

O FILME “TRIUNFO HERMÉTICO” E A CONTRIBUIÇÃO DE RUBENS GERCHMAN AO CINEMA EXPERIMENTAL E CONCEITUAL

THE FILM “HERMETIC TRIUMPH” AND THE CONTRIBUTION OF RUBENS GERCHMAN TO EXPERIMENTAL CINEMA AND CONCEPTUAL

Almerinda da Silva Lopes
UFES

Resumo

Este texto reflete sobre o filme de artista, experimental e conceitual, denominado *Triunfo Hermético* (1972), produzido por Rubens Gerchman (1942-2008). Esse filme de 35 mm, em cores e 14' de duração, foi concluído após o retorno do artista de Nova York, cidade onde viveu, cursou cinema e trabalhou (1969-1971), com o prêmio de *Viagem ao Exterior* obtido no XVI Salão Nacional de Arte Moderna. Nessa proposta performática e metafórica, o artista subverte a narrativa e a linguagem cinematográfica tradicional, e promove um jogo de oposições ou de incongruências: construção e destruição, memória e apagamento, vida e morte, remetendo aos embates com o processo criativo, à evocação de ritos ancestrais, aos arquétipos, às forças fundamentais da natureza e à composição da matéria, que para os filósofos gregos era representada pelos quatro elementos da natureza: terra, água, ar e fogo.

Palavras-chave:

Cinema Experimental; Cinema de Artista; Rubens Gerchman; Memória e Apagamento; Materialidade e Imaterialidade.

INTRODUÇÃO

De modo mais marcante a partir do golpe militar de 1964, jovens artistas brasileiros - entre eles algumas mulheres -, com destaque para os cariocas, se mostrariam atentos às mudanças do paradigma artístico, ao surgimento de novas tecnologias e ao processo de desmaterialização da

Abstract

This text reflects on the experimental, conceptual artist film called Triunfo Hermético (1972), produced by Rubens Gerchman (1942-2008). This 35mm film, in color and 14' in length, was completed after the artist's return from New York, the city where he lived, studied cinema and worked (1969-1971), with the Travel Abroad award obtained at the XVI Salon National Museum of Modern Art. In this experimental proposal, the artist subverts the traditional narrative and cinematic language, and promotes a game of oppositions or incongruities: construction and destruction, memory and erasure, life and death, referring to clashes with the creative process, the evocation of ancestral rites and to archetypes, the fundamental forces of nature and the composition of matter, which for Greek philosophers was represented by the four elements of nature: earth, water, air and fire.

Keywords:

Experimental Cinema; Artist's Cinema; Rubens Gerchman; Memory and Erasure; Materiality and Immateriality.

arte, que tomava força nos centros hegemônicos internacionais. O recrudescimento dos órgãos de repressão, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (1968) pelo presidente Artur da Costa e Silva, acelerou a criação de novos processos e linguagens, dando origem a um naipe bastante diversificado de propostas conceitualistas, experimentais e efêmeras, que inicialmente não

foram bem compreendidas e aceitas pela crítica, mas rapidamente se propagaram e contaminaram muitos congêneres. Para a elaboração dessas novas proposições, a geração de artistas, que então emergia, recorreu a novos suportes e passou a hibridizar ou a amalgamar materiais naturais e industrializados, ordinários ou efêmeros, pondo em xeque os cânones e os valores retinianos que respaldaram o duopólio pintura/escultura. A maioria dessas propostas experimentais não se destinava ao mercado e prescindia das instituições culturais para circular, sendo exibida em espaços alternativos. Os jovens artistas, além de não reconhecerem os museus como espaços legitimadores dos produtos artísticos, faziam-lhes oposição, por considerá-los instâncias seletivas, judicativas e sedimentadoras do gosto burguês, mas também por terem ciência que essas instituições eram controladas pelos militares, o que colocava os produtos ali expostos na mira da censura. A posição política assumida por esses jovens colocava o fazer artístico e o ativismo como experiências complementares, extensivas a outros modos de atuação: participação em passeatas de estudantes, protestando juntos nas ruas contra a violência e a falta de liberdade impostas pela ditadura militar; realização de ações e intervenções críticas em ruas, praças e outros espaços públicos, razão pela qual o crítico Francisco Bittencourt nomeou esses artistas de “geração tranca ruas”. Atuando de maneira individual ou vinculados a coletivos, convocavam os interlocutores a interagir e a se tornarem parceiros na criação e realização de proposições e ações artísticas, que, reuniram, na maioria das vezes, grande número de espectadores e de participantes, muitos dos quais certamente não frequentavam museus.

