

O EXPERIMENTAL NO CINEMA BRASILEIRO: OMAR, FERREIRA E BRESSANE

Guiomar Ramos¹

Resumo: O Cinema Experimental no Brasil pode ser localizado a partir de um momento isolado, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930, e depois com *Pátio*, curta-metragem de estreia do diretor Glauber Rocha, em 1959. Através do Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com os filmes de estúdio dos anos 1950, mas podemos dizer que é a partir do Cinema Marginal que se configura o momento ideal para a produção alternativa. Hoje, tempo do digital e das novas mídias, o que poderia ser chamado de audiovisual experimental no Brasil? Quero pensar a produção atual de Carlos Adriano, Cao Guimarães, Bressane e Arthur Omar, (esses dois últimos permanecem na ativa até hoje), a partir da análise de três filmes dos anos 1970: *O Insigne Ficante*, (1979), de Jairo Ferreira, *O anno de 1798* (1975), de Arthur Omar e *A família do barulho* (1970) de Júlio Bressane. Esses filmes alegóricos/metafóricos/paródicos, com características autobiográficas e ao mesmo tempo políticas, servem como baliza para uma reflexão sobre o significado do que pode ser a vanguarda contemporânea. Para aprofundar alguns critérios de identidade com o experimental, vamos fazer referência a teóricos como Ismail Xavier, Dominique Noguez e P. Adams Sitney, como também trazer o pensamento dos próprios diretores: Arthur Omar e, principalmente Jairo Ferreira, que tinham essa preocupação em identificar e refletir sobre o tipo de cinema realizado.

Palavras-chave: Cinema brasileiro, Cinema experimental, Análise fílmica, Cinema marginal.

Contacto: guiomarramos@yahoo.com.br

Será apresentado aqui a análise de três filmes brasileiros, realizados nos anos 1970: *O Insigne Ficante*, (1979), de Jairo Ferreira, *O anno de 1798* (1975), de Arthur Omar e *A família do barulho* (1970) de Júlio Bressane. A análise desses filmes se insere em uma pesquisa maior que desenvolvo na ECO/UFRJ: "Da dimensão do experimental na produção audiovisual brasileira contemporânea". Tendo como base a filmografia dos anos 1970 e a bibliografia

¹ Guiomar Ramos é doutora em cinema pela USP, professora adjunta da ECO/UFRJ, coordenadora do Cinerama: cineclube da praia vermelha. Pesquisadora nas áreas de audiovisual com foco em cinema experimental e documentário, é autora do livro *Um cinema brasileiro antropofágico?(1970/74)*. É curadora de mostras de filmes e documentarista: *Café com leite (água e azeite?)* e *Pixador*.

já existente sobre essas produções, almejo criar um vocabulário mais consistente para rever o cinema contemporâneo com tendência experimental, buscando um diálogo com uma possível tradição de vanguarda no cinema brasileiro.

A vanguarda no Brasil

Pode-se dizer que existem filmes de vanguarda em nosso cinema? Será que existe uma tradição do experimental no audiovisual brasileiro? A ideia de experimental está para sempre ligada a um momento específico, isolado, na história da cinematografia brasileira, com o filme *Limite*, de Mário Peixoto, em 1930. Depois com *Pátio*, curta-metragem de estreia do diretor Glauber Rocha, em 1959, pode-se apontar para uma realização experimental. No Cinema Novo temos propostas de uma narrativa não linear, alegórica, e a ruptura com as produções de estúdio dos anos 1950, mas a alegoria surge aí como uma forma de síntese, elemento organizador na busca por um diagnóstico de nação, questão premente nos anos 1960. O que não acontece de forma tão evidente no Cinema Marginal, onde a figura de linguagem escolhida como recurso narrativo é a paródia, ainda com o foco nacional mas aqui usada de forma mais livre e independente de uma ligação com o contexto político. Nesse sentido, é possível se pensar no Cinema Marginal como o momento ideal para uma produção alternativa.

