

## Cinema brasileiro e arte pop

Elizabeth Maria Mendonça Real – real.beth@gmail.com

*Mestra pela Universidade Federal Fluminense*

Resumo: A década de 1960 representou um marco para a arte e a cultura, tanto no Brasil como em todo o mundo. Momento em que se formularam novos conceitos, romperam-se barreiras entre os diferentes campos artísticos e se flagraram mudanças no papel do artista. Por aqui, tais mudanças foram condensadas pelo movimento que ficou conhecido como “Tropicália” e que se manifestou na música, nas artes plásticas, no teatro e no cinema. Nesse contexto, a Pop Art teve papel fundamental, provocando questões que seriam assimiladas ou rejeitadas pelos artistas brasileiros.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro – Pop Art – Tropicália

Abstract: The 1960's were a decisive milestone to the Brazilian and world art and culture. At that time new concepts were formulated, the barriers between the different types of art were disrupted and the artists assumed a new role. In Brazil, such changes were characterized by the movement called “Tropicalia”, which involved music, visual arts, plays and movies. In that sense, Pop Art performed a key role, raising new questions which later would be assimilated or rejected by the brazilian artists.

Key-words: Brazilian Cinema – Pop Art - Tropicalia

### Tropicália – o diálogo cinema e artes plásticas

No texto *Esquema geral da Nova Objetividade*, escrito por Hélio Oiticica para o catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1967, o artista faz uma análise do quadro geral das artes na segunda metade da década de 1960, chamando atenção para suas características fundamentais, como a participação do espectador e a criação coletiva, e revisando antecedentes cruciais como o Neoconcretismo e o Cinema Novo. Oiticica enfatizava também, neste texto, o combate à situação colonial do brasileiro, tendo como principal arma a retomada da antropofagia oswaldiana.

A inserção do movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo no esquema de HO chama atenção para uma característica fundamental daquele final de década: o forte diálogo e a troca de influências entre as várias formas de expressão artística – o cinema, as artes plásticas, a música, o teatro, a poesia, esfumando os próprios limites da arte e levando o artista a experimentar e a por em questão as especificidades e as fronteiras entre diversas linguagens, mídias, gêneros e modos de expressão.

O projeto ambiental *Tropicália*, montado por Oiticica na exposição *Nova Objetividade Brasileira* acabou por nomear um fenômeno cultural mais amplo, inserido em um contexto de transformações ocorridas em âmbito mundial, que detona e condensa uma série de conceitos e propostas culturais e artísticas que se desdobram nos anos seguintes. Incorporando a

contradição em suas manifestações, transitava entre o Brasil arcaico e subdesenvolvido e a cultura urbana; entre as raízes da tradição brasileira e o cosmopolitismo que alinhava nossas metrópoles ao movimento de resistência cultural a nível global.

Muitas das características das manifestações tropicalistas tomaram parte de um movimento amplo de transformações que se estabeleciam nas artes também em outros países, entre elas a intenção de superar fronteiras entre os campos artísticos e de estabelecer uma outra relação do espectador com o trabalho de arte, abandonando de vez a noção de obra acabada ou de obra-prima.

Nesse momento, arte e vida se confundiam. Estavam em xeque formulações estéticas e culturais e no centro de interesse emergiam questões existenciais, voltadas para o comportamento, como oposição aos valores estabelecidos. A Tropicália, assim, aparece não como um movimento artístico marcado por um ideário constituído por características comuns, mas como um poderoso momento de experimentação. Momento em que as separações entre as diferentes categorias e gêneros artísticos aboliram-se e conceitos mais amplos aproximaram as diferentes artes. Carlos Basualdo, curador da mostra *Tropicália*<sup>1</sup>, realizada no Brasil em 2007, comenta, no texto de abertura do catálogo, não se tratar de uma atividade específica de um grupo isolado, mas de um processo de transformações mais amplo, que partia de artistas pertencentes a várias áreas, mas com uma visão comum da realidade brasileira. Segundo ele, o Tropicalismo pôs em circulação uma série de conceitos e expressões que adquiriam múltiplos significados quando transpostos de um contexto a outro (BASUALDO, 2005, p.25).