Essa geração que então emergia ampliou as práticas artísticas, ao desenvolver um leque heterogêneo de processos experimentais, alternativos e efêmeros, que incluiu livros/objeto, arte postal, cinema, vídeo, performance, entre outros, por meio dos quais subverteram as tradicionais narrativas, a ideia de pureza e de perenidade da obra de arte, bem como o próprio conceito de arte e de artista. O foco principal dessas propostas passou a ser o cotidiano vivido pelos protagonistas, recorrendo com alguma frequência a expressões, palavras de ordem ou a imagens extraídas de manchetes

publicadas na imprensa popular, relativas a casos de interferência da censura na livre-expressão, ameaças às vozes dissidentes, desaparecimento de indivíduos contrários ao regime, ou outros assuntos.

O trânsito ou a fixação mais ou menos duradoura de alguns desses jovens em centros artísticos hegemônicos internacionais, de modo especial com premiações conquistadas no Salão Nacional de Arte Moderna, contribuiu sensivelmente para esses “renovados posicionamentos dos artistas” (Reis, 2006, p. 7). Em contrapartida, provocou imediata reação dos órgãos de censura instituídos pelos militares, com o aumento das arbitrariedades, revanche, ameaça e cerco aos artistas, confisco e impedimento de circulação de obras, interdição de exposições e até intervenção em instituições culturais, o que levou um número expressivo de artistas (plásticos, escritores, cineastas, teatrólogos) e de intelectuais brasileiros a se exilar no exterior, em especial na França e nos Estados Unidos. Embora se saiba que o número de ameaças dos militares aos artistas tenha sido bem maior que o de prisões, e que estas foram motivadas mais pela militância política dos mesmos do que pelo teor crítico das obras, o clima aterrorizante e a insegurança fizeram aumentar a procura por bolsas de aperfeiçoamento, concedidas por instituições brasileiras e estrangeiras. Isso permitiu que bom número de artistas permanecesse longos períodos no exterior, tivesse contato com novos processos, suportes e linguagens visuais e ali continuasse produzindo e expondo, como foi o caso de Antônio Dias, Rubens Gerchman, Amílcar de Castro, Carlos Zílio, Hélio Oiticica, Ivan de Freitas, Sérgio Ferro, Thereza Simões, Cibèle Varela, Lygia Clark, Antônio Henrique Amaral, entre outros.

No caso específico de Rubens Gerchman (1942-2008), objeto deste texto, na segunda metade da década de 1960, quando seguiu para os Estados Unidos, o jovem já revelava uma vocação experimental e fazia parte da vanguarda carioca ao lado de outros artistas de sua geração tais como: Antônio Dias, Carlos Vergara e Roberto Magalhães, convivia e expunha ao lado de nomes já devidamente estabelecidos da geração precedente, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Sérgio Camargo, Pedro Escosteguy.

Com os três primeiros e o último artista citado, Gerchman chegou a constituir, na época, um grupo de performances, desenvolveu projetos colaborativos e produziu objetos interativos, que solicitavam a participação ativa do público. O grupo participou, inclusive, de exposições emblemáticas, como *Opinião 65 e 66*, que objetivaram estabelecer uma espécie de analogia entre a arte produzida no país e no exterior.

Nessas mostras, realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rubens Gerchman apresentou também pinturas figurativas, com figuras de formas sintéticas e cores gritantes, em que misturava elementos expressionistas e pop, expressos em cenas de futebol, concurso de Miss Brasil, representando as candidatas em trajes de banho e portando as faixas com os nomes dos estados que as jovens representavam, além do cartaz *Casal Fartura*, em que ironizava acontecimentos da vida urbana da época, centrando forças nas propagandas que o governo militar lançava na mídia, para divulgar as mirabolantes e ilusórias promessas de desenvolvimento, de melhoria da vida do povo com o suprimento de todas as suas necessidades básicas. As figuras do cartaz, de formulação sintética e canhestra receberam críticas na época, por aqueles que as consideraram mal acabadas, chapadas e destituídas de harmonia estética.