Breve contextualização dos três diretores

Júlio Bressane, junto a Rogério Sganzerla foi o grande representante do cinema marginal. Começou a fazer cinema como assistente de direção de Walter Lima Júnior, em 1965. Em 1967 estreou como diretor com *Cara a cara*, ainda considerado como pertencendo ao Cinema Novo, o filme foi selecionado para o Festival de Brasília. Em 1970 fundou a Belair Filmes, em sociedade com Rogério Sganzerla, produtora que iremos mencionar mais adiante. Mantem uma carreira sólida em termos de um cinema de constante renovação, sempre à margem dos padrões comerciais. Depois de um intervalo de quatro anos desde *A erva do rato* (2008), retorna a um pequeno circuito comercial em 2012, com *O batuque dos astros*, sobre Fernando Pessoa, e o autobiográfico, *Rua Aperana 52*.

Arthur Omar é um artista brasileiro múltiplo, com presença de destaque em várias áreas da produção artística contemporânea. Nos anos 1970 realiza em película o que ele mesmo denomina como antidocumentários, *Congo*, *O anno de 1798* e *Triste trópico* e outros como *Tesouro da juventude*, *Vocês*, *Música barroca mineira* e *O som ou o tratado de harmonia*. Buscando uma linguagem experimental recusa o cinema como suporte único para seus impulsos de expressão parte o vídeo e outras invenções no âmbito da fotografia e das instalações em galerias de arte, participa de bienais e é considerado também como artista-plástico. Produz em 2011, *Cavalos de Goethe*, a partir de imagens do Afeganistão, onde realiza experiências com a distensão do tempo, buscando o que chama de ultrarrealismo.

Jairo Ferreira, falecido em 2003, é jornalista, cinepoeta e escritor. Nos anos 1960 foi coordenador do Cine Clube Dom Vital e crítico de cinema do jornal da colônia japonesa *São Paulo Shimbun*, acompanhando boa parte do movimento do Cinema Marginal. Depois torna-se crítico da *Folha de São Paulo*, 1976-80, e do *Estado de São Paulo*, 1988-90, além de colaborar com revistas como *Filme Cultura* e *Artes*, e de editar a revista *Metacinema*. Realiza quase todos seus filmes em Super 8, muitos curtas e dois longas *O Vampiro da Cinemateca* e *O Insigne Ficante*. Sua obra reflete sua vivência como crítico e amante do cinema brasileiro. Lança em 1986 o livro "Cinema de Invenção", no qual aponta para a obra de cineastas que considera experimentais, como Glauber Rocha, Carlos Reichenbach, Julio Bressane, Rogério Sganzerla e muitos outros.

Parto então da análise desses três filmes, apontando para três recorrências que podem nos ajudar a caracterizar o cinema experimental brasileiro. A identificação dessas obras com uma produção de baixo-orçamento, com uma linguagem do tipo alegórica e com a presença do formato documentário. A primeira recorrência, foi levantada pelo crítico francês Dominique Noguez, em *Eloge du cinéma expérimental*, aponta como determinante do barateamento desses filmes, a utilização de suportes mais baratos e mais fáceis de manejar, como o 16mm e também o Super 8, a circulação em lugares diferentes do cinema padrão, como os cine-clubes, museus, festivais, universidades, etc. O não-compromisso com a exibição comercial geraria uma linguagem mais livre,

marcada por uma oposição entre o Subjetivo e o Objetivo, o que resultaria em um tipo de cinema Poético.

A linguagem do tipo alegórica foi bastante trabalhada por Ismail Xavier, para caracterizar um tipo de produção brasileira não-realista, presente no Cinema Novo, principalmente em Glauber Rocha, em seu livro *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Ao falar da interpretação alegórica que tem o nacional como noção de referência, como forma de atingir a compreensão total, aponta para a teleologia histórica como baliza; ao analisar a segunda fase de Glauber a partir de *Terra em transe* e filmes marginais como *O bandido da luz vermelha*, *Matou a família e foi ao cinema* e *Bang bang*, o autor destaca a negação desse processo.

Nos anos 60 a ordem do tempo se pensou primeiro como certeza da revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua mas pensa a história como teleologia, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um telos. Refiro-me a *Deus e o diabo na terra do sol*, filme no qual o telos é a salvação e o alçar a um mundo melhor é a vocação da humanidade. (...) A partir de filmes como *Terra em transe* as alegorias se fizeram expressões encadeadas da crise da teleologia da história ou de sua negação mais radical (...) afirmam uma anti-teleologia como princípio organizador da experiência. (Xavier 2012, 34-35)

Destaco ainda a presença de um viés com o documentário, evidenciada com o antidocumentário *O anno de 1798* e *O Insigne Ficante*, mas também presente de outra maneira em *A família do barulho*.

