

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

TAÍS RODRIGUES FREIRE

***Superoutro* de Edgard Navarro e o processo de transição da
abertura política no Brasil**

**São Carlos
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM**

TAÍS RODRIGUES FREIRE

***Superoutro* de Edgard Navarro e o processo de transição da
abertura política no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Imagem e Som.

Linha de Pesquisa: História e Políticas do Audiovisual

Orientador: Prof. Dr. Samuel José de Holanda Paiva

**São Carlos
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Taís Rodrigues Freire, realizada em 12/07/2018:

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva
UFSCar

Prof. Dr. Arthur Autran Franco de Sá Neto
UFSCar

Prof. Dr. Nicolau de Almeida Leonel
USP

Certifico que a defesa realizou-se com a participação a distância do(s) membro(s) Nicolau de Almeida Leonel e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dr. Samuel Jose Holanda de Paiva

AGRADECIMENTOS

Ao meu avô, Paulo de Melo Freire, que plantou em mim um espírito livre, aberto para a loucura e a poesia.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Samuel Paiva, por acreditar e aceitar seguir nesta caminhada comigo.

À CAPES, agência que financiou esta pesquisa.

À Dra. Luciana Araújo, pela leitura atenta e considerações sobre a pesquisa.

Ao Professor Dr. Fabio Uchôa, por incentivar e auxiliar na pesquisa.

À Izabel Melo, cujo o encontro ao acaso me fez dar continuidade a esta pesquisa. Obrigada por ser tão generosa, me abrir esse mundo das Jornadas de Cinema da Bahia, me apoiar e me fazer acreditar.

À minha mãe, Ângela Cassia Rodrigues, minha parceira pelas infinitas leituras, correções, por estar sempre disposta a ajudar.

Ao meu pai, Elcires Pimenta Freire, por me apoiar e me incentivar nos estudos, e me ajudar a traçar caminhos.

À minha irmã, Anita Rodrigues Freire, que sempre esteve ao meu lado, me pegou pela mão e me ajudou a sair de todas as dificuldades.

À Moema Pascoini, por me ajudar todas as vezes que precisei de conselhos e conversas.

À Marília Hormanez, por me acolher de todas as formas e estar tão presente na minha vida.

À Edgard Navarro, por toda atenção, por abrir a casa e sempre o coração.

À Giovana, por ter sido minha companhia de conversa e apoio desde o primeiro dia na UFSCAR.

Ao Nicolau Bruno de Almeida Leonel, por ser um entusiasta dos meus poemas e da minha pesquisa, e dizer que eu era capaz quando eu já não acreditava.

À Laís Lima, por ter me dado conselhos e abrir as portas de sua casa.

Às pessoas que me acolheram em São Carlos: Débora Taño, Fabiane Araújo, Maurício Caetano, Pardal, Eri Yine, Jorzino da Cruz Neto.

Ao Flavio Vasconcelos, pela amizade e por me apresentar a muitas das pessoas que me acolheram.

Ao Camilo Cordeiro Freire, pela paciência e convivência e por me ajudar a achar palavras, ou melhores formas de dizer.

Felipe Lopes, pelo amor e por me aturar esses dois anos, mesmo com as crises e, algumas vezes, sem poder sair de casa por ter que escrever.

Ao meu tio, Elci Pimenta Freire, que correu comigo por bancos e avenidas, sem essa ajuda essa pesquisa seria muito mais difícil.

Aos amigos Mara Lucia, Isis Schranck, Bruno Lula de Moraes, Rosangela Ogawa, Juliana Freitas, que mesmo com minhas ausências estiveram presentes de algumas formas nesses anos.

À João Ramos, pela amizade, por me acolher em sua casa, e me apresentar outras coisas da Bahia.

À George Teixeira Dinis, um querido que me fez perder uma prova, mas ganhar outras, e que junto com outros amigos que me apresentou da UFBA, Marcelo Lordelo, e seu filho Marcelinho, Luan e Franklin Guimarães, foram de coração aberto até Lauro de Freitas comigo gravar a entrevista com Edgard Navarro.

Ao grupo FRESTA, Carolina Sacconi, Otávio Sasseron, e Luan Carone, pela alegria da convivência e por serem compreensíveis com minhas faltas e ausências.

À minha família: avós Iris, Jayme e Maria Antonieta, o povo da roça, tios, tias e primos, que eu sei que estão sempre lá torcendo pela gente.

“Ele é um louco, arrebatado pela poesia e pelo sonho de transcender a miséria”
(Edgard Navarro, 2017, sobre Superoutro)

“Não pretendo afirmar que existe uma necessidade radical de enlouquecer, mas sim
que a loucura é uma expressão desesperada, uma radical necessidade de
mudança”
(David Cooper, 1978)

“Desmesura é a tarefa designada às Palavras
Dar aos homens
e a suas imagens
Sua única dimensão
habitável
A DESMESURA
e é por isso que eles estão lá. Todos. Chamados na Praça dos Chamados.
Convocados. Não para o grande mausoléu da glória dos combatentes tombados no
campo de honra da revolução. Mas por que hoje sem eles é sem nós. Porque são os
fermentos dos relampejos messiânicos desta desmesura que apenas dá ao homem
sua dimensão de universo. Porque eles são a prova entranhada ao longo do século
que o homem não é homem enquanto ele não escapar da gravidade.
Sejam todos desmesurados.
Morte à gravidade.”
(Armand Gatti, 2011)

RESUMO

Esta pesquisa teve como objeto de análise o filme *Superoutro* (1989), de Edgard Navarro, que resgata os filmes desenvolvidos pelo diretor nos anos 70 e aponta questões que refletem o período de transição política e cultural, logo após a abertura política no Brasil. O objetivo geral da pesquisa foi analisar a obra na perspectiva de compreender como se deram as transformações no processo de redemocratização do Brasil após a ditadura civil-militar instaurada em 1964. A pesquisa desenvolveu-se em duas etapas: análise fílmica, que compreende a análise da estrutura interna do filme, e análise externa, apoiadas em revisão bibliográfica de temas pautados no filme e no método de análise fílmica.

Palavras-chave: Edgard Navarro, *Superoutro*, Cinema Experimental, Cinema baiano, Super-8.

ABSTRACT

This research examines the film *Superoutro* (1989), by Edgard Navarro, which recovers the films developed by the director in the 1970s and points out issues that reflect the period of political and cultural transition, soon after the political opening in Brazil. The main objective of research is to analyze the film in order to understand how the transformations occurred in the democratization process in Brazil, after the military dictatorship established in 1964. The study was conducted in two methodological steps: film analysis, which includes the analysis of film's internal structure and external analysis, both supported by literature review, including topics based on the film and in method of film analysis.

Keywords: Edgard Navarro, *Superoutro*, Experimental Cinema, Bahian cinema, Super-8

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: PERAMBULAÇÃO	24
FIGURA 2: PERFORMANCE	26
FIGURA 3: SILVER CAR CRASH (DUBLE DISASTER) (1963), WARHOL, ANDY.	34
FIGURA 4: SUPEROUTRO EM BUSCA DO ACIDENTE	35
FIGURA 5: DIÁLOGO ENTRE ESPAÇOS ALICE E LAGARTA	40
FIGURA 6: DIÁLOGO TELEPÁTICO ALICE E LAGARTA	40
FIGURA 7: JOGO COM AS PALAVRAS	41
FIGURA 8: JOGO ENTRE CÂMERA E OBJETO	41
FIGURA 9: JOGO DE PONTO DE VISTA	43
FIGURA 10: SUPER-HOMEM, SUPEROUTRO E O GESTO DA LIBERTAÇÃO	44
FIGURA 11: SUPEROUTRO EM TRANSE	47
FIGURA 12: DELÍRIOS	48
FIGURA 13: TODO ORGANISMO QUER ORGASMO.	54
FIGURA 14: MANICÔMIO	55
FIGURA 15: SUPEROUTRO DESACORDADO	55
FIGURA 16: FRAGMENTO DO CORPO DE SUPEROUTRO	55
FIGURA 17: SUPEROUTRO EM FRENTE AO MANICÔMIO	55
FIGURA 18: JANELA	64
FIGURA 19: SUPEROUTRO APANHA DOS POLICIAIS	65
FIGURA 20: SUPEROUTRO E A TELEVISÃO	70
FIGURA 21: SUPEROUTRO EM FRENTE AO CINEMA – 1	77
FIGURA 22: SUPEROUTRO EM FRENTE AO CINEMA - 2	78
FIGURA 23: DOM PEDRO I E SUPER-HOMEM	85
FIGURA 24: MILITANTE	88
FIGURA 25: RELIGIOSA	90
FIGURA 26: SUPEROUTRO NA PRAÇA CASTRO ALVES	90
FIGURA 27: MOTIM	90
FIGURA 28: FANFARRA	101
FIGURA 29: DESFILE	101
FIGURA 30: SUPEROUTRO NO DESFILE	101
FIGURA 31: CARTAZ PCDOB	101
FIGURA 32: CARTAZ PT	101
FIGURA 33: CRIANÇAS NO DESFILE	101
FIGURA 34: CENA FINAL, SUPEROUTRO SALTA DO ELEVADOR LACERDA	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. SUPEROUTRO: NARRATIVA, INTERMIDIALIDADE E O JOGO DIALÉTICO	21
1.1 Estrutura e narrativa	21
1.2 Entre mídias – Intermidialidade em Superoutro	29
1.3 O jogo dialético no cinema de Edgard Navarro	38
1.4 Superoutro e o cinema de poesia	44
2. O EU = OUTRO: A LOUCURA COMO FORMA DE TRANSFORMAÇÃO	51
2.1 Considerações sobre Superoutro e a psicanálise	51
2.2 Culpa e profanação	59
3. O SUJEITO POLÍTICO	62
3.1. Acorda Humanidade.....	62
3.2 Desejo, imagem e consumo.....	67
3.3 Do ícone ao iconoclasta: debates anos 60/80	77
3.4 O que resta a Superoutro: Abaixo a gravidade	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:.....	114
APÊNDICE I.....	120
ANEXO I.....	142

INTRODUÇÃO

O objeto do estudo proposto nesta pesquisa é o filme *Superoutro* (1989), primeiro média-metragem do cineasta Edgard Navarro, realizado alguns anos depois do início do processo de redemocratização no Brasil, após a ditadura militar, que compreendeu o período entre 1964 e 1985.

O filme mostra um homem marginalizado que vive vagando pelas ruas da cidade de Salvador. Em sua perambulação pela cidade, este personagem principal, *Superoutro*, passa por diversas situações, desde as tensas, passando pelas cômicas, até as irônicas. O filme mostra aquelas situações sem colocá-las em uma linha exatamente cronológica. A proposta parece muita mais vivenciar experiências vividas pelo personagem do que contar sua história.

A aparente confusão temporal do filme se assemelha à confusão mental do personagem, que é visto como um louco ou como um visionário, debatendo ou colocando em pauta diversos temas filosóficos, psicanalíticos, históricos e existenciais.

O filme não busca uma verossimilhança com a realidade. Antes, é feito por meio de uma linguagem poética que utiliza da loucura do personagem como um grito que expressa as questões e angústias do diretor.

Esse processo de transformar suas dores em cinema, ou fazer do cinema sua cura, está presente desde as primeiras obras de Edgard Navarro. Foi o que o motivou a começar a filmar com a câmera Super-8 nos anos 1970 (NAVARRO, 2012a).

Superoutro dá continuidade a essa proposta, pois retoma e sintetiza os filmes feitos em Super-8 realizados pelo diretor. Não apenas *Superoutro*, mas todos os filmes de Edgard Navarro dão sempre continuidade uns aos outros. O diretor busca compreender a si e o mundo ao longo de suas obras, por isso elas fazem parte deste processo de busca e conhecimento do diretor. Desta forma, é impossível trabalhar um filme isoladamente, sem ao menos passar por suas outras obras, percorrer sua carreira ou compreender o contexto em que este estava inserido.

Edgard Navarro iniciou sua carreira como cineasta nos anos 1970, logo se inserindo nas Jornadas de Cinema da Bahia. Esse período ficou marcado, apesar da opressão da ditadura militar, por diversas experiências no campo das artes, que davam continuidade e questionavam o processo de revisão cultural iniciado nos anos 1960, engajando artistas e intelectuais na busca por transformações sociais.

Os questionamentos quanto às perspectivas deste processo de revisão cultural se dão sob a influência do movimento de contracultura, sob o impacto da ditadura e do AI-5, que tornou o regime ainda mais opressor, e são marcantes em grupos de realizadores relacionados ao Cinema Marginal e ao Movimento Tropicalista.

Além destes grupos, experiências distintas e dispersas, que eram menos visíveis aos olhos da ditadura, são encontradas por todo país, como a poesia de mimeógrafo, o teatro de rua e o movimento de Super-8.

Estas experiências, segundo Machado Júnior (2011), criaram espaços de debate que se faziam como respiro democrático no período da ditadura militar. As Jornadas de Cinema da Bahia são exemplos desses espaços no qual o Super-8 se insere, atraindo uma nova geração de cineastas.

Naqueles eventos, conviviam tanto grupos alinhados às perspectivas dos anos 1960, quanto os que buscavam novas formas de se pensar e fazer cinema, trazendo novos debates e proposições.

Edgard Navarro faz parte deste segundo grupo, sendo considerado um dos mais radicais superoitistas das Jornadas. Seus filmes tratam tanto de questões pessoais, da vida íntima e particular do diretor, quanto do contexto em que está inserido, trazendo críticas a questões políticas, sociais, às Jornadas e às relações estabelecidas entre os cineastas. Tendo um paralelo com o Cinema Marginal¹, o cinema de Navarro utiliza-se da agressão, do humor, e da ironia; seus personagens estão sempre perdidos e deslocados, vagando sem rumo e sem perspectiva pelas

¹ Apesar de se alinhar à proposta de Bernardet (2001), de pensar a história do cinema brasileiro não por ciclos e opondo, por exemplo, Cinema Marginal e Cinema Novo, mas sim a partir das propostas dos filmes, esta pesquisa se utiliza destas terminologias, ainda que considerando que os filmes e as propostas dos cineastas destes movimentos sejam diversas e distintas, no sentido de compreender as diferenças e transformação em um pensamento de época. Ao final da dissertação, se utiliza o termo Cinema de Invenção, proposto por Jairo Ferreira (2016), que fez parte do que foi considerado Cinema Marginal de São Paulo, se aproximando da perspectiva de Bernardet (2001), reúne na ideia de Cinema de Invenção filmes que possuem pontos em comum, incluindo cineastas como Edgard Navarro e André Luís Oliveira, dentre outros superoitistas.

ruas da cidade.

Seus primeiros filmes feitos em Super-8, são *Alice no país das mil novilhas* (1976), *O rei do cagaço* (1977) e *Exposed* (1978). Esses três filmes são colocados pelo diretor como uma trilogia, intitulada Trilogia Freudiana.

Alice no país das mil novilhas corresponderia à fase oral da trilogia e é baseado na obra de Lewis Carol - *Alice no país das maravilhas* (2011), que conta o sonho da menina Alice que persegue um coelho até cair em sua toca, onde é transportada para um mundo mágico, cheio de seres misteriosos. Outra referência em que o filme se baseia é o livro de Chico Buarque, *Fazenda modelo* (1974), que de acordo com Navarro (2017)² é “uma metáfora sobre o Brasil da ditadura militar”. *Alice no país das mil novilhas* trata das experiências da menina Alice após ingerir um cogumelo dado por uma lagarta. Segundo Navarro (2017), esse filme discute a questão da perda da inocência, relacionada à sua própria experiência ao experimentar maconha.

A relação entre *Alice no país das mil novilhas* e seu segundo filme, *O rei do cagaço*, a fase anal da trilogia, está nas fezes de onde por meio da luz nasce o cogumelo, que proporciona a experiência de Alice e, nesse segundo filme, é o elemento transgressor. O filme trata de um ou mais personagens que defecam em monumentos tradicionais da cidade de Salvador, atacando a moral e os bons costumes.

O terceiro filme da trilogia, correspondente à fase fálica, é *Exposed* que traz elementos tanto pessoais da vida do diretor, como uma foto de sua falecida mãe, como questões ligadas às relações de poder, sobrepondo diversas formas de poder: poder fálico; poder do homem na sociedade patriarcal; instituições de poder como a televisão; a igreja e a ditadura militar. O diretor faz um paralelo entre canhões expostos na cidade, simbolizando o poder da ditadura, e um homem impotente que tem a necessidade de se masturbar na frente de outras pessoas.

Após a trilogia, Navarro retorna ao Livro *Fazenda modelo* (1974), de Chico Buarque, com o filme *Lin e Katazan*, que discute o trabalho e a opressão, e as formas de transgredir essa opressão. O curta-metragem tem como personagem principal o

² NAVARRO, Edgard. Entrevista concedida a Tais Rodrigues Freire. Lauro de Freitas, 1 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.]

pedreiro Lin, que, diferente de seus colegas de trabalho, transcende a opressão do cotidiano com autoconhecimento, praticando yoga e meditação. Seu chefe, Katazan, irritado com a postura de Lin, o persegue, suprimindo sua comida e o sobrecarregando com mais trabalho. Entretanto, Lin tem um controle tão grande sobre sua mente e corpo que não se importa com os castigos de Katazan. Este se irrita cada vez mais por não ter o domínio sobre o funcionário, até perder o autocontrole e jogar Lin do alto da construção.

O último filme de Edgard Navarro em Super-8 é *Na Bahia ninguém fica de pé* (1980), documentário que denuncia a ausência de políticas públicas e de incentivo ao cinema baiano, que sobrevive precariamente desde a década de 70. Nesse contexto, a produção em Super-8 representa um movimento de resistência. O filme traz as reivindicações dos superoitistas por espaço no cinema brasileiro, explicitando as diferenças dos cineastas considerados sérios, realizadores de um cinema “bem feito” e engajados politicamente, e os realizadores de Super-8, considerados alienados e descompromissados.

Os superoitistas, apesar de considerados descompromissados, desempenharam uma função de oposição, de negação da estrutura vigente e reconstrução em relação ao cinema convencional. Realizava-se um cinema que era, ao mesmo tempo, um gesto político, mas também uma descontração e uma irreverência.

Desta forma, mesmo que distinto do cinema considerado militante e revolucionário dos anos 1960, o cinema de Navarro possui em comum o posicionamento de oposição frente à política vigente. Este elo é afirmado em seu último filme realizado ainda no período da ditadura, *Porta de fogo* (1982/1984)³, que mostra os últimos dias do guerrilheiro Lamarca antes de sua morte.

Porta de fogo parece ser um novo início na carreira de Navarro: apesar de censurado pela ditadura militar, ganha o Festival de Brasília e, nas Jornadas de Cinema da Bahia, é selecionado para o Festival de Havana, em Cuba, o que lança o nome do artista no cinema brasileiro.

Com o prestígio de *Porta de fogo*, em 1986, Navarro refilma *Lin e Katazan* em 35 mm. A nova versão do filme também ganhou o Festival de Brasília, como melhor

³ O filme, que sairia em 1982, foi proibido pela censura e só pôde ser lançado em 1984.

ator e melhor curta-metragem. Segundo Navarro (2017), estes dois filmes (*Lin e Katazan* e *Porta de fogo*) foram realizados com uma finalidade mais comercial, um projeto mais concreto para ganhar festivais. Diferentemente *Superoutro*, também realizado em 35 mm, que se tratava de um projeto antigo, inscrito diversas vezes em editais em busca de verba, o que só foi conseguido após *Lin e Katazan* e *Porta de fogo*, filmes que finalmente deram notoriedade ao diretor.

De acordo com Navarro (2017), a verba destinada ao *Superoutro* era para um curta metragem de 15 minutos, havia material para uma hora de filmagens e o filme foi feito com 45 minutos. Ainda assim, com pouca verba e uma equipe embora pequena, muito empenhada, *Superoutro* ganhou espaço no cinema nacional, o cineasta diz acreditar que “a partir daí tudo mudaria” (NAVARRO, 2012a). Todavia, ocorreu o inverso: no período que se seguiu, Navarro produziu três vídeos *A voz do Brasil* (1992), *Talento demais*⁴ (1995) e *O papel das flores* (1999) e só conseguiu realizar seu primeiro longa-metragem – *Eu me lembro* (2005) –, quase vinte anos após finalizar o filme *Superoutro*. Assim como em *Superoutro*, *Eu me lembro* resgata uma série de questões presentes na vida do personagem, mas o personagem principal do filme, Guiga, representa o próprio Edgard Navarro.

Em 2011, o diretor lança *O homem que não dormia*, que recupera o tom surrealista dos filmes anteriores. Este filme, também um projeto antigo do cineasta, se trata de uma grande produção, que se aproxima da linguagem dos filmes feitos até o final dos anos 80, mas apresenta o amadurecimento nas formas e questões cinematográficas. Em 2017, Edgard Navarro exhibe *Abaixo a gravidade* (2017), filme que retoma no título a última frase do personagem de *Superoutro*.

Superoutro é marcante na carreira de Edgard Navarro, pois é um filme de grande potência, que fecha este ciclo de Super-8 do diretor e marca o fim de um período tão conturbado da história do país.

Os principais pontos levantados no filme, como a questão da repressão, da cultura de massas e da hegemonia da cultura norte-americana, são fundamentais para a compreensão dos processos ocorridos entre a ditadura militar e a abertura política, assim como as transformações culturais que se dão também no cinema nos anos 90,

⁴Os trabalhos realizados em vídeo pelo autor diferem dos feitos em película. Os vídeos pendem mais para o documentário e utilizam-se mais da pós-produção e de fragmentos de outros filmes. As críticas, que estão presentes na maior parte desses filmes não são tão subjetivas, são mais didáticas e escrachadas.

período em que, segundo Teixeira (2003), se vê no cinema brasileiro a necessidade de uma correspondência ao cinema Hollywoodiano, uma “oscarização” cinematográfica.

As reflexões estabelecidas em *Superoutro*, no entanto, não se dão apenas por um viés, as referências à Indústria Cultural expressas no filme, por exemplo, são incorporadas, assim como no Tropicalismo, por meio da antropofagia, tal como o próprio diretor aponta, tratando da relação estabelecida entre o personagem principal e o personagem das histórias em quadrinhos e do cinema “Super-homem”, que é literalmente incorporado – em uma espécie de transe – por *Superoutro* em determinado momento do filme:

(...) eu, no *Superoutro*, pego inteiramente o ícone do colonizador, do cinema. Ele pega o ícone do colonizador e atualiza antropofagicamente colocando aquela coisa do Super-homem, o libertador, de uma forma irônica pra caralho, que é a coisa do pássaro da eternidade, “meu pai me traiu” (NAVARRO, 2001).

Outros elementos de diversas mídias distintas são incorporados ao filme, como a televisão, revistas pornográficas, a música e a poesia. Esses elementos oferecem ao filme uma multiplicidade de perspectivas e possibilidades, fazendo com que seu discurso percorra vários caminhos.

Essa multiplicidade de perspectivas está presente no próprio título do filme, que se refere tanto a Super-homem, quanto aos filmes em Super-8, quanto ao diretor em um paralelo com o personagem/cineasta marginalizado e representa transformações de uma geração que passa por um processo de autorreflexão, imprimindo sua subjetividade nas obras.

Superoutro suscita várias temáticas e áreas de conhecimento: psicanálise, cinema, história, filosofia, literatura. Há tantas abordagens, que uma única pesquisa não conseguiria compreender. Assim, para esta pesquisa estabeleceu-se um recorte, que busca examinar o enfoque sobre o tema do processo de abertura política no país.

Por retomar os filmes feitos durante a ditadura e se situar neste processo de transição, o filme traz questões e denúncias em relação a transformações ocorridas entre aqueles dois momentos políticos. Por esse motivo, o problema da pesquisa é: Há aspectos no filme que trazem reflexões sobre esta transição? Quais são eles?

Assim, o objetivo da pesquisa foi compreender, a partir uma análise da narrativa

fílmica com interesse em seus reflexos históricos, mediados pela subjetividade do diretor refletida em seu filme, como se deram as transformações no processo de redemocratização do Brasil após a ditadura militar instaurada em 1964. Em decorrência desse objetivo, os objetivos específicos foram assim definidos: a) traçar paralelos entre as transformações ocorridas no cinema e as transformações sociais, políticas e culturais no país; e b) compreender como ocorreram estas transformações políticas e culturais dentro dos grupos que se colocavam como oposição à política vigente nos anos 60.

A análise de tais questões dentro deste recorte, no entanto, deve emergir do próprio filme, tal como coloca o crítico Aumont (2007): para entender os sentidos do filme, as questões devem emergir de sua própria análise, e o filme deve ser colocado em primeiro plano, sendo necessário primeiramente uma análise fílmica, a compreensão da obra e sua estrutura.

Dessa forma, as reflexões sobre o filme nesta pesquisa foram feitas considerando as referências e significações apontadas em sua estrutura narrativa, na forma e nos elementos que compõem as cenas e os personagens. As indicações de suas questões e relações com seu contexto foram alcançadas por meio deste tipo de análise.

A pesquisa foi desenvolvida em duas etapas apoiadas, principalmente, em revisão bibliográfica relacionada aos temas propostos no filme: 1) Análise fílmica 2) Abordagem sobre as obras do diretor e os temas convocados por elas sobre a temática proposta na pesquisa.

Na primeira etapa, a análise fílmica, a obra foi analisada, não com o intuito de encontrar seus significados, mas de compreender seus processos e suas formas (BURCH, 2006). Assim, o que se pretendeu em tal análise foi compreender os elementos que compõem o filme, como por exemplo a montagem, espaço narrativo, funções da câmera e do som, e os diálogos que se estabelecem. Para entender tais processos, foram utilizadas obras de autores como Aumont (2007, 2004), que abordam questões como enquadramento, encenação, montagem e outros temas relacionados à estética do filme.

Em *A análise do filme*, Jacques Aumont e Michel Marie (2004) discorrem sobre diversas formas de análise fílmica. Todavia, para os autores, não há fórmula para tal análise, o pesquisador ou o crítico deve construir o seu próprio método.

Dentro das formas expostas por Aumont e Marie (2004), optou-se por algumas possibilidades que foram incorporadas a esta pesquisa. No primeiro capítulo, utilizou-se a análise interna, levando em consideração outras obras do realizador, para se identificar os procedimentos no filme e o estilo do realizador; e a análise quanto à dinâmica narrativa, que buscou compreender elementos e suas funções no filme, tais como: narrativa (quem conta a história?); pontos de vista (onde está a câmera? Quem está vendo?), e enquadramento, espaço narrativo.

Na segunda etapa, que compreende o capítulo 2 e 3, trabalhou-se com a análise externa, que considera o contexto social e político (AUMONT; MARIE, 2004) e análise temática, considerando o tema proposto na pesquisa.

Há duas considerações de Aumont e Marie importantes para a construção do método de análise. A primeira consideração é sobre o conteúdo do filme, que só existe em relação ao fílmico (AUMONT; MARIE, 2004, p. 271). Não está na história, tampouco nas intenções do diretor, as ações dos personagens são mostradas de forma que não são insignificantes. Forma e conteúdo não existem separados, não existe contexto que seja independente da forma. A segunda consideração diz respeito à forma de análise, para Aumont e Marie (2004) não existe análise universal, o filme é ponto de chegada e de partida, por isso se deve selecionar cenas para falar dos temas.

Assim, tanto na primeira quanto na segunda etapa, foram analisados fragmentos do filme, cenas ou sequências selecionadas: na primeira etapa, para compreender e exemplificar elementos que fazem parte da estrutura do filme. Na segunda etapa, foram selecionadas cenas que se relacionassem com o tema proposto nesta pesquisa. Essas cenas foram em um primeiro momento descritas e analisadas e, num segundo momento, buscou-se diferentes referenciais teóricos, como bibliografia sobre autores como Castro Aves, Andy Warhol, obras citadas no filme

Para Aumont e Marie (2004, p. 236), qualquer texto é trabalhado por outros textos e os filmes também possuem suas referências. Deve-se, então, enumerar

referências e compreender com que se relacionam essas citações. Este processo foi feito em ambas as etapas.

Na segunda etapa, além das referências citadas pelo diretor, foram utilizadas referências sobre o contexto histórico e alguns elementos presentes no filme que se relacionassem com o tema proposto na pesquisa. Tais referências não pretenderam fornecer uma única forma de interpretação, mas, sim, ampliar as possibilidades de compreensão do filme, e, por esta razão, algumas cenas são retomadas mais de uma vez em diferentes momentos do texto, buscando-se novas chaves de sentido.

Além dessas referências das obras de Edgard Navarro e das obras citadas pelo diretor, foram utilizadas entrevistas realizadas com o diretor por outros autores e a entrevista realizada para esta pesquisa, na casa de Edgard Navarro, no distrito de Lauro de Freitas, Bahia, específica para este estudo. Esta entrevista foi gravada em audiovisual e sua transcrição se encontra no Apêndice 1.

O desenvolvimento da dissertação está estruturado em 3 capítulos.

O Capítulo 1 – *Superoutro*: narrativa, intermedialidade e jogo dialético, que analisa a estrutura do filme e elementos que fazem parte desta estrutura, como intermedialidade e a forma como o autor constrói o filme por meio da colagem; e uma estrutura dialética, que relaciona diferentes padrões cinematográficos.

Capítulo 2 – *O eu=outro*: insere considerações trazidas por Edgard Navarro a respeito da psicanálise, além de buscar ampliar nossa compreensão a respeito da loucura, que é tão presente no filme. Neste capítulo, não se pretendeu aprofundar na temática da loucura e da psicanálise, mas sim pautá-las de forma que se tenha uma compreensão mais abrangente do filme, trazendo luz a essas relações - entre *Superoutro* e a psicanálise - que até então não haviam sido abordadas em estudos anteriores.

O Capítulo 3 – *Do Superoutro aos Superoutros* trata da análise do processo de transição na abertura política no Brasil com o fim da ditadura militar instaurada em 1964. Esta análise foi realizada a partir de cenas selecionadas que questionam este processo. As cenas selecionadas tratam de temas, como a relação entre pornografia, desejo, televisão e a indústria cultural, que se consolidam com a ditadura militar.

Ao final, são retomados os principais pontos levantados na pesquisa a fim de compreender se o objetivo foi atingido e se as questões que levaram ao seu desenvolvimento foram respondidas.

1. SUPEROUTRO: NARRATIVA, INTERMIDIALIDADE E O JOGO DIALÉTICO

1.1 Estrutura e narrativa

O filme *Superoutro*, dirigido por Edgard Navarro no final dos anos 1980, é marcante na trajetória do diretor, foi seu primeiro média e um filme de grande visibilidade, que sintetiza e reorganiza seus filmes anteriores.

Superoutro foi produzido pelo Grupo Lumbra Cinematográfica, um coletivo fundado em 1979 por amigos, os superoitistas Pola Ribeiro, José Araripe Junior, Fernando Belens e Edgard Navarro, os “quatro cavaleiros do pré-calypso”, como coloca um dos integrantes do grupo, José Araripe Jr. (2017). O coletivo era horizontal e as tarefas eram divididas, todos faziam direção e ocupavam outras funções: Araripe fazia a direção de arte, Belens era ator, Pola produzia e Navarro fazia a montagem (CRUZ, 2005, p. 72).

Segundo Cruz (2005), a Lumbra produziu 49 filmes, sendo 40 em Super-8, um em 16 mm e 8 em 35 mm. De acordo com Araripe Jr. (2017), muitos desses filmes foram feitos para serem efêmeros e sobreviveram, outros, “feitos para serem eternos, sumiram”.

Até meados de 1980, o grupo optou pelo Super-8, tanto pela falta de recursos financeiros, quanto pela liberdade que a bitola proporcionava. No fim de 1980, os rolos de Super-8 encareceram, e a produtora começou a produzir seus primeiros filmes em outras bitolas, como os curtas-metragens *Porta de fogo* e *A lenda do pai Inácio*, ambos de 1987 (CRUZ, 2005). Esses filmes foram realizados em uma fase mais madura do grupo e, segundo Araripe Jr. (2017), deram “a régua e o compasso” para produzir *Superoutro*, filme com grande potência e um desafio para a Lumbra.

Superoutro trata de um personagem marginalizado, cujo nome, durante todo o filme, não é sequer mencionado. Essa impotência do personagem sem identidade é contrastada com a potência do nome, que intuitivamente o chamamos, assimilando-o ao nome do filme: *Superoutro*. Mais do que contar uma história ou a história do

personagem principal, o filme mostra diversas situações vividas por esse homem que habita as ruas, um ser que se vê desencaixado do seu meio.

O humor sarcástico presente em todo o cinema de Navarro é acentuado em *Superoutro* desde a primeira cena, com o entretítulo que abre o filme: “Conservai, Senhor, o meu senso de humor”. Diversos intertítulos/enunciados, escritos sobre uma tela preta, são vistos entre cenas no decorrer do filme, mas não possuem uma regularidade ou uma linha muito lógica, tratando-se de datas ou frases soltas, boa parte delas irônicas ou cômicas. Esses intertítulos possuem uma relação com as cenas, mas não buscam explicá-las e seus significados não são objetivos.

Superoutro, apesar de possuir um começo, meio e fim, não mantém uma linha de raciocínio linear. O autor não deixa claro a ordem dos acontecimentos, ou o histórico do personagem principal, apenas narra situações dispersas ao longo do filme. Assim, o filme é de certa forma fragmentado, composto por cenas curtas que mostram as situações pelas quais esse personagem passa. A maioria das cenas são independentes, possuem começo, meio e fim e poderiam ser deslocadas do filme, sem que fosse prejudicada a compreensão de sua narrativa. Outras estão ligadas, seja pela questão colocada na cena, seja pela narrativa ou pelo espaço em que se passa, sendo que algumas são retomadas em um momento distante, dentro do filme.

As cenas em *Superoutro*, assim, se assemelham com a lógica da sequência de seus filmes, são independentes e podem ser vistas de forma isolada, mas, quando agrupadas, se complementam e são entendidas como uma única obra.

Essa independência de cada cena se dá, pois *Superoutro* não conta uma história necessariamente cronológica, apesar de aparecerem nos intertítulos alguns indícios sobre o tempo, como “meados de abril”, ou “7 de setembro. Não teme quem te adora a própria morte”, não se sabe ao certo quanto tempo dura a história, nem de onde veio e quem é exatamente o personagem, sem traçar seu passado ou futuro. O filme se passa no tempo presente, e essa potência do presente, onde parece prevalecer um plano existencial, de um ser que se apresenta diante das câmeras, do que de uma narração, de um contar. Estes recursos marcam o filme inteiro.

Essa relação com o presente é assinalada desde a primeira cena, na qual *Superoutro*, sem passado ou futuro, surge do nada, na calada da noite, gritando “Acorda Humanidade!”. Após invadir um prédio, criticando o porteiro que estava

dormindo, é preso pela polícia e internado em um hospício, onde é colocado como um esquizofrênico. O personagem aparece diante do hospício, sentado em frente a uma árvore, vê-se imagens fragmentadas de partes de seu corpo, ouve-se ao fundo a voz do personagem gaguejando “qui, qui, zo, fre, ni, co” e finalmente ele se levanta e caminha rumo à porta do hospício, gritando para os funcionários do manicômio “quiquizofrenico é a puta que os pariu!”. Depois de sair do hospício, o personagem vai até o local onde morava, aparentemente uma pensão, e é despejado pelo proprietário. Sem rumo, Superoutro segue perambulando pelas ruas de Salvador.

A câmera acompanha o personagem, mostra seu ponto de vista, descreve o espaço onde se passa a ação, incorporando imagens que se aproximam do documental - com planos em que a câmera observa as pessoas e os espaços e não há interpretação, ou planos em que há uma câmera escondida e Superoutro performando na rua; observa detalhes e objetos deste espaço, que podem tanto prenunciar a ação - como em uma cena na qual se vê uma porta com um cadeado fechado, antes de o personagem ser expulso e não conseguir entrar na pensão, quanto indicar nesses detalhes elementos de reflexão ao espectador. Assim, o filme varia entre a ação, imagens descritivas, imagens contemplativas e imagens poéticas que expressam as sensações do personagem.