### Cinema Novo versus Cinema Marginal

A década de 1960 é considerada como marco para o cinema brasileiro, que se tornara internacionalmente reconhecido principalmente a partir dos filmes do Cinema Novo. Claro que não se tratava de um movimento isolado, mas tomava parte das mudanças políticas e estéticas que ocorriam por toda a América Latina, em consonância com os movimentos cinematográficos inovadores em todo o mundo, em especial na Itália, a partir do Neo-realismo, na França, com a *Nouvelle Vague*, na Inglaterra e na Alemanha, e também expressivos no Japão e no Leste Europeu.

A consciência do subdesenvolvimento do país, a experimentação formal, a ênfase na violência como forma de expressão revolucionária, a negação da colonização cultural - características do movimento cinemanovista desde seu início - tiveram certamente ressonância na elaboração das questões que permaneceriam na linha de frente durante o período tropicalista.

O manifesto *Uma estética da fome*, escrito por Glauber Rocha, em 1965, um pouco na linha do posterior *Esquema* de Oiticica, fazia um balanço da situação do cinema – e das artes - no Brasil daquele momento, situando o Cinema Novo no contexto internacional - contrapondo o latino ao homem civilizado europeu - e posicionando-se contra outras propostas do cinema nacional, em âmbito político ou formal.

O manifesto sintetizava a proposta cinemanovista na formulação de uma estética da violência capaz de expressar a fome que marca a realidade do Brasil colonizado. Fome que é encarada como exotismo pelo europeu e como vergonha pelo próprio brasileiro mas que carrega em si potencial revolucionário capaz de despertar no público a consciência de sua miséria. Industrialismo, comercialismo, tecnicismo. Termos negados pelo manifesto glauberiano em favor de um cinema livre, descomprometido com o poder, marginalizado em relação à indústria, mas ligado à verdade e aos problemas importantes de seu tempo.

No final da década, porém, mudanças no quadro político do país – com o agravamento da repressão militar ocorrido com a decretação do Ato Institucional nº 5 (que entrou em vigor em 13 de dezembro de 1968) – e no contexto cinematográfico conduziram o cinema brasileiro em direção a experiências mais radicais. O enfoque cinemanovista no mercado muda os rumos do movimento, ao mesmo tempo em que desponta uma nova geração, formada pelo Cinema Novo, pronta para radicalizar suas propostas iniciais, mas vivendo as agruras de um outro contexto do país. Ironia e violência tomam lugar do idealismo revolucionário. A estética da fome dá vez à estética do lixo. Delineou-se, então, uma divisão de caminhos entre o grupo cinemanovista, que buscava uma maior comunicação com o público, e uma nova geração de cineastas, pertencentes ao movimento que ficou conhecido como Cinema Marginal, que, expelida do circuito comercial exibidor, fazia filmes mais agressivos, tanto em sua linguagem quanto na temática escolhida.

O primeiro filme do Cinema Marginal, e provavelmente o mais conhecido, *O bandido da luz vermelha*, é de 1969 e foi dirigido por Rogério Sganzerla, diretor que no ano seguinte abriria a produtora Belair com outro realizador do movimento, Júlio Bressane. A produção realizada pelos dois diretores na Belair pode ser considerada como a expressão mais radical da experiência tropicalista no âmbito cinematográfico. A Belair teve vida curta – durou apenas três meses, durante os quais foram produzidos seis longas-metragens, três de Júlio Bressane: *Barão Olavo, o horrível*; *Cuidado, madame*; *A família do barulho*; e três de Rogério Sganzerla: *Betty Bomba, a exibicionista* (que mudou o nome para *Carnaval na lama*); *Copacabana mon amour* e *Sem essa aranha*, além de um filme de super 8 de criação coletiva, chamado *A miss e o dinossauro*. O improviso, o deboche, chegando ao escracho e à avacalhação como opção do cineasta e a rejeição ao “bom gosto” como valor estabelecido, são marcas desse cinema.

Segundo Fernão Ramos, na produtora o “clima de criação coletiva e vivência cotidiana da equipe de filmagem” transparece nos próprios filmes, como parte integrante do produto final (RAMOS, 1987, P.96/97).