Em 1966, o jovem Rubens Gerchman, e seus companheiros de grupo, se apresentaram em *Pare* (1966), emblemática exposição que inaugurou a Galeria G-4, no Rio de Janeiro, que contou com a exibição de objetos interativos e *happenings*. Organizada e mantida pelo fotógrafo americano radicado no Brasil, David Zingg, essa galeria, localizado no elegante bairro de Copacabana, foi construída com ousado projeto de Sérgio Bernardes. Na abertura da mostra (22 de abril de 1966), Gerchman, Vergara e Escosteguy promoveram dois inusitados *happenings* – embora a imprensa tivesse anunciado a realização de apenas um –, que, pelo seu ineditismo, geraram polêmica e grande número de matérias nos jornais cariocas, antes e depois de apresentados os eventos.

Quase sem exceção, o foco das crônicas de autoria de jornalistas e de críticos girou em torno desses

eventos, sem dar maior atenção aos trabalhos expostos no mesmo espaço. Demonstrando pouca familiaridade com propostas dessa natureza, os articulistas recorreram a textos de teóricos e performers europeus, evocando o nome do artista e poeta francês Jean-Jacques Lebel – que na década de 1960 promoveu *happenings* em Paris, Veneza, entre outras cidades europeias e nos Estados Unidos –, além de solicitarem esclarecimentos ao crítico Mário Pedrosa, sobre o conceito de *happening*, que entre outras ponderações afirmou tratar-se do primeiro evento do gênero realizado na América Latina.¹

O público, atendendo às insistentes chamadas da imprensa, ocorreu curioso à inauguração do espaço cultural, para conferir *in loco* em que consistia a propalada novidade anunciada como happening, a realizar-se na Galeria G4, pois, segundo os articulistas, tratava-se de algo inusitado e polêmico. No dia da inauguração da mostra, antes da abertura da galeria, verdadeira multidão se acotovelava em frente ao prédio e tomava toda a rua, aguardando o momento de ser liberada a entrada. Autorizado o acesso do público à mostra, os visitantes mais afoitos que se anteciparam e foram, inadvertidamente, submetidos a uma experiência inédita: tiveram a passagem obstruída por uma espécie de tapume de plástico transparente, esticado sobre uma estrutura de madeira. Quando o exíguo espaço entre a porta de entrada da galeria e a barreira estava inteiramente tomado, os artistas movimentaram rapidamente o plástico envolvendo as pessoas, comprimindo umas contra as outras, até formarem um bloco maciço, e grampearam o plástico, impedindo-as de se soltar. Gerchman, de posse de uma lata de spray, esguichava a tinta contra a parede de plástico tornando-a inteiramente opaca, impedindo que quem estava dentro visse quem estava fora e vice-versa, sem obstruir, porém, o cartaz pregado na estrutura de madeira em que se lia: *Elevador Social*. Os prisioneiros, em um primeiro momento, se mostraram desorientados, não entendendo bem o que se passava, mas logo passaram a se debater contra a parede de plástico, até conseguir rompê-la e se libertar, experiência que não ocultava, obviamente, um sentido político. Depois de solto é que o público conseguiu, finalmente, ter acesso aos trabalhos expostos: pinturas nas paredes de autoria dos

quatro artistas, a maioria das quais remetia às chamadas novas figurações, com visíveis referências da estética pop - que Mário Pedrosa chamaria de "pop do subdesenvolvimento" - e a alguns insólitos objetos interativos, de autoria de Escosteguy e de Gerchman, espalhados pelo espaço da galeria.

As pinturas de Gerchman, de cores intensas, tinham títulos irônicos: *Elevador Social* e *Caixa de Morar*, sendo que os objetos remetiam igualmente à vida cotidiana na metrópole: *Marmita*, *Ônibus* e *Edifício* (datados de 1966). O primeiro dos objetos citados era uma espécie de caixa-maleta de madeira pintada, com uma alça, contendo no seu interior fotografias, silhuetas de cabeças recortadas em madeira, pintadas de diferentes cores, entre outros imagens e materiais. O público era desafiado a carregar e a abrir a marmita.

