

***HI-FI* (1999) E AUGUSTO DE CAMPOS:
HIBRIDIZAÇÃO E TRADUÇÃO NA ERA DA ARTEMÍDIA**

***HI-FI* (1999) AND AUGUSTO DE CAMPOS:
HYBRIDIZATION AND TRANSLATION IN THE AGE OF *MEDIA ART***

***HI-FI* (1999) Y AUGUSTO DE CAMPOS:
HIBRIDACIÓN Y TRADUCCIÓN EN LA ERA DE LA ARTEMÍDIA**

DOI 10.20873/uft2179-3948.2022v13n3p200-217

Rafael Ferreira de Aquino Passos¹

Resumo: O termo *artemídia* é responsável por englobar as poéticas interessadas na aventura entre meios e suportes tecnológicos – numa concepção artística pautada na convergência formal entre as expressões. Assim sendo, este artigo, dialogando com a produção teórica advinda dos universos da comunicação e da teoria literária, reflete criticamente a tradução operada por Ivan Cardoso no curta-metragem *Hi-Fi* (1999) da informação estética contida na poética de Augusto de Campos, hibridizando poesia, música, artes visuais etc. em linguagem cinematográfica, numa dinâmica de abertura, como conceitualizou Eco (1988). Discorreremos, ainda, acerca do panorama pós-utópico (CAMPOS, 1997) da produção artística contemporânea, índice da modernidade.

Palavras-chave: artemídia; tradução; obra aberta; teoria literária; pós-utopia.

Abstract: The term *media art* is responsible for encompassing poetics interested in the adventure between media and technological supports – in an artistic conception based on the formal convergence between expressions. Therefore, this article, dialoguing with the theoretical production arising from the universes of communication and literary theory, critically reflects the translation operated by Ivan Cardoso in the short film *Hi-Fi* (1999) of the aesthetic information contained in the poetics of Augusto de Campos, hybridizing poetry, music, visual arts, etc. in cinematographic language, in an opening dynamic, as conceptualized by Eco (1988). We will also discuss the post-utopian panorama (CAMPOS, 1997) of contemporary artistic production, an index of modernity.

Keywords: *media art*; translation; open work; literary theory; post-utopia.

Resumen: El término *artemídia* es responsable por la definición de las poéticas interesadas en el tránsito entre medios y suportes tecnológicos – en la concepción de dialogo formal entre las expresiones artísticas e hibridación. A partir de eso, este artículo presenta una reflexión sobre el movimiento de traducción que ha hecho el director de cine Ivan Cardoso con relación a la información estética de la producción poética de Augusto de Campos en el cortometraje *Hi-Fi* (1999). Además de eso, nuestra mirada del análisis propone un pensamiento crítico centrado

¹ Graduado em Letras pela UFRN. Desenvolve pesquisas em teoria e crítica de literatura e de cinema. E-mail: rafael.passos.7000@ufrn.edu.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7289-3739>

en las cuestiones contemporáneas en relación con los conceptos de obra abierta (ECO, 1988) y post utopía (CAMPOS, 1997).

Palabras clave: artemídia; tradução; obra aberta; teoria literaria; post utopía.

*Faço poesia porque não sei fazer outra coisa.
Preferi sempre a dos outros, além de outras artes.*
Augusto de Campos

Introdução

Uma das categorias de análise importantes para o pensamento a respeito das produções artísticas contemporâneas é a crise: dado o contexto social, político e econômico por que o mundo atravessou no decorrer do século XX (o período de entreguerras mundiais, a Revolução de 1917, os processos de dominação imperialista estadunidense na América Latina, os movimentos de industrialização levados à cabo a partir da consolidação das sociedades liberais-burguesas no Ocidente – influenciando, inclusive, nos aparatos de inscrição artística, dada a influência da máquina nos trabalhos das vanguardas e neovanguardas ao redor do globo –, o modernismo, as ondas feministas, a contracultura, as drogas lisérgicas etc.), podemos centrar a discussão de arte em um panorama de deslocamento do conceito de aura, nos termos em que elaborou Walter Benjamin (1994), conotando certo cisma da autoridade do objeto artístico em face dos influxos promovidos pelas tecnologias de reprodução em massa.

A crise é pauta central na prática e na discussão teórica do poeta Stéphane Mallarmé, por exemplo, quando propõe a cisão com a ideia de verso nos moldes do tradicional silogismo e expande as estruturas do poema para a aventura espacial-gráfica, valendo-se das inovações tipográficas fornecidas pela imprensa em seus jornais. Esse panorama está expresso tanto na disposição estética dos artistas quanto em suas posturas éticas: num mundo em ruína – imagem cara à abordagem benjaminiana no trato da tessitura estética da modernidade –, devassado pelas demandas da produtividade capitalista em moldes industriais, para que arte e artistas? Nesse sentido, instaura-se uma série de perspectivas para englobar esse mal estar: o próprio Mallarmé vai pensar em termos de *Crise de vers*², enquanto que o crítico-criador brasileiro Haroldo de Campos atesta esse horizonte a partir da pós-utopia, num momento em que as perspectivas tracejadas pelo signo da esperança parecem ruir – “o sonho acabou”, diria

² O texto, escrito sob forma de excertos, discorre a respeito da temática da crise enquanto um problema de linguagem na tradição francesa, que se rebete na discussão sobre as formas artísticas de modo geral.