Em torno de temas banais, descortina-se um universo contracultural, abordado de forma irônica e, por vezes, violenta. A atitude agressiva inclui a exposição do abjeto e incorpora o escracho no comportamento e na gestualidade. Flagramos nos filmes cenas improvisadas, a apropriação das ruas e a incorporação de não-atores. É marcante a aproximação com a cultura popular urbana, seja através da música, como o samba; de festas populares, como o carnaval; do ambiente, como a favela ou as ruas da cidade; ou da religião, como o candomblé. Percebe-se a busca por uma identificação com o meio popular e o ambiente marginal da sociedade, numa tentativa de estender o universo cultural. O personagem do malandro, representante da cultura carioca, é presença recorrente como figura de resistência cultural. Resgatado do início do século XX, mas atualizado à nova cena contracultural, o personagem do malandro mantém relação íntima com a cidade, ocupa seus espaços – faz das ruas, bares, praças, boates, uma extensão de sua personalidade. Os filmes estampam na tela comportamentos em geral velados, como, por exemplo, o uso de drogas. O corpo é redescoberto como fonte de prazer e libertação. Personagens femininos recebem destaque, encarnando a independência, força e liberdade que marcam o movimento de liberação da mulher. Finalmente, os filmes não ostentam preocupação em “estetizar” a imagem, seja através de cenários e figurinos bem feitos, seja através da manipulação da linguagem cinematográfica, como, por exemplo, valendo-se de movimentos de câmera ou enquadramentos cuidadosamente estudados.

Em um livro em que foram publicadas críticas escritas por Rogério Sganzerla, em sua maioria, no início da década de 1960, o cineasta divide o cinema contemporâneo em duas tendências: uma realizada por “cineastas da alma” e outra, por “cineastas do corpo”. Na primeira, ele inclui diretores como Fellini, Bresson, Antonioni, Bergman, Visconti, Resnais, e os classifica de “literários”, no mau sentido, pretensamente profundos, idealistas, presos a temas abstratos e valores absolutos, como o Bem, o Mal, Deus, Tempo, Morte, Amor, Vida, “tudo com inicial maiúscula” (SGANZERLA, 1985, p.77). Na segunda tendência, inclui Godard, Samuel Fuller e Howard Hawks. Trata-se de um cinema anti-literário, voltado para o mundo concreto, para a captação das aparências. Segundo Sganzerla, algo próximo à Pop Art:

Nas fitas de Hawks e Godard não há um drama, no sentido tradicional da expressão. Evitam o prolongamento do conflito no tempo, o drama com suas implicações de passado e presente na consciência dos personagens. [...] Filmam as situações como faria um cinegrafista de jornais de atualidades: sem obedecer a um passado, sem preocupar-se com o futuro e as cenas seguintes, sem

relacioná-las a uma estrutura temporal. Registram-na displicentemente e obtêm uma fragmentação, a captação desordenada e de instantes livres, situados no presente. Trata-se do cinema, arte do presente e das aparências; próximo das atuais concepções de *pop-art*; de um cinema sem memória, em suma, de um cinema sem alma. (SGANZERLA, 1985, p.84).

## A Pop Art

A proximidade com as concepções da Pop Art e com os “jornais de atualidades”, o desprezo pelos grandes temas e a preferência por assuntos banais, cotidianos, revelam procedimentos que aproximam o cinema de conceitos debatidos pelas artes plásticas naquele momento.

No contexto americano, os artistas encaminhavam suas experiências para o rompimento das separações entre os diversos campos, marcando uma posição de superação da aclamada pureza que caracterizava a arte moderna, representada, nos anos 1940 e 50, pelo Expressionismo Abstrato, e teorizada principalmente por Clement Greenberg.

Em seu famoso texto *A pintura moderna*, Greenberg mostrava que a tendência da arte nesse período era o autoquestionamento. Em vez da preocupação de representar o mundo tal como se apresentava aos olhos, típico do período clássico, o tema da arte passou a ser a própria arte. Voltada para si, a arte tinha como propósito a busca pelo que lhe era particular, libertando-se de todo o resto.

A expressão do estado emocional do artista, sua preocupação única com a subjetividade, começou a perder força em uma sociedade que se defrontava, de forma crescente, com o mundo do consumo e com a massificação, inclusive no âmbito cultural. Já em meados dos anos 1950, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, buscavam romper com o Expressionismo Abstrato, “com sua celebração do *Self*, dos estados interiores que a pintura presumidamente tornou objetivos, e do próprio pigmento como o *medium* por excelência através do qual esses estados poderiam ser transcritos externamente” (DANTO, 2004, p. 109).

