



O ÚNICO FILME HIPPIE BRASILEIRO

Felipe Augusto de Moraes¹

Resumo: O lançamento em 2007 da cópia integral e restaurada do filme “Geração Bendita” (1971) colocou uma questão instigante para a crítica cinematográfica: existiu, de fato, algo como um cinema hippie brasileiro? Esse artigo espera contribuir com o debate traçando um breve estudo comparativo entre “Geração Bendita” de Carlos Bini e o curta super-8 “Céu Sobre Água” (1978) de José Agrippino de Paula.

Palavras-Chave: Cinema; Crítica; História da Arte; Contracultura.

¹ Mestre em “Meios e Processos Audiovisuais” pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.



The Only Brazilian Hippie Movie

Abstract: The launch in 2007 of a full and restored version of the picture “Geração Bendita” (1971) has placed an instigative question to movie criticism: was there, in fact, something like a brazilian hippie cinema? This article hopes to contribute with the debate making a brief comparative study between “Geração Bendita” and the short film in 8mm “Céu Sobre Água” (1978)

Keywords: Cinema; Criticism; Art History; Counterculture.



Em 2009, tive a oportunidade de participar de um seminário temático dentro do 13º Encontro Nacional da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) especialmente dedicado a obra cinematográfica de José Agrippino de Paula. Meu companheiro de mesa, o crítico e professor Rubens Machado Jr., a certa altura de sua comunicação sobre a produção superoitista de Agrippino nos anos 1970, chamou a atenção da audiência para o curta “Céu sobre Água” (1978), dizendo que este se tratava, num certo sentido, do filme mais que hippie que ele conhecia – talvez o único. Eis uma afirmação que me pareceu curiosa, digna de uma investigação. É o que proponho de maneira breve neste artigo. Começo por uma despreziosa vista geral de como o *hippie* aportou em nosso cinema.

Já com a chamada onda dos filmes “marginais”, a figura do hippie ganha destaque na cinematografia brasileira, embora por um viés muito particular. Por exemplo, em “Câncer” de Glauber Rocha, filme prototípico da estética marginal, realizado em 1968, mas montado apenas em 1972, o ator Luis Carlos Saldanha encarna uma personagem híbrida, um misto de “hipster californiano”² com “guerrilheiro guevarista”, demonstrando que para a dialética glauberiana da Cultura, a utopia romântica dos hippies não podia representar força alguma de transformação se não se constituísse em íntima relação com seu negativo, com seu outro recalcado: o bárbaro terceiro-mundista e seu violento desejo de história. Seria o destino dos hippies, em terras brasileiras, experimentar o “transe” do coração selvagem.

Por outro lado, a moda dos hippies libertários adquire rapidamente por aqui, em terra de gerais, uma má fama da grossa passando estes de simples extraviados cabeludos a meliantes em potencial. No filme de José Mojica Marins “O Ritual dos Sádicos” (1970), rebatizado depois como “O Despertar da Besta” a época de seu (re)lançamento na década de 1980, a figura “mansoniana” do hippie sujo e depravado, sem ameias morais, revela-se o pesadelo arquetípico da classe média urbana brasileira, sempre pronta a expiar seus anseios com perseguições públicas e quarteladas. Na sequência inicial do filme, um bando desses “hippies” suburbanos e cafajestes promove uma pequena orgia com

²Frequentador do submundo, geralmente envolvido com a cultura dos clubes de música negra. Termo que originou o “afetivo” hippie.



uma colegial, com direito a cenas de penetração ritual com um cajado (só pra lembrar, o filme foi banido das telas por mais de uma década), o que desencadeia um longo debate sociopsicológico sobre o uso de alucinógenos e seus efeitos no comportamento da juventude, debate este que fornece o subtexto intelectual do filme. Cineasta do crime e do excesso, Mojica leva adiante essa suspeição perante o mote ‘Paz e Amor’ no seu trabalho seguinte, “Finis Hominis” (1971), na hoje conhecida cena em que o profeta Finis, atraído por jovens adeptos do amor livre para uma reunião orgiaca, decide testar a ‘fé dos homens’ atirando para cima uma sacola cheia de dinheiro só para ver os filhos da Revolução se digladiando por algumas poucas moedas: “aí está sua filosofia, o dinheiro”, rebate Finis. Mojica, que já foi chamado de “a pulsão mais firme do elemental caboclo” (SGANZERLA, 1998, p. 9), encarnou, em seus tipos, o demônio do Brasil profundo, aquele que vive nos porões dos castelos de papelão, dos botequins engordurados e das delegacias de polícia, alimentando-se de nosso atraso mental, da matéria demente do subdesenvolvimento. Seus hippies são retirados das páginas dos pasquins noticiosos, dos programas policialescos de rádio, são projeções do imaginário acanalhado da massa que frequentava os cinemas populares do centro de São Paulo.