John Lennon nos idos de abril de 1970, célebre frase que pode servir de aparato para a reflexão crítica “pós-qualquer coisa”.

a poesia “pós-utópica” do presente (que não necessita mais, para definir-se, de recorrer a uma “oposição dominante”, seja a um dado passado, seja a si mesma, conforme o requeria o esquema característico do conceito de modernidade em seu processo histórico-evolutivo de auto-afirmação) tem, como poesia de agoridade, um dispositivo crítico indispensável na operação tradutória. A tradução – vista como prática de leitura reflexiva da tradição – permite recombina a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença, na unicidade *hic et nunc* do poema pós-utópico (CAMPOS, 1997, p. 269)

Para o autor de *Galáxias*, portanto, a operação tradutória dissolve as fronteiras temporais e recontextualiza as manifestações poéticas nessa presentidade, balizada na tutela fundamental do processo: o rigor formal, a prática de pesquisa em termos de linguagem, sintonizando o objeto artístico na novidade. É dessa sorte que este trabalho se vale, ampliando a análise crítica do ícone concretista para o cenário artístico contemporâneo de maneira ampla. Para tal, analisaremos um processo tradutório decorrente da produção fílmica do cineasta marginal Ivan Cardoso em seu curta-metragem intitulado *Hi-Fi* (1999) que carrega, na leitura exposta nas linhas que seguem, cápsulas informacionais traduzidas da poética de Augusto de Campos e das experiências de vanguarda no decorrer do século passado. O desconforto proposto pela massificação das atividades culturais é desmistificado na própria linguagem do curta que será estudado, numa visada centrada na não-redundância – o que parece inverter a direção da seta para a qual aponta as sociedades burguesas na atualidade, pautadas no excesso informacional e no conformismo, índices da malfadada crise:

No fundo, um dos elementos de crise para a civilização burguesa contemporânea é dado pela incapacidade, por parte do homem médio, de subtrair-se a sistemas de formas adquiridas que lhe são fornecidos de fora, que ele não conquistou através de uma exploração pessoal da realidade. Doenças sociais tais como o conformismo ou a heterodireção, o gregarismo e a massificação, são justamente fruto de uma aquisição passiva de *standards* de compreensão e juízo, identificados como a “boa forma” tanto em moral quanto em política, em dietética como no campo da moda, ao nível dos gostos estéticos ou dos princípios pedagógicos. As persuasões ocultas e as excitações subliminares de todos os tipos, desde a política até a publicidade comercial, contam com a aquisição pacífica e passiva de “boas formas” em cuja redundância o homem médio repousa sem esforço. (ECO, 1988, p. 148).

Além da disposição ética em confronto com a lógica da “boa forma” na produção do cineasta carioca, destacaremos e situaremos a sua obra no cerne do que se convencionou chamar de cinema marginal no Brasil – movimento que dialogou criticamente com a geração cinemanovista numa proposição de tensionamento da teleologia da revolução, sob prisma da

recusa de um certo nacionalismo provinciano. Ademais, contextualizaremos o curta-metragem no período histórico marcado pelo “pós-tudo”³, como atesta o célebre poema de Augusto de Campos, em que os movimentos artísticos totalizantes se dissiparam, bem como tomadas estéticas baseadas em princípios de especificidade. Nesse momento, a dimensão formal das obras de arte interessadas no experimentalismo na linguagem convivem com a diversidade de mídias, meios e suportes e a apropriação criativa parece ser a tônica para enfrentar essa confusão intersemiótica. Pensaremos essas problemáticas no curta de Cardoso, pois, sob ótica da obra de arte aberta, conceito-síntese para analisarmos as poéticas de invenção recentes.

1 O *terrir* vai ao encontro de marginais

O cinema marginal se encarregou de desestabilizar as certezas do movimento cinematográfico que o antecedeu: o cinema novo, sob tutela de seus heróis, estabeleceu uma consciência dialética partícipe do universo cinematográfico em conflito criativo com os movimentos sociais próprios do “terceiro-mundismo” – cinema de reforma social, de intervenção direta, de lances pedagógicos acerca do discurso da fome, este delimitando o espaço geográfico latino-americano, corroborando a precariedade desse lugar como representante de sua afasia, lance retórico reacionário que condiciona o território na dimensão da instabilidade, da fragilidade, da pobreza extremada – em nível cultural, político, social etc. Essa posição é marcada no manifesto *Eztetyka da fome* (1965), no qual Glauber Rocha – filho da classe média baiana – apresenta as ideias do novo cinema em confluência com o elemento da miséria, num lampejo intervencionista correlato à culpa pequeno-burguesa, quer dizer: é preciso que a classe média intelectualizada (muito bem catalogada por Décio Pignatari pelo termo “minoridade de massa”) atue em nível artístico em termos de uma didática impulsionadora de movimentos sociais mais amplos, isto é, o que o povo precisa é da iluminação provinda das manifestações culturais de “meia dúzia” de esclarecidos para que se crie a consciência das dinâmicas de exploração a que este está submetido. A responsabilidade pelo contexto de subdesenvolvimento e debilidade, portanto, é do próprio povo, esta categoria genérica e impassível que deve ser encaminhada para a vitória comunitária perante a tutela desse novo

³ Publicado em livro no *Despoesia* (2016), o poema marcou a discussão crítica no que se refere à inovação formal pós-concretismo. A respeito da produção, Augusto de Campos chegou, aliás, a polemizar com o analista Roberto Schwarz, cujo olhar alienado pela dimensão da linearidade fez com que a sua leitura se traduzisse num melancólico crivo reflexivo sobre som e silêncio (baseado na ambiguidade do verbo mudar e do substantivo mudo).

cinema redentor. O populismo contido nessa perspectiva se evidencia no documento do autor de *Barravento* (1962):

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda* a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo. (ROCHA, 1965).

