

**ARTE E VIDA EM *CÉU SOBRE ÁGUA*: O CINEMA GRÁVIDO DE JOSÉ
AGRIPPINO DE PAULA E MARIA ESTHER STOCKLER**

Cyntia Nogueira¹

Resumo: *Céu Sobre Água* (1978), curta-metragem de 22 minutos em *Super-8*, foi o último trabalho artístico de José Agrippino de Paula (1937-2007), um dos nomes mais importantes e menos conhecidos do tropicalismo no Brasil. Autor de *Panamérica* (1967) e de outras obras transgressoras na literatura, no teatro, na dança, no cinema e na música, Agrippino realiza *Céu sobre Água* com a dançarina e coreógrafa Maria Esther Stockler (1939-2006), com quem manteve uma parceria artística e de vida ao longo de mais de uma década. O filme é produzido durante sua gravidez e os primeiros anos de vida da filha do casal, Manhã, ao longo do período em que viveram entre Salvador e Arembepe, logo após o autoexílio de dois anos em países da África como Senegal, Mali, Togo e Dhomey (Benim). Um filme de dança e, ao mesmo tempo, um diário íntimo, com registros das vivências do casal entre 1972 e 1978, antes e depois do nascimento de Manhã, *Céu sobre Água* é também um filme processo, que se desdobra no tempo. Propomos aqui pensá-lo como um ensaio sobre a luz e a cor, que tem como eixo central o corpo grávido e os movimentos da dançarina e coreógrafa nas águas do Rio Caratingui. Integrando arte e vida, o curta-metragem valoriza as formas que surgem das cores e de sua vocação movente, também encontrada na dança e no cinema. Cruzando as fronteiras entre linguagens, Agrippino e Maria Esther parecem fazer do ritual da criação artística, assim como o da gestação, o recomeçar de um mundo.

Palavras-chave: Cinema; Cor; Cultura; Corpo.

Contacto: [cyntianogueira@gmail.com](mailto:cyantianogueira@gmail.com)

Céu sobre água (1978), curta-metragem de 20 minutos em *Super-8*, foi o último trabalho artístico de José Agrippino de Paula (1937-2007), um dos nomes mais importantes e menos conhecidos do tropicalismo. Autor de *Panamérica* (1967), livro fundamental para o movimento, além de obras transgressoras no teatro, na dança, no cinema e na música, Agrippino realiza *Céu sobre Água* com a dançarina e coreógrafa Maria Esther Stockler (1939-2006), com quem manteve uma parceria artística e de vida ao longo de mais de uma década. O filme é produzido durante sua gravidez e os primeiros anos de vida da filha do casal, chamada de Manhã, no período em que

¹ Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Nogueira, Cyntia. 2022. "Arte e vida em *Céu Sobre Água*: o cinema grávido de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler". In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 144-152. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

viveram entre Salvador e Arembepe, após o autoexílio de dois anos em países da África como Senegal, Mali, Togo e Dahomey (Benim).

Um filme de dança e, ao mesmo tempo, um diário íntimo, com registros das vivências do casal entre 1972 e 1978, *Céu sobre Água* pode ser visto também como um filme processo, que se desdobra no tempo, ou ainda, como um ensaio sobre a luz e a cor, que tem como eixo central o corpo grávido de Maria Esther nas águas do Rio Caratingui. Integrando arte e vida, a obra valoriza as formas que surgem das cores e de sua vocação movente, também encontrada na dança e no cinema.

No curta-metragem, que tem como trilha sonora uma música hindu, um raga atribuído a Ravi Shankar², os movimentos de Maria Esther se dão em relação às transformações da luz, com a modulação das formas a partir das cores e dos movimentos de seu corpo, da correnteza da água e da câmera. As imagens, assim, tornam-se fluidas, veículos de transformações contínuas em sua relação com os ritmos da natureza.

Alguns comentadores das obras do casal, que atuou sempre na fronteira entre as linguagens artísticas, têm chamado a atenção para a dimensão ritualística de suas obras. Arnaldo Antunes, por exemplo, ao comentar o disco *Exu 7 Encruzilhadas*³, gravado por Agrippino em 1971 e descoberto apenas em 2008, afirma que as criações do artista são marcadas pela busca de um elo entre culturas milenares e contracultura, experimentalismo e ancestralidade, transe e ritualização da experiência; e, por fim, de uma estética e de uma religiosidade próprias (2012).