O tipo de produção e bitola representativo do que se pode chamar como Cinema Alternativo traz questões interessantes ao relacionarmos com o Cinema Marginal ou mais especificamente com os filmes aqui estudados. *A família do barulho*, realizado em 1970, aponta para uma fase da produção de Bressane mais condizente com o que Noguez determina como característico à produção experimental: equipe pequena, exibição em museus, cine-clubes ou universidades. Realizado pela Belair, produtora em sociedade com Rogério Sganzerla e Helena Ignez, (a atriz, companheira de Sganzerla e ex-mulher de Bressane, já fazia parte de produções anteriores à existência da Belair). A equipe contava ainda com Renato Laclete como fotógrafo, e como atores, além de Ignez, Maria Gladys, Kleber e Guará, que além de ator, se revezava nas funções de assistente de direção, assistente de fotografia, cenógrafo e técnico

de som. O reconhecido ator Grande Otelo, também aparece neste e em outros filmes de Bressane. A produtora durou quatro meses, depois disso, os diretores se autoexilaram na Europa, fugindo da ditadura. Apesar da dimensão visivelmente caseira, se comparada com a primeira fase do Cinema Marginal, *O bandido da luz vermelha* e *A mulher de todos*, entraram em cartaz em muitas salas de cinema e tiveram rendimento de bilheteria, *A Família do barulho* foi realizada em 35mm, bitola de filme comercial. *O anno de 1798* segue mais à fundo esse padrão estipulado por Noguez. Um mesmo trecho de imagens de arquivo de cunho jornalístico, *takes* de objetos diversos, *travellings* sobre estátuas do Museu de Arte do Rio de Janeiro, alguns quadros clássicos, a performance de uma dançarina, dão a ideia de um filme de fundo de quintal. Imaginário também presente pela utilização, como elemento de cena, de uma camisa pendurada no varal sobre a qual será ateadado fogo no plano final. A escolha de 35mm como bitola para este filme e para quase todos outros realizados em película, contrasta bastante com o tipo de produção de baixíssimo custo. *O Insigne Ficante* realizado em Super 8, (com exceção de *Nem verdade nem mentira* (1979), de em 35mm, e do vídeo *Metamorfose ambulante*, 1992), suporte bem mais barato que 16mm e 35mm – é mais condizente com o tipo de produção apontado como experimental. A produção de Jairo pode ser vista como do tipo filme-diário, com a presença física do diretor frente à câmera registrando em seu cotidiano o universo cultural à sua volta.

A segunda questão relacionada aqui à alegoria presente nesses filmes, vai ser apontada a partir da presença de um todo alegórico construído através da utilização da paródia. A partir do fragmento paródico e de uma pluralidade de focos, podemos decifrar/interpretar, a mensagem alegórica.

No filme de Bressane, a paródia é construída através dos tipos muito escrachados, representados de forma propositalmente amadora, formado por Helena Ignez, Maria Gladys, Guará e Kleber Santos. Figuras que nos remetem ao tipo do gangster, do malandro, da mulher da vida, da odalisca ou de uma família qualquer. Existe uma paródia ao próprio cinema brasileiro, à Chanchada, esta já parodiava o cinema de gênero americano. A presença de Grande Otelo e também o título, nos remete à filmes da Chanchada, como *Um caçula do barulho*, com o próprio Grande Otelo e Anselmo Duarte, pela Companhia Cinematográfica da Atlântida, em 1949. Ou ao filme *Here Come the*

Nelsons, com Rock Hudson, 1952, título que foi traduzido para exibição no Brasil como *A família do barulho*. Inspirado pela Chanchada, Bressane carrega no tom debochado, no embate dos atores com base no improviso. Algumas marchinhas como "O trevo das quatro folhas", cantado por João Gilberto são colocadas inteiras, acompanhadas da performance dos atores que param para dançar e usufruir a música. Clichês de música sinfônica como Berlioz, trazem um falso clima de suspense. As cenas chanchadescas são articuladas junto a filmes de família (do próprio diretor) e a fotografias de momentos da política brasileira. As fotos de material de arquivo ou dos filmes de família, apontam para a presença séria do documentário. Nessa relação o filme consegue um efeito crítico agressivo e mordaz à família burguesa e à classe média brasileira.