Certos cineastas mais jovens, por sua vez, buscaram afirmar uma imagem pessoal hippie para compor seus *filmes-desbunde*: é o caso de André Luiz Oliveira e seu “Meteorango Kid: herói intergalático” (1969). Essa imagem, invocada igualmente pelo protagonista da trama, um jovem universitário de classe média focalizado no dia do seu aniversário, serve a uma dupla afronta: em primeiro lugar a tradição hipócrita da “pátria, família e propriedade”, a moral e aos bons costumes da religião e do emprego; em segundo lugar, e não menos importante, a tradição politicamente “engajada” da juventude universitária e essa espécie de ‘policimento de espíritos’ promovida pela militância de esquerda. Lula, o protagonista, pode assim tanto esculhambar com um almoço em família, oferecendo um cigarro de maconha em plena mesa de refeições, quanto transformar uma assembleia político-estudantil num alvoroço generalizado – tudo isso enquanto vemos imagens suas como um cristo ensanguentado trepado num coqueiro. Por tabela, o filme almeja se libertar tanto dos cânones do cinema comercialmente estabelecido, quanto das profecias autorais do Cinema Novo, operando através de uma anarquia absolutamente despojada e delirante.



Pois é na contramão do Cinema Marginal (especialmente de Mojica que antes de optar definitivamente pelo nacional-surrealismo de “Á Meia-Noite Levarei sua Alma” planejava rodar uma fita policial chamada “Geração Maldita”) que surge o primeiro filme brasileiro verdadeiramente hippie, ou pelo menos assim autoproclamado: “Geração Bendita” (1971). Realizado pelos moradores da comunidade alternativa Quiabo’s, assentada desde fins dos anos 1960 nos arredores de Nova Friburgo no Estado do Rio de Janeiro, o filme foi pensado como propaganda da filosofia hippie e demandou anos de esforço dos moradores da comunidade e de outros colaboradores, primeiro para viabilizar financeiramente a



1. Geração Bendita em DVD

produção e depois para liberar o filme na Censura Federal. Uma primeira versão, com cerca de 40 minutos cortados, foi autorizada para exibição em 1971, porém acabou proibida em todo o Brasil logo após sua estreia. Em 1973, houve uma nova tentativa por parte dos produtores de relançar o filme, agora com o título “É Isso Aí, Bicho”, logo frustrada pela polícia federal que acabou apreendendo o filme. Só em 2002, a partir dos esforços de Carlos Doady e Carl Kohler, ambos antigos participantes das filmagens (este último, aliás, dono do sítio onde ficava a Quiabo’s), junto à Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os negativos originais foram recuperados e limpos. Mais três anos de trabalho e busca por financiamento serão ainda necessários até que uma cópia finalmente restaurada e remasterizada da obra pudesse ser lançada em DVD em 2007, alcançando depois um público mais amplo através da Internet e de seguidas exibições no *Canal Brasil*.

A euforia com o relançamento de “Geração Bendita” gerou alguns esquemas propagandísticos duvidosos, como o slogan que classificava a obra como “o único filme hippie do mundo”. Não é para tanto. Para além de um enredo bastante banal, uma história de amor edulcorada entre um advogado que larga tudo para viver na



comunidade e uma moça tímida da cidade dividida entre sua nova paixão e o namorado bom moço, símbolo das convenções sociais, o que o filme dirigido e estrelado por Carlos Bini tem de melhor e de mais interessante para a audiência atual é esse registro histórico dos mais raros sobre o estilo de vida hippie no interior fluminense. Isto claro, vejamos um esboço mais geral da organização interna do filme.



2. Prólogo na Praia - “Geração Bendita”

Numa espécie de prólogo, passados os créditos iniciais, vemos uma procissão de jovens vestidos à Woodstock chegando numa praia deserta. Ali eles realizam uma queima carnavalizada de artigos relacionados à última maré alta da vida burguesa: rádios, livros, objetos domésticos, um aparelho televisor, fotografias e até algumas armas. Trata-se claramente de um ritual de livramento, um “despacho” de antigos valores. Sentados, espionando as centelhas do fogo, o grupo canta e dança - ao fundo, o mar. Nós, espectadores, ouvimos durante toda a primeira parte deste prólogo uma “voz over” que demiurgicamente nos introduz num universo “inconcientífico”, conforme o neologismo da narração. Enquanto a fumaça na praia se expande e vai subindo, colagens de foguetes deixando a terra irrompem na montagem – a Era de Aquarius é também a era da Corrida Espacial, das Novas Fronteiras. Na sequência seguinte, acompanhamos em plano aberto um alvorecer na comunidade: com o toque de um berrante, faz-se a invocação do dia. Um a um, vão saindo das barracas, com suas roupas coloridas e seus cabelos compridos, adultos de ambos os sexos seguidos por algumas crianças (sabe-se que a comunidade chegou a ter 68 moradores). Em grupo, eles marcham (alguns seguem num jipe) em direção a cidade onde vendem aquilo que produzem (artesanato, manufaturas) ou cultivam (flores).