O espaço narrativo é predominantemente externo e público: viadutos, ruas, avenidas, praças; calçadas, em alguns momentos são pontos turísticos, como o mercado municipal, o Elevador Lacerda e a Igreja do Bonfim; espaços para onde o personagem é levado, um hospital público, o hospício municipal; ou locais cuja sua entrada é restrita, mas o personagem invade, como um prédio privado e uma área de treinamento do exército. Superoutro sem encontrar um lugar para si se projeta por todos os lugares, desbrava e ocupa a cidade.

A cidade de Salvador é bem caracterizada, tanto pelos pontos turísticos já mencionados, como pelas paisagens do Farol da Barra, a vista do elevador Lacerda, a praça Castro Alves, que são cartões-postais da cidade.

Entre um espaço e outro, o personagem está sempre perambulando, são diversas as cenas em que Superoutro aparece caminhando ou correndo pelas ruas de Salvador.

Figura 1: Perambulação



Fonte: Fotogramas de *Superoutrô* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

A perambulação presente em *Superoutrô* traz tanto este sentido de um homem que ocupa diversos espaços da cidade e tenta até coordená-la, impondo-lhe um certo domínio, como em uma das cenas em que o personagem está parado no meio da rua, direcionando os carros como se estivesse organizando o trânsito, quanto a sensação do personagem como um ser sem lugar, que está sempre perdido, vagando pelas ruas.

Neste sentido, o filme pode ser pensado dentro da perspectiva de Bernardet (2001), sobre o cinema de deambulação, que se trata de uma criação dos anos 1920 retomada entre os anos 1960 e 1970.

Autran (2002) e Uchôa (2006) analisam a deambulação no cinema de Ozualdo Candeias. Para Autran, a deambulação no cinema deste diretor não é apenas física, mas também existencial, de personagens marginalizados em busca de salvação, redenção. Esse autor faz a seguinte observação sobre o filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias:

Os personagens centrais andam no entorno do rio Tietê, andam por matagais ermos, andam próximos de canteiros de obras, andam pelos escombros de uma igreja, andam pelo centro da grande cidade. Andam, andam e andam, e não encontram pouso nem sossego em nenhum lugar, instigante representação cinematográfica do vagar da consciência humana por culpas, ausências, recalques, medos, paixões e ressentimentos.” (AUTRAN, 2002).

Esse filme se aproxima do cinema de Navarro, pois trata de personagens marginalizados que seguem vagando sem rumo pela beira do rio Tietê, na periferia de São Paulo e que, ao final do filme, se veem mortos, sendo a morte a única saída possível para eles. Em *Superoutro*, o personagem principal, também marginalizado, segue vagando pelas ruas da cidade e encontra sua libertação, pulando do Elevador Lacerda ao final do filme.

Outros filmes, como *Limite* (1931), de Mario Peixoto, e *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, apresentam esse mesmo processo no qual personagens perdidos e desencaixados do meio em que vivem perambulam pelas ruas da cidade. É como se a busca existencial se concretizasse fisicamente, como coloca Autran (2002), por meio dos corpos, que, sem lugar, percorrem por todos os lugares.

Nas obras de Edgard Navarro, essa busca e a caminhada dos personagens são visíveis em todos os seus filmes, com exceção de *Eu me lembro* (2012), que conta a trajetória do diretor, e *Lin e Katazan* (1979). Em seu primeiro curta-metragem, *Alice no país das mil novilhas* (1976), a personagem percorre diversos espaços da Fazenda Modelo. Nesse filme, que faz uma releitura de *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, e do livro *Fazenda modelo*, de Chico Buarque, a perambulação da personagem principal é uma busca para descobrir a si mesma. É como se o mergulho que Alice faz, na toca do coelho, fosse um mergulho em si. Em outros curtas de Navarro, como *O Rei do cagaço* (1977) ou *Exposed*, a perambulação se dá no espaço urbano, assim como em *Superoutro* e nos filmes *O bandido da luz vermelha* e *A Margem*. Os personagens desses dois filmes de Navarro seguem pelas ruas da cidade cometendo ataques e atendados, a pessoas, no caso de *Exposed*, ou a espaços, em *O rei do cagaço*.

Desta forma, como se pôde observar, os personagens do cinema de Edgard Navarro parecem sempre estar vagando, pois não se encaixam na sociedade, mas buscam conduzir seu caminho, independente das regras ou convenções sociais. Neste sentido, pode-se pensar no personagem de *Superoutro* a partir da definição de Oliveira (2005):

...um sujeito à margem que deseja se integrar, não se entregar. Ele quer integração, mas, antes, exige mudanças... Seu nível de exigência é invisível

aos olhos do povo e Superoutro prossegue em sua saga, sedento por sensações e questionando tudo o que vê pela frente.

Essa posição, de quem quer se integrar, mas exige mudanças, pode ser compreendida na cena já citada, em que o personagem aparece no meio da rua, entre os carros, tentando organizar o movimento do trânsito, mas é ignorado, é invisível aos olhos das pessoas. No plano sonoro, ouve-se a música de Caetano Veloso, *Superbacana*, cuja letra diz:

Toda essa gente se engana
 Ou então finge que não vê que eu nasci
 Para ser o superbacana
 Eu nasci para ser o superbacana.

Se pensarmos nos termos colocados por Costa (2004, p. 61), na performance como a execução de um trabalho diante de uma audiência viva, que pode acontecer como integração de outro meio, como cinema, o vídeo e trabalhos de rua, a cena da Figura 2 (composta por quatro fotogramas), feita por meio de uma câmera escondida, se dá a partir da performance.

Figura 2: Performance





Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Essa performance é retomada na cena seguinte, também feita por meio de uma câmera escondida, na qual Superoutro, dessa vez na calçada, dança a música *Faraó* do grupo Olodum que toca em frente a uma loja. As pessoas que passam por ele, ou se incomodam pela obstrução da passagem causada pelo personagem ou o ignoram. A proposta da performance na cena sobrepõe o real à ficção, e reitera fora da ficção a relação do personagem com o mundo, sua invisibilidade e o incômodo das pessoas em relação a indivíduos que tenham ações que fujam de um padrão de normalidade.

A letra da música *Superbacana* incorporada à cena afirma a potência e a invisibilidade do personagem, que trava um diálogo sem diálogo, no qual insiste e acredita estar sendo ouvido, mas, na realidade, fala sozinho.

Assim, essa desambientação em *Superoutro* também pode ser percebida na dificuldade de interação de Superoutro com o seu meio. São poucas as cenas em que o personagem aparece interagindo com outras pessoas, e, em boa parte dessas interações, se trata deste “diálogo sem diálogo”, ou seja, Superoutro fala ou age, mas é ignorado e, criando suas próprias regras sem se importar se é correspondido, persiste no diálogo solitário, como se as pessoas do entorno estivessem interagindo com ele. Constantemente invisível, quando Superoutro consegue ser ouvido, é reprimido ou tratado como louco.

A voz do personagem, dialogando consigo mesmo em sua esquizofrenia, é o que compõe boa parte do filme no plano sonoro, além dos diálogos, feitos por meio de dublagem; ruídos, que ressaltam algum elemento ou ação e uma trilha musical eclética, que tem papel fundamental no filme, sendo composta por óperas, como o clássico de Carlos Gomes *O Guarani*, ou da música clássica, mas também modernista

de Villa Lobos. Há também trechos da trilha sonora de outro filme, como de *Amarcord* (1973), resgatando o cinema italiano de Frederico Fellini. Elementos da cultura tradicional, como pontos de candomblé, canções da cultura popular, da cultura de massa e da MPB, que incluem os compositores Adoniran Barbosa, Caetano Veloso, o grupo Olodum.

Muitas vezes, músicas muito distintas, como uma ópera e um ponto do candomblé são sobrepostas. O filme também agrega sons de rádio e televisão, tal como aponta Oliveira (2005): “A regra é a mistura total. Na música: Caetano, pontos de macumba, Banda Mel, Villa-Lobos, Nino Rota, Fausto Fawcett. Nas imagens: *Super-homem*, o filme, *Amarcord*, *A idade da Terra*”.

Outros elementos muito utilizados no filme são as letras das músicas, muitas vezes cantadas pelo personagem, que agregam novos sentidos à imagem: como na cena em que Superoutro sobe as escadarias de uma rua, cantando a música de Adoniran Barbosa *Saudosa maloca*, cuja letra fala do doloroso despejo de Mato Grosso e Joca pelo seu barraco:

Peguemos todas nossas coisas
E fumos pro meio da rua
Apreciá a demolição
Que tristeza que nois sentia
Cada táuba que caía
Doía no coração

Assim que o personagem sobe as escadas, chega à pensão onde provavelmente morava antes de ser internado no manicômio, e é expulso, despejado pelo dono, que joga suas coisas do alto de uma varanda. A música cantada pelo personagem nesta cena prenuncia uma ação que ainda não foi mostrada ao espectador. A escolha de uma música de Adoniran Barbosa também é significativa, pois o compositor sempre representa, em suas letras, os oprimidos e a questão da moradia e do despejo.

Outro momento em que a música agrega um novo sentido à imagem é a cena em que Superoutro está em um parque, se lavando na água de um canal e cantando um trecho música de Odair José *A noite mais linda do mundo*, que diz: “felicidade não existe, o que existe na vida são momentos felizes”. A letra da música frente à situação vivida pelo personagem dá um tom irônico à cena: após se lavar no canal, o personagem acompanha alguns homens fazendo *cooper*, como se fizesse parte do

grupo. No entanto, eles o ignoram, travando-se novamente o “diálogo sem diálogo”, que permeia todo o filme.

1.2 Entre mídias – Intermidialidade em *Superoutro*

Assim como a música e a performance citados no subcapítulo anterior, outros elementos de outras mídias estão incorporados ao filme. Edgard Navarro, além de cineasta, é ator (atuou em grande parte de seus filmes) e compositor. Antes de se envolver com o Super-8, estudou na escola de teatro, da qual foi expulso. Em entrevista cedida à pesquisa (Apêndice I), Navarro contou que compôs diversas músicas para festivais da universidade.

O diálogo entre mídias é trabalhado em seu cinema, desde os primeiros curtas-metragens feitos em Super-8; em *Alice no país das mil novilhas*, por exemplo, nota-se uma forte presença da música, em alguns trechos exibe-se quase uma canção inteira, tal como um vídeo-clipe. *O Rei do cagaço* é acompanhado por falas de um programa de rádio. *Exposed* é marcado pela presença da televisão e *Lin e Katazan*, pela forma como o corpo é explorado.

Essa poética tem continuidade em *Superoutro*, com a incorporação da música, da televisão, do rádio, da fotografia, da performance e da poesia, explorada de diferentes maneiras, por meio de poemas de Castro Alves, declamados por *Superoutro* ao longo de todo o filme, e pela palavra escrita, explorada por Edgard Navarro nas pichações, poemas impressos nas ruas da cidade, incorporados ao filme como elemento de expressão do personagem, anunciado por meio do concreto.

O diálogo com outras mídias sempre foi uma característica do cinema. A ideia de cinema enquanto sétima arte pressupõe a junção e a influência de outras artes na experiência cinematográfica. Bazin (2014) discute essa contaminação não apenas no cinema, mas em todas as artes, apontando que tais influências fazem parte das “leis comuns da evolução das artes” (BAZIN, 2014:115). Desta maneira, o autor questiona o problema da autonomia do cinema, trazendo principalmente a questão da adaptação da literatura e do teatro. Tal adaptação seria uma constante na história da arte, mas ao contrário de outras artes, que percorrem um caminho em direção à autonomia, o cinema possui maior independência e originalidade no seu início e, por esse motivo,

a crítica considera essa evolução paradoxal, figurando como uma decadência (BAZIN, 2014, p. 117).

Para Bazin (2014), todavia, o cinema não escapou à lei comum das artes, mas a sofreu a seu modo. Diferentemente de outras formas de expressão, o cinema depende essencialmente do público, e, por esse motivo, os primeiros cineastas se aproximaram das artes que mais atraíam o público, como o circo, o teatro mambembe e o *music hall*.

Contra-argumentando os defensores de um “cinema puro”, Bazin (2016) coloca que não é porque a fotografia é a matéria prima do cinema, que este deve se prender à dialética das imagens. O autor aponta o quanto as técnicas dos romances podem ser coniventes com o cinema, e antes de se taxar as adaptações, deve-se pensá-las como uma forma de progresso no cinema que se eleva em direção à literatura. Entendê-las não como decadência, mas como maturidade.

Se o cinema pressupõe este entrelaçamento entre outras mídias, as produções realizadas na bitola Super-8 reafirmam este diálogo. O Super-8, por ser um equipamento de fácil acesso e manuseio, tornou-se um meio de produção audiovisual mais democrático, tendo uma difusão quase como um aparelho doméstico, no período de seu surgimento. Foi utilizado para filmes caseiros e experimentações artísticas realizadas por artistas de diversas áreas, que trabalhavam na perspectiva de uma arte mais livre, não restrita a um determinado campo. No Brasil, tal proposta é colocada por artistas os mais variados, tais como Jards Macalé, Lúcia Pape, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Mario Cravo Neto, entre outros.

Oliveira (2008, p. 11) relaciona essa intersecção entre diversos campos da arte no Super-8 e neste período em que o Super-8 se expande no Brasil, a partir do final dos anos 1960 até os anos 1980, às transformações tecnológicas e uma crise de identidade, que contribuíram com a ruptura de linguagens tradicionais, levando os artistas a buscarem novas experimentações e romperem com a arte oficial.

Assim, na busca por novas formas de expressão, os artistas não se limitavam a um suporte específico e trabalhavam com um conceito que atravessava as especificidades, o que se dava com o manuseio de novas ferramentas por estes artistas que ousavam experimentar novas técnicas. Para Oliveira, este processo é intrínseco ao experimental.

Neste sentido, retomando Bazin, Nagib (2014) discute a proposta de um cinema impuro e atualiza tais questões por meio da intermedialidade, a qual relaciona arte e política. A autora coloca o diálogo entre mídias, não como um projeto acabado, mas como um problema, um lugar de crise.

A autora discute a intermedialidade pensando o cinema como um objeto político, a partir da perspectiva de Rancière, que vê aproximação entre arte e política através do dissenso. Trabalha com obras que promovam o dissenso no lugar de dar lições. Na perspectiva de aproximar tal proposta à intermedialidade, a autora analisa como o diálogo com outras artes promove o dissenso, criando uma perspectiva ambígua, abrindo espaço para um discurso que coloca em xeque o próprio discurso.

A proposta de um discurso que não promova um consenso e que suscite mais dúvidas do que certezas se aproxima da proposta destes grupos de artistas brasileiros que, no final dos anos 1960 até os anos 1970, influenciaram o trabalho de Edgard Navarro ou pertenceram a grupos que o diretor fez parte.

Uchôa (2015) analisa este diálogo entre diversos campos da arte na obra de José Agripino de Paula, multiartista, cujos trabalhos se desdobram entre a literatura, o cinema e o teatro. Agripino também adere ao Super-8 e suas obras, tanto na literatura como no cinema, possuem uma narrativa fragmentada, assim como o cinema de Navarro.

De acordo com Uchôa (2015, p. 238), a “obra de Agripino opera com uma fusão conceitual, propondo uma relação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, que pode ser pensada a partir da ideia de intermídia”. Em suas obras, a colagem se apresenta como procedimento intermediário.

No teatro, Agripino trabalha com acrobacia, dança, candomblé, circo; na literatura, a colagem está na sucessão de blocos narrativos, união de personagem de diferentes contextos históricos e sociais; no cinema, a colagem aparece na fragmentação narrativa, na paródia, revisitação ao samba, histórias em quadrinhos (UCHÔA, 2015).

A colagem no Brasil é marcante em obras de artistas próximos ao movimento tropicalista, que em sua proposta incorpora elementos das culturas tradicionais e da indústria cultural, do moderno e do arcaico, das culturas nacionais e estrangeiras. As oposições impressas nas obras, expressam as contradições de uma país que passa

por um processo de modernização e industrialização feito por um regime militar, opressor e conservador. A proposta do tropicalismo não é buscar resoluções para tais contradições, mas sim expô-las (MELO, 2016; UCHÔA, 2015).

Segundo Uchôa (2015), no cinema, a colagem pode ser observada em *Terra em transe* (1978), que internaliza a crise política, e em cineastas ligados ao Cinema Marginal, cujos filmes incorporavam a violência, a fragmentação, a paródia, a citação e a intertextualidade.

O procedimento de colagem utilizado por esses artistas e movimentos tem como referência a Pop Art, tendência da arte moderna que representa uma resposta ao consumo, à industrialização e aos meios de comunicação de massa, incorporando elementos da publicidade. Tal resposta está entre a ironia e a adesão. Além desses elementos, as obras fazem uso de objetos de consumo, do cotidiano e da indústria cultural, rompendo a distinção entre arte elevada e arte inferior (UCHÔA, 2015; ARGAN, 1992).

O livro *Teoria das vanguardas*, de Peter Burger (2008), discute as vanguardas artísticas e o conceito de montagem, e afirma que a compreensão do conceito de arte não orgânica é essencial para tal discussão. A obra de arte orgânica pensada a partir dos conceitos estruturalistas é construída no padrão estrutural sigmático: as partes só podem ser compreendidas a partir do todo da obra. Na obra não orgânica, as partes se emancipam do todo a elas sobreposto.

O ponto de partida para compreensão da obra de arte não orgânica, de acordo com Burger, é o conceito benjaminiano de alegoria, pensada como um fragmento da realidade deslocado de seu contexto. O alegorista une esses fragmentos produzindo outro sentido.

Burger (2008, p. 144) aponta que, enquanto o artista clássico trata seu material como totalidade, o vanguardista isola-o, arrancando-o dessa totalidade. Desta maneira, “a obra de arte não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos”.

Assim, se por um lado o clássico busca tornar irreconhecível o caráter de objeto produzido, o vanguardista expõe o objeto como produto artificial. Neste sentido, de acordo com Burger, a montagem é o princípio básico das artes de vanguarda, tendo

em vista que a obra é montada com fragmentos da realidade, rompendo com a aparência de totalidade.

Discutindo a montagem na composição cubista, expõe como é feita a partir de fragmentos, a partir de materiais que não foram elaborados pelo artista, que negam a conformação do todo do quadro, nega a síntese e renuncia a conciliação.

Mesmo onde há negação da síntese, há uma unidade e por mais precária que seja. Pensando na recepção, a obra pode existir como totalidade de sentido, mas é preciso levar em consideração que: “Não é mais a harmonia das partes que constitui o todo, mas, sim, a relação contraditória entre partes heterogêneas” (BURGER, 2008: 147).

A colagem na Pop Art é uma reutilização do gesto dos cubistas, surrealistas e dadaístas. Segundo Argan (1992: 579), expressa, ao incorporar a propaganda: o desconforto dos indivíduos com a sociedade de consumo. Assim, o estímulo ao consumo, a comunicação de massa e a tecnologia da informação são pontos fundamentais na Pop Art e no procedimento de colagem reutilizado por esta tendência. Dentre os artistas que trabalharam e analisaram a comunicação de massa em suas obras, Argan (2002) destaca Roy Lichtenstein e Andy Warhol, com seu trabalho sobre as imagens-notícias que, digeridas no inconsciente, transformam-se em slogans visuais.

Em *Superoutro*, Edgard Navarro, utilizando a fotografia, faz referência às obras de Andy Warhol, especificamente às da série *Morte e desastre*, de 1963, elaborada a partir de fotos de reportagens que trazem sucessiva e repetidamente imagens de mortes, acidentes de avião, trem, cadeira elétrica e acidentes de carro, em que aparecem corpos esmagados ou dependurados (BÊTA, 2011; FORTUNA, 2013).

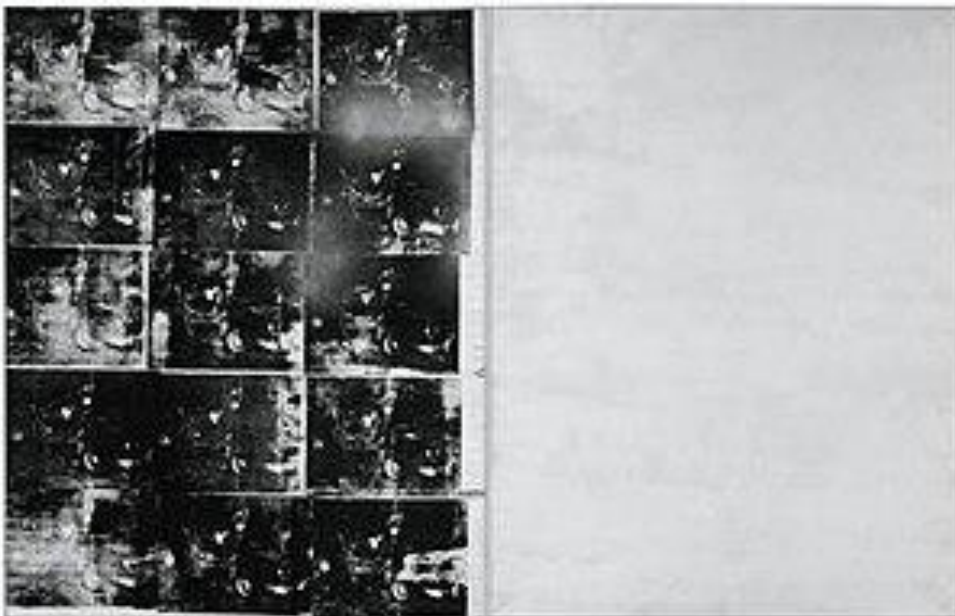
De acordo com Fortuna (2013), Warhol se defendia do choque que a realidade causava em si, buscando reproduzi-la em seu trabalho. Assim, Warhol reproduz repetidamente fatos da realidade, expondo a “compulsão à repetição da sociedade capitalista serial de produção e consumo” (FORTUNA, 2013, p.11).

Essa repetição da realidade pode ser pensada na relação de Warhol com a máquina, tanto pela máquina (carro) exposta nas imagens, quanto pela técnica de *silkscreen* adotada pelo artista após abandonar a pintura, que possibilitava a reprodução de forma mais fácil e rápida. De acordo com Fortuna (2013, p. 12), Warhol

justifica a adoção da técnica, pois as coisas que queria mostrar eram mecânicas, as máquinas davam menos problemas.

Um exemplo dentro desta série é a obra *Silver car crash* (Figura 3) composta por dois painéis, um com serigrafias e 15 imagens de um acidente de carro, incluindo as vítimas; e outro vazio. Tanto essa obra, quanto a série *Morte e desastre* discutem e analisam a espetacularização da notícia e da violência nos meios de comunicação e a relação com a morte. Se pensarmos em *Silver car crash*, no painel cheio e outro vazio e nas imagens que trazem não a presença física da pessoa, mas sua ausência.

Figura 3: Silver car crash (duble disaster) (1963), Warhol, Andy.



Fonte: <http://famouspainting.blogspot.com.br/2015/03/silver-car-crash-double-disaster-by.html>

Em *Superoutro*, a referência à essa obra de Warhol pode ser observada em uma cena em que o personagem é atropelado por uma moto. O diretor utiliza fotografias similares à da obra para representar o acidente. A citação de Andy Warhol também é feita nesse processo de colagem e afirma duplamente a ligação com a Pop Art. Na cena de Navarro (Figura 4), *Superoutro* faz consigo o que Andy Warhol faz em suas obras: se joga em busca do acidente. O personagem parece performar a obra de Warhol se atirando na frente da motocicleta em alta velocidade.

Pensando nos termos discutidos por Argan (1992) em relação ao surgimento da Pop Art em um período de industrialização avançada, nas questões impressas nas obras de Warhol e nos sentidos expressos no filme, uma das possibilidades de sentido

na cena é de o personagem Superoutro, como representação da humanidade contra o carro, enfrenta a máquina, como símbolo do capitalismo, e o processo de industrialização, que, em nome do progresso, atropela toda a forma de humanidade.

Figura 4: Superoutro em busca do acidente



Fonte: *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro

Assim, percebe-se que, em *Superoutro*, esse procedimento de colagem se dá por meio dos fragmentos trazidos de outras obras e mídias que são costurados como uma colcha de retalhos que compõe o filme.

Essa forma de composição, por meio da colagem e outros elementos trazidos da Pop Art e do movimento tropicalista, são reafirmados em diversos pontos do filme: na sobreposição e mistura da ópera *O Guarani* a um ponto de candomblé, não diferenciando cultura popular e erudita, na aproximação com a cultura de massas, incorporando músicas bregas, como as de Odair José, e canções populares das rádios da época; nos elementos incorporados da indústria cultural como Super-homem, presente no próprio título do filme. A adesão do personagem dos quadrinhos, como no cinema de Agripino, se dá de forma ambígua e é colocada entre adesão e a crítica.

A ambiguidade, presente no filme e muitas vezes feita por meio da intermedialidade, tem o objetivo, conforme analisa Nagib (2014), de não fornecer

respostas em relação ao que é certo ou errado, mas provocar o dissenso, dar múltiplas possibilidades de compreensão e interpretação, pois o que parece importar ao diretor não é o certo ou o errado, mas o caminho percorrido, a experiência, e isso é expresso no próprio conjunto da obra, que é uma explosão de sensações, mais do que uma sequência de cenas que são compreendidas de forma racional, o que parece ser a busca do próprio diretor.

É possível observar também essa valorização da experiência no lugar do saber, em uma cena, na qual Superoutro está no mercado municipal. As imagens do personagem no mercado variam entre imagens que se aproximam do documental, mostrando vendedores e pessoas circulando no mercado, e imagens deformadas que parecem expressar a sensação do personagem. Dentre essas imagens, aparece no chão uma nota de 500 cruzados, vê-se um subtítulo “No auge do plano cruzado”. A seguir, tem-se um plano de um cesto cheio de tangerinas e outro com Superoutro ao lado do cesto, chupando tangerinas. No plano seguinte, tem-se outro ângulo da cena, em que se vê um personagem, que parece ser um feirante, observando Superoutro por algum tempo, e novamente um plano fechado de Superoutro na feira de São Joaquim, chupando tangerina, o feirante, e os dois no mesmo plano. O feirante questiona Superoutro: “Mas tu é otário mesmo hein, maluco? Dar 500 cruzados em um balaio de tangerina?”. Vê-se novamente Superoutro, que responde: “Eu não quero saber de tudo, não. O dia em que eu achar que sei de tudo, aí eu não vou querer saber de mais nada”. E o feirante aparece novamente rindo de Superoutro.

Nos planos longos, a cena valoriza a experiência de Superoutro chupando tangerina, que remetem às primeiras cenas de *O rei do cagaço*, onde se vê crianças cortando e colando papéis, tratando-se puramente do fazer, do processo que é reafirmado no plano seguinte do filme, em que se ouve “estamos aqui reunidos para tentar” com enunciado: “um filme excremental”. A resposta de Superoutro ao feirante valoriza essa experiência já colocada em *O rei do cagaço* e incorpora o erro ao ato, característica marcante no cinema experimental, no Super-8 (MACHADO JÚNIOR, 2011), e expressada na poesia marginal dos anos 1960/1970 como no poema de Paulo Leminski (1991), *Erra uma vez*:

nunca cometo o mesmo erro
duas vezes
já cometo duas três
quatro cinco seis

até esse erro aprender
que só o erro tem vez

A incorporação do erro na cena, agregada à relação de *Superoutro* com o dinheiro, exemplifica como as relações de valor são invertidas no filme. Aquilo que é valioso ou sagrado, como o dinheiro, para *Superoutro* não tem valor algum e tudo que é comum ou vulgar é valorizado pelo personagem.

Assim, como se pôde observar, com esta inversão de valores e a abertura para diferentes possibilidades de compreensão de sua obra, Edgard Navarro reafirma a proposta de Nagib (2014), estética, política e cinematográfica, quanto ao dissenso, nas cenas e no filme. Assim como na forma em que apresenta seus filmes, sempre repensando, revendo e reformulando suas ideias.

Nesta perspectiva, tal como propõe Nagib (2014), o cinema é pensado não como uma referência, mas como um lugar de questionamento que pode ser estabelecido através da intermedialidade. Uma possibilidade para se pensar a intermedialidade é a partir das categorias propostas por Rajewsky (2012), são elas: a transposição, que diz respeito à adaptação de textos; a combinação de mídias, como se pode observar na ópera e no teatro; e as referências: a outro gênero, fílmico ou literário.

Trazendo tais categorias para a análise de *Superoutro*, observamos como o filme consegue expor suas questões e propostas através da articulação com outras mídias. Além dos exemplos já citados em relação à música (pág. 26), a performance, na cena feita por meio de uma câmera escondida em que *Superoutro* (pág. 28) tenta organizar o trânsito, e da fotografia, outros exemplos serão encontrados em sua análise pelo fato de a intermedialidade ser uma constante no filme.

Neste item, optou-se por compreender como se dá essa relação entre mídias, feita por meio da colagem. No entanto, é importante notar que, em cada cena do filme em que algum suporte é incorporado, isto é feito de uma forma distinta, trazendo significados e proposições distintas. Neste sentido, não é possível analisar de forma generalizada como se dá essa composição, sendo preciso compreender caso a caso.

1.3 O jogo dialético no cinema de Edgard Navarro

Além de outras mídias, o cinema de Navarro incorpora uma série de referências da indústria, de distintos campos do conhecimento, como a psicanálise, e do próprio cinema: do cinema nacional, faz diversas citações às obras e ao próprio diretor Glauber Rocha, do cinema estrangeiro, aludindo principalmente a Federico Fellini. O diretor faz também referências a seus próprios filmes, repete cenas e retomando temas, de forma que os personagens pareçam ser um só e os filmes, a continuidade um do outro.

Esse processo se dá desde seus primeiros filmes feitos em Super-8: *Alice no país das mil novilhas*, *O rei do cagaço* e *Exposed*, que são colocados pelo diretor como uma trilogia, a Trilogia Freudiana, na qual o primeiro seria o filme oral, o segundo, o anal e o terceiro, o fálico⁵.

Os temas trazidos nos primeiros filmes têm continuidade nas outras obras do diretor e tratam da loucura, da moral, da culpa, das relações de poder e das possibilidades de libertação do homem. Trabalham entre o plano político e o transcendental, o mundo interior e o mundo exterior. Por exemplo, em *Alice no país das mil novilhas*, a menina Alice ingere um cogumelo e cai na toca do coelho. O mergulho na toca do coelho é quase um mergulho em si, figura como busca de autoconhecimento. O segundo filme de Navarro, *O rei do cagaço*, pode ser considerado mais voltado para fora, pensado como um filme ato, tendo em vista que o personagem defeca nos monumentos históricos e tradicionais de Salvador. Já *Exposed* mistura relações, comparando um homem impotente, que tem a necessidade de se masturbar na frente de outras pessoas, com canhões expostos pela cidade, fazendo referência à ditadura militar.

Esse diálogo entre o fora e o dentro tem continuidade em *Lin e Katazan*. O filme trata da história do pedreiro Lin, que “desgostoso das coisas de fora, se volta para dentro”, cansado do cotidiano e das relações de trabalho que lhes são impostas, volta para si na busca de autoconhecimento. E o faz de forma integral, reconhece seus sistemas internos como sua respiração, sua digestão, seus batimentos cardíacos,

⁵ O título Trilogia Freudiana é dado pelo próprio diretor na entrevista concedida à autora desta dissertação (NAVARRO, 2017). As fases correspondentes a cada filme - oral, anal e fálico - também são especificadas pelo diretor, que aponta que estava estuando o livro *Édipo: mito e complexo*, de Patrick Mullahy, na época em que estava fazendo o filme, por esse motivo estabeleceu as relações.

podendo controlá-los. Todavia, o chefe de Lin, Katazan, o mestre de obras, irritado por não fazer parte e não controlar esse sistema interno do empregado, o persegue, deixa-o sem comer, coisa que Lin não se importa, pois já controla sua digestão. Katazan tenta castigá-lo de diversas formas, mas Lin está tão transcendido em sua busca que nada o atinge. Dessa forma, no auge de sua fúria e sem ter mais como agir, Katazan mata o empregado.

Mesmo tratando de personagens reais, como em *Porta de fogo*, a visão, o delírio e o mergulho em si são incorporados. Esse filme, que retrata os últimos dias da vida do guerrilheiro Lamarca antes de sua morte, imprime a subjetividade do personagem em seu fio condutor, tendo em vista que a narrativa é conduzida por cartas de Lamarca para sua companheira. Seu delírio é expresso em uma das cenas finais do filme, quando antes de morrer Lamarca tem uma visão, um encontro com Lampião, que o liberta desta vida por meio da morte. Esta libertação por meio da morte aparece novamente em *Superoutro* (1989), em uma das cenas finais, já mencionada, na qual o personagem tenta pular do Elevador Lacerda, tendo seu corpo se dividido em dois: o corpo que, reprimido por policiais, permanece sobre o elevador e o corpo que pula e sai voando pela cidade.

Nos filmes de Navarro, o jogo entre o real e o imaginário e o fora e o dentro fazem parte de uma “estrutura dialética”, se pensarmos nos termos colocados por Burch (2006), feita a partir da organização de diferentes padrões cinematográficos relacionados uns aos outros, que é trabalhada entre um filme e outro, dentro de um só filme ou é expressa na estruturação das imagens.

Em *Superoutro*, esse jogo é visível de diversas formas: nas relações de potência e impotência do personagem, do que é marginalizado, mas ao mesmo tempo é “Super”; na relação do personagem sem lugar que ocupa diversos lugares, nas oposições das músicas erudita e popular que são aproximadas ou na articulação entre o profano e o sagrado.

Pensando em relação às imagens, essa dialética é bem enfatizada em *Alice no país das mil novilhas* nas cenas em que o diretor relaciona constantemente planos abertos e planos fechados, espaços vazios e espaços de ação, que incorporam os diálogos estabelecidos nas cenas. Um exemplo é a sequência em que Alice conversa com a lagarta. O diálogo nas imagens é colocado entre espaços de ação e espaços

vazios, a lagarta aparece caminhando em um plano e, no plano seguinte, se vê o espaço vazio. No terceiro, plano a menina caminha na direção da lagarta.

Figura 5: Diálogo entre espaços, Alice e lagarta



Fonte: Fotogramas de *Alice no país das mil novilhas* (1976). Dir.: Edgard Navarro.

Nessa sequência, os personagens não aparecem dialogando, apenas vemos imagens deles caminhando entre os espaços vazios enquanto se ouve a conversa em *over*. Em uma sequência seguinte, após a narração do diretor, essa relação se inverte, deixamos de ouvir o diálogo dos personagens, vemos o diálogo a partir de seus gestos e planos, detalhes muito aproximados de seus rostos, que compõem um diálogo quase telepático entre os personagens (Figura 6).

Figura 6: Diálogo telepático, Alice e Lagarta



Fonte: Fotogramas de *Alice no país das mil novilhas* (1976). Dir.: Edgard Navarro.

Em *Exposed*, o diretor brinca com as imagens ao ressignificar as palavras em uma sequência na qual mostra uma pichação em um muro com a frase: “Deus condena a prostituição”. Na sequência seguinte, filma palavra por palavra, invertendo o sentido: nas imagens, aparecem as palavras nesta ordem: “A prostituição”, “Condena” e “Deus” (Figura 7).

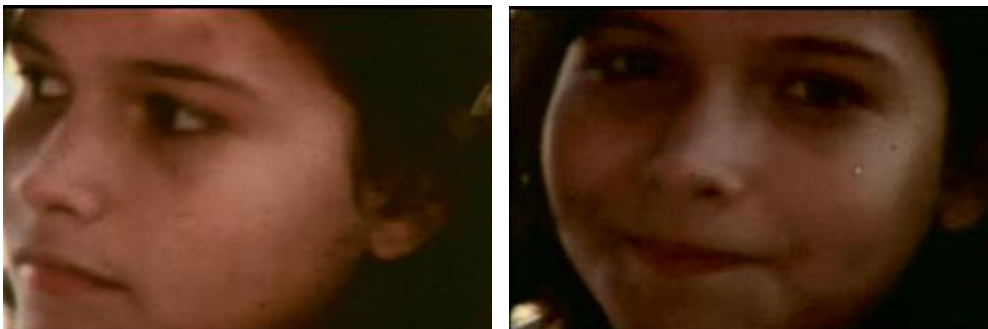
Figura 7: Jogo com as palavras



Fonte: Fotogramas de *Exposed* (1978). Dir.: Edgard Navarro.