Em *O Anno de 1798*, a paródia ao fazer fílmico do tipo documental é evidente desde o início. O próprio diretor considerava este filme, junto a *Congo*, de 1972 e *Triste trópico*, de 1974, como um antidocumentário. A paródia ocorre na maneira pela qual Omar trabalha a imitação da voz *over* tradicional de um documentário padrão, representado por alguns documentários cinemanovistas, como os produzidos por Thomas Farkas entre 1965/66, lançados com o nome de "Brasil Verdade": *Viramundo*, *Subterrâneos do futebol*, *Nossa escola de samba*, e *Memórias do cangaço*. O filme Investiga um fato histórico conhecido como a Revolta dos alfaiates, tentativa de libertação do Brasil do jugo português, nos moldes da Inconfidência mineira, mas muito menos reconhecida. A insurreição, apesar de contar com revoltosos da alta sociedade bahiana, grande parte eram nobres que iam estudar na França e Portugal, e tiveram contato com a revolução francesa, somente quatro alfaiates e mulatos, chegaram à pena capital por enforcamento. É através do nome e sentença desses quatro revoltosos que o documentário faz sua crítica. Essa voz *over*, paródia da voz documental, descreve o levante histórico, e vai sendo complementada por imagens de quadros, estátuas, corredores, portas e janelas do Museu de Arte do Rio de Janeiro, a performance de uma negra que dança. Intertítulos anunciam os nomes dos quatro alfaiates envolvidos no levante histórico. A voz *over* masculina mantém uma tonalidade grave, pausada e didática, acrescentando ao conteúdo histórico a inserção de informações aleatórias ou absurdas.

A voz *over* anuncia a eclosão da revolta, seguida de imagens chocantes de uma operação de parto cesariana; quando temos a informação de que os rebeldes tiveram seus corpos esquartejados, por ordem da Rainha Maria I, vamos rever essas imagens da operação cesariana colocadas de trás para diante: o bebê vai sendo empurrado para dentro da barriga da mãe. A paródia, que parecia estar propondo a destruição de todo o sentido pelo escracho e o nonsense, acaba por construir a imagem do fracasso desse levante histórico através da representação literal da ideia de que a Revolta dos Alfaiates, foi uma insurreição que nasceu de maneira forçada, através da operação cesariana, o resultado de seu fracasso é o retorno desse fruto: vemos o bebê ser empurrado de volta para o útero realçando o aspecto visceral da cena. A seguir, uma camisa pendurada em um varal é incendiada. Ao fragmentar e parodiar seu conteúdo, o diretor simula anular completamente sua compreensão, mas consegue manter como resultado a força do tema histórico/político. Esse processo serve como base para a criação de seus novos filmes. Nos anos 1980, com *Música barroca mineira* (1981) e *O som ou o tratado de harmonia* (1984), Omar aborda temas como, a escola barroca de música que floresceu em Minas Gerais no século XVIII ou o fenômeno sonoro, explorando as relações possíveis entre som/imagem, mas aí sem estar em confronto direto com o documentário mais clássico.

A paródia em *O Insigne Ficante*, (retoma o formato crítico-afetivo-citativo do longa, realizado dois anos antes, *O Vampiro da Cinemateca*), se dá na forma como o próprio diretor coloca-se frente a sua câmera, muitas vezes se autofilmando, munido de um pequeno microfone, imita em tom de reportagem urgente, no sentido de apaixonada, o seu pensamento crítico sobre a literatura, as artes e o cinema. Realizado entre os anos de 1977 e 1980, apresenta uma síntese através da presença do corpo e voz de Jairo sobre o que seria o cinema de invenção no Brasil: este até o final da década, ainda mantinha articulada uma proposta de identidade com a cultura e o cinema mundiais. Falando com tom incisivo ou imitando e distorcendo a voz, Jairo adentra o quarto do amigo e crítico de cinema Inácio Araújo em Paris, em tom de brincadeira e intimidade, lê um trecho de Erza Pound, de seu conhecido livro *ABC da literatura*, fonte de inspiração para a crítica de Jairo: “existem os inventores, os mestres, os diluidores, os fazedores de moda”. E os grandes mestres são citados: Borges,