Logo nestas sequências iniciais, temos boa parte da filosofia hippie explicitada em três grandes movimentos. Em primeiro lugar, a grande recusa. O filme começa com tudo aquilo que pode (e deve) ser deixado pra trás. No limite, é a própria materialidade das



coisas que é consumida pelo fogo – cada nova forma de consciência precisa forjar uma nova forma de transcendência. A praia, como de praxe, é o lugar do rito. Ela é neutra em relação ao espaço dramático do filme e incita, por motivos óbvios, aquele “sentimento oceânico” do espírito, a união íntima com o grande todo. Ao mesmo tempo, é da praia que parte a jornada desta comunidade que, aos poucos, vai se interiorizando: primeiro se fixa na região serrana do Rio, onde se passa a maior parte da ação do filme, para, ao fim da trama, migrar ainda mais para dentro do território nacional, como se essa busca



3. Os Híppies e a Cidade – “Geração Bendita”

transcendente por uma verdade interior se imbricasse a certa ‘psicocartografia’ que aponta para uma fuga do litoral onde o homem tecnocrático já sentou suas práticas e costumes. O processo de descolonização (do imaginário) deve acontecer de dentro para fora, contrariamente ao processo histórico de conquista da América.

Em segundo lugar, a busca de uma relação outra com a natureza. Sob a longa silhueta entrecortada da Serra do Mar, os moradores de Quiabo’s dormem em barracas perto da mata, tomam água de poço e se valem de pequenas pilhas de lenha para o aquecimento e a alimentação. Aliás, plantam e criam tudo o que comem e, se possível, confeccionam suas próprias roupas. De certo que há também uma casa sede, com carros e algumas outras feitiçarias modernas, mas a comunidade existe mesmo como um idílio campestre. Há, assim, quase que intuitivamente, uma diferença clara na representação feita pelo filme do espaço da cidade e daquele do sítio. Na cidade, a planaridade das ruas e espaços é ressaltada pela profundidade de campo do quadro: a cidade escorre por todos os lados, assim como o comércio – ela é o mundo depois da queda, e as prédicas inflamadas do pastor evangélico que persegue os híppies só vem a confirmar isso. No sítio, mais especificamente nas cenas onde aparece o acampamento, o espaço da representação só pode ser mais centrípeto, acompanhando assim os acidentes do terreno e fazendo tudo confluír para



o pequeno vale formado pelo córrego. Acima, mais ao fundo, vemos constantemente o longo espigão montanhoso que obriga o horizonte a também se curvar perante o sítio. Estamos dentro do espaço da utopia, da liberdade de ideias e costumes, idealizado pelo filme na sequência onde os moradores da comunidade se reúnem para um banho coletivo (nu) na cachoeira, representação um tanto picaresca da exuberância em se viver “perto da natureza”, mas de certo impacto na audiência reprimida pela forte patrulha moral da censura que mal permitia a época que um ombro desnudo aparecesse nas telas de cinema (é bem provável que o filme tenha sido proibido justamente por trazer cenas como essa).

Em terceiro lugar, há essa dimensão lúdica da vida e do trabalho. Durante a marcha rumo à cidade, junto aos artefatos produzidos para a venda na praça central: bolsas feitas à mão, pinturas, arranjos de flores... os hippies levam violões e batuques, seguindo cantando e conversando por todo o caminho. Noutra sequência do filme, a câmera “surpreende” a comunidade num dia comum de afazeres “domésticos”, temos então uma longa montagem musicada sobre o estilo de vida hippie: alguns homens cortam lenha, outros picam legumes para o almoço, uma mulher amamenta um bebê enquanto outra chama todos para o almoço, um homem toca flauta às margens de um córrego, um outro aproveita a teatralidade da câmera para realizar uma pequena dança gestual enquanto um terceiro, vestido em mantos diáfanos e coloridos, toca violão e canta; uma mulher lava-roupas no córrego, outra toca bongôs e observa um último homem que traga solitário um belo cigarro de ervas – tudo embalado pela trilha sonora produzida para o filme pela banda friburguense “Spectrum”.

Essa, aliás, talvez seja a grande inovação formal de Geração Bendita, e não seria exagero dizer que hoje o principal apelo estético do filme está na trilha sonora (o disco com as composições do grupo psicodélico Spectrum já se tornou raridade cobiçada entre colecionadores). Não restam dúvidas: os melhores momentos de Geração Bendita estão nessas longas sequências musicais que não se subordinam necessariamente à ação dramática do filme. Na verdade, cada sequência dessas perfaz uma espécie de clipe transcendental, onde o cinema almeja tornar-se canção e a canção não se separa mais do visível – algo muito mais afinado com o pensamento hippie que a pobre tentativa de constituir uma narrativa linear capaz de dar “verossimilhança” aos personagens. Aqui é onde o filme derrapa e acaba caindo em velhos preconceitos e lugares-comuns,



aqueles mesmos dos quais os moradores de Quiabo's, como a adoção desse novo modo comunitário de vida, buscavam se libertar.