O cinema marginal trabalhou em outra clave (sem, no entanto, desconsiderar as contribuições do cinema novo no panorama da sétima arte no país. Mas, para sobreviver, foi necessário estabelecer um ambiente de ruptura estético-ideológica) e optou por radicalizar a carnavalização tropicalista e encarnar o desbunde, a corporificação da potência criadora do baixo ventre: a orgia, o sexo, a auto-devoração, o lixo (de onde se proverá o luxo. Foi exatamente na região conhecida como Boca do Lixo em São Paulo que esse cinema viveu o seu período áureo, dos anos 1960 até o começo de 1980) são termos que compõem o campo semântico referente ao movimento. Daí a aproximação com o teatro de Zé Celso Martinez Corrêa, com as chanchadas e pornochanchadas – considerados gêneros menores pela recatada sensibilidade cinemanovista – e com José Mojica Marins, conhecido pelo seu personagem Zé do Caixão, figura central na formação de Ivan Cardoso, como afirma o cineasta em entrevista para a *Folha de S. Paulo* (2022): “Na adolescência, Cardoso elegeu Oiticica, Torquato e Zé do Caixão como sua santíssima trindade. ‘Eu me digo filho do Hélio com Zé do Caixão’”.

Ao mesmo tempo em que há evidentes divergências de convicções entre os projetos do cinema novo e do cinema marginal, o que ocorreu em termos de embates públicos revelou de maneira flagrante a sustentação de um intercâmbio cultural em que se figura a presença metonímica do discurso reformista em embate com o experimentalismo total, a revolução ética e estética – postura atestada pela ilustre sentença exposta na obra de Hélio Oiticica: “seja marginal, seja herói”. A geração liderada por Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, entre outros, encontrou no novo realismo italiano a resposta estética para os seus rompantes sociologizantes, que diziam respeito à problematização acerca da escassez advinda do subdesenvolvimento direcionada (e dirigida) por um academicismo arrogante e mesquinho, apesar das reconhecidas tomadas nos campos da estética e do estilo. Nas palavras de Ismail

Xavier, os marginais vão exatamente questionar a posição do cineasta como detentor do tribuno:

Enquanto o cinema novo mantém o horizonte da “comunidade imaginada” de que o artista seria porta-voz mesmo quando sua fala desagradasse, o cinema marginal abandona o discurso do tribuno de uma vez por todas. Talvez esteja aí o valor subterrâneo do epíteto marginal, pois qualifica um cinema que internaliza de forma mais radical a diferença, a cisão já dada no social, e dá vazão às suas tensões com o mundo num tom apocalíptico. (XAVIER, 2012, p. 437).

Nessa conjuntura de descontentamento no que se refere a manifestações artísticas compreendidas fundamentalmente em discursos homogêneos – e de totalitarismo em face do quadro de ditadura militar, fator que influenciou diretamente na produção e na distribuição dos filmes ligados aos dois movimentos, diga-se –, o cinema de Cardoso debocha dos gêneros clássicos e se notabiliza pela criação do *terrir*, mistura de terror com humor, numa dinâmica que pode ser lida como sátira tanto ao intelectualismo da geração da estética da fome quanto aos ataques promovidos à cultura via censura federal no período de repressão. Assim sendo, a imagem que prepondera nas escolhas estilísticas do realizador é a de um sorriso irônico para a ditadura militar, para o reformismo de classe média e para a própria história do cinema (brasileiro e mundial).

De certa forma, sou responsável pela volta do cinema brasileiro a um filme de gênero bem definido – e bem estranho – que é o *terrir*. Ambientei esses filmes nos anos 50 e 60, porque achava que esses monstros, da maneira romântica como eu os retratei, ainda mais hoje, perto da violência urbana que tomou conta do Rio de Janeiro, seriam inocentes demais. Além disso, como eu copiava o estilo dos filmes dessa época, não poderia ser diferente. Isso acabou sendo uma coisa muito bem aceita, porque já existia uma nostalgia, um princípio dessa onda *anos 50*. (CARDOSO, 2008, pp. 26-27).

Na busca pela diferença, este cinema encontra, ainda, na experimentação entre mídias e suportes uma importante tomada de atuação, em que se destaca as zonas de fronteira entre sistemas semióticos numa virada autorreferente, abalando as estruturas mentais/culturais do receptor, numa acepção correlata a de Risério (1998, p. 117) ao pensar a incursão das obras de arte nas tecnologias contemporâneas: “não nos esqueçamos de que essa zona de fronteira pode se mover, simultaneamente, tanto na zona-de-fronteira estética quanto na zona de fronteira cultural”, ou seja, ética e estética jogam juntas na encruzilhada experimental. Além de inventor do *terrir*, Cardoso se destaca pela elaboração de variados curtas-metragens em Super-8, formato marcado pela maior facilidade de produção dada a acessibilidade das

condições materiais necessárias para a realização (as câmaras Super-8 eram consideravelmente mais baratas do que as bitolas de 35 milímetros).

No caso particular de *Hi-Fi*, alguns trechos dessas filmagens em oito milímetros são utilizados para compor a produção, revelando não só a comunicação entre meios, mas a marcação de uma intratextualidade que se pronuncia em efeito estético: metalinguagem. A poética do autor caracteriza-se pela obscuridade, pelos cenários fúnebres e pela utilização de personagens do mundo vampiresco na camada temática; ao passo que pronuncia a discussão experimental em nível formal, como comenta o também marginal Jairo Ferreira (2016, p. 206): “Sempre a serviço da recriação de uma linguagem cinematográfica sintético-ideográfica onde invariavelmente é do signo que nasce a ideia”. A poética do diretor de *Nosferato no Brasil* (1970) desvela o interesse em dessintonizar as expressões artísticas de suas caixas, de seus elementos específicos, dinamizando a linguagem do cinema para a aventura entre corpos semióticos outros: cine-poema, cine-teatro, cine-vídeo são expressões que podem referir-se à obra de Cardoso, mas não a contempla de maneira complexa. Não se trata de justapor as artes, ordená-las lado-a-lado, mas de desorganizar e desestruturar, implodir a linguagem tendendo à entropia, destituindo-a de suas amarras paratáticas de modo a remodelar a sensibilidade do espectador via analogia, dispondo a operação artística em nível de linguagem plasmada à recepção. O que ocorre em termos críticos é a destituição de um sistema linguístico estabelecido em busca de uma outra organização possível, configuração típica das obras abertas, tal como refletiu Umberto Eco:

cada ruptura da organização banal pressupõe um novo tipo de organização, que é desordem em relação à organização anterior, mas é ordem em relação a parâmetros adotados no interior do novo discurso. Todavia, devemos reconhecer que, enquanto a arte clássica se realizava contrariando a ordem convencional dentro de limites bem definidos, a arte contemporânea manifesta, dentro de suas características essenciais, a de colocar continuamente uma ordem altamente “improvável” em relação à ordem da qual se parte. Em outras palavras, enquanto a arte clássica introduzia figuras originais no interior de um sistema linguístico cujas regras básicas respeitava substancialmente, a arte contemporânea concretiza sua originalidade estabelecendo (às vezes obra por obra) um novo sistema linguístico que traz em si suas novas leis. [...] O poeta contemporâneo propõe um sistema que não é mais o da língua em que se exprime, mas também não é o de uma língua inexistente: introduz módulos de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhe a possibilidade de informação. (ECO, 1988, pp. 123-124).

A poética de Cardoso bebe na poesia, nas artes visuais, na música, de maneira a hibridizar códigos distintos e diversos em busca da novidade em termos de informação, recusando o apelo ao específico em arte: trânsito entre meios, intentando o horizonte da

oxigenação da linguagem artística. Nessa direção, podemos recorrer ao biografismo para identificar alguns desses elementos:

A gente fazia ponto ali no bar do MAM – estranho que existisse um lugar como o Museu de Arte Moderna em plena ditadura. Já havia uma certa fascinação pelo *underground* americano e pelo Andy Warhol. Além disso, todo o papo do Hélio era sobre a fusão das artes. Já tinha todo um modismo no ar. Eu, o Barreto e o Sidiny resolvemos fazer um filme *underground*. A gente chegou a filmar uma cena, que era o Jards Macalé no Programa do Chacrinha. Filmamos com uma câmera Éclair 16 mm, do Bruno Barreto. (CARDOSO, 2008, pp. 60-61).

2 O pensamento da convergência

O rechaço ao divergente parece deslocar a autoridade artística da tutela da aura como índice de autenticidade. Ao passo que em certo período histórico os processos e procedimentos da poesia ou do teatro foram tipificados de modo a pronunciar certa dinâmica particular com relação às artes – o rimário e a métrica, no caso da poesia e a atuação pautada na expressividade corporal exagerada, diferenciando-se assim do cinema, em que os modelos de atuação se dispõem de maneira mais contida, por exemplo –, as expressões culturais na contemporaneidade dissolvem esses interstícios formais. “Não por acaso fala-se tanto hoje em *sinestesia* – a música é visual, a escultura é líquida ou gasosa, o vídeo é processual, a literatura é hipermídia, o teatro é virtual, o cinema é eletrônico, a televisão é digital” (MACHADO, 2010, pp. 71-72).

O apelo ao específico e ao tradicional em arte, aliás, pode gerar uma série de ações extremadamente convencionais – em termos de estética, particularmente –, além de ensejar lances de autoritarismos correlatos às atitudes de tribo: “Nas sociedades humanas, uma ênfase exagerada nas identidades isoladas pode levar à intolerância e à guerra entre as culturas, enquanto os processos de hibridização podem favorecer uma convivência mais pacífica entre as diferenças” (MACHADO, 2010, p. 64). No campo da cultura, o desenvolvimento científico promovido pela evolução dos meios de comunicação, da imprensa, da publicidade e das Tecnologias da Informação em proporções industriais traz consigo algumas dimensões de análise que findam por problematizar a questão da aura como componente não de autoridade para as obras de arte, mas como elemento autoritário – em nível ético – e flácido – em nível estético, dado que a autoridade artística não está mais disposta na natureza específica, divergente, da obra, mas em sua capacidade de gerar informações novas a partir, inclusive, do contato com novos meios e tecnologias.

É nesse jogo de forças que podemos enquadrar o curta-metragem *Hi-Fi* (1999), que encontra no recorte, na fragmentação e na síntese procedimentos importantes em sua composição. Para tal, vale-se de um interessante intercâmbio entre artes, mídias e meios, operando o que Plaza (1987) chamou de *Tradução intersemiótica*, onde sistemas semióticos são transpostos, remodelados e reconfigurados em outro meio de modo a estabelecer uma poética da diferença: “A TI é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade” (PLAZA, 1987, p.30). O realizador se encarrega de apropriar-se criativamente de processos típicos do que Arlindo Machado (2010) denominou de “artemídia” para traduzir expressivamente uma parte da obra do poeta, tradutor e crítico Augusto de Campos, plugando a tradição vanguardística ensejada pela obra do autor de *Outro* (2015) na própria dimensão formal da película. A interação que se efetiva é, pois, texto poético-filme. A atividade tradutora se vale, inclusive, da interferência nos poemas, de modo a dinamizá-los, apesar da preocupação ética em conservar a sua informação estética.

