do olhar do espectador. Existe em *H.O* uma possibilidade concreta de afastamento do lugar onde reina o espetáculo, esse marcado pela

¹⁸⁸ BERNADET, J.C. *Cinema Marginal?* In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.15.

“celebração pública entre exibicionismo e *voyeurismo*”¹⁸⁹, já que o filme de Ivan Cardoso sobrepõe a sensibilidade por uma construção experimental a qualquer possibilidade de apelo espetaculoso de um objeto a ser exibido.

Ainda nos momentos iniciais do filme, a overdose de estímulos sonoros é encerrada com uma seqüência de improvisações com o *Parangolé*. Em pouco mais de um minuto, são 42 cortes; um ritmo bastante acelerado, se pensarmos que ainda não estava consolidada a era do frenético videoclipe. Alternam-se estridências de tiros, sirenes, imagens de objetos e do próprio Hélio Oiticica, sem contar as imagens concretas de cores e formas gráficas geradas pela sua movimentação no espaço. São pingos de luz que dançam sobre um fundo vermelho e traços brancos que se assemelham à Via Láctea quando se deslizam sobre um fundo azul. Essas imagens transpõem as experimentações de Oiticica, que ao dar corpo à cor e lançá-la ao espaço, chegou aos seus *Parangolés*.

O apelo aos preceitos neoconcretos é evidente nas imagens citadas acima, e certamente contribui para tornar desamparado o olhar do espectador pouco afeito a imagens experimentais. A inexistência de didatismos na interposição de registros documentais e a linguagem abstrata geram efeitos de descontinuidade, de fragmentação, além de estranhamento. Inexiste a possibilidade de identificação do espectador, e portanto, do prazer *voyeurista*.

As possibilidades de resistência ou de oposição aos contratos tipicamente mantidos pelas estratégias espetaculares residem naqueles filmes que colocam em risco as estabilidades das representações. Para Comolli, essa possibilidade se concretiza no filme documentário, que se ocupam do real e de seus personagens. “Estes personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou borrões nos programas (programas sociais, escolares, médicos ou mesmo

¹⁸⁹ COMOLLI, J. L. *Cinema Contra Espetáculo*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.127.

coloniais) que escapam da norma majoritária, assim como da contra norma minoritária cada vez melhor roteirizada pelos poderes (...)”¹⁹⁰.

Apesar de Jean-Louis Comolli acreditar que as estratégias espetaculares se ausentam sobretudo quando um filme se estrutura a partir do real, notamos que *H.O* as põe de lado à medida que o próprio filme se afirma como um pequeno exercício de liberdade criadora. Continua sendo ilustrativa a seqüência inicial do filme, em que desestabilizantes estímulos sonoros contribuem para que as imagens digam a que vieram. Tal procedimento é, por outro lado, mais um produto ideogrâmico de imagens, já que os sons se justapõem às representações visuais reforçando sua capacidade de romper com as ligaduras lógico-sintáticas tradicionais.

H.O configura uma possibilidade pouco esquemática de relação com o espectador, e portanto, suas imagens se manifestam como elemento de relação muito além do simples consumo: em quase todos os momentos do filme, fica explícito um jogo com a sensibilidade espectadora, sem que os corpos filmados transformem-se em nichos de comportamentos exclusivamente convencionais e, principalmente, sem que se bloqueie a capacidade de tais corpos fazerem-se desconfortáveis, estranhos, e mesmo sufocantes. A relação entre os corpos dos participantes e os *Parangolé* é fundamental nesse processo, pois é por meio dela que as imagens e os próprios gestos tornam-se caracteristicamente poéticos.

A ausência de estratégias espetaculares mostra-se, por exemplo, em um pequeno trecho em que Hélio Oiticica, descontrolado, dança com um *Parangolé*, em visível transe. Debatendo-se com a capa desgovernadamente, seu corpo não se contém. Em tal imagem, o comportamento de Oiticica é justamente o oposto de que se tem como padrão de “boa conduta”. Sua postura é totalmente desajustada. Do mesmo modo, a câmera se interessa pelo seu comportamento,

¹⁹⁰ COMOLLI, J. L. *Sob o risco do real*. In: *forumdoc.bh.2001* pp.101-102.

independentemente de ele compartilhar, ou não, com os padrões “beleza” ou de “feiúra”, o que em geral é levado em conta pelas imagens espetaculares. As imagens de *H.O* voltam-se para esse corpo tão-somente pelo interesse que desenvolvem por sua conduta.

No fragmento descrito acima, o corpo de Oiticica se torna atraente pelo estranhamento que causa. O comportamento desgovernado do artista imprime um caráter inicialmente paradoxal à imagem, justamente porque ele não se explica do ponto de vista lógico. A dança de Oiticica parece ao mesmo tempo divina e satânica. Seu corpo ocupa a imagem, atingindo diretamente as sensações espectraloras. Somente em consideração ao processo de construção ideogrâmica da imagem fílmica, compreendemos que as duas feições da dança de Oiticica se fundem, mostrando uma realidade corporal intransponível para o mundo das palavras, e responsável por dar ao corpo um poder impactante.

O trecho em questão dá-nos ainda evidências de que, ao se configurar a dimensão comunicativa do corpo, formula-se também uma dimensão corporal do jogo comunicativo. Em *H.O*, tal questão torna-se visível quando se convocam os corpos filmados para que eles exerçam, ao seu modo, a atração sobre o espectador, e mesmo sobre aquele que filma. Essa estruturação da imagem não nos parece gratuita: atualiza a noção de montagem como um exercício suscitador da percepção e de todos os sentidos corporais, desde o tato, olfato, visão, audição, movimento, até a “emoção pura”, como afirma Eisenstein¹⁹¹. Para o cineasta, “os elementos de montagem atingem literalmente todos os sentidos - exceto talvez o paladar, que porém, está presente de forma implícita”¹⁹². O objetivo prioritário de trabalhar com as emoções, com a organização sensível do ato espectador, demonstra uma pretensão não-transmissiva da imagem.

¹⁹¹ EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. p.54.

¹⁹² EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*.p.53.

Ao nosso ver, a imagem que não ostenta pretensões transmissivas da comunicação - ou mesmo conteudistas - é fundamental para que o corpo se coloque sob uma série de riscos; não o risco do real que nos fala Comolli, mas diversos outros: o de não agradar o espectador, de não se fazer inteligível e, de quando em vez, interferir na experiência do público de modo não consentido ou inesperado. Por outro lado, o gesto de assumir riscos é intrínseco ao afastamento das estratégias espetaculares. Também a conduta filmada pode ser um agente dessa série de riscos que assume a imagem. Tal possibilidade se efetiva quando o corpo apresentado destoa dos padrões comerciais e sua conduta é tomada pelo espectador como “desagradável” ou “inexplicável”.

Por sua vez, interferir na organização da sensibilidade espectadora - ou mesmo nos modos usuais como o público se relaciona com as imagens - decorre do sucesso na empreitada de se lançar ao risco. Numa imagem espetacular, a exibição excessiva de corpos *glamourosos*, em geral destoantes da realidade, coincide com enquadramentos visuais em que os corpos aparecem como simples objetos do olhar. Cria-se uma atmosfera de falsa supremacia da visão sobre os outros sentidos corporais do espectador, não só porque existe uma confecção imagética que enquadra os corpos, mas também porque os corpos filmados consentem, pelo menos em tese, com sua condição exibicionista.

Por outro lado, os mecanismos expressivos do corpo podem se revelar quando menos se espera. É como nos lembra Michel Serres¹⁹³: o corpo revela-se em sua concretude.

O corpo não se comporta, nem por sombra, como receptor passivo. Por mais que a filosofia o ofereça ao dado do mundo, estabelecido ou deformado, mole e feio, recentemente tornado repugnante. Ele se exercita, treina, quase por si mesmo, ama o movimento, espontaneamente, regozija-se de entrar em ação, salta, corre, dança, só conhece a si mesmo, imediatamente e sem linguagem, na e pela impetuosidade, descobre sua existência no ardor muscular, quase sem fôlego, nos limites da fadiga¹⁹⁴.

¹⁹³ Ver: SERRES. M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. p. 324.

¹⁹⁴ SERRES. M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. p.324.

Gostaríamos de destacar um último elemento de *H.O* que evidencia o seu afastamento das estratégias espetaculares: é a incorporação da natureza improvisadora do *Parangolé* como elemento da filmagem. De modo geral, as imagens dos corpos, ainda que fragmentárias, resultam visivelmente de tomadas em que as pessoas filmadas e também aquele que filma estiveram em atitude improvisadora. Ou seja, as improvisações com a câmera dão-se em função das incorporações dos *Parangolés*. Mais que observar os corpos dos participantes, o operador da câmera mostra uma intensa relação com a pessoa filmada, e os enquadramentos resultam dessa integração. A contraposição entre as estratégias verificadas em *H.O* e as estratégias espetaculares mostra-se, assim, na simplicidade da filmagem, que não possui efeitos fantásticos, não busca se tornar persuasiva, apenas relacionar-se com as pessoas filmadas.

Em *H.O*, a incorporação do *Parangolé* como elemento da filmagem estrutura um procedimento caracterizado pela total abertura à sensorialidade do processo criativo, já que os movimentos de câmera resultam da corporalidade que direciona a relação entre o operador da câmera e as pessoas filmadas. Assim como ocorre com os *Parangolés* de Hélio Oiticica, o processo de filmagem é interrompido quando o participante deixa de executar sua performance:

Quando pára a ação corporal do espectador, pára o movimento; aliás é importante notar os elementos “ação total”: é aí a obra muito mais “obra-ação” do que a antiga *action-painting*, puramente plasmação visual e não a mesma ação transformada em elemento da obra como aqui¹⁹⁵.

Em *H.O*, a interação entre o participante dos *Parangolés* e o corpo daquele que filma também torna presente a questão da “obra em ação”. À medida que percebemos que o roteiro do filme de Ivan Cardoso envolve imagens e atuações improvisadas, e que isso tem efeitos poéticos na percepção do filme, compreendemos a seguinte fala de Jean-Louis Comolli:

¹⁹⁵ OITICICA, H. *Anotações sobre o Parangolé*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.96.

Por isso é que os roteiros, que se instalam em todo lugar para agir (e pensar) em nosso lugar, se querem totalizantes, para não dizer totalitários. Programas que não se ocupam daquilo que está no real e lhes escapa, que se imaginam sem restos, sem exterioridade, sem tudo que seria fora de cálculo (como se fala de extra-campo ou extra-cena). A versão do mundo que eles nos propõem é acabada, descrição fechada.¹⁹⁶

Um trecho de *H.O* que exemplifica essa dinâmica entre os corpos de quem filma e de quem é filmado é aquele em que surge Oiticica, atracando-se a um *Parangolé* formado por diversos trapos, das mais variadas cores e tamanhos. Trajando somente calças, o artista trava uma luta corporal com o *Parangolé*, que sob o efeito do vento cobre o seu rosto, sufocantemente. Num primeiro momento, a câmera permanece fixa e à distância. Instantes depois, ela deixa que Oiticica se aproxime, até que se desfaça totalmente a nitidez da imagem.

O *Parangolé* é “um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes na gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma”¹⁹⁷. A transposição desse senso exploratório das proposições de Hélio Oiticica para o filme *H.O* indica uma ética de filmagem, em que as imagens resultam de uma relação, literalmente. Há momentos em que a proximidade entre os corpos do câmera e dos participantes é tanta, que também essa intensidade se viabiliza como elemento de desestabilização do olhar daquele espectador acostumado a confortáveis proximidades ou distâncias.

Vamos a outro trecho do filme. Num certo momento, a câmera penetra no espaço interno de um *Parangolé-capa* que Oiticica incorpora. As imagens em movimento nos permitem perceber uma respiração ofegante e muito próxima. Quem se atreve a dizer que o olhar do espectador permanece confortável, quando esse está tão perto de um corpo indecifrável e em estranha atitude? De olhos semicerrados, Oiticica permanece em transe, enquanto a câmera insiste em nos levar para junto dele.

¹⁹⁶ COMOLLI, J.L. *Sob o risco do real*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.101.