Decerto que essa foi uma escolha compreensível: "Geração Bendita" tinha pretensão de ser visto no cinema pelo público comum, daí a opção pelo enredo melodramático, mas não dá pra esconder certo oportunismo da produção do filme em "vendê-lo" como a primeira amostra registrada de uma autêntica comunidade hippie como se negociasse um zoológico de afeições. E olha que isso nem seria necessariamente um problema se não tivesse implicações no plano da forma e, portanto, do significado. Algumas cenas passadas nos parques e praças da cidade como, por exemplo, aquelas que mostram o romance floreado entre o advogado e a moça, com direito a cabelos ao vento e câmera lenta, parecem vindas diretamente de um anúncio publicitário de roupas de inverno ou então de alguma fotonovela barata. São apelos sentimentais a uma fruição adocicada e anestesiada pelos *mass media*, o que nada tem a ver com a prédica libertária de "filme hippie".

Há igualmente uma imperdoável cafajestagem dos tipos (e meios) do filme, próprios da busca por um cinema de penetração popular: é o caso, por exemplo, de algumas cenas que envolvem a Moça, especialmente a sequência no tomo final do filme em que ela depois de descobrir-se grávida do advogado neo-hippie, decide seduzir o antigo noivo para provocar um casamento e ser aceita de volta no seio da família. Ali o quadro deixa de pudores e revela-se em sua fenomenologia de calendário buscando *closes* "angulosos" do voluptuoso corpo da moça, como se de repente baixasse no diretor o espectro de um Carlos Imperial; outro caso é o apelo a essas personagens cômicas de gosto brejeiro e duvidoso como o noivo corno, o pastor amalucado e o caipira da praça, que simplesmente não tem graça. Não se trata aqui de constatar que tais cenas são ruins ou mal feitas, isso é evidente, o que há de mais intrigante nessa conversa é que tal recorrência a estereótipos das comédias eróticas, que já então passavam a dominar as telas de cinema no Brasil, contrasta com o frescor das cenas na comunidade e enfraquece a dimensão hippie do filme ao transformar boa parte da "filosofia contracultural" em veraneio ideológico para meninos da classe média. Na sua busca insuspeita por uma audiência mais vasta, "Geração Bendita" acabou por compactuar com essas mesmas comédias grosseiras que viriam a transformar o "hippie" num tipo caricato e desmiolado, contribuindo para o seu decalque como farsa histórica, reduzindo sua mística à macumba para turista.



O filme não busca um choque proposital do arcaico com o moderno, ao gosto tropicalista, mas sim uma justaposição oportunista de modismos de linguagem. De um lado, temos a caça ao porquinho, uma cena de comédia ligeira no sítio, com tombos e trombadas, remetendo aos simpáticos ‘pop movies’ de Richard Lester com os Beatles. Depois de apanhado, o porquinho vira churrasquinho numa festa hippie onde se celebra a amizade e a vida em sua dimensão lúdica (de repente, vemos um homem lendo a revista *Manchete* numa privada, bem no meio da festa) e afetiva.

Mas é igualmente numa festa desse tipo que acontece a cena de sexo na cachoeira entre o advogado e a Moça, com a mulher dominada por uma volúpia histérica e a elipse da câmera mostrando a queda d’água no momento do gozo. Logo nesta primeira aventura sexual de sua vida, bem no meio de uma celebração com drogas e rock and roll, a trama obriga a mulher a sair dali grávida, como se ela acabasse punida por um crime de desejo. Daí cabe a pergunta: mas onde está o amor livre? No filme, ele se subordina às regras do melodrama, o gênero por excelência da moral negociada (XAVIER, 2003, p. 95), e perde feio para o machismo intrincado na mentalidade dos realizadores, hippies ou não, e de boa parte da sociedade brasileira daquele período. Essa constante recaída em pequenos patriarcalismos e convenções do gênero “exploitation” pode parecer pouca coisa, mas não devemos nos enganar: se acreditarmos na síntese formal de Geração Bendita, já está implícito em seus recursos narrativos o fracasso da utopia hippie, sua incapacidade de ir além das estruturas de pensamento que organizam a tradição.

É isso que intrinsecamente fala contra a obra e enfraquece sua força lírica como registro de um tempo vivido e sonhado, pois não bastam boas intenções para criar um mundo (e um filme). E se o passado pode ser muito mais que uma galeria de fotografias amareladas e de suspiros nostálgicos, “Geração Bendita” nos lembra, nas antípodas mesmo do seu discurso oficial, uma velha lição dos anos 1970: aquela que nos diz que a inculcação do arbitrário mascara o arbitrário da inculcação (BORDIEU, 2007, p. 272). Como este arbitrário inculcado, mesmo que soprando pela libertação, “Geração Bendita” é um filme feito por hippies (ou pelo menos com eles) e que nos remete em seus bons



momentos a aspirações do movimento hippie, mas não é, por assim dizer, nem de longe um “filme hippie”.

