

palavras-chave:

Lágrima-Pantera; Hélio Oiticica; Júlio Bressane; cinema amador; cinema experimental

Propõe-se discutir o contexto específico da realização e analisar sequências do filme *Lágrima-Pantera, a míssil*, de Júlio Bressane, buscando-se compreender a importância da parceria e do trabalho pregresso de Hélio Oiticica em sua ideação e realização. Observa-se que esse intercâmbio é atravessado por um interesse comum pelo cinema amador e pelo cinema *underground*, principalmente pela valorização da precariedade dos meios, pelas potências do registro cinematográfico mais como prática do que como produto final e por sua marginalidade em relação aos campos artísticos – em um momento em que a experimentação no Brasil encontrava sérias barreiras, de modo que a marginalidade artística se tornava não somente uma opção, mas uma necessidade para a prática artística independente.

keywords:

Lágrima-Pantera; Hélio Oiticica; Júlio Bressane; amateur cinema; experimental film

This article proposes to discuss the specific context of the filmmaking process and analyzes sequences from the film *Lágrima-Pantera, a míssil*, by Júlio Bressane, seeking to understand the importance of the collaboration and previous works of Hélio Oiticica in its conception and making. It comes forth that such exchange was intertwined by a shared fondness for amateur and *underground* cinema, mostly for their appreciation for their scarcity of resources, the power of cinematographic record more as a practice than as a final product, and their marginal position regarding the artistic fields – at a moment when experimentation needed to overcome severe opposition in Brazil, turning artistic marginality not only into an option, but a need for independent artistic practices.

* Universidade de São Paulo [USP].

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânia*.

As trajetórias do cineasta Júlio Bressane e de Hélio Oiticica se encontraram no início da década de 1970 na realização de *Lágrima-Pantera, a míssil*, um filme pouquíssimo visto e discutido, mesmo após ter voltado a ser exibido a partir dos anos 2000. Então em exílio artístico, no período mais duro da ditadura brasileira, ambos acentuavam a sua marginalização em relação aos campos artísticos, o que se evidenciava, como pretendemos analisar, na própria forma e modo de produção do filme. A realização da obra e o contato com o artista, como cremos, teve papel importante na trajetória posterior de Bressane.

Essa acentuada marginalização se inseria em um movimento mais amplo de artistas então ligados à *Tropicália*. Refletindo sobre as atividades artísticas experimentais realizadas no Brasil ou no exílio por esses artistas, Oiticica iria denominá-las *Subterrânia*, um termo criado em referência à ideia de clandestinidade do *underground* norte-americano, mas diferenciando-se deste por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e à cultura de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca¹. No entender de Oiticica, essas pesquisas experimentais “à margem” também se diferenciavam de seu “primo rico” em razão de assumir e manter uma posição ético-política face à repressão, ao subdesenvolvimento e ao que denomina como “convi-conivência”, implicando, ainda, uma linguagem “experimental”, de ênfase em atividades comportamentais para “vencer a super, paranoia, repressão, impotência”².

Podemos situar certos filmes do cinema marginal brasileiro após o AI-5, no qual se inclui *Lágrima-Pantera* – como melhor veremos –, nessa concepção de *Subterrânia*, em razão da integração produtiva de características fundamentais, como o seu caráter clandestino; o uso de uma linguagem experimental, de exploração inventiva dos meios à disposição, de interesse pelas atividades comportamentais e renovação das sensibilidades dos espectadores; de resistência à “super, paranoia, repressão, impotência, negligência do viver” de que falava Oiticica³.

A rarefeita convergência de interesses que ainda resistia no cinema brasileiro, como esse encontro entre Bressane e Oiticica, materializava-se em obras em condições de extrema precariedade, alcançando um público irrisório, de modo geral anos após serem concluídas, tendo seu alcance restrito a um pequeno grupo de simpatizantes. Essas produções se caracterizavam por centrarem nas “possibilidades ilimitadas de expressão do autor e por um total desvinculamento com o vínculo de exibição”⁴, em uma estratégia marginalização: libertos das expectativas e conformações exigidas pelo circuito de produção e distribuição industrial, esses cineastas poderiam livre e mais profundamente expressar-se

1. “As coisas feitas no Brasil já tem um caráter *a priori underground*, no sentido em que o *underground* americano quer contrapor-se à cultura profissionalizada: foi uma coisa que nasceu pra demolir o que Hollywood era: profissionalismo condicionado ao gosto do consumo; de repente, foi preciso aparecer o *underground*, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer *underground* brasileiro, pois em relação à cultura de consumo americano-europeia, a coisa já é automaticamente, aqui, *underground*”. OITICICA, Hélio. Héliotapes 2. **Flor do Mal**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 5, 1971.

2. OITICICA, Hélio. *Subterrânia*. In: OITICICA FILHO, César (org.). **Hélio Oiticica**: museu é o mundo. Rio de Janeiro: Azougue, 2011, p. 145. “Quando formulei a ideia de *Subterrânia* [...] quero dizer que a ideia de clandestinidade nas criações, de mera circunstância passou a primeiro plano; a ideia de ‘underground’ não é algo simplesmente aplicado a um contexto, é a necessidade mesma das criações experimentais; a sobrevivência delas”. Carta de Hélio Oiticica a Mario e Mary Pedrosa, 5 dez. 1969, Acervo Hélio Oiticica/ Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0998/69.

3. *Ibidem*, Loc. cit.

4. RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)**: a representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 97.

5. *Ibidem*, p. 28.

6. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane: trajetória (catálogo da exposição). In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, 2002, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2002, p. 18. Exposição organizada por Ruy Gardnier. De acordo com cartas de Hélio Oiticica, Bressane e Rosa Dias teriam chegado no dia 26 de julho, iniciado as filmagens de *LágrimaPantera* já na primeira semana de agosto e terminado na terceira semana do mesmo mês, quando retornaram a Londres. Cartas de Hélio Oiticica a Torquato Neto, 10 ago. 1971; a Rogério Duarte, 13 ago. 1971; a Ivan Cardoso, 24 ago. 1971; a Waly Salomão, 27 ago. 1971.

7. Carta de Hélio Oiticica a Waly Salomão, 27 ago. 1971.

8. ROSA, Carlos; VOROBOW, Bernardo (orgs.). **Júlio Bressane**: cinepoética. São Paulo: Masso Ohno, 1995. Entrevista com Geraldo Veloso, 3 jun. 2016.

9. Segundo informações dadas pelo próprio autor na apresentação de *Lágrima-Pantera* (fragmento) no Torino Film Festival de 2006, em Turim.

10. Cartas de Hélio Oiticica a Torquato Neto, 10 ago. 1971; a Waly Salomão, 27 ago. 1971; a Rubens Gerchman, 2 set. 1971.

11. OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

e com as formas que lhes interessassem. Essa estratégia se justificava naturalmente, também, pelo acirramento da censura, a inviabilidade do retorno econômico, o clima repressivo geral e a consequente impossibilidade de uma ação política real nesse contexto⁵. Em *Lágrima-Pantera*, encontraremos a radicalização de todo esse processo.

Lágrima-Pantera, a míssil

Lágrima-Pantera, a míssil, ou *Lágrima-Pantera a míssil*, ou, como é mais conhecido, *Lágrima-Pantera* foi filmado em agosto de 1971 por Bressane, “em uns quinze dias”⁶, na cidade de Nova Iorque, onde o diretor esteve por breves períodos nos anos de 1971 e 1972, durante seu exílio artístico. Realizado em 16 mm, com fotografia do jovem Miguel Rio Branco, o filme foi revelado em um laboratório em Nova Iorque para então ser montado em Londres, onde Bressane viveu de 1970 a 1972⁷. A metragem original do filme era de aproximadamente duas horas, tendo sido montado em uma versão de 95 minutos por Gilberto Macedo e, em um segundo momento, por Geraldo Veloso e Bressane⁸. Ambas as versões são consideradas pelo autor como perdidas, restando apenas uma versão denominada “fragmento” de 51 minutos, montada pelo próprio diretor e Moa Batsow a partir do material arquivado pelo laboratório nova-iorquino e encontrado em 2006 para restauração digital e exibição no festival de Turim desse mesmo ano⁹.