¹⁹⁷ OITICICA, H. *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.86.

3.1.4 A conduta como performance e as improvisações corporais

À medida que a câmara de *H.O* se concentra nas improvisações daqueles que incorporam os *Parangolés*, a filmagem explicita sua dependência das condutas filmadas. De acordo com Jean Galard¹⁹⁸, a conduta pode ser entendida como uma arte, literalmente. Tal caráter do comportamento mostra-se na originalidade dos gestos, quando eles se encadeiam de modo inusitado. Entretanto, mesmo quando os gestos se mostram pouco usuais, incomuns, estranhos ou capazes de desconstruir significados preexistentes, permanecem os aspectos sociais e culturais da conduta, bem como a capacidade poética que a permeia.

Se é verdade que toda reação é socialmente modelada, que nossos gestos, inclusive os mais elementares são educados, a arte que se dedicasse a eles não contradiria o “natural”, substituiria uma arte anterior, uma estética implícita pouco consciente, que regula o porte e a atitude, a continência e as conveniências, que subentende a exigência da contenção, quando não do comedimento. Uma arte deliberada, associada às condutas, não teria como objetivo opor seus eventuais refinamentos aos extravasamentos dos instintos; ela experimentaria gestos inusitados, que a estética herdada exclui¹⁹⁹

A significação do termo “improviso” aqui independe de qualquer juízo de valor, e caracteriza simplesmente um modo de conceber a imagem corporal. Mesmo que, por processos inconscientes, os corpos improvisadores dialoguem com elementos previamente construídos do comportamento, suas posturas caracterizam-se como performáticas, já que fogem a uma certa pragmática e se desprendem das continências e conveniências adotadas em público.

“Cada performance é um mundo em si, uma cenografia única no decorrer da qual os gestos corporais serão eles próprios únicos”²⁰⁰. Numa conduta performática, o corpo deixa de ser um “simples suporte das nossas representações”, transformando-se, necessariamente, num lugar

¹⁹⁸ Ver: GALARD, J. *A beleza do gesto*.

¹⁹⁹ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.21.

²⁰⁰ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.116.

de “exacerbação dos possíveis”²⁰¹. A imagem que se orienta pela performance não só faz do corpo um protagonista, como também permite ao agente da conduta um certo empoderamento, que o possibilita interferir, à sua maneira, na realidade ou na ficção que o filme fabrica.

Um trecho que, ao nosso ver, ilustra o papel das performances corporais no filme *H.O* é o momento em que a câmera acompanha Hélio Oiticica, na direção de um lugar onde a luz penetra excessivamente no quadro, atrapalhando a visibilidade. Após o processo de edição, permaneceu essa imagem, que um cinema de atitude exclusivamente esteta talvez descartasse.

Numa performance, o corpo se mostra ao público generosamente. Entregando-se aos fluxos das improvisações corporais e da câmera, arriscando superar os limites culturais e sociais que tornam uma conduta conveniente e educada aos olhos alheios, o corpo também pede a generosidade daquele que o assiste. Ao incorporar os *Parangolés*, os participantes tornam-se tão expostos quanto um Serres²⁰² alpinista que tenta chegar ao topo de uma montanha: sob a neve, o sol e o vento, “reduzido ao silêncio pela respiração curta”²⁰³, equilibra-se sobre o paredão rochoso, ele sabe que qualquer passo pode ser em vão. “Esta rudeza leal ensina a verdade das coisas, dos outros e de si mesmo sem qualquer fingimento”²⁰⁴.

Numa imagem midiática, o corpo encontra-se no limite da possibilidade de apresentação performática e do risco de se transformar em tema de exibição. Tal fato pode ser tão perigoso e prazeroso quanto é para um alpinista alcançar o topo da montanha mais alta do mundo. De qualquer forma, para chegar lá, o alpinista se dispôs a superar muitas de suas limitações corporais. Entretanto, a obsessão com que alguns buscam “experimentar limites” pode também

²⁰¹ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.109.

²⁰² SERRES, M. *Variações sobre o corpo* pp.12-16. .

²⁰³ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.12

²⁰⁴ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.12

ser uma indicação de como “tornou-se difícil, mesmo impossível, estar de alguma forma em seus próprios corpos”²⁰⁵, como afirma Hans Gumbrecht.

O efeito impactante das imagens do corpo de *H.O*, em certa medida, pode ser identificado com o estranhamento que a fuga das estratégias espetaculares provoca na atualidade. Os corpos que improvisam criando gestos e posturas originais, passam por pequenas situações limites, já que é por meio desses movimentos que as imagens (re) inventam as condutas e as colocam muito além das codificações dadas pelo sistema de comunicação vigente. Quando o participante executa a dança com o *Parangolé*, e também com a câmera de *H.O*, deixa nascer uma poesia dos gestos, que inspira liberdade e descontrole. Quanto menos pensada é a sua movimentação, menos um corpo se referenda por meio dos aspectos rituais e normatizados da conduta.

Do mesmo modo que a poesia verbal não é o simples acúmulo das unidades lingüísticas que a sensibilidade de uma época já sobrecarregou de sentido, a conduta determinada pela função poética não consiste em uma multiplicação dos gestos, entendendo-se com isso os movimentos já codificados pelo sistema de comunicação em vigor. Trata-se, antes, de uma criação de gestos, isto é, da liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da seqüência que os continha²⁰⁶.

Sabemos que, ao observarmos as performances corporais por meio dos quadros de *H.O*, lidamos com imagens residuais, com aquilo que foi um dia a incorporação real do *Parangolé*. Mais uma vez, destacamos que o corpo carece da generosidade do olhar. Se consideramos que a imagem possui a capacidade de (re) inventar o gesto e de fabricar o mundo à sua medida, observamos também que, mesmo aquela conduta loucamente subjugada ao valor do referente e desejosa da veracidade do significante, pode ter o seu sentido transformado pelo filme.

²⁰⁵ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma, ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.135.

²⁰⁶ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.36.

Devemos ainda lembrar que “é no corpo ou através dele que os processos de afirmação ou negação de normas regulatórias se realizam ou se expressam”²⁰⁷. Sendo assim, consideramos que, mesmo na conduta caracterizada como performance, não se anulam as sedimentações da sociedade no corpo, além das próprias interferências que a materialidade corporal exerce na conduta. Por sua vez, uma imagem que se concentra na conduta performática pode oferecer ao público comportamentos corporais e gestos (re) inventados. Isso ocorre à medida que as imagens contribuem para o surgimento de novas versões e leituras dos gestos, assim como das normas e rituais sociais que os orientam. Tal fato ocorre ainda que, aos olhos alheios, o comportamento da pessoa filmada não passe de aceitações ou de negações parciais dos modos educados do agir.

3.2 *Mise en scène e auto-mise en scène*

Segundo Claudine de France²⁰⁸, a apreensão da imagem fílmica dá-se pelo afrontamento de duas dimensões: a primeira resultaria dos procedimentos adotados pelo cineasta, e a segunda corresponderia à própria conduta da pessoa filmada. A autora distingue essas duas dimensões da imagem fílmica como *mise en scène* e *auto-mise en scène*. A *mise en scène* pode ser reconhecida por meio de um “conjunto de leis em virtude das quais se define o que a imagem animada dá a ver necessariamente a qualquer espectador”²⁰⁹, quaisquer que sejam as intenções e os procedimentos do cineasta. Exemplos são os enquadramentos, os ângulos e os movimentos de

²⁰⁷ LOURO, G.L. *Marcas do corpo, marcas do poder*. In: LOURO, G. L. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. p.83.

²⁰⁸ FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. p.48.

²⁰⁹ FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. p.20.

câmera, ou seja, o modo de construir uma cena. Para Claudine de France, a *mise en scène* é “ um dado inevitável de qualquer realização fílmica, mesmo documentária”²¹⁰.

Quando os realizadores do filme propõem sua *mise en scène*, constroem recortes cênicos com apelos específicos, e assim, explicitam os moldes a partir dos quais o filme deixa entrar em cena as condutas e os corpos das pessoas. Por outro lado, os critérios e soluções adotados pelos realizadores de um filme são, inevitavelmente, atravessados pelas *mises en scène* que vêm das pessoas ou dos processos filmados, ou seja, as *auto-mises en scène*. A *auto-mise en scène* é:

Noção essencial em cinematografia documentária, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo (grifo nosso) ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise en scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A *auto-mise en scène* é inerente a qualquer processo observado. Outrossim, ela não deve ser confundida com o auto-sublinhamento, que é apenas uma de suas formas específicas ²¹¹.

As *mises en scène* são mecanismos pelos quais os corpos das pessoas filmadas acabam por sublinhar que a imagem é atravessada pela subjetividade, como destacamos no Capítulo 1. Por sua vez, a acentuação subjetiva da imagem do corpo mostra-se quando as capacidades poéticas do gesto explicitamente reconstituem ou modificam entendimentos convencionais da conduta, não raramente elaborados previamente à própria realização das imagens. Voltemos ao caso do *Ônibus 174*, segundo a leitura de Carlos de Brito e Mello.

À medida que a *auto-mise en scène* recupera formas de vida e as dramatiza, *performa*, ela torna manifesto um componente do acontecimento que nos interessa especialmente, a subjetividade. Parte da encenação capturada pelo domínio da imagem, o gesto, a fala, a máscara, e as simulações, aparecem-nos, portanto, como meio pelo qual a subjetividade pode ser apreendida pela cena imagética do seqüestro ²¹²

²¹⁰ FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. p.09.

²¹¹ FRANCE, C. *Cinema e Antropologia*. pp.405-406.

²¹² MELLO, C.B. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*. p.28.

No caso de Sandro Rosa do Nascimento, que era até o momento do seqüestro um desconhecido, sua *auto-mise en scène* tornou-se um importante elemento de apresentação, e portanto, de evidenciação subjetiva da imagem:

Sua aparição como protagonista de um seqüestro tomado pela cena imagética é marcada, portanto, por sua atuação. Não conhecíamos dele mais do que aquilo que se tornou signo em sua encenação. (...) Em certo sentido, Sandro é compreendido por sua própria encenação (...) ele é todo gesto, toda palavra, pose, grito, instâncias de atualização do acontecimento, signos-acontecimento²¹³.

Uma *auto-mise en scène* pode, ou não, tornar-se visível através da *mise en scène* proposta pelos realizadores do filme. Do mesmo modo, a visualidade decorrente da materialidade de um corpo pode fazer com que ele ocupe seu lugar na imagem em conformidade ou em desacordo com os procedimentos adotados pelos produtores, já que esses não podem controlar os processos de sedimentação da materialidade. Além de se afetarem mutuamente, a *mise en scène* e a *auto-mise en scène* estão perpassadas por processos inconscientes e conscientes que compõem a subjetividade; essa é condição irrevogável das *mises en scène*, dado o caráter subjetivo das imagens.

Uma imagem fílmica não é simplesmente um meio de fixação da performance corporal, ela tem sempre uma dimensão (re) criadora que, portanto, é capaz de modificar os sentidos instituídos nos aspectos rituais e normativos das condutas. Pode-se dizer que a habilidade de uma imagem redimensionar os corpos e seus comportamentos faz parte daquela capacidade que os filmes têm de “fabricarem o mundo à sua medida”²¹⁴, que nos fala Jean-Louis Comolli. Para o autor, é a existência de tal habilidade que determina a necessidade de se fazer bons filmes. Assim, quando uma conduta fílmica é caracterizada como performance, todas as possibilidades

²¹³ MELLO, C.B. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*. pp.29-30.

²¹⁴ COMOLLI, J.L. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.111.

expressivas tornam-se subsidiárias da habilidade que o filme tem de fabricar o mundo à sua medida.