Examinemos então a sugestão do professor Rubens Machado Jr. sobre o curta Super-8 “Céu Sobre Água”. Na metade dos anos 1970, depois de uma viagem artística e existencial pela África, onde realizam um importante conjunto de filmes curtos³, o escritor e cineasta José Agrippino de Paula e a bailarina e coreógrafa Maria Esther Stockler voltam ao Brasil passando a viver em Arembepe, na Bahia, famosa aldeia hippie estabelecida numa bela região de dunas, tendo de um lado o mar atlântico e de outro uma lagoa de águas claras. É ali, ao longo de um bom par de anos, que se dão as filmagens do curta numa *Canon 814*. Com a chegada dos anos 80 e a difusão da linguagem do vídeo, “Céu sobre Água”, assim como muitas outras obras em Super-8, cai num ostracismo – seja da crítica, seja das mostras e festivais - do qual ainda hoje luta para sair.

Tive acesso a uma cópia do filme disponibilizada pelo Centro Cultural São Paulo que promoveu em 2007 um ciclo sobre José Agrippino de Paula onde parte significativa de sua obra audiovisual foi exibida. O interessante é que na vinheta de apresentação desta cópia, “Céu Sobre Água” aparece creditado da seguinte forma: direção e fotografia – José Agrippino de Paula; performance – Maria Esther Stockler. Para além dos méritos dessa apresentação, que coloca Maria Esther em pé de igualdade na criação do filme, algo geralmente deixado de lado pela historiografia, nos coloca logo de início uma questão: seria então o filme um mero registro dessa performance?

“Céu sobre Água” (20’’) começa com um plano pregnante: tendo ao fundo o céu azul de Cabral, duas pernas com os pés apontando para este céu se abrem revelando o sexo feminino. Em suaves compassos elas se movem, desenhando longas silhuetas no ar até que o sexo desnudo, a esquerda do quadro, receba algumas réstias de luz que escapam por detrás das bordas do corpo. É como se a dança, o movimento das pernas, fosse capaz de traçar pelo espaço esculturas de luz e sombra. A diagonal dramática da ascensão é invocada no quadro: da esquerda baixa para a direita alta, onde estão os pés. O sexo nu, assim como as nádegas depois, contraposto a dimensão infinda do horizonte

³ Como exemplos: *Candomblé no Dahomey* (1972 – 20’’) e *Candomblé no Togo* (1972 - 18’’)



ganha então uma forte simbologia cósmica, como se tal dança fosse um primeiro rito de fertilidade transcendental, uma abertura para corpo expandido da Nova Era. Por sua vez, a proximidade tátil que o foco tem com seu objeto, a aspereza do corpo, obriga o fundo a saltar para a superfície da tela, num movimento inverso, em que o espaço indeterminado, o céu azul, se consubstancia na pele da câmera – a epiderme do texto. É o começo dessa relação íntima e afetiva entre os elementos: o céu, a água, a luz, o corpo.

Essa mesma íntima relação entre os elementos marca também o uso da música no filme: durante toda a duração da película ouvimos um instrumental de cítaras indianas e



5. Céu sobre água

seus requintados intervalos microtonais, muito distantes da voluptuosa e semitonada escala cromática, principal artífice dessa obsessão melódico-harmônica que caracteriza a sinfonização ocidental e que desde pelo menos o “momento feliz” dos gregos antigos vem nos proporcionado uma música das esferas, onde os valores sonoros se coadunam com a construção platônica do ideal. Meditativamente, tema e desenvolvimento são substituídos pela livre

repetição: é preciso que as vibrações da dança sempre renovada de Shiva repercutam pelos abismos do corpo (ele próprio abismal) feito relâmpagos, como as variações estesianas que revestem e desnudam sucessivamente o esqueleto nu do raga (a seqüência melódica única). Da mesma forma, o céu interessa a Agrippino sobretudo por sua imagem refletida sobre a água, pelos nuances de suas vibrações e imanações, assim como aquilo que nos coloca sempre diante da essência do cinema são essas imagens vanescentes e as fortes sensações que elas causam sobre o espectador.

Temos então, em seguida, uma longa seqüência de planos na água. Comparado ao azul diáfano do céu, o azul da água é denso e quente - conta-se uma anedota, que deve ter muito de verdade, que Agrippino costumava passar horas, senão dias, para alcançar a temperatura ideal da água capaz de oferecer a palheta de cores que ele gostaria. Imersos na água, vemos corpos e rostos numa interação lúdica com o azul. Dentre todos eles, destaca-se a mulher grávida, Maria Esther, inteiramente envolta pela água, ela se banha em seu próprio líquido amniótico. Saímos da esfera da fertilização e nos encaminhamos para



a gestação. Nesse sentido, temos uma imagem-síntese que merece destaque: em primeiro plano pictórico vemos a barriga; no centro, em perspectiva, uma linha de coqueiros; acima e ao fundo, o azul do céu que se reflete na água. Numa segunda tomada, mais aproximada, a barriga ganha volume ocupando agora toda a metade inferior do quadro, suas bordas quase tocam a linha de coqueiros. Essa “geografização” da maternidade alinha os limites do mundo aos limites da matéria-viva: o corpo se escreve junto com a natureza – a existência é o ser-no-mundo.