Além da reconstrução dos sentidos, em *Exposed*, Edgard Navarro joga com as relações entre personagem e câmera, em uma sequência em que uma menina olha para frente, com o olhar a princípio inocente, parecendo não perceber a presença da câmera. Depois de alguns segundos, como se se rendesse a um chamado, olha para a câmera e sorri, quebrando a barreira entre câmera e objeto (Figura 8).

Figura 8: Jogo entre Câmera e objeto



Fonte: Fotogramas de *Exposed* (1978). Dir.: Edgard Navarro.

Este jogo entre a câmera e personagem também é colocado em uma sequência de *Alice no país das mil novilhas*, na qual uma mulher dança, olha para câmera e brinca com ela, como em um jogo pega-pega.

Esta cena se inicia com o plano de uma porta branca, com manchas coloridas e, em seguida, vê-se que essa porta, que a princípio parecia grande, mas é uma pequena porta apoiada na raiz de uma árvore. Alice caminha até ela e olha pelo

buraco da fechadura. Nos planos seguintes, mostra-se a imagem do ponto de vista de quem supostamente está olhando pela fechadura, do outro lado da porta. No meio da imagem, dentro do contorno da fechadura, vê-se uma mulher com algum objeto nas mãos. Alice aparece novamente de perfil, com os olhos encostados na fechadura. Na sequência, a mulher, que é vista novamente no meio do quadro, olha e dialoga com a câmera, dizendo: “Se comunico? Que amorico (...)”; olha para um lado e para o outro, e, em um contraplano, é vista de costas. A mulher, então, vira-se, como se tivesse encontrado a câmera; novamente, no plano seguinte, corre, para, aponta o objeto para frente e ainda se ouve sua voz: “(...) paparico, suplico de prazer meu pinico (...)”. Na sequência, a câmera se posiciona atrás de uma árvore, como se estivesse escondida, a observar a mulher. Ouve-se a voz de Alice: “quem estará cantando essa canção incompreensível?”. Vê-se novamente a menina de perfil com os olhos encostados na porta, sua voz continua: “(...) que engraçado (...)”. Em seguida, há planos curtos da mulher por trás da fechadura, da menina de pé, em frente à árvore, de uma chave e de uma mão que pega a chave. A voz da menina continua: “um rosto, um sorriso, um corpo”. Vê-se a mão da menina que coloca a chave na porta. A porta se abre e, por trás dela, aparece, um pouco desfocada, uma figura com capa vermelha; ouve-se a voz da menina: “É somente um gato”. Na sequência, tem-se o primeiro plano do rosto de um velho e uma voz masculina diz: “Mestre gato!”. Vê-se novamente o homem de capa; seguido da imagem do velho que eleva e abaixa os braços, o diálogo entre a menina e o gato continua: “Por favor, mestre gato, quero encontrar meu caminho”. “O seu caminho? Todos os caminhos aqui são o da Rainha.” Vê-se o velho a dar cambalhotas na grama e ouve-se Navarro falar: “O senhor está velho, meu pai, com o cabelinho todo branco, e ainda dando tantas cambalhotas; o senhor acha isso direito? Seja franco”. O velho responde: “Na minha mocidade, eu não fazia nada disso, com medo de perder o meu miolo, mas agora que já sei que não tenho nenhum juízo eu viro e me reviro (...)”. A seguir vê-se em planos curtos, a ação de cada personagem desta sequência: a mulher, o homem de capa, Alice e o velho a dar cambalhotas.

Em toda essa sequência, o autor joga, tanto com as funções da câmera – quem vê –, quanto com o que se coloca na imagem – o que é visto.

Burch (2006) discute sobre tais jogos dados com os personagens e as funções da câmera – no papel de interlocutor, espectador ou provocador –, em filmes como

Moi, un noir, de Jean Rouch, e *Chelsea girls*, de Andy Warhol. Nesses filmes, a câmera muda de papel, dependendo das relações dos personagens e instrumentos.

Em *Chelsea girls*, por exemplo, a câmera passa do papel de interlocutor ao papel de torturador. Nesse filme, a partir de uma dialética, por meio de materiais e papéis da câmera, o diretor trabalha com um “jogo de máscaras” em que não se sabe o que é declaração, o que é representação, o que faz ou não parte do jogo montado. Mostra-se um mundo incontrollável, para além da tela, onde tudo parece controlado.

Figura 9: Jogo de ponto de vista



Fonte: Fotogramas de *Alice no país das mil novilhas* (1976). Dir.: Edgard Navarro.

Em *Alice*, há uma relação semelhante, tanto com jogos de “pontos de vista”, em que já não se sabe mais quem está vendo, como na cena em que a menina olha pela fechadura. Vê-se uma mulher e o espectador acredita estar vendo a mesma imagem que Alice observa por trás da fechadura. Porém, ela afirma ver um gato, e, quando a porta se abre, observamos um homem de capa vermelha, que é substituído por um senhor – o suposto gato –, o pai de Navarro. Tal relação também se dá na cena em que a câmera interage com a mulher: não se sabe se é uma câmera subjetiva ou se quem observa a mulher é Alice, Navarro ou o espectador.

Assim como nota Burch (2006) sobre *Chelsea girls*, tem-se, a partir deste trabalho com pontos de vista, um “jogo de máscaras” no qual não se sabe quem é a personagem: trata-se de uma personagem real ou fictícia? Como, por exemplo, quando Navarro fala do pai, unindo os dois papéis – ator e personagem. Nas cenas

finais do filme, o diretor apresenta a “Chácara Modelo” – onde se passa o filme – e encontram-se as personagens e os atores da história, que se confundem, e já não se sabe se Edgard Navarro fala do mundo da Alice ou de seu próprio mundo.

1.4 Superoutro e o cinema de poesia

O “jogo de máscaras”, que confunde o espectador em relação ao que é visto e quem é a personagem que é apresentada, também pode ser observado em *Superoutro*, em uma das cenas em que se vê Superoutro em frente ao cinema Glauber Rocha a observar um cartaz do filme *Super-homem*, perto de uma baiana vestida de branco. O personagem se aproxima e para em frente ao cartaz em que Super-homem está com a mão estendida à frente, ouve-se a música tema do filme *Super-homem*. Na sequência, Superoutro repete o mesmo gesto da imagem, estendendo a mão à frente e diz: “O pássaro da eternidade”. Em seguida, se vê um cartaz com a imagem de Dom Pedro I, também com mão estendida à frente, no qual está escrito “Independência ou morte”.

Figura 10: Super-homem, Superoutro e o gesto da libertação



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

No plano seguinte, Superoutro está em pé de frente para a porta do cinema, com a mão estendida à frente. Surge, então, em seu corpo uma roupa “falsificada” – as cores da roupa são diferentes da original, do personagem Super-homem. Vê-se a baiana olhando na direção de Superoutro, ao fundo se ouve um ponto de candomblé e, no mesmo lugar onde estava Superoutro, é visto um homem com calça e turbante amarelos e uma cobra enrolada na cintura fazendo um determinado movimento com o corpo e com a cobra. Em seguida, há planos curtos e rápidos de uma oferenda, já vista anteriormente; uma imagem de Jesus Cristo na cruz; uma representação de um índio entre flores e folhas, sobre um teto de palha; Superoutro, vestido de Super-

homem, discursando com os braços levantados para cima; o homem com calça e turbante amarelos se movendo com a cobra, de forma que, os cortes rápidos, o fazem aparecer a cada momento em um lugar, dando certo ritmo à imagem; imagens de delírios, também vistos anteriormente no filme; a baiana em frente a Superoutro, e uma pomba branca voando. A baiana se levanta e, com uma pomba branca na mão, se aproxima de Superoutro, passando a pomba pelo corpo dele. Os planos anteriores se repetem em intervalos, cada vez mais curtos e rápidos, intercalados com a baiana passando a pomba no corpo de Superoutro. Se vê em sequência, muito rapidamente, dois planos iguais da baiana se virando, esticando a mão e soltando a pomba.

A cena se passa em frente ao cinema Glauber Rocha. Superoutro incorpora, de forma irônica, o personagem de *Super-homem*, em uma espécie de antropofagia. O diretor sobrepõe, ao mesmo tempo, visões e personagens na cena. Nos planos em que se vê sequencialmente Superoutro, a baiana e o homem com turbante – que, segundo o diretor, representa a entidade Oxumaré – no mesmo local em que estava Superoutro no plano anterior. De tal forma que não se sabe se Superoutro foi incorporado pelo homem de turbante ou se trata de uma visão da baiana ou do Superoutro.

A própria definição de quem é o personagem apresentado no filme é mostrada de maneira confusa, tanto pela dupla personalidade de Superoutro, quanto em relação ao que ele representa. Vê-se um homem com distúrbios mentais, então se trata da loucura e do inconsciente deste homem. Ora fala-se de um personagem que representa um estar à margem de um sistema; ora do próprio cineasta que está à margem. Assim, passamos a pensar no personagem como uma analogia do cineasta, que quer falar, mas não tem condições e, quando consegue, é visto como um louco e ficamos com a impressão de que a loucura do personagem é a loucura do próprio diretor.

Personagem e cineasta, neste sentido, se fundem, tornam-se um só. Edgard Navarro afirma que não apenas em *Superoutro*, mas em toda a sua obra está se colocando, expondo a si mesmo.

Estou sempre me botando na berlinda, dizendo: “Sou um merda, sou um cego, sou um veado, sou um louco, um filho da puta, tudo. Sou um Rei do cagaço, um cara que se caga de medo. Sou eu, eu sou, eu sou o cara”. Ou, então, o cara que se fode, como é a música do Roberto Carlos? “Esse cara

sou eu”. Descobri isso e me tremi todo. Descobri que eu era o Barão⁶. Era o cara que tinha sido Barão. Falei: “Putá que o pariu! Agora entendi porque que sofro tanto”. Se alguém quer entender realmente sobre um tema que conhece, tem que escrever sobre si mesmo. (NAVARRO, 2017).

Quanto a *Superoutro*, o diretor aponta que o filme, primeiramente, seria sobre um maluco que era de classe média, que fazia análise e que seria ele próprio, mas decidiu fazer um louco que acaba também sendo o próprio diretor. O filme, na verdade, trata da loucura, que é uma velha ameaça em sua vida. O cinema, neste sentido, é uma forma de se salvar, de expurgar e curar seus males, para tentar ficar mais em paz consigo. Como coloca Navarro (2017):

(...) dentro do cinema, fui mais do que falastrão e fiz umas coisas que tiveram uma função que, se não serviram para mim, e eu acho que serviram. Sinto que, no mínimo, essas coisas todas, essas porras todas que eu botei para fora, esses excrementos e sangue e secreções, no mínimo, me limparam. Hoje, me sinto mais zerado, mais capaz de ser feliz e ficar em paz por nada. (NAVARRO, 2017).

A loucura e o delírio fazem parte de todos os seus filmes, e são manifestados de diversas formas: por meio de paisagens, *closes* muito aproximados, movimentos de câmera, alteração no tempo, imagens que se fazem abstratas ou mesmo por meio da montagem.

Em *Superoutro*, este processo se dá ao longo de todo o filme de maneiras distintas: por meio de imagens deformadas; repetição de planos; som com ruídos e vozes distorcidas ou sobrepostas; ou pela reprodução de seus delírios, como na cena descrita anteriormente. Nela, Navarro não só reproduz os delírios de *Superoutro*, como mistura visões e “pontos de vista”, e resgata assim os delírios do personagem em outras partes do filme. Na cena, não há regra ou compromisso com a realidade, os personagens mudam de lugar, de roupa e até mesmo há uma troca de personagens em corte seco, sem qualquer compromisso com uma aproximação de uma visão supostamente “real”.

O jogo entre personagens sobrepostos se dá junto a um jogo de “pontos de vista” e uma reconstrução do tempo: as imagens se repetem, ações realizadas posteriormente são prenunciadas, como no plano em que se vê a pomba voando e só depois a baiana soltando a pomba. Ou no plano da baiana em torno de *Superoutro* e, somente alguns planos depois, se levanta e caminha até ele. Essa reconstrução do

⁶ O Barão, do filme *O homem que não dormia*, é um coronel.

tempo afirma a não linearidade do filme, que, assim como o cinema de Navarro, é feito também de retornos. A liberdade para tal construção se dá pelo “transe” e pela expressão da loucura do personagem.

Figura 11: Superoutro em transe



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Refletindo sobre as relações entre diretor e personagem e formas com que o delírio e a loucura são expressos nos filmes, podemos pensar no cinema de Navarro a partir do cinema de poesia abordado por Pasolini (1982). Um cinema feito por meio do que denomina *subjetiva indireta livre*, na qual as relações sujeito-objeto se confundem. O autor mergulha no personagem, que é utilizado como pretexto para a fala de uma primeira pessoa, que vê o mundo de forma irracional e faz uso da linguagem de poesia para se expressar. Quando os personagens utilizados não são do mesmo meio social do autor, surgem “mitificados e assimilados, como categorias da anomalia, da neurose ou da hipersensibilidade” (PASOLINI, 1982:522).

O autor de cinema, ao empregar a *subjetiva indireta livre*: “liberta as possibilidades expressivas, sufocadas pelas convenções narrativas”, resgatando suas qualidades oníricas, inconscientes, visionárias (PASOLINI, 1982: 146).

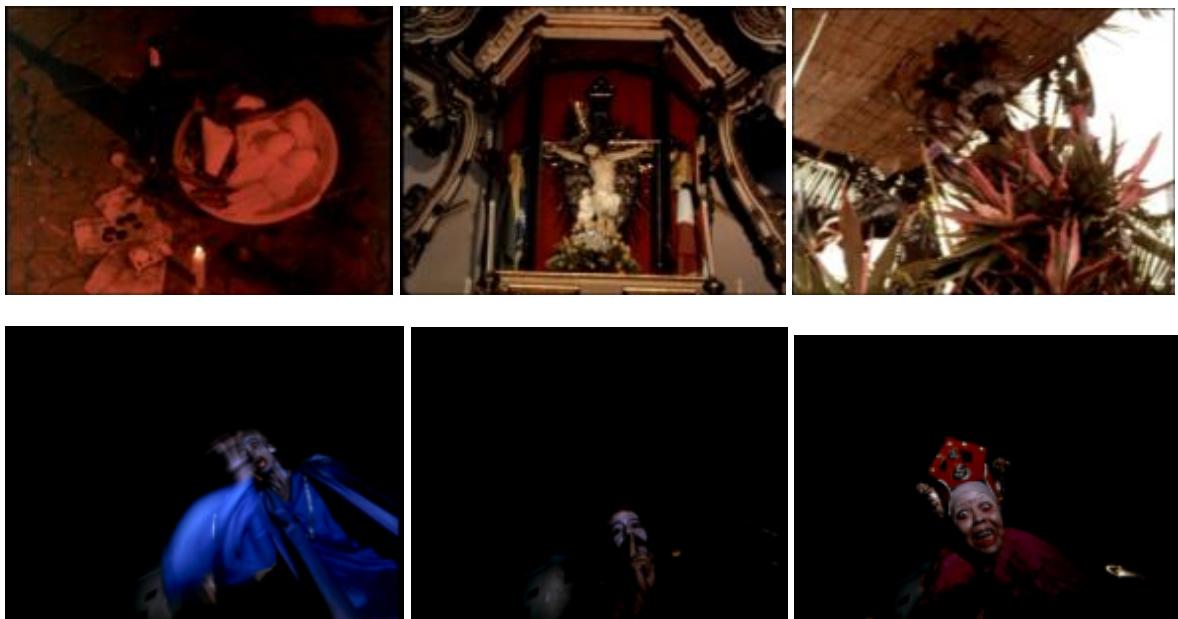
Pasolini (1982 p. 147), tratando do filme *O deserto vermelho*, de Antonioni, coloca como este, ao reviver o olhar da personagem suicida, pôde representar o mundo visto por seus próprios olhos, “porque substituiu, em bloco, a visão do mundo de uma neurótica, pela própria visão delirante de esteticismo. A substituição em bloco é justificada pela possível analogia às duas visões”.

Se em Antonioni, por uma relação de identidade, a visão da personagem é substituída pela do autor, Bertolucci em *Antes da revolução*, mistura sua visão com a do personagem. Assim, há neste filme, como assinala Pasolini (1982, p. 148), “uma contaminação entre a visão de mundo de uma neurótica e a dor do autor, que sendo

inevitavelmente análogas não é com facilidade que se diferenciam, misturando-se uma à outra, reclamando um mesmo estilo”. A liberdade “anormal” do autor no filme ultrapassa o próprio filme.

Nessa sequência de *Superoutro*, os temas se embaralham e as visões do personagem se misturam com visões e situações de cenas anteriores. Vê-se a oferenda, posta em outra cena do filme, seguida de uma imagem de Jesus, um índio, um caboclo, também vistos na cena anterior – imagens trazidas na festa do 2 de Julho –, seguidos de imagens de delírios que o personagem teve em uma de suas crises (figuras 12). Se o cinema de Navarro não é linear, também não se fecha em uma cena, um filme ou um personagem, estes são sempre retomados e parecem ultrapassar a cena, o filme ou o personagem específico.

Figura 12: Delírios



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Em *Superoutro*, a liberdade do diretor também ultrapassa o filme. Temas elaborados em um determinado filme se misturam e são retomadas em outros filmes do diretor. Cenas se repetem, situações e sensações transpassam entre um filme e outro. De forma que cada obra não seja vista como fechada, mas como parte de um processo.

Superoutro não apenas mantém como sintetiza esse processo, pois condensa todos os outros curtas-metragens: retoma de *O rei do cagaço* a andança pelas ruas da cidade, uma cena de um homem que defeca e joga fezes dentro de um carro, ou

outra cena de um personagem que rouba comida de um turista no mercado municipal. De *Exposed*, retoma a discussão sobre a repressão sexual e as relações de poder, ao trabalhar com a questão do desejo, da televisão e da indústria cultural. As cenas do personagem se masturbando são constantes em *Superoutro*, também como em *Exposed*, incorpora a televisão ao filme, e coloca-a como instrumento de poder e dominação. Em *Alice no país das mil novilhas*, trabalha com um universo fantasioso, no qual o personagem principal sofre de delírios e visões, assim como o personagem de *Porta de fogo*. O próprio diretor aponta: “*Superoutro* é talvez o meu primeiro filme capaz de refletir sobre essa anarquia visceral, essa anarquia dos superoitos que eu fazia como uma coisa irreverente e rebelde, sem causa, uma coisa de *épater la bourgeoisie*” (NAVARRO, 2001).

O título de *Superoutro*, desta forma, remete aos filmes anteriores realizados em Super-8, ao “outro” do personagem esquizofrênico, ao personagem dos quadrinhos e do cinema, Super-homem, a um ser “outro”, desencaixado do meio em que vive, e na perspectiva, da projeção do diretor em seus personagens, ao personagem sendo o outro eu do diretor.

Para compreender o filme *Superoutro*, ou mesmo os filmes de Navarro, é preciso, então, não os definir, mas, sim, pensá-los nessa multiplicidade, sugerida no próprio título do filme. Como no cinema de poesia, definido por Pasolini (1982), em Navarro, essa multiplicidade de sentidos, que traz liberdade poética à expressão do autor, é possível por meio deste mergulho nos personagens, que, por serem perturbados (uns loucos, outros com visões, e outros parecem ser apenas a síntese de uma sensação), não são definíveis. O autor não nos conta sobre eles, mas os expõe de forma que as identidades e as sensações não sejam cristalizadas. Esta não afirmação de uma identidade pode ser pensada também como uma intersecção entre o diretor e seus personagens, se pensarmos na fala em que este se coloca como um iconoclasta: “Eu podia ser esse mendigo. Eu sou iconoclasta. Eu não sou ícone. Como eu sou iconoclasta! Que horror seria ser ícone, porque meu destino é ser derrubado. Até por mim mesmo” (NAVARRO, 2012a).

Assim, em *Superoutro*, a loucura do personagem permite que essa identidade não se entrave. É como se o personagem e o autor estivessem sempre sendo reconstruídos. Seus filmes são sempre retomados, pois são a expressão da loucura

do próprio diretor que, no seu processo de transformar sua dor em luz – matéria prima do cinema –, revela-se a si próprio, aos personagens e a nós.

2. O EU = OUTRO: A LOUCURA COMO FORMA DE TRANSFORMAÇÃO

2.1 Considerações sobre *Superoutro* e a psicanálise

O mundo interior, trabalhado por Edgard Navarro, é explorado de diversas formas em *Superoutro*, por meio da poesia e pela psicanálise. O diretor incorpora em seu discurso suas leituras pessoais sobre Freud e Jung, dentre outros autores da psicanálise.

Como apontado anteriormente, Navarro inicia suas obras citando Freud e nomeia seus três primeiros filmes como Trilogia Freudiana. O diretor afirma que, no período em que desenvolveu seus primeiros filmes em Super-8, estava lendo o livro *Édipo: mito e complexo*, de Patrick Mullahy (1965), que analisa as principais teorias de Freud e outros teóricos da psicanálise (NAVARRO, 2017).

As três fases presentes no filme – oral, anal e fálica – são discutidas por Mullahy (1965). A fase oral de *Alice no país das mil novilhas*, que, segundo Navarro, é a perda da inocência, de acordo com Mullahy (1965) é a primeira fase de relação da criança com a libido. O segundo filme, *O rei do cagaço*, em que o personagem defeca nos monumentos tradicionais da cidade, se relaciona à fase em que predominam tendências destrutivas, a fase anal-sádica, na qual há um instinto de domínio que beira a crueldade e equivale ao momento em que a criança começa a ter domínio do esfíncter.

A fase fálica é o auge do desenvolvimento da sexualidade infantil, que se relaciona ao funcionamento dos órgãos genitais. No filme *Exposed*, que equivale a essa fase de desenvolvimento, o diretor trata de um personagem que tem a necessidade de assustar as pessoas. Em relação a essa fase, Mullahy (1965) discute a teoria do caráter, desenvolvida a partir das teorias de Freud. Tratando do caráter relacionado à fase fálica, Mullahy (1965) explica que a falta de desenvolvimento dos sentimentos sociais tem como resultado uma nítida perturbação no caráter, e os impulsos sexuais dessas pessoas são desacompanhados de qualquer desejo de relações afetivas: “uma criança, que não tiver dentro de si exemplos de amor, sentirá ela própria grande dificuldade em alimentar tais sentimentos e será, além disso,

incapaz de rechaçar aqueles impulsos primitivos que dirigem originalmente contra o mundo externo” (MULLAHY, 1965, p. 103). Entende-se que a crueldade do personagem principal do filme pode, na realidade, representar uma falta do personagem que não consegue se relacionar e, por isso, tem a necessidade de assustar outras pessoas.

No filme *Superoutro*, o personagem é colocado como esquizofrênico. Mullahy (1965) discute na teoria freudiana a neurose e a realidade psíquica. Segundo esse autor, não há neurose sem conflito, que é evocado da frustração de desejos opostos e contraditórios. O conflito é resultado de impulsos sexuais e recalçamento do ego, devido a solicitações do superego. Ao tentar encontrar uma saída para a satisfação do desejo, a libido é bloqueada e flui em sentido inverso, o indivíduo volta a uma das fases da infância⁷. Nesse processo, a libido passa a estar sujeita a processos do inconsciente e tem de enfrentar o pré-consciente, forças antagonistas. O processo de escape da libido assume forma de fantasias.

Assim, o neurótico está ligado ao passado, especialmente às suas primeiras relações com o pai e a mãe. Navarro, em *Superoutro*, ao retornar os seus filmes em Super-8, retorna às três fases da infância. O personagem é perturbado por vozes que ouve em sua cabeça, visões e fantasias. Os sintomas da neurose são a rejeição do princípio de realidade, retorno ao princípio do prazer. A diferença entre fantasia e realidade é negligenciada. As fantasias servem como um substituto para o prazer negligenciado.

Superoutro mistura e se perde entre a fantasia e a realidade. É possível observar esse conflito nas cenas em que o personagem se encontra em profunda perturbação com suas visões (Figura 12, Item 1.4 pág. 47), ou em conflito com seu outro EU, na cena que precede ao seu atropelamento por uma moto, sequência discutida anteriormente (no primeiro capítulo, item 1.2 pág. 33/34), na qual ouvimos o personagem discutindo consigo mesmo, como se houvesse duas vozes, duas pessoas dentro de uma, uma que vê a realidade, uma moto que vem pela avenida, e

⁷ O id é a parte mais obscura da nossa personalidade, é inteiramente inconsciente. O ego é o agente do id, é a parte do id que foi modelada pelo mundo externo, é a organização dos processos mentais, controla a consciência, no entanto, possui uma parte inconsciente, não percebemos todos os processos que o ego controla em nós. O superego domina o ego, controla-o com padrões morais, representa as solicitações da moralidade da sociedade (MULLAHY, 1965).

outra que vê, no lugar de uma moto, um anjo. O EU da fantasia se sobressai, Superoutro segue em direção à moto.

De acordo com Mullahy (1965), o sofrimento é muito severo para a pessoa que tem a neurose. Ainda assim, o neurótico tenta obter todas as vantagens secundárias dessa situação: “Por isso, tenta usar a neurose para fins como chamar para si a atenção, especialmente como *modus vivendi* onde a neurose pareça útil; a neurose passa a representar então seu modo de vida” (MULLAHY, 1965, p.86). Superoutro também tenta trazer toda atenção para si, o próprio Edgard Navarro (2017) se diz um exibicionista e atribui o mesmo adjetivo ao seu personagem.

Este outro Eu, que aparece no filme, pode ser relacionado a um outro Eu do próprio diretor, que é direcionado ao personagem, um Eu que se abre e crê na fantasia em algo que transcenda o que se vê, que transcenda o real.

Desta forma, Edgard Navarro tenta se entender por meio de suas leituras sobre psicanálise e transfere ou assimila tal compressão em seus filmes. A loucura colocada em *Superoutro* também possui um fator social e libertador. Superoutro é um personagem que não se enquadra neste sistema, e que reivindica um outro lugar, outra forma de falar e pensar o mundo.

David Cooper (1978), psiquiatra sul-africano, fundador do movimento antipsiquiatria junto a David Laing, Gregory Bateson e Michael Foucault, pensa a loucura tal como é vista na sociedade capitalista, como uma forma de controle social. Para esse autor, a definição de normalidade é colocada astuciosamente pela classe dominante. Durante a Idade Média na Europa, a loucura era vista como um modo de se ver diferente, um acesso direto ao céu. Somente depois do Renascimento e do Mercantilismo, começou o processo de exclusão e controle do louco, que ia ao encontro dos interesses da burguesia emergente (COOPER, 1978).

Para Cooper (1978), a loucura é um movimento para fora da familiarização, do modelo de família, da experiência em direção à autonomia, um movimento para a não alienação. Este é o perigo da loucura, por isso a violenta repressão a que está sujeita. O louco fala a verdade sobre os microcosmos familiares e os macrocosmos do mundo, por isso incomoda, por isso é afastado e banido.

Talvez aí esteja a chave para o entendimento de Superoutro, banido e excluído pela sociedade, desde a primeira cena em que é confinado em um hospício, após

querer acordar a humanidade. O personagem é colocado como um louco e um visionário, pois em sua loucura se afasta do discurso do familiarismo no qual estão todos alienados.

De acordo com Cooper (1978), a loucura, enquanto ruptura com a alienação social, é uma revolução permanente na vida do ser, em direção a uma maior autonomia. Esse processo pode acontecer sem a intervenção das outras pessoas ou em um circuito fechado de amigos, família e psiquiatras. Neste caso, se corre o risco de entrar em uma crise que não é revolucionária.

Dessa forma, para Cooper, as técnicas psiquiátricas devem ser substituídas pela recuperação política, do orgasmo e da loucura, necessários para a transformação das pessoas. “A loucura é uma propriedade comum que nos foi roubada, tal como a realidade dos sonhos e das nossas mortes” (COOPER, 1978, p. 12). Para uma sociedade transformada, é necessário a recuperação política da loucura e dos sonhos. Talvez seja essa a propriedade reivindicada no filme, a loucura, o sonho e o orgasmo, tal como aparece explicitamente em um plano do filme (Figura 13), na qual vemos uma pichação reivindicando o direito ao orgasmo.

Figura 13: Todo organismo quer orgasmo.



Fonte: Fotograma de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro

Superoutro, no entanto, aparece no filme ouvindo vozes e sua loucura parece ser diagnosticada no hospital psiquiátrico como esquizofrenia: em uma cena, o personagem aparece em frente ao hospital tentando pronunciar a palavra “esquizofrênico”, o que nos faz subentender ser o seu diagnóstico. Nesta cena, vê-se fotografias do Manicômio Estadual da Bahia (Figura 14) seguidas de uma imagem do personagem, que parece desacordado, sentado no chão, apoiado em uma árvore (Figura 15), como se tivesse sido jogado próximo ao manicômio. Na sequência, vemos

imagens de fragmentos de partes do seu corpo (Figura 16): olho, mamilo, axila, mão, a orelha e a boca, que tenta pronunciar, também de forma fragmentada, a palavra “esquizofrênico”. Ouve-se o personagem pronunciar: “qui” “qui” “zo” “frênico” enquanto se repetem as imagens de partes do seu corpo e do busto do personagem esfregando as mãos na cabeça.

Figura 14: Manicômio



Figura 15: Superoutro desacordado



Figura 16: Fragmento do corpo de Superoutro



Figura 17: Superoutro em frente ao manicômio



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Repentinamente, como se estivesse despertado, ele grita a palavra completa e se levanta dizendo “quiquizofrênico é a puta que os pariu” e segue em direção ao manicômio. No plano seguinte, vê-se um médico/enfermeiro e um policial na porta do manicômio, e em seguida vê-se a sombra do telhado do manicômio, no chão da rua que delimita um quadrado. Superoutro entra dentro deste quadrado e aponta o dedo à frente e grita “Quiquizofrênico é a puta que os pariu, tá me entendendo? É a puta que os pariu” (Figura 17).

As imagens de partes do corpo de Superoutro remetem ao filme *Lin e Katazan*, em que vemos também imagens de partes do corpo do personagem que não se

enquadra no sistema social e cria o seu próprio. Inclusive, é morto por isso, por incomodar o seu patrão. Superoutro também incomoda, por isso foi enjaulado no manicômio. A forma como está jogado no chão dá a entender que a preocupação, do manicômio representando o Estado, não é com a saúde do personagem e sim com o seu isolamento, pois é perigoso, incomoda.

Para Cooper (1978), o estado de ouvir vozes significa tomar consciência de algo que excede a consciência e tem que ser experimentado como um outro estado, e a esquizofrenia na perspectiva do autor não existe, não é uma patologia.

Ao conseguir falar o nome da doença, Superoutro desperta. O personagem não está alienado em delírio profundo, o personagem nega a esquizofrenia enquanto doença, mas é admitida como elemento simbólico, libertador, que traz múltiplos Eus, múltiplas possibilidades ao personagem, que admite contradições. Por esse motivo, o personagem estaria fora do quadrado do manicômio? Este quadrado poderia representar uma caixa que define, enquadra os indivíduos no seu devido lugar? De qualquer forma, Superoutro entra no quadrado para gritar que não aceita este rótulo.

A loucura, segundo Cooper, está presente em todas as pessoas, nas possibilidades de “desestruturação das estruturas normais de existência” (COOPER, 1978, p. 152) a uma reestruturação menos alienada. Todavia, quem deixa de se conformar com os padrões sociais é tido como um louco e, quando o caso é extremo, é rotulado de esquizofrênico.

Assim, o que se rotula como esquizofrenia não se trata de um problema no indivíduo, mas sim entre as pessoas, é uma situação de crise microsocial, experiências de pessoas são invalidadas por questões culturais.

O que é normal? Não é normal aquilo que nos incomoda. O neurótico protesta contra a merda social, como no caso Schreber, discutido por Freud, que daria à luz a uma nova humanidade, pois esta é impura. No caso do paciente esquizofrênico, João Batista, citado por Cooper (1978), que dizia que precisava batizar a sociedade livrando-a de toda a merda. Assim procede Superoutro, que pretendia acordar a humanidade.

O indivíduo se vê autônomo deste sistema familiar, quando passa a dizer “não” à estrutura de obediência familiar, que representa a estrutura do sistema de obediência e conformismo da sociedade burguesa, e, quando diz “não” a esta

estrutura, passa a ser considerado doente. A estigmatização da loucura leva à invalidez da pessoa, o que faz com que ela realmente entre na loucura, como João Batista, que faleceu encarcerado no hospital psiquiátrico (COOPER, 1978).

Assim como João Batista, Superoutro é estigmatizado, excluído socialmente e reprimido, como aponta Cooper (1978), é punido por loucura quem enlouquece segundo a definição normal na psicanálise, é condenado, estigmatizado, ou encarcerado em hospitais psiquiátricos até que a linguagem se torne normal, ou banal.

Linguagem é tudo que existe comunicativamente, inclui línguas (português, francês, inglês), além de olhares e gestos, que implicam na incerteza de estarmos realmente comunicando aquilo que supomos que o outro entenda, essa incerteza é necessária. A exatidão é um problema na linguagem, que implica em regras e leis em um sistema fechado que se anula a si próprio, nega a variabilidade da história (COOPER, 1978). A linguagem da loucura é “um perpétuo deslizar das palavras para os atos, até chegar um momento em que a linguagem é puro ato” (COOPER, 1978, p. 19). O discurso do louco anda nos limites, alcança regiões onde não encontra nada e este nada é necessário, é criativo na medida em que não é destruído pelas técnicas normalizadoras da sociedade.

Cooper (1978: 26) aproxima assim a loucura da poesia. A poesia é definida gramaticalmente por quebrar regras que “tornariam a linguagem ou instrumental, ou diversiva e escravizadora”. No discurso do louco e no poético, é o indizível que deve ser expresso.

Edgard Navarro também aproxima a loucura da poesia em *Superoutro*. Superoutro expressa de diversas formas o indizível, por meio da palavra inexata, do corpo e do gesto. Superoutro não define nada, não busca a exatidão e busca desconstruir inclusive a linguagem. Segundo Navarro (2017), o personagem “é um louco arrebatado pela poesia e pelo sonho de transcender a miséria” e a poesia é uma forma de se transcender a miséria, a miséria de um mundo que busca normalizar as pessoas à força e quem não se normaliza é punido, como Superoutro, excluído e encarcerado.

Há, assim, uma linha que liga Edgard Navarro e sua arte feita por meio da linguagem poética, a qual transfere sua loucura à loucura e poesia de Superoutro.

Outra aproximação em relação à linguagem do filme e a linguagem da loucura explicitada por Cooper (1978) é quanto à dialética, que, de acordo com o autor, faz parte da lógica da linguagem da loucura, de desconstrução e reconstrução, nascimento e morte, é a lógica da superação e de toda a atividade criadora, que vai de encontro à lógica capitalista de destruição, na qual existe apenas um estado das coisas.

Como vimos no capítulo anterior, a construção dialética é marcante nos filmes de Navarro, no filme *Superoutro* e no personagem principal do filme, e pode ser compreendida como uma forma de superação, de transformação tanto do diretor quanto do personagem. Além de indicar essa necessidade de transformação social, e uma ruptura que com este sistema não aceita oposições e contradições, em que cada um deve cumprir o papel social ao qual está destinado

Neste sentido, ainda sobre este processo dialético na linguagem da loucura, Cooper (1978) aponta que, no momento de desestruturação da loucura, há um estado de alegria e desespero, que são condições da transformação. E é nesta união que tem origem o ato e o discurso do louco, “sua linguagem é *desnormalizada* a fim de exprimir verdades prementes, normalmente indizíveis para pessoas normais” (COOPER, 1978, p. 40). Assim, se dá um discurso e uma existência transformados, consistindo o problema na intersecção desta existência com um mundo não transformado. A intervenção psiquiátrica destrói a alegria e o desespero, deixando o ser anulado de suas emoções. A não-pessoa serve de reforço negativo à noção de normalidade para interesse do sistema no controle da população. Assim, só há duas opções, ou se vivencia inteiramente na linguagem da loucura, ou se submete ao sistema.