Há uma constante relação entre a *mise en scène* e a *auto-mise en scène*. A pessoa filmada sempre volta seu próprio olhar para o filme, para o modo como esse a enxerga. Ou seja, a maneira como as condutas entram em cena configura-se, claramente, como uma possibilidade reflexiva entre o olhar da pessoa filmada e o olhar simulado na câmera:

Como o olho está no quadro, o olhar está no filme, olhar do cineasta e olhar do espectador. Encenar é ser colocado em cena. É ser colocado na cena pela constituição mesma de uma cena. Aquele (a) que eu filmo me olha. O que ele (ela) vê me olhando é o meu olhar (escuta) sobre ele (ela). Olhando o meu olhar, isto é, uma das formas perceptíveis de minha *mise en scène*, ele (ela) me envia no seu olhar o eco do meu, devolve minha *mise en scène* tal como repercutiu sobre ele (ela). Isso faz com que o sujeito filmado conviva com essa *mise en scène*, a habite, se aproprie dela. Não existe *mise en scène* que não seja modificada pelo sujeito filmado (grifo nosso)²¹⁵.

Mesmo quando uma imagem tenta organizar a *mise en scène* por meio do controle da *auto-mise en scène*, ainda permanece a possibilidade de afetação entre as duas. Isso se deve ao fato da imagem e da própria materialidade dos corpos serem ficções culturais e, portanto, atravessadas pela subjetividade. Para o caso específico de *H.O*, mais que a impossibilidade de controlar por completo o sentido da conduta filmada, o que a *mise em scène* nos permite destacar é a dimensão poética da incorporação dos *Parangolés*. A dança com os *Parangolés* afasta, por completo, a possibilidade de olhar para as condutas e para os corpos buscando neles qualquer pragmatismo comportamental.

Em *H.O*, as evidências da busca por uma conduta corporal descontrolada mostram-se tanto na *mise en scène* quanto na *auto-mise en scène*; tanto em quem opera o dispositivo quanto em quem, deixando-se filmar, passa a fazer parte de um jogo. As performances das pessoas filmadas e suas improvisações com a câmera constituem-se, respectivamente, como *auto-mise en*

²¹⁵ COMOLLI, J.L. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.111.

scène e *mise en scène* verdadeiramente à margem dos padrões e das conveniências que referendam as condutas normatizadas e normalizadas.

3.3 As *mises en scène* em *H.O*

3.3.1 Os corpos de pessoas marginalizadas

Falaremos de modo especial sobre a aparição de dois passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira no filme *H.O*. Primeiramente, deixamos claro que a marginalidade desses corpos ou o desajuste de suas condutas jamais é tomada como resultado de um estado natural. Notamos que uma *mise en scène* sempre estrutura um modo de olhar o mundo e também deixa implícito um projeto de interação com o público. Portanto, certos elementos da *mise en scène* de *H.O* acabam por oferecer ao espectador a possibilidade de perceber os corpos das pessoas filmadas como “marginalizados”, “cotidianos”, “de periferia”, etc.

Em primeiro lugar, tomamos os corpos dos passistas do filme *H.O* como exemplares de corpos de pessoas “marginais” pela sua explícita ligação com o Morro da Mangueira e, por sua vez, pela posição periférica da favela no sistema social brasileiro. Em segundo lugar, destacamos que a relação de Oiticica com os moradores do Morro da Mangueira demarcou um lugar questionador de posições correntes, através do qual o próprio se colocou à margem:

Na verdade, o próprio fato da favela ser um lugar barra pesada foi uma das razões que atraiu Hélio. Esse desejo por situações de potencial conflito, poder-se-ia argumentar, foi transposto para o trabalho, e o

primeiro exemplo disso pode ser considerado a inauguração do Parangolé no Museu de Arte Moderna, em 1965, quando o artista e seus amigos foram, como já tantas vezes narrado, forçados a sair do edifício²¹⁶.

Michael Asbury²¹⁷ ainda considera distorcida a compreensão geral de que a relação entre Hélio Oiticica e a favela resumiu-se a um simples exercício de alteridade, e simultaneamente, a uma forma de estabelecer a legitimidade da arte brasileira contemporânea:

É, com efeito, uma leitura a-histórica pois ignora o desenvolvimento subsequente da prática do artista e enxerga a favela pela fascinação ocidental com o outro, apresentando-a como contextualmente vazia: um significante maleável, que convenientemente propicia as mais variadas associações com as práticas contemporâneas²¹⁸.

Apesar de certas invenções de Oiticica - como os *Parangolés* - terem resultado da imbricação de esferas da vida e da arte, deixaram evidentes diversos aspectos que não se resumem à afetividade entre o artista e o Morro da Mangueira. Ao nosso ver, as experimentações com os *Parangolés* e os passistas culminaram em novas possibilidades de expressão de corpos de pessoas excluídas. Ao incorporarem os *Parangolés*, os moradores do Morro da Mangueira situaram-se além do espetáculo do carnaval, apesar de ter ficado visível que os seus corpos eram também carnavalescos.

Resta-nos, no entanto, indicar os elementos da *mise en scène* e da *auto-mise en scène* de *H.O* que visivelmente se alimentam da relação entre Hélio e o Morro da Mangueira e, conseqüente, culminam na inclusão desse último como parte da filmagem. O principal, ao nosso ver, é a adoção de algumas imagens da favela, essencialmente como ambiência para as performances com *Parangolés*. Além disso, a trilha sonora traz canções e batidas características

²¹⁶ ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

²¹⁷ ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

²¹⁸ ASBURY, M. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

do mundo do samba. Há ainda uma síntese conceitual, característica da justaposição ideogrâmica, que permite a introdução de uma legenda que comanda: **“ONDE SE VÊ MONTE FUJI, VEJA-SE MORRO DA MANGUEIRA”**. Assim, se estabelece um conflito entre o que se escreve e o que é mostrado na tela, ao mesmo tempo que o efeito de estranhamento decorrente de tal conflito indica ao espectador o Morro da Mangueira como elemento da temática fílmica.

Outro elemento do procedimento criativo adotado em *H.O* e que faz referência ao Morro da Mangueira é a canção incidental *Enquanto Seu Lobo não vem*, de Caetano Veloso (1968), que convida para um passeio pelas “veredas do alto”:

Vamos passear na floresta escondida meu amor
 Vamos passear na avenida
 Vamos passear nas veredas do alto meu amor
 Há uma cordilheira sobre o asfalto
 A Estação Primeira de Mangueira passa em ruas largas

As *auto-mises en scène* dos passistas são os elementos que, mais claramente, concretizam a remissão ao Morro da Mangueira e contextualizam socialmente os corpos filmados. A liberdade com que os participantes dos *Parangolés* entram em cena no filme *H.O* lembra-nos aquele modo de apresentação dos corpos desenvolvido no chamado Cinema Marginal, delineado principalmente a partir das condutas desviadas. Tais condutas desencaixam-se das normas por atuarem em efetivo desprezo e afastamento das etiquetas e dos “bons modos”. De modo análogo, as improvisações com os *Parangolés* mostram-nos corpos descontrolados, despreocupados com o agir de maneira conveniente ou que agrada ao espectador.

Vamos ao momento em que *H.O* nos apresenta os dois passistas que falamos inicialmente. Na primeira tomada, a câmera imóvel coloca-se frente a Nildo da Mangueira que, dançando com um *Parangolé*, executa com maestria passos parafusos ao som de *Escurinha*, samba de Geraldo

Pereira (1960). Apesar do sorriso tímido de Nildo e da aparente naturalidade com que ele executa movimentos realizados freqüentemente longe das câmeras, sabemos que o ato de incorporação do *Parangolé* ocorre exclusivamente para viabilizar a imagem fílmica, ou seja, em função da *mise en scène*.

Assim como Nildo, no trecho seguinte, outra passista aparece dançando com realza, mesmo que seu corpo deslize entre os “trapos”. Não há truques de cena e nem artifícios para fazer esse corpo real mais atraente do que ele possa ser. Pelo contrário, a câmera, que inicialmente tende a ficar parada, realiza um *zoom*. A face dela agora ocupa a totalidade do quadro, e ficam mais evidentes as marcas de um rosto sofrido, além da ausência de retoques de maquiagem. A inexistência de truques cinematográficos, como as maquiagens e os efeitos especiais, nos permite dizer que *H.O* concretiza uma possibilidade de novos olhares sobre os corpos de pessoas marginalizadas, de pessoas que as imagens espetaculares geralmente consideram comuns e, por isso mesmo, não consegue abraçá-las.

O interesse de *H.O* pelas performances com os *Parangolés* existe a despeito de explorações correntes da marginalidade social, condição evidente dos passistas. Esse modo de construção da imagem fílmica é pertinente à natureza dos *Parangolés* e à crença do próprio Hélio Oiticica de que a marginalização “seria a total ‘falta de lugar social’ (...) ao mesmo tempo que a descoberta do meu ‘lugar individual’ como homem total no mundo”²¹⁹. Podemos dizer, portanto, que a *mise en scène* de *H.O* cria mecanismos através dos quais os próprios corpos das pessoas filmadas afirmam-se como índices de diferenciação, e não de uniformidade entre as pessoas.

Mesmo quando a *mise en scène* e a *auto-mise en scène* caminham na contramão dos projetos de normalização e de normatização das condutas - e da crença na imagem do corpo

²¹⁹ OITICICA, H. *A dança na minha experiência, anotação em diário 12/11/1965*. Ver: ASBURY. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

somente justificativa para o ato de exibição - nada impede que a própria *auto-mise en scène* se concretize como uma possibilidade de fuga das roteirizações do encontro entre imagem e espectador.

Ao nosso ver, o modo como essas pessoas marginalizadas aparecem no filme *H.O* destaca aquilo que Jean-Louis Comolli²²⁰ acredita ser um dos principais elementos do cinema que foge à estrutura dada pelas estratégias espetaculares: a opção por filmar personagens reais, que têm somente o próprio corpo para oferecer ao espectador. Comolli considera que esse “longe de ‘toda-ficção’ de tudo, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita”²²¹.

H.O não nos oferece nenhuma ilusão quanto ao estilo de vida nas favelas, embora coloque os personagens e seus corpos como destaques da cena. Além disso, a utilização da marginalidade das pessoas como um dos elementos centrais da apresentação do corpo não parece ser intermediada por nenhum outro objetivo, senão a própria realização das imagens. Os corpos dos passistas entram em cena sem nenhum *glamour* e independentemente do fato de eles serem, ou não, signatários de um ideal de beleza ou de um padrão cultuado pela sociedade.

A respeito dos corpos sem *glamour* e da forma como suas particularidades contribuíram para a invenção e para a força expressiva dos *Parangolés*, Wally Salomão observa:

Não dá para imaginar o personagem de Disney, Zé carioca, usando a capa ESTOU POSSUÍDO ou a capa INCORPORO A REVOLTA. Ou então as mulatas esculturais-pitorescas da casa de espetáculos para turistas “Oba Oba” do Sargentelli ou do Show “Brasil Dourado” da Churrascaria Plataforma ter como ambientação o que denomino estandarte anti-lamúria: DA ADVERSIDADE VIVEMOS²²².

²²⁰ Ver: COMOLLI, J. L. *Sob o risco do real*. In: *forumdoc.bh.2001*. pp.99-108.

²²¹ COMOLLI, J. L. *Sob o risco do real*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.101.

²²² SALOMÃO, W. *HOMmage*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.242.

Em *H.O.*, a presença dos passistas da Estação Primeira de Mangueira demarca a simbiose entre as estratégias não-espetaculares e a elaboração antiestética dos *Parangolés*. Parecia ter efetividade para o próprio Hélio Oiticica a idéia de que a performance com os *Parangolés* inaugurava, além de uma estética do movimento que não se prendia à pura exibição, possibilidades de inversão de sentidos tradicionais dos gestos e da consideração da marginalidade da pessoa. Ao observar uma fotografia de Jerônimo da Mangueira com um *Parangolé*, no Aterro do Flamengo, Hélio classificou o corpo do passista como uma “demolição” de aspectos opressivos da cultura e da sociedade:

Jerônimo, na foto vestindo a capa (Aterro, 1967), revela toda uma síntese: é inexplicável o que se passa aí: o modo como esse *se veste na planta e veste a capa* é dado pela oposição gestual-facial que expressa mais do que o simples “posar”: é Brasil-raiz, intransferível, mas não se limita a uma “imagem Brasil”: é raiz-estrutura e é não-opressiva porque revela uma potencialidade viva de uma *cultura em formação*: digo cultura em formação como a possibilidade aberta de uma cultura, em oposição ao caráter por que se designa habitualmente algo cultural - certo sentido, e muito, é anticultura porque propõe a demolição do que é opressivo: a cultura, como é imposta artificialmente, é sempre opressiva, é o não-criar que vem com a glorificação do que já está fechado, se bem que possibilidades de reinformação possam ser tiradas daí - mas, no contexto geral, toda a parafernália cultural-patriótico-foclórica-nacional é opressiva²²³.