Em águas mais rasas, a luz alcança o fundo e ferve em tonalidades graves, avermelhadas, assim como os corpos, na tez ocre das tardes. O movimento das mãos de Maria Esther à flor da água gera inesperados efeitos de luz. Aos poucos, todo seu corpo se enche de riscos luminosos, como se os espectros forjados a superfície da água percorressem-se feito veias uma materialidade orgânica que não se distingue mais da luminosidade e da liquidez. Para entender essa pesquisa formal de Agrippino como colorista é preciso lembrar que no cinema a luz está presente duplamente: como luz projetada e como luz registrada. Daí seus esforços em encontrar a temperatura correta para forjar uma expressão luminosa. No cinema, a primazia é da luz, não da cor – a primazia da cor pertence à pintura. Para o pintor, fazer da luz um “material plástico” é uma necessidade, para o cineasta é algo difícil e deliberado, foi isso o que nos ensinou Jacques Aumont ressaltando ainda que em relação à história da pintura, o cinema significou um afastamento do “unicamente visual”, ganhando em novas significações e problematizando a autonomia dos valores plásticos, especialmente a partir de sua dimensão narrativa (AUMONT, 2004, p. 139). Agrippino e Maria Esther parecem querer dar um passo adiante: transfigurar o cinema num teatro de pintores, numa performance do olhar que não se contenta em simplesmente “representar” a ação, mas busca uma sinfonia de luz onde os corpos entretêm sua relação essencial com o indeterminado – eis algo muito similar a crueldade de Artaud: não um cinema abstrato, de linhas puramente geométricas, que invoca sempre um “reconhecimento de algo substancial”; nem um cinema de peripécias, onde a emoção é verbal, mas sim um cinema que sinta “a pele humana das coisas, a derme da realidade, é sobretudo isso que o cinema lida. Ele exalta a matéria e a revela para nós em sua espiritualidade profunda, em suas relações com o espírito de onde ela se originou. Ele não se separa da vida, mas reencontra a situação primitiva das coisas” (ARTAUD, 2009, p. 161).

“Céu Sobre Água” é, pois, uma peça daquilo que Agrippino chamou de “Arte Soma”:



a busca por uma arte sem as limitações específicas dos Meios, que só é possível como um ato vanguardista de (re)conciliação entre arte e vida. É um cinema de utopias, para além do cinema, e tampouco deve ser considerado uma “performance”, pelo menos não no sentido institucional adquirido pelo termo de intervenção performática no espaço do cotidiano, pois aqui o espaço é um conjunto composto por uma rede imaginária,



6. Céu Sobre Água

pela memória, pelo porvir. Arte-soma invoca igualmente uma arte-corpo (do grego soma / somatos) – o corpo sempre renascido. Isso fica claro num terceiro momento do filme: a sequência de planos que nos mostram uma criança sobre um espelho, vista como uma imagem invertida, tendo ao fundo o mesmo céu límpido. Se começamos na fertilização e passamos pela gestação, chegamos agora ao nascimento. Com dificuldades, a criança tenta botar-se em seus próprios pés, tenta andar, relacionar-se com o mundo. Não é ela, no entanto, que vai erguer-se e afirmar-se, é o filme que o fará.

A imagem, a imitação, é essa continua tentativa de descortinar o véu de Maia que recobre a realidade: é a rememoração de uma ancestral união desfeita. Por outro lado, a imagem é igualmente essa constante criação de duplos que acabam agindo contra a vida. Nesse bloco de cenas de “Céu sobre Água”, em que a criança é vista “através do espelho”, cabe a essa inversão de perspectiva desrealizar a diegese colocando a câmera “no mundo”, jogando um duplo contra outro na ânsia de impedir o conhecido fenômeno da ficção realista em que o dispositivo ordena um cenário de ações coerentes. No filme de Agrippino e Maria Esther não há imagens de pessoas sem que estas estejam ou despersonalizadas pela natureza (contrapostas ao céu, imersas na água) ou refletidas nela de algum modo (silhuetas, reflexos na água) – aquele que só eu sou se desmancha e se refaz continuamente no ritmo da água, no fluir do tempo. Uma imagem não é um signo, não deve ser soprada para longe do corpo, deve ser uma força pura que age sobre o espírito. Um filme não é um filme, ele é um encontro. Essa criança que se põe em pé, num novo levantar-se, e que em breve vai ensaiar as primeiras palavras, deve fazê-lo não como quem interpola e interpreta o mundo, mas como aquele que nasce sempre uma



outra vez mais para e com ele.