O filme foi rodado nas casas nova-iorquinas de Miguel Rio Branco, de Honey, atriz do filme, na casa de campo dos pais do artista Lee Jaffe e, principal e decisivamente, no apartamento-ateliê de Oiticica na segunda avenida do *East Village*, que o artista chamava de *Babylonests* ou *Ninhos babilônicos*¹⁰. O ateliê era uma espécie de instalação permanente – parecida com os “recintos-proposição” que havia criado nos dois anos anteriores em exposições na Inglaterra e em Nova Iorque – formada por estruturas de rede, jogos de luz, materiais de madeira, plástico e tecido; aparelhos de TV, moviola de super-8, laboratório de fotografia etc. O artista desejava com esses *Ninhos* “transformar o dia todo, inclusive o lazer e a preguiça, numa coisa assim de estado permanentemente inventivo. Por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra”¹¹. Esse “mundo abrigo” onde passou a viver em 1971 seria o *set* de filmagens de seus próprios filmes, realizados em super-8 a partir de então.

Bressane havia se impressionado com os *Ninhos* do artista quando o encontrou em Nova Iorque em 1971¹². Mas, como atesta o diretor em diversas entrevistas, o que lhe despertou mais interesse na visita

Theo Duarte

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

aos *Ninhos* foram os curtos filmes em super-8 que Oiticica vinha realizando. Em maio, quando foram também exibidos alguns dos seus filmes na cidade, o cineasta e Oiticica se encontraram para a gravação de uma curiosa conversa entre eles discutindo também os super-8 realizados pelo artista e seu projeto de um filme em torno do *Inferno de Wall Street*, do poeta romântico Sousândrade¹³. Combinaram, assim, um novo encontro criativo para o mês de agosto, que se concretizaria com a realização de *Lágrima-Pantera*¹⁴.

Segundo o próprio Bressane, interessava-lhe a aproximação selvagem de Oiticica com o cinema, seu amadorismo, suas dificuldades em realizar os filmes, o desconhecimento dos padrões cinematográficos e sua sensibilidade artística de interesse multidisciplinar, bastante distinta daquela dos profissionais do cinema¹⁵. Extenuado do modo de produção de seus filmes anteriores, por demais construídos, excessivamente devedores da tradição cinematográfica, Bressane via nesses breves filmes de dois ou três minutos “uma maneira de desaparecer, de desaprender, de desprender-me de mim, do clichê, de recomeçar. Encontrei nestes fotogramas incertos, tateantes, uma imprevista e ideal passagem...”¹⁶. Como melhor descreve:

O Hélio não sabia de cinema, não era um cineasta, mas justamente como um homem sensível e com interesse multidisciplinar, ele comprou uma câmera de super-8 e começou a fazer imagens para perceber o que era o cinema, para perceber essa coisa que você não pode perceber a não ser que você faça. Não é como literatura, como música, que você aprende de outra forma. A imagem, ela tem essa surpresa e essa dificuldade. Ele comprou uma camerazinha super-8 e uma moviolinha manual e começou a filmar imagens para se aproximar do cinema, para se acercar do cinema, para tentar uma aproximação sensível com aquela imagem. Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. E ali eu tinha achado uma pessoa que estava buscando fazer um cinema, estava buscando se aproximar do que era imagem em movimento e foi com isso que eu fiquei fascinado. Então eu fiz um filme parodiando e imitando o processo dessa natureza: se aproximar de uma coisa que para você é muito conhecida, e ir justamente até a dobra onde ela é desconhecida. O *Lágrima-Pantera* é uma impressão dessa impressão do que eu senti do Hélio buscando uma imagem. Quando eu o vi, eu fiz o filme em cima daquilo ali, é uma espécie de aprendizado, de aproximação com alguma coisa, com alguma imagem, como uma imagem em movimento. *Lágrima-Pantera* é isso, eu fiz em cima dessa conversa e dessa minha visão

12. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). **Júlio Bressane**. Turim: Torino Film Festival, 2002, p. 274.

13. OITICICA, Hélio; BRESSANE, Júlio. **Hélotapes: Júlio Bressane/Glauber's loft**. Transcrição de conversa entre Hélio e Júlio na casa de Glauber Rocha em Nova Iorque. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, Arquivo Hélio Oiticica/Programa Hélio Oiticica (AHO/PHO) 0502/71; Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

14. “Sua visita [em maio] foi uma coisa maravilhosa. Me deu vontade de fazer coisas; de escrever e reformular ideias. (...) Como você vê as visitas sua e de Haroldo [de Campos] foram as mais legais, porque antes delas eu me estava sentindo bem desencorajado a tomar certas iniciativas; ter com quem conversar e discutir é muito importante, quando a coisa se dá no nível que se quer; seus filmes foram o centro disso, o que é ótimo, e mostra a vitalidade que os cerca; tenho impressão que quando você vier em agosto a coisa vai ferver.” Carta de Hélio Oiticica a Júlio Bressane, 22 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1150/71.

15. “Ele não sabia nada sobre cinema. Não era diretor. Não fazia cinema, mas era

um homem com uma mente sensível que tinha comprado uma câmera e queria ver como era a imagem em movimento.

Ele tinha uma abordagem sensível, a partir de fora. Quando vi o filme que ele havia feito lhe disse: 'Eu quero fazer isso'. Aderi completamente.

E fiz *Lágrima-Pantera*".
BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, Loc. cit.

16. BRESSANE, Júlio.

Deslimite. Rio de Janeiro: Imago, 2011, p. 12.

17. BRESSANE, Júlio. Júlio

Bressane: trajetória. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, Op. cit., 2002, Loc. cit.

18. XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 8, 2006.

19. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 276.

20. "Creio que ter visto *Chelsea Girls* muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; *Chelsea Girls* é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultrapesoal." Carta de Hélio Oiticica a Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino, 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0983/69.

desses filmes super-8 experimentais do Hélio, que mais tarde chamou-se de quase-cinema.¹⁷

Em uma investigação sobre o seu próprio cinema, Bressane encontrava nos filmes de Oiticica uma linha de fuga e uma fonte para sua reinvenção. Como no restante de sua obra, essa interrogação se concentraria em formas cinematográficas que o permitiriam operar traduções, "ou seja, aquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical"¹⁸. Em *Lágrima-Pantera*, essa busca se voltaria aos traços de invenção dessa nova linguagem artística que então interessava Oiticica, híbrido de cinema experimental, arte ambiental, fotografia, "audiovisual", cinema amador – ainda em estágio embrionário nos filmes em super-8 e nos seus roteiros – e que se constituiria nos anos seguintes em suas "não narrações" e "quasi-cinemas". Para Bressane, nem cinema nem antcinema, mas "uma outra coisa que o cinema poderia seguir"¹⁹.

Oiticica já demonstrara grande interesse pelo cinema e por posições que envolviam mídias audiovisuais, participando de algumas produções como *Câncer*, de Glauber Rocha, e iniciando alguns roteiros antes mesmo de sua mudança para Nova Iorque ao fim de 1970. Em seu período em Londres, ao fim de 1968 e em 1969, Oiticica iria frequentar assiduamente sessões de cinema *underground*, nas quais conheceria os filmes de Andy Warhol, determinantes para a criação de suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966) o teria motivado a utilizar o cinema por este propor uma nova linguagem cinematográfica que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas, algo apenas esboçado em *Câncer*²⁰. *Chelsea Girls*, obra fundamental do *underground* norte-americano, consistia em doze planos-sequência com a duração de um chassi de uma câmera 16 mm (aproximadamente 30 minutos) exibidos aleatoriamente em duas projeções simultâneas (a trilha sonora de uma delas seria a escolhida pelo projetorista no próprio momento da exibição)²¹. Em razão dessa não linearidade, cada projeção do filme seria singular. Cada bloco dedicava-se a certa documentação das improvisações de *junkies* e *stars* de Warhol no hotel Chelsea, envolvendo discussões cotidianas, uso de drogas, agressões verbais e físicas, e premente conteúdo sexual.

Bastante influenciado por essa obra, por certo também informado dos eventos multimídia de Warhol na turnê *Exploding Plastic Inevitable* e em continuidade com o seu *Programa Ambiental*, Oiticica escreve ainda em Londres o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*,

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

no qual conjugava projeções de blocos em planos-sequência de até 30 minutos em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes²² – marco inicial do que denominaria alguns anos depois como “quasi-cinema”.