A poética do curta está compreendida no campo do experimental, cujo princípio é a discussão formal e a viagem sincrônica na história da arte. Encontram-se em imagens fragmentárias, recortadas, trechos da *Magnum opus* de Orson Welles (*Cidadão Kane*), a obra máxima do poeta norte-americano Ezra Pound (*Os Cantos*) – em que há o diálogo criativo com os ideogramas chineses, que são plasmados na linguagem poemática, direcionando a língua inglesa para a dimensão analógica –, trechos de poemas de Augusto de Campos dramatizados, reconfigurados, além de sons e grafismos, sem que haja a preocupação em constituir uma montagem balizada em princípios de início-meio-fim.

Cinema de citação, de abertura, de esgarçamento entre mídias e meios: a modernidade de Pound encontra o desconstrutivismo de Duchamp (o criador francês aparece em trecho do filme *Entr'acte* encenando um diálogo com o artista visual Man Ray) e a materialidade dos poetas concretos. É nessa toada que o filme adota a configuração de obra aberta, no qual as relações entre os elementos culturais da historiografia estão dispostos à revelia da organização discursiva/narrativa linear, ao sabor da dispersão: “a poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço”, retira Cardoso do livro *Verso, Reverso, Controverso* (2009) a sentença pronunciada pela atriz Clarice Piovesan, oferecendo uma chave de leitura possível para a análise dos componentes caóticos dispostos na obra. A dimensão de seleção de obras e correntes artísticas diferentes potencializa o contato com o espectador, no sentido de que não se trata mais de uma didática interpretativa, quer dizer, o

receptor não será levado metodicamente a uma decodificação dos signos expostos na tela. *Hi Fi* (1999) exige, antes de qualquer sistematização de ordem intelectual, a disposição para a viagem – na acepção profunda do vocábulo: propensão para forças estéticas dessemelhantes e a possibilidade concreta de intervenção – entre códigos e signos do universo cultural moderno. Nesse sentido, como defendia a filósofa e diretora novaiorquina Susan Sontag (2020) em termos de crítica de arte, o que a obra exige é antes uma erótica do que uma hermenêutica da arte, contrapondo a noção segundo a qual as obras de arte existem para serem desveladas, descobertas, compreendidas, interpretadas. Cardoso efetiva, então, a dimensão da crítica via criação, espelhando em sua prática uma consciente paisagem da denominada arte moderna de modo a provocar e/ou aplaudir – propondo evidentes marcações de crivo analítico, mesmo que transversalmente – certas manifestações, ao mesmo tempo em que renuncia ao estabelecimento de palavras de ordem ou postulações consolidadas.

Mesmo quando pensamos na relação entre a poética do curta quando da efetiva tradução dos poemas de Campos, o que ocorre não é um movimento de saudação ou uma espécie de *tombeau* (tornando o eco do concretismo símbolo da operação, de modo a torná-lo totem), mas a incorrência finda por desvelar o efetivo câmbio no campo crítico: um diálogo de formas, trânsito entre linguagens, transcrição – que tem na materialidade da linguagem o seu *punti luminosi* –, desvinculando-se de ortodoxias correlatas às dimensões programáticas de tal ou qual movimento artístico. Haroldo de Campos, em sua polifonia barrocodélica voraz de citações de citações, desenha a tela sobre a qual pincelou Ivan Cardoso a sua poética do desbunde, do destempero e da antropofagia cultural, acompanhado pelos que perceberam (Júlio Bressane, Jairo Ferreira, Rogério Sganzerla, Mojica Marins, Ozualdo Candeias etc.) o cenário artístico pós-tudo: “quando a agente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”, afirma o bandido da luz vermelha sganzerliano dimensionando o contexto de produção da (de)ge(ne)ração marginal.

A “estética da fome” glauberiana converteu-se em “desestética do disforme” pela câmera dos udigrudistas: além de Bressane e Sganzerla, os pioneiros da Belair, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, Ivan Cardoso (o criador do “ivampirado” *terrir*) e outros, sem esquecer dois quase-antecipadores: o sempre deslembado Walter Hugo Khouri, do pornô-urbano-cínico-metafísico, e o sempre lembrado Zé do Caixão (José Mojica Marins), com seu cinecrofilismo “brega”. Fez, portanto, amadurar um novo (e apocalíptico) profeta: as(céptico), desértico, resseco, cuja arma não é o fuzil graciliânico do cortante e belo filmenovo de Ruy Guerra (*Os fuzis*, 1963), mas a pluma trans-semiótica do eremiTradutor magno do Ocidente, São Jerônimo, santo patrono do gesto tradutório antropofágico. Um gesto decisivo que, desde o *Limite* de Mário Peixoto ao *Terra em transe* de Glauber e aos inventores despiedosos – nus e crus – do *Kitsch* do *Kitsch* filMarginal (exponenciação crítico-

zenital-barroquista do feísmo esteticamente belo), os brasileiros “experimentais” do cinema-inovação assumiram e desfraldaram, a modo de bandeira, para devorar desrespeitosamente o cinema universal e devolvê-lo, remastigado, ao ecúmeno fílmico, já agora “abrasileirado” (em termos de consciência profunda, não de regionalismo pitoresco, tropicororido) sob a espécie irrasurável de nossa diferença civilizatória “verbívorovisual”; um traço marcante, herdado de nosso barroco mestiço-praguejador, com o mazombo Gregório de Mattos, o Boca-do-inferno, À frente, satirista implacável e contundente repórter *ad hoc* de nosso primeiro “jornal-falado”, criticando costumes e mazelas em pleno regime censório do colonialismo ibérico seiscentista (CAMPOS, 2012, p. 121).