Filma-se, assim, essa criança entre aguapés. A câmera então lentamente abandona a criança e se movendo por sobre o azul impassível das águas chega até a linha de coqueiros no horizonte. Esse enquadramento sempre invocado parece implicar numa transcendência, numa vontade de unir aquilo que aparece separado: o céu e a terra. Em seguida, a câmera perfaz um amplo movimento circular, como se sublinhasse o espaço em volta da criança. O Panorama é sempre dúbio em seus significados: ao mesmo tempo em que nutre o olhar com o longínquo, com a fuga das paisagens, ele o aprisiona definitivamente, delimita o seu espaço, termina-o, fecha-o em si. No plano seguinte de “Céu Sobre Água” estamos de volta aquela linha de coqueiros dividindo o horizonte: a ameaça da perspectiva atualiza-se. Só que agora temos um dado novo: à frente desta “vista” temos a criança sentada e como a câmera à captura de modo bem aproximado, percebemos que a figura da criança claramente rompe os limites do horizonte e se imiscui entre o céu e a terra. Lembremos que isso não acontecia antes, quando esse mesmo enquadramento nos mostrava a barriga grávida circunscrita à metade inferior do quadro, de modo que implicações são evidentes: o filme, através de suas invenções de linguagem, coloca-se em seus próprios pés, coisa que a criança ainda não faz, mas justamente para apontar que a única transcendência possível está na criança, na criação do corpo – separada desta, não há nada. A criança é a lógica do movimento e da sensação, antes das representações, antes da gramática operacional (se quisermos lembrar o tão vilipendiado vocabulário de Piaget).

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, “Céu Sobre Água” não é, portanto, uma obra formalista, preocupada exclusivamente com tonalidades e jogos de luz, pelo contrário, é uma obra impregnada de espiritualidade, mas não num sentido tradicional, dualista, da alma contra a matéria, aqui é o corpo o próprio tempo da transcendência – estamos diante de uma metafísica da carne. Nas cenas seguintes, a criança engatinha, toca o solo, toca a água que rebrilha a sua volta, numa utopia carnal de luz e cor. Depois ela aparecerá mamando, descobrindo com as mãos os desvãos sinuosos da mãe: a pele, a terra, a água surgem na tela como (des)territorialidades dos desejos, das forças puras, da vida. Eis algo muito mais próximo da filosofia hippie que o banho de cachoeira em Geração Bendita, sem dúvidas um achado mais turístico que existencial.

Perante esses fragmentos fugazes e luminosos que vemos cintilando pelo filme de



Agrippino e Maria Esther, vivenciamos uma utopia fluída de pura imersão nas imagens, um pouco na trilha de pensadores como Jean Epstein. Decerto que “Céu Sobre Água” nos incita a um (re)encantamento fenomenológico pelo cinema, e é justamente aí que nos encontramos com grande parte das vanguardas poéticas dos anos 20, mas prefiro não me remeter diretamente a conceitos consagrados como “fotogenia” (mesmo porque este é praticamente ininteligível) – penso que as experiências da turma de Arembepe estão mais para as “heresias” daquele “cinema do diabo” tal como descrito por Epstein já nos idos da década de 40:

O primeiro plano lavra um outro tento contra a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela – não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica – reveste-se de uma espécie de autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios, já se tornaram seres que tem seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim. Eles existem por si mesmos (...) No fundo da íris, um espírito forma seus oráculos. Esse olhar imenso, gostaríamos de tocá-lo, não fosse carregado de tanta força perigosa. Já não é mais fábula o fato de a luz ser ponderável. No ovo de um cristalino, transparece um mundo confuso e contraditório no qual adivinhamos o monismo universal da Mesa de Esmeralda, a unidade do que se move e do que é movido, ubiquidade da mesma vida, o peso do pensamento e a espiritualidade da carne (...) Nos gestos, mesmo nos mais humanos, a inteligência se apaga diante do instinto que, sozinho, pode comandar jogos de músculos tão sutis, tão nuançados, tão absolutamente certos e felizes (...) Muitas das classificações rigorosas e superficiais que atribuímos a natureza, não passam de artifícios e ilusões. Sob essas miragens, o povo das formas revela-se essencialmente homogêneo e estranhamente anárquico (EPSTEIN, 2008, p. 285).

É como esse diabo que separa uma imagem de sua “comunidade orgânica” somente para confirmar esse olhar imenso, que não é humano, mas é um olhar das próprias coisas (montagem), que devemos entender esse límpido movimento dos seres e das almas, essa possibilidade de um instante sensorio proporcionar ao espectador um momento sublime de epifania e espanto: enfim, o cinema. Mas não um cinema de “choques”, que atrela o “movimento fragmentário do filme a uma presença imaginária do movimento real” (CHARNEY, 2004, p. 332), como se fora uma espécie de reação estética a experiência



mais ampla de fragmentação (epistemológica) da modernidade. Não um cinema de descontinuidades que no interior do espectador tornam-se novamente continuidade (o “todo” sensório-motor) – daí eu evitar a expressão fotogenia, que parece vir carregada desses signos. Mas um cinema onde cada instante seja não a dialética imobilizada (Benjamin), nem a verdade do presente como ele é (Epstein), mas a condição de possibilidade para o corpo descobrir-se um espaço não aprisionado pelo ente. No filme de Agrippino e Maria Esther, o tempo não pode ser uma sucessão de agoras, mas sim uma abertura para o assombro – a Arte-Soma não representa o mundo, mas funda um mundo que durante algum tempo resiste àquilo que encerra-a-si-mesmo. A transcendência do filme está em aspirar que esse mundo torne-se um só reino: a vida.