Como indica Basualdo, a noção dominante desse filme seria a de criar um ambiente no qual trabalhos e ações de diferentes artistas seriam integrados em uma totalidade aberta à participação dos “espectadores”²³. Como em seu *Projeto Ambiental*, o foco seria a própria vivência do participante, interpelado a atividades criativas e antirrepressivas – aqui reforçado as proposições que convocavam a sua sexualidade. No que também guardava semelhanças com a obra de Warhol, nas trilhas visuais e sonoras a serem projetadas em *Nitro Benzol & Black Linoleum*, os atores – em grande parte amigos e parceiros de Oiticica, como Guy Brett, Caetano Veloso, Ceres Franco e Edward Pope – seriam chamados a improvisar.

Esse primeiro “quasi-cinema” não é realizado em razão da impossibilidade de se obter algum apoio financeiro. De volta ao Brasil em 1970, Oiticica buscou então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros. Escreveu o roteiro do filme *Boys & Men*, que consiste em oito indicações para improvisação dos atores em torno de motivos homoeróticos, também em tomadas únicas²⁴. Como afirmava, esse filme não teria “nada de montagens, dublagens e toda essa merda de cinema acadêmico: vai ser tudo direto”²⁵. Ainda nesse mesmo ano, para a exposição “Information” no Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMA), Oiticica propôs, inicialmente, um ambiente para que o público, deitado em colchões, pudesse acompanhar a exibição de um vídeo em loop. Antes do esboço desse ambiente ser recusado, Oiticica previa que o vídeo fosse realizado por Sganzerla, Miguel Rio Branco e Lee Jaffe “dentro de tresloucado improviso”²⁶.

Em fevereiro de 1971, já em Nova Iorque, Oiticica iniciou um curso semanal de produção cinematográfica na New York University (NYU), adquirindo também na cidade uma câmera super-8 e uma mo-viola que instalou em casa. No mês seguinte, concluiu o plano-roteiro de *Brasil Jorge* e o filmou a partir de abril, como um exercício experimental para o curso de cinema²⁷. Realizado em homenagem ao poeta e amigo Jorge Salomão, o curto filme de pouco mais de 3 minutos, como indicado pelo roteiro, teria parte das cenas planejadas em detalhes anteriores à filmagem, como aquela em que Lee Jaffe penteia o cabelo de costas e, como continuação, a cena em que uma mão limpa algumas plantas com uma escova. Outros detalhes também foram planejados, como a trilha sonora, o modo de representação e posicionamento dos atores, a futura

21. A partir de sua distribuição comercial e depois repetida na sua digitalização em DVD, convencionou-se uma organização linear padrão dos blocos visuais e da trilha sonora.

22. OITICICA, Hélio. Nitro Benzol & Black Linoleum (1969). In: BASUALDO, Carlos (org.). **Hélio Oiticica**: quasi-cinemas. Köln; New Iorque; Columbus; Berlim: Kolnischer Kunstverein; New Museum of Contemporary Art; Wexner Center for the Arts; Hatje Cantz, 2001, p. 81-88.

23. BASUALDO, Carlos. Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas. In: _____. Op. cit., 2001, p. 42.

24. OITICICA, Hélio. Anotações para **Boys & Men**, abr. 1970.

25. Idem. Carta a Lygia Clark, 2 ago. 1970. In: FIGUEIREDO, Luciano. (org.). **Lygia Clark** – Hélio Oiticica: cartas 1964-74. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 163.

26. Idem. Acenda as velas: quero pelo menos outro século. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0873/70.

27. Carta de Hélio Oiticica a Guy Brett em 16 de março de 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1102/71.

28. Idem. Roteiro de **Brasil Jorge** e anotações, mar. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

29. BONISSON, Marcos. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)**: Experiência em campo ampliado. 2010. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p. 106.

30. OITICICA, Hélio. Anotações para **Nosferato**, de Ivan Cardoso, entre 3 de maio e 17 de junho de 1972. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0379/72.

31. Ibidem.

32. McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**: understanding media. São Paulo: Cultrix, 1969.

33. OITICICA, Hélio. **Experiência londrina**: subterrânea. jan. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0290/70.

ampliação para 16 mm, os créditos iniciais e a estrutura geral da obra²⁸. Ainda inseguro em relação à fotografia, convocou Miguel Rio Branco para a filmagem de algumas cenas. Como indica Bonisson, esse filme seria também possivelmente o único que o artista montou em sua moviola, apesar de não o ter finalizado²⁹.

No entanto, a preocupação com esses procedimentos técnicos não impediria Oiticica de experimentar com a montagem e a estrutura narrativa do filme, aproximando-o de produções não convencionais do cinema experimental ou do cinema amador. Os planos de *Brasil Jorge* são pequenos blocos autônomos, sem hierarquia, descontínuos, que não se organizam em alguma linha narrativa identificável, mas “por mosaico”³⁰. Há, ainda, algumas relações de continuidade criadas na montagem entre os planos; no entanto, esses poucos vínculos são bastante tênues (como a já citada relação de continuidade entre plano do pente e da escova, ou os *raccords* e *jump cuts* na sequência dos transeuntes que encenam sua caminhada).

Os outros filmes realizados por Oiticica antes da filmagem de *Lágrima-Pantera* – os demais “filminhos” que chamaram a atenção de Bressane – não foram sequer montados em uma etapa distinta da filmagem. Esses filmes têm a duração dos rolos de um super-8 (pouco mais de 3 minutos) e seus planos estão dispostos na ordem em que foram feitas as tomadas – como filmagens casuais comuns nessa bitola.

Em um primeiro momento, Oiticica pretendia montar esses pequenos filmes. No entanto, a dificuldade desse intento se aliaría a outros de seus interesses conceituais e formais no uso das mídias audiovisuais. Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador “teveizado”, na qual este absorveria “por mosaicos”, isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o “passivo” espectador de filmes narrativos³¹. Essa crença do artista estava afeita ao pensamento do teórico da comunicação Marshall McLuhan, que dividia os meios entre os “quentes”, como o cinema, que prolongaria um dos sentidos (a visão) em “alta definição”, fornecendo saturada informação visual aos espectadores; e os meios “frios”, como a televisão, que forneceriam menos estímulos visuais e que, portanto, ao contrário dos meios quentes, requereriam participação ativa dos espectadores³². Interessava ao artista o uso de mídias mais “frias”, como o super-8, como uma nova “forma de conhecimento por atos espontâneos de criação”³³ em que a montagem apareceria como uma mediação excessiva em contraste com o imediatismo da captação do super-8 e de sua apresentação como material bruto.

Theo Duarte

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

O artista decidiu, assim, que esses filmes fossem registros mais espontâneos de certo momento e que, desse modo, permanecessem “inacabados”: sem cortes, nem uma organização mais detida. O prazer de filmar (“me interessa muito o *mood* da ‘hora de filmar’, o que acontece, etc”)³⁴ e o interesse pelo registro livre interessariam por si, sem a necessidade de se constituir em uma obra montada, acabada. Como antes, o cinema amador e os cineastas do *underground* norte-americano, como Warhol, em sua “radical inovação”, interessavam-se pelo cinema “mais como prática do que como manufatura”³⁵.

Como exemplo desses registros mais casuais, têm-se os cinco filmes da série *Fillmore East* ou *The Last Days of Fillmore East*, em que Oiticica filmou a famosa casa de shows de rock nos últimos meses de funcionamento, em maio e junho de 1971. O artista era um frequentador assíduo do *Fillmore* – local importante para a sua imersão no cenário rock norte-americano do período – que estava localizado a duas quadras dos *Ninhos babilônicos*. Desde fevereiro já pensava em filmar o local para incluir no filme *Babylonests* e, depois, em *Brasil Jorge* como mais uma cena cotidiana de sua *Babylon*³⁶. A filmagem seria como um “documento”³⁷, não estando, portanto, organizada mais detidamente por um plano-roteiro. Os quatro primeiros filmes têm em torno de 3 minutos e 20 segundos (incluindo as pontas), enquanto o último tem apenas 2 minutos de duração, todos silenciosos. Tratam-se principalmente de registros da fachada e dos arredores do local em diferentes dias e horários, com uma grande atenção aos letreiros e ao público que se concentrou na entrada do teatro à noite. Os planos são razoavelmente longos (em torno de 20 a 30 segundos), quase fixos (apesar da aparente intenção de fixidez, a câmera não é posicionada sobre um tripé) e um pouco oscilantes, em razão da natureza frágil da captação e revelação do filme de 8 mm. Em *Fillmore East 1*, por exemplo, têm-se encadeados seis planos quase fixos que enquadram, de diferentes ângulos e distâncias, a fachada do teatro durante o dia.