Observamos que, em *Céu sobre Água*, essa busca é potencializada pela convergência entre as pesquisas de Maria Esther com o corpo e a dança ritual e as investigações de Agrippino em torno das propriedades da luz e da cor, a partir da aquisição de uma câmera *Super-8*, dentro de um espectro de vivências e práticas artísticas caracterizadas por uma conexão profunda entre arte e vida.

A partir dos reflexos do céu sobre a água e dos movimentos do corpo nu de Maria Esther, primeiro grávida e, depois, com sua filha Manhã, no rio Caratingui, o artista

² A referência à música de Ravi Shankar aparece nos créditos do encarte do DVD *Cinema Marginal Brasileiro 6* (2010), dedicado a José Agrippino de Paula. No entanto, em nenhuma das fontes consultadas foi possível identificar o título da música. Além do curta *Céu sobre Água* (1978) e do média *Maria Esther: Danças na África* (1972), realizados em *Super-8*, o DVD traz o seu primeiro e único filme de longa-metragem, *Hitler de III Mundo* (1968).

³ O CD foi lançado com a caixa *Exu 7 Encruzilhadas* (2012), que traz também um DVD com os filmes em *Super-8* *Candomblé do Togo* (1972) e *Candomblé do Dahomey* (1972). O texto de Arnaldo Antunes está no encarte.

capta, com sua câmera, a experiência de busca do casal por liberdade e por uma arte conectada com uma dimensão ritualística, que tem como ponto de partida o ideal de transformação pessoal e coletiva através da reinvenção dos modos de vida, da relação com a alteridade e da defesa de bandeiras como o pacifismo, o feminismo e o ambientalismo, que marcam o movimento da contracultura de forma mais ampla (Risério 2005).

Muitos são os relatos que dão conta da passagem quase mítica do casal pela capital baiana. A opção por viver na lendária praia de Arembepe, conhecida por sua aldeia *hippie*, para onde convergem naquele momento artistas do mundo inteiro, reforçaria o distanciamento de ambos das dinâmicas do circuito de produção de espetáculos, com o aprofundamento de uma atitude artística que percebia a política como necessariamente ligada às práticas cotidianas.

Durante o tempo em que percorrem os países do continente africano, Maria Esther amplia seu interesse pelas danças rituais e pela pesquisa corporal relacionada ao conhecimento de outras culturas. Em *Maria Esther: Danças na África* (1972), Agrippino faz uma espécie de registro doméstico de suas improvisações diárias. Ao longo de 40 minutos, vemos a dançarina, com o torso nu, executar movimentos de ioga, dança clássica hindu e de rituais religiosos africanos no espaço interno de casa, permeável à paisagem externa, em alternância com cenas cotidianas de comunidades onde viveram.

É como se Agrippino redimensionasse o filme de família, tão comum ao *Super-8*, associando ao registro do espaço íntimo, doméstico, o filme de dança. Por outro lado, nos curtas *Candomblé do Togo* e *Candomblé do Dahomey*, ambos de 1972, aprofunda seu interesse pelo candomblé e pelas músicas ligadas aos rituais de possessão. Segundo Jorge Mautner, em depoimento sobre o artista após o retorno da África, ele “falava insistentemente sobre a linguagem oculta e manifesta dos tambores, em suas batucadas sagradas sempre iguais e diferentes, seus infinitos significados e variações” (2012). Nesses filmes, Agrippino explora as potencialidades da imagem granulada, de cores saturadas e poucas variações cromáticas da *Super-8*, uma *Canon 814*, que o casal adquire antes da viagem.

Com essa câmera, filma cerca de cinco horas de imagens em movimento, registrando o cotidiano e os rituais religiosos em pequenas comunidades no Togo e no Dahomey, a partir de uma perspectiva bastante pessoal e de uma abordagem coreográfica. Os filmes apresentam um caráter imersivo, e a câmera assume muitas

vezes o ponto de vista subjetivo de personagens em transe, numa proximidade visceral com os corpos. A visualidade é construída através da explosão de cores, como o verde e o vermelho, ou do contraste entre o branco e o preto, produzindo no espectador uma forte sensorialidade, de forma a inseri-lo nas imagens. As cores quentes, vivas, contrastadas, e a granulação, por sua vez, apontam para a materialidade do meio e imprimem à imagem um efeito de suspensão do tempo. Trata-se de uma imagem que não adere diretamente ao real e torna-se imprecisa como a memória.