Assim, a sequência final do filme abre-se com um plano de nuvens, logo após, vemos novamente o corpo feminino nu à flor da água, percebemos que a mulher não está mais grávida – ela se movimenta suavemente, dançando e fazendo a água e a luz dançarem para a câmera. O nascimento é justamente aquilo que traz o universal para o mais ínfimo dos particulares. É o delírio do silogismo. Num plano mais longo, vemos então a imensidão do céu azul, aos poucos a câmera vai descendo e a borda inferior do quadro vai revelando primeiro a linha de coqueiros e depois, espremida no canto inferior direito do quadro, a mulher que traz pelas mãos a criança. Esta dá os seus primeiros passos, ainda apoiada na mãe e, como nos revela finalmente a câmera, anda com os pés na água rasa. O mais notável é que de maneira nenhuma o enquadramento recupera o centro de simetria típico do estilo clássico (BORDWELL, 1988, p. 62), esse reforço do caráter ativo das bordas parece ter a mesma dimensão formal da reduplicação reflexiva que Agrippino experimentou ao filmar a criança através do espelho: ao deslocar a figura humana, ele reforça a superfície, afastando o chamado efeito-janela do quadro psicológico



7. O Matriarcado

e realizando o paradoxo de separar o filme de seu “fora-de-campo”. Não deve existir um espaço euclidiano que existe anteriormente aos seus personagens: o homem está no mundo e nasce com ele. Em alguns poucos planos restantes, vemos os pés da criança brincando dentro da água, depois vemos seu sexo, é uma menina – a edificação edipiana é confrontada pela dimensão uterina da novidade. Corte para o sexo da mãe dentro



da água, o último plano do filme: a marcha das utopias segue rumo ao Matriarcado definitivo, seja ele o despertar de Aquarius ou das profecias oswaldianas.

Das areias e águas de Arempebe, ainda hoje considerado o último reduto hippie do Brasil, saiu este filme muito especial, uma realização de parceiros de obra e vida, Agrippino e Maria Esther, que nele depositaram, além de suas energias e esperanças, fragmentos de suas próprias vidas e da vida de seus filhos, em nome daquela matéria da qual os corpos e os sonhos, mesmo aqueles que acabam cedo demais, são feitos. Daí eu não ter nenhuma dúvida em fazer minhas as palavras de Rubens Machado Jr: “Céu Sobre Água” é, em muitos sentidos (alguns deles expostos neste texto), o filme brasileiro mais hippie que eu conheço – talvez o único.

Fonte das Imagens

1. <http://4.bp.blogspot.com/GERACAO+BENDITA.jpg>
2. <http://images.quimas.multiply.com/image/13:hippiesealternativos/photos/3/300x300/64/grupo-na-praia-com-bandeira.jpg>
3. <http://serralinda.blogspot.com//2011/04/geracao-bendita-o-primeiro-filme-hippie.html>
4. <http://4.bp.blogspot.com/eissoaibicho.jpg>
5. http://www.lightcone.org/inc/image_illustration.php?film_id=7103
6. <http://www.forumdoc.org.br/2010/wp-content/uploads/2010/11/ceusobreagua-300x219.jpg>
7. <http://www.dopropriobolso.com.br/Imagens/z540.jpg>

Bibliografia

ARTAUD, A. **A Concha e o Clérigo (roteiro de um filme)**. in: GUINSBURG, J. & TELES, S. (org) *Linguagem e Vida: antonin artaud*. São Paulo, Perspectiva, 2009.

AUMONT, J. **O Olho Interminável: cinema e pintura**. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.



BORDWELL, D. & STAIGER, J. & THOMPSON, K. **The Classical Hollywood Cinema:** film style and mode of production to 1960. London, Routledge, 1988.

BOURDIEU, P. **Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos.** In: A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo, Perspectiva, 2001.

CHARNEY, L. **Num instante:** o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, L & SCHWARTZ, V. (org) O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

EPSTEIN, J. **O Cinema do Diabo.** In: XAVIER, I. (org) A Experiência do Cinema. São Paulo, Graal, 2008.

SGANZERLA, R. **Passaporte para o Oculto (prefácio)** in: BARCINSKI, A & FINOTTI, I. Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo, Editora 34, 1998.

XAVIER, I. **Melodrama ou a Sedução da Moral Negociada.** In: O Olhar e a Cena. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

Recebido em março de 2011.

Aprovado em fevereiro de 2012.

Arte: Diego Meneses