Como em *Brasil Jorge* e nos filmes posteriores, a câmera não hesita em movimentos pelo espaço como talvez seria de se esperar de um amador com uma pequena câmera na mão. Seria possível considerar que o artista vacila nesses filmes sobre como enquadrar o lugar de destaque, optando por suceder todas as tentativas (“Ele não sabia se enquadrava aqui ou ali, isso é o que achei incrível, isso é o que eu queria imitar”³⁸, afirmaria Bressane). No entanto, Oiticica já previa em demais roteiros enquadrar uma mesma situação ou lugar por vários ângulos, o que nos leva a crer que nessa série de filmes era essa a intenção, e não um gesto de indecisão ou amadorismo³⁹. Distingue-se no segundo *Fillmore East* um

34. Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

35. JAMES, David. **Allegories of Cinema**: american film in the sixties. Princeton: Princeton University Press, 1989. p. 120. “A invenção da filmagem como performance, como atividade – a instituição do “filmar” como verbo transitivo completamente separado de seu objeto – marca a aspiração utópica do underground, o ponto em que simultaneamente confronta a natureza material da mídia e seu uso capitalista com o qual foi identificado historicamente”.

36. Cartas de Hélio Oiticica a Daniel Más em 6 de maio de 1971; a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. Programa Hélio Oiticica. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1144/71.

37. Carta de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 1144/71.

38. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 274.

39. OITICICA, Hélio. Anotações para **Boys & Men**, abr. 1970. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0336/70.

ARS plano do próprio Hélio comendo sopa em uma lanchonete, o que aponta para a ideia de registro pessoal, como uma pequena nota de um diário.
ano 15
n. 30



Fig. 1
Fachada do Fillmore East em
Fillmore East 1, Hélio Oiticica,
Estados Unidos, 1971..



Fig. 2
Hélio toma sopa em um balcão
em *Fillmore East 2*, Hélio
Oiticica, Estados Unidos,
1971.

Outro pequeno filme de Oiticica, realizado em abril ou maio de 1971, teria alguns pontos de contato com o longa de Bressane: trata-se de *Battery Park*, curta da duração de um rolo super-8 (3 minutos e 25 segundos, com as pontas), em que o artista filmou em cinco planos fixos o parque localizado ao sul da ilha de Manhattan. Inicialmente previsto para ser incluído em *Brasil Jorge*⁴⁰, a sequência ou o filme seria uma homenagem a Sousândrade, “pois Battery Park figura no inferno de Wall St. [segmento do poema *Guesa*], com o nome de baterias; é lindíssimo o lugar, um pouco menos malassombrado que o resto da ilha”⁴¹. O poeta será também de grande importância para *Lágrima-Pantera* e a realização de *Agripina é Roma-Manhattan*, de Oiticica, que inicia o seu roteiro a partir dessas filmagens no parque. Em *Battery Park*, chama a atenção o rigor formal da composição dos quadros, como aquele em que o céu e as nuvens ocupam um terço do quadro:

40. Cartas de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso, 11 maio 1971. AHO/PHO 1144/71; a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

41. Carta de Hélio Oiticica a Waly Salomão, 3 abr. 1971.

Theo Duarte

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

**Fig. 3**

Hélio Oiticica, *Battery Park*,
Estados Unidos, 1971.

E, principalmente, aquele em que duas árvores em primeiro plano nas laterais do quadro enfatizam no centro, em segundo plano, as torres gêmeas do World Trade Center, ainda em construção, “vermelhas, como torre de babel”⁴².



42. Carta de Hélio Oiticica a Lygia Pape, 7 jun. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica.** São Paulo, 2002, AHO/PHO 0244/71.

Fig. 4

As torres gêmeas do World Trade Center “vermelhas, como torre de babel”.

Assim, nota-se também o interesse de Oiticica por planos cinematográficos que se aproximam da fixidez da fotografia, o que seria futuramente desenvolvido pelo artista no formato de slides e em seu conceito de momentos-*frame*. Ainda no final de junho, filmou os três filmes da série “Gay Pride”, em que documenta a segunda parada de orgulho LGBT de Nova Iorque, das ruas de Manhattan até o Central Park. Também com a mesma duração dos rolos de super-8, essa série se diferencia dos demais “filminhos” de Oiticica por colocar em primeiro plano as pessoas e a multidão protestando em vez da paisagem urbana.



Fig. 5
Segunda Parada do Orgulho
Gay de Nova Iorque em *Gay
Pride 2*, Hélio Oiticica, Estados
Unidos, 1971.

A documentação do evento parece ser mais espontânea que os demais super-8 em razão da imprevisibilidade das movimentações e da ausência de um plano de filmagem; há movimentos de câmera mais acentuados, incluindo zooms ausentes nos demais filmes. Ao final do terceiro filme, o artista registra – em planos curtos e mais aproximados, que denotam a intimidade com aqueles diante da câmera – três homens que conversam sentados e deitados no parque.



Fig. 6
Plano intimista no Central
Park em *Gay Pride 3*, Hélio
Oiticica, Estados Unidos, 1971.

43. Carta de Hélio Oiticica a
Júlio Bressane, 22 jun. 1971.
Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa
Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002,
AHO/PHO 1150/71.

A aproximação por zooms nos rostos e corpos dos três “personagens” contrasta com a frieza e distância dos planos fixos de longa duração dos demais filmes. Na dicotomia que estabelece entre filmes planejados e “filmes impressionistas, caseiros”, prevalece na série “Gay Pride” a segunda opção⁴³.

Lágrima-Pantera, cinema amador

Ressalta-se mais uma vez a ausência da montagem em continuidade, assim como o caráter fragmentário e inconcluso de todos esses “filminhos”, que Oiticica sequer incluiu em sua filmografia e que apenas nos anos 2000 foram reencontrados. Cremos estar na influência dessas obras uma das principais razões para a fragmentação das sequências que constituem *Lágrima-Pantera*. Segundo Bressane, o material filmado “não era para ser montado de maneira alguma, era como um super-8, feito em 16 mm. (...) Era como um super-8, era uma imagem atrás da outra”⁴⁴. Em comum com a prática do cinema amador, do filme de família e dos “filminhos” de Oiticica, *Lágrima-Pantera* se constituía já em sua primeira versão de planos e sequências descontínuas, não decupadas, desierarquizadas, com raríssimas relações causais, que avançam em uma temporalidade fluida⁴⁵. Apesar de usarmos o termo “montagem”, Bressane reitera em todos os seus depoimentos que os planos de *Lágrima-Pantera* teriam sido somente “organizados”, seja na versão de 1972 ou em 2006. Nunca tinha sido a sua intenção montá-lo como os seus filmes anteriores.

No entanto, os demais filmes de Bressane também eram fragmentados; não se articulavam em função de um enredo ou em razão do desenvolvimento de personagens. Já também afrontavam diretamente a teleologia narrativa na qual todos os movimentos se encadeiam e se organizam em função de um desenlace definido. Como melhor define Xavier, a sucessão nos filmes de Bressane é “de tipo paratático, sem encadeamentos, subordinações. Faz-se de séries descontínuas. Cada sequência é um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem ‘arbitrárias’, porque não motivadas pela situação que focalizam”⁴⁶. O mesmo autor irá falar de “estrutura em mosaico” para se referir aos filmes de Bressane, indicando uma organização desierarquizada na qual são escassos os vínculos sintáticos e causais entre sequências.

As condições de trabalho na maior parte de suas produções também não se alteraram drasticamente, sendo realizadas com baixíssimo orçamento, com equipes mínimas e métodos que poderíamos aproximar mais de um modelo “artesanal” – como *Lágrima-Pantera* e os “filminhos” – do que industrial. Como Xavier lembra, não faltaram alusões na obra bressaneana ao gênero “filme de família”, ao *divertissement* entre amigos e demais produções amadoras: uma recorrência que poderia ser tomada como formadora de um estilo e que em *Lágrima-Pantera* será dominante⁴⁷.