Encontro de estéticas direcionadas para o problema da experimentação, do risco: Cardoso acena para Augusto de Campos e sacode o espectador para a aventura inter-artes, na qual a recepção é também ícone da criação, numa espécie de diagrama relacional cuja tradução talvez seja o mecanismo crítico mais preponderante. Tradução de movimentos artísticos, poemas, falas, trechos de livros etc. A própria cacofonia do mundo moderno, estabelecida simbolicamente no lugar entre o trágico (os campos de concentração nazistas, a arte degenerada, a perseguição dos inventivos artistas russos dos anos vinte, no que o linguista Roman Jakobson (2017) denominou de geração que dissipou os seus poetas) e o libertário (os influxos de maio de 68, a juventude *beat*, a descoberta do *Zen* pelo Ocidente, as lutas pelo reconhecimento dos direitos civis dos afro-americanos, das mulheres etc.) tensiona o corpo das obras com os influxos sociais, políticos, contextuais, operando e atuando na isomorfia – aglutinação entre corpos – a pedra-fundamental dessa tradição.

Para fins de uma análise de alguns dos elementos que citamos nos tópicos anteriores deste trabalho, dividiremos a leitura do curta-metragem em três partes, obedecendo ao próprio encaminhamento sugerido pelo filme (que é composto por três seções: a primeira não é intitulada; a segunda é marcada pelo letreiro “2ª parte” exposto em tela; o trecho final foi denominado “epílogo”, também inscrito sob forma de letreiro no curta): ao primeiro momento chamaremos “prefácio”, ao passo que, para as outras partes, seguiremos as mesmas denominações atribuídas por Cardoso.

3 Prefácio

Números na tela. Contagem regressiva: dez, nove, oito, sete... A tela preta é rompida em movimento abrupto. A câmara subjetiva acompanha o movimento de uma montanha-russa enquanto Augusto de Campos profere em *off* o seu poema *Cidade* (1963), integrando a imagem cinematográfica aos efeitos de linguagem que conferem sonoridade ao poema – as aliterações e assonâncias iconizam as vozes e barulhos de toda a sorte para dentro da

produção, transformando-a em ícone das grandes metrópoles, ao que Cardoso hibridiza esses elementos rítmicos na dimensão material do movimento, sob forma de um carrinho percorrendo os trilhos. A sequência inicial finda em quarenta segundos. Corte para o enquadramento da atriz Clarice Piovesan, prostrada sobre uma mesa com um abajur ao lado, ela profere o trecho supracitado neste artigo: “a poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço”. A citação – além de servir como uma espécie de chave de leitura para a reflexão acerca da constelação de elementos que compõem a obra, como discutimos anteriormente – expõe o próprio horizonte crítico da obra de Augusto de Campos, que é plasmado no filme de Cardoso, o que se afigura como uma espécie de método da produção artística contemporânea interessada na novidade da criação:

bricolagem sincrônica de períodos históricos: A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem ad história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura. (PLAZA, 1987, p. 12).

O tom jocoso (e de distração, isto é, de desordem narrativa) é pronunciado na imagem que segue, em que o espectador é apresentado a um homem nas águas do mar. Após a exibição do nome da produtora da obra, os diálogos com Campos continuam: sua voz segue pronunciando trechos das versões de poemas autorais em parceria com Cid Campos, compostos para o disco *Poesia é risco*, em que já há interação entre a palavra e os efeitos sonoros-cinéticos, tendendo à materialidade, no que Cardoso aproveita e potencializa o projeto com a adição das imagens e da plástica cinematográfica em conjunção com a dramatização dos poemas.

Grafismos e animações seguem apresentando-se ao espectador fragmentariamente: em 1:09, inclusive, o teórico da comunicação e um dos fundadores da poesia concreta brasileira, Décio Pignatari, aparece em tela contracenando com outro ator. O tom sombrio dá o tom da sequência, ao que a voz de Augusto de Campos anuncia a frase do poeta italiano Dante Alighieri: “Quest parole di colore oscuro...” (esta palavra de cor escura, em tradução livre). Quer dizer, ao passo que num primeiro momento a comunicação parece obedecer à lógica da opacidade, isto é, da dificuldade em estabelecer uma ordem nos fatos, eventos e elementos dispostos em tela, nota-se certos momentos de ordenação entre a camada sonora e visual ou uma espécie de encaminhamento lógico, na medida em que a informação verbal “esta palavra

de cor escura” aponta para a escuridão da cena, num jogo forma x fundo que traz à tona a acepção de Umberto Eco para as obras abertas no que diz respeito ao problema da linguagem, que “introduz módulos de desordem organizada no interior de um sistema para aumentar-lhe a possibilidade de informação” (ECO, 1988, p. 124).

A tomada sincrônica está situada, ainda, na escolha dos poemas e no projeto estético da produção, orientando a poética do curta para a convergência entre períodos históricos diversos: “Um cinepoema popcreto de Ivan Cardoso”, diz-nos o letrero apresentado na minutagem 1:23. As formas aglutinativas dos termos “cinepoema” e “popcreto” ensejam precisamente a espontânea e criativa relação do filme com outras artes e períodos históricos, recurso expressivo exibido na própria materialidade das palavras, cujo processo de formação revela a união dos termos a partir da alteração de sua disposição original – o cinema se perde dentro do poema e o concretismo sofre elisão quando do contato com a palavra “pop”, no que consideramos criticamente o processo composicional dessas expressões não apenas em dimensão simbólica ou metafórica, mas em termos de prática, de (po)ética. Os elementos tipográficos do letrero reforçam essa perspectiva de análise, vetorizando a informação verbal para, no mínimo, dois universos que lhes são de domínio, quais sejam: o cinema e a literatura, que sobretudo em expressões contemporâneas, serão amplamente atribuídas de valor estético em função das influências do design dos tipos, lampejo gráfico importante nas inscrições culturais próximas ao experimental (da poesia concreta, onde a tipografia vai servir de signo para certo construtivismo racionalista ligado ao período ortodoxo do movimento, às fontes utilizadas nos títulos e créditos dos filmes, além dos cartazes de divulgação das obras e dos festivais de cinema, como consta no trabalho de Alencar (2019), que se deterá no estudo dos elementos expressivos utilizados nos cartazes de divulgação do festival de Cannes no recorte entre os anos de 1970-1979).