No cenário midiático, em que predominam as estratégias espetaculares, os corpos marginais paradoxalmente se transformam em índices da hegemonia conformada pelo viés exibicionista das imagens. Diante do predomínio da corpolatria, a aparição de corpos que não compartilham com os ideais de beleza, saúde e bem-estar concretiza uma possibilidade de inversão das padronizações das imagens, ainda que minoritariamente.

As imagens que se concentram nas possibilidades estéticas dos corpos e condutas tomados como “comuns” valorizam os comportamentos cênicos abandonados pelas estratégias espetaculares, mesmo que eles não sustentem as vocações das indústrias interessadas em patrocinar filmes espetaculosos. O maior valor de tais imagens mostra-se, ao nosso ver, na sua

²²³ OITICICA, H. *Crelazer*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.137.

capacidade de filmar os corpos de maneira inventiva, apesar das conveniências impressas pela cultura e pela sociedade nos comportamentos, e da indústria sustentar a predominância de imagens convencionais e roteirizadas.

3.3.2 Deslocamento e (re) invenção dos gestos

Numa imagem fílmica, as *mises en scène* configuram a dimensão comunicativa do corpo, articulando os elementos que a perfazem do modo pragmático ou poeticamente. A configuração comunicativa de um corpo apresentado por uma imagem resulta da constante ligação entre os dois tipos de *mise en scène*, entre os procedimentos criativos do filme e as capacidades expressivas do corpo. Ou seja, numa imagem, a dimensão comunicativa conforma-se, por um lado, nos modos como os corpos e os seus gestos se organizam. Por outro lado, a própria expressividade do corpo o torna um dos agentes principais do jogo entre a imagem e o espectador.

Em *H.O*, a filmagem do corpo resulta da atitude de improvisação, seja essa atitude a incorporação do *Parangolé* ou a própria interação entre a pessoa filmada e a que opera a câmara. Essa característica faz com que a performance se transforme num veículo de expressão poética do filme. À medida que a câmara se concentra na improvisação corporal da pessoa filmada, seu olhar torna-se deslocado em relação a significações normativas dos gestos que partem, em geral, de organizações e leituras prévias das condutas.

De acordo com Jean Galard²²⁴, o efeito de deslocamento reside nas situações capazes de modificar o sentido tradicional de um objeto, uma presença ou uma conduta. Concomitantemente a esse processo, verificam-se utilizações especiais de aparatos simbólicos. Exemplos são os *ready mades*, trabalhos em que os artistas plásticos retiram os objetos de uso cotidiano dos seus lugares e funções originais, configurando o que o Galard denomina “economia dos meios”:

Pois, contentando-se com uma mudança na orientação de um objeto, com um leve deslocamento, com uma transformação de nome, Marcel Duchamp talvez satisfizesse sua “preguiça”; ele talvez perseguisse uma empresa de derrisão; mas, ao mesmo tempo, aplicava um projeto concertado de conversão das energias ínfimas.

Nesta chave de economia dos meios, o mutismo do gesto terá um alto rendimento. A parcimônia da linguagem é sempre bela. O gesto silencioso e medido, desencadeando por si só a transformação de sentido de uma situação, representará, portanto, um caso notável de efeito estético, pelo menos como ele aqui é encarado²²⁵.

O efeito estético de deslocamento se faz presente em *H.O* quando o filme deixa evidente sua disponibilidade para se apropriar das experiências de Hélio Oiticica. É um desafio retirar as invenções do artista do seu lugar original, onde se organizou toda uma condição para a compreensão do papel do corpo do participante no trabalho artístico. Num segundo momento, os efeitos de deslocamento revelam-se na maneira como o filme *H.O* se apropria da própria movimentação nascida com as improvisações das pessoas filmadas. Enquanto os participantes dançam com os *Parangolés* de Oiticica, seus gestos aparentemente não prestam culto a nenhum referente, seus corpos se preocupam somente com o ato de incorporação. As imagens que resultam desse processo desafiam a tendência de sempre buscarmos nas condutas alguma estrutura simbólica, ou algo que nos permita associá-la a algum referente.

Ao deixar de lado o simbolismo dos gestos, uma imagem do corpo em performance não só permite que a conduta se (re) invente do ponto de vista fílmico, mas também cria condições

²²⁴ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.51.

²²⁵ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.51.

para a sua própria (re) invenção. Lembramo-nos da noção de “invenção” existente no trabalho de Hélio Oiticica, explicitada em depoimento do artista a Ivan Cardoso, no filme *H.O*:

Na realidade a sucessão de obras é para fazer inteligível o que eu sou. Eu passo a me reconhecer através do que eu faço. Porque na realidade eu não sei o que eu sou. Se é invenção, eu não posso saber. Se eu já soubesse o que já seriam essas coisas, elas já não seriam mais invenção. Se elas são invenção, elas, a existência delas é que possibilitam a concreção da invenção.

Há um momento especial de *H.O* que demonstra como a conduta poética pode deslocar-se da exclusiva possibilidade de significação simbólica para, enfim, mostrar-se inventiva. É quando o olho da câmera se paralisa contra o céu e frente aquele que dança ao som dos Rolling Stones, estabelecendo assim uma intertextualidade com a performance *Delirium Ambulatorium*, feita por Oiticica também ao som dos Rolling Stones, no evento *Mitos Vadios*, realizado no ano de 1978 em São Paulo, por Ivald Granato. O dançarino do filme *H.O* se apresenta seminú, despudorado. O poder impactante da sua performance materializa-se em imagens de um corpo em êxtase. Há momentos em que o quadro fecha-se no rosto do dançarino, e o efeito de deslocamento torna-se concreto à medida que fica impossível explicar ou descrever precisamente o que se imprime em sua face.

Na tomada descrita acima, temos a visão de um corpo em espasmos constantes. Sempre descontrolado, esse corpo chega a nos causar desconforto. A câmera posicionada abaixo dos seus quadris mostra um brusco vaivém de pélvis, indubitavelmente erótico. A expressão facial incógnita desorganiza aquela noção de que “os sentimentos que vivenciamos, as maneiras como repercutimos e são expressos fisicamente em nós, estão enraizados em normas coletivas

implícitas. Não são espontâneos, mas ritualmente organizados e significados visando os outros. Eles inscrevem-se no rosto, no corpo, nos gestos, nas posturas, etc.”²²⁶.

Imagens que deslocam os gestos, possibilitando a sua (re) invenção, podem ser desconcertantes. Elas utilizam a seu favor a própria natureza sinestésica, tornando-se provocantes diante de um quadro convencionado por meio do qual as imagens trabalham com as sensações espectadoras. Nesse sentido, fica claro que a imagem é capaz de interferir no campo das práticas corporais dos espectadores. Isso se torna possível porque as imagens sempre apresentam ligações entre o que é mostrado na tela e as práticas e hábitos integrantes do mundo real. Essa dinâmica entre os corpos reais e as imagens corporais faz parte do campo estreito de relações mantidas pelos corpos com suas invenções. Além das imagens, exemplos claros de tal relação são as máquinas e aparelhagens por meio das quais operacionalizamos experiências, inclusive as corporais:

Aprender a andar de bicicleta consiste em sentir as pernas integradas a ela por meio dos aros das rodas e dos pedais e também saber que jamais andamos ou corremos a não ser por causa delas. Se inventamos a postura reta e a cadência, foi porque esses movimentos saíram dos giros circulares de nossas pernas, muito antes de encontrá-los nos objetos que se mantêm em equilíbrio pelo movimento²²⁷.

Quando comparamos as imagens que produzem efeitos de deslocamento e as que se baseiam em estratégias espetaculares e em abordagens tradicionais da conduta, compreendemos a importância das primeiras, pois sua estrutura desconsidera a naturalização do olhar espectador sobre as condutas. O deslocamento fica caracterizado quando o fascínio que os corpos despertam nos espectadores indica um não-partilhamento da imagem específica que os apresenta com o projeto de separação entre as dimensões participantes e consumidoras da comunicação, ou mesmo um estado alheio a tal projeto.

²²⁶ LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. p.52.

²²⁷ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.113.

Quando afirmamos que há deslocamentos poéticos em certas imagens de *H.O.*, referimo-nos, sobretudo, à capacidade dos corpos apresentados se tornarem provocantes diante da sensibilidade espectadora, seja causando incômodos ou desestabilizando possibilidades contemplativas. O potencial estranhamento que essas imagens provocam deve-se ao fato de suas estratégias não compartilharem com as estratégias espetaculares, apesar de circularem em plena era de hegemonia do espetáculo. Um corpo e uma conduta causam estranhamento quando se tornam deslocados, quando a execução da performance dificulta o reconhecimento referencial dos gestos, esboçando assim uma abertura em relação aos significados das estruturas de imitação, tão necessárias ao processo de aprendizado social. Ao potencializar o estranhamento de um corpo, uma imagem nos apresenta um gesto (re) inventado e deslocado e, portanto, capaz de romper com as “gaiolas miméticas”²²⁸ de que nos fala Serres, e que aprisionam as condutas, para torná-las convencionais e convenientes num período posterior ao aprendizado social.

A imagem fílmica é uma entre as tantas invenções humanas e, como tal, concretiza formas das pessoas se relacionarem com seus próprios corpos, dialogando com os hábitos espectadores, mostrando suas práticas corporais e interferindo nos seus hábitos. Pela sua utilidade prática ou pela intensa presença em nossas vidas, as imagens são poderosos meios de deslocamento e de (re) invenção dos corpos e das condutas, podendo também sustentar a permanência dos comportamentos convenientes e convencionais, dentro e fora das imagens. Portanto, uma *mise en scène* que enfatiza a *auto-mise en scène* das condutas e dos corpos capazes de se (re) inventarem, conforma uma alternativa ao tipo de imagem cuja regra é enquadrar os comportamentos normatizados ou normalizados, o que ocorre como exercício de roteirização das relações propostas aos espectadores.

²²⁸ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.82.

3.3.3 As performances e os estereótipos

A necessidade de transformar os corpos em simples objetos de consumo não é exclusividade do cinema de espetáculo: compõe a lógica de diversos gêneros da contemporaneidade, cujos procedimentos criativos enquadram demasiadamente as condutas e, assim, eliminam as possibilidades diferenciação entre as pessoas e de transformação dos seus corpos em sinais das suas diferenças. Além dos interesses econômicos dos patrocinadores, o ritmo com que as imagens hoje são produzidas e veiculadas contribui para que elas transformem os corpos em elementos de homogeneidade e os submeta a regras que normatizam e normalizam as condutas.

Nas imagens contemporâneas, há o esgotamento daquilo que Henri-Pierre Jeudy chama de “ambigüidades e heterologias”²²⁹ do corpo. Por pertencerem a um mundo caracterizado pelo excesso de exibição e por terem a própria exibição como valor, muitas dessas imagens ignoram a *auto-mise en scène* do corpo cujas condutas são (re) inventadas ou deslocadas. E tal postura transborda-se em imagens exibicionistas.

A exibição implica sempre uma sobreoferta. Ela faz avançar os limites da representação e se apóia na ilusão, que é ilimitada. Revela, conseqüentemente, o quanto a representação logo se transforma em estereótipos. As performances artísticas, como veremos, sofrem os efeitos da saturação, que impelem os protagonistas a fazer sempre mais. O desafio é de mostrar não somente do que o corpo é capaz, mas, sobretudo, o que ele ainda pode, para além das exibições já realizadas²³⁰.

O que Henri-Pierre Jeudy chama de “saturação” diz respeito à diferenciação entre o perfil das performances artísticas hoje predominantes e o modelo do seu surgimento, na década de 1960. Inicialmente, as performances eram criações em que os corpos e as condutas apareciam,

²²⁹ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.113.