44. BRESSANE, Júlio. Júlio Bressane: trajetória. In: JÚLIO BRESSANE CINEMA INOCENTE, Op. cit., 2002, Loc. cit.

45. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger (org.). **Le film de famille**: usage privé, usage public. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 15.

46. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, Loc. cit.

47. Ibidem, p. 9.

48. OITICICA, Hélio. Anotações sem título, 11 out. 1971 a 15 set. 1973. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica.** São Paulo, 2002, AHO/PHO 0210/71.

49. ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 28.

50. Além de ter sido creditado como fotógrafo em *Brasil Jorge*, Miguel Rio Branco já realizara também filmes experimentais em super-8. Morando em Nova Iorque no início dos anos 1970, incluindo alguns meses nos *Ninhos*, estava interessado, então, em aspectos da pobreza da cidade, a prostituição, a região do Bowery – como notara posteriormente Bressane. Esse interesse ecoa nos planos de *Lágrima-Pantera* filmados em um bordel porto-riquenho.

Entretanto, a tendência à fragmentação e ao inacabamento presente em toda a obra bressaneana é radicalizada em *Lágrima-Pantera*. Como no programa de Oiticica em seus filmes em super-8 de “virar as costas ao acabado”⁴⁸, Bressane apresenta *Lágrima-Pantera* como um processo não acabado, constituído por uma organização desierarquizada, “em mosaico”, no qual restam pouquíssimos vínculos entre os planos e o senso de sintaxe que ainda permanecia nos seus demais filmes. Os planos e as sequências “pulam” de um para outro com raríssimos *raccords* e demais recursos de continuidade e homogeneização; as rupturas e os saltos se evidenciam na maior parte das transições.

Entendendo que a construção de uma narrativa supõe, como coloca Roger Odin, “que o conjunto de ações propostas possa ser disposta sobre um mesmo eixo semântico e conduzido a uma transformação de conteúdo entre o início até ao fim”, em *Lágrima-Pantera* ela praticamente inexistente, nem mesmo sequer como em suas narrativas fragmentadas anteriores⁴⁹. Como num filme de família, não são explicitadas as razões e relações entre as ações realizadas pelos personagens; de modo geral, as ações nem sequer se completam ou têm continuidade em sequências posteriores. As relações temporais entre sequências e ações são de difícil definição (com exceção da cena final).

A ausência de diálogos ou qualquer som reforçaria a aparência de um filme amador ou cópia de uma obra por vir; emendas, pontas, fotografias superexpostos e demais “restos” excluídos de produções convencionais e presentes de modo deliberado em algumas cenas dos filmes anteriores de Bressane vão se multiplicar por quase todas as sequências de *Lágrima-Pantera*.

O modo de produção artesanal característico do cinema de Bressane é também algo radicalizado em *Lágrima-Pantera*. A equipe técnica se resumia ao fotógrafo Miguel Rio Branco e ao próprio diretor, que dividiam a operação da câmera. A maior parte dos atores não era profissional, como a companheira de Bressane, Rosa Dias, Oiticica e Cildo Meireles. Esse modo de produção repetia, assim, o formato das filmagens de Hélio em Nova Iorque, que contava, predominantemente, com amigos e artistas próximos, como atores e o próprio Miguel Rio Branco como fotógrafo⁵⁰.

O amadorismo em *Lágrima-Pantera* – da mesma maneira que para diversos cineastas do *underground* norte-americano – não será somente uma fonte de inspiração formal contra os filmes “bem-feitos” do cinema comercial, mas também poderia ser considerado um modelo emancipador de produção cinematográfica em relação aos de formato profissional. A produção individual do cineasta amador,

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

como aquela dos pintores e poetas, foi valorizada por esses cineastas por sua demonstração de independência e autonomia, em oposição ao grande número de colaboradores profissionais e hierarquizados por trás da produção de um filme comercial⁵¹. Essa aspiração de independência se manifestaria também na adoção de câmeras mais leves e dos mesmos formatos do cinema amador, como o super-8 e o 16 mm; em *Lágrima-Pantera*, especificamente, até com a imitação de certos aspectos da estética da produção em super-8. Como melhor veremos adiante, a aproximação com a intimidade dos atores também se beneficiará desse modo de produção.

Em relação à circulação, *Lágrima-Pantera* destinava-se somente a exhibições privadas, como um filme amador a ser exibido aos próprios participantes, pares e ao círculo de amigos íntimos, como efetivamente foram exibidos os primeiros filmes em super-8 de Oiticica⁵². Lembremos que nesse mesmo contexto cineastas brasileiros no exílio filmavam suas viagens pelo mundo em super-8 e em 16 mm como registros despreziosos, sem a intenção de montá-los ou exibí-los para um público maior. Como observava Veloso, o grupo de cineastas “marginais” no exílio, dado o distanciamento da perspectiva industrial, descobriam no super-8 um cinema “como busca da imediatização da criatividade, como extensão poética do cotidiano. A busca hedonista e a anulação dos destinos individuais vão dirigindo as preocupações desse grupo. O cinema torna-se imediato e descartável”⁵³.

Compreendendo *Lágrima-Pantera* como um registro de viagem, Bressane não precisaria produzir uma estrutura narrativa nem uma construção coerente, pois estas estariam na memória de seus participantes/espectadores. A diegese ausente para os espectadores comuns poderia ser reconstruída pelos participantes, como “uma recriação mítica do passado vivido”⁵⁴.

No entanto, apesar da proximidade com essas produções *Lágrima-Pantera* não é um simples registro da viagem do cineasta. Bressane previa ainda a exibição em uma sala escura, para um público que assistiria à obra com atenção do início ao fim, o que se distinguiria tanto dos posteriores “quasi-cinemas” de Oiticica quanto dos filmes de família ou registros de viagem. Em todos esses, os acontecimentos ocorridos durante a projeção se integrariam ao filme, como nas demais experiências de cinema expandido. Os “quasi-cinemas” se adequavam a uma ambientação particular, a interferências livres e acidentais em um espaço onde o papel do público seria redefinido para uma posição de maior atividade, incluindo a atividade corporal lúdica. A projeção dos filmes de família funcionaria de modo

51. PIAULT, Collette. Films de famille et films sur la famille. *Journal des anthropologues*, Paris, v. 3-7, n. 294-295, p. 131-132, 2003.

52. Segundo Bressane, *Lágrima-Pantera* foi um filme que ele fez para si mesmo e por isso não esperava apresentá-lo para um público maior. Partes do filme foram mostradas para Oiticica em Nova Iorque e para o grupo de amigos de Bressane em Londres [Cf. carta de Hélio Oiticica a Daniel Más em 6 de maio de 1971]. No entanto, segundo o cineasta, o filme não foi mostrado por inteiro a ninguém, nem em sessões públicas. BRESSANE, Júlio. *Uscire da sé, la forza aborigena del cinema*. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 276.

53. VELOSO, Geraldo. **O cinema através de mim:** a longa trajetória de Theobaldo Odisseu de Almeida. Belo Horizonte: Centro de Estudos Cinematográficos de Minas Gerais, 2015, p. 127.

54. ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 32.

semelhante, “mais próximas do *happening* ou da festa do que da projeção cinematográfica tradicional”, pois se alimentariam da atividade imaginária, mnemônica, verbal *in situ* dos próprios participantes/espectadores em relação ao que foi captado em filme e vivido anteriormente⁵⁵. Além da quebra do silêncio quase religioso da projeção tradicional, seria também razoável, em uma projeção desses filmes, a intervenção dos espectadores para pará-la ou para se repetir uma cena, tendo assim uma duração e recepção indefinida.

Apesar da aparência de filme de família ou de registro de viagem, além da ausência de banda sonora, convidativa para a intervenção de possíveis espectadores/participadores, nesse ponto cremos que o filme de Bressane não se distinguiria das produções cinematográficas tradicionais.

Lágrima-Pantera, fragmento

No “fragmento” do filme a que temos acesso, é possível supor que trechos da obra original estão ausentes, assim como a sua organização se difere em vários termos. Sabendo-se disso, não se deve perder de vista o caráter de recriação proposto na organização dos fragmentos do filme em 2006, que não recompunha fielmente a primeira montagem, mas organizava em outro momento o material salvo. No entanto, em confluência com os depoimentos de Bressane, Oiticica e Veloso, cremos que o modo de encadeamento entre os planos e as sequências restantes, a aparência de inacabamento, não se diferiria muito do proposto na primeira montagem, o que nos permitiria ao menos analisar os aspectos gerais, os procedimentos e a estrutura fragmentada da obra como proposição original e não como acidente de percurso.