A questão do controle social é colocada a todo momento em *Superoutro* por meio da repressão, pelo Estado e pelas pessoas que circundam o personagem. A contradição e a dialética, a união de opostos neste constante processo de desconstrução e reconstrução une os filmes do diretor, sintetiza o personagem de forma a ser vista, não como um problema, mas como uma forma de transformação: dos personagens que estão sempre se transformando; do diretor, que está sempre se reconstruindo; e o *Superoutro* que, de sua crise, se transforma e busca transformações na sociedade.

2.2 Culpa e profanação

Como se pode observar, o conflito e a contradição e a união de opostos são colocados no filme *Superoutro* a todo momento. Segundo Mullahy (1965), a neurose se dá pelo conflito entre o recalque e o desejo.

Superoutro vive esse conflito entre seus desejos sexuais, a profanação dos objetos sagrados e a culpa o tempo todo.

A profanação presente em *Superoutro* também é marcante no segundo filme de Navarro, *O rei do cagaço*, em que o personagem defeca em monumentos tradicionais e históricos considerados sagrados. Em *Superoutro*, o personagem rouba, em uma missa na Igreja do Bonfim, o colar de uma mulher que está rezando. Ele foge até a beira do mar, onde oferece o colar a Iemanjá. Não apenas a religião, mas o dinheiro, considerado sagrado na nossa sociedade, é profanado, como na cena analisada no primeiro capítulo (item 1.2), na qual *Superoutro* encontra 500 cruzados e gasta tudo em tangerinas.

O fato é que tudo que é considerado sagrado, bom, ou valorizado na nossa sociedade é profanado, negado em *Superoutro*. O personagem joga fezes em um homem, que parece ser o que se considera um “homem bem de vida”, um *playboy*, que veste terno e gravata, anda em um bom carro, e ouve o rádio em alto volume no trânsito da cidade. *Superoutro* também profana quando assusta um trabalhador, bem vestido, com roupa social, que caminha pela rua durante a noite. *Superoutro*, fantasiado com sacos plásticos, que parecem asas de morcego e uma pintura vermelha no rosto, cantando *Guita*, de Raul Seixas, se esconde atrás de uma escada e, quando o homem passa, sai correndo e gritando atrás dele.

No entanto, a culpa caminha junto a tais profanações. O diretor contou que, quando realizou *O rei do cagaço*, lhe veio o sentimento de que o filme era diabólico e que deveria queimá-lo por isso: “Falei: vou queimar isso, porque, se sou um diabólico, vou ter que cumprir o meu destino” (NAVARRO, 2017). Em *Superoutro*, o personagem expressa seu sentimento de culpa em uma cena que tem uma crise com as vozes que o perturbam, queima revistas pornográficas e grita: “Arrependei-vos!”.

A culpa é apresentada no texto de Freud, discutido por Mullahy (1965) sobre a teoria da tribo primordial, existente em um período remoto, em uma pequena

comunidade, onde havia um pai dominador e violento que mantinha todas as mulheres para si e expulsava os filhos adolescentes. Um dia, os filhos se reuniram para matar o pai dominador. No entanto, após sua morte, passam por um sentimento de culpa e criam a imagem de um animal para se livrar desse sentimento. Esta seria a origem do Totem.

Compreende-se, na teoria de Freud, que a sociedade surge de um gesto criminoso e de cumplicidade, pelo ato criminoso em comum. A religião, assim, surge pelo sentimento de culpa e remorso, assim como a moral e a ética.

A culpa de Superoutro estaria relacionada a esse sentimento fundante da religião? Estaria relacionada à moral e à ética? A culpa é que faz o personagem entrar em crise? Qual seria a intenção do personagem ao profanar elementos sagrados?

Em *Elogio à profanação*, Agamben (2010) aponta a relação entre o sagrado e o profano. Sagrado é tudo aquilo que foi separado dos homens e pertence aos deuses. A profanação, então, seria restituir o que foi separado ao uso livre dos homens. Para esse autor, não há religião sem separação, e tudo que separa contém um núcleo religioso.

O termo religião, assim, não viria da palavra *religare* – o que liga o homem ao divino –, mas *relegere*, que significa o reler perante as formas, que se deve respeitar a separação entre o divino e o profano. Assim, religião não se opõe à incredulidade, mas a uma atitude livre diante das normas.

A passagem do sagrado para o profano pode ocorrer por meio de um reuso de algo sagrado, como o jogo que vem de rituais sagrados e é reusado de forma a desviar e libertar a humanidade do sagrado. O que foi profanado perde a aura e é restituído ao uso. Essa operação é política, desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum (AGAMBEN, 2010).

Tratando de *O capitalismo como religião*, de Walter Benjamin (2013), Agamben (2010) aponta que o Capitalismo representa o fenômeno religioso que se desenvolve de forma parasitária a partir do Cristianismo. No entanto, o Capitalismo não tende para a redenção ou para a expiação da culpa, ele é a própria culpa e tende não para esperança, mas para o desespero “não tem em vista a transformação do mundo, mas a destruição do mesmo” (AGAMBEN, 2010, p. 70).

No Capitalismo, a estrutura de separação se dá de forma distinta. Como mercadoria, a separação é feita na própria forma do objeto, valor de uso e valor de troca. Tudo que existe é dividido em si mesmo e deslocado para uma esfera do consumo, separada, na qual o uso se torna impossível. O que não é possível ser usado é entregue ao consumo ou ao espetáculo, tornando impossível a profanação, se esta significa restituir o uso comum (AGAMBEN, 2010).

Agamben (2010) afirma que a separação se dá também no corpo, como a repressão e separação de suas funções, como é caso da defecação, isolada e escondida, pela proibição. O que seria profanar a defecação? Não seria encontrar nela sua naturalidade, mas sim sua forma transgressora. Para Agamben (2010), é preciso encontrar em todos os dispositivos as possibilidades de uso, encontrar a profanação do improfanável.

Superoutro encontra uma forma de profanar a defecação, como um ato que profana elementos sagrados. O Capitalismo é profanado por ele, por meio da relação que se reestabelece ao uso do dinheiro, e mesmo a forma de vida e a linguagem no sistema capitalista são profanadas. O personagem dá um outro uso à vida e à linguagem. Neste sentido, a culpa do personagem está ligada na intersecção de seu meio, a moral e a religião e o próprio sistema ao qual o personagem deveria se adaptar.

Como louco e poeta, Superoutro não respeita as regras sociais e do sagrado, o que não significa que não tenha fé em um mundo espiritual, mas sim que busca fazer o uso livre do que é considerado sagrado, frente às normas. O personagem incorpora este duplo, entre culpa e profanação, pois não nega ambiguidades, e, como vimos nas discussões de Cooper (1975), as contradições não devem ser negadas, pois elas são a chave da transformação.

3. O SUJEITO POLÍTICO

3.1. Acorda Humanidade

Talvez por sentir tanta obscuridade em torno de si - cativo, ignorância, opressão - a sua poesia faz um consumo desusado de luz; e esta luminosidade envolve um halo perene, uma chama de música e gritos. (ALMEIDA, sobre Castro Alves, apud CÂNDIDO, 2017, p. 583).

Os poemas de Castro Alves estão presentes em todo o filme *Superoutro*, e se aproximam, em alguns aspectos, tanto da poética quanto da proposta de Edgard Navarro. Considerando a frase de Moacir de Almeida, usada como epígrafe desta seção, se o diretor faz de sua dor, luz, matéria prima do cinema, o poeta traz em seus poemas a luminosidade em meio às trevas em que se encontra: escravidão e opressão.

O poeta baiano Castro Alves fez parte da segunda geração romântica e ficou conhecido como o “Poeta dos escravos”, pelo sentimento humanitário e pelo combate à escravidão expressos em muitos de seus poemas. Na análise sobre a poesia e a oratória de Castro Alves, Antônio Cândido (2017) aponta que a dialética presente em sua poesia implica não a visão do escravo, mas, sim, o destino humano, o desajustamento da história, por isso encara as tendências messiânicas do Romantismo.

Para Cândido (2017, p. 584), a poesia de Castro Alves se identifica com a profundidade da vida social, determinando a projeção nos dramas do eu sobre o mundo. Há “em Castro Alves o sentimento da história como fluxo, e do indivíduo como parcela consciente deste fluxo”, por isso a visão humana do escravo que não é um caso a ser solucionado, mas símbolo de uma problemática permanente do drama da alienação do homem.

A inquietação diante da alienação do homem e do desajustamento da história podem ser pensados em *Superoutro* no primeiro momento em que se ouve a voz do personagem principal, que aparece na primeira cena gritando em uma rua escura e silenciosa: “Acorda humanidade!”. *Superoutro* segue a caminhar pela noite até

encontrar a portaria de um prédio, em que o porteiro está dormindo. O personagem grita “Acorda humanidade”, quebra o vidro do prédio com uma lata de lixo e chama a atenção do porteiro, dizendo que ele deveria estar acordado, pois é pago para isso, mas quem está acordado é ele mesmo (Superoutro) a vigiar a cidade, que está dormindo. O porteiro se levanta assustado, vê-se, então, uma janela acendendo na escuridão e, na sequência *Superoutro*, em pé na portaria, diz: “Está vendo aí. Está vendo aí o que pode acontecer enquanto você está dormindo? Logo você, que é pago para tomar conta do mundo?”. O porteiro aparece ainda assustado, pega um telefone; Superoutro entra em quadro, toma o telefone dele e joga-o no chão, dizendo: “Está querendo ligar para o patrão, né?, seu bosta! Pois não vai ligar porra nenhuma, você é pago para tomar conta do mundo”. Observa-se novamente o plano da janela, onde agora aparece o vulto de um homem e uma mulher. Em seguida, há o plano fechado do rosto de Superoutro pensativo com a mão no queixo, dizendo que só ele fica acordado, tomando conta do mundo. O porteiro pega uma arma e aponta para frente, Superoutro ainda discursa para si mesmo e repete o grito anterior: “Acorda humanidade!”. O porteiro, agora já fora da portaria, aponta a arma à frente e manda Superoutro ficar parado. Superoutro segue em sua direção e diz que não vai ficar parado coisa nenhuma. O porteiro recua e corre, e Superoutro o persegue. Os dois param no jardim do prédio, perto de uma piscina e brigam pela arma. Um carro de polícia se aproxima, para e dele descem dois policiais. Superoutro derruba o porteiro na piscina e os policiais se aproximam. Vê-se novamente a imagem da janela e o vulto do homem e da mulher. Os dois policiais apontam a arma para Superoutro que levanta as mãos para o céu e começa a declamar o poema *O vidente*, de Castro Alves:

Oh! escutai! ao longe vago rumor se eleva
 Como o trovão que ouviu-se quando na escura treva,
 O braço onipotente rolou Satã maldito.
 É outro condenado ao raio do infinito,
 É o retumbar por terra desses impuros paços,
 Desses serralhos negros, desses Egeus devassos,
 Saturnos de granito, feitos de sangue e ossos...
 Que bebem a existência do povo nos destroços ...

Após Superoutro declamar o poema, o policial lhe pergunta: “Você é maluco ou é veado?” Superoutro responde: “Por que? Você é contra veado? Nunca tomou no cu? Nunca chupou uma pica?”. O policial espanca Superoutro até o personagem cair no chão, deixando na parede uma mancha escura de sangue. No plano seguinte, veem-se as pernas dos dois policiais e, na parede, a sombra de um deles, Superoutro

diz: “O que seria dos malucos se não fossem os veados? Se não fossem os veados, os malucos iam tomar no cu, você é maluco ou é veado?”. Os policiais o carregam pelo braço, se aproximam da câmera até tampar a imagem.

O poema *O vidente* declamado por Superoutro trata de uma visão de um lugar perfeito, belo e justo, onde a terra é livre e os escravos são livres. Tal visão se mostra ao final do poema como um sonho, no qual o poeta se vê iludido.

Ao contrário do poema de Castro Alves, o protagonista do filme está acordado, enquanto o resto da cidade é que está dormindo, iludida. Em *Superoutro*, as relações estabelecidas com o poema são invertidas. O diretor coloca, de forma indireta, o personagem tratado como um louco, como um vidente, e o liga a seus antepassados, como progressista poeta baiano, protagonista na luta contra a escravidão. Assim como o poeta ao final do sonho e talvez como o próprio diretor, Superoutro consiga ver uma realidade que os outros não conseguem ver, pois estão dormindo.

Essa busca por tentar acordar os homens de sua alienação, expressa por meio dos poemas (em Castro Alves) ou do grito (em Superoutro), alinham o cineasta e o poeta. Além de tais questões, fundamentais, no filme e nos poemas de Castro Alves, outras características presentes em suas obras aproximam os dois artistas, como a diluição do sentido e a negação de uma retórica. Castro Alves, segundo Cândido (2017), se apoia na combinação sonora, uma embriaguez verbal que se aproxima do excesso, embriagado no discurso humanitário e que vai até as últimas consequências.

Nas obras de Castro Alves, como nas de Edgard Navarro, há tanto a presença deste sentimento humanitário, quanto de conflitos internos e paixões. A estrutura dialética e a união de opostos apontadas em Edgard Navarro podem ser observadas em Castro Alves, que, de acordo com Cândido (2017), relaciona trevas e luz, morte e vida, mal e bem. O poeta cria pela fusão dos opostos.

Analisando a estrutura da sequência apresentada, por exemplo, observa-se em seus primeiros planos uma rua escura, sem nenhuma ação. Em seguida, o personagem principal, que é apresentado a apitar, gritar, quebrando o clima posto na imagem anterior. Esse impacto é feito de forma dialética, assim como o jogo de entradas e saídas de quadro, discutido anteriormente em *Alice no país das mil novilhas*. O autor se utiliza desse jogo para expor – pensando o personagem como o

artista, o autor, ou o próprio filme – a ambiciosa pretensão de despertar/revelar a humanidade.

Assim como no restante do filme, esta sequência também possui oposições nos tons que lhe são dados: uma situação irônica ou até cômica, como um maluco chamando a atenção do porteiro, que está dormindo, para que ele se mantenha atento em sua vigilância. Ou, então, a briga dos dois em frente à piscina, em oposição a uma situação tensa, como a cena violenta do policial batendo com a cabeça de Superoutro contra a parede. Tal jogo remete ao enunciado do início do filme, colocado antes de iniciar essa cena: “Senhor, conservai meu senso de humor”, um apelo ao humor frente às circunstâncias que lhe são colocadas.

Assim, crítica e provocação se dão principalmente de duas formas: pela violência, tanto da imagem como do ato de violência, como no plano em que Superoutro é jogado aos pés dos policiais (Figura 19); ou por elementos simbólicos, como no plano da janela se acendendo (Figura 18), pensando a vigilância não apenas restrita ao Estado ou às instituições que o representa, mas assimilada pelos membros da sociedade.

Figura 18: Janela



Figura 19: Superoutro apanha dos policiais



Fonte: Fotogramas de Superoutro (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Por um olhar distraído, a cena pode ser vista como inocente, simplesmente um louco gritando no meio da rua. Entretanto, a cada elemento, o autor constrói seu discurso e sua provocação. Se a função de Superoutro é acordar a humanidade, a da polícia, no caso, ainda é de calá-lo e manter a ordem estabelecida.

No poema em prosa reproduzido abaixo, Baudelaire (apud OEHLER, 1997) chama agentes da polícia de “Guardiões do sono público”. Assim como na cena de *Superoutro*, o poema trata de um homem, colocado por Baudelaire como um

iconoclasta, um sujeito que não aceita a ordem social imposta, “é contra as rosas e os perfumes públicos”, mas também, como o personagem do filme, pode fundar sua própria ordem, sendo “capaz de fundar uma fábrica de flores e perfumes novos”, um anarquista:

Haveis sentido, vós que a curiosidade do *flâneur* tantas vezes envolveu em um motim, a mesma alegria que eu em ver um guardião do Sono público - agente da polícia, o verdadeiro exército – espancar um republicano? E como eu, haveis dito com vossos botões ‘Espanca um pouco mais forte, espanca mais; policial do meu coração pois nesse espancamento supremo, eu te adoro e te julgo semelhante a Júpiter o grande Justiceiro. O homem que espancas é um inimigo das rosas e os perfumes públicos, um fanático dos utensílios; é um inimigo de Watteau, um inimigo de Rafael, o inimigo encarnizado do Luxo das Belas Artes e das Belas letras, iconoclasta jurado, Carrasco de Vênus e de Apolo! Ele não quer mais trabalhar operário humilde e anônimo, na produção de rosas e perfumes públicos; ele quer ser livre o ignorante, e é capaz de fundar uma fábrica de flores e perfumes novos. Espanca religiosamente as omoplatas do anarquista. (BAUDELAIRE apud OEHLER, 1997, p. 123).

Assim como no poema de Baudelaire, os policiais na cena de *Superoutro* se fazem presentes para vigiar o sono público, estando dispostos a reprimir quem ousar atrapalhá-los, por meio da força. Baudelaire se utiliza da ironia elogiando o policial, para de fato exaltar o homem anarquista, que nega o sistema que o policial deve manter.

A repressão dos personagens loucos, que não se encaixam ou que contestam as convenções sociais, está presente em mais de um filme de Navarro. Nas últimas cenas de *O rei do cagaço*, no momento em que aparecem os créditos, ouve-se a voz de um garoto gritando como se estivesse sendo perseguido: “Não me pergunte nada, pelo amor de Deus”. No fechamento desse filme, ouve-se ainda uma voz dizendo: “Não importa o que eles dizem, pois eles também sofrem de falta de amor. O que eles têm é retenção anal”. Nessa fala e mesmo em outros filmes, como *Exposed*, cujo repressor é na verdade um impotente, Navarro parece tratar de uma superestrutura que permeia todas as relações macro e micro, nas quais, de forma cíclica, todos, inclusive os opressores, seriam reprimidos e reproduziriam tal repressão.

Toda violência, repressão e a impossibilidade de falar, expressas nos filmes realizados durante a ditadura militar, tem continuidade, mesmo após a abertura desse regime repressor. Navarro anuncia, em *Superoutro*, que o fim da ditadura não quer dizer o fim das repressões. Talvez, essa seja a primeira de muitas denúncias que

Superoutro faz ao longo do filme, à humanidade, que permanece dormindo, sendo o sono, a alienação, um alerta do personagem

3.2 Desejo, imagem e consumo

A repressão por meio da violência apresentada nos filmes de Edgard Navarro realizados no período pré-abertura não só tem continuidade em *Superoutro*, como também ganha novos braços e formas. Debord (1997) aborda as novas formas de dominação na sociedade, onde o espetáculo se impõe sobre a realidade, o autor afirma:

À medida que a necessidade se encontra socialmente sonhada, o sonho se torna necessário. O espetáculo é o sonho mal da sociedade moderna aprisionada, que só expressa afinal seu desejo de dormir. O espetáculo é o guarda deste sono (DEBORD, 1997, p.19).

Superoutro pretendia acordar a humanidade que, alienada, permanece dormindo. Para Debord (1997), o sonho desta sociedade é o espetáculo, uma fábrica de alienação que aprisiona a sociedade moderna. Uma sociedade em que a economia é sobreposta à vida social: para ser, era necessário ter; e na lógica do espetáculo, para ter é necessário parecer.

Assim, na sociedade do espetáculo, a imagem, a ilusão é mais importante do que o real. A relação social entre pessoas é medida por imagens, a realidade vivida é invalidada pela contemplação do espetáculo (DEBORD, 1997).

De acordo com Debord (1997), se a administração dessa sociedade e o contato entre os homens só podem ser exercidos por meio dessa comunicação, mediada por imagens e por quem as administra, ela é unilateral. Portanto, é a sua concentração que vale acumular nas mãos, são os meios que permitem prosseguir nesta administração.

Desta forma, o poder encontra-se na raiz do espetáculo: “É a representação diplomática da sociedade hierárquica diante de si mesma, na qual toda outra fala é banida” (DEBORD, 2017, p. 20). O espetáculo moderno indica, assim, o que a sociedade pode fazer, mas o permitido se opõe ao possível.

O poder está na raiz do espetáculo, pois o espetáculo é um instrumento de unificação, que concentra todo olhar. Essa unificação reúne os indivíduos separados, mas os mantém isolados. (DEBORD, 1997)

Não estaria o *Superoutro* alertando para esta nova forma de dominação e alienação, o espetáculo? O personagem se situa logo após um período de modernização, realizada pela ditadura militar e expansão dos meios de comunicação, principalmente da televisão. No período democrático do país, além de ser calado por meio da violência, quando passa dos limites, *Superoutro* é suprimido cotidianamente, é excluído, marginalizado.

Neste sentido, pensando no personagem e no artista como seres análogos, podemos considerar as discussões de Theodore Adorno e Max Horkheimer (2002:20), sobre a indústria cultural. Segundo esses autores, a arte e a cultura são incorporadas pela indústria cultural, transformando-as em produtos “nada além de negócio que lhe serve de ideologia”. Neste sistema, também por fazer parte de um mesmo esqueleto, todo “produto” da Indústria cultural é semelhante, enquanto que aquilo que não se enquadra é “democraticamente” excluído ou colocado à margem. Comentando Tocqueville, os autores colocam:

Sob o monopólio privado da cultura, sucede de fato que “A tirania deixa livre o corpo e investe diretamente na alma”. Aí, o patrão não diz mais: ou pensa como eu, ou morres. Mas diz: és livre para não pensares como eu, a tua vida, teus bens, tudo te será deixado, mas a partir deste instante és um intruso entre nós. Quem não se adapta, é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 25).

Este processo de exclusão é feito pelo próprio público, que sucumbe e se apega ao que é oferecido pela indústria cultural, cumprindo ele mesmo o papel de restringir o que lhe é estranho, mantendo viva a mesmice produzida e reproduzida ciclicamente: “Diante da trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que este mantém em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual”. (ADORNO, HORKHEIMER, 2002, p. 27).

O personagem de Edgar Navarro em *Superoutro* se vê confrontado com esse sistema, é excluído, ignorado pelas pessoas ao seu redor, além disso, parece não se adaptar neste meio em que vive. As referências à imagens e propagandas são

constantes no filme e parecem fazer parte do tormento do personagem. Tais referências se dão tanto no plano sonoro, em que apenas se ouve a propaganda, sem a imagem, como no plano visual, por meio de revistas, placas ou cartazes nos estabelecimentos. As reações do personagem frente às imagens são adversas, como a confusa relação de desejo, quando, durante a madrugada, se detém diante de uma TV ligada em uma loja de eletrodomésticos, que transmite o programa *Rodando e soletrando*.

No início desta sequência, vê-se, ao som de uma propaganda de um programa de rádio ou televisão, dois planos curtos de uma antena, com o céu ao fundo, e um plano geral de um pedaço da cidade, no qual uma antena se destaca entre dois prédios. Na sequência, o plano mostra a imagem da televisão, que exhibe um programa no qual três mulheres estão sentadas ao redor de uma roleta colorida, e se reconhece a voz do apresentador Silvio Santos. A seguir, vê-se à noite um plano conjunto de uma loja de eletrodomésticos, fechada, com diversas TVs ligadas expostas na vitrine. *Superoutro* entra em quadro com uma sacola nos ombros, para, olha para uma das TVs e se aproxima. Vê-se novamente a imagem da TV, o rosto de Superoutro a olhar boquiaberto pelo vidro – se vê o reflexo da TV no vidro – e um plano de sua mão sobre o peito. A mão desce até a região do pênis, a câmera acompanha, ele abre a calça, tira o pênis para fora e começa a se masturbar, ouve-se o som do programa de TV, Silvio Santos gritando: “dobra, dobra, dobra, quase dobrou” e o trecho de uma ópera sobreposto à voz do apresentador. Vê-se o rosto de Superoutro e sequencialmente o plano do pênis, da roleta e um plano conjunto, no qual Superoutro está de costas para a câmera, de frente para as TVs. Os planos se repetem por diversas vezes, em ordem aleatória: seu rosto, o plano conjunto dele de frente para as TVs, a masturbação e a imagem da TV, com Silvio Santos gritando “dobra! dobra! dobra!”. Quando a roleta para, grita: “Dobrou!”. A ópera finaliza e se vê o rosto de Superoutro e um plano de duas antenas sobre o céu da cidade.

A cena se utiliza, em sua estrutura, do som e das imagens da televisão, da dramaticidade da ópera e da repetição. A incorporação da TV, como forma de crítica ao próprio meio, foi colocada anteriormente em *Exposed*. A repetição dos planos ocorre como a repetição na masturbação e nas palavras ditas pelo apresentador do programa.

Figura 20: Superoutro e a televisão



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

No curta metragem de Edgard Navarro, *O rei do cagaço*, um programa de rádio narrava o filme, apresentando comentários sobre os ataques à moral e aos bons costumes, feitos pelos personagens, que aterrorizavam a cidade atacando seus monumentos tradicionais. No terceiro filme do diretor, *Exposed*, as imagens de TV utilizadas estavam relacionadas com o poder e a repressão, fazendo referência aos militares e à igreja. Tais imagens eram intercaladas com cenas de filmes de Charlie Chaplin.

Em *Superoutro*, as imagens televisivas e de propagandas estimulam o desejo, seja o desejo de um objeto (sexual ou de consumo, também expresso nos diversos eletrodomésticos que aparecem na vitrine da loja nesta cena – figura 20) ou o desejo de uma condição de vida que lhe é exposta constantemente, tal como as cenas repetidas, mas que não pode ser consumada.

Para Adorno e Horkheimer (2002), a reprodução de um padrão imposto pela indústria cultural é estimulada por um desejo que nunca é consumado. A TV, o rádio, o cinema e as propagandas prometem: o corpo perfeito, o homem/mulher desejada, dinheiro ou a possibilidade de ganhá-lo na loteria, em uma promoção, em um

programa de televisão. Tudo parece questão de sorte e serve de estímulo aos consumidores, que devem se contentar com a “leitura do menu”, pois o que lhes é oferecido, de fato, é a mera continuidade do cotidiano:

Expondo continuamente o objeto de desejo, o seio no suéter, o peito nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado, que pelo hábito da privação se tornou puramente masoquista... As obras são ascéticas e sem pudor, a Indústria cultural é pornográfica e pudica (ADORNO, HORKHEIMER, 2002, p. 35).

A busca do desejo insaciável não finda, e talvez esta “não satisfação” do desejo seja o que garanta o retorno do espectador. Na cena analisada (Figura 20), o desejo de *Superoutro* é estimulado conforme o apresentador estimula o desejo da participante do programa para ganhar o jogo, ou seja, prêmios e dinheiro. As revistas pornográficas também estimulam o desejo de *Superoutro*, mas este não parece ser consumado. Em uma das cenas, que faz a referência ao filme de Fellini, *Amarcord*, o personagem aparece em cima de uma árvore com uma revista na mão, gritando como o personagem do filme de Fellini: “Eu quero uma mulher!”.

Assim, as relações de desejo em *Superoutro* se misturam. O personagem se masturba diante do programa de televisão, da mesma forma que folheia revistas pornográficas encontradas em um lixão. Como este desejo está sempre no devir que nunca é suprido, torna-se uma fixação. As cenas de masturbação e das revistas pornográficas se repetem – também como forma de provocação ao público – tanto quanto a repetição dos planos nessa cena. O autor impõe ao espectador as imagens repetidas, da mesma forma que lhe é imposto o consumo, o incômodo de *Superoutro* é imposto ao espectador.

Mais uma vez, a loucura e a neurose do personagem, dentro do contexto em que este é colocado, se situam no limite entre loucura e a percepção, o olhar de um “outro” que está acordado, enquanto todos parecem estar dormindo.

Maria Rita Kehl (2004), no ensaio *O espetáculo como meio de subjetivação*, discute a atualidade do texto de Adorno e Horkheimer (2002) sobre a indústria cultural, relacionando-o com *A sociedade do espetáculo* de Guy Debord (1997). A autora analisa as duas obras pensando na expansão da televisão, que, segundo ela, “é a mais espetacular tradução da indústria cultural” (KEHL, 2004, p.43).

Tanto nas abordagens de Adorno e Horkheimer, quanto em Debord, o trabalho alienado e o fetiche da mercadoria são pontos centrais. Para Kehl (2004), espetáculo

é quando não se vê mais os contornos da indústria cultural, ou seja, quando a mercadoria ocupa toda a vida social e o trabalhador vira consumidor. Segundo a autora, a indústria cultural se expandiu com auxílio da televisão, uma das mais poderosas mídias, onipresente, transmitida em qualquer lugar, 24 horas por dia.

Tratando da questão da subjetividade nesta sociedade, Kehl (2004) aponta como o indivíduo, cercado de imagens produzidas pela indústria cultural, tal como é apresentado em *Superoutro*, passa não mais a contemplar tais imagens, mas a se identificar com elas. A televisão oferece imagens à identificação e enunciados que representam para o espectador indicações sobre o desejo do outro e essas imagens ocupam lugar do imaginário do indivíduo. Neste sentido, a autora acrescenta à discussão observações de Lacan sobre as formas com que a manipulação de imagens e paixões agem sobre o psiquismo, se servindo de paixões de segurança.

Aprofundando-se nesta questão, Kehl (2004) problematiza o indivíduo a partir da crítica de Adorno, com o intuito de compreender as paixões de segurança mencionadas por Lacan. Na perspectiva de Adorno, a cultura de massas reafirmou o caráter ilusório do indivíduo que sempre existiu na sociedade burguesa, pois nela todos os indivíduos se tornaram idênticos, uma massa de pessoas perseguindo fins privados. Assim, a autora situa as paixões de segurança referidas por Lacan:

(...) o “indivíduo”, como ideal que promove identificações, só se sustenta pelo recalque da dívida simbólica, que produz um “a mais” de alienação. Perdido de suas referências simbólicas, desgarrado da comunidade de seus semelhantes – que se reduziu a uma massa indiferenciada de pessoas perseguindo, uma a uma, seus “fins privados” – o indivíduo, sob o capitalismo tardio, ficou à mercê das imagens que o representam para si mesmo (KEHL, 2004, p.49).

Considerando as discussões de Debord (1997) sobre a imagem, a autora aponta que na sociedade do espetáculo a imagem se põe como fetiche e sua lógica é: o que é bom é o que tem visibilidade. Assim, o reconhecimento social dos indivíduos depende dessa visibilidade que não se dá por meio da ação política, mas pela visibilidade espetacular.

A imagem é a forma mais primitiva de construção da identidade. A primeira forma de reconhecermos nossa existência é a partir do olhar do outro, e o espetáculo prolonga essa necessidade na vida adulta, precisamos do espetáculo para confirmar nossa existência, para nos situarmos diante dos indivíduos dos quais fomos isolados.

Frente a este isolamento, em meio à multidão, é necessária segurança, e o espetáculo ocupa o lugar do sagrado, que faz circular a produção de sentido e verdade (KEHL, 2004).

Isolado, o indivíduo é inserido socialmente, sendo tratado como consumidor, e esta operação se dá por meio do desejo. Neste sentido, Kehl (2004, p. 50) coloca: “a confusão que se promove entre objeto de consumo e objeto de desejo desarticula, de certa forma, a relação dos sujeitos com a dimensão simbólica do desejo, e lança a todos no registro da satisfação de necessidades, que é real”. De acordo com Debord (apud KEHL, 2004), quanto mais o indivíduo se aceita e se reconhece nas imagens, menos compreende sua existência e seu desejo.

Distante de compreender sua existência e desejos, os indivíduos são então desacostumados à subjetividade, que é produzida em excesso pelo espetáculo, de forma que as relações de poder sejam atravessadas pelo afeto e pelas relações pessoais. Assim, a indústria cultural devolve ao indivíduo uma subjetividade reificada.

Em *Superoutro*, como já apontado anteriormente, as relações entre desejo e consumo se confundem e se misturam ao desejo sexual. Esta relação tão explorada no filme também é tratada por Kehl (2004), que discute a associação entre indústria cultural e recalque do pensamento e da libido. Segundo a autora, a relação entre a obra da indústria cultural e as representações da subjetividade suscita que a sexualidade seja permanentemente convocada.

Kehl (2004) destaca as transformações ocorridas nas estratégias da indústria cultural em estimular o desejo do consumidor, desde as análises realizadas por Adorno e Horkheimer (2002). Diferentemente do período que se seguiu à revolução industrial e ao pós-guerra, no qual as massas urbanas eram convocadas enquanto força de trabalho, na sociedade atual os sujeitos valem mais como consumidores do que como força de trabalho, assim não há mais a castração do desejo como sugeriu Adorno, mas, sim, o gozo imediato, a sedução do desejo.

A saturação de imagens evoca representações do desejo do inconsciente que dispensam os espectadores “da responsabilidade para dimensão singular do inconsciente” (KEHL, 2004, p. 59). Na visão da autora, este processo não é de recalque e, sim, a mercantilização do inconsciente, se produz o inconsciente

coletivo em uma escala industrial que tem como consequência o apagamento do sujeito do inconsciente:

É o coração que trabalha para acumulação de Capital na indústria do entretenimento. O coração e o inconsciente, desimpedido de suas antigas restrições porque passou a se apresentar do lado dos imperativos da sociedade de consumo, é o lado do super-eu. 'Goza', diz a teledramaturgia exibicionistas aos *voyeurs* do vídeo, 'goza' diz a máquina publicitária aos consumidores em potencial (KEHL, 2004, p. 60).

O desejo, o gozo e a confusão de sensações expressa em Superoutro representam, na verdade, se pensarmos na análise de Kehl sobre a subjetividade na sociedade do espetáculo, a perturbação do indivíduo, no país modernizado, em que a sociedade do espetáculo se consolida com a expansão da televisão.

A TV no Brasil, tal como a conhecemos hoje, se deu por obra do autoritarismo da ditadura militar instaurada em 1964. Nascida na noite de 18 de setembro de 1950, a televisão descobriu sua vocação nos anos 1970, década em que assumiu a missão de integrar a nacionalidade conferida pelo governo (BUCCI, 2004).

Segundo Oliveira (2016), o processo de modernização no país feito de forma autoritária, associado ao crescimento industrial, vinculou-se a este projeto de integração nacional, na perspectiva de possibilitar a circulação de informação padronizada dos produtos culturais, sem deixar que a massificação dos produtos estrangeiros descaracterizasse a identidade cultural do povo brasileiro.

A integração, de acordo com Bucci (2004, p. 222), colocada entre as prioridades do Estado foi uma demanda lógica, expressão do que na época ficou conhecida como a doutrina da segurança nacional. Neste sentido, as políticas culturais estavam relacionadas à segurança e ao desenvolvimento, tal como aponta Kehl (1986) tratando do Plano Nacional de Cultura.

Desta forma, a cultura integracionista preparada e difundida pelos meios de comunicação de massa, embora pretendesse ser apolítica, representava ela mesma uma ideologia, a TV seria a própria ideologia⁸, encarnada em efeitos eletrônicos (BUCCI, 2004, p. 38).

⁸ Ideologia e inconsciente são relacionados pelo autor que aponta que ambos operam ocultando sua existência e produzindo verdades subjetivas, que não afetam o sujeito, mas que constituem o sujeito.

Assim, dentro do projeto de integração associado à modernização e à segurança nacional, a TV encontrou seu caminho. Para estar a salvo das influências dos inimigos internos e externos, o território brasileiro precisou de um veículo de comunicação forte e unificador. O Estado criou, então, a infraestrutura para telecomunicação. Desta forma, de acordo com Bucci (2004, p. 223), “à televisão foi confiada a tarefa, via Embratel, de unificar o povo brasileiro”.

Com a infraestrutura criada pelo governo, o crescimento da televisão durante a ditadura militar foi exponencial: em 1964, havia 1,8 milhões de aparelhos de televisão; em 1978, eram 15 milhões; e, em 1987, passou a 31 milhões. A justificativa para que um país com tanta pobreza tenha uma TV tão forte e bem equipada está ligada ao fato da televisão brasileira ser ultramoderna exatamente porque “a realidade que lhe serviu de canteiro era vitimada pelo atraso” (BUCCI, 2004, p. 224). A TV compensou essa falta de modernidade na vida social e política.

Desta forma, após a ditadura militar, a televisão, que teve o apoio do próprio regime, está consolidada e faz parte da vida de milhões de brasileiros. Assim, segundo Bucci (2004), nos bastidores do que hoje se apresenta como uma grande oferta de opções de canais e um festival de multiculturalismos étnicos, está um dos maiores movimentos de concentração de capital e poder de todos os tempos (BUCCI, 2004, p. 39).