Bressane, Orson Welles. Em sintonia com Sganzerla, Jairo mostra trecho da *Guerra dos Mundos*, via seu filme *F for Fake*; e em sintonia com Bressane e a chanchada, vemos o diretor nos bastidores de *O Gigante da América*, nos estúdios da Cinédia. Outra forma de paródia se dá quando o diretor após passar por São Paulo e Bahia, desemboca em Belo Horizonte e numa mesa de bar, apresenta um rapaz que munido de microfone se autodenomina como sendo o sr. “Experimental de Souza”, que entrevista o grupo de artistas ao seu redor, entre eles, a conhecida atriz de Bressane e Sganzerla, Maria Gladys, perguntando sobre definições para o que seria o Cinema Experimental. Na sequência que antecede o final do filme, Jairo afirma a relação com sua obra anterior, dizendo: “É a Necrópsia do *Vampiro da Cinemateca*, Insigne, por isso mesmo, ficante...o Insigne fica, o Vampiro morre no sol de Guarujá”. Também cita a relação direta com a tradição do experimental no Brasil, vemos as imagens do mítico *Limite*, na época, recém-restaurado.

Conclusão

Pudemos averiguar nesses três filmes características próprias ao cinema experimental como a produção de baixo orçamento e a opção por uma linguagem não/realista, com a utilização do recurso da colagem, almejando uma interpretação do tipo alegórica. No caso de Omar e Bressane a opção pelo 35mm, destaca uma identidade com um tipo de cinema que previa um circuito maior de projeção inclusive em festivais, onde muitas vezes o 16mm, e com certeza o Super 8, não eram aceitos. A interpretação do tipo alegórica, recurso típico do Cinema Novo, se alcança aqui através da paródia. A alegoria, mesmo advinda desse tom farsesco, mantém a experiência do Nacional como centro de interesse. A imitação exagerada/avacalhada, chega ao grotesco na obra de Bressane, na caracterização dos atores, na postura ousada dos corpos frente à câmera. Em Omar, a paródia se constrói na imitação do documentário, onde a história é interpretada a partir do choque e da incorporação ousada de imagens de arquivo. Cenas de uma operação cirúrgica interligadas a um relato histórico, permeado de interferências estranhas ao texto original dão a dimensão do nacional. Em seu filme Jairo imita, cita, declara, impressões críticas sobre a cultura e o cinema brasileiro procurando sintetizar o que seria o cinema brasileiro do ponto de vista experimental.

A brincadeira e alegria acabam por ter um tom dramático em *A família do barulho*, com a imagem fixa de Helena Ignez cuspiendo sangue sob o impacto da música de Villa Lobos; em *O anno de 1798* assume um fim radical com a performance de uma camisa pegando fogo ao som de Led Zeppelin; em *O Insigne Ficante*, a citação paródica ao sr. Experimental de Souza torna-se séria com a citação a nossa maior obra, o filme *Limite*.

A paródia aparece sempre como um exercício da autorreflexividade onde temos a referência ao documental, como forma mais livre de construção fílmica e montagem.

Referências bibliográficas

- Bernardet, Jean-Claude. 2003. *Cineastas e imagens do povo*, 2.^a edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- Borges, Luiz Carlos R. 1983. *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas: Papirus.
- Bressane, Júlio. 1996. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago.
- Bressane, Júlio. 1996. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Ferreira, Jairo. 2000. *Cinema de invenção*. São Paulo: Editora Limiar.
- Machado Jr., Rubens. 2005. *O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70*. In: Axt, Gunter; Schüler, Fernando (Orgs.). *4Xs Brasil: Itinerários da Cultura Brasileira*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Noguez, Dominique. 1979. *Eloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Pompidou.
- Omar, Arthur. 1978. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista Vozes* 6: 405-418.
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Vieira, João Luiz. 1995. "From High Noon to Jaws: carnival and parody in brazilian cinema". In *Brazilian Cinema*, editado por Randal Johnson e Robert Stam. Nova York: Columbia University Press.
- Vieira, João Luiz . 2000. "Chanchada and the aesthetics of garbage". Paper apresentado na conferência anual da Latin American Studies Association, Miami, 16-18 de Março.
- Xavier, Ismail. 2012. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naif.