Elevador social tinha o formato de gaiola gradeada, no interior da qual havia silhuetas de figuras humanas pintadas. O artista faria, posteriormente, inúmeras versões desse tema, em pintura, serigrafia e objetos/instalações, alguns dos quais denominou, ironicamente, *Elevador de Serviço*. O *Ônibus* era também uma estrutura tridimensional de madeira pintada, lembrando um brinquedo popular infantil de grandes proporções. A base, em forma de pirâmide truncada, era provida de rodas, e a superior, em forma de caixa acoplada à base, continha em seu interior silhuetas de rostos pintados, de várias cores, - alusão aos passageiros -, e nas laterais pintou, em preto, o número 57914. Os artistas, de maneira descontraída e lúdica, empurravam esse objeto pelo espaço da galeria, estimulando o público também a segui-los, interagindo com o desengonçado ônibus.

O tema dos ônibus urbanos, apinhados de gente, parecia ser uma referência à substituição dos bondes elétricos e outros meios de transporte ferroviário realizado naquele momento,² sendo elaborado, intermitentemente, por Gerchman, de 1964 até à década de 1970, em diferentes processos e versões: pintura em acrílico, ou outras tintas industriais sobre placas de madeira, aglomerado ou tela de grandes dimensões, serigrafia e desenho, mas também objetos de madeira de variados modelos e dimensões. Os ônibus, em algumas pinturas, foram inseridos em

composições contendo outros elementos, como placas de trânsito e faixas de pedestre, sendo nesse caso identificados pelo título *Cidade*.

A contar pelas informações da imprensa, *Edifício* teria sido a obra da referida exposição que angariou maior atenção e interesse do público e da crítica. Tratava-se de objeto (ou instalação?) composto de um duplo baleiro de vidro, idêntico aos utilizados em bares, que girava em torno de um eixo, montado sobre um prisma de base quadrangular, em madeira pintada. Nas faces retangulares do prisma o artista pintou, em preto, Bloco 1, seguido de hipotéticos números de identificação dos apartamentos dos edifícios residenciais, numa referência à aceleração do processo de verticalização e de modernização das principais metrópoles brasileiras. Em lugar de balas, os recipientes de vidro estavam apinhados de cabeças retiradas de bonecas de plástico, remetendo, assim, simbolicamente, aos empilhamentos de pessoas nos apartamentos do tradicional bairro de Copacabana, onde o artista também residia.

Em depoimento à imprensa, Gerchman afirmaria que o público não demonstrou qualquer constrangimento em retirar as tampas dos baleiros de vidro para se apossar das bonecas, mesmo que os objetos lhe despertassem, aparentemente, mais curiosidade que interesse. Os articulistas da imprensa referiram-se, em tom um tanto irônico, à intervenção como sinal de mudança do comportamento e do público que passou a frequentar os espaços expositivos:

(...) uma raça nova de frequentadores de galerias: mocinhas ié-ié, meninos, senhoras bastante idosas. Nada de intelectual, mas tudo muito sofisticado. Depois a prova de que o Rio já é uma cidade civilizada: a multidão avança resolutamente na direção dos objetos, para olhar, para pegar, para comentar (Oliveira, 1966, p. 19).

O discurso do articulista definia em poucas palavras o caráter, a faixa etária e o comportamento inusitado do público que ocorreu à inauguração da referida galeria. Autorizado pelos artistas a interagir com os objetos, liberdade que se opunha ao ambiente de opressão em que tudo era proibido, o público jovem não se fez de rogado e tanto tocou nos trabalhos, como se apossou de partes deles. Chocado com a reação desses interlocutores, o cronista nomeou-os, pejorativamente de "nova raça de frequentadores de

galerias”, destacando a presença maciça das mulheres, tanto “mocinhas ié, ié, ié”, quanto “senhoras bastante idosas”, trajando roupas que provavelmente não lhe pareceram muito adequadas à ocasião, tratando-se ao que tudo indica das revolucionárias minissaias, reprovadas pelos conservadores. Ironizou, também, o comportamento desse público “civilizado”, que de modo agressivo e indisciplinado, investiu contra os objetos e se apossou de partes das obras, mutilando-as ou destruindo-as. Parecia sentir, melancolicamente, a ausência dos antigos frequentadores dos espaços culturais: intelectuais do sexo masculino e de meia idade, trajados elegantemente com ternos bem talhados, observando imóveis e em silêncio as obras, como se estivessem diante de objetos sagrados.³