A Pop representou uma ruptura com a abstração, ao se nutrir “do contato direto com a realidade mais prosaica, com o conteúdo da vida, poluído e ruidoso” (AITA, in DANTO, 2006, p.284). Voltando-se para o mundo empírico, deteve sua atenção na banalidade do cotidiano, debruçando-se sobre as questões da vida urbana, absorvendo a publicidade, o mercado, a televisão, o cinema e os quadrinhos. Buscou apagar a aura que distanciava obra e artista da vida comum – assim, “colou o mundo da arte ao mundo da experiência real” (CANONGIA, 2005, p. 45). Segundo Arthur Danto, Andy Warhol:

[...] transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz. (DANTO, 2004, p. 115)

Danto afirma que a Pop realiza a “transfiguração”<sup>2</sup> de elementos da cultura popular em arte e sua expressiva popularidade se deve ao fato de celebrar as experiências culturais comuns a todas as pessoas, transformando, assim, o próprio conceito de arte e o papel do artista. Diferentemente da grande narrativa modernista, em que o artista se dedicava, em cada obra, à exploração dos limites da arte, inserindo-se numa linha evolutiva, a Pop mostrou que a arte não tem limites, nem é inalcançável, como algo distante do mais comum dos mortais, mas está presente na própria vida.

No discurso tropicalista, a utilização dos elementos da cultura de massa é parte de um projeto de dessacralização da arte, absorve o cotidiano e expõe o aspecto de consumo da produção cultural – “o uso de elementos da cultura de massa, diz Oiticica, contribui para ‘expressar processos criativos abertos’ e, assim, para que a experimentação atue sobre os comportamentos. [...] ‘liga-se mais a um processo anárquico que visa desintegrar certas estruturas ou anular o que se convencionou como sendo o ‘belo’, o ‘bom gosto’, a ‘moral’, a ‘obra acabada’” (FAVARETTO, 1992, p. 150).

A Pop Art surge como referência primeira que irá ecoar no Brasil, provocando diálogo intenso e conturbado com os artistas daqui. As exposições *Opinião 65* e *Opinião 66*, realizadas no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e os eventos *Propostas 65* e *66*, em São Paulo, trouxeram à tona a discussão sobre o retorno do realismo nas artes brasileiras, partindo das novas linguagens figurativas que se desenvolviam internacionalmente, dialogando com movimentos como o *Nouveau Réalisme* francês, o *Otra Figuración* argentino e a Pop Art.

Segundo a curadora Ceres Franco, *Opinião 65* expunha uma ruptura com a arte do passado, abandonando conceitos vinculados a uma “tradição plástica caduca” (leia-se pintura abstrata), e reconhecendo a necessidade de que o artista assumisse um novo papel perante a sociedade: “A jovem pintura pretende ser independente polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos” (Ceres Franco – catálogo da exposição *Opinião 65*).

Apesar do diálogo evidente com os movimentos internacionais, inclusive com a Pop americana, a vinculação a esta última não se registrava sem certo conflito pelos artistas, que se entendiam como pertencentes ao “lado subdesenvolvido do mundo”, e consideravam a Pop americana demasiadamente ligada ao centro do imperialismo mundial. Rubens Gerchman, por

exemplo, que expôs em *Opinião 65* três trabalhos – *Misses*, *Futebol* e *Carnê fartura* – negava ter sido influenciado pela Pop: “Nesse momento [...] não tinha informações sobre a pintura pop. A pintura que fazia era uma narração figurativa do homem brasileiro, subjugado pela produção em massa e sua conseqüente mitologia” (GUERCHMAN, in COUTINHO, 1980, p. 16). Em um depoimento dado em 1971 e publicado no livro sobre o artista, Gerchman inicia sua fala afirmando que, no Brasil, costumava ser “acusado” de pop e que, ao chegar aos Estados Unidos, sua “primeira preocupação foi checar as fontes. Concluí que não era pop, e o que havia de mais próximo do meu trabalho eram os murais nas áreas das comunidades marginais – mexicanos, porto-riquenhos, Califórnia etc” (GERCHMAN, 1980, p.191).