O primeiro plano de *Lágrima-Pantera* (*fragmento*) parece comentar essa nova organização das imagens que restaram mais de trinta anos depois de sua filmagem. Em *ralenti*, no qual cada fotograma se distingue dos demais, vemos Bressane e Miguel Rio Branco empunhando câmeras diante de um espelho. Em razão da intensa variação de luz, da presença de “foguetes” (fotogramas velados característicos do início e fim dos rolos), das marcas na película características e do fim abrupto do plano cremos tratar-se dos últimos fotogramas de um rolo.

Bressane, em 2006, inicia assim o filme, restituindo sua imagem como diretor da obra de 1971 em um duplo gesto reflexivo. O diretor que se filmava por meio de um espelho se interroga mais de trinta anos depois por meio de uma nova organização dos planos sobre as imagens que filmara no passado, recentemente reencontradas.

Trata-se, no entanto, de um fragmento da metragem anterior do filme; a recomposição da obra não poderá ser completa nem sequer fiel à montagem original, que resta somente na memória dos poucos que a assistiram. Sujeita às perturbações do tempo e da memória, a retomada do filme se dá também em uma base material frágil, fragmentada, algo fantasmática, como uma antiga fotografia em decomposição ou o fim de um antigo rolo de filme 16 mm reencontrado. Assim, as emendas, os foguetes, a duração das pontas e demais “defeitos” comumente excluídos de um produto cinematográfico convencional vão ganhar importância para além de um rele indicador reflexivo, anti-ilusionista. Esses resíduos também poderão ser vistos como signos de uma memória vulnerável à corrosão do tempo. Bressane figuraria, por meio da apresentação da fragilidade do material reencontrado, a tensão entre essa tentativa de recomposição e um passado ausente que se perdeu.

Imediatamente após essa brevíssima introdução reflexiva, segue uma panorâmica quase circular do alto do edifício onde morava Oiticica em Nova Iorque. O local e o entorno onde ocorre a maior parte das ações dos personagens do filme é assim circunscrita. A primeira “personagem” apresentada é a de Rosa Dias, que casualmente lê e folheia *ReVisão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, em alguns breves planos filmados, despretensiosamente, com uma câmera na mão, que parece tatear o espaço circundante. Ao lado das escadas de incêndio filmadas nesse entorno surgem então outros “personagens”, como o fotógrafo e Bressane, que não hesitam em olhar, sorrir e se exibir diretamente para a câmera. O filme permanece, assim, em um registro muito semelhante ao do cinema amador. Como é comum no cinema de Bressane, imagens desconexas e descontínuas, aparentes falhas de filmagem e demais possíveis sobras descartadas da montagem final são inseridas (muitas vezes como uma espécie de “trailer” ou *making of* do próprio filme). No entanto, em *Lágrima-Pantera* a distinção entre essas “sobras” de montagem e entre sequências montadas tendo em vista uma construção de uma diegese, de narração, de construção dos tipos dos personagens, das cenas etc., será ainda mais tênue que nos seus demais longas-metragens. Em razão do já evidenciado amadorismo da produção, de sua radicalizada construção paratática e da ausência do som, não será mesmo possível falar de um mundo diegético em contraste com um extradieético: tem-se a impressão de que o filme é formado apenas por elementos residuais, em que até as cenas mais construídas se apresentam também como material bruto.

A câmera, como em seus demais filmes, mas também em proximidade com o cinema amador, desloca-se de uma possível encenação, dos personagens e até mesmo da função de criar ambientação, flutuando com extrema liberdade por diferentes posições e movimentos, como na panorâmica circular citada acima. Ela ganha autonomia e preponderância sobre os demais aspectos de estilo, configurando-se em razão de um olhar que perscruta a realidade circundante, que busca surpreender ao acaso tanto os atores como o cenário, a paisagem, o espaço fora da cena. Como afirma Xavier, no cinema de Bressane,

a câmera é a instância efetiva de enunciação e se reserva o direito de se afastar da cena, estar atenta ou não às personagens, pois estas compõem apenas uma das facetas do jogo. Há um espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referido a elas, espaço que se enriquece pelo estilo disjuntivo de um olhar que descarta o princípio clássico de que tudo deve girar em torno da cena. A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não “segura” a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. Ela perambula, cria seu próprio interesse, ou se assume como extensão do corpo.⁵⁶

56. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, Loc. cit.

Antecedido por foguetes característicos de início e final de rolo – o que se repetirá na transição de diversas sequências ao longo de todo o filme – vê-se então a primeira indicação de se tratar do início de um filme “profissional”, ou ao menos de um registro sobre esse filme: em uma estrutura de papel dependurada, vemos então, em diversos planos e ângulos, os créditos de *Lágrima-Pantera*. Criado por Oiticica especialmente para o filme, o letreiro, denominado *Lágrima-Pantera*, devia se aparentar a “uma lágrima verde penetrando em um pequeno rincão de terra ocre”⁵⁷.

57. BRESSANE, Júlio. Op. cit., 2011, Loc. cit.

Como em seus demais filmes, a pequena equipe e o diretor aparecem em cena na realização da filmagem. Esse procedimento, recorrente no cinema moderno dos anos 1960, tinha frequentemente a função de explicitar e desconstruir o ilusionismo da representação cinematográfica, quebrar o cerimonial do espetáculo, ficando associado ao que Noël Burch definiria como “estruturas de agressão”. Essa era a função predominante nos primeiros filmes de Bressane, como aponta Xavier, ganhando um sentido de choque e agressividade que se coadunava com a violência e o questionamento da ordem moral encenada⁵⁸. Segundo o mesmo autor, esse procedimento muda o seu

58. XAVIER, Ismail. Op. cit., 2006, p. 11.

sentido com uma série de variações e amplificações da estrutura de linguagem que se solidificaria a partir de *O Rei do Baralho* (1973). Neste filme, a presença da equipe na abertura tem a função de definir desde o início a postura informal e despojada com que irá evocar as chanchadas e demais relações intertextuais. Em *Lágrima-Pantera*, filme imediatamente anterior, esse procedimento já define também uma postura de informalidade e de registro familiar, em que “o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão”⁵⁹. Essa postura informal novamente remete ao filme de família (e grande parte dos filmes “curtidos” de Oiticica), no qual o próprio prazer de filmar e a necessidade de registro de uma intimidade, de uma memória de um grupo de pessoas, predominam sobre os possíveis aspectos semânticos e sobre a ideia de acabamento. O diretor se apresenta como mais um participante, como um agente catalisador em cena que reúne um grupo de “familiares” para uma filmagem despreziosa.

Em *Lágrima-Pantera*, em especial, a atenção volta-se para a própria espontaneidade da encenação, da câmera errante que capta os rostos e mínimos gestos dos atores na produção de um filme. Há, assim, um interesse que poderíamos chamar de documental sobre os atores e o ambiente informal da encenação que se sobrepõe às parcas construções ficcionais provenientes das atuações. Essa visada documental que se atém aos rostos, movimentos espontâneos, detalhes do plano se evidencia na sequência seguinte: após vermos por mais de três minutos um plano fixo do que parece ser um mapa de uma cidade⁶⁰, seguem-se planos fixos de quase dois minutos de dois atores – Cildo Meireles⁶¹ e Bob Grasse – que encaram a câmera.



59. *Ibidem*, p. 12.

60. O “layout gráfico do assalto (...) em azul e branco” foi também feito por Oiticica a partir de um de seus *metaesquemas*. Cf. BRESSANE, Júlio. Op. cit., 2011, Loc. cit.. “Minha última ‘obra’; hehehe”, ironizaria o artista em carta a Torquato Neto, 10 ago. 1971.

61. Cildo viveu em Nova Iorque de 1971 a 1973, quando se tornou próximo de Oiticica.

Fig. 7

Cildo Meireles em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971.

**Fig. 8**

Bob Grasse em *Lágrima-Pantera*, Júlio Bressane, Brasil, 1971.