Outro elemento verbal importante a ser considerado é o título do filme. *Hi-Fi*, termo correspondente à reprodução visual-sonora em alta fidelidade, prostra-se quase como um título irônico, dada a reformulação que o realizador incorre das obras de que se apropria, criando um mosaico visual intermediário e intercultural. Sob ponto de vista da análise, portanto, “A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.” (XAVIER, 2003, pp. 61-62). A remodelação das informações culturais de que o cineasta referencia se efetiva através do deslocamento de seu

lugar habitual. Cardoso não estabelece o contato com os repertórios de vanguarda para mantê-los em sua posição de encastelamento, o que ocorre efetivamente é a destituição do lugar de manifestações artisticamente consolidadas, daí a carnavalização e o deboche. Em 1:31, *Os Cantos* localizam-se sobre o corpo nu de uma mulher, enquanto a voz em *off* do autor de *Viva Vaia* (1972) sussurra o poema *Risco* (1985), acentuando a aliteração gerada pelo som do /s/ numa alternância entre emissão sonora e silêncio sugerida pelo modo com que o texto é performado. Corte na sequência anterior, um traço branco iconiza a informação referencial contida na produção (poesia é risco). O fundo preto ajuda a dimensionar a manifestação ante um jogo de oposições: se antes a performance sugeria a relação som/silêncio, o extrato visual abre o curta-metragem para a aventura entre tradições culturais, dada a incorporação do espaço vazio – como nas manifestações plásticas orientais – e da não-hierarquização das informações expostas em tela, libertando-se do vício ocidental da simetria e da organicidade linear.

Uma característica fundamental tanto da arte quanto da não-lógica Zen é a recusa da simetria. A razão disso é intuitiva: afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados. [...] A pintura clássica Zen não só aceita todos esses pressupostos, enfatizando a assimetria, mas valoriza também o espaço com entidade positiva em si, não como receptáculo das coisas que nele sobressaem, mas como sua matriz: nesse tratamento do espaço há a presunção da unidade do universo, uma onivalorização de todas as coisas: homens, animais e plantas são tratados no estilo impressionista, confundindo-se com o fundo. Isso significa que, nessa pintura, há uma prevalência da mancha sobre a linha; certa pintura japonesa contemporânea amplamente influenciada pelo Zen é uma verdadeira pintura *tachiste*, e não é por acaso que nas atuais exposições de pintura informal os japoneses estão sempre bem representados. (ECO, 1988, pp. 210-211).

A perspectiva de apropriação da natureza Zen é acentuada na sequência posterior, em que grafismos em preto e branco (ícone, talvez, de forças opostas e complementares: yin e yang) como que transcriam o célebre *Quadrado negro sobre fundo branco*, do artista visual russo Kazimir Maliévitch, a partir da leitura do *canção noturnadabaleia* (1990) por parte do criador conhecido por compor o grupo concretista no Brasil. A produção de Campos também ecoa o quadro do representante do suprematismo russo sob forma de transa entre os efeitos visuais. No poema, a informação verbal está inscrita na cor branca e o fundo da tela/página se mostra na cor preta.

Em 2:22, o *poema bomba* (1987) atravessa a tela através da mesma lógica visual. Em imagem animada, a camada verbal do poema em branco é sobreposta ao fundo negro. O

espelhamento das letras “p” e “b” direciona a informação semântica, em termos teóricos, para a implosão da própria linguagem poética, remetendo, pois, à máxima sartriana revisitada por Mallarmé, como cita em epígrafe o poetamenos na versão do poema exposta em seu *Despoesia*: “le poème est la seule bombe” (o poema é a única bomba, em tradução livre). A sequência encerra em troça, característica onipresente na poética cardosiana. A leitura do poema termina na palavra “bomba” pronunciada enquanto surge na tela, em plano fechado, a imagem de uma vagina.

Nas cenas seguintes, sobrepõem-se cenas dos filmes *Entr’acte* e *Cidadão Kane* ao som de *O rei menos o reino*, texto da fase concretista do poeta paulista. A integração narração/imagem mais uma vez é estabelecida sob tensão da desordem, do caos – ao menos em um primeiro momento: o poema pode ser lido como signo da menoridade (o rei menos), da concisão em termos de uma ética artística, ao mesmo tempo que a diversidade de imagens do curta-metragem solapa a condição de recusa aos excessos, na medida em que a saturação de referências, citações, sons e imagens carrega o filme para o horizonte do exagero. No entanto, a variedade de informações está disposta no tempo em espaço reduzido, dado que o formato explorado é o curta-metragem. Quer dizer, em alguns minutos Cardoso expõe em mosaico um panorama periscópico da arte e de artistas interessados na oxigenação de suas linguagens de atuação: de Dante e Pound ao suprematismo russo de Maliévitch, de Duchamp a Haroldo de Campos, da fórmula pensada e calculada à abstração total e ao acaso,... todos esses elementos condicionam o espectador ao desafio da intervenção, de maneira que, ao fazê-lo, o interpretante se torna ele mesmo um criador, um manipulador de lapsos da história da arte.