Outro artista que se destacava na volta à figuração na arte brasileira, Antonio Dias, também não se identificava com o movimento americano: “Não penso em fazer Pop Art, minha pintura é um reflexo de tudo quanto vivo, os contatos que tenho com as pessoas e com as diferentes maneiras de pensar. Tudo isto mais os meus próprios sonhos”<sup>3</sup>.

Paulo Reis fala sobre a reação de dois renomados críticos das artes plásticas daquele momento, Frederico Moraes e Mário Pedrosa. Enquanto o primeiro via a Pop Art americana marcada por uma ambigüidade política, Pedrosa flagrava na Pop brasileira, em especial de Antonio Dias e Rubens Gerchman – que ele chamou em artigo de “popistas do subdesenvolvimento” – uma tonalidade mais agressiva. Para ambos os críticos, o realismo na arte brasileira renascia comprometido politicamente (REIS, 2006, p.33).

Ferreira Gullar, ao comentar a exposição *Opinião 65*, revela que via nos trabalhos figurativos, com forte tonalidade crítica, o esgotamento das tendências abstratas que dominaram o panorama artístico, afastando o artista do mundo cotidiano. A nova arte dispensava a visão aristocrática da anterior, fechada em questões formais, em torno da “problemática interna de sua linguagem”. Segundo Gullar, não havia obras-primas na exposição, mas nem era esse o objetivo a ser atingido pelos artistas. Dizia ele que “mesmo aqueles que realizam o trabalho com apuro fazem-no sem qualquer intuito de atingir as características até aqui aceitas como definidoras de obra-de-arte. E, não obstante, fazem arte, isto é, comunicam, através de seus meios de expressão, uma visão de mundo”<sup>4</sup>.

#### A Pop Art no cinema de Godard

Jean-Luc Godard foi uma referência para a maior parte dos cineastas do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Em *Pierrot le fou*, filme de 1964, a aproximação de Godard com a Pop é evidente em referências diretas às histórias em quadrinho, seja nos desenhos que aparecem na tela, nas roupas coloridas da personagem feminina (Marianne), seja em algumas soluções

narrativas, como o final, quando o protagonista (Ferdinand) decide se matar prendendo bananas de dinamite em seu rosto. Aliás, segundo Deleuze, o diretor “se inspira na história em quadrinho no que ela tem de mais cruel e incisivo” (DELEUZE, 2007, p. 20). O uso da cor realça a estética pop do filme, em especial na seqüência de uma festa, em que todos os personagens aparecem quase encostados à parede, como numa referência à bidimensionalidade da pintura. Godard utiliza filtros coloridos (numa estética que lembra alguns trabalhos de Warhol, como a serigrafia *Tumulto racial vermelho*) enquanto os personagens falam sobre produtos de consumo, como num anúncio publicitário.

Ao contrário do que acontece nos filmes tradicionais, nos quais se arranjam os planos de forma a promover a continuidade aparente, Godard procurava realçar a descontinuidade. Trabalhava criativamente com a banda sonora, buscando um efeito anti-realista. Descumpria regras da linearidade narrativa, não privilegiando o encadeamento lógico das seqüências; dirigia-se diretamente aos espectadores. Valendo-se de uma multiplicidade de estilos, seus filmes assemelhavam-se a colagens de fragmentos retirados de fontes diversas.

Em um artigo significativamente intitulado “Abrindo latas de sopa Campbell’s”, Jane de Almeida compara os filmes do grupo Dziga Vertov – coletivo cinematográfico do qual Godard fez parte, no final dos anos 60 – aos audiovisuais contemporâneos que compõem instalações e os relaciona a questões próprias da arte contemporânea, como o uso “de material cotidiano que estava ali presente, em lugar de propor o acabamento cuidado que é exigido cada vez mais intensamente pelo cinema”.

A autora vê em artifícios utilizados em *Vento do Leste*, realizado pelo grupo Dziga Vertov em 1969, a marca da Pop. Ela destaca procedimentos como impressões da luz do sol na tela escura, utilização de cartazes, quadros vermelhos e tiras recortadas de película – (ALMEIDA, 2005, p.104). É bem verdade que recursos utilizados no filme remetem à experiência das artes plásticas, seja nos momentos em que o preto ou o vermelho toma toda a tela, seja nos riscos feitos na própria película ou nos quadros desenhados. Há também uma seqüência em que aparecem produtos industrializados em primeiro plano, porém a crítica ao consumo é muito mais direta do que qualquer manifestação pop pretenderia ser. Nesta seqüência, é mostrada uma espécie de passo a passo da fabricação de uma bomba caseira que seria mais tarde utilizada na explosão de um supermercado.