²³⁰ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.111.

fundamentalmente, como parte do propósito cênico de incomodar o público, ou mesmo de inverter certas regras da sociedade. Para atingir esse objetivo, os artistas buscavam construir uma atmosfera chocante, e o corpo era apresentado em situações extremas como o dilaceramento, o estado de putrefação, e a permanência entre fluidos, sangue ou excrementos. Hoje, algumas dessas condutas constituem lugar-comum: já não mais concretizam o deslocamento dos gestos ou a possibilidade de incomodar e, portanto, configuram-se como estereótipos. Por sua vez, o estereótipo é uma forma de estetização do ato de exibição do corpo:

O que é então designado como “ritual do corpo”, não importa em qual modalidade de exibição estética, aparece de imediato como a demonstração de uma construção teórica preliminar. A interpretação precede o ato da performance. A estereotipia é um processo de resolução da dialética entre a imagem e a representação; ela impõe um enquadramento de conceituação anterior às imagens do corpo e provoca uma homogeneidade total das representações²³¹.

Por estar intimamente ligado ao ato de exibição pura e simples do corpo, o estereótipo inviabiliza o gesto (re) inventado e resultante dos efeitos de deslocamento. O deslocamento se explica por meio de estratégias não-espetaculares e que sublinham o caráter poético das condutas. Já o estereótipo explica-se por meio do processo inverso. Entretanto, numa imagem espetacular, nem sempre fica evidente como a performance estereotipada se distingue da (re) inventada ou deslocada. Portanto, o estereótipo também pode se caracterizar por transformar uma postura desconformada em conduta conveniente.

De modo análogo ao processo descrito acima, certas imagens podem deslocar as próprias estratégias espetaculares e os estereótipos. Para o chamado Cinema Marginal, por exemplo, “o cinema não era mais a representação de um mundo preexistente, de uma organização das coisas, e da linguagem sobretudo, que parecia insuportável. Daí o gosto pelo fantástico, pelos OVNI, pela ficção científica, pelos *beatniks*, pelo Chacrinha, com sua tirada definitiva: ‘eu não vim para

²³¹ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.113.

explicar, mas para confundir' ”²³². Ou seja, os filmes marginais buscaram romper com representações de um mundo preexistente, sem que isso constituísse, necessariamente, uma eliminação de personagens e de elementos presentes nos formatos apreciados pelo grande público. A diferenciação, portanto, dá-se através da utilização de tais elementos de maneira inventiva e particular.

Ao nosso ver, o deslocamento de formas estereotipadas também pode ser verificado numa imagem em que uma pessoa torna-se protagonista pela sua condição marginal, entretanto, a sua materialidade corpórea é potencializada como forma de romper com as estratégias espetaculares e com lugares-comuns. E esse processo pode ser verificado nas imagens que mostram corpos deficientes, condutas tidas como “revoltadas”, “desajeitadas”, ou tidas mesmo “más”.

Outro elemento que diferencia a imagem centrada na performance estereotipada daquela que nos oferece gestos (re) inventados é a capacidade que a última tem de contribuir para a reorganização das sensibilidades que orientam a apreciação de padrões espetaculares. Se o estereótipo se constitui como uma estetização do ato de exibição do corpo, há nele uma tendência a contribuir para o fortalecimento de formas roteirizadas de relação entre espectador e imagem, formas essas em que a atividade desempenhada pela imagem é apenas mostrar, e a do público apenas assistir. Assim, uma imagem que busca fugir aos estereótipos atua em substituição dos projetos interativos mantidos pelas estratégias espetaculares, e permite que se inventem novas formas ou projetos de relação.

A sensibilidade, alerta aberta a todas as mensagens, ocupa mais a pele que o olho, a boca, ou a orelha Os órgãos dos sentidos acontecem, aí, quando ela se faz doce e fina, ultra-receptiva. Em alguns lugares, em locais determinados, ela se rarefaz até a transparência, abre-se, estende-se, até a vibração, torna-se olhar, olvido, olfato, paladar²³³

²³² ARAÚJO, I. *No meio da tempestade*. In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.25.

²³³ SERRES, M. *Os cinco sentidos*. p. 66.

Dois trechos ilustram a capacidade de *H.O* distanciar as performances corporais dos estereótipos, provocando uma percepção total da imagem, através do estímulo da sensibilidade. No primeiro, duas mãos ocupam o quadro, deslizando-se vagarosas e sensuais num recipiente de argila. A presença dessas mãos é obviamente poética: mais do que chamar a atenção do espectador, busca sensibilizá-lo. Já no outro trecho, surgem Caetano Veloso, Ferreira Gullar, e Lygia Clarck na visita ao *Penetrável Rijanviera PN 27*, ambiente montado no ano de 1979 no Hotel Meridien, no Rio de Janeiro. Entusiasmados, os participantes deslizam as solas dos pés descalços sobre a superfície molhada. Há uma impossibilidade de fazer predominar organizações e leituras prévias dessas presenças, já que a imagem se interessa, sobretudo, pela forma como as pessoas interagem com o *Penetrável*, e não pelo fato de elas serem personalidades. Há ainda uma voz em *off* que declama as proposições do estado de *Nova Objetividade da Arte Brasileira* defendido por Oiticica, mostrando que as imagens deixam-se impregnar pela proposta artística:

Contato não contemplativo/ Espectador transformado em participante/ Proposições em vez de peças/ Propor, propor/ Práticas não ritualísticas/ o artista não mais como criador de objetos/ Propositor de práticas/ Descoberta apenas sugeridas em aberto/ Proposições simples e gerais não ainda contempladas/ Situações a serem vividas.

Voltemos à imagem das mãos. Há nelas um poder de provocar impacto, não pela existência de qualquer grau espetaculoso, mas justamente pela sua simplicidade. Por que um simples close de mãos poderia ser considerado “ininteligível” ou “despropositado”? Porque é uma imagem que não explicita de modo óbvio os seus referentes, porque também não compõe uma continuidade com os quadros que lhe são anteriores e posteriores. O que essa imagem destaca é tão-somente o ato de mexer no barro, que diz muito do modo como Oiticica trabalhava.

Outra resposta possível para a pergunta lançada é: porque o modo como a imagem das mãos foi inserida no filme foge a qualquer grau de estereotipia. Uma performance deixa de ser estereotipada quando não permite que o corpo figure como simples objeto, relação flagrada numa imagem exibicionista, ou mesmo numa obra de arte que tenta despossuir um corpo “para deixá-lo ao Outro como objeto de satisfação das suas perversões”²³⁴. Além de sustentarem mecanismos de estetização do ato de exibição, as estereotipias configuram-se como formas de manutenção das estratégias espetaculares. Através delas, o espectador torna-se incapaz de diferenciar o projeto de interação das tantas outras proposições, comuns e perceptíveis em qualquer imagem.

²³⁴ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.119.

Capítulo 4

Conclusão: Quando a imagem do corpo joga com o corpo do espectador

É preciso sentir ou nomear-se, escolham. A linguagem ou a pele, estesia ou anestesia.

Michel Serres

Uma imagem de um corpo aponta hábitos e práticas corporais, indicando, dessa maneira, configurações da dimensão comunicativa do corpo. Em primeiro lugar, diríamos que tal processo ocorre a partir das *mises en scène*, já que elas transformam as condutas filmadas em evidentes elementos do jogo entre imagem e espectador. Mas

(...) os jogos são sempre caracterizados por regras, quer elaboradas durante o jogo, quer determinadas antecipadamente. Todos sabemos o que são, ou podem ser tais “regras”. O espectro objetivo de “regras literárias” é considerável, indo de formas de linguagem poetologicamente codificadas a hábitos especiais de comportamento comunicativo (...) É evidente que os jogos necessitam de regras porque eles não fornecem aos jogadores motivos claros para guiar o seu comportamento ²³⁵.

As motivações do espectador ou dos realizadores da imagem são, portanto, irrelevantes para a análise dos jogos estabelecidos. O que importa é concretude da imagem e as regras do jogo nela visíveis. A performance também evidencia a possibilidade de configuração da dimensão comunicativa do corpo. E a tal possibilidade pode se conformar através dos estereótipos, (re) invenções ou deslocamentos das condutas e dos corpos.

²³⁵ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.119.

A partir do filme *H.O.*, verificamos dois mecanismos através dos quais as imagens dos corpos jogam potencialmente com os corpos dos espectadores. O primeiro mecanismo evidencia-se quando a imagem provoca a desestabilização do olhar e das possibilidades contemplativas do espectador, e o segundo, quando o filme convoca vertiginosamente a sensibilidade do espectador, apresentando uma possibilidade de desorganização do que se organizou previamente à experiência das imagens.

4.1 Muito além da visão

Para muitos, a visão é o elemento do corpo predominante no contato com as imagens. Ao nosso ver, essa impressão ganha espaço porque as estereotipias limitam a possibilidade de notarmos, com a mesma força, a atividade de todos os outros sentidos corporais. Também contribui para esse enfraquecimento da acuidade sensível o predomínio das estratégias espetaculares, sustentadas pelo casamento perfeito entre exibicionismo e *voyeurismo*. Se o espectador não percebe a sinestesia presente nas próprias imagens e que ela afeta a sua experiência, é porque está desatento ou sua atenção está voltada para certas roteirizações, que não demandam a intensidade da exploração sensível no seu percurso.

Não há como imaginar ausência de relações entre as performances nas imagens e os hábitos corporais dos espectadores. Ou seja, a postura de um corpo apresentado na imagem diz muito sobre as condutas e práticas corporais dos espectadores aos quais se dirigem. Ao mesmo tempo, é perfeitamente possível dizer que um espectador transforma os seus hábitos à medida que um tipo de imagem adentra em seu cotidiano. Um corpo que se exhibe sempre encontra um *voyeur*

que lhe deseja. Do mesmo modo, uma atitude incógnita e provocativa sempre se depara com uma sensibilidade que se deixa afetar por ela.

Se existe um projeto evidente de roteirização da relação entre espectador e imagem, ele tem no consumo sua grande motivação. O espetáculo facilita, sem temperança, o fortalecimento de mecanismos que transformam a necessidade de ver em um simples prazer, pouco importando o que é mostrado. O *voyeurismo* é o indicativo mais claro de que o espectador concorda com essa regra do jogo. O *voyeur* tem prazer com o simples ver, apesar da exposição do banal. Esse processo é sinal de que o espectador se apegou à falta de riscos e à conveniência das condutas e corpos mostrados e, por consequência, acostumou-se a apreciar processos demasiadamente enquadrados pelas estratégias espetaculares.

As estratégias espetaculares estão hoje em toda a parte. Mais do que sinal de força, a onipresença das imagens espetaculares acaba por exibir também a sua maior fraqueza:

De um lado, o espetáculo nos circunda, nos preenche. Ele está em todo lugar, da publicidade à informação, da mercadoria à política. Telas em todo lugar, todo o tempo. Mas de outro lado, o espetáculo se contrai, fraqueja, se repete, se usa, mobiliza cada vez menos o desejo e risco, seu próprio sucesso o banaliza, o corrói, o estraga. Mais espetáculo, mais indiferença. É preciso relançar a máquina de desejar²³⁶.

É comum, diante das imagens, termos a sensação de que todos os outros sentidos corporais foram sacrificados em função do predomínio da visão. Tal fato decorre da intimidade entre o espectador e as estratégias espetaculares: o processo de domesticação do público pelas imagens oferece ao espectador a falsa certeza de que inexistem regras e estratégias nesse jogo. E diante de uma imagem pronta, nada mais resta ao espectador, senão observar. Em tal situação, a visão acaba por sobrepor-se aos outros sentidos corporais.

²³⁶ COMOLLI, J. L. *Cinema Contra Espetáculo*. In: *forumdoc.bh.2001*. p.127.

O fato de se acreditar no apagamento temporário dos outros sentidos deve-se ainda à relação de consumo mantida com as imagens. A dinâmica de tal relação não permite desagradar. As regras propostas pelas imagens espetaculares são de garantias: em troca da falta de riscos, da sensação de estabilidade, deixamo-nos ficar quietos e extasiados. É como se as imagens fossem projetadas diante de nossos olhos sem nenhum acidente de percurso, e também sem que alguém se incomodasse com sua alta padronização.