Retomando as discussões de Debord (1997), compreende-se que o espetáculo centraliza todos os olhares e, por esse motivo, o poder se encontra na raiz do espetáculo, que ocupa o lugar do sagrado. As imagens captadas da TV em *Exposed* e retomadas em *Superoutro* estão relacionadas às instituições de poder e simbolizam este meio de comunicação, como instrumento de poder.

Filmei o canhão lá em Recife brincando, mas dei com aquele canhão na praça e parei. Filmei um rolo inteiro com aquele canhão. Então, a sedução pelo falo, a sedução pelo poder, o militarismo, a impotência, a virilidade, a insegurança sobre a virilidade (...). Peguei o mesmo modelito do Freud, que é um retardado mental que tem uma fixação na fase fálica. Então, o que é que acontece? Ele cresce e vira um homem, mas esse homem não se sente homem completo, ele não se garante, ele não tem segurança sobre a sua própria virilidade. Só o que faz o pau dele subir são pessoas que se assustem com o tamanho do seu pau, porque ele não tem fé nenhuma em si mesmo (...). Aí, saquei isso. E, quando saquei, falei: “Porra, fodeu! Agora, vou juntar todos os sentidos, vou usar todos os signos possíveis: uso a televisão, uso de Jesus Cristo no meio de toda parafernália, Geisel Berg, Jim Carter, tudo que estava na TV”. Botei um tripé e fiquei esperando aquela retrospectiva de 1977. Veio tudo aquilo de graça para mim, porque Chaplin morreu em 1977,

ali foi câmera parada roda o Super-8, pegando assim o quadro, da TV Globo... O que rolou ali peguei no dinheiro. Aí, já ia com tudo: Marechal, com as efígies das cédulas. Ia para essas coisas que são signos de poder. Aquelas gravuras de Portinari, que é trabalho e capital... Botei pra foder! Por isso, o melhor filme que eu fiz em Super-8 é *Exposed* (NAVARRO, 2017).

Em *Exposed*, Edgard Navarro relaciona poder e impotência. É como se a necessidade de se demonstrar poder viesse de uma impotência. Então, é necessário se impor para suprir a falta de fé em si. Os símbolos de poder, assim, se misturam: o canhão, o falo, a igreja e a televisão.

As referências à televisão estão presentes em outros filmes brasileiros do final dos anos 1970, como *Bye bye, Brasil* (1979), de Carlos Diegues, sobre o trajeto de uma trupe de artistas, que sai pelo interior do país tentando se apresentar, mas nas cidades onde há antenas de televisão, espinhas de peixe, como as chamam os personagens do filme, não há público.

A modernização às avessas realizada pela ditadura militar também foi criticada em filmes da época como *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, que utilizam a construção da Transamazônica – também parte do projeto de integração nacional, como crítica ao discurso de progresso da ditadura militar. Se opondo ao discurso do governo, o filme expunha a violência, a prostituição, a exploração e as queimadas na construção da estrada. As grandes construções, como a Transamazônica, empreendidas no “milagre econômico”⁹, serviam para mostrar o progresso do país e ocultar a violência, a corrupção, a miséria e a desigualdade social (GOTTWALD, 2016):

A propaganda feita pelo governo tinha a intenção de mostrar progresso e segurança. A publicidade utilizava emissoras de televisão para mostrar os avanços da economia, ocultando que tal crescimento não gerava uma política salarial mais justa e aumentava a concentração de renda, além de mascarar o aumento da dívida externa. (GOTTWALD, 2016, p. 90).

A observação de Gottwald (2016) reforça a ideia de a televisão ter representado um importante instrumento na política do governo militar, além de

⁹ Período de 1968 a 1973, caracterizado pelo rápido crescimento do PIB (Produto Interno Bruto) e controle da inflação, que se deu em decorrência do PAEG (Plano de Ação Econômica do Governo) e diversas reformas como desenvolvimento da indústria automobilística e obras de grande porte feitas com empréstimos internacionais, o que acarretou no aumento da dívida externa. O Projeto do governo neste período priorizava o lucro e não melhoria dos salários, contribuindo com o aumento da pobreza. (HERMANN, 2011)

expressar o quão contraditório era o projeto de modernização deste governo, que escondia, no suposto progresso do país, seu atraso.

Os filmes de Carlos Diegues, de Senna e Bodanzky, entre outros realizados nos anos 1970, denunciavam a perda de espaço de expressão, decorrente da expansão da televisão em diversas regiões do país e as contradições do projeto de modernização da ditadura militar. *Superoutro* mostra os resultados desse processo, após a abertura do regime, no qual a indústria cultural e a televisão se solidificam, tomando espaço do artista que marcava sua presença, ocupando frestas no período da ditadura, mas que, no regime democrático, se vê sem lugar, e com as expectativas frustradas em relação a um país menos desigual, menos hierárquico e com maiores possibilidades de expressão. Na realidade, as possibilidades de expressão são dadas a quem se enquadra em determinado sistema, o que não é o caso de *Superoutro* e tampouco de Edgard Navarro.

A cena trazida no filme pode representar uma crítica ao excesso de imagens que estimulam nossas sensações e desejos, incitando sempre ao consumo, e são colocadas como referência à nossa identidade e indicando como devemos ser, o que pode ser observado nas novelas, cujas roupas e trejeitos das personagens são incorporados pelas pessoas em diversas partes do país.

Se pensarmos na identificação das pessoas com os personagens e na formação de identidade que a televisão promove, e nas informações transmitidas como se houvesse imparcialidade, ocultando a quem serve de interesse, a cena pode também ser um alerta a um instrumento centralizador de olhares, instaurado pela ditadura militar, que sai de poder, mas deixa este instrumento de controle.

3.3 Do ícone ao iconoclasta: debates anos 60/80

As referências à indústria cultural em *Superoutro* não se restringem à televisão e às imagens de propaganda e revistas. Edgard Navarro coloca em questão o domínio da indústria cultural norte americana no mercado cinematográfico, que segundo o cineasta Roberto Farias (2005), passou a ser mais forte no regime democrático.

A socióloga Anita Simis [s.d.], em seu estudo que compara o cinema no Brasil durante as ditaduras e no período democrático, aponta que o número de salas de cinemas caiu consideravelmente de meados dos anos 1970 até a abertura, de 3.875

em 1975, para 1.900, em apenas 8% dos municípios de país. A maioria das salas das pequenas cidades e periferias, onde o cinema nacional era preferência, foi fechada, e as poucas salas de cinema existentes, grande parte presentes nos shopping centers, foram compradas por multinacionais do tipo Multiplex, que têm pouco interesse pela produção cinematográfica local.

Retomando as discussões de Adorno e Horkheimer (2002) sobre o processo de exclusão daqueles que não se enquadram dentro do sistema imposto pela industrial cultural, é possível pensar no processo do próprio diretor – que se reflete no personagem, que desde o início de sua carreira percorreu pelas margens deste sistema, trabalhando com Super-8, não se incorporando à Embrafilme ou se rendendo às pressões do governo. Após a abertura, todavia, o diretor teve de enfrentar, não mais pressões da ditadura militar, mas, sim, a concorrência da grande mídia e da indústria cinematográfica norte americana.

Tal reflexão é apontada na cena analisada no item 1.4, em que Superoutro aparece na frente do cinema Glauber Rocha, diretor protagonista do Cinema Novo anti-imperialista e o filme em cartaz é *Super-homem* (Figura 22). No início do filme, Superoutro aparece na frente do mesmo cinema e o filme em cartaz é *Eles não usam black tie* (1981) (Figura 21), filme brasileiro dirigido por Leon Hirszman, também integrante do grupo Cinema Novo.

Figura 21: Superoutro em frente ao cinema – 1 Figura 22: Superoutro em frente ao cinema - 2



Fonte: Fotogramas de *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro.

Para analisar estas referências presentes no filme, é preciso compreender os processos ocorridos no cinema brasileiro e o contexto no qual Edgard Navarro e os diretores citados se inserem.

O filme que aparece em cartaz na cena de *Superoutro* (Figura 21): *Eles não usam black tie*, de Leon Hirszman, é baseado na peça de grande sucesso de Gianfrancesco Guarnieri, encenada pelo Teatro de Arena em 1958, que representou um marco na renovação do teatro brasileiro na época. Tal renovação se deu em diversos campos da arte. No mesmo ano em que a peça era encenada, Roberto Santos dava o pontapé inicial no Cinema Novo, com o filme *O grande momento* (1958), que tem Guarnieri em um dos papéis principais.

Os anos 1960, desta forma, foram marcados por transformações sociais, por inovações, na música, no teatro, no cinema. O sociólogo José Mario Ortiz Ramos (2008) aponta que, de 1960 a 1964, com o acirramento das lutas sociais no campo e na cidade, aprofundou-se a luta ideológica e a aproximação entre artistas, intelectuais e sociedade, aliando o movimento cultural às transformações sociais. Tal aproximação está relacionada a uma cultura política ligada à ideia de um desenvolvimento nacional, do qual o povo deveria fazer parte, e à valorização da cultura, colocada como meio de tomada de consciência, posto que o imperialismo e o analfabetismo nessa perspectiva possuíam relação direta com a miséria (MELO, 2016; OLIVEIRA, 2016).

Neste sentido, a cultura era a melhor forma de análise das contradições sociais e, associada à educação, seria um meio de transformação da realidade. Para tais transformações, o intelectual engajado era visto como sujeito necessário para trabalhar com o povo e construir cidadãos com olhar crítico (OLIVEIRA, 2016). A partir de tais perspectivas, surgiram diversas propostas e experiências, como o CPC (Centro Popular de Cultura), Teatro Oficina e o Cinema Novo.

De acordo com Ramos (2008), nesse período havia no cinema a divergência entre dois grupos, o universalista e o nacionalista, ambos com a perspectiva da ocupação do mercado interno e o fortalecimento do cinema nacional. No entanto, enquanto o grupo universalista propunha o desenvolvimento de um cinema industrial aliado ao capital estrangeiro, o grupo nacionalista visava a liberação do imperialismo e via de forma negativa a penetração de capital estrangeiro no cinema nacional.

O Cinema Novo, associado à vertente nacionalista alinhada com as perspectivas do Partido Comunista, propunha não apenas ser expressão da problemática social, mas contribuir para sua transformação, a partir da busca por um cinema brasileiro mais verdadeiro, que descolonizasse a linguagem cinematográfica

e que discutisse as questões socioeconômicas do país. Os temas trabalhados pelos jovens cineastas tratavam de cultura popular, identidade nacional e revolução, a partir de uma linguagem que pensasse política e esteticamente, utilizando as limitações técnicas de maneira afirmativa, e considerando influências europeias, em oposição ao cinema hollywoodiano (MELO, 2016; BERNARDET, 2007).

Assim, o Cinema Novo marcou o auge do cinema brasileiro no final da década de 1950 e início da década de 1960 ao construir uma nova proposta que se nivelou ao cinema moderno internacional. Por meio da incorporação das condições do subdesenvolvimento do país à sua linguagem, criou, com filmes de baixo orçamento, uma linguagem própria, um cinema de autor, em contraposição ao cinema clássico industrial (GOMES, 2001).

Desta forma, nota-se que a forte presença da esquerda, influenciada pelo Partido Comunista, que orientou grupos como CPC e que por sua vez influenciou o Cinema Novo, construiu uma nova forma de se ver e pensar a cultura, a educação, o país e seu lugar de subdesenvolvimento.

Fazendo um retrato da situação do país antes de 1964, Schwarz (2009, p. 21) aponta como a produção de esquerda no período não se tratava apenas de pura ideologia, mas, ao contrário, tinha um caráter definitivo e se expandia na produção artística e nas universidades, onde se estimulava o estudo de Marx e Lênin: “a intelectualidade se reorientava em relação às massas”. No âmbito da cultura, como resultado das práticas reformistas, ressalta o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, os CPCs no Rio de Janeiro, o método de alfabetização Paulo Freire e o jornalismo, que dava um salto nas grandes cidades, segundo o autor: “O país estava irreconhecivelmente inteligente”.

As reformas políticas, todavia, tinham seus limites frente ao macro capitalismo no país, que era dependente e paternalista. Tais limites refletiriam em diversos setores e resultaram na junção de grupos descontentes, unindo a burguesia moderada e a direita.

Para Schwarz (2009), a esquerda no período pré-64, que era mais forte em anti-imperialismo do que em organização pela luta de classes, formou um marxismo patriótico facilmente combinado a um nacionalismo populista que aliou o Partido

Comunista à burguesia, interessada em intimidar a direita latifundiária, criando um movimento amplo, dado as suas alianças nas quais acreditou.

A burguesia, no entanto, não acreditava no Partido Comunista e, rompendo a aliança com o projeto desenvolvimentista da esquerda, se uniu à direita contra “o fantasma da socialização”, formando uma nova liga nacionalista, público dos primeiros anos da ditadura (SCHWARZ, 2009, p. 17). De acordo com este autor, “era tão viva a presença desta corrente que não faltou quem não reclamasse – apesar dos tanques da ditadura rolando periodicamente pelas ruas – contra o terrorismo cultural da esquerda”.

O golpe de 1964, desta forma, representou a ruptura com essas alianças e o fim do projeto político de desenvolvimento nacional. Os anos que se seguiram foram marcados pela repressão, pela censura, pelo exílio, pela perseguição aos grupos que se opunham à política vigente e pela reorganização da economia nacional que passou a inserir o país no processo de internacionalização do capital.

No que diz respeito às políticas culturais, o direcionamento era pela centralização das atividades em diversos campos. Segundo Ramos (2008), todos os setores culturais passaram a ser controlados pelo Estado. De acordo com Melo (2016), em 1966, o governo Castelo Branco iniciou um processo de criação de órgãos como o Conselho Nacional de Cultura e o Plano Nacional de Cultura, visando centralizar as iniciativas culturais.

As políticas culturais voltadas para o cinema seguiram no mesmo sentido. Diversos órgãos foram criados, como o Instituto Nacional de Cinema (INC) e, no final dos anos 1960, a Embrafilme, de forma que o Estado passou a financiar a produção nacional e a controlar a produção e distribuição dos filmes brasileiros.

A criação do INC visava centralizar o desenvolvimento cinematográfico, respeitando a política neoliberal e abrindo espaço para o mercado estrangeiro. Do ponto de vista cultural, essa abertura era justificada pelo órgão, devido à necessidade de o público conhecer o cinema em sua universalidade e do ponto de vista econômico, pela necessidade do cinema ser multinacional para que sua economia se exercesse plenamente (RAMOS, 2008).

Assim, o Estado, ao mesmo tempo em que tomava para si a responsabilidade do desenvolvimento do cinema nacional, se colocava como favorável à entrada de

filmes estrangeiros. Colocando o cinema nacional ligado às multinacionais, trabalhou em uma perspectiva de um cinema industrial com coproduções estrangeiras.

De acordo com Ramos (2008), o INC inicialmente recebeu críticas, tanto dos exibidores, quanto do bloco dos nacionalistas, que viam suas antigas reivindicações encampadas por um Estado ditatorial. O Estado, nessa fase, penetrou no campo cultural, unindo o domínio pela força, buscou reforçar o caráter industrial sem tocar nos interesses estrangeiros, mas aliar-se a eles.

Outra iniciativa do órgão foi a implantação de um sistema de premiação por meio de festivais, no qual eram privilegiados os grupos e temas que se adequavam à ideologia do Estado. O INC, dessa maneira, em sua fase inicial, não exercia seu controle por meio de um dirigismo explícito, mas se utilizava da luta entre grupos distintos, nacionalista e universalistas, privilegiando uns e marginalizando outros conforme seus interesses. A partir de 1972, a premiação passou a privilegiar filmes que conquistassem o maior número de espectadores, fazendo com que aumentasse a tensão na busca de resultados de bilheteria (RAMOS, 2008).

Antes do golpe, o Cinema Novo contava com o apoio da burguesia industrial e financeira e recursos estatais. Pós-64, essa burguesia se aglutinou em vários setores e a identificação com o governo João Goulart afastou o grupo do poder. Tal situação somada à falta de penetração comercial dos filmes findava com o sonho de uma união nacional (RAMOS, 2009).

Desta forma, o INC não dialogava com o Cinema Novo, cujas propostas iam de encontro com o pensamento mercadológico e alienante do órgão, que afirmava que “filmes experimentais não chamam a atenção do público” e que estes deviam se adequar para atingir o público cada vez mais exigente em nível técnico (OLIVEIRA, 2016, p. 134). Houve ainda tentativas, por parte dos cinemanovistas, de criação de produtoras independentes, mas a maioria fracassou devido à concorrência do mercado estrangeiro e à falta de sustentação financeira.

Mesmo diante de tal situação e se opondo à política e à ideologia do grupo que havia tomado o poder, os integrantes do Cinema Novo ainda viam o Estado como o responsável pelo desenvolvimento do cinema brasileiro. Assim, restava-lhes a crença e a esperança em um Estado neutro, que deveria agir de forma técnica, pelo desenvolvimento do cinema nacional, levando-os a se redefinir e incumbir-se da tarefa

da aproximação com o público, preocupando-se cada vez mais com a repercussão dos filmes e seu sucesso.

A ilusão do Estado neutro acompanha a trajetória dos cinemanovistas. Segundo Ramos (2008, p. 57), tal concepção estaria imersa em dois equívocos: “não aprender a criticar a nova configuração do bloco de poder, comprometida com o grande capital nacional e internacional; efetuar uma disjunção entre o plano econômico e o cultural”. Nesse sentido, Ana Cristina Cesar (1980, apud ORTIZ, 2008) aponta que tal ilusão possibilitou ao Estado controlar e organizar o cinema rebelde e questionador os anos 1960.

Bernardet (2009) também critica a crença em um Estado neutro, e o esforço aplicado à Embrafilme para separar Estado e governo. Segundo este autor, seria ingênuo pensar em tal Estado como puramente técnico, mesmo sem um dirigismo aplicado diretamente aos filmes. Seria ingênuo pensar que o vínculo com o Estado não tenha repercussão na produção cinematográfica, pois o cineasta tem de manter sempre esta relação com o poder, se colocando sempre no papel de solicitante. Assim, mesmo o cineasta criticando o governo, não questiona seu próprio sistema de produção. Nesta perspectiva, o autor coloca em questão a dependência do Cinema Novo com o Estado desde os anos 1950, quando se desenvolvia uma visão mais politizada do cinema e o Estado era visto como decisivo para esta produção, criando a ilusão, por parte da esquerda, de que este defende não um interesse de classe, mas da nação.

Bernardet (2009) mostra a dependência do Cinema Novo com a burguesia, exemplificada pelos filmes feitos no período pré-golpe, nos quais se criticavam o latifúndio, a pobreza no Nordeste e no campo, mas nunca se voltava para o operário. Era como se existisse um pacto nunca formulado ou conscientizado, se criticava um setor da classe dominante, apoiava-se em outro, pois a relação se dava dentro do que Bernardet (2009) chama de espaço legal.

Desta forma, abordando as relações de poder e os meios de produção, Bernardet (2009) trata das dificuldades de se fazer um cinema que se oponha radicalmente ao Estado. E aponta a necessidade de se repensar a relação de poder do cineasta em falar do popular. Sua autocrítica em relação aos seus meios de

produção e sua atuação neste espaço legal, que se trata mais de um espaço concedido pela classe dominante, do que um espaço de possibilidades.

Esta relação de dependência do cinema nacional se torna mais complexa quando, na ditadura militar, o desejo dos cineastas nacionalistas de que o Estado se responsabilizasse pelo cinema nacional é apropriado por um Estado centralizador e autoritário, assim como foi apropriado o ideário nacionalista, associado ao crescimento da indústria cultural, a censura e o crescimento dos meios de comunicação. O projeto político do governo militar incorporou o ideário nacionalista e o utilizou como justificativa ideológica, enquanto abria o mercado para multinacionais estrangeiras (MELO, 2016, p. 41).

No governo Geisel, houve a aproximação com artistas e intelectuais, sendo aberto espaço a cargos governamentais para a esquerda nacionalista e cinematográfica. Tal aproximação, de acordo com a historiadora Izabel Melo (2016), modificou o sentido dos conceitos “povo”, “identidade” e “cultura”, de um ideário libertador e revolucionário nos anos 1960, passou-se à compreensão do Estado da cultura nacional como uma “demonstração da capacidade ordeira da sociedade brasileira” (MELO, 2016, p. 45). Houve também uma transformação quanto à preocupação da produção cinematográfica em operar com uma linguagem mais tradicional, na perspectiva de aumentar a audiência, com o objetivo de atingir determinado público. Neste sentido, a proposta de alguns remanescentes do Cinema Novo deixou de ser a reflexão do sujeito histórico em um país subdesenvolvido e passou a se direcionar para a busca de ocupação do mercado cinematográfico brasileiro, que incorporava prática de produção e exibição, de acordo com a indústria cultural repetindo estereótipos que facilitavam a absorção do público.

A Embrafilme, criada no auge da repressão, também incorporou quadros da esquerda e tinha a perspectiva de popularizar e fortalecer o cinema brasileiro, seguindo o projeto de integração nacional. Assim como os outros órgãos criados pelo Estado que atuavam neste sentido, a empresa visava centralizar os investimentos no cinema, sendo responsável pela produção, financiamento e exibição dos filmes. Em termos quantitativos, a proposta teve resultado, com um significativo aumento na produção de filmes. Entretanto, tal resultado se deu sobre o autoritarismo do regime militar, com suas diretrizes ideológicas, não na perspectiva de se fazer um cinema

livre, de expressão artística, mas um cinema que fosse instrumento do projeto de integração nacional.

A cena de *Superoutro* na frente ao cinema Glauber Rocha retoma de forma irônica toda a contradição deste processo ocorrido no país. Retoma a transição do grupo revolucionário com um discurso nacionalista, que confiou na burguesia e acreditou na modernização como uma forma de transformação social. A modernização, no entanto, foi feita por um regime autoritário que não só manteve as estruturas de dominação, como ampliou as desigualdades, deixando claro, tal como aponta Xavier (2012, p. 48) que “o avanço técnico não possui um teor libertário automático”. O discurso nacionalista da esquerda foi incorporado pelo regime, que contraditoriamente se pautava em um projeto político apoiado pelos Estados Unidos que abria espaço no mercado para multinacionais estrangeiras. Tal projeto se concretiza ao fim do golpe.

Ao final da cena em que *Superoutro* incorpora Super-homem, o personagem se vira e diz: “As cortes de Lisboa querem mesmo escravizar o nosso Brasil”. Observe-se, então, a imagem do cartaz de Dom Pedro, com a frase *Independência ou morte* (Figura 23); ininterruptamente, o personagem dá continuidade à sua fala: “Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu Deus, eu juro que farei a liberdade do meu povo”. Vê-se, então, a imagem do cartaz do filme *Super-homem*, e diz: “pois o povo de quem eu fui escravo, não será mais escravo de ninguém”

Figura 23: Dom Pedro I e Super-homem



Fonte: Fotogramas, *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro

A sequência parece expressar a contradição da política do regime: o discurso nacionalista unido à imagem de Dom Pedro I. Entretanto, quando o personagem fala em libertar o país, a imagem do herói, que aparece como alegoria a essa libertação,

é a de Super-homem, demonstrando que o que se vê no país após a abertura, tal como apresentou Simis [s/d], é o domínio da cultura norte americana.

Neste sentido, Schwarz (2009) traz a seguinte reflexão: o Cinema Novo no começo dos anos 60 difundia uma ontologia “anti-imperialista”. Se, apesar do impacto causado pelo golpe militar, tem-se no decorrer dos anos 60 uma produção cultural, crítica e de esquerda, com a abertura do regime é efetivado o projeto político do governo militar, alinhado aos Estados Unidos, em que a produção cultural de esquerda é diluída e a penetração da cultura norte-americana, ligada ao consumo, é crescente.

Talvez seja esse mais um alerta de Superoutro, quanto à consolidação da cultura estadunidense no Brasil. O cinema estadunidense e a indústria cultural, no entanto, são incorporados no filme de forma ambígua. Na geração de Navarro, a crítica ao imperialismo norte americano é distinta da dos anos 1960, assim como a ideia de revolução e a relação com o povo. Tal transformação é resultado do impacto da ditadura militar, que fez com que os artistas, intelectuais e a esquerda dos anos 1960 passassem por um processo de revisão quanto às suas perspectivas e propostas.

O Cinema Novo, o CPC e o Teatro Oficina, que não só valorizavam a cultura, mas a associavam à revolução, atraíam uma classe média de artistas e intelectuais que, segundo Melo (2016), era protagonista neste processo e se via como representante do que supunham ser os interesses do povo.

O CPC tinha como objetivo levar à população carente manifestações artísticas e promover a revolução social por meio da cultura. A noção de cultura no caso é demarcada pelo caráter popular, nacional e democrático, e a arte que não tivesse esse compromisso com o povo era considerada como desprovida de conteúdo (OLIVEIRA, 2016).

Desta forma, sob forte influência do CPC no campo da cultura, tem-se a proposta de uma arte revolucionária que deveria ser feita por militantes, no sentido de intensificar a consciência de cada indivíduo com seu meio social. A compreensão de cultura popular era pautada por uma visão específica do conceito de alienação, o que conduziu a uma busca desenfreada pela conscientização do público (RAMOS, 2008).

Segundo Bernardet (2007), sem ferir a orientação política dos líderes de esquerda, a classe artística, que não era parte do operariado e nem da burguesia,

buscava o povo no folclore, e se aproximou da classe operária de forma paternalista, na perspectiva de levar a cultura ao povo.

Essa aproximação do povo de forma paternalista e a visão sobre cultura popular também são pontuadas por Ramos (2008). Como apontado anteriormente, esse autor questiona a compreensão de cultura popular pelos pares alienação/conscientização e, ao tratar dessa relação dentro do cinema, coloca que a abordagem do popular por meio dos pares cultura ou popular alienada/ revolucionária conduzia as obras a dicotomias simplistas, sem levar em conta as complexidades das relações dentro da cultura popular e da cultura hegemônica. Essa postura conferia ao intelectual o papel de desalienador da nação e, através de sua função educativa, via-se a possibilidade de transformação social por meio desta ação que trazia pretensões de organização da cultura, desejo de educação e tutela do povo.

Tais perspectivas transpassaram os anos 1960 e tiveram suas reverberações no período pós-golpe. Enquanto determinados setores da esquerda passaram por uma crise, revendo seus conceitos, outros setores, como vimos, se atrelaram ao Estado em uma perspectiva de dar continuidade a esta produção que é abalada após o golpe.

A tutela e o direcionamento dentro de um projeto político também eram exercidos por setores da esquerda dentro da Embrafilme. Bernardet cita, por exemplo, o desestímulo do Estado às chanchadas, compartilhado pela esquerda. O autor trata da disputa existente dentro da Embrafilme entre um setor que buscava realizar filmes populares e um grupo de intelectuais que atuava em filmes educacionais. Quanto ao último, Bernardet (2009) entende que estes intelectuais, ao mesmo tempo em que se colocavam como porta vozes do povo, realizavam filmes que na realidade eram a expressão de uma elite. Assim como para Ramos (2008), para ele, a ideia de povo como unidade ignora contradições, e busca certa hegemonia ideológica que na realidade é apenas restrita a um fragmento da sociedade. Neste sentido, o autor ainda aponta como no Brasil a violência econômica “canalizou a luta dos cineastas contra o cinema estrangeiro” (BERNARDET, 2009, p. 9), deixando as contradições internas em segundo plano.

Tais contradições e a relação à esquerda com o povo aparecem de forma bem evidente em uma das cenas finais do filme, em que Superoutro declama para o povo o poema de Castro Alves *Meeting du comité du pain*.

A cena inicia com uma imagem da estátua de Castro Alves, ao fundo ouve-se a música *O Guarani*, de Carlos Gomes – que acompanha praticamente toda a cena, seguida da voz de Superoutro sobreposta à música. A câmera em um plano único percorre toda estrutura da estátua até encontrar Superoutro em sua base declamando:

Filhos do Novo Mundo! ergamos nós um grito
 Que abafe dos canhões o horrísono rugir,
 Em frente do oceano! Em frente do infinito
 Em nome do progresso! Em nome do porvir.
 Não deixemos, Hebreus, que a destra dos tiranos
 Manche a arca ideal das nossas ilusões.
 A herança do suor, vertido em dois mil anos,
 Há de intacta chegar às novas gerações!
 (Castro Alves, Meeting comité du pain, [s.d.])

Superoutro está na praça Castro Alves. Ao fundo, vê-se o oceano (Figura 26). Entre as imagens do personagem a declamar o poema, aparecem planos de uma pequena aglomeração de pessoas que estão à sua frente assistindo. Observamos os rostos e a expressão de algumas destas pessoas. Em uma pequena pausa, o personagem começa a declamar um trecho de outro poema de Castro Alves, *Tragédia ao mar*.

Auriverde pendão de minha terra,
 Que a brisa do Brasil beija e balança,
 Estandarte que a luz do sol encerra
 E as promessas divinas da esperança...
 Tu que, da liberdade após a guerra,
 Foste hasteado dos heróis na lança
 Antes te houvessem roto na batalha,
 Que servires a um povo de mortalha!
 (Castro Alves, Tragédia ao mar, 1876)

Enquanto Superoutro declama o fim do trecho do poema, veem-se policiais montados a cavalo se aproximando. Superoutro interrompe o poema dizendo: “Eu sou que nem Super-homem, vocês duvidam? Duvidam? Pois eu vou me jogar do elevador Lacerda e vou voar”. A sequência é intercalada de planos de Superoutro e dos rostos das pessoas que assistem. Quando Superoutro diz que vai voar, a câmera se fixa no rosto de uma mulher que grita: “Oremos! Irmãos! Oremos por esse nosso irmão que foi tocado pela graça!”. A mulher, uma beata, se aproxima de Superoutro e faz um discurso pedindo que as pessoas orem por ele que foi tocado pela graça e pode voar

(Figura 25). O discurso da beata é interrompido por um personagem que representa um militante de esquerda, com barba comprida, boina e vestindo uma camiseta, que pede a liberdade da Nicarágua (Figura 24). Este personagem pede para que não deixem Superoutro se atirar do elevador: “Companheiros! Será que o que estamos presenciando aqui é verdade? Vamos permitir que nosso companheiro se jogue do elevador Lacerda?”, ele diz que a atitude de Superoutro é fruto da alienação provocada pela penúria em que vive o povo. Quando pronuncia a palavra “povo”, aparecem imagens das pessoas que estão à frente da estátua assistindo ao discurso. Essas imagens se intercalam com imagens de seu rosto discursando. Termina sua fala clamando: “Abaixo à burguesia!” “Viva a revolução!”, “A luta continua!”, “O povo unido jamais será vencido!”.

Superoutro o interrompe declamando um fragmento de outro poema de Castro Alves, *Estrofes do solitário*:

E o povo é como - a barca em plenas vagas,
A tirania - é o tremedal das plagas,
O porvir - a amplidão.
Homens! Esta lufada que rebenta
É o furor da mais lóbrega tormenta.
- Ruge a revolução.

E vós cruzais os braços... Covardia!
E murmurais com fera hipocrisia:
— É preciso esperar...
Esperar? Mas o quê? Que a populaça,
Este vento que os tronos despedaçam,
Venha abismos cavar?
(Castro Alves, *Estrofes do solitário*, 1883)

Quando o personagem diz: “E vós cruzais os braços”, vê-se a imagem de um homem que assiste ao discurso de braços cruzados (Figura 27) descruzá-los, e a beata o olha com um olhar de julgamento. Superoutro termina o trecho do poema dizendo: “Brasileiros e brasileiras, o Brasil espera que cada um ‘cumpra com o seu dever’ e o meu dever é voar”, o personagem monta em um cavalo da polícia e sai de cena cavalgando pela avenida.

Figura 24: Militante



Figura 25: Religiosa



Figura 26: Superoutro na praça Castro Alves



Figura 27: Motim



Fonte: Fotograma Superoutro (1989). Dir.: Edgard Navarro

Esta cena – que parece se tratar de uma cena dentro de outra cena, pois há os espectadores do filme e os espectadores da rua que observam Superoutro e a interpretação do personagem se dá para os dois públicos, é repleta de elementos simbólicos, como a praça Castro Alves, que é a praça do povo, como afirma a música *Frevo novo* (1973), onde ocorrem diversas manifestações políticas na cidade de Salvador. Dos poemas de Castro Alves, foram escolhidos trechos que tratam do “povo”, da “nação” e da “revolução”.

Todas as vezes em que se fala a palavra “povo” no discurso dos três personagens, a beata, o militante e Superoutro, aparecem os rostos das pessoas que por curiosidade se aglutinam em frente à estátua a observar as falas, elas parecem não se identificar com o discurso de nenhum dos três.

A beata e o militante falam sobre Superoutro, dizendo que é alienado ou iluminado, mas nenhum deles olha para o personagem ou presta atenção em sua fala. O conjunto da cena parece aludir à postura da classe artística e intelectual a qual Bernardet (2007) e Ramos (2008) se referem, com discurso sobre o povo e um olhar

paternalista, que aponta o que é melhor para o povo, um discurso que vem de cima. Mas o que é o povo em *Superoutro*? Para a esquerda marxista dos anos 1960, a noção de povo parte da classe trabalhadora, mas quem é a classe trabalhadora? A ideia de “povo” contém os loucos e moradores de rua, representados nos filmes de Edgard Navarro?

Se *Superoutro* representa este povo, excluído do imaginário de muitos intelectuais da esquerda dos anos 1960, também representa este artista que não se insere em nenhuma caixa ou definição. Este posicionamento de Edgard Navarro é visível em sua postura irreverente nas Jornadas de Cinema da Bahia, onde havia artistas e cineastas de diversos grupos e opiniões e o debate era permanente.

A Jornada de Cinema da Bahia, organizada pelo crítico e cineasta Guido Araújo, visava dar continuidade ao debate, discutir e rearticular a produção cinematográfica, na qual a produção de longa-metragem estava praticamente paralisada. Este foi um dos primeiros festivais de cinema a aceitar filmes com a bitola de Super-8 (MELO, 2009).

O Festival consistia na exibição de filmes selecionados para mostra competitiva, mostras paralelas, homenagens, seminários e simpósios. Os prêmios oferecidos consistiam de equipamentos, como câmera Super-8, película virgem, fotômetro, que davam ao ganhador a possibilidade de continuidade de criação.

A primeira Jornada foi praticamente de Super-8 e 16 mm e de cinema baiano. Conforme foi crescendo e ganhando importância, foram incorporados filmes em 35 mm e de outras regiões do país, atraindo cineastas considerados profissionais, que legitimavam o evento em âmbito nacional.

A importância das Jornadas se deve ao fato de ser um espaço privilegiado de debate, que, por ser realizado no ICBA (Instituto Cultural Brasil Alemanha)¹⁰, tinha suposta imunidade diplomática, possibilitando que os debates fossem realizados com certa liberdade.

¹⁰ O Instituto Cultural Brasil Alemanha ficava no centro de Salvador na região de Campo Grande e Canela, onde se localiza a UFBA, a Faculdade de Teatro e Belas Artes, o Teatro Vila Velha, ou seja, onde circulavam os jovens e as pessoas interessadas em atividades culturais. No ICBA, ocorreriam cursos e exposições em diversos campos das artes, no campo cinematográfico, abrigou um curso profissionalizante de cinema e as Jornadas de Cinema de Bahia (MELO, 2016).

O advento destes cineastas considerados profissionais nas Jornadas resultou no surgimento de certa rivalidade entre os grupos que filmavam com a bitola de 35 mm e o Super-8, principalmente na IV Jornada, que ocorreu em setembro de 1976. Enquanto os últimos, apesar de mais atuantes no festival, contribuíam com filmes mais propositivos e criativos a despeito dos problemas técnicos, eram considerados amadores, os de 35 mm eram considerados profissionais, mas acomodados (MELO, 2009, p. 203). Durante as diversas edições das Jornadas, houve períodos em que a premiação era separada por bitola e outros em que não havia essa diferenciação.

A bitola Super-8 surgiu em 1965, nos EUA. Tratava-se de uma câmera mais leve, com filmes mais baratos, utilizada tanto para registro de família, quanto por jovens que se iniciavam no cinema. A prática foi adotada em diversas regiões do país.