Os interlocutores que lotavam o espaço da galeria, depois de interagirem com os objetos, começaram a bradar pela realização *happening*, incitados pela imprensa que anunciou, com alguns dias com antecedência, o evento previsto para ocorrer naquela noite, com a participação de Gerchman, Vergara e Escosteguy. Foi então que o primeiro adentrou o espaço portando uma mala de viagem, e a posicionou no centro do espaço expositivo. Sacou de dentro da mala “alguns cartazes”, contendo frases indagativas, que eram mostradas e lidas uma a uma diante do público presente, e uma ilustração alusiva à pergunta: “Como é o homem? O homem é um animal racional? O que é que o homem deseja? O que é que o homem come? O Homem é o que come?...”. Entregava esses cartazes a Escosteguy que os pregava em uma das paredes da galeria. Gerchman retira em seguida da mala outros inusitados objetos: “uma fotografia colorida de uma moça nua; uma réstia de cebolas; um desenho do Sr. Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha; um manequim de alfaiate com o sexo masculino a descoberto e exibindo um chamativo coração de veludo vermelho, sobre o qual podia ser lido: “Sem gordura animal”. Retirou também da mala um saco contendo um quilo de feijão”, que Vergara introduziu na barriga do boneco, que era quem segurava e levantava “a cada instante o manequim, fazendo à plateia as perguntas escritas nos cartazes fixados na parede” (Gerchman, 1989, p. 28).

Embora o evento tenha sido descrito de maneiras diferenciadas pela imprensa, segundo Gerchman, cada ação transcorria entre “entre risos, vaias e palmas”, até que alguém gritou: “O que o povo tem”? A pergunta foi prontamente respondida em coro pelo público: “Fome!”. Nesse exato momento

o artista arrancou da barriga do boneco o saco de feijão e começou a jogá-lo sobre os presentes, ao mesmo tempo em que o cereal também caía do teto, numa alusão ao que fazia na época o conhecido animador de televisão, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, que atirava alimentos sobre as pessoas da plateia que participavam de seu programa realizado ao vivo, aos domingos, e que teve longa duração na Rede Globo (1967-1972). Essa e outras atitudes artísticas, além de confirmarem o olhar atento de Rubens Gerchman sobre a vida urbana, ironizavam a realidade sócio-política, do país.

Indagado, na oportunidade, pela imprensa sobre o significado do *happening* Mário Pedrosa destacaria a tentativa dos artistas de buscarem a dessacralização da arte, propondo a interação e a participação do público nas proposições:

O que os artistas do grupo *happening* vêm procurando fazer é trazer a arte para a rua. Estão tirando a arte do pedestal que ela sempre ocupou, para deixá-la no meio da rua. É a negação da eternidade dos valores da obra de arte, consagrados pela sociedade. Por isso é que eles convidam todos a participar de tudo, e passar de espectador a participante. É negação e participação, ao mesmo tempo, numa expressão de anticonvencionalismo, ou, ainda o primeiro ensaio para uma atitude espiritual anticonvencional (Pedrosa, 1966, p. 12).

Rubens Gerchman participou também da emblemática exposição *Nova Objetividade Brasileira* (1967), realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, da qual ele foi um dos organizadores juntamente com Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy, Maurício Nogueira Lima, com a colaboração de Waldemar Cordeiro, Carlos Vergara, e dos críticos cariocas, Mário Pedrosa, Mário Barata, Frederico Moraes e Roberto Pontual. No texto do catálogo da mostra, Oiticica, o autor do texto, enfatizava a tendência dos jovens artistas brasileiros de recorrer ao objeto, em detrimento da pintura e da escultura e do uso de suportes e materiais tradicionais. Destacava, ainda, a busca pela participação coletiva e por uma relação tátil, corporal, semântica ou visual do espectador com o objeto artístico, além de uma nova tomada de posição frente à realidade sócio-política.

Gerchman esteve representado na mostra com objetos de natureza bi e tridimensional, em que colou ou pintou palavras, entre os quais vale citar: *Caixas de Morar, Caixas da Origem, Elevador Social,*

Caixa & Cultura: o rei do mau gosto, e a instalação *Altar, agora dobre os joelhos*. Essas propostas e objetos ousados, irônicos e irreverentes, remetiam a situações e acontecimentos que envolviam a nova realidade sociopolítica do país e os malfadados projetos desenvolvimentistas dos militares. *Altar* era uma instalação composta de duas estruturas tridimensionais de madeira pintada com tinta industrial: um pequeno e tosco objeto (o altar), um genuflexório, um espelho e uma almofada de cetim. O público era obrigado a se ajoelhar, acreditando ser essa a condição de melhor visualizar a instalação, mas a única coisa que via era a própria imagem refletida no espelho. A imagem refletida é uma metáfora - das muitas utilizadas pelo artista ao longo de sua trajetória -, refere-se à dualidade ou à oposição simbólica visível e invisível, verdade e ilusão, real e virtual, presença e ausência, ocultação e revelação. Se para Lacan, observar nossa imagem refletida no espelho remete, simbolicamente, à tomada de consciência da existência da linguagem como parte da cultura,