As estratégias espetaculares ainda suavizam a possibilidade de estranhamento do espectador, valendo-se de truques que maquiam corpos reais em função do projeto de transformação da imagem em uma estrutura altamente *glamourizada*. Fabricam-se corpos para exercer uma atração direcionada, já que eles naturalizam posturas normatizadas e normalizadas e adequadas às indústrias de cosméticos e às outras estruturas que se beneficiam do fenômeno da corpolatria. É por esse fator que muitos espectadores sentem, mais que o prazer de ver os corpos filmados e suas condutas, a necessidade de tê-los.

Uma “regra do jogo” é o suficiente para nos fazer gozar. O espectador se queima de “viver”, maior a representação: não se trata mais de “projetar”, de “se” projetar; não, é preciso passar do imaginário ao “real” e assegurar que os corpos em representação sejam “verdadeiros corpos”, tomados numa performance não simulada. No auge do triunfo do simulacro, espera-se um espetáculo que não mais simule²³⁷.

A partir do momento que entra em cena, o corpo passa a correr o risco de representar sempre o mesmo papel. Ao mesmo tempo, o espectador corre o risco de sempre se satisfazer com um lugar-comum e com as regras do jogo que necessitam e estimulam o predomínio da visão. Essa pessoa que, em nome do prazer e da capacidade de ver, concorda com o atrofiamento dos outros sentidos corporais não sabe que “ver esclarece muito mal?”²³⁸. “O reconhecimento do mundo é operado no tato, não na visão, pela estereoespecificidade do que se adapta (...). A pele

²³⁷ COMOLLI, J. L. *Cinema Contra Espetáculo*. In: *forumdoc.bh.2001*. pp.127-128.

²³⁸ SERRES, M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. p.59.

precede o olhar no ato de reconhecimento (...) ”²³⁹. Uma imagem se torna especial, diferenciada em relação a outra, quanto mais procura estabelecer com o espectador jogos que vão muito além da visão. É o reconhecimento sensível, uma experiência autêntica, não o consumo.

Em *H.O.*, vimos que uma opção à espetacularização das imagens do corpo concretiza-se no ato de permitir que as condutas das pessoas filmadas se afirmem poeticamente. Além disso, a edição do filme conserva alguns aspectos rudimentares da produção, o que acaba por tornar visíveis as diferenças em relação a imagens cuja vocação publicitária se sobrepõe ao objetivo de criação artística. Tais aspectos rudimentares são constituídos nas três formas de improvisação verificadas: a) a improvisação daquele que trabalha diretamente com a câmera; b) improvisação corporal da pessoa filmada; c) o modo como o roteiro e a edição se mostram abertos aos elementos acidentais decorrentes das duas primeiras formas de improvisação.

Quanto aos aspectos rudimentares de produção, é ilustrativo o momento em que retículas e cartões coloridos se sobrepõem ao rosto de Oiticica, alterando inesperadamente a textura da imagem. As retículas e os cartões são postos em quadro por uma profusão de mãos, que não se preocupam com uma suposta necessidade de se esconder, e assim deixam evidente o esquema artesanal de produção. O poema de Haroldo de Campos evidencia a existência de um projeto dissuasivo de interação com o espectador, pois o jogo de palavras fortalece o caráter poético da imagem:

Retículas, redes, desredes, reticulares ares, áreas, tramas, retramas, redes, áreas reticulares, reticulária, colares de quadrículos, contas, cubículos, áreas, ares, tramas, retramas, desarticulária de áreas reais. O rosto implode, camaleo-caleidoscópico”.

²³⁹ SERRES, M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. p.60

As imagens capazes de concertar todos os sentidos corporais do espectador, de integrá-los, misturá-los, possibilitam relações que vão muito além da visão. A importância de tais imagens reside no fato delas possibilitarem aos que assistem a surpresa de estar diante delas. E essa possibilidade não se esgota no simples ato de observação, mas também nas formas como se ativa a sensibilidade. “Conhecer as coisas exige que nos coloquemos primeiro entre elas. Não apenas em frente para vê-las, mas no meio da sua mistura, nos caminhos que as unem (...). O corpo desenha o caminho atado, ligado, pregueado, complexo, entre as coisas a serem conhecidas”²⁴⁰.

Atingir os outros sentidos corporais, além da visão, é inverter as “compensações”²⁴¹ resultantes da segregação entre as dimensões participantes e espectadoras da comunicação, além do modo como as imagens reproduzem a dicotomia entre corpo e mente: multiplicando a possibilidade de jogos intelectuais com o espectador face aos jogos corporais. As “compensações” presentes nas imagens contemporâneas são importantes mecanismos para a manutenção e a naturalização das até então desenfreadas estratégias espetaculares e das recorrentes estereotípias das imagens corporais. Por isso, as imagens capazes de romper com a atrofia dos sentidos corporais do espectador podem tornar-se vertiginosas.

4.2 Vertigens

Diante da constatação de que alguns espectadores se esquecem de seus corpos e os abandonam durante o momento da audiência, é mister notar que certas imagens fogem à regra

²⁴⁰ SERRES, M. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. p.76.

²⁴¹ Ver: GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. pp.115-135.

determinada pelas estratégias espetaculares, e fazem do jogo com o espectador uma vertiginosa possibilidade de relação. De acordo com Michel Serres²⁴², a raiz da palavra vertigem tem ligação com a locução prepositiva “*vers*” “que significa *em direção a*, raiz cujo duplo sentido surpreende; deslocamento em uma direção: vou em direção a Paris e, quase em sentido contrário, também em rotação, pois a palavra “*vers*” origina-se do latim *verto*, que significa girar, movimento possível graças às vertebras”²⁴³.

Essa dupla possibilidade de significação indica-nos bem qual é a dinâmica da vertigem. A vertigem torna-se concreta quando um corpo é obrigado a sair de um estado peculiar, para entrar numa zona desconhecida, nunca experimentada. Ao mesmo tempo, a passagem de um estado a outro convida a pessoa para uma nova relação com o próprio corpo. A vertigem provocada por uma imagem pode ser dolorosa, pois obriga o espectador a abandonar o seu confortável posicionamento na poltrona.

No momento de estranhamento da imagem, a vertigem desconstrói o prazer de ver e o domínio da visão como valores absolutos. Não que o prazer de ver e as coisas belas não possam estar presentes nas imagens que fogem às estratégias espetaculares. O que destacamos é a vertigem como uma opção radical, diante da irreversibilidade de tais estratégias e do seu processo de naturalização nas sociedades ocidentais. Notamos, nessa contramão inaugurada pela vertigem, uma inversão concreta do valor que faz das imagens somente objetos de consumo. Tal inversão dá-se por meio da reorganização de um estado sensível articulado previamente à experiência da imagem, ou mesmo da opção por filmar os corpos independentemente do seu alinhamento, ou não, aos padrões ocidentais de beleza, saúde ou bem-estar.

²⁴² SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.106.

²⁴³ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.106.

Henri-Pierre Jeudy tem duas ponderações que nos ajudam em nossas conclusões. A primeira diz que “crer numa resistência do corpo aos discursos que tratam dele seria no mínimo ingênuo”²⁴⁴. A outra é uma provocação: seria tratado como estético aquele corpo que provoca aversão?

A repugnância pode ser estética? A arte impediria o corpo “aversivo” de ser objeto da aversão? Ou seria a repulsão representada por uma criação artística a negação da aversão? (...) o olhar dirigido ao Outro repugnante, na vida cotidiana, torna-se estético ao provocar, em primeiro lugar, um sentimento de piedade? Se, ao virar uma rua, eu olho um mendigo esfarrapado, que cheira particularmente mal por estar sentado sobre os próprios excrementos, eu não o perceberia como um personagem de romance ou como o corpo apodrecido representado em um quadro, pela boa razão de que o odor está lá, nauseabundo, e impede a estetização da cena²⁴⁵.

A cena que estetiza o ato de exibição do corpo impossibilita o deslocamento e a (re) invenção dos corpos e de suas condutas. Na cena estetizada, o corpo é utilizado como mero suporte das representações, é sustentado por estereótipos que criam identificações rápidas com o espectador, além do seu entendimento fácil. Por sua vez, a real vertigem é avassaladora, desconsidera o prazer doentio de ver que se alimenta de relações tautológicas com o ato de exibição do corpo.

São vertiginosos as “más condutas” e os corpos deficientes do chamado Cinema Marginal, com suas “atitudes humanas que a censura qualificou de animais: dedos no nariz, rastejar, gemidos, emissões de voz pouco articuladas, enfim, uma série de elementos que Fernão Ramos já analisou como características do Cinema Marginal. Inclui-se o gosto pelo viscoso, pelas matérias moles - lembrem-se do sangue espesso que desliza da boca de Helena Ignez em *A mulher de todos*. Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca estes filmes”²⁴⁶. Essas

²⁴⁴ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.112.

²⁴⁵ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p.131.

²⁴⁶ BERNADET, J. C. *Cinema Marginal?* In: PUPPO, E. e HADDAD, V (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. p.14.

imagens causam vertigens porque sua habilidade de integrar a visão aos outros sentidos corporais do espectador resulta de um jogo cuja regra é a desestabilização, não só do olhar, mas de todos os outros elementos que identificam a postura espectadora com a comodidade.

A vertigem mostra-se em *H.O* nos momentos em que os corpos se apresentam (e são apresentados) independentemente da possibilidade de agradarem ou desagradarem. À medida que o olhar da câmera se concentra nas performances daqueles que incorporam os *Parangolés*, o impacto causado pelas improvisações corporais transforma-se em vertigem.

Essa vertigem corporal, testemunho da passagem contínua de um estado de equilíbrio rígido para um segundo estado paradoxal e refinado, depois para outro e mais outro que, de outra forma, permaneceriam estáveis por movimentos imprevistos, nós a experimentamos a cada entrada em um mundo que nos desorienta e a cada encontro com uma nova e inesperada lógica que aparentemente interpreta às avessas nossas atitudes, mas que, no entanto, descobre e perpetua os *habitus* complexos do corpo. A embriaguez real do conhecimento e da inteligência, a felicidade mística da descoberta inventiva, seguem as alegrias da bicicleta e do balanço, dos planadores e dos cabelos ao vento na praia antes do sobe e desce do vaivém do encontro dos amantes²⁴⁷.

A vertigem interfere diretamente na realidade corporal do espectador. Ao sentir vertigens, um corpo entra, necessariamente, em fulminantes movimentos de rotação. Para o espectador acostumado às imagens espetaculares, o rompimento com a estetização do ato de exibição gera vertigens, pois esse fato causa estranhamento. Entretanto, ao mesmo tempo em que ocorre esse processo, as vertigens indicam o nascimento de uma experiência inédita. As imagens vertiginosas convidam o espectador a ser um retirante, alguém que encontra nos deslocamentos a sua natureza.

As imagens vertiginosas não esperam a boa vontade do espectador ou a sua disposição para entrar num estado vertiginoso. O espectador é que se acha diante de tais imagens, surpreendendo-se e, às vezes, incomodando-se com o fato de elas romperem com a condição

²⁴⁷ SERRES, M. *Variações sobre o corpo*. p.129.

auto-afirmativa das imagens espetaculares ou convencionais. A título de exemplo, citamos a cena final de *H.O.* Somente nesse momento, compreendemos o motivo pelo qual o rosto de Wally Salomão foi mostrado em pequenas doses anteriormente, inicialmente pintado de vermelho, depois cuidadosamente enfaixado e vendado. Wally Salomão agora se transforma em alvo de Hélio Oiticica, que desliza sobre a pele uma arma de fogo, arrastando a língua sobre o seu cano.

A cena em questão é vertiginosa não só porque erotiza a violência, mas também devido a um lado incógnito, aparentemente descabido. Complementa a estranheza da performance de Oiticica a sonorização da cena: gritos de pavor, sirenes de ambulância, e também uma locução radiofônica, que anuncia um grande desastre com centenas de feridos. A cena final de *H.O.* é vertiginosa porque rompe com o tom conclusivo adotado nos “bons” finais.