Como anteriormente em *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e em *A família do barulho* (1970), Bressane dedica alguns planos fixos de longa duração, dissociados do entrecho narrativo, para retratar, em ângulo frontal, os rostos de seus atores. Nos filmes anteriores, esses planos remetem mais diretamente aos antigos “retratos de família”, às fotografias que fixavam em imagem as estâncias organizadas patriarcais. Esses planos-retrato de *Lágrima-Pantera* poderiam se adequar também à ideia de “retratos de família” (de uma comuna *underground* de artistas expatriados em Nova Iorque), se atentarmos para a proximidade dessa prática cultural com aquela dos filmes de família que a produção cinematográfica parece evocar com mais intensidade. Retratos em movimento como esses, tanto individuais como do grupo “familiar”, também são comuns nos filmes de família, como um resquício da velha prática dos retratos fotográficos que os originaram. Ambas as práticas se desviavam do uso artístico dos meios utilizados, atendo-se à função de imortalizar os retratados em imagem e de proporcionar ao grupo, à família e aos descendentes no futuro a memória afetiva dessas pessoas e do momento de captação. No entanto, em *Lágrima-Pantera* os planos-retratos não ganham essa função de produzir lembranças de certo momento e do ambiente de intimidade como podem ganhar as demais sequências do filme, nas quais há um maior interesse pelos momentos espontâneos do convívio entre amigos. Não ganham também algum sentido simbólico de maior envergadura, como nos filmes anteriores, nem servem ao desenvolvimento dos personagens. Os dois retratos funcionam de modo bem similar aos famosos *Screen Tests* de Andy Warhol, como aparentes filmagens de teste (da câmera e dos atores), nos quais a atenção é direcionada à presença instável e ambígua das expressões faciais dos “atores” na duração da tomada. O interesse da cena

Lágrima-Pantera, a míssil:
cinema *Subterrânea*.

reside no que ela apresenta de imediato à contemplação do espectador, sem estabelecer uma ambientação, projetar uma possível interioridade ou criar relações simbólicas, narrativas etc. com demais sequências do filme. Como afirma Steven Shaviro – a respeito da aproximação aos corpos e rostos dos atores no cinema de Warhol –, esse procedimento esvaziaria os significados e conteúdos para assim capturar e apresentar a estúpida presença dos corpos⁶² – estúpida pois passiva e indiferente; plasticamente aberta a qualquer força e estímulo, mas não determinada por nenhuma delas. Presença também sedutora, pois não permitindo a satisfação do desejo de compreensão e controle incitaria os espectadores a uma continuada, irrequieta e inconclusiva contemplação.

Como lembra Eric de Kuyper, foi também o cinema de Warhol que marcou historicamente a aproximação e o apagamento das fronteiras entre filme amador e cinema ficcional, seja o narrativo-industrial ou mesmo o experimental⁶³. Se é possível apontar diversos predecessores nessa fecunda aproximação, parece que o cinema de Warhol Bressane encontrou um modelo ao também prescindir da montagem, pós-produção e finalização, atendo-se somente ao próprio processo espontâneo de captação de imagens. Certamente Bressane estava informado sobre o cinema e método warholiano na realização de *Lágrima-Pantera* e, efetivamente, deixou-se influenciar por ele nessa obra – como também *Oitocica*, conforme vimos⁶⁴.

De modo efetivamente menos radical que as produções desses artistas que o informavam, no filme Bressane irá construir parte considerável das sequências como blocos de planos-sequência descontínuos, muitas vezes imóveis, não decupados. Como já mostrado, as sequências do filme seriam organizadas em mosaico, sem encadeamentos, subordinações e vínculos causais entre elas. Em razão da evidente independência, as sequências de *Lágrima-Pantera* aparentariam, por terem sido organizadas como em *Chelsea Girls*, possuir uma ordem aleatória, sem a necessidade de início e conclusão claros. No entanto, apesar de a aparência da maior parte das sequências ser intercambiável, apesar da efetiva independência em relação às demais, um olhar mais atento sobre o filme pode favorecer a percepção de alguns princípios lineares mínimos de organização dos blocos – principalmente as cenas iniciais e finais de *Lágrima-Pantera*. A tendência à aleatoriedade de organização proposta por Warhol não seria total.

O cinema nos *ninhos*

Há, em seguida, algumas sequências mais estruturadas, encenadas a partir de longos planos-sequência, que abrem um possível enredo do

62. SHAVIRO, Steven. **The cinematic body**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 207-208. [Série Theory out of bounds].

63. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger (org.). Op. cit., 1995, p. 21.

64. "Gostava de Warhol. Ele é um cineasta que me deu muitos estímulos, muita segurança. (...) Quando vi os filmes deste cineasta, eu disse a mim mesmo: sou eu. Ele me dá um lugar, um território para continuar a avançar. (...) Todos os filmes de Warhol me interessaram: *Sleep, Trash, Lonesome Cowboys, Chelsea Girls*... Eu gostei muito e me deixei ser influenciado. Mas Hélio foi mais radical, já fazia não cinema." BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 277.

filme. Em um raro encadeamento de planos, passa-se de uma lua sob nuvens para um plano pouco identificável do que parece ser um bordel, no qual estão presentes as três personagens femininas do filme (Rosa Dias, Honey e Patricia Simpson). Na continuação desse longo plano-sequência, que registra as ações dessas personagens, a câmera se movimenta para outro cômodo da casa, onde os três personagens masculinos (Cildo, Bob e Oiticica) aparentam discutir como assaltar (ou talvez realizar um ataque terrorista) um banco localizado no mapa mostrado anteriormente.

Afinal, quem são esses personagens? Quais as relações entre eles? Por que agem desse modo? O que pretendem realizar? Há pouquíssimos sinais no restante do filme que ajudariam a responder essas perguntas. Como já colocado, o enredo, a narrativa e a construção da interioridade dos personagens ou mesmo dos tipos não parecem ter grande importância na fatura geral do filme; o interesse da obra reside em outros aspectos que buscamos salientar.

Posteriormente, a “narrativa” prossegue de volta aos *Ninhos*, onde, em cores, acompanhamos novamente as três personagens femininas. Por um raro *raccord* as vemos passar da sala a um quarto onde é projetado um filme em super-8. Intercalado por um brevíssimo plano da passagem do próprio Bressane, vê-se novamente as personagens femininas na sala perfazendo gestos cotidianos. Vemos, então, em uma cozinha, uma propaganda na televisão, a chuva por detrás de uma janela. Apesar da semelhança entre a cotidianidade dos gestos, dos lugares e dos modos como são filmados esses planos e os anteriores, há uma alteração na locação. Como se percebe apenas depois que se mostram planos externos, Rosa Dias e Hélio Oiticica são filmados agora em uma casa de campo. Nota-se, portanto, uma grande indiferença à transição entre os diferentes espaços, como característico da montagem dos filmes de família⁶⁵. Os atores se vestem, passeiam, ouvem rádio, leem etc., em uma indiferente transição ao modo como buscavam representar os personagens nas cenas anteriores. A mundaneidade das situações e o tom intimista fazem essa sequência se aproximar de um registro de um passeio pelo campo do casal com Oiticica. Não parece importar muito a forma como se filma essas pessoas, mas como captar esses momentos vividos e guardá-los para a posteridade. Destoando do tom apocalíptico de seus filmes anteriores e mesmo do sentido trágico da experiência do exílio que o cineasta afirmava evocar em *Lágrima-Pantera*, essa sequência, como diversas outras no filme, flagram um fugidio momento de felicidade dessa “família” marginal – como de modo geral ambicionam e têm como principal fim os filmes de família⁶⁶. Como nesses, os espectadores aqui são colocados como *voyeurs* da “família” do diretor, que

65. ODIN, Roger [org.]. Op. cit., 1995, p. 29.

66. KUYPER, Eric de. Aux origines du cinéma: le film de famille. In: ODIN, Roger [org.]. Op. cit., 1995, p. 14-15.

– identificado por detrás da câmera – alegremente compartilha a sua intimidade e de seus familiares em um momento de lazer.

Na “volta para casa” de Oiticica, na qual se intercalam planos filmados em P&B e em cor, o filme retoma o tênue fio narrativo iniciado anteriormente. Em um belo plano em P&B, vemos Rosa e Honey se beijando enquanto são projetados slides ou filmes em super-8 sobre elas. Em continuidade com este, mas agora em cores, vemos, em alguns planos entrecortados por falsos *raccord*, as três personagens (duas delas num “amasso”) e Oiticica dentro de um dos *Ninhos*, constituído por uma cama, telas, tecidos e uma TV ligada.