O ato de olhar o espelho é momento de avaliação e cumplicidade, isso porque ajusta o corpo ao reflexo, ao desejo e, às vezes, ao repúdio. Para a arte, o espelho é um convite cheio de possibilidades, entre elas a instituição do lugar do espectador na obra (Oliveira, 2023).

Mas não estaria o artista através da obra se referindo, mesmo que subliminarmente, ao apoio concedido pela Igreja Católica ao golpe militar? É também uma hipótese possível! As *Caixas de Morar* são relevos pintados com tinta industrial de cores gritantes, referência à criação do Sistema Financeiro de Habitação (SFH) e do Banco Nacional de Habitação (BNH) pelo regime militar em 1964, visando estimular o financiamento e a construção de moradias para as classes populares de menor renda, mediante concessão à iniciativa privada. Se o projeto visava realizar o sonho da casa própria, a falta de efetiva fiscalização faria com que essas construções logo apresentassem problemas estruturais, sem contar que a inadimplência acabaria se tornando um pesadelo para ambas as partes. Essas moradias possuíam, na época, minúsculas dimensões, construídas todas idênticas, em locais muito distantes do trabalho desses moradores, formavam extensos alinhamentos a perder de vista, sem levar em conta o número de pessoas, a identidade e as

necessidades individuais das famílias, o que fez com que ironicamente esses núcleos residenciais fossem apelidados de pombais.

Poucos meses depois de participar da *Nova Objetividade*, Gerchman a seguia para Nova York com o prêmio de viagem ao exterior angariado no XVI Salão Nacional de Arte Moderna (1967), cidade onde viveu produziu e realizou um curso de cinema (1968-1971). Ali teve contato com a tecnologia industrial e deu início à uma diversificada produção experimental, conceitual e crítica, lançando mão de uma gama variada de materiais industriais. Além de criar livros de artista, deu continuidade a uma espécie de gramática visual iniciada no Brasil, constituída de palavras ambíguas e signos/letras de grandes proporções, que o artista recortava em acrílico (material que conheceu em uma fábrica onde trabalhou naquela cidade americana (Gerchman, 2006, p. 21), mas também recorreu a fórmica e madeira pintada.

A inserção de palavras nas obras, equiparando-os a códigos visuais, não por acaso denominados pelo artista de *Cartilha no Superlativo*, tornou-se frequente nas pinturas e objetos produzidos pelo artista, entre elas as Caixas de Morar (relevos de madeira pintada). Inicialmente a grafia das palavras era feita em português, mas nos Estados Unidos, passou a grafá-las em inglês, individualmente ou em duplas, para gerar fusões e oposições: Lute, SOS, Ar, Água, Terra, Fogo, *Men-Women*, *Gnosis*, *Herb*, *Rib*, *Sinuuous*, *Sign*, *Sun*, *Snake*, entre outros. Formaliza com elas um sentido dúbio ou ambíguo para referir-se à realidade política do país,⁴ aos elementos da natureza, à alquimia, à origem do ser humano ou a significados bíblicos. Gerchman construiu objetos/caixas de acrílico transparente, de pequenas e de grandes dimensões, que enchia de terra, sal ou algodão, para enterrar as palavras, ou mergulhá-las em água, dos quais chegou a fazer tiragens de 100 exemplares. Segundo o artista, algumas caixas eram tão pequenas que podiam caber nos bolsos, daí denominá-las *pocket stuffs*, que vendeu em Nova York, como múltiplos. Parte desses signos verbais deram origem também a gravuras, poemas visuais, cartões postais e aos já citados livros de artista.