Marcos Pierry Cruz (2005), pesquisador da história do Super-8 na Bahia, aponta que o Ciclo baiano de Super-8 teve seu início nas Jornadas de Cinema da Bahia¹¹. Essa bitola, a princípio usada por turistas ou para filmar festas de família e viagens, começou a ser utilizada para experimentações cinematográficas e passou a ganhar um tom mais autoral.

Como o cinema era uma arte cara, os jovens viam no Super-8 uma possibilidade, e a Jornada abria espaço para esses jovens, criando um clima para uma nova geração de cineastas que usavam o Super-8 como meio de expressão (MELO, 2016).

Quanto ao Super-8 na Jornada, Cruz (2005) afirma que a bitola começou a se consolidar como projeto coletivo na Jornada Nordestina de Curta-metragem em 1973. O evento, segundo ele, firmou o Super-8 como categoria expressiva. Desta forma, o Super-8 nas Jornadas proporcionou diversas experimentações. No entanto, havia entre os superoitistas baianos ao menos três vertentes com propostas distintas: uma se aproximava do cinema clássico hollywoodiano; uma de cineastas vindos do cineclubismo, e outra voltada para o experimental, que incluía Pola Ribeiro, Fernando Belens, Edgard Navarro e José Araripe. Entre esses grupos, havia certo trânsito, por meio da colaboração entre cineastas na realização dos filmes.

¹¹ Em 1979, o Super-8 é retirado das Jornadas causando grande repercussão, tanto nas críticas em jornais quanto por meio de ações dos superoitistas que se manifestaram por meio de pichações pela cidade, inclusive na casa de Guido Araújo, organizador das Jornadas.

As diferenças entre os cineastas no evento eram bem demarcadas. Segundo Melo (2016), os filmes de 16 mm eram considerados políticos, enquanto os realizados em Super-8, mais experimentais, relacionados à esfera comportamental, sendo expressão da mudança de comportamento de uma juventude de classe média. Assim, havia uma esquerda mais tradicional, representante dos que foram para luta armada e que fazia um cinema centrado na busca de raízes populares e movimentos de bairro, e outra esquerda considerada “desbundada”, ligada ao poema de mimeógrafo, ao Super-8 e ao teatro de rua e que não tinha muitas regras. Tal movimento não era bem visto pela esquerda tradicional (BELENS apud MELO, 2016, p. 115).

Apesar das divergências, as diversas vertentes da esquerda se misturavam e eram postas em debate nas Jornadas. Pola Ribeiro, em entrevista realizada por Melo (20016, p. 116), faz uma comparação entre essas vertentes, dizendo que, se houvesse um monumento, o 35 mm era a filmagem do monumento, o 16 mm era o *making-of* da construção do monumento, falando sobre os trabalhadores do monumento, e o Super-8 estava em cima do monumento, vivendo o monumento, intervindo, fazendo um manifesto. De acordo com esta autora, era clara a divisão entre o 35 mm, o 16 mm e o Super-8: O primeiro (35 mm) era utilizado para assuntos oficiais, sendo influenciado pelos editais que estimulavam temas históricos e sobre identidade nacional apropriada pelo Estado, tendo apoio da Embrafilme. Havia também os filmes em 35 mm que tratavam do campo e do sertão. Os filmes em 16 mm tratavam de temas urbanos, como o operariado e moradores de rua. Já o Super-8 era considerado experimental, “porra-louca” e descompromissado com a realidade.

Se o Super-8 de fato não tinha o comprometimento político do 16 mm, para Melo (2016, p. 116) representava, assim como os personagens de Navarro, um enfrentamento ao Estado e à compreensão de cultura definida tradicionalmente pela esquerda. Para Machado Júnior (2011), os movimentos superoitistas desempenharam essa função de oposição e negação da estrutura vigente, não apenas na criação desses espaços, mas em uma nova proposição em relação ao cinema convencional, tanto na forma de exibição, quanto na captação e na atitude do “fazer cinema”.

Muitos dos cineastas que aderiram ao Super-8, o fizeram antes de tudo como “exercício de liberdade” (CRUZ, 2005, p. 5). Estes cineastas enfrentaram tanto a censura quanto o preconceito em relação à bitola. A eclosão do Super-8 foi dessa

forma “como uma pólvora, que detonou uma vontade coletiva e latente do ‘fazer cinema’ de uma forma descompromissada, em uma linguagem alternativa desde o fenômeno *Meteorango*”.

Meteorango Kid, o herói intergaláctico (1969), de André Luís de Oliveira, foi o primeiro filme baiano a trazer o cenário da contracultura na Bahia, representando as experiências de um jovem sem perspectivas no regime ditatorial. O filme faz uma crítica à violência do regime à própria geração.

A grande repercussão do filme mostrou aos jovens a possibilidade de se fazer cinema na Bahia, o experimentalismo, e o excesso de liberdade de *Meteorango* inspirou jovens cineastas como Edgard Navarro. Assim, este filme abriu espaço para muitos superoitistas que buscavam novas formas de expressão. A busca pelo exercício da liberdade com o Super-8 é reafirmada por Edgard Navarro. Para ele, a intenção ao usar a bitola era de “fazer cinema”, mas o Super-8 facilitava tudo, nessa primeira fase, “porque eu não tinha ninguém, eu era solo, não dependia de ninguém, pegava minha câmera e saía a tiracolo, caçando imagens” (NAVARO, 2017). Essa liberdade se dava também em relação à proposta dos cineastas, segundo Cruz (2005, p. 2), o ciclo baiano de Super-8 “pautou-se pela dissolução dos movimentos organizados e conceitos prontos”.

Se existia essa busca por liberdade entre os superoitistas, por outro lado, ainda em relação aos diferentes grupos de cineastas nas Jornadas, Cruz (2005) afirma:

Sem dúvida com a dimensão e o reconhecimento que rapidamente passou a ter, a Jornada caiu no gosto de certo grupo dominante da classe cinematográfica, aquele que sentava com o governo e pretendia intervir formalmente na conjuntura e participar ativamente das formulações políticas para o setor.

Este grupo, segundo o autor, era alinhado ao Cinema Novo e acreditava nos filmes como agentes da conscientização e transformação no contexto brasileiro pós “milagre econômico”.

Assim, o embate com a esquerda tradicional e a postura irônica e irreverente dos cineastas superoitistas nas Jornadas de Cinema se assemelhavam à postura de artistas do movimento Tropicalista, que pode ser compreendida no trecho da entrevista de Gilberto Gil citada por Favaretto (2009, p. 26), na qual Gil coloca o Tropicalismo como revolucionário:

(...) pois virava a mesa 'bem-posta' de um certo banquete aristocrático da inteligência brasileira que havia escolhido os pratos e tal (...). E o tropicalismo de uma certa forma abastardava esse banquete, a gente trazia um dado muito plebeu que era um dado assim de descontinuidade do processo cultural, uma visão do processo cultural como extensivo e não centralizado, como um processo radiante e não aglutinante, quer dizer era um processo da difusão de vários caminhos e não um caminho só (...).

Neste sentido, Favaretto (2007) afirma que o movimento se notabilizava neste processo de revisão cultural, que vinha desde os anos 1960 engajando artistas e intelectuais na construção de um Brasil novo. Para este autor, os grupos que participavam deste primeiro processo dialogavam principalmente com o público intelectualizado de classe média.

A fala de Gil se refere tanto à dificuldade de diálogo, com o público, que aparece na cena de *Superoutro*, ou seja, falar sobre e para o povo, mas nos termos de uma elite intelectual, quanto à ideia de um discurso monolítico, na perspectiva de que haveria um caminho a ser seguido na busca de transformações sociais.

O segundo momento de revisão cultural no qual Favaretto situa o movimento Tropicalista o implica na desconstrução das perspectivas postas anteriormente. Bernardet (2007) e Xavier (2001) discorrem sobre como essa desconstrução de um projeto impactou no novo processo de revisão cultural transposto ao cinema.

Após 1964, com o fim de um projeto político e a ilusão de uma possível revolução que se imaginava próxima, a intelectualidade voltou para si em uma autoanálise. Tal crise, explicitada em filmes como *Terra em transe* (1967) e o *Desafio* (1965), trouxe transformações para o cinema, sobretudo na linguagem: o discurso do cineasta é relativizado, este se coloca em primeiro plano e reflete sobre sua própria posição e lugar enquanto cineasta¹² (BERNARDET, 1985).

A crise frente às conjecturas se une a influências de um movimento contracultural¹³ e uma crise também frente às transformações tecnológicas e uma insegurança em relação ao futuro. Para Castelo Branco (2004), as transformações tecnológicas, a insegurança e a falta de sentido de continuidade, entre passado

¹² Tal postura é observada em Edgard Navarro, que está sempre se colocando em seus filmes. O diretor, inclusive, diz ter se assustado quando descobriu que o personagem de um coronel, em seu filme *O homem que não dormia*, era na verdade ele próprio, revelando a crise e a posição do diretor que se assume enquanto classe média como fazendo parte de uma classe dominante.

¹³ A ideia de contracultura aqui se refere aos diversos movimentos que marcaram os anos 1960, como o movimento hippie e maio de 1968, e que tinham em comum a ruptura ideológica com a cultura oficial.

presente e futuro, geraram uma crise de identidade que contribuiu com a ruptura de linguagens tradicionais proporcionando aos artistas buscarem novas experimentações e romper com a arte oficial.

Nesse contexto, a arte e a existência se sobrepõem, “promovendo uma politização do cotidiano, rompendo com conexões binárias, o homem estético e o homem político, como instâncias impossíveis de permanecerem no mesmo palco” (CASTELO BRANCO, 2004, p. 60). Alguns setores da esquerda, desapontados com a institucionalização e burocratização da política, viam assim a necessidade de modificar os modos tradicionais de se pensar política, rebelando-se contra os costumes e a racionalidade como forma dominante de pensamento. Segundo esse autor, neste período a arte põe em crise os monumentos e os discursos monolíticos para as noções de arte e política.

Essas mudanças, no entanto, não se davam de forma homogênea. Havia uma diversidade de propostas no pensar e fazer arte e política, são estas as diversidades observadas nas Jornadas de Cinema da Bahia.

As propostas do crítico e cineasta Jairo Ferreira “Por um Cinema de Invenção” também se aproximam muito das propostas da vertente mais experimental dos superoitistas nas Jornadas. Ferreira (2016) defende um cinema que seja visto com olhos e a mente livres, que seja essencialmente poesia, um cinema experimental, no qual se vê a conquista do impreciso, pois: “Quanto mais imprecisão, mais poesia cinematográfica” (FERREIRA, 2016, p. 21), onde novas formas narrativas e ideias conduzam ao inesperado, explorando os novos horizontes do improvável.

A imprecisão, a assimilação do erro, a busca de novos caminhos e o improvável são o que conduz esse cinema de poesia, experimental ou de invenção, proposto por Jairo Ferreira (2016). Seu interesse é por um período no Brasil marcado pela utopia e pela incerteza, no qual os cineastas expunham suas vidas, contradições e proposições, fazendo do cinema um espaço de conflito e autoconhecimento (SACRAMENTO, 2016, p. 9).

O crítico flerta com as Jornadas e elogia os filmes exibidos no festival e sua diversidade. Essa aproximação com o Super-8 e uma postura crítica frente a um cinema mais rígido feito pela esquerda tradicional é possível de se observar no enaltecimento que Ferreira faz ao Super-8 *O rei do cagaço*, de Edgard Navarro,

exibido nas Jornadas: “É uma explosão fílmica dos últimos anos, em qualquer bitola, liberando justamente a energia reprimida por esse realismo socialista caboclo que atualmente nivela a esquerda à direita, reduzindo tudo a um fascismo geral” (FERREIRA apud TAVARES, 1978, p. 160). Neste sentido, o ataque representado em *O rei do cagaço* aos monumentos históricos e tradicionais da cidade de Salvador também pode ser pensado em relação às divergências entre os cineastas, tendo em vista a fala de Pola Ribeiro (pág. 93) em relação aos cineastas de 35 mm, considerados por ele como monumentos.

Em relação a Edgard Navarro, Jairo Ferreira no artigo *Exposed, one from the heart* (FERREIRA, 1984, apud CRUZ, 2005) elogia o filme *Exposed* e o diretor que, segundo ele, era o “mais talentoso jovem cineasta de Salvador”. Quanto ao filme, o crítico aponta a busca pela liberdade social, que equaciona dados sociais, políticos, existenciais e psicanalíticos.

Outra referência feita por Ferreira (1978) a Edgard Navarro e ao filme *Exposed* nas Jornadas é no artigo *Cineasta fica nu para a plateia horrorizada* (1978). Nele, o crítico descreve um episódio no qual o filme *Exposed* é menosprezado em uma sessão de debate do evento. Como resposta a tal atitude, o diretor senta-se na plateia e, em determinado momento, pega o microfone dizendo: “Quem tem o microfone tem o poder. Agora eu vou enrolar vocês todos com o fio deste microfone, vou tirar toda a minha roupa e espero que vocês abandonem essa sala, porque eu quero ficar nu e só aqui. Vocês falam muito em realidade social, mas esquecem que antes é preciso se descobrir a si mesmo” (NAVARRO apud FERREIRA, 1978), e tira a roupa diante da plateia.

Questionando o nível dos filmes e dos debates muito “dirigidos” nas Jornadas, o crítico aponta que é preciso “haver um desnudamento cultural, pois só assim as pessoas poderão readquirir a visão e ver com olhos livres como propunha o poeta Oswald de Andrade” (FERREIRA, 1978). Esse desnudamento se dá literalmente na atitude do cineasta, em uma performance que completa o filme, que expõe sua vida, suas questões e explicita as situações vividas naquele espaço e a proposta de seu cinema (FERREIRA, 1978).

Em entrevista concedida por Navarro para esta pesquisa, ele assim descreve a situação tratada por Ferreira (1978):

Teve aquela coisa que se diz hoje que é uma coisa até performática, mas na época não existia essa palavra, nem essa intenção. O que existia, é claro, era uma intenção de chamar atenção para o meu trabalho. Porque a gente que fazia Super-8 era muito torpedeado por uma turma que fazia cinema sério: ‘esses meninos são superoitoistas que ficam se achando’. Queria mostrar que eu não era assim, não era como eles estavam dizendo. Eu era importante, podia vir a ser importante, era um ser humano e estava querendo me expressar, eu era sério, só que não era sério da maneira como eles acham que as coisas são sérias. Eu tinha leitura, era letrado, era ousado e tinha uma coisa que eles não tinham: a coragem de ser chamado de exibicionista. Sou exibicionista, eu sou ele, ele sou eu, eu sou *Exposed*, está aqui o meu corpo. Tudo isso veio na hora do discurso, porque, quando comecei, eu comecei flertando com Jean-Claude Bernardet, falando um poema em francês que eu sabia decorado da minha infância, porque as minhas irmãs falavam esse poema, eu decorei, e na hora que eu vi Jean-Claude, eu falei ‘*Maintenant je vais à l’école et j’apprend à chaque jour la leçon*’. Aí, eu era um ator, tinha feito o Hamlet, tinha um talento que hoje ainda tenho, de transformar um momento prosaico em um momento sagrado pela minha arte, só pelo meu jeito de fazer Carmen Miranda, ou fazer um toureiro à espanhola: ‘Belo, esplêndido, maravilhoso’. Dizia às pessoas: “não tenham medo de ser belas. Olha aqui, estou aqui, eu sou lindo!”. A única coisa que uma flor pode fazer é se arreganhar para o sol em toda sua corola, não deixar uma pétala de dentro, mostrar tudo, ficar com o cu para o sol, a pica para o sol, tudo, se lascara para esse prazer do mundo e tal, depois a gente conversa. Para mim, era assim, mas não uma flor que fica vigiando a outra, dizendo: ‘Como ela é sem vergonha, não tem pudor de ficar se mostrando’... Isso é coisa de mulheres velhas, entendeu? que ficam botando as coisas assim, isso é hipocrisia. (NAVARRO, 2017).

A atitude do diretor se assemelha muito à atitude do personagem de *Superoutro*, colocado como um ser marginalizado, mas, quando acuado pela polícia, ou pressionado entre o militante e a beata, começa a recitar poemas de Castro Alves, com uma linguagem rebuscada, que ninguém entende. Superoutro também quer dizer: Eu não sou isso que vocês pensam! Eu sou importante! Um ser humano tentando se expressar!

A fala de Navarro é uma provocação a uma intelectualidade vista como ícone, que, como diz o diretor (NAVARRO, 2017), tinha ideias cristalizadas, não eram metamorfoses ambulantes. Uma provocação também, se observarmos para o trecho do poema recitado: “eu vou à escola e aprendo minha lição”, a essa forma racionalista de se pensar que existe uma forma de ser sério, tal como é colocado para Superoutro, que se vê apenas entre duas possibilidades, a de um marxista pela via racional e a da religião.

A proposta dos filmes de Navarro nas Jornadas, reafirmada em *Superoutro*, se contrapunha a esse grupo de intelectuais, que não abria espaço às novas propostas e experimentações, buscavam filmes “bem dirigidos” e com uma proposta clara e

objetiva, distintamente do que era expresso nos filmes feitos em Super-8 pelo diretor, que buscavam uma compreensão do mundo mais pelos sentidos do que pela razão.

Edgard Navarro diz que viu no filme *Meteorango Kid* a possibilidade de se expressar de uma outra forma, na qual se identificava, e a partir de então descobriu qual o caminho que deveria seguir, indo pelo “lado grotesco, da desritualização, pela iconoclastia assumida” (NAVARRO, 2015). A busca pela compreensão de si e do mundo por outra via, que não a da razão, também é expressa pelo diretor em sua fala:

O meu ‘consertar o mundo’ passava por um discurso de explosão, arrebentar, ruptura e não por um discurso racionalista, como o de Geraldo Vandré. Me interessava a ruptura do irracionalismo, da dança, da gritaria, da insubordinação. O *Meteorango Kid* (André Luís Oliveira, 1969) – um dos mentores desse meu desejo de fazer cinema – não queria ser compreendido de uma forma lógica, racional, cartesiana. Eles eram entendidos pelo umbigo, por alguma região do corpo, pelo sexo, pelo ânus, eu não sei por onde era entendido! Não era entendido pela razão cartesiana. Era uma atitude de desobediência ao racionalismo. (NAVARRO, 2015).

Essa desritualização feita por meio do Super-8, encontrada na fala de Gilberto Gil (citada anteriormente) e associada à imprecisão, à incorporação do erro e à busca por autoconhecimento propostos por Jairo Ferreira, conduz à desmonumentalização do cineasta e do artista que relativiza seus processos. Essa postura é reafirmada por Edgard Navarro, quando se coloca como um iconoclasta (pág. 49). O diretor contou que descobriu ser um iconoclasta em uma reunião na antiga escola em que estudava:

(...) estavam todos os colegas antigos conversando, eu perguntei ao padre ao final da conversa: ‘Sempre quis fazer uma pergunta a você: você nunca se masturbou?’ Fez silêncio aquela coisa, ele ficou vermelho, nervoso e disse: ‘Você é uma iconoclasta, hein, rapazinho?’ Aí, fui procurar saber o que era iconoclasta e descobri que eu era isso (...).¹⁴

Dessa forma, se opondo a tudo o que era monumental e pré-estabelecido, os diferentes grupos que se contrapunham à política vigente resultaram no surgimento não apenas de uma, mas diversas novas perspectivas, seja pela proposta de um cinema de invenção, seja pelos tropicalistas ou superoitistas, cuja perspectiva não era mais de construir um Brasil novo, tal como se propunha nos anos 60, mas de

¹⁴ O significado da palavra Iconoclasta é: Pessoa que destrói as imagens ou ídolos, que não respeita tradições, que nada parece digno de culto ou reverência. Partidário da luta contra imagens sagradas no final do século XVIII por Leão Isáurico (FERREIRA, 2004, p. 1064).

desconstruir, antes de tudo, a si mesmo. E para isso era necessário sair de um lugar das respostas e ocupar o lugar das perguntas.

Era essa desarticulação, uma coisa que parecia feita a facção (...). Dizia assim: 'Porra, é esse mundo que eu quero atuar, não é um mundo de mentira, é o mundo de investigação, ninguém está dizendo nenhuma verdade absoluta'. Isso, aí, é uma coisa muito verdadeira para mim. (NAVARRO, 2017).

A crise e a busca por essas novas formas de se fazer e compreender arte e política, expressas nas obras destes movimentos, revelam a crise do próprio artista e de uma geração que passa a se rever e deslocar de uma posição de ícone, enquanto condutor de caminhos, para um lugar de questionamento, descentralizado, onde não há apenas um caminho, mas múltiplos caminhos e possibilidades que são apontados em um processo no qual são abertas diversas chaves de sentido que possibilitam, tal como propõe Jairo Ferreira, um cinema que seja visto com a mente livre, colocando o espectador em um lugar mais ativo.

3.4 O que resta a Superoutro: Abaixo a gravidade

Entre o discurso moralista e o discurso de uma esquerda que parece cristalizado, Superoutro opta, então, pela terceira via, o discurso poético, como discorre o diretor sobre a cena da declamação de Castro Alves entre a beata e o militante:

Tem o discurso político e o religioso, que ele desmascara com o discurso poético. Acho que tem esse jogo muito claro, a mulher vem e tal e fala que ele pode voar, porque Deus, Jesus vai mandar uma legião de anjos... 'Que porra de legião de anjo, ele vai se arrebentar todo lá embaixo, o povo unido será vencido', 'o povo, o povo é como um barco em plenas vagas', 'meu dever é voar', faz um banho de poesia 'como poeta, o meu dever é voar!'. (NAVARRO, 2017).

O personagem do militante lembra Lula, o líder do Partido dos Trabalhadores e o próprio diretor confirma tal semelhança, que também pode ser estabelecida na cena anterior a que Superoutro incorpora o personagem de Super-homem, em meio à festa do 2 de Julho, colocada no filme como 7 de Setembro, vemos cartazes do Partido dos Trabalhadores. Neste sentido, Edgard Navarro estabelece essas relações:

E aquele discurso todo do barbudo, que é o cara que parece com Lula e tal, e a religião de um lado, a evangélica, e o cara que é um militante do Partido dos Trabalhadores? Talvez, pode ser. Na época, o Partido dos Trabalhadores já existia. Tem uma faixa já escrita PT, não sei o quê do negro presente, naquela manifestação popular que é 2 de Julho. E aí a gente tomou aquilo

como 7 de Setembro, porque o 7 de Setembro não teve nenhum derramamento de sangue, não teve coragem, guerra, e aqui as lutas continuaram na Bahia para expulsar os portugueses. Aqui, houve derramamento de sangue, tem os heróis da independência. Então, é isso também que a gente faz ali querendo brincar com 2 de Julho e o 7 de Setembro, usando um pelo outro porque as filmagens são feitas no 2 de Julho, e o que eu digo é 7 de Setembro na legenda. (NAVARRO, 2017).

Na cidade de Salvador, a festa do 2 de Julho¹⁵ é repleta de manifestações populares de diversos setores. A cena do filme aproxima ao documental, registrando manifestação na festa da cidade, onde o Superoutro faz sua performance: Em meio à fanfarra do desfile (Figura 28), meninas marchando (Figura 29), crianças segurando a bandeira do Brasil (Figura 33), imagens de índios e caboclos – representados como aqueles que expulsaram os portugueses do Estado na Bahia –, cartazes pedindo eleições diretas, bandeiras do Partido Comunista e do Partido dos Trabalhadores (Figuras 31 e 32), Superoutro marcha e grita: “Arrependei-vos” (Figura 30).

Figura 28: Fanfarra



Figura 29: Desfile



Figura 30: Superoutro no desfile



Figura 31: Cartaz PCdoB



Figura 32: Cartaz PT



Figura 33: Crianças no desfile



Fonte: Fotogramas *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro

¹⁵ O 2 de Julho é uma festa que acontece anualmente na cidade Salvador e comemora a independência baiana, o fim dos 18 meses de conflito entre baianos e portugueses. O conflito envolveu grande manifestação popular, englobando estudante, batalhões, a milícia negra e até escravos. Muito mais importante do que o 7 de Setembro, a festa envolve complexos ritos carnavalescos e didáticos, traz representações de caboclos negros e índios, sendo uma representação coletiva da sociedade baiana que demarca sua identidade (KRAAY, 1999).

Edgard Navarro situa, neste registro, o filme no processo de abertura, mostrando Superoutro na importante festa que acontece na cidade de Salvador no dia 2 de Julho, onde aparecem manifestações populares e dos partidos que se opunham ao governo militar, com atuação marcante no processo do fim do regime.

Desta forma, quando Edgard Navarro coloca a figura do militante na cena de Superoutro declamando Castro Alves, discute não só um pensamento da intelectualidade dos anos 1960, mas um discurso presente naquele período em que se dava o processo de abertura.

Frente a tantos cartazes, discursos, bandeiras e repressões, Superoutro descobre sua nova missão, não é mais acordar a humanidade, mas, sim: voar. Na cena final do filme, o personagem sobe no cavalo da polícia e galopa até o elevador Lacerda, para e declama: “É chegada a hora do sacrifício supremo, Independência ou morte”. Sai correndo para dentro do elevador, vemos os policiais correndo atrás dele. Superoutro sobe as escadas, vê-se um plano do elevador, seguido do personagem correndo, e o maquinário do elevador girando, tais imagens dão um tom de suspense à cena. No plano seguinte, vê-se os policiais também subindo as escadas do elevador, e, na sequência, a imagem da vista do elevador, distorcida, representando a perspectiva de Superoutro. Observa-se, então, Superoutro no terraço do elevador Lacerda, em um plano aberto, em contra-plongée, uma imagem muito semelhante ao S do uniforme do Super-homem na roupa de Superoutro. O personagem vai caminhando para trás até se apoiar contra a parede, com uma expressão assustada; no plano seguinte, os policiais aparecem correndo no terraço do elevador. Superoutro, então, é visto novamente contra a parede, gritando: “Abaixo a gravidade!” e caminha em direção à câmera. Vemos o personagem tentando saltar, mas os policiais impedem, o seguram pelo braço e batem com um cassetete. A imagem congela e vai escurecendo em *fade out*, como se o filme estivesse acabando. No entanto, sobre a tela preta, aparece o enunciado: “28 de novembro”.

No plano seguinte, vê-se uma imagem aproximada do rosto de Superoutro, sobreposta ao seu corpo deitado no chão, e uma terceira sobreposição, que dá a impressão do personagem estar saindo de seu corpo e se levantando, olhando para trás, não mais com olhar de medo, mas de confiança. O rosto de Superoutro deitado no terraço do elevador é visto novamente, abrindo os olhos, como se o personagem

estivesse acordando; em um plano mais aberto, vemos Superoutro deitado no terraço do elevador vestido não mais com roupa de Super-homem, os policiais aparecem no canto da imagem, gritam: “ó pra lá” e saem correndo: um segura o corpo do personagem que está no chão do terraço do elevador, o outro corre em direção ao outro corpo de Superoutro, com roupas de Super-homem, que vemos no plano seguinte saltando do elevador. Vê-se, então, a vista do elevador Lacerda, os policiais amarrando o corpo de Superoutro que ficou no elevador, e, na sequência, o outro corpo do personagem sobrevoando a cidade. O filme termina com o subtítulo: “Será que ele está no Pão de Açúcar?”.

Figura 34: Cena final, Superoutro salta do elevador Lacerda



Fotogramas *Superoutro* (1989). Dir.: Edgard Navarro

A cena remete a uma das cenas iniciais do filme, na qual o personagem é reprimido por policiais, mas, na sequência final, uma parte de Superoutro se liberta. Antes do ser reprimido pelos policiais, o personagem se assusta com a altura do elevador. A que remeteria este medo? A que remete estes dois corpos que se

dividem? Um permanecendo em terra firme, ainda sendo reprimido, e o outro que perde o medo e desafia a gravidade?

O enunciado aparece com a data 28 de fevereiro, quase 3 meses depois da data anterior. É como se a imagem estivesse congelada durante esse período, até Superoutro finalmente conseguir voar.

Em seus filmes, o diretor faz diversas reflexões sobre repressão, violência, sobre o discurso da esquerda, revisão da forma de pensar e o surgimento de vários grupos que abrem novas possibilidades. Se refletirmos sobre as discussões de Cooper (1978), sobre a normalidade e a loucura como ato revolucionário, compreenderemos que a normalidade se relaciona à ideia de cada indivíduo estar associado ao seu papel social. Assim, para uma revolução, era preciso modificar não apenas as formas de produção, mas as relações cotidianas de poder, presentes na vida dos mais reacionários aos mais progressistas. A necessidade dessas mudanças foi compreendida por Edgard Navarro e grande parte de sua geração.

Com a abertura política, os grupos com os quais Navarro se identificava também ficam sem espaço. O movimento superoitista se extingue e a violência tem continuidade para determinada camada social, como aponta Navarro (2017): “para o mendigo, morador de rua, a violência nunca acabou”, e, de uma forma sutil, exclui quem não se enquadra no sistema mercadológico. As reflexões e as transformações que os movimentos de contracultura trouxeram também foram diluídas e incorporadas neste sistema. Neste sentido, Cooper (1978) também aponta que:

(...) a classe dominante normalizadora nunca dá o poder excepto de maneiras que ensurdecem e cegam a maior parte das pessoas, e.g., a uma eleitoral, a pedra-chave da democracia, que apenas contém (numa censura total) o que a imprensa, a rádio, a TV, as igrejas, as escolas e as famílias, os negócios desse sistema querem meter nela – não no seu próprio interesse, mas no do sistema que eles, os empresários julgam ter comprado “pagamento a vista” (COOPER, 1978, p. 20).

No entanto, a chave da revolução para Navarro não está no voto, nem nesta democracia forjada. Para o diretor, há ainda uma perspectiva positiva em todo este processo, quando contou o que viveu nos anos 1970 com as descobertas adquiridas a partir destes movimentos de contracultura:

(...) isso para mim foi uma revelação, é um salto da humanidade. A gente estava dando ali, na década de 70, um salto na humanidade que não se deu, mas se plantou alguma coisa. Agora, acho que as atitudes mudaram e a

humanidade, como diz Lulu Santos, assim caminha a passos lentos. De um modo geral, aquilo que foi plantado está aí, você vê um movimento hippie apurado, vejo gente que está fazendo, uma coisa que é novo... Aquilo teve um salto. (NAVARRO, 2017).

O salto de Superoutro seria um salto da humanidade, um salto do diretor? O filme, apesar de trazer diversas críticas que remetem ao período vivido pelo personagem, não possui uma postura negativa ou positiva, de julgamentos ou resposta. Superoutro, com seu excesso de sensibilidade poética, capta, absorve e assimila tudo. O diretor lança, por meio do personagem, a sua dor e a dor do mundo. Talvez o salto de Superoutro no elevador seja a forma com a qual o diretor aprendeu a lidar com a sua sensibilidade e sua dor, voando, plantando por meio de sua poesia, na espera que ela auxilie nesse longo caminho que percorre a humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira questão que levou ao desenvolvimento desta pesquisa foi identificar se havia no filme *Superoutro* aspectos que nos auxiliariam a compreender as transições entre o período da ditadura militar (1964 - 1985) e o período democrático. Para que isso fosse possível, sem forçar a teoria ao filme, foi necessária a análise fílmica de *Superoutro*, que considerou também outras obras de Edgard Navarro.

Nesta análise, foram identificados aspectos que faziam parte da estrutura do filme e do processo criativo de Edgard Navarro, que foram fundamentais para se chegar à questão da pesquisa.

Tais aspectos são, por exemplo, a questão da deambulação. *Superoutro* se passa predominantemente no espaço público e aberto, na rua e, assim como nos primeiros filmes de Edgard Navarro dos anos 1970, em *Superoutro* o personagem principal aparece constantemente andando pelas calçadas, ruas e avenidas. A deambulação é muito presente em filmes desde os anos 1920, mas é também marcante nos anos 1970 no Brasil, período em que artistas e intelectuais se encontram sem perspectivas de qual rumo o país tomaria e em busca de seu lugar na sociedade.

Outros aspectos relacionados à postura do artista, no período em que Edgard Navarro se inicia no cinema, são encontrados em *Superoutro*, como a intermedialidade, que sempre esteve presente no cinema, tendo em vista que este, enquanto sétima arte, necessariamente incorpora outras artes, como teatro, fotografia, música etc. Nos anos 1970, a intermedialidade é afirmada na poética dos artistas, por uma geração que vê a arte sem barreiras e utiliza dessa poética como uma forma política. Edgard Nava trabalha com a intermedialidade em seus filmes em um processo de colagem, o qual desloca elementos de outras obras ou mídias e incorpora-os em seus filmes, em uma montagem de fragmentos.

Observou-se também no filme *Superoutro* a presença de uma estrutura que compreendemos como dialética, que reúne opostos, como o personagem que é marginalizado, mas ao mesmo tempo é um super-herói, que tem medo e coragem, que profana imagens sagradas, mas sente culpa. Essa multiplicidade do personagem se relaciona com sua esquizofrenia como elemento simbólico.

A estrutura dialética, trazida nas características do filme, do personagem e na composição das imagens está presente também na relação entre os filmes de Edgard Navarro. Por exemplo, no primeiro filme do diretor, *Alice no país das mil novilhas*, a personagem entra em processo de autoconhecimento, voltando-se para si; o segundo, *O rei do cagaço*, é um ato político, o personagem ataca a tradição e os bons costumes, voltando-se para fora; no terceiro, *Exposed*, o diretor volta-se ao mesmo tempo para si, trazendo questão pessoais como a morte de sua mãe, satiriza a ditadura militar, relacionando um homem impotente, que só consegue se excitar, mostrando poder expondo seu pênis para assustar as pessoas, aos canhões expostos na cidade, como dizendo aos militares: “No fundo, no fundo, vocês são uns brochas”, trabalhando assim a questão do poder de diversas formas.

A relação entre “fora” e “dentro” é trabalhada entre um filme e outro e dentro de um mesmo filme. O que entendemos como opostos não se anulam, mas se unem, se complementam. Assim como os filmes que se complementam nessa estrutura dialética e podem ser vistos como fazendo parte de um mesmo processo do diretor.

Ao analisar o filme *Superoutro*, na chave dessa relação entre os filmes de Edgard Navarro, pôde-se compreender que seu cinema se aproxima do cinema de poesia. Navarro trabalha seus filmes por meio de uma linguagem poética, em que há uma intersecção entre autor e personagem. A partir de um mergulho no personagem, o autor de cinema se expressa, expondo sua forma de pensar e sentir, e traz seu processo de entendimento de si e do mundo por meio do cinema.

Para se ter uma compreensão mais abrangente do filme, buscou-se as referências que Edgard Navarro faz em relação à psicanálise, quanto às três fases de desenvolvimento da criança – oral, anal e fálica –, os sentidos que o diretor estabelece no filme em relação à esquizofrenia, colocada não como doença, mas como elemento simbólico e que reivindica outras formas de existência para além do padrão de normalidade imposto pela sociedade, e a loucura como algo social e político. Assim, a linguagem da loucura é assimilada na linguagem do filme, em sua estrutura dialética, emitindo contradições e oposições.

Ao descobrirmos no filme essa conexão entre o eu e o mundo, a loucura e sua dimensão política, e identificarmos e analisarmos as estruturas entre os filmes, foi possível compreender que, por fazer parte deste processo do diretor, resgatando

reflexões e momentos vividos por ele ao longo de sua vida, o filme *Superoutro*, que se passa logo após a abertura política no Brasil, e é resultado deste processo que vem dos filmes realizados durante a ditadura militar, traz em si esse momento de transição política vivenciado por Edgard Navarro, incorporando críticas, apontamentos e questões sobre o processo.

Dentro destes apontamentos, foram observados elementos como a questão da repressão, visível também em outras obras de Edgard Navarro, que tem continuidade em *Superoutro*, indicando que a violência e a repressão que marcam a ditadura militar e a história do país têm continuidade após a abertura, surgindo de outras formas no regime democrático. A cena analisada no filme, em que essa crítica está presente, é feita por meio da intermedialidade, pois faz uso da poesia, o personagem recita um poema de Castro Alves.

A poesia é muito presente no filme. Vemos frases e poemas pichados nos muros, os poemas de Castro Alves são recitados por Superoutro em diversos momentos da narrativa, mas, em cada momento, há uma intenção e uma proposta diferentes.