Fig. 9

Ninhos babilônicos em
Lágrima-Pantera, Júlio
Bressane, Brasil, 1971

O artista já previa no seu filme *Babylonests* algumas cenas a serem propostas nas camas-*Ninhos*, semelhantes a essas que surgem em *Lágrima-Pantera*, como a filmagem de relações eróticas (na sua proposta, entre dois ou três homens), de personagens que leem ou assistem à TV, ou simplesmente descansam na estrutura de madeira, envoltos por telas e materiais transparentes⁶⁷.

Creemos, portanto, que há nessas cenas um evidente interesse do diretor tanto em aproximar-se das experiências em super-8 do artista quanto de apresentar visualmente a experiência dos *Babylonests* do modo como Oiticica os propunha, isto é, como “estruturas germinativas” para a vivência dos participantes. Os *Ninhos* seriam para o artista um “espaço-ambiente” para um lazer criador (que denomina como *Crelazer*), permanentemente inventivo para aqueles que se investissem nele. Teriam a função de um “ativante não repressivo”, “alimento criativo” no qual poderia surgir um lazer não disperso ou não alienado por meio da “absorção de processos de arte em processos de vida”⁶⁸. Esse processo ocorreria de modo efetivo por meio da participação coletiva de pessoas “afins”, predispostas a “admitirem a direta interferência do imponderável”, como a sugerida no

67. OITICICA, Hélio. Roteiro de *Babylonests*, fev. 1971. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0243/71.

68. Idem. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 120; Idem. **The senses pointing towards a new transformation**. jun. 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL. **Programa Hélio Oiticica**. São Paulo, 2002, AHO/PHO 0486/69.

69. Idem. **Apocalipopótese**.
out. 1969. Cf. ITAÚ CULTURAL.
Programa Hélio Oiticica.
São Paulo, 2002, AHO/PHO
0387/69.

registro de Bressane⁶⁹. O diretor representa aí um dos momentos dessa participação nos *Ninhos*, com o próprio artista servindo como uma espécie de mestre de cerimônias a incitar essa prática. O “descondicionamento comportamental” ambicionado por Oiticica é associado pelo cineasta mais especificamente à prática sexual das atrizes em cena, como se motivadas a isso pela participação nos *Ninhos*. Mas também poderia ser associada de forma geral à participação criativa e ao mesmo tempo descompromissada de todos que aparecem em cena e contribuem para o filme.

Seria possível pensar que o cineasta age aqui como um catalisador da participação por meio da filmagem, como se o filme fosse também uma “estrutura germinativa” na qual se investem, coletivamente, todos os participantes, em um momento de lazer criador. Nesse sentido, não apenas aqueles em cena, mas o próprio cineasta se proporia ao descondicionamento de sua prática usual, registrando as performances desse grupo aberto principalmente pelo prazer da filmagem e pelo prazer desse contato criativo. Como dito, o interesse pelo registro semi-amador das experiências desse grupo, assim como pelo modo mais espontâneo de filmagem, sobreporia-se à ambição de criar uma obra fechada. Desse modo, há uma continuidade entre o registro casual das atividades de lazer na casa de campo e as demais sequências nos *Ninhos* mais deliberadamente encenadas: tratar-se-iam de distintos momentos de *Crelazer* dos participantes que o filme, como uma estrutura aberta, pode catalisar e deixar registrados.

Em seguida, a câmera se autonomiza completamente, “deslizando” sobre os tecidos translúcidos e os demais objetos que formam os *Ninhos* de forma aparentemente arbitrariamente, sem buscar os personagens que antes habitavam a cena. Essa câmera tática procura dar uma dimensão visual às diferentes texturas dos materiais dos *Ninhos*, elementos sensoriais de grande importância para a experiência desses ambientes.



Fig. 10
Ninhos babilônicos em
Lágrima-Pantera, Júlio
Bressane, Brasil, 1971.

O movimento autônomo enfim termina por encontrar, no *Ninho*, a personagem de Rosa Dias assistindo à TV. Como os tecidos translúcidos e a projeção de slides mostrados nos planos anteriores, a televisão funciona no ambiente como mais uma extensão sensorial para o engajamento dos participantes. Segundo Oiticica,

as cenas nos ninhos, foram geniais, com tv e projeção de filme sobre as diversas camadas: os ninhos, no que nisso se assemelham ao caráter daquela cabine de tropicália. Passam a ter um caráter sintético na relação participação e elementos, incluindo não só os puramente sensoriais (cheiros, tato, etc.) como as extensões também sensoriais (filme, tv), como um pequeno mundo, sugerido pelo lazer não condicionado e sua relação com media sensorial; tudo isso no filme, ou melhor, filmado, pode dar numa coisa mais complexa e inesperada.⁷⁰

O artista, assim, já tinha em mente a incalculável fissura que inevitavelmente existiria entre a experiência dos *Ninhos* e seu registro filmado. Apesar do interesse do diretor em apresentar visualmente os *Ninhos* e, como acima descrito, uma tentativa de transcriar a “estrutura germinativa” deles numa forma cinematográfica, mais aberta ao que Oiticica denomina como *Crelazer*, o registro inserido no filme se apresenta por demais frio e distanciado daqueles que atuam nos *Ninhos*, aparência dicotômica com o aspecto vital e “descondicionante” da proposição do artista. A fissura entre ela e o registro do cineasta parece se esgarçar ainda mais dada a distância temporal da filmagem desses eventos e sua visada retrospectiva de décadas depois, como se as imagens da experiência dos *Ninhos* e dessa criação coletiva, tão associadas ao seu tempo histórico, perdessem parte de seu vigor ao serem retomadas como registros de uma ausência, de uma “fantasmagoria”⁷¹. Como declara Bressane, referindo-se às filmagens de *Lágrima-Pantera*:

Para o olho surpreendido, a pele do mundo de maio-junho de 1971, marcada por um forte temor, pode parecer hoje uma natureza morta de um quadro vivo, e talvez seja assim. Certos estados mentais pioneiros, a delícia narcótica, o irromper de gozos caducos, gestos arcaicos renascidos, são agora fantasmas fugazes de um espaço curioso e invisível...⁷²

Dos resultados complexos e inesperados que Oiticica previa na filmagem da experiência dos *Ninhos*, encontra-se, portanto, a retomada de suas imagens pelo diretor como “memória inconsciente do tempo”⁷³, que ele associará com mais veemência no fim do filme a sua memória pessoal e aos demais elementos intertextuais.

70. Carta de Hélio Oiticica a Torquato Neto em 10 de agosto de 1971.

71. BRESSANE, Júlio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (orgs.). Op. cit., 2002, p. 274.

72. BRESSANE, Júlio. Op. cit., p. 13.

73. Ibidem, Loc. cit.

Esse experimento se efetiva, como vimos, em um gesto de radicalização formal, de extrema fragmentação e valorização do inacabamento e precariedade, distinta das já radicais obras anteriores do cineasta, assim como por uma exploração do registro da intimidade, de ações espontâneas do cotidiano de seu pequeno grupo social. Em parte, isso poderia ser motivado pelo diálogo com a prática e o discurso do artista no mesmo campo precário de criação e experimentação – irrecuperáveis pela “convi-conivência” e sem criar obras perenes para o mercado; sem que os movimentos criativos fossem metamorfoseados em valor de troca. Em espera criadora, “germinativa”, por dias melhores, quando pudesse voltar à baila a articulação de ações coletivas, “situações de invenção e ação política” no espaço público então inexistente⁷⁴.

74. AGUILAR, Gonzalo.
**Hélio Oiticica, a asa branca
do êxtase: arte brasileira
1964-1980.** Rio de Janeiro:
Anfiteatro, 2016, p. 26.

Artigo recebido em 18 de julho
de 2017 e aceito em 20 de
julho de 2017.

Theo Duarte é doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes [USP] com pesquisa sobre as relações entre cinema experimental e artes visuais no cinema brasileiro e norte-americano. Foi programador do Cine Humberto Mauro [Belo Horizonte/2010-2011] e cocurador das mostras *Cinema Estrutural* [Caixa Cultural – RJ/2015] e *Visões da Vanguarda* [CCBB – SP/2016], entre outras.