Com essas obras, o artista iniciava suas pesquisas sobre a luz e a cor, preferindo filmar sempre depois das três da tarde, quando, dizia, era possível captar uma luz mais difusa, sem sombra. Buscava, assim, equilibrar a forte saturação da *Super-8* diante da luz tropical e do colorido dos tecidos, com suas formas geométricas. Os movimentos dos corpos nesses rituais sagrados são registrados pelo olhar de Agrippino e pelo sentido coreográfico da câmera de Maria Esther, que, segundo ele, era quem conseguia captar o ritmo das danças rituais.

Essas investigações, associadas à ritualização da dança na vida cotidiana, postura adotada por Maria Esther em sua busca por espaços de liberdade e de emancipação feminina (Gianetti 2015), o que passa necessariamente pela questão do corpo, da sexualidade e da relação com a alteridade, serão fundamentais para a realização de *Céu sobre água*. Neste curta, o artista tem a possibilidade de aprofundar a sua pesquisa em torno das cores, acompanhando, à maneira dos pintores impressionistas, as variações da luz na natureza, aqui com destaque para a luz da manhã, nome que batizará a filha do casal. Em determinado momento, o filme exhibe, nas águas em movimento, sua paleta de cores: uma gradação suave de amarelos quase translúcidos, que refletem os raios solares, e, especialmente, os violetas e os azuis.

O autor usará as cores e os reflexos dos movimentos e dos corpos na água para produzir novas “metamorfoses da imagem”, termo usado por Yann Beauvais (2009) para falar de procedimentos artísticos adotados pelo artista em seus romances e peças de teatro. Entre os registros de cenas cotidianas ao redor do rio Caratingui e dos corpos nus de Maria Esther e Manhã integrados à paisagem, surgem imagens em que as formas perdem contornos e definição, tornando-se conjuntos de cores que, associadas aos movimentos lentos da dançarina e às vibrações da música clássica hindu, invocam uma conexão com o sagrado.

É o que nos faz pensar o antropólogo Michael Taussig (2009), que estabelece uma relação entre a cor e sua capacidade de invocação. Para o autor, assim como a música,

a cor estaria associada a uma potência mística, aos fluxos interiores e exteriores do corpo e da imagem, envolvendo não apenas a visão, mas todos os sentidos. Através da cor, seria possível atravessar a imagem e torná-la uma experiência capaz de integrar arte e vida. A cor, nesse sentido, afirma-se como uma força e não como um código, como presença e não como signo, estando profundamente envolvida na construção da cultura a partir do próprio corpo humano.

No primeiro plano do curta-metragem, as pernas de Maria Esther emolduram o céu. É uma imagem desconcertante, não apenas pelo ponto de vista, que coloca em primeiro plano o seu sexo, exibindo seus pelos pubianos e suas pernas no alto - que se abrem lentamente desvendando o azul celeste -, mas também pela desterritorialização em relação ao espaço. Demoramos um pouco a compreender o que vemos, enquanto o as variações microtonais do raga nos colocam no território místico.

Na postura da vela típica da ioga, Maria Esther executa movimentos lentos, abrindo e fechando as pernas iluminadas lateralmente, ora enquadrando o céu azul, ora desestabilizando o quadro, movendo-se de frente e de costas, enquanto o plano continua na altura de sua pelve, primeiro exibindo o monte de Vênus, depois suas nádegas. A câmera então registra diretamente a luz do sol, que invade o quadro, para mostrar, em seguida, imagens cotidianas de crianças e adultos tomando banho e nadando nus no rio. Maria Esther, grávida, surge entre eles, boiando na água. O seu corpo é apresentado horizontalmente; e as curvas de seu sexo, barriga e seios ocupam o plano, tendo ao fundo o azul da água e do céu, entre dunas e coqueirais.