Reforçando o vínculo que vê do filme com as artes plásticas, a autora comenta que o personagem do índio é feito por Allen Midgette, o ator que participou de vários filmes de Andy Warhol e que ficou famoso por muitas vezes se fazer passar por ele. Philippe Dubois descreve os procedimentos dos filmes do Dziga Vertov como os da colagem e do grafite: “questão



unicamente de cartolina e lápis”, colagem de fragmentos que é preciso juntar (DUBOIS, 2004, p.271).

### A crise do cinema moderno

Embora negasse ser um cineasta tropicalista, Rogério Sganzerla confirmava suas ligações com Caetano, Gil e os poetas concretistas, em especial no retorno a Oswald Andrade (CANUTO, 2007, p.40). O procedimento antropofágico era defendido por ele. Godard, como referência inquestionável, deveria, no entanto, ser antropofagicamente “situado e criticado”. Situado como representante maior (único?) da inovação, assim como a *Nouvelle Vague*, vista como representativa de um “cinema pelo cinema” que Sganzerla propunha superar:

[...] (os jovens cineastas) estão um pouco viciados pela *nouvelle vague* e seus famosos macetes; aquilo que todo mundo chama de mise-en-scène. Ou seja, a montagem solta, o estilo documental, os planos-seqüências, as personagens politicamente indecisas, elegantes e amorais, a câmera na mão etc. Ficam só nisso: *o cinema pelo cinema (grifo meu)*. Godard. Godard é o primeiro e único capítulo dos novos, mas precisa ser situado e criticado. [...] O cinema brasileiro nasce com Humberto Mauro, vive com Nelson Pereira dos Santos, excita-se com Paulo César Saraceni, desespera-se com Glauber Rocha e morre com todos nós (SGANZERLA, in CANUTO, 2007 p.28).

A morte do cinema a que se refere Sganzerla pode ser interpretada, na realidade, como a morte do “cinema do autor” (particularmente, em um momento em que tal conceito se institucionalizara), subjetivo em excesso e no qual o realizador se mantém principalmente preocupado em expressar sua própria sensibilidade:

O sujeito filma como se dissesse: “Olha como estou filmando! Sou bacana!”. Pois eu tentei fazer um filme em que me critico. Cada filme que eu fizer será uma forma de autocrítica. No filme, estou pregando a destruição de minhas próprias idéias e de minha sensibilidade individual. Porque eu não confio muito em minha sensibilidade, em minha coragem; eu me acho muito limitado. E eu talvez esteja chegando à *superação do filme de autor (grifo meu)*. Acho que o cinema de autor vale como um estágio, mas não é conseqüente em si porque resulta na apologia de uma sensibilidade, de um gosto e de uma coragem individuais: assim, ao mesmo tempo que é uma abertura, é uma limitação. E eu acho que a limitação é justamente essa, de o filme ser individual, ser um estágio subjetivo de captação e de recriação da realidade. (SGANZERLA, in CANUTO, 2007, p.34).

Flagramos, nesse depoimento de Sganzerla, uma busca de superar a idéia de autoria no filme quando esta representa a concepção de um cinema que se define como expressão da subjetividade do diretor. E esta era a principal crítica que fazia ao Cinema Novo: “cada diretor saiu do universo brasileiro dos filmes iniciais, para se voltar para sua interioridade”, perdendo a autenticidade que marcou o início do movimento ao assumir uma perspectiva de “contemplação culturalista européia”. Segundo ele, “o que se fazia era olhar para o Brasil com fórmulas e reflexões européias” (SGANZERLA, in CANUTO, p.41).