3.1. 2ª Parte

A segunda parte inicia em 4:00 com a performance verbivocovisual do poema *Viventes e vampiros* (1982). A correspondência visual se dá com mais um trecho de *Entr’acte*. A leitura termina com o corte da cena ao fim da palavra “suspiro”. A próxima sequência abre com o enquadramento fechado em duas figuras notáveis: a atriz Rogéria e o artista Décio Pignatari interagem e logo a cena é cortada para a filmagem em contra-plongée da atriz Cristiny Nazareth equilibrando-se em uma corda bamba, traçando mais uma vez em nível referencial a proposta figurativa da obra cinematográfica: o risco, o experimento, a investigação no campo da linguagem. Mais um corte. A imagem, em tonalidade azulada, exhibe a cabeça de um tigre

em plano fechado. A câmara se movimenta e evidencia a presença de uma personagem dominada pelo animal, aos berros de desespero. Em fundo preto, o espectador é apresentado ao letreiro “O tigre”, título que Augusto de Campos dá ao poema do inglês William Blake. A sua adaptação, presente em *Viva Vaia*, vem acompanhada da figura de dois tigres ora se encarando ora dispostos em direções opostas na parte de cima das informações verbais do poema. Cardoso dialoga com esses elementos e traduz em dinâmica cinematográfica o posicionamento dos animais na folha: a montagem da cena opera cortes na movimentação de um tigre para que haja a sensação de que o felino se movimenta para um lado e para o outro enquanto o poeta declama os versos.

3.2. Epílogo

O trecho final da produção nos permite problematizar a questão dúbia envolvendo o excesso e a concisão na obra do cineasta marginal no que diz respeito a disposição das informações estéticas e da interação entre meios e mídias, além de fornecer aparatos para o pensamento acerca do horizonte ético da obra.

A dinâmica dicotômica a que nos referimos está circunscrita na tabela entre mídias e meios que segue frequente e frenética no epílogo, caracterizando a abertura para a natureza contemporânea em arte, atrelando saturação e precisão em uma única órbita. Em 4:47, há uma sacada metalinguística que dá pistas de leitura quanto à realização que se dispõe na tela: aparece o letreiro com a mensagem “um filme para cinecubistas”. O trocadilho aponta, como já analisamos, à configuração inusual dos termos e elementos na tela, além de sugerir ao olhar a aproximação com uma vanguarda histórica, instrumento para a reflexão mais detida desta estética. A frase sugere, ainda, a mirada aos aspectos plásticos e visuais, em detrimento do discurso, dado que o cubismo tem nos aparatos imagéticos um de seus elementos essenciais. Em 4:48, a voz em *off* de Campos sentencia o célebre ditame de Friedrich Hölderlin: “e para que poetas em tempo de pobreza?”, visagem autorreferente que pode sugerir a própria questão cara aos artistas inseridos no subdesenvolvimento, quer dizer, para que arte em tempos de fome? – elemento amplamente discutido na geração dos cinemanovistas, que defendiam a arte como figuração da revolução, cujo signo da fome fosse exatamente uma potência capaz de criar uma estética atrelada ao engajamento político-ideológico, como vimos nos itens anteriores deste trabalho.

Quanto aos artistas interessados no experimental, na pesquisa no campo da linguagem, a polêmica se sustenta de maneira ainda mais flagrante: para que vanguarda em tempos de miséria – e de morte, se deslocarmos o contexto da frase para o momento de colapso pandêmico por que o mundo foi interpelado desde o ano de 2019? Para os experimentais, o que interessa é a oxigenação nos extratos do signo estético, daí a recusa pelo registro sociológico documental, o que, entretanto, ocasiona a suspeição destes pelos adeptos da castração da liberdade e da invenção (à direita e à esquerda do espectro ideológico) – vide a geração de poetas russos dos anos vinte que foram dissipados pela perseguição política stalinista, tais como Maiakóvski e Tzvietáieva, para citar exemplos célebres. Pode-se mencionar, ainda, o caso do próprio Augusto de Campos, acossado por certa esquerda reacionária comovida com palavras de ordem, ao passo que desorienta-se com a expressividade e a força formal do poeta pós-concreto: “des contemporains ne savent pas lire”, já comprovava o poeta-inventor Stéphane Mallarmé, comumente citado como o artista representante da “arte-pela-arte”.

O filme de Ivan Cardoso é, portanto, representante direto da radicalidade ética/estética, que navega no espaço-tempo da história da arte afim de desestabilizar a linearidade lógica da narratividade, buscando na fragmentação, na edição e na colagem um interessante *outdoor* sintético-ideográfico da obra de Augusto e do paideuma (conjunto de artistas e teóricos) trazido pelos concretistas.

Referências

- ALENCAR, Guilherme. *Análise de imagem dos cartazes do festival de cannes de 1970 a 1979*. Orientador: Lindsay Jemima. 2019. 70 f. TCC (Tecnólogo) – Curso Superior de Tecnologia em Design Gráfico, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Paraná, 2019. Disponível em: https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/13852/1/CT_CODEG_2019_1_19.pdf.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1997.
- CARDOSO, Ivan. *O mestre do terrir*. São Paulo: imprensaoficial, 2008.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. 3.ed. Rio de Janeiro: azougue editorial, 2016.
- JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: SESI-SP, 2017.

LEAL, C. Brasil é horrível para fazer cinema, diz Ivan Cardoso, lenda do underground. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 16 abr. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/04/brasil-e-horrivel-para-fazer-cinema-diz-ivan-cardoso-lenda-do-underground.shtml?origin=folha>. Acesso em: 20 abr. 2022.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970*. São Paulo: Heco Produções Ltda, 2012.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. *Hambre espacio cine experimental*. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-da-fome/>. Acesso em: 12 maio. 2022.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo tropicalismo cinema marginal*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

Recebido em 31 de maio de 2022.

Aceito em 31 de janeiro de 2023.