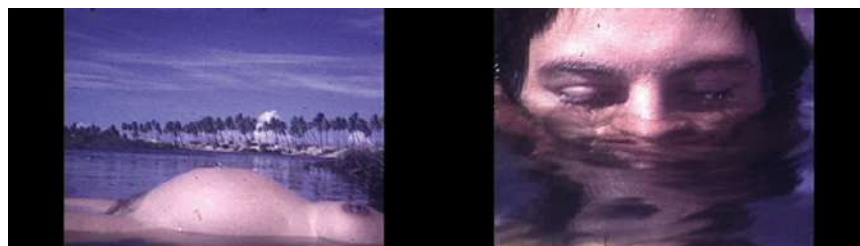


Imagem 1 - Fotogramas de *Céu sobre Água*, 1978.

Girando em torno de seu corpo, reinserido em meio aos banhistas, a câmera capta sua barriga flutuando para logo em seguida registrar o reflexo distorcido de seu rosto parcialmente submerso. Além da duplicação de sua imagem, observa-se especialmente as variações das formas e das cores, que ganham vida elas mesmas, gerando outras formas, em meio à densidade e à fluidez da água. É como se as pequenas ondas que

reverberam a partir de seus movimentos sob a luz pudessem ser vistas como matéria-prima para pinturas instáveis, fotocromáticas, feitas de camadas moventes de cores. É dessa matéria-prima que Agrippino parece construir o seu filme.

Para Taussig, o mistério da cor – e também a sua repulsa pelo mundo ocidental – vem justamente de seu sentido deslizante, movente, vivo. Em sua visão, o desejo de controlar a cor equipara-se, historicamente, ao esforço de controlar o “outro”, ou os “outros” da narrativa moderna. Nesse sentido, a cor é vista como um “excesso” que permite às formas se tornarem vivas ou que anima as formas: “A cor anda. E ao andar, ela muda. Não se trata de um borrão dentro de uma figura preexistente, preenchendo uma forma, porque as cores têm a sua própria ‘forma’, dando vida e luz ao mundo” (Taussig 2009, 36, tradução nossa).

Em *Céu sobre Água*, Agrippino parece justamente reivindicar essa dimensão mágica da cor, que dá vida às formas assim como o corpo da mulher a uma criança, a um novo ser, a um novo mundo. Antes da primeira aparição de Manhã, refletida num espelho com o céu azul no fundo, o filme apresenta uma sequência de solos de Maria Esther. Uma multiplicidade de formas é criada a partir dos movimentos das cores, da luz e de seu corpo nas águas ora douradas, em superfícies rasas, ora densas de azuis escuros quase pretos. O corpo então desmaterializa-se, impregnado, por instantes, por amarelos vivos, que ganham densidade, espessura e luminosidade.

Com foco por vezes nos movimentos das mãos, por vezes das pernas, o artista capta a luz como quem pinta um quadro, criando camadas de tonalidades fotocromáticas e direcionando a luminosidade de maneira a enfatizar a força movente da cor. Parece nos dizer, com Taussig, que “quando vemos uma cor, estamos vendo na verdade um jogo com a luz dentro, através e sobre um corpo, o corpo mesmo da cor” (Taussig 2009, 42, tradução nossa).



Imagem 2 - Fotogramas de *Céu sobre Água*, 1978.

As cores, por sua vez, parecem nos conduzir ao que Eduardo Viveiros de Castro chama de “metamorfose mítica”, ou seja “um acontecimento, uma mudança não-

espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos” (2015, 15). Trata-se, de acordo com o autor, de uma figura ou, melhor, uma figuração do devir, o que nos permite compreender melhor as “metamorfozes da imagem” em *Céu sobre Água*. Mais do que a ideia de “um retorno à natureza”, segundo uma perspectiva que coloca, de um lado, a narrativa da modernidade e sua racionalidade científica e, do outro, o “homem em estado da natureza”, visto como primitivo, selvagem, não civilizado, atrelado a um passado irreversível, trata-se antes de reivindicar, como aponta Taussig em seu estudo sobre a cor, a partir de Michel Leiris, um “reencantamento” do mundo, com o reconhecimento de identidades e subjetividades descentradas, ou desterritorializadas, em relação aos cânones da modernidade ocidental (Taussig 2009, 33)

Nesse sentido, é interessante perceber como o filme alterna momentos de desmaterialização e dissolução do corpo na imagem a outros em que este ganha novamente contornos e linhas definidas, além de registros quase documentais de cenas cotidianas da vida em Arembepe, em um movimento constante de territorialização e desterritorialização, de fluxos interiores e exteriores dos corpos e das identidades, bem como das formas de representação do mundo.