Ao apresentar corpos “mal-educados” e mostrar que possibilidades de (re) invenção das condutas podem residir na simples imagem de um corpo defeituoso, a imagem vertiginosa ajuda a deseducar o corpo do próprio espectador. Eventualmente largado na poltrona, o espectador passa por um processo de educação que o faz tender à quietude e ao esquecimento do próprio corpo. Hans Gumbrecht²⁴⁸ destaca que o atual modelo das transmissões televisivas, principalmente as esportivas, além de contribuir para a naturalização da dicotomia entre os jogos intelectuais e corporais (entre corpo e espírito) explica profundamente o seu contexto:

Os esportes de espectador, considerados sociológica e funcionalmente, são uma área substancial da vida cotidiana do final do século XX. Como todas as formas de comunicação e participação das quais o corpo foi eliminado, eles contribuem para a naturalização da dicotomia corpo/espírito. Ao menos nos países industrializados essa naturalização facilita com que os trabalhadores prossigam em suas atividades, apesar do fato de que o corpo e a presença corpórea estejam amplamente excluídos. A peculiaridade funcional do esporte de espectador se esclarece na capacidade de compensar o afastamento do corpo, ainda que se trate de uma compensação imaginária, ilusória²⁴⁹.

²⁴⁸ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.117.

²⁴⁹ GUMBRECHT, H. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, H. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. p.117.

Um sinal de que os corpos dos espectadores passam por um processo que os educa e os faz acostumarem-se à quietude é a sonolência, uma reação natural à imagem demasiadamente roteirizada, com a qual nos habituamos e pouco nos incomodamos. Caduca e velha conhecida, a imagem com projetos interativos extremamente roteirizados sempre nos procura para contar as mesmas histórias. Por hábito ou respeito à tradição, permanecemos junto a tal imagem. Persuasiva, ela é mestra em disfarçar a nossa própria falta de interesse por escutá-la. Por vezes, a sonolência que uma imagem provoca é tomada como benefício, afinal ela nos faz relaxar. A sonolência não é sinal de incômodo, como é o caso das vertigens. Ela solidifica o silêncio e torna a quietude rotineira. A sonolência sentida um dia, após a cansativa jornada de trabalho, é semelhante à que sentiremos no dia seguinte. E no outro. E assim sucessivamente.

4.3 Considerações finais

Durante o desenvolvimento deste trabalho, não houve nenhuma pretensão de esgotar toda a dimensão comunicativa do corpo. Apenas buscamos construir um caminho crítico, para enfim discorrer melhor sobre as articulações poéticas do corpo, sua participação na atividade comunicativa, além de uma reflexão própria sobre o modo como os corpos entram majoritariamente em cena através das imagens contemporâneas.

Uma imagem poética ou experimental é uma possibilidade de (re) invenção da materialidade corpórea, e do próprio campo que as normatiza ou normaliza. O jogo com o espectador depende sempre do modo como as *mises en scène* interferem na apresentação das marcas corporais e das condutas. Numa imagem, os elementos que perfazem a dimensão comunicativa do corpo - as marcas, os aspectos rituais, normativos, poéticos e estéticos -

organizam-se sempre de acordo com uma construção ética. É de tal construção que resulta a possibilidade dos gestos se deslocarem de seus significados e ambientes tradicionais, para romper, ou não, com leituras e modos de apresentação convencionais.

Para realizarmos a reflexão sobre a configuração da dimensão comunicativa do corpo num contexto em que as imagens são constantes e o corpo é uma onipresença midiática, foi necessário o retorno a um filme experimental e marginal ainda hoje, após um quarto de século de sua produção. O mérito de *H.O* é justamente deslocar o nosso olhar da atualidade, para enfim compreendermos como a contemporaneidade tem produzido suas imagens. As estratégias espetaculares conduzem o espectador por meio do prazer de ver, simplesmente ver, não importando o que é mostrado. Diante das imagens espetaculares, grande parte dos espectadores só vêem a possibilidade de relaxamento ou entretenimento.

As imagens espetaculares criam fórmulas de sucesso, transformam em publicidade mesmo aqueles corpos que materializam processos e hábitos minoritários dentro de uma determinada sociedade, tornando-os também convenientes e convencionais, mesmo que desrespeitem os termos hegemônicos das condutas e práticas corporais ou sejam pouco adequados a eles.

O sucesso das marcas corporais cresce associado à idéia implícita de que o corpo é um objeto maleável, uma forma provisória, sempre remanejável, da presença fractal própria. Elas escapam dos lugares marginais do sadomasoquismo, do fetichismo ou do *punk*, absorvidas por aquilo que se convencionou chamar as “tribos urbanas” (*punk, hard rock, techno, grunge, bikers, gays* etc.) e propagam-se para o conjunto da sociedade por intermédio da alta-costura (...)²⁵⁰

Através da sua abordagem dos *Parangolés* de Hélio Oiticica, o filme *H.O* nos permitiu um retorno à noção de participação, ao nosso ver necessário em momentos de primazia das estratégias que transformam as imagens e os corpos em simples objetos de consumo. Os

²⁵⁰ LE BRETON, D. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. p.36.

evidentes deslocamentos poéticos e a (re) invenção dos corpos e das condutas dos participantes dos *Parangolés* de Oiticica nos permitiram atentar para o fato de que é preciso deixar que as imagens estabeleçam um encontro fraterno com os corpos filmados, não os transformando em vítimas de desapropriação, não eliminando suas singularidades. As performances com os *Parangolés* de Hélio Oiticica facilitaram a compreensão de que a participação da pessoa filmada no processo de elaboração das imagens é plena, já que a *auto-mise en scène* sempre afeta de alguma maneira a *mise en scène*, e vice-versa.

De acordo com Hélio Oiticica, a participação pode ocorrer em diversos níveis e de diversas formas, desde a manipulação, passando pela participação sensorial-corporal até a semântica²⁵¹. Em *H.O*, o comando sensorial predomina, se comparado com a possibilidade de contemplação dos corpos. Tal fato se torna evidente nos momentos em que a dança com o *Parangolé* conduz o processo de filmagem, e também a improvisação daquele que manipula a câmera.

Obviamente, um filme documentário, uma propaganda publicitária ou um programa de televisão se estruturam de maneiras diferenciadas no que diz respeito ao modo de jogar com o espectador e de construir as imagens corporais. Mas notamos que, em qualquer um deles, a dimensão comunicativa dos corpos se afirma quando o corpo deixa de ser um simples “objeto” apresentado pela imagem, para efetivamente fazer parte da sua arquitetura, constituir uma linguagem e encarnar expressivamente elementos de comunhão das comunidades de linguagem e de ação. Por outro lado, esse jogo configura-se como um jogo com o próprio corpo do espectador, mostrando também que suas regras podem interferir na condição corporal da pessoa comunicante.

A preocupação da câmera de *H.O* com a performance corporal, sem estereótipos, é outro elemento que demonstra o afastamento da concepção de corpo como mercadoria ou elemento

²⁵¹ Ver: OITICICA, H. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: *Catálogo Hélio Oiticica*. p.115.

exclusivamente publicitário, além da sua manifestação efetiva como “causa e justificativa das nossas diferenças²⁵², que é a sua real condição. Eis a importância de se filmar pessoas marginalizadas: devido à sua “má conduta”, elas fogem dos padrões estéticos edificados pela corpolatria e pelo *glamour*. Devido à sua particularidade, elas fogem aos estereótipos.

Nenhuma performance corporal se caracteriza como “(...) um ‘ato’ singular e deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”²⁵³. Essa compreensão se faz necessária, mesmo quando as imagens explicitam a individualidade dos corpos de modo poético. Valorizar a individualidade é tão-somente possibilitar um deslocamento, uma condição inventiva e particular de lidar com os aspectos reiterativos e citacionais da conduta.

Ao se concentrar na atividade performática da pessoa filmada, uma imagem ainda convida o espectador para um jogo que não se guia pela capacidade pragmática de encadeamento dos gestos ou pela necessidade de traduzir os seus significados conforme a veracidade dos referentes. Essa imagem facilita a noção de que “há, portanto, um “efeito” do gesto, que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto se mostra. Ele tem sentido, ao marcar um tempo de pausa no encadeamento dos atos. Há, em qualquer gesto, algo suspenso que dá margem à repercussão simbólica, ao valor de exemplo”²⁵⁴.

O significado de uma imagem corporal está sempre em elaboração, conforme as construções de sentido verificadas na sociedade e no encadeamento dos atos. Ou seja, mesmo na conduta que visivelmente não objetiva romper com a pragmática dos gestos, inexistente a

²⁵² LOURO, G.L. *Marcas do corpo, marcas do poder*. In: LOURO, G.L. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. p.80.

²⁵³ BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, G.L (org). *O corpo educado*. p.154.

²⁵⁴ GALARD, J. *A beleza do gesto*. p.59.

possibilidade de controle da atividade de significação. Segundo Henri-Pierre Jeudy, a imagem do corpo vai se formando sempre:

As imagens do corpo são como alucinações; elas nos atormentam, exacerbando, no momento de sua aparição, a violência do desejo e a angústia da morte. Nós não as produzimos, mesmo que sejamos tentados a construí-las; elas surgem quando não as esperamos e nos arrastam na vertigem de uma epifania do corpo. Existe também uma contradição entre a imagem e a representação do corpo, que torna sempre incerta a idealização de qualquer modelo de beleza²⁵⁵.

Afora a crença do autor no momento epifânico, todas as outras palavras oferecidas neste trecho são valiosas para as nossas conclusões. Não há nenhuma revelação divina no deslocamento poético dos corpos de pessoas marginalizadas. Pelo contrário, é a sua abordagem como pessoas comuns que, na maioria das vezes, tende a permitir o reconhecimento da condição inventiva das imagens e da própria conduta, dado o excesso de corpos falsos, *glamourizados* e tornados persuasivos pelos efeitos de maquiagem e por outros truques cinematográficos convenientes às estratégias espetaculares.

²⁵⁵ JEUDY, H. P. *O corpo como objeto de arte*. p. 53.

Bibliografia

ALMEIDA, Miguel Vale. *O manifesto do corpo*. In: Revista Manifesto. Lisboa: Política XXI. Abril de 2004. pp.18-35.

ALMEIDA, Danilo Di Manno. *Da imagem tecnológica do corpo às imagens poéticas dos corpos*. In: GARCIA, Wilton e Lyra, Bernadette (orgs). *Corpo e imagem*. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2002.

ARAÚJO, Inácio. *No meio da tempestade*. In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera. *Cinema Marginal e suas fronteiras*. pp.24-25. Rio de Janeiro: Centro Cultural Branco do Brasil/Heco Produções, 2001.

ASBURY. *O Hélio não tinha ginga*. In: BRAGA (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema Marginal?* In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras*. pp.12-15. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Heco Produções, 2001.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: LOURO, Guacira Lopes (org). *O corpo educado*. pp.153-172. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CALADO, Carlos. *Tropicália. A história de uma revolução musical*. São Paulo: editora 34, 1997.

CARDOSO, Cláudio. *O corpo presente*. In: Comunicação e sociabilidade nas culturas urbanas contemporâneas. In: RUBIM, A.A.C; BENTS, I.M.G; PINTO, M.J (orgs). pp.41-53. Petrópolis: Vozes e Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação, 1999.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. In: *A arte no horizonte do provável*. pp.15-32. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CAMPOS, Augusto E CAMPOS, Haroldo. *Apresentação*. In: *Sousândrade: poesia*. pp.05-20. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/ Programa de Pós Graduação em Letras, Estudos Literários da PUC MG, 2002.

CASTRO, Ana Lúcia. *Culto ao corpo: identidades e estilos de vida*. In: BUENO, Maria Lúcia, CASTRO, Ana Lúcia (orgs). *Corpo Território da Cultura*. pp.137-151. São Paulo: Annablume, 2005.