Outra crítica feita por meio da intermedialidade é em relação à televisão e à Indústria cultural. Superoutro incorpora a televisão, revistas pornográficas e, literalmente, o personagem das revistas em quadrinhos e do cinema americano: Super-Homem. Dessa forma, traz à luz as discussões sobre a indústria cultural, o consumo, o desejo e a televisão como instrumentos de poder.

Em relação à Indústria cultural e à sociedade de consumo, observou-se, a partir da análise do filme e das leituras de Debord (1997), Adorno e Horkheimer (2002), um paralelo entre o personagem e o cineasta marginalizado, em uma sociedade, na qual a arte, a cultura, tudo é colocado como objeto de consumo, e quem não se encaixa neste sistema é excluído, marginalizado.

Debord (2017) atualiza as discussões de Adorno e Horkheimer (2002) sobre a sociedade moderna, mediada pelo espetáculo, em que as imagens possuem mais valor do que o real, mediando as relações sociais. O espetáculo nesta sociedade centraliza todos os olhares, ocupando o lugar do sagrado.

Superoutro se vê perdido nesta sociedade, seu desejo sexual se confunde com o desejo de consumo, e as imagens de objetos de consumo, revistas pornográficas e televisivas perturbam o personagem.

Essa relação de poder na sociedade do espetáculo é associada à televisão, que é marcante em uma das cenas do filme que une consumo, desejo e poder. Este meio de comunicação se firmou no Brasil durante e com o apoio da ditadura militar, se expandiu e se consolidou como objeto centralizador de olhares durante o período daquele regime e após a abertura.

A crítica e o lugar da televisão como instrumento de poder, pautados anteriormente no filme *Exposed*, de Edgard Navarro, têm continuidade e ganham novas formas em *Superoutro*.

A questão da Indústria cultural norte-americana é associada às discussões sobre o pensamento da esquerda de artistas e intelectuais desde os anos 1960. *Superoutro*, de forma irônica, incorpora o super-herói americano Super-Homem, criticando de forma antropofágica e ambígua o domínio cultural norte-americano, mas pondera o anti-imperialismo no pensamento da esquerda dos anos 1960 e as relações de tutela com o povo.

Vários signos são colocados ao longo do filme. Edgard Navarro faz referência ao cineasta Glauber Rocha em diversos momentos, com imagens ou frases de outros filmes deste diretor. Em dado momento, faz clara referência ao Cinema Novo, mostrando, na principal sala de Salvador, chamada Glauber Rocha, o filme *Eles não usam black tie*, do cinemanovista Leon Hirszman, baseado na peça de Gianfrancesco Guarnieri, que também atuava em filmes do Cinema Novo e fez parte do momento de efervescência que ocorria no meio artístico e intelectual e transformou a forma de se pensar e ver o país, a arte e a cultura nos anos 1960.

Para analisar os elementos contidos nestas cenas e o lugar de fala de Edgard Navarro, foi necessário entender esse processo de revisão cultural que teve início no final dos anos 1950, marca o início dos anos 1960 e que, após o impacto do golpe militar, adquire novas perspectivas.

A partir da leitura de autores como Schwarz (2009), Oliveira (2016), Xavier (2012), Ramos (2008), Melo (2016) e Favaretto (2007), foi possível traçarmos essa trajetória. De acordo com esses autores, nos anos 1960 é marcante a efervescência

que abrangeu diversos campos da arte: cinema, música, teatro. Essas transformações se deram devido ao acirramento das lutas sociais aproximando artistas, intelectuais e a sociedade em uma perspectiva de desenvolvimento nacional que incluísse o povo e se desse por meio da cultura e da educação.

A cultura, então, passou a ser valorizada como meio de transformação. Esse projeto, influenciado pelo Partido Comunista, se ampliou pelo país. O Partido Comunista se aliou à burguesia industrial em um projeto de modernização nacional contra a direita latifundiária.

A esquerda, no entanto, era mais forte em anti-imperialismo do que na organização da luta de classes. Assim, a aliança com a burguesia foi rompida e a organização e a aliança com o povo não foram suficientes para impedir o golpe militar de 1964 (Schwarz, 2009).

O governo militar, com apoio financeiro do governo dos Estados Unidos, realizou contraditoriamente dentro de um regime opressor e conservador a modernização pretendida pela esquerda e tomou para si a ideologia nacionalista, dentro de um projeto que contava com o apoio e abria espaço para empresas estrangeiras. O cinema seguiu as mesmas políticas. Alguns setores da esquerda, na perspectiva de dar continuidade ao cinema e acreditando no Estado neutro, foram incorporados a setores do governo, outros seguiram por um caminho independente.

Estas contradições são problematizadas no filme *Superoutro*, na cena citada acima: *Superoutro em frente ao cinema* com nome do representante do Cinema Novo onde se vê um filme americano em cartaz, no personagem que aparece de frente com Dom Pedro I que proclama um discurso nacionalista de libertação do país, mas o faz usando roupas e associando o gesto de Dom Pedro I com o do herói americano.

Outra questão trazida no filme sobre os processos ocorridos dos anos 1960 aos anos 1980 é a relação da esquerda com o povo. Se existia um projeto de transformação social nos anos 1960, a classe média, artistas e intelectuais se viam como protagonistas desse processo. De forma paternalista e apoiada no par alienação/conscientização, a proposta era levar conscientização para o povo. Todavia, essa consciência de classe se pautava na perspectiva da classe média, artística e intelectual, que tinha uma visão idealizada de povo e ignorava contradições.

O povo ao qual Edgard Navarro adere é um povo relegado da ideia de classe trabalhadora, é o louco, o morador de rua, o lumpemproletariado. O diretor, no entanto, não pretende definir ou fazer uma tese sobre o lumpemproletariado, mas sim colocá-lo em lugar simbólico, aquele ser que não é definido, não é colocado em um caixa.

Edgard Navarro faz parte de uma geração que, após o impacto do golpe militar, passou a rever as perspectivas da geração anterior. Em lugar de olhar para o outro e definir o outro, voltou-se para si, revendo, compreendendo suas contradições, o seu lugar, seu papel enquanto artista, propondo novas formas de se compreender e fazer arte e política.

Esse segundo processo de revisão cultural é expresso nos filmes de Edgard Navarro na forma como o diretor os desenvolve, buscando sempre uma multiplicidade de perspectivas, sempre se revendo e se reconstruindo junto com os filmes.

As transformações, nesse segundo processo de revisão cultural, não se deram de forma homogênea. Um exemplo disso é a Jornada de Cinema da Bahia, em que conviviam cineastas que seguiam as propostas e perspectivas dos anos 1960 e cineastas como Edgard Navarro, que passavam por esse processo de rever e repensar tais perspectivas. Havia, no evento, conflito entre essas duas gerações. Edgard Navarro, muitas vezes, não era considerado por alguns grupos de cineastas por trabalhar com o Super-8, e não se enquadrar em um cinema considerado sério pela geração anterior.

Os questionamentos quanto ao pensamento da esquerda dos anos 1960 estão presentes em *Superoutro* de diversas formas. O diretor parece indicar sua continuidade em uma cena em que mostra um personagem, representando um militante de esquerda, que se assemelha a Lula, discursando sobre Superoutro e a alienação do povo sem nem ao menos ouvir o que o personagem tem a dizer.

Superoutro, diante de todo o discurso do militante, da polícia que o cerca, das imagens de consumo que o perturbam, não dá respostas, opta pela poesia, por voar.

Do período em que *Superoutro* foi realizado até os dias atuais, muitas transformações ocorreram. Como apontou Navarro (2017): no governo de Fernando Collor de Mello, diversos órgãos, que antes incentivavam a produção cultural, foram extintos, deixando a produção cinematográfica quase paralisada. Nos anos 1990, houve a “retomada do cinema brasileiro” (NAGIB, 2002) e o governo de Fernando

Henrique Cardoso, que deu continuidade a um projeto político neoliberal. Nos anos 2000, há novas transformações, principalmente na produção cinematográfica em outros estados da federação. O Estado de Pernambuco se destaca com diretores, como Marcelo Gomes, Claudio Assis e Lírio Ferreira.

Em outros estados, a produção, principalmente a independente, cresce. Navarro consegue filmar seu primeiro longa-metragem, *Eu me lembro* (2005), que, segundo o diretor, foi a retomada do cinema baiano, o que em outras partes do país se deu nos anos 1990. Nesse fluxo de continuidade do cinema brasileiro, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo, Edgard Navarro produziu *O homem que não dormia* (lançado em 2011) e *Abaixo a gravidade* (em 2017).

Apesar de tantas transformações, muitas continuidades foram observadas durante esse período. A televisão, apesar do surgimento de novas mídias, como as redes sociais, continuou pautando a verdade no país e mostrando-se mais uma vez como instrumento de poder. O governo, que tínhamos como de esquerda, mais uma vez repetiu as alianças com a burguesia e podemos questionar a sua perspectiva paternalista. Em 2016, enquanto esta pesquisa estava sendo realizada, mais uma vez a aliança com a burguesia foi quebrada. O país sofreu um golpe de estado, que teve a grande mídia, já alertada em *Superoutro*, como instrumento de poder, desempenhando papel fundamental¹⁶. Neste golpe, o projeto neoliberal ganhou força: direitos trabalhistas estão sendo extintos, serviços públicos estão sendo privatizados, empresas estatais leiloadas.

O embrião desta pesquisa surgiu em 2011, antes de todo esse alvoroço, momento em que a pesquisadora integrava a Comissão da Verdade da FESPSP (Fundação Escola de Sociologia e Política), com uma inquietação diante do filme *Superoutro*, em relação aos processos da esquerda e às continuidades de estruturas da ditadura militar no período democrático apresentadas neste filme. As respostas a tal inquietação foram confirmadas pelos fatos que ocorreram durante o período da pesquisa.

¹⁶ Sobre o golpe de 2016, consultar: **Por que gritamos Golpe?**: Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. Org. Ivana Jinkings, Kin Doria e Murilo Cleto. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

Assim, a partir dos fatos, das leituras e da visão desse processo sobre a perspectiva de Edgard Navarro, foi possível a construção de uma visão mais ampla e abrangente do período que ainda tem seus desdobramentos na história do país. Todavia, assim como os filmes de Edgard Navarro, esta pesquisa não dá respostas a este processo, mas apresenta reflexões levantadas e que nunca devem ser enterradas, devem ser retomadas a todo momento e olhadas de diferentes formas, através dos filmes e fatos, para compreendermos de diversos ângulos e construirmos a nossa história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: Iluminismo como mistificação das massas. In.: **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. Elogio a profanação. In.: **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2010.

ALVES, Castro. **O navio negreiro e outros poemas**. São Paulo: Saraiva, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo, **A arte moderna**. Tradução: Denise Botman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARARIPE, José. **O que ninguém sabe sobre a Lumbra**. Caderno de cinema. Disponível em: <<http://cadernodecinema.com.br/blog/o-que-ninguem-sabe-da-lumbra/>>. Acesso em: 17 nov. 2017.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Tradução: Marcelo Felix. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

AUTRAN, Arthur. A Margem. In: PUPPO, E; Albuquerque. H. C. (Orgs). **Ozualdo R. Candeias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. **O Capitalismo como religião**. (Org. Michel Löwy). Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BETA, Janaína Laport. Entrelaces: artes visuais, cinema e a poética de Hélio Oiticica. **Revista Garrafa 25**. Set.-dez. de 2001. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/viewFile/9470/7418>>. Acesso em 13 nov. 2017.

BERNARDET, Jean-Claude. Marginal? In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Orgs.). **Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001.

_____. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo**. São Paulo: Círculo do livro, 1974.

BUCCI, Eugênio. A crítica da televisão. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. O Espaço público no Brasil. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaio sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BURGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. Poesia e oratória em Castro Alves. In: _____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos (1750 – 1880). São Paulo: FAPESP, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2011

CASTELO BRANCO, Edward de A. **Todos os dias de Paupéria**: Torquato Neto e uma contra-história da tropicália. 2004. 289f. Tese de Doutorado. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2004.

CLETO, Murilo; JINKINGS, Ivana; DORIA, Kin (Org). **Por que gritamos Golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo editorial, 2016.

COOPER, David. **A linguagem da loucura**. São Paulo: Martins Fontes/Editorial Presença, 1978.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Performance. In: _____. **Arte no Brasil 1950-2000**: movimentos e meios. São Paulo: Alameda, 2004.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. **O super-8 na Bahia**: história e análise. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. As potências do falso. In: _____. **A imagem – tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990

FARIAS, Roberto. Embrasilme, Pra frente, Brasil! e algumas questões. In: SIMIS, Anita (Org.). **Cinema e Televisão durante a Ditadura Militar**: depoimentos e reflexões, Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial/ UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

_____. Cineasta fica nu para a plateia horrorizada. **Folha de S. Paulo**, São Paulo. 15 set. 1978.

FORTUNA, Daniele Ribeiro. A linguagem do simulacro em Andy Warhol. **Artefactum** – Revista de estudos em linguagem e tecnologia, ano V, n. 1, p. 1-19, maio 2013.

GOTTWALD JUNIOR, L. A. **A desconstrução do mito da Transamazônica a partir da ótica cinematográfica**: tradições intelectuais e representações de Jorge Bodanzky e Orlando Sena no filme *Iracema - uma transa amazônica*. Dissertação de Mestrado. História, Cultura e Identidades. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2016.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

HERMANN, Jennifer. Reformas, endividamento e o “Milagre” Econômico: 1964-1963. In **Economia brasileira contemporânea** [recurso eletrônico]: 1945-2010 / [organizadores Fabio Giambiagi, André Villela, Lavínia Barros de Castro e Jennifer Hermann.]. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2011. recurso digital.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio da subjetivação. In.: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004

_____. Eu vi um Brasil na TV. In: COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, Maria Rita; SIMÕES, Inimá F. **Um país no ar**: história da TV brasileira em três canais. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 167-323.

KRAAY, Hendrik. **Entre o Brasil e a Bahia**: As comemorações do Dois de Julho em Salvador, século XIX. *Afro-Ásia*, n. 23, 1999, pp. 47-85. Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002303>>. Acesso em: maio 2018.

LEMINSKI, Paulo. La vie en close. In.:_____. **Toda Poesia Paulo Leminski**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. O inchaço do presente: experimentalismo Super-8 nos anos 1970. **Filme Cultura**, v. 54, p. 28-32, 2011.

MELO, Isabel de Fátima Cruz. **Cinema é mais que um filme**: uma jornada de cinema da Bahia (1972 – 1978). Salvador: Edune, 2016.

_____. No meio do caminho tinha uma Jornada, ou era ela o caminho? Jornadas de Cinema da Bahia. In: ZACHARIADHES, GC., org. IVO, AS., et al. **Ditadura militar na Bahia**: novos olhares, novos objetivos, novos horizontes [online]. Salvador: Edufba, 2009, vol. 1, p. 191-213.

MULLAHY, Patrick. **Édipo**: mito e complexo. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

NAGIB, L. Politics of impurity. In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London, New York: I.B. Taurus, 2014, p. 21-39.

_____. **O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses (1830 – 1848): estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine**. Tradução: José Marcus Macedo, Samuel Titan Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Bernardo, **Navarro e outros super-heróis**. Revista contra campo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/31/navarro.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

OLIVEIRA, Aristides. **Jomard Muniz de Britto e o palhaço degolado**. Teresina: Edufpi, 2016.

PASOLINI, Pier P. O cinema de poesia. In:_____. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A. S. (Orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012., p. 51-74.

RAMOS, José M. O. **Cinema Estado e lutas culturais**. São Paulo. Paz e Terra, 2008.

SACRAMENTO, Paulo. Prefácio. In: FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

SIMIS, Anita. **Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia**. <<http://www.rp-bahia.com.br/biblioteca/pdf/AnitaSimis.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In:_____. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

TAVARES, Bráulio. **O curta metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador**. Salvador: Gráfica Econômico, 1978.

TEIXEIRA, Francisco E. **O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo** (Mario Peixoto Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, 2003.

UCHÔA, Fábio Raddi. A deambulação em Candinho, de Ozualdo Candeias. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana (Org.). **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Anablume, 2006, v. VII, p. 183-190.

_____. A colagem na obra de José Agrippino de Paula: migração de procedimentos entre literatura, teatro e cinema. In.: **Contemporânea | comunicação e cultura**. Salvador, 2015, v.13 – n.01 — p. 225-241.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento:** Cinema Novo tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Entrevistas

NAVARRO, Edgard. Entrevista concedida a Tais Rodrigues Freire. Lauro de Freitas, 1 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.]

NAVARRO, Edgard. **A luz irrefutável:** uma conversa com Edgard Navarro. Revista Cinética. Maio de 2012a. Entrevista concedida a D. Caetano, F. Andrade e J. Gomes. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistanavarro.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2012.

NAVARRO, Edgard. **Mostra do Filme Livre.** 2012b. Entrevista concedida a Chico Serra. Disponível em: <http://mostradofilmeivre.com/12/pub/entrevista_indita_com_edgard_navarro_home_nageado_este_ano-2027.html>. Acesso em: 17 nov. 2012.

NAVARRO, Edgard. **Edgard Navarro, rei sem cagaço:** Entrevista com Edgar Navarro. Revista Contracampo. Outubro de 2001. Entrevista concedida a D. Caetano, R. Gardnier e F. Veríssimo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/31/navarroentrevista.htm>>. Acesso em: 8 set. 2012.

NAVARRO, Edgard. **Encontro com Edgard Navarro:** “Para minha surpresa, eu sobrevivi a mim mesmo”. Entrevista concedida a Aristides Oliveira. Revista dEsEnrEdoS. Ano VII, n. 23, Teresina – Piauí, maio de 2015].

Filmografia

ABAIXO A GRAVIDADE. Direção: Edgard Navarro. 2017 (109 min), son., Color. Digital.

ARMACORD. Direção: Federico Fellini. 1973 (125 min), son., color. 35 mm.

A VOZ DO BRASIL. Direção: Edgard Navarro. 1992 (5 min), son., color. Betacam.

A MARGEM. Direção Ozualdo Candeias. 1967 (96 min), son., P&B. 35 mm.

BYE BYE, BRASIL. Direção: Carlos Diegues. 1979. (100 min), son., color. 35mm.

E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. 1983. Cor. Sonoro 132' 35 mm.

ELES NÃO USAM BLACK TYE. Direção: Leon Hiszman. 1981. (123 min), son., color. 35mm.

ESTAFETA. Direção: André Sampaio. 2008. (54 min), son., color. Digital.

EU ME LEMBRO. Direção: Edgard Navarro. 2006 (110 min) Son., Color., Digital.

- EXPOSED. Direção: Edgard Navarro. 1978. (8 min), son., color. Super-8.
- IRACEMA - UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 1974, son., color., 35 mm.
- LIMITE. Direção: Mario Peixoto. 1931 (120 min), mudo., P&B. 35 mm
- MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969. (110min), son., color. 35 mm.
- METEORANGO KID. O herói intergaláctico. Direção: André Luís Oliveira. 1969. (85 min), son, P&B. 35 mm.
- NA BAHIA NINGUÉM FICA DE PÉ. Direção: Edgard Navarro. 1980. (22 min), son., color. Super-8.
- O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Direção: Rogério Sganzerla. 1968. (92 min) son., P&B. 35 mm.
- O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Saraceni. 1965. (93 min), son., P&B. 35 mm.
- O PAPEL DAS FLORES. Direção: Edgard Navarro. 1999. (6 min) son., color. Vídeo.
- O REI DO CAGAÇO. Direção: Edgard Navarro. 1977. (10 min), son., color. Super-8.
- TALENTO DEMAIS. Direção: Edgard Navarro. 1995. (70 min), son., color. Betacam.
- TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. 1967. (115 min), son., P&B. 35 mm

APÊNDICE I

NAVARRO, Edgard. Entrevista concedida a Tais Rodrigues Freire. Lauro de Freitas-BA, 1 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice desta dissertação.]

Conte sobre a influência da contracultura em seu trabalho.

Eu já tinha plantado em meu espírito, com os Beatles, a coisa do ácido lisérgico, do movimento hippie, da guerra no Vietnã, aquela coisa do Martin Luther King, tudo isso, e Caetano com a Tropicália, Gil, Chico, são os quatro pilares, eu acho, dentro do meu espírito, desta construção de uma forma de pensar que tocava minha sensibilidade do jeito certo. Sentia que era aquilo que queria para mim: *Alegria*, *alegria* deveria ser o hino nacional. Era essa desarticulação, uma coisa que parecia feita a facão. O cinema também vinha com Godard, quebrando essa coisa da narrativa linear, uma coisa também muito nova, às vezes até feia para mim, que eu não entendia direito. O filme de Godard, eu não consegui entender, só vim a entender depois, mas já me tocava de um jeito diferente. Dizia assim: “Porra, é nesse mundo que eu quero atuar, não é um mundo de mentira. É o mundo de investigação, ninguém está dizendo nenhuma verdade absoluta. Isso aí é uma coisa muito verdadeira para mim”.

Essa coisa para mim era muito verdadeira e se instalou quando eu tinha 18, 19 anos. Via que essa carreira de ser um técnico engenheiro e tal, já ali. Passei no vestibular, mas ao mesmo tempo eu perdi um vestibular, que foi da vida que ia para um lado e eu ia para o outro, sabendo que eu não seria um bom engenheiro, mas fui até o fim. Acho que existe uma loucura em mim, uma certa compulsão de ir até o fundo da desgraça para bater com a cara na desgraça, com a fera, a esfinge, o que quer que seja para entender. Talvez, eu precise ver para acreditar, eu sou tão estúpido que talvez eu tenha que lidar com o mistério de uma forma estúpida também.

O que conta é a fé. Você tem que fazer sem ver, e para entender isso eu tive que tomar umas porradas que me conduziram para um caminho. Eu saio da universidade e exigem de mim um comportamento que seja de um profissional, que vai começar a trabalhar, ter vida de adulto. Tinha 23 anos e eu não queria ser adulto. Eu me insurgia

contra esse mundo, estava no meio da ditadura, governo Médici. Saí da universidade em 1972 e 1973 e a sociedade exigia de mim: “você se formou em uma universidade, você tem que dar um retorno, você foi formado para ser um profissional, seu papel social”. Então, em 1974, rompi com a engenharia, essa coisa da Odebrecht. Tive um emprego na Odebrecht durante dois meses e disse: eu vou ficar doente com isso... Não sabia onde queria estar, mas sabia onde não queria estar. Aí, me agarrei com a coisa de arrancar a tampa dessa panela, que é o efeito que a cannabis tem sobre mim, entendeu? E isso foi muito revelador, não é com todo mundo que tem o efeito que teve para mim. Para mim, foi como uma bomba atômica dentro do meu coração e da minha cabeça.

Sobre sua postura política em relação à ditadura militar.

Meus amigos, uns mais velhos, foram fazer a guerrilha. Eu tenho uma música que é sobre Theodomiro Romeiro¹⁷. Quando eu soube que Theodomiro foi condenado à morte, fiz uma música em homenagem a ele e minha covardia. A coragem dele e meu medo, a música dizia mais ou menos assim: “você vai morrer, hoje, você vai morrer, breve você vai morrer, seu medo me mata, seu medo me mostra que eu não lutei nada”. Eu tinha um sentimento de culpa por não ter feito a guerrilha, mas eu sei que, se tivesse feito, teria sido um fiasco com uma arma na mão. Porque eu não era um homem, era um menino e não queria me tornar homem... Era uma espécie de Peter Pan.

Esse caminho da política já tinha se mostrado com as reuniões em 1968. Em 1969, com Meteorango já veio toda essa descarga. Para mim, embora admirasse atitude dos caras que pegaram em arma – até fiz um filme que é um tributo a isso, um filme sobre Lamarca –, mas não seria a pessoa para fazer isso. Porque eu era um menino medroso, não acreditava nisso, que, para ser homem, você tinha que ser um macho alfa. Eu não era um macho alfa, o que é que eu podia fazer?

Eu não podia ter filho. Você tinha que ser chefe da família. Se não fosse chefe de família, você tinha que mudar a relação de uma forma que fosse efetiva de poder. A relação de poder. E no Brasil, a relação de poder, como a história do Brasil foi toda

¹⁷ Membro do PCRB (Partido Comunista Revolucionário Brasileiro), condenado à morte pelo governo militar em 1970.

transversa, toda invertida, toda troncha, levou a gente a um golpe militar que estava matando gente, torturando gente. E a única forma que a juventude na minha faixa de idade, quando tinha...

Acho que, na verdade, eu tinha muitos problemas umbilicais. Era muito criança ainda, Peter Pan. Então, enquanto que não for homem eu não posso pegar em armas, mudar o mundo de uma forma, materialista, dialética, marxista. Não vou acreditar nisso, isso não é meu mundo! eu não podia ser pai, marido, não podia ter família, um bocado de coisas... O que eu posso fazer? Talvez, possa ser um acrobata, um trapezista. Talvez, possa ser um ator, um artista. A arte já mostrou, porque eu já havia feito algumas coisas, pequenos poema e canções. Estudei um pouco de piano na infância, sabia que por ali poderia sair alguma coisa boa. Porque eu era reconhecido nos festivais pela minha música com 19 e 20 anos. A maconha veio me arrancar esse fluido de fazer o que me der na telha, sem me preocupar se aquilo era ridículo... Então, fui.

A fé que estava faltando, que eu não tinha nesse mundo dos homens, bateu ali, mas era a fé num mundo particular, era um mundo de novilhas, de Chico Buarque. Justamente no ano em que fui iniciado com a cannabis, foi um ano de produção do *Fazenda modelo*, uma metáfora sobre o Brasil da ditadura militar e tal. Então, vi ali uma possibilidade de fazer alguma coisa poética e consequente com os filmes, com o Super-8. Aí, pensei na Alice¹⁸, no que ela era, tudo o que eu pensava era muito valorizado por mim mesmo, eu perdi o juízo, o julgamento... Achava assim: “se eu me livrar dessa coisa, eu também posso estar livrando outras pessoas, pode ser que elas sejam tão estúpidas quanto eu, tão crianças, tão Peter Pan quanto eu, algum elo existe, eu não sou o único”... Louco essa coisa da música também: “se sou muito louco...”. John Lennon: “podem achar que eu sou um sonhador, mas eu não sou o único”. Essa poesia de John Lennon, de Gil, essa faculdade que me tocava era bem mais potente do que toda aquela lenga-lenga dialética-materialista. Não conseguia nem ler aquilo, mas eu achava que era muito necessário que alguém fizesse essa coisa.

Chico, Gil e Caetano me ajudaram muito, cada palavra, cada canção, me mostrava como é estúpido esse mundo dos homens. *Pequeno príncipe* também, eu já tinha lido,

¹⁸ Se refere à personagem de Lewis Carroll, no livro *Alice no país das maravilhas*, que era protagonista no seu filme *Alice no país das mil novilhas*.

era uma coisa das meninas que liam aquele livro e de alguma forma se transformavam. Porque é uma coisa transformadora aquele livro, e outras coisas que eu li, que eram muito simples e me davam a confiança nessa coisa da potência, do poder da poesia, transformador da poesia.

Então, me identifiquei absolutamente com essa falange. Não é que eu não dê importância à ciência, mas eu não posso ser um cientista, academia, enfim... Fazer um filme, tudo bem! Mas, fazer uma tese sobre um filme... Vou lidar com uma série de pessoas que tem o pensamento pragmático, cartesiano, ou kantiano ou caralhano, não sei: eu detesto comer pepino, mas tem outras pessoas que adoram comer pepino, eu gosto de outras coisas que outras pessoas detestam, é simples assim.

Sobre *O rei do cagaço*.

Não sei se esse elo já foi feito, a coisa do cocô das vacas e do excremento, nasce a luz, e naquela coisa que parece um falo, tem a ver com a coisa edipiana da homossexualidade. Tem a ver com androgenia. Descobri essa perspectiva de ser mulherhomem, homemmulher, isso para mim era fantástico. Podia ser bi, tri, tetra, hexasexual, isso para mim foi uma revelação, é um salto da humanidade que gente estava andando ali na década de 70. Um salto na humanidade, que não se deu, mas se plantou alguma coisa. Agora acho que as atitudes mudaram e a humanidade, como diz Lulu Santos, assim caminha, a passos lentos. De um modo geral, aquilo que foi plantado está aí, você vê um movimento hippie apurado. Vejo gente que está fazendo, uma coisa que é novo... Aquilo teve um salto.

Um salto orbital. Eu me interessava por essa coisa da química, física, física quântica, essas coisas se tocam, com a filosofia, a história, a ciência se toca com a religião e eu era apaixonado por Deus. Era um católico, me neguei Deus, matei Deus... Disse: "Deus está morto!", e me arrependi disso, matei o pai, também me arrependi. As culpas que isso gera, tudo isso, todo esse sacudimento para compreender que isso é necessário para o parto de uma pessoa que vai olhar o mundo com olhar de quem acorda, de quem nasce de novo. Vou mudar meu nome, não vai ser mais Edgard, meu nome é Renato de Campos, é a primeira vez que eu estou declarando isso (risos).

Você tem essa capacidade de se perdoar, de se rever e mudar tudo....

Sim, isso é verdade. Tenho facilidade de me descobrir, me perdoar, mas isso é pau a pau com a coisa da culpa, que não me deixa em paz. Quando eu penso que já foi, eu vejo que não, é um jogo de átomos que as coisas ficam se mexendo sempre, é uma dança. Por exemplo, você faz yoga, eu, desde os 20 anos, quero meditar, mas não consigo, porque sou muito falastrão, e dentro do cinema eu fui mais do que falastrão e fiz umas coisas que tiveram uma função que, se não serviram para mim, e eu acho que serviram. Sinto que, no mínimo, essas coisas todas, essas porras todas que botei para fora, esses excrementos e sangue e secreções, no mínimo me limpou. Hoje, me sinto mais zerado, mais capaz de ser feliz e ficar em paz por nada. Não precisa de motivo para ficar em paz. Sinto que isso é uma conquista, mas pode ser uma ilusão também. Não aposto em mim em nada, não boto a mão no fogo por nada, que se acabaram os problemas... Não existe isso.

Estou em paz. Nunca mais tinha vivido um período tão longo em paz, mas também tomo tarja preta. Isso também tem a ver com as drogas que temo, mas eu prefiro tomar a tarja preta do que viver um inferno aqui dentro. Muita gente que fuma um baseado fica legal, um baseado eu piro de uma forma muito esquizoide, mas quando eu tomo minha droga “legal” eu passo bem, acho que o importante é isso, cada um com sua droga.

Sobre a Alice.

Falei de Alice, por conta do excremento, esse movimento de Alice tem a ver com a coisa da ingenuidade, da perda da ingenuidade.

Me conte sobre colocar o seu pai representando em Alice.

Dando cambalhotas? Poxa, porque, junto com o Chico, chegou Lewis Carroll, aí precisei ler *Alice*. Não tinha lido *Alice no país das maravilhas*, mas falei: “eu tenho que ter um mínimo de seriedade, vou ler o livro do cara, poxa”.

O livro do cara é uma viagem, é totalmente viagem! Não tinha lido quando criança, não é leitura de criança, é uma leitura de adulto. Não tem idade, ela tem sua própria sintaxe que atinge um jeito a sensibilidade das pessoas. E o que ela me trouxe? O fato de ele ser um homem problemático, um homem complicado em vista da própria sexualidade dele, ele tem suspeita de ter episódios de pedofilia. Não se sabe ao certo,

mas é possível que ele tenha tido uma coisa mais além do que deveria ser com uma sobrinha dele. Alguma coisa por aí, eu falei: “Poxa, problemas sexuais também na história...”. Mas, dentro daquilo que eu não entendia muito bem... Não era o que eu queria sustentar.

O que queria sustentar era que eu era Alice, e que eu perdi a ingenuidade através do cogumelo, e, quando vi a leitura, selecionei pequenos trechos. Tinha um desses poemas que era assim: “o senhor está velho, meu pai, com cabelinho todo branco e ainda dando tantas cambalhotas, o senhor acha isso direito?, seja franco.”. Aí, ele disse: “na minha mocidade, eu não fazia nada disso com medo de perder meu miolo, mas, agora que já sei que não tenho nenhum juízo, eu...”. Falei: “meu pai é a figura mais respeitada, mais séria, mais puritana do mundo”. Hoje, quando fumo maconha, meu pai, que era uma sombra, era um assombro, vira um avô querido. Ele não era meu pai no sentido da idade. Quando eu nasci, ele já tinha 50 anos, a diferença de avô, eu tive problemas sérios de odiar, de querer que ele morresse, está dito em *Eu me lembro*, com todas as palavras.

Eu queria que ele morresse, odiava ele com todas as forças do meu ser, porque ele era machista, um homem mau, repressor tudo de ruim, entendeu? Tipo a fita branca de amarrar os braços na cama para não bater punheta, tipo assim: nem se fala nisso, essa palavra não se podia se falar, nem a palavra namorar pode falar. Um homem que nunca deu uma porra, um filho da puta, para mim era tudo que eu precisava, tudo que eu queria para enfrentar e matar o pai segundo Freud, porque eu estava lendo Freud, era chegar, jogar merda, porra, todas as coisas imagináveis de fazer para desmoralizar o pai. E, aí, já não era mais meu pai, era um arquétipo do meu pai, e meu pai era um velhinho de 76 anos e tal. Tinha um carinho muito grande por ele, porque tudo aquilo tinha sido superado. Agora, era um velhinho, poxa, que eu tinha que perdoá-lo e ser pai dele. Ele me perguntava: “Como é que vai ser Edgard, você que sabe tudo como é que vai ser quando a gente morre? O que é que acontece?”. Aí, mandei para ele, disse: “meu pai, eu não tenho certeza, ninguém pode ter certeza sobre isso, mas eu acho que a gente sai desse corpo, que já tá velho, imprestável, doente e vai para onde quiser, leve como uma pluma, você nem se lembra que sofreu. Não sabe nem o que é sofrimento, é uma coisa mágica, fica lindo, pronto”.

Porque também tinha acontecido isso comigo. Morava na casa de um cara, ele era velho e morreu. Antes de ele morrer ou logo depois que ele morreu, sonhei com ele, ele teve um AVC e morreu. Aí, ele veio no meu sonho. Eu pensei em fazer um filme, um dia talvez eu faça um filme chamado *Looping*: é um homem que entra numa roda de teatro e fala: “bebi arsênico”, e cai no chão. Aí, daqui a pouco, ele se levanta e começa a sair pulando e voando dizendo: “pensei, mas era diferente, aconteceu comigo, estou feliz, estou rindo, que maravilha, que bom que é morrer!”. Sai de cena correndo, daqui a pouco você vai contar a história com outra câmera, a mesma cena, você faz um looping 3 vezes com ele e, na última, ele termina dizendo: “bebi arsênico”. É a eternidade, uma boa ideia, não é? Eu sonhei com ele, ele veio e me disse.

Quando meu pai me perguntou, eu disse: “Acho que quando a gente morre vai acontecer isso, a gente vai ficar livre do corpo”. Mas era uma crença e ainda continua sendo uma crença minha. Acho que aquele homem que bebeu arsênico era uma pessoa muito simpática, estava muito dolorido naquele corpo, acho que aquele corpo já estava muito dolorido.

Quantas vezes eu já tive vontade de beber arsênico, por dores menores do que a dele, pois quando chega no nível de só não suportar, a gente finaliza, mas quando está só no desejo de morrer, a gente acorda no outro dia querendo continuar e acreditando na esperança de que tudo vai mudar, que vai ser melhor.

Mas, meu pai é isso, já tinha feito as pazes de todos aqueles encontros terríveis que tínhamos no passado. Aí, disse: “vou botar meu pai nesse filme”. Essa relação de dizer assim: “hoje, que eu sei que eu não tenho nenhum juízo”. Eu não podia nem acreditar, mas ele já estava tão doido, no sentido de mais inocente, no sentido positivo, um doidivana, que eu levei o velho lá para o parque da cidade na Pituba, e botei uma câmera, não tinha tripé não usava tripé, e ele disse: “Vou dar cambalhota, qual o figurino?”. Calça de pijama, e eu botei ele no carro com a minha sobrinha e fizemos aquela cena, ele fez aquela vez. Aí, falei: “Conseguiu!”. Não sabia se ia conseguir ou não, mas se eu tivesse pensado duas vezes, talvez eu não teria feito aquilo, porque é uma temeridade, o velho poderia ter alguma coisa na coluna, inclusive, ele teve, na segunda vez. A gente filmou duas vezes e eu rodei de um jeito que parece que ele vai dar uma outra cambalhota, dá sensação nos espectadores que aquilo não acabou.