Com a aparição de Manhã, Agrippino explora seus pequenos gestos diante de sua própria imagem refletida no espelho, tendo o céu azul e a luz do sol ao fundo. É como se o filme recomeçasse. Esses gestos se contrapõem à saturação do quadro, que, mais uma vez, desterritorializa a imagem e, portanto, a representação. A câmera dedica-se, então, a fazer o espectador sentir a força empregada pela criança em seus pequenos movimentos, como o de tentar engatinhar, ficar de pé, sugar ou tocar o bico do seio da mãe, equilibrar-se em seus primeiros passos e experiências no mundo.

Em uma das sequências mais expressivas do curta, Agrippino filma primeiro a paisagem distorcida no espelho d'água, para depois enquadrar aos poucos os reflexos de Maria Esther, já sem a barriga da gravidez, caminhando em direção à câmera. Ela surge como uma aparição. Conforme caminha, movimenta a água rasa no chão, seu corpo e a paisagem perdem contornos e definição, aparecem camadas de cores e formas pouco precisas, que oscilam e se modificam de acordo com o seu caminhar e as transformações da luz na água. A imagem de Maria Esther, então, dissolve-se com a paisagem.



Imagem 3 - Sequência de fotogramas de *Céu sobre Água*, 1978.

Observamos a supressão dos contornos e a inversão da prioridade do desenho sobre as cores, que surgem em sua própria materialidade, para captar, através da sensação, fragmentos do mundo. As cores adquirem, portanto, um caráter profundamente corporal, borrando as fronteiras entre o tátil e a visão, o corpo e o pensamento. Aqui, o corpo feminino surge como elemento central de conexão com a natureza. Na sequência final, novamente nadando e fazendo movimentos de costas na água, o corpo nu de Maria Esther ressurgue, desmistificado dos códigos e estereótipos de gênero que sexualizam e erotizam, numa palavra, objetificam, o corpo da mulher. No último plano, suas pernas e sua pelve, tomadas por camadas vívidas, densas e luminosas de amarelos, abrem-se novamente, desta vez para o espectador.



Imagem 4 - Fotogramas de *Céu sobre Água*, 1978.

Em *Céu sobre água*, o corpo grávido de Maria Esther vibra às forças da natureza. O corpo feminino é visto como parte de seus fluxos e de suas dinâmicas em sintonia com a dimensão do sagrado, que se expressa subjetivamente através da luz, das cores e da relação com a paisagem. Se, em um primeiro momento, a barriga prenhe de vida de Maria Esther é vista como paisagem, em outro é pura matéria viva, devir. Cruzando as

fronteiras entre linguagens, Agrippino e Maria Esther parecem fazer do ritual da criação artística, assim como o da gestação, o recomeçar de um mundo. Em Arempebe, recriam, por meio das cores, da cultura e do corpo, o mundo que desejam para Manhã.

BIBLIOGRAFIA

- Antunes, A. 2012. Encarte DVD Exu 7 Encruzilhadas. São Paulo: SESC-SP.
- Beauvais, Y. 2009. *A Gente Saía de Manhã Sem Ter uma Ideia (Sobre José Agrippino de Paula)*. Lugar Comum. Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, n.28. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade.
- Giannetti, J. 2015. *A Dança Marginal de Maria Esther Stockler: Um olhar imagético*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Mautner, J. 2012. Depoimento DVD Exu 7 Encruzilhadas. São Paulo: SESC-SP.
- Risério, A. 2009. *Duas ou Três Coisas Sobre a Contracultura no Brasil*. In *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural.
- Taussig, M. 2009. *What Color is the Sacred?* Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Viveiros de Castro, E. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify.

FILMOGRAFIA

- Paula, José Agrippino de. 1972. *Céu sobre água*.
- Paula, José Agrippino de. 1972. *Candomblé no Dahomey*.
- Paula, José Agrippino de. 1972. *Candomblé no Togo*.
- Paula, José Agrippino de. 1972. *Maria Esther: danças na África*.