Ao retornar ao Brasil, Gerchman continuou recorrendo a uma pluralidade de materiais industriais, opacos ou transparentes, para

criação de objetos escultóricos e instalações, alguns dos quais consistiam em palavras recortadas em acrílico, fórmica, madeira e vidro em dimensões gigantescas, materiais esses que eram, na época, ainda pouco utilizados pelos artistas locais. Em alguns casos formulou com eles paradoxos ou oposições de palavras: homem-mulher (numa referência ao intersexo), branco-preto (sendo que a palavra branco era recortada em preto, e a palavra preto recortada em branco, entre outras), as quais eram conectadas por dobradiças e instaladas, de maneira clandestina e provocadora, em locais públicos, às vezes no meio da rua. O objetivo era provocar algum tipo de reação das pessoas, interrompendo, mesmo que momentaneamente, o fluxo do tráfego no Rio de Janeiro, até serem retiradas, sem que seu autor fosse identificado, o que o livrava de ser punido na forma da lei. Essas palavras/esculturas, de forte conotação política, foram também expostas em museus e galerias e acabaram adquiridas para integrar os acervos de destacadas instituições culturais, e por colecionadores privados.

Intensificou também a produção de gravuras - xilogravuras e serigrafias - processo artístico aprendido com Aldir Botelho na Escola de Belas Artes da UFRJ (1960-1961) e com Dionísio Del Santo, no Museu de Arte Moderna, estampas essas que passou a comercializar, juntamente com as caixas, a partir de 1973 na Galeria Múltipla, inaugurada nesse mesmo ano em São Paulo, pela artista plástica argentina Teresa Nazar (1936-2001) em sociedade com a escritora catarinense Edla van Steen (1936-2018).

Em especial a serigrafia, por ser o processo reprodutível mais acessível, teve a produção intensificada pelo artista ao longo de sua trajetória, para assegurar a sua sobrevivência, em imagens que eram muitas vezes acompanhadas de frases, em composições que fazem referência a problemas urbanos e à realidade sociopolítica do país: jogadores de futebol, multidões concentradas nos estádios ou nas ruas, jogos de azar, concursos de miss, programas de televisão, enredos de fotonovelas, ônibus apinhados de gente, casais em situações românticas ou eróticas, filas de desempregados, acontecimentos passionais, desaparecidos políticos e propagandas das moradias populares

pelo governo, temas esses não raramente extraídos ou inspirados ou extraídos das manchetes de jornais populares.

A CONTRIBUIÇÃO DE GERCHMAN AO CINEMA EXPERIMENTAL

Se de longa data uma das grandes aspirações dos artistas foi produzir imagens em movimento, após o surgimento do cinema tornou-se uma das principais inquietações de alguns dos mais reconhecidos protagonistas das chamadas vanguardas do início do século XX. Assim, europeus como Fernand Léger, Salvador Dalí, Man Ray, Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hans Richter, entre outros, produziram filmes experimentais, desde a década de 1920,⁵ recorrendo à ajuda de cineastas.

O desenvolvimento das tecnologias de produção de imagens técnicas no final da década de 1960, tornou os equipamentos mais acessíveis e fáceis de manipular, e marcou o início das experimentações artísticas com cinema e audiovisual. Artistas como Antonio Dias, Antonio Manuel, Arthur Omar, Carlos Vergara, Claudio Tozzi, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Raimundo Colares, Rubens Gerchman realizaram filmes em Super-8 e 35 mm. Na década seguinte, com o surgimento de aparelhos de vídeo portáteis, um número bem mais expressivo de artistas brasileiros de ambos os sexos passou a produzir também trabalhos de videoarte.

Em Nova York, cidade escolhida por Rubens Gerchman para usufruir do prêmio angariado no Salão Nacional de Belas Artes, o artista daria continuidade a trabalhos que confirmaram sua vocação experimental. Mas a permanência do brasileiro naquela cidade americana (1968-1971) desvelaria ao jovem novas tendências, materiais e gramáticas visuais, que contribuíram para ampliar seu universo expressivo e permitiram-lhe desenvolver propostas, que pareciam subverter as referências ao gosto popular ou à "estética do mau gosto", como alguns críticos brasileiros denominaram a produção do artista. Deu também continuidade à *Cartilha no Superlativo*, iniciada antes de se transferir para aquela cidade, elaborada agora com palavras grafadas em inglês: *Black, White, Sky, Man, Woman, Snake, Sinuous, Sign*. O propósito do artista era produzir jogos semânticos, formular homologias visuais entre o signo e a forma visual e provocar com tais palavras

um sentido ambíguo, ambivalente, paradigmático, redundante. Nesse sentido, criou entre outras oposições, *White/Black e Yellow/Red*, recorrendo a cores que não correspondiam ao significado do código, ou seja, o signo preto foi pintado de branco e o branco de preto, amarelo de vermelho e vice-versa. Uniu algumas dessas palavras, como homem/mulher recorrendo a dobradiças, para criar termos híbridos ou palavras compósitas, que não deixavam de remeter à ambivalência sexual.

Esses mesmos jogos de oposições foram empregados pelo artista em seus experimentos com cinema, enquanto possibilidade de desenvolver novas investigações, transgredir suportes e meios convencionais, subverter o conceito de obra única e refutar a instituição museu como instância veiculadora e legitimadora da arte. A aproximação com Glauber Rocha parece ter contribuído de alguma maneira para despertar no artista o interesse pela linguagem do cinema. Vale lembrar que o cineasta baiano havia produzido *Pátio* (1959), filme autoral de curta metragem, que alguns consideram ser a primeira obra realmente experimental, em que o autor recorreu a imagens incongruentes ou desconexas, que não deixam de dialogar, de diferentes maneiras, com as pinturas concretistas, artifício utilizado para romper com a narrativa linear.

Se, como citado, Gerchman fez um curso de cinema na Universidade de Nova York, não podemos deixar de mencionar que antes de o artista se fixar naquela cidade americana, já não era inteiramente leigo, considerando que havia produzido no Rio de Janeiro cartazes para alguns filmes e participado de *Ver Ouvir* (1966) - curta metragem, em 35 mm -, dirigido por Antônio Carlos Fontoura e fotografia de David Zingg, além de sua aproximação e convivência com importantes cineastas. O filme de Fontoura é um documentário sobre a obra de três artistas jovens: do próprio Rubens Gerchman, Antônio Dias e Roberto Magalhães. A referência à obra do primeiro ocorre na parte três do filme, denominada *Os Desconhecidos*, título de alguns trabalhos em que o artista se inspirou em fotografias de pessoas anônimas ou marginais publicadas pela imprensa, com o título de "desaparecidos" ou "procurados". O filme foi rodado inteiramente na rua, em meio ao tráfego e diante dos transeuntes, "com as pinturas dos três artistas sobre a calçada, (contendo) entrevistas

e som direto", experiência de vital significado "quanto à maneira de encarar os quadros e objetos feitos até então, pois tive que rever meus pontos de vista, após esse contato de meu trabalho com a rua", esclarecia (Gerchman, 1967, p. 29).

O artista produziu também um vídeo-tape de mesmo tema (1967), que chamou a atenção do diretor Joaquim Pedro de Andrade, que o convidou para atuar como cenógrafo e figurinista no filme *Macunaíma* (1969). Gerchman declinou, porém, do convite, uma vez que viajaria logo depois para os Estados Unidos, com o supracitado prêmio de viagem ao exterior (Americano, 1976). Ao retornar ao Brasil o artista produziu, pioneiramente, alguns filmes experimentais em 35 mm e em Super-8, e vídeos, o que parece confirmar que a jornada americana ampliou seu interesse pelas imagens cinematográficas. O processo de criação, roteiro e produção do filme *Triunfo Hermético* - curta metragem de 35 milímetros -, objeto principal deste texto, ocorreu após seu retorno ao Brasil (gravado entre dezembro de 1971 e fevereiro de 1972). Entretanto, não se descarta a hipótese de a ideia do filme ter sido arquitetada ainda no exterior.

Antes de discorrer sobre a especificidade dessa que foi a mais emblemática película experimental produzida e dirigida por Rubens Gerchman, abrese parênteses para esclarecer que os filmes experimentais, também chamados de cinema de artista, cinema de autor, cinema expandido, cinema independente, cinema alternativo, cinema sinestésico, cinema interativo, cinema fluido, cinema efêmero, cinema de museu, entre outras denominações atribuídas aos filmes não comerciais e se caracterizam pela quebra da linearidade da narrativa e do ingrediente ilusório. A maioria dessa filmografia também prima pela simplicidade e pelos baixos custos de produção, pela distorção consciente das imagens e ruptura com os meios específicos do cinema, com o propósito de ressaltar os elementos visuais e os valores plásticos ou poéticos (manipulação dos efeitos de luz e apropriação de elementos extraídos da pintura, da escultura, e de outras artes). Nesse gênero de cinema ocorre, ainda, a valorização dos efeitos mentais e sensoriais, em detrimento