Sobre *O rei do cagaço*, Super-8 e os monumentos atacados.

Em toda minha ação naquele período tinha uma atitude jocosa, pirracenta, provocadora de uma geração que era cristalizada, de alguns que se achavam com as ideias cristalizadas, não uma metamorfose ambulante.

Não dá para negar, aos 67 anos, o jovem pirracento que eu fui, essa guerra que eu fiz aos ícones, era iconoclastia a palavra, e quem me disse isso a primeira vez foi um padre que era diretor do colégio onde estudava. Eu voltei lá quando eu estava na faculdade e, no meio de uma reunião, estavam todos os colegas antigos no final, conversando, e eu perguntei ao padre: “Eu sempre quis fazer uma pergunta a você: você nunca se masturbou?”. Fez silêncio aquela coisa, ele ficou vermelho, nervoso e disse: “você é um iconoclasta, hein, rapazinho?”. Aí eu fui procurar saber o que era iconoclasta e eu descobri que eu era um iconoclasta, eu uso essa palavra no *Rei do cagaço*: “uma atitude iconoclasta, criminoso”, aquele discurso todo. O tom é glauberiano, os filmes foram feitos paralelamente e eu acho que a gente teve algum tipo de sintonia, porque ele tem o mesmo tom do *Di* de Glauber, um tom radialístico, uma coisa assim.

Eu quis um pouco imitar o jeito de Glauber, tudo inconsciente, mas acho que tem esse paralelismo. Enfim, o filme é um ato e acho que ele, como os outros dois que foram feitos... *Alice*, mais ou menos, tinha um roteiro a cumprir, tinha a *Fazenda modelo*¹⁹. *O rei do cagaço* não tinha nada, eu estava lendo Freud, o livro da minha mulher se chama: *Édipo mito e complexo*. Estudei aquilo, vou continuar estudando, vai ser sempre uma referência para mim, como Nietzsche, a Bíblia também. Estava lendo livro, aprendendo muito do que eram essas fases, anal oral, fálica, e estava percebendo o sentido que tinha. Foi aí que veio a luz do sentido e estava relacionando com todas essas coisas: o cocô, o cagaço e o medo. Tinha Dalí na história, estava lendo *Confissões inconfessáveis de Dali* de uma forma ingênua, porque Dali é um escroto, um cara de uma perversão, quando ele morreu queimado e tal eu falei: “As coisas não acontecem por acaso. Aquela coisa de o que você planta você colhe”. Tenho sempre comigo a coisa do espírito, a coisa talvez cristã um pouco, mas budista, enfim, de que você tem que plantar boas sementes, uma coisa que é muito autoajuda

¹⁹ Livro de Chico Buarque no qual o filme foi baseado.

e pode ser, eu não tenho o menor problema com isso, porque li livro de autoajuda no momento que eu estava precisando.

Terminando *O rei do cagaço*, tinha Freud e tinha Dalí, estava intermediando a coisa, e eles estavam mortos. É como se eu falasse, uma coisa mediúnica, entendeu? Eles falaram para mim e eu estava catalisando e transformando aquilo, porque é um problema meu e tem a ver com diabo, um pacto satânico, uma coisa assim. Porque quando eu fiz o filme e botei no festival, que eu dei uma bola, me veio a única coisa: “que você tem a fazer é queimar esse filme, porque isso é diabólico, isso vai fazer mal a todas as pessoas”. Quando saí da viagem, falei: “vou queimar isso, porque, se sou um diabólico, vou ter que cumprir o meu destino”.

Isso ainda me persegue até hoje, mas hoje a perspectiva já mudou, a luz é outra, isso já não me constrange. Ali eu nem falava disso, sabia que estava fazendo algo do tipo, um pacto com a fama, Fausto, Mefistófeles. Eu estava fazendo um pacto com a fama, o dinheiro, a vida material... Por que eu ia poder ganhar a vida com isso, entendeu? “Você vai ganhar a vida com merda? Mostrando merda e cagando na cara dos outros?”

Não sei o que é isso. Sei que, para continuar a viver, tinha que continuar fazendo arte. E não sei que tipo de arte que eu poderia fazer que não fosse cinema. E eu me sinto vencedor dos meus próprios demônios. É aquilo que eu falei naquele dia, que eu tinha uma clave de Hércules, que eu batia na cabeça deles e de lá saía uma clave de luz e eles passavam a ser meus anjos, meus protetores. É uma metáfora que me serve muito, porque, quando vem um confronto desse, digo: “Não, eu estou cumprindo”. Não estou me suicidando: “Vocês vão me torturar de que forma?”. Tomara que eu faça uma passagem de passarinho, como Paulino²⁰ fez... Eu tenho um medo disso, de ter uma morte terrível. Aí, me volta isso: “Você fez um pacto, você vai ter que pagar um preço. Fico com esse rabo preso nessas coisas, mas, de qualquer forma, vejo isso de outro ângulo: é uma coisa que Brecht fala: “Você não pode usar a mesma estratégia em dois momentos da luta, porque, no momento em que você usou aquela estratégia, você venceu ou perdeu, porque o sol estava naquela posição.”. E, agora, o sol está lá. É como o time que joga contra o sol: o goleiro não enxerga, e a luz da infância, da

²⁰ Luís Paulino, cineasta baiano amigo de Edgard Navarro que faleceu em 2017.

lira dos 20 anos, não é a mesma do 67. O que vejo hoje é a luz do fim de tarde, não vejo aquela coisa terrível que o diabo vai me carregar para o inferno, entendeu?

Em relação ao *Rei do cangaço* e *O rei do cagaço*?

O *Rei do cangaço* é um ícone. É isso: é um ícone para ser eterno. O *rei do cagaço* é uma atitude pirracenta, infantil, que mexe com coisas até sagradas, como uma criança que não sabe direito o que está fazendo, um *infant terrible*, a todo custo para poder pirraçar, para instigar e tudo, inclusive para poder chamar atenção. Acho que nesse momento eu fazia qualquer coisa para chamar atenção, e nisso eu estava sendo buzinado por uma lição de magia. O Castanheda dizia: “Você quer matar o ego? Exponha-o ao ridículo”. Tudo aquilo, de tirar a roupa, tem a ver. Para mim, naquele momento era uma exposição ao ridículo para que o ego fosse dinamitado. Mas, o que aconteceu? O que não mata engorda. Meu ego não morreu, cresceu. Continuo lidando com ele, porque ele é meu corpo. Aprendi isso, alguém descobriu isso, essa relação estrita entre o ego e a carne, o corpo. Então, negar o seu ego é como você ficar se mortificando, é uma violência. Aí, dou meus peidos, faço minhas coisas, entendeu? Minhas cagadas, minhas trepadas, em todos os sentidos. E isso vira uma coisa de criança.

Em relação ao *Super-8*, qual era a intenção?

A intenção era fazer cinema, mas o Super-8 facilitava tudo nessa primeira fase, porque eu não tinha ninguém, era solo, não dependia de ninguém, pegava minha câmera e saía a tiracolo, caçando imagens. O *rei do cagaço* e *Exposed* foram dois filmes feitos com um conceito central e foram se aglutinando coisas, mas ele tem esse conceito central e tem um desfecho que é feito depois, que é o cara se masturbar na frente das meninas.

Sempre estou me botando na fita com a cabeça na guilhotina. Sou eu mesmo que sou Alice, eu não trabalhei no *Alice*, mas eu sou Alice e, no *Rei do Cagaço*, eu não sou o *Rei do Cagaço*, mas eu estou no filme. Sou um porra louca, entendeu? Que toma um *by passe*. Ele também dá um *by passe* no cara, depois ele toma um *by passe* da mulher. Aí, ele sai feito um merda, ele vira um merda, ele é um merda, ele é um Rei do cagaço, no sentido do medo e tudo, de ficar de quatro pés, olhando para cima.

Sou um traste, uma pessoa que perde juízo. E perde juízo no sentido de perder o senso e ficar avacalhado, tanto quanto o próprio Rei do cagaço avacalha os outros. Eu próprio sou avacalhado também, e no final eu falo: “Não me pergunte nada, pelo amor de Deus”. Isso tem a ver com essas coisas, esses medos, temores do diabo e tal.

Na época eu não estava preparado para responder essas perguntas. Hoje, me sinto muito menos despreparado, mas não totalmente preparado, não. Eu teria que meditar sobre o tema para saber exatamente o que quer dizer isso, mas é uma chave. Na última hora, acho que tem a ver com homossexualidade não assumida. Isso, estou dando a você uma pista. No *Abaixo a gravidade*, tem uma coisa da homossexualidade não assumida também, de um personagem chamado Myselfie, que faz análise. E o cara o acha tão egocêntrico que o chama de Myselfie. Não consegue falar de outra coisa a não ser das suas próprias dores. E é Bertrand²¹ que faz o personagem Myselfie.

Estou sempre me botando na berlinda, dizendo: “Sou um merda, sou um cego, sou um veado, sou um louco, um filho da puta, tudo. Sou um Rei do cagaço, um cara que se caga de medo, sou eu, eu sou, eu sou o cara”. Ou, então, o cara que se fode, como é a música do Roberto Carlos? “Esse cara sou eu”. Eu descobri isso e me tremi todo. Descobri que eu era o Barão²², era o cara que tinha sido Barão. Falei: “Putá que o pariu! Agora entendi porque que sofro tanto...”. Se alguém quer entender realmente sobre um tema que conhece, tem que escrever sobre si mesmo.

É interessante porque Bernardet fala isso, que os cineastas estão sempre querendo falar do outro, mas estão sempre falando de si mesmo. E você já assume isso.

Eu achei uma resposta para isso em uma coisa, acho que é de Dostoievski: se alguém quer escrever sobre um tema que realmente conhece, tem que escrever sobre si mesmo.

É que você fala da dor do mundo a partir da sua dor.

²¹ O mesmo ator que interpreta o personagem principal no filme *Superoutro*

²² O Barão, do filme *O homem que não dormia*, é um coronel.

É isso mesmo. Não saberia fazer outra coisa. Se isso foi em vão, tenho sérias dúvidas, às vezes, mas isso tem que servir para alguma coisa. Pelo menos, serve para mim, para me purgar, o que já é uma coisa boa. Posso ser salvo a partir disso, ser uma pessoa melhor no mundo, me sinto uma pessoa melhor do que eu era quando eu era doente, muito doente, eu posso sorrir. Mas eu sempre fui capaz de sorrir, sempre fui muito descarado. Desde quando descobri o teatro, quando eu disse: “Estou fodido, mas eu vou foder esses putos”. Quando boto: “Vou assistir de camarote seu fracasso, palhaço”. Você viu essa postagem minha? É com o Temer, é claro. Aí, você vê assim: “Aquele puto velho botou o nome do filho em tudo que via pela frente”. Aí, é um: Dois de Julho.

Sobre *Exposed*

Acho que foi o melhor filme que eu fiz de Super-8, no sentido de conseguir colocar a metáfora no quilo, não sobra nada, entendeu? Acho que no *Rei do cagaço* sobram algumas coisas que eu nem sei para quê estão ali. Foi na minha lua de mel. Filmei um coqueiro, achei bonitinho, botei lá, tipo assim. Então, tem coisas ali que são mesmo infantis, e propositalmente infantis, brincando, insultando a inteligência dos outros também e a minha própria, porque, quando escuto os outros, estou insultando a mim também. Porque você não faz nada de graça, nada que você não vai ser cobrado depois sobre aquilo. Então, na hora que você está fazendo os outros perderem tempo, sempre pensei nisso quando pensava seriamente nas coisas. E, às vezes, penso seriamente nas coisas. Pensava: “Porra, acho que ninguém deve fazer um filme se não tiver realmente alguma coisa para dizer”. Então, saía, às vezes, de um filme e tinha algumas cenas que eu falava: “Poxa, esse cara fez a gente perder um tempo enorme, cria uma expectativa e, no final, frustra a nossa expectativa”. Falava: “Esse cara é doente, esse cara está fazendo mal, ou ele não vai conseguir se comunicar, ou ele é estúpido mesmo, ou é outra coisa. Ele tenta fazer, mas não consegue”. Mas, para mim, sempre foi uma questão de princípio não usar o tempo dos outros à toa. Mas, quando pego uma imagem qualquer e a transformo em um signo, não tem nada ali que esteja sobrando. É porque filmei sem nenhum propósito, mas, depois, ele ganhou um propósito dentro da obra. Então, no *Rei do cagaço*, também tem isso, pra caralho.

Agora, o *Exposed* foi feito só com trechos de coisas: cachorro trepando, cigana olhando, fui construindo em cima do canhão. Filmei o canhão lá em Recife, brincando, mas dei com aquele canhão na praça e parei. Filmei um rolo inteiro com aquele canhão. Então, a sedução pelo falo, a sedução pelo poder, o militarismo, a impotência, a virilidade, a insegurança sobre a virilidade, o tamanho do pau, coisas que são inerentes em mim até pela própria atrofia dos testículos

Mas aí você está falando de poder em vários sentidos, não é?

Claro, impotência, poder, ditadura militar. O que eu fiz? Peguei o mesmo modelito do Freud, que é um retardado mental, que tem uma fixação na fase fálica. Então, o que é que acontece? Ele cresce e vira um homem, mas esse homem não se sente homem completo. Não sente, não se garante. Não tem segurança sobre a sua própria virilidade. O que faz o pau dele subir são pessoas que se assustem com o tamanho de seu pau, porque ele não tem fé nenhuma em si mesmo.

Uma sacada genial, não é?

Sim, uma sacada genial, mas isso eu só descobri depois, com o título do *Rei do cagaço*. Acho genial, essa sacada é tudo nesse sentido, mas é que depois eu vou descobrir, ao fazer o filme, eu falo: “Porra! O poder militar, os canhões no meio da praça são como eu, eles são como eu”.

Como eu o caralho! Eu faço o próprio papel do cara que vai tirar o pau. Faço, mas sou um ator, eu estou fora dessa. Ou sou um personagem que é um retardado que parou na fase fálica. E ele, para que alguém se assuste com tamanho de seu pau, mostra para meninas de 13 anos 14 anos. Porque elas vão se assustar, uma mulher não corre de um pau duro. Ela corre para um pau duro se ela gostar do cara.

Aí, quando saquei isso, falei: “Porra, fodeu! Agora, vou juntar todos os sentidos. Vou usar todos os signos possíveis”. Uso a televisão, uso de Jesus Cristo no meio de toda parafernália, Geisel, Jim Carter, tudo que estava na TV... Botei um tripé e fiquei esperando aquela retrospectiva de 1977. Veio tudo aquilo de graça para mim. Porque Chaplin morreu em 1977, ali foi câmera parada, roda o Super-8 pegando assim o quadro, da TV Globo. O que rolou ali, peguei. E, o que faltou, também peguei no dinheiro. Já ia com tudo: ia com Marechal, ia com as efigies das cédulas e ia para

essas coisas que são signos de poder, aquelas gravuras de Portinari, que é trabalho ele e capital. Botei para foder, por isso o melhor filme que fiz em Super-8 é *Exposed*.

Ele é muito difícil, porque é muito cheio de signos...

Claro, começa com problema absolutamente psicanalítico, que é a minha mãe, a morte da minha mãe com a música de Teixeira. Teixeira era um típico cantor sertanejo, uma coisa de baixíssimo nível na época, uma coisa considerada muito menor. Então, é totalmente Tropicalismo, como o *Coração materno*, que uso também no *Superoutro*.

O *Coração materno*, de Rogério Duprat, uso no *Superoutro*. E, na hora que ele vai tirar o pau para mostrar para a menina, e o livro que ele estava lendo é madame Blavatsky, é muita coisa, muita coisa. E estou com as unhas pintadas de vermelho. Tem que ver muitas vezes, anotar as coisas, porque ali tem tudo, denso pra caralho, é difícil pra caralho. Tudo que está sendo colocado agora é depois de eu matutar muito, cada coisa foi parar ali com o peso que ela precisava ter. Depois, saio de mim, que eu vou para um texto de outra pessoa, que é Lin e Katazan.

Como foi a exibição de *Exposed* na jornada de cinema?

Teve aquela coisa que se diz hoje, que é uma coisa até performática, mas na época não existia essa palavra, nem essa intenção. O que existia, é claro, era uma intenção de chamar atenção para o meu trabalho, porque a gente que fazia Super-8 era muito torpedeado por uma turma que fazia cinema sério: “Esses meninos são superoítistas que ficam se achando”. Queria mostrar que eu não era assim, não era como eles estavam dizendo, era importante, eu podia vir a ser importante, era um ser humano e estava querendo me expressar, era sério. Só que não era sério da maneira como eles acham que as coisas sérias são. Eu tinha leitura, era letrado, era ousado e tinha uma coisa que eles não tinham: A coragem de ser chamado de exibicionista: “Sou exibicionista, eu sou ele, ele sou eu, eu sou *Exposed*, está aqui o meu corpo!”.

Tudo isso veio na hora do discurso, porque, quando comecei flertando com Jean-Claude Bernardet, falando um poema em francês que eu sabia decorado da minha infância, porque as minhas irmãs falavam esse poema, eu decorei, e, na hora em que

vi Jean-Claude, falei: “Maintenant je vais à l’école et j’apprendre à chaque jour la lesson”.

Aí eu era um ator, tinha feito o Hamlet, tinha um talento que hoje ainda tenho, de transformar um momento prosaico em um momento sagrado pela minha arte, só pelo meu jeito de fazer Carmen Miranda ou fazer um toureiro à espanhola “Belo, esplêndido, maravilhoso”. Dizia às pessoas: “Não tenho medo de ser bela. Olha aqui, estou aqui, sou lindo!”. E a única coisa que uma flor pode fazer é se arreganhar para o sol em toda sua corola, não deixar uma pétala de dentro, mostrar tudo, ficar com o cu para o sol, a pica para o sol, tudo! Se lascar para esse prazer do mundo e tal, depois a gente conversa.

Para mim, era assim, mas não uma flor que fica vigiando a outra, dizendo: “Como ela é sem vergonha... Não tem pudor de ficar se mostrando”. Isso é coisa de mulheres velhas, entendeu? Que ficam botando as coisas assim, isso é hipocrisia. Botei para foder. Sabia de tudo isso por uma leitura que vinha enviesada, pedaços de livros que li, mas eram conclusões que eu chegava, que a minha salvação estava ligada a uma exposição que se deu naquele dia e teve o peso para mim de um suicídio.

Ali, já estava selando a minha sorte, que nos anos 1990 que eu já tinha uma imagem reconhecida. As pessoas cogitaram meu nome para ser diretor de imagem e som do Departamento da Fundação Cultural do Estado da Bahia, numa reunião daquele ACM, porque o governo era ACM, falaram: “Vocês são malucos? Aquele cara é maluco, ele tirou a roupa em público!”. Então, sabia que ali estava me ferrando. Sou suicida, quero que vocês atirem no meu peito, me enfiem uma baioneta no cu, me matem para eu ter prova do cadáver, mas de graça não vai ser! A primeira ideia do filme vem com o Super-8 do cartuchinho na minha mão, exposto, escrito *Exposed*. Foi dali que nasceu o título. Filmei, não sei se usei no filme, vou acrescentar no filme.

Mas, aí, é isso, quando eu estava no meio da loucura, me expulsaram da mesa. Tive um bate-boca com aquele Zé Avelar, eu o mandei tomar no cu, virou assim uma coisa escrota e tal. Ele ameaçou se retirar da mesa e eu falei: “Não, saio eu, eu é que vou para lá, meu lugar não é aqui, meu lugar é na plateia”. Aí, fui na plateia, esculhambei, soltei o verbo. No momento em que eu o mandei tomar no cu, ele falou: “Agora, ficou impossível para mim continuar aqui”. Peguei o microfone e falei: “Agora é comigo, vou

pegar, fazer um círculo mágico aqui, ninguém vai sair do círculo que eu fizer, vou ter todos vocês aqui na minha mão”. E comecei a correr, fazendo esse círculo mágico que ninguém ia poder sair dali, que estava todo mundo na minha mão. “Eu tenho poder. O poder é o microfone agora. Não vou fazer nada demais. Vou contar minha vida, vou deitar aqui...”. Não me lembro com todos os detalhes, mas comecei a correr, estava com a camisa com a qual tinha feito Hamlet, que era uma camisa com mangas bufantes, do príncipe de luto porque o pai morreu. Falei: “Sabe o que mais? Vou arrancar a camisa agora...”. Tirei a camisa porque ela tinha uma maldição. Depois, falei: “Quer saber? Vou tirar a calça também, vou tirar a cueca, agora vocês vão me ver...”. Completamente casual, saí andando, mostrava o cu. Aquilo ali virou uma zona, as pessoas correndo... “Agora, não tenho mais o que fazer, vou contar minha vida”. Daqui a pouco eu olho para lá, vejo uma movimentação diferente e vem a maior paranoia de que eu ia ser preso, porque pode ser considerado um ataque ao pudor, ataque violento ao pudor. Parei e caí, o trapezista caiu em si, parei e falei: “Poxa, o que foi que eu fiz?”. Quem estava junto de mim foi, um amigo diretor de teatro que talvez você conheça, muito famoso, Márcio Meirelles, que já foi Secretário de Cultura aqui na Bahia, ele é meu amigo desde o ginásio, a gente foi colega. Ele falou assim: “Edgard, fique tranquilo, a sua cueca está ali. Vista a sua calça e fique tranquilo, está tudo bem”. Obediência total! Me vesti, saí, peguei um ônibus e fui para casa.

Quando você foi a São Paulo, você disse que *Eu me lembro* era um filme de memória e *O homem que não dormia*, um filme de memória cármica. E *Superoutro*? Onde se encaixa nisso?

Superoutro, na verdade, encerra um ciclo. É uma retomada do Super-8 para falar dos mesmos temas numa linguagem que está mais ordenada, no sentido da própria bitola, de um cinema mais maduro, que eu já tinha mais traquejo com essa coisa, e é um filme que nasce do desejo de voar, e nasce de Nietzsche. *Abaixo a gravidade* tem a ver com espírito da gravidade, e a loucura, que é uma velha ameaça na minha vida. Então, no *Superoutro*, vou falar sobre um louco de rua. Tinha visto super-homem em 1979 e aí imaginei fazendo um filme. Disse para um amigo meu: “Vou fazer um filme”. Brincando, eu falei para ele, porque a gente fazia Super-8 junto, ele não está mais na área fazendo Super-8, não. O nome dele é Virgílio Carvalho Neto, fez mais uma coisa ou outra, depois fez um vídeo que se chama *Umbigo do mundo*, um vídeo um pouco

documentário, um pouco experimental sobre a Bahia. A Bahia é umbigo do mundo, essa coisa de se achar: você não nasce, você estreia. Ele entrevistou umas figuras interessantes, Caetano, Wally Salomão e tal..., mas esse amigo meu Eu falei para ele: “Ainda vou fazer um filme chamado *Superoutro*. Ele disse: “O que é isso?”. *Superoutro*, Super-8, brincando com a palavra e dizendo Superoutro. Eu não sabia direito o que era, antes de qualquer coisa eu falei isso. Depois, vi o super-homem, e eu imaginei fazer a história de um maluco que não era um maluco de rua, era classe média que fazia análise, e era eu, no começo era eu, e ainda sou eu, sou eu, o discurso é meu, mas aí decidi fazer um louco de rua, porque o *Meteorango* já tinha sido esse classe média. Nem pensei nisso, estou falando agora, pensando que um dos motivos poderia ser esse. Só achei que era melhor mexer com outro estrato social, isso dele estar na rua, não tem nenhuma cena interna, é tudo na rua: “Em cima, não, ficar embaixo, aqui você não entra mais”. “Lugar de Maluco é no hospício.” Ele fica o tempo todo na rua.

Não suje meu tapete²³...

Também, também, não suje meu tapete. O *Rei do Cangaço* é assim. Ele também pega o *Exposed*, ele se masturba na frente da televisão com o Silvio Santos. Tem o *Rei do Cagaço*, que caga, anda pela rua como no *Rei do cagaço*. Ele também é um desses exibicionistas. Congrega todas as coisas: fálico, oral e anal. Além disso, é um louco arrebatado pela poesia, pelos sonhos de transcender a miséria. Fui elaborando isso ao longo do tempo.

Primeiro, fiz um argumento que era assim, uma coisa mais simples, mas o argumento foi feito em 1979. Dez anos antes de a gente estrear o filme. Nesses dez anos, a gente tomou pau, inscrevia e não passava, inscrevia de novo, não passava. Só foi passar em 1987, 1986 para 1987 foi quando a gente realizou o filme, foi mais de 1987.

A minha própria loucura, meu medo de ficar louco. Porque, quando tinha 21 anos, tive um surto e fui parar no hospital. Achei que tinha câncer no cérebro, alguma coisa assim. Eu falei: “Não é possível, devo ter alguma coisa errada aqui dentro”. Eu achava que tinha que dar um tiro na cabeça, porque não aguentava de tanta pressão, e o tiro foi a cannabis. Então, por conta disso, pude elaborar esses conteúdos. Tive esse

²³ Referente a uma frase de o *Rei do cagaço*.

tempo também para fazer, já tinha feito 2 filmes fora: um sobre Lamarca, o *Lin e Katazan*, eu refis por conta de um concurso. Não falei para você? Esses dois filmes fiz de uma forma mais racional, mais comercial, de fazer o cinema para ganhar uma grana, com endereço certo, já tinha feito sucesso no festival de Super-8, e ele tinha um formato perfeito para o CONCINE, tinha seis minutos, oito minutos. Então, estava tudo ali, era Chico Buarque, que é um monstro sagrado, que é irrecusável, não deu outra. Lamarca? Irrecusável, não deu outra. O *Superoutro*, não. Vinha tentando *Superoutro* desde antes. Depois que ganhei Brasília duas vezes seguidas com *Lamarca* e *Lin e Katazan*, quando inscrevi o *Superoutro*, pronto, tinha grana garantida, vamos fazer um filme agora. Não sabia que ia ser um filme tão importante. É o mais importante da minha carreira, porque *Eu me lembro* não tem a mesma potência dele.

Sobre as primeiras cenas de *Superoutro*, personagem é reprimido pelo policial, essa repressão está nos outros filmes e também é retomado em *Superoutro*.

Sim, para o mendigo, morador de rua, a violência nunca acabou.

Tem a questão da indústria cultural norte americana...

Sim, com certeza tem o cartaz no Glauber Rocha. Ele (*Superoutro*) imitando os gestos de Dom Pedro I e o mesmo gesto do pássaro da eternidade, e o mesmo do super-homem, então tudo a ver. É Glauber continuando a falar, tem muitas coisas que estão no discurso do filme que são do discurso de Glauber da *Idade da Terra* (1980), quando ele fala: "Meu pai me traiu, o pássaro da eternidade não existe", e depois ele descobre o pássaro da eternidade quando vê o super-homem.

E aquele discurso todo do barbudo, que é o cara que parece com Lula e tal, e a religião de um lado, a evangélica, e o cara que é um militante do Partido dos Trabalhadores? Talvez, pode ser.

Na época, o Partido dos Trabalhadores já existia. Tem uma faixa já escrita PT, não sei o quê do negro presente, naquela manifestação popular que é 2 de Julho. E aí a gente tomou aquilo como 7 de Setembro, porque o 7 de Setembro não teve nenhum derramamento de sangue, não teve coragem, guerra, e aqui as lutas continuaram na Bahia para expulsar os portugueses, aqui houve derramamento de sangue, tem os heróis da Independência. Então, é isso também que a gente faz ali, querendo lidar

com 2 de Julho e o 7 de Setembro, usando um pelo outro porque as filmagens são feitas no 2 de Julho, e o que eu digo é 7 de Setembro na legenda.

Tem o discurso político e o religioso, que ele desmascara com o discurso poético. Acho que tem esse jogo muito claro, a mulher vem e tal e fala que ele pode voar, porque Deus, Jesus vai mandar uma legião de anjos... “Que porra de legião de anjo, ele vai se arrebentar todo lá embaixo, o povo unido será vencido.” (Fala do personagem que interpreta o militante – barbudo.) “O povo, o povo é como o barco em plenas vagas”, “meu dever é voar” (falas de Superoutro), faz um banho de poesia: “como poeta, o meu dever é voar”.

O filme tem um final de tesão tocando *O Guarani*, a trilha sonora é composta com *O Guarani*, Villa Lobos, que acompanha muitos momentos do filme. Tem o cara da outra extremidade, que é o Chitãozinho e Xororó, tem um caldo de música. Tem o *Super bacana*, do Caetano, é uma coisa tropicalista, totalmente tropicalista, pegar tudo quanto é coisa e fazer uma colagem, essa coisa pop também.

E trabalho de grupo também que ele teve, porque sozinho com certeza não conseguiria fazer. Com uma equipe tão pequena como foi a dos outros filmes, mas foi um grupo que acho que eles não tinham a noção também de que o filme seria tanto, nem eu próprio tinha a noção que seria o tanto que foi, continua voando até hoje. Teve uma equipe coesa que vestiu a camisa. Éramos muito amigos e agregou gente que também era amiga dos amigos e a gente: vamos que vamos! Fazer com pouca grana, então, porque a verba foi para fazer um filme de curta-metragem dentro daquele plano do CONCINE do *Lin e Katazan*, aí a gente rodou um por um.

Atirar para acertar...

Sim, foi um filme feito, um para um, o filme foi feito em 35, nós tínhamos uma hora de material e o filme tem 45 minutos, e parece um longa, o interessante é que ele parece um longa. Tem um impacto no espectador de ter visto um longa-metragem.

Acho que ali eu atingi o clímax de fazer desse jeito assim tão econômico e potente ao mesmo tempo. Quando vou fazer o *Eu me lembro*, já passa muito tempo. Tenho *Talento demais* no meio, *Talento demais* também é um filme para denunciar o fato de que a gente não estava fazendo cinema. É o filme sobre o não fazer cinema na Bahia,

pegando depoimento das pessoas, retoma o mesmo tema do *Na Bahia ninguém fica de pé*, que é um documentário sobre o cinema baiano. Aí, *Eu me lembro* vou filmar 15 anos depois, com uma estrutura da qual não estava acostumado, não estava mais tão azeitado. Acho que isso foi um garrote que deram no cinema baiano, de responsabilidade do ACM. Enfim, acho que historicamente tem que ficar registrado.

Mesmo depois da abertura, tem uma paralisação, não é?

Sim, mas no cinema brasileiro não é tão grande quanto foi aqui. Aqui, o ACM era dono do Bahia, era o quintal dele, mesmo. Então, ele ignorava audiovisual, ignorava completamente. A retomada do cinema brasileiro em 94, a nossa retomada começa com *Eu me lembro*, em 2002.

Sobre o *Acorda humanidade...*

Sobre o *Acorda humanidade*, tem uma coisa interessante para dizer: dois anos depois que *Superoutro* estava pronto, um amigo meu me mostrou uma revista, em que Glauber grita: “Acorda, humanidade!”. Eu falei: “Porra, eu pensei que esse grito era meu”. Nunca tinha ouvido isso, e não podia ser, porque Glauber morreu em 1981, e o filme foi filmado em 1997. Então, isso é aquele fenômeno que duas pessoas podem ter a mesma ideia ao mesmo tempo, que um descobre lá na China e outro descobre aqui. Depois eu vi no filme que a filha dele fez, a Paloma Rocha, um filme chamado *Anabasis*. É um filme sobre a idade da Terra, é um material que é referente ao que o Glauber filmou, tipo making-of, entendeu? Um filme interessante, assisti em Brasília. Quando assisti, tem um momento em que Glauber grita isso na tela. Então, fechou para mim: é claro que quem falou primeiro foi ele, só que eu não tinha ouvido, porque, no *Idade da Terra*, que é de 1980, ele não botou essa frase. Como foi a mesma frase, me dá essa sensação do mágico. Tenho uma relação com Glauber e com Paulino²⁴, minha amizade com Paulino, que é muito interessante, uma pessoa que sofreu muito com aquilo que aconteceu no passado com *Barravento...* E aí eu nunca conheci Glauber pessoalmente, eu tenho uma admiração muito grande pela obra dele, mas não pela pessoa dele, aliás, no *Superoutro*, é cheio de homenagem a ele.

²⁴ Cineasta Luís Paulino

Existe uma diferença na proposta, não é?

Uma diferença muito grande de caráter, de característica da pessoa... Vai entender, a geração de Glauber e a genialidade. Porque o cara sente em si o borbulhar do gênio, assim como Castro Alves falava.

Eu em algum momento brinquei com essa coisa, porque os caras não queriam que eu fosse para o Festival de Havana. E os caras, que eu digo, são os governadores da Arena. Ele botou um cara para ser governador daqui, o João Duval. Na época estava acontecendo o Festival, *Porta de fogo* tinha ganhado Festival de Brasília. Isso em 1985. Em dezembro, tinha o Festival de Havana, em Cuba, e só tinha sentido se eu fosse acompanhando o filme, porque o Festival lá é muito desorganizado. Eu fui com *Superoutro* anos depois. E eu fui e a cópia não chegou, só chegou no último dia e foi exibido numa manhã de domingo, sem programar, ninguém viu o filme. Aí, o filme *Lamarca*, eu fiz uma campanha para ir a Cuba, para que o governo do Estado pagasse minha passagem para Cuba. Mande uma carta para o governador aberta no jornal. Tenho isso guardado. Brinquei um pouco, fiz uma coisa jocosa com o governador e tal. Não teve resposta. Na carta, dizia: “Sinto em mim o borbulhar do gênio”, citando Castro Alves. E ele não me respondeu nada. Então, fiz uma réplica dizendo: “Já que você não respondeu nada, vou dizer a verdade”. Na época, Jânio Quadros ganhou a Prefeitura de São Paulo. Fiz uma errata que dizia assim: “Onde se lê: ‘sinto em mim o borbulhar do gênio’, vê-se: ‘sinto em mim borbulhar do Jânio’”. A gente levava tudo assim porque não tinha outra saída, a saída que se apresentava para mim... Nessa época, a minha fantasia guerrilheira era de me tornar um homem bomba no momento em que o papa estava visitando a Bahia. Era me abraçar com ele com a bomba, ele comigo, estaria fazendo um gesto político do caralho, talvez melhor do que fazer cinema.

Eu cheguei a ter essas fantasias. Isso era 1980, final da década de 1970. Campanha de 1990, trabalhei na campanha de ACM porque eu sabia que ele ia ganhar, ele já estava ganhando. Queria ganhar era o meu dinheiro, um cara me chamou para fazer um negócio de uns desenhos para eu dirigir e eu falei: “Vamos lá, vou ganhar essa grana para comprar os tijolos da minha casa”. Porque eu estava fazendo a minha casinha, a puta ganhando leite das crianças. Então, não tem essa de não fazer campanha política. Agora, foram campanhas confortáveis de ACM, tinha certeza que ele ia

ganhar, a de Nilo eu tinha certeza que ele não ganhava e a de Lula, fiz por coração mesmo.

ANEXO I

Ficha técnica do filme *Superoutro*

Direção: Edgard Navarro Filho

Assistente de direção: Fernando Belens

Roteiro: Edgard Navarro Filho

Direção de fotografia: Lázaro Faria

Direção de Produção: Alexandre Barroso

Direção de arte: José Araripe Jr.

Montagem: Edgar Navarro Filho

Música: Celso Aguiar

Elenco: Bertrand Duarte, Inaldo Santana, Fernando Fuico, Kal Santos, Nilson Melo, Frieda Gutman, Ives Formand, Edneia Santos, Fafá Pimental, Jorge Reis Irema Santos, Edísio Patriota, Nilda Spencer e Dealindo Checucci

Produção: Edgar Navarro Filho

Coordenação de Produção: Pola Ribeiro

Produtora: Lumbra Cinematográfica

País: Brasil (BA)

Gênero: Ficção

Duração: 45 min

Ano: 1989

Formato: 35mm

Cor: Colorido