O “cinema morre com todos nós”, diz Sganzerla, nos fazendo lembrar o conceito de fim da arte da forma como Arthur Danto o definiu no livro *Após o fim da arte*. Com este conceito Danto pretendeu mostrar que após a Pop chegaram ao fim as “narrativas” que se sucedem constituindo a história da arte. O filósofo identifica Vasari<sup>5</sup> e Greenberg como os principais responsáveis pelas duas grandes narrativas que formam a história da arte. O primeiro destacava a evolução dos artistas na representação da realidade, ao pintarem pessoas, paisagens ou acontecimentos históricos, utilizando técnicas cada vez mais aperfeiçoadas para alcançar este objetivo, como a perspectiva e o *chiaroscuro*. Já Greenberg construiu a narrativa do modernismo, que sucedeu a arte representativa tradicional, também estabelecendo uma linha evolutiva da pintura moderna, que teria se iniciado com Manet, seguido pelos impressionistas e por Cézanne, e assim por diante, e que tem por objetivo alcançar definição do que particulariza cada arte. Liberados dos paradigmas modernos ligados a uma estética do gosto, pelos quais se estabelece o que pode ser classificado como arte boa ou ruim, os artistas tornaram-se livres para fazer o que bem entendessem: “Uma coisa não é mais certa que a outra. Não há mais uma direção única. Na verdade, não há mais direção. E foi isso que pretendi dizer com o ‘fim da arte’ [...]. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim” (DANTO, 2006, p. 139).

No âmbito cinematográfico, segundo percebemos no discurso de Sganzerla, o que parece morrer é a narrativa do cinema moderno, essa onde a subjetividade do autor preponderava e a maior preocupação era a descoberta do próprio cinema. Os filmes do Cinema Marginal – em especial, aqueles realizados na produtora Belair, em 1970 – representam o diálogo dos diretores com o contexto mais amplo da arte. A Pop, embora tenha sido alvo de críticas por aqui, trouxe questões importantes, como a relação com os meios de massa e uma ligação estreita com o mundo ao redor, muito mais do que com a interioridade do artista. Como diz Sganzerla, um “cinema do corpo” em lugar de um “cinema de alma”.

---

<sup>1</sup> Antes de vir para o Brasil, esta mostra foi apresentada nas seguintes instituições: Museum of Contemporary Art, de Chicago (entre outubro de 2005 e janeiro de 2006); Barbican Art Gallery, em Londres (entre fevereiro e maio de 2006); Centro Cultural de Belém, em Lisboa (entre julho e setembro de 2006) e The Bronx Museum of the Arts, em Nova Iorque (entre outubro de 2006 e janeiro de 2007). O catálogo da mostra foi publicado pela Cosac Naify, primeiro em inglês e, em seguida, em português.

<sup>2</sup> “A transfiguração é um conceito religioso. Significa a adoração do comum, como em sua manifestação original, no Evangelho de São Mateus, ela significava adorar um homem como a um deus”. (DANTO, 2006, p. 142)

<sup>3</sup> Cacilda Teixeira da Costa – *Aproximações do espírito pop* - site [www.antoniodias.com](http://www.antoniodias.com), capturado em 01/06/2006.

<sup>4</sup> (*Opinião 65*, GULLAR, *Civilização Brasileira* nº4, setembro, 1965)

<sup>5</sup> O florentino Giorgio Vasari (1511-74) foi o grande crítico de arte e biógrafo dos artistas do Renascimento.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Jane de. **Dziga Vertov Grupo**. São Paulo, Witz Edições, 2005.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália. A revolution in Brazilian culture**. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70. Rio de Janeiro**. Jorge Zahar Ed., 2005. Coleção Arte +
- CANUTO, Roberta. **Rogério Sganzerla**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. (Encontros)
- DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. **Ars**, n. 4, p.98-115, 2004
- \_\_\_\_\_. **Após o fim da arte**. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp / Odysseus, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II**. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Cinema 2).
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: E. USP, 1992.
- FERNANDES, Paulo (produção e coordenação). **Gerchman**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas**. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.154-168.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968 / 1973)**. A representação em seu limite. São Paulo: Embrasilme / Editora Brasiliense, 1987.
- REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil**. Os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. Coleção Arte +.

## Currículo

Elizabeth Real. Jornalista e pesquisadora. Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (dezembro / 2008). Dissertação: *As relações entre o cinema brasileiro e a arte contemporânea a partir da Tropicália*. Foi editora da revista *Idéia na cabeça*, especializada em produção cinematográfica e editada pelo Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica. Coordenou área pedagógica de Audiovisual no Senac Nacional. Atualmente trabalha como pesquisadora na produtora Corisco Filmes.