COMOLLI, Jean-Louis. *Sob o risco do real. In: forumdoc.bh.2001.* Publicação do 5 ° Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. pp.99-108. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

_____. *Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: forumdoc.bh.2001* Publicação do 5 ° Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia, Cinema e vídeo. pp. 109-116. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

_____. *Cinema Contra Espetáculo. In: forumdoc.bh.2001.* Publicação do 5 ° Festival do Filme Documentário e Etnográfico, Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. pp.127-130. Belo Horizonte, 9 a 18/11/2001.

COSTA, Lúcio. *Cor(p)oralidade em Ferreira Gullar e Hélio Oiticica.* Belo Horizonte: Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras – Estudos Literários, 2004.

EDMONDS, A. *No universo da beleza.* In: GOLDENBERG, M. (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.* pp.189-261.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 202.

FAVARETTO, CELSO F. *Tropicália: alegoria, alegria.* São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

_____. *Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica.* In: BRAGA Paulo (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica.* Edição especial da Revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

FAZENDA, Maria José. *Desierarquizar o espaço, o tempo e a relação entre os corpos.* In: Revista Manifesto nº 09, abril de 2006. pp.127-138. Lisboa: Política XXI.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Dicionário Aurélio da Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FRANÇA, Vera R. Veiga. *L. Quéré: dos modelos a comunicação.* In: Revista Fronteira – Estudos Mediáticos. pp.37-51. Vol. V, nº 02 – dezembro de 2003.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e Antropologia.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GALARD, Jean. *A Beleza do Gesto.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

GOLDENBERG, Mirian. *A civilização das formas: o corpo como valor.* In: GOLDENBERG, Mirian. (org). *Nu e vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.* pp.19-40. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

GREINER, Christiane. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUTERES, Liliane Stanisçuaski. *O corpo carnavalesco*. In: LEAL, Ondina Fachel (org). *Corpo e significado. Ensaios de Antropologia Social*. pp.296-304. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

GUMBRECHT, Hans. “É apenas um jogo”: *História da Mídia, Esporte e Público*. In: GUMBRECHT, Hans. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. pp.115-135. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

_____. *Adeus ao corpo. Antropologia e sociedade*. São Paulo: Papyrus, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. *Marcas do corpo, marcas do poder*. In: LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. pp.75-90. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MACHADO Jr. *Passos e descompassos à margem*. In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera. *Cinema marginal e suas fronteiras*. pp. 16-19. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

MACIEL, Kátia. *O cinema tem que virar instrumento. As experiências quase-cinemas de Hélio Oiticica e Neville de Almeida*. In: BRAGA, Paulo (org). *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. Edição especial da revista Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). Acesso em 14/04/07.

MALYSSE, Stéphane. *Em busca dos (H) alteres-ego olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca*. In: GOLDENBERG, Mirian (org). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. pp. 79-137. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Um ensaio de Antropologia Visual do corpo ou Como pensar em imagens o corpo visto?* In: GARCIA, Wilton e LYRA, Bernadette (orgs). *Corpo e imagem*. pp.67-74. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2002.

MELLO, Christiane. *Corpo em tempo real*. In: GARCIA Wilton e LYRA, Bernadette (orgs). *Corpo e imagem*. pp.219-227. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2002.

MELLO, Carlos de Brito e. *Mancha no acontecimento. Imagem e subjetividade no caso do ônibus 174*. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação Social. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

NEVES, Helena. *Ausência presença do corpo na cultura ocidental: o corpo (des)apropriado*. In: Revista Manifesto nº 09, abril de 2006. pp. 66-78. Lisboa: Política XXI.

OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o Parangolé*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp.93-96. , Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Brasil Diarréia*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp.17-20. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Creelazer*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp.132-138. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp.110-120. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Posição e Programa*. In: Catálogo Hélio Oiticica. p.100. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

_____. *Programa ambiental*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp.103-105. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

QUÉRÉ, Louis. *D' un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique*. Texto digitado, tradução do correlato In. Réseaux, nº 46-47, CNET, 1991. Trad. LAMOUNIER SENA, Lúcia e WESTIN, Vera Lúcia.

RAMOS, Fernão. *Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970)*. In: RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp. 299-397. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, José Mário Ortiz. *O Cinema Brasileiro Contemporâneo (1970-1987)*. In: RAMOS, Fernão (org). *História do Cinema Brasileiro*. pp. 399-454. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RODRIGUES, João Carlos. *Pai contra filho (e vice-versa)*. In: www.heco.com.br/marginal/ensaios. Acesso em 22/04/2007.

ROSA, Rosana. *Corpo e imagem em Cidade de Deus*. In: GARCIA, Wilton (org). *Corpo e arte*. pp. 73-80. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

SACRAMENTO, Paulo. *Triunfo na derrota*. In: www.heco.com.br/marginal/ensaios. Acesso em 22/04/07.

SALOMÃO, Waly. *HOmmage*. In: Catálogo Hélio Oiticica. pp. 240-246. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulus, 2004.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos misturados*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMON, Iumna Maria. *As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)*. In: América Latina. Palavra, Literatura e Cultura. Pizarro Ana (org). Volume 3: Vanguarda e Modernidade. pp.335-363. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina/Unicamp, 1995.

TOSI, J. *O segredo da múmia*. In: PUPPO, E e HADDAD, V. *Cinema Marginal e suas fronteiras* (orgs). p.88. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Heco Produções, 2001.

XAVIER, Ismail. *O cinema marginal revistado, ou o avesso dos anos 90*. In: PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera. *Cinema marginal e suas fronteiras*. pp. 21-23. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Heco Produções 2001.

Cd room

MACIEL, Kátia (dir). *H.O Suprasensorial*. Rio de Janeiro: Núcleo de Tecnologia e Imagem da UFRJ, 1999.

Canções:

Enquanto Seu Lobo não vem - Caetano Veloso (1968)

Escurinha - Geraldo Pereira (1959)

Filmes (em ordem alfabética)

Aruanda. Linduarte Noronha, Paraíba, 1960.

Barravento. Glauber Rocha, Bahia, 1961.

O Bandido da luz vermelha. Rogério Saganzerla, São Paulo, 1968.

Bang Bang. Andrea Tonacci, São Paulo, 1970.

O caçador de diamantes. Vittorio Capellaro, São Paulo, 1933.

Os cafajestes. Ruy Guerra, Rio de Janeiro, 1962.

Câncer. Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1968.

Deus e o diabo na terra do sol. Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1964.

Os deuses e os mortos. Ruy Guerra, Rio de Janeiro, 1970.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1969, 35 mm.

Os herdeiros. Carlos Diegues, Rio de Janeiro, 1969.

H.O. Ivan Cardoso, Rio de Janeiro, 1979, 16 mm. Disponível no site www.portacurtas.com.br.

Acesso em 26/07/07.

A mulher de todos. Rogério Sganzerla, São Paulo, 1969..

O mandarim. Júlio Bressane, Rio de Janeiro, 1991.

O rei do baralho. Júlio Bressane, Rio de Janeiro, 1974.

Sem essa aranha. Rogério Szangerla, Rio de Janeiro, 1970.

Terra em transe. Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1967.

Anexos

Anexo 1 - Nota biográfica de Ivan Cardoso

O cineasta e fotógrafo Ivan Cardoso nasceu no Rio de Janeiro, em 1952. Seu primeiro contato com Hélio Oiticica deu-se ainda na adolescência. O secundarista Ivan Cardoso editava um jornal escolar no Colégio São Fernando, na sua cidade natal, e então convidou alguns notáveis, como Hélio Oiticica e Carlos Vergara, para participar de atividades acadêmicas.

Ivan Cardoso iniciou sua carreira no cinema como assistente de direção do filme *Sem essa aranha* (Rogério Sganzerla, 1970). Fez capas de discos e de livros de Jorge Mautner, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Wally Salomão, Haroldo de Campos. Também trabalhou com outros representantes do chamado Cinema Marginal brasileiro, como Júlio Bressane. Grande parte de seus filmes foi capturada em super 8, como se pode ver na filmografia do Anexo 3.

Após a década de 1980, Ivan Cardoso ficou conhecido como o “cineasta do terror”, já que grande parte das suas produções são populares e têm como referências as comédias eróticas e os filmes de terror e mistério, como podemos ver no seu primeiro longa-metragem (*O segredo da múmia*, de 1982). Nesse filme, “Ivan mistura tudo aquilo que é/seria lixo cultural, culturalmente ‘menor’ - cinema vagabundo americano & pornochanchada, terror e comédia (ou terrir), aventura barata (...) sem esquecer da linguagem de quadrinhos e dos diálogos de seriado de TV (...)”²⁵⁶. Na década de 1990, Ivan Cardoso participou, como produtor associado, de *O mandarim* (Júlio Bressane, 1991).

²⁵⁶ TOSI, J. *O segredo da múmia*. In: *Cinema Marginal e suas fronteiras*. PUPPO, E e HADDAD, V (orgs). p.88.

Anexo 2 - Nota biográfica de Hélio Oiticica

Hélio Oiticica nasceu em 1937, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1954, começou os estudos de pintura com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM. Em 1955, participou com da 2ª exposição do *Grupo Frente*, também no MAM. No ano seguinte, voltou a participar de mais duas exposições do *Grupo Frente* e da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta do Museu de Arte Moderna do Estado de São Paulo.

Em 1964, inicialmente a convite do escultor Jackson Ribeiro, começou a freqüentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, tendo posteriormente se transformado em um passista. Em 1965, fez a “*Inauguração do Parangolé*”, dentro da Mostra *Opinião 65*. O evento contou com a participação de passistas do Morro da Mangueira e com uma dose de polêmica, já que os amigos de Oiticica foram inicialmente proibidos de entrar no MAM.

Entre o fim da década de 1960 e o ano de 1980, Oiticica continuou exercitando as suas invenções, tendo feito importantes exposições em Nova York e em Londres. Desenvolveu ainda novas experiências, como as *Cosmococas*, e a noção de *quasi-cinema*. Hélio Oiticica morreu em 1980, vítima de um derrame cerebral, no seu apartamento, na cidade do Rio de Janeiro.

Anexo 3 - Filmografia de Ivan Cardoso

- 1970/1975 - Teaserama
 1970 - Branco tu és meu - 8 mm
 1970 - Piratas do sexo voltam a matar - 8 mm
 1971 - Programa Nosferatu no Brasil - 8 mm
 1971 - Calling All Tars - 8 mm
 1971 - Nosferatu no Brasil - 8 mm
 1971 - Onde Freud não explica - 8 mm
 1972 - Sentença de Deus - 8 mm
 1972 - After Midnight - 8 mm
 1972 - A múmia volta a atacar - 8 mm
 1972 - Programa Chuva de Brotos - 8 mm
 1973 - Alô Alô Cinédia - 8 mm
 1973 - Moreira da Silva - 35 mm
 1974 - O conde gostou da coisa - 8 mm
 1974 - Museu Goeldi - 16 mm
 1975 - História dos Mares do sul - 8 mm
 1976 - Ruínas do Murucutu - 16 mm
 1978 - O universo de Mojica Marins - 35 mm
 1978 - Dr. Dyonélio - 35 mm
 1979 - H.O - 35 mm
 1981 - Domingo de Ramos - vídeo
 1982 - O segredo da múmia - 35 mm
 1984 - Os bons tempos voltaram - Episódio: sábado quente – 35 mm
 1986 - A história de um olho - 35 mm
 1986 - As sete vampiras - 35 mm
 1992 - O anjo torto - Vídeo para a série televisiva Documento Especial
 1994 - Fragmentos de um discurso amoroso - vídeo para a série televisiva Documento Especial
 1998 - Á meia noite com Glauber - 35 mm

Anexo 4 - Ficha Técnica do Filme *H.O*

Diretor: Ivan Cardoso

Produção: Ivan Cardoso, Fernando Carvalho

Fotografia: Edson Santos

Roteiro: Ivan Cardoso

Edição: Ricardo Miranda

Elenco: Nildo da Mangueira, Nininha, Wally Salomão, Lygia Clarck, Hélio Oiticica, Ferreira Gullar, Carlinhos do Pandeiro e Caetano Veloso.

Produção: Fernando Carvalho e Ivan Cardoso

Ano: 1979

Duração: 13 minutos

Cor: Cor & B

Bitola: 35 mm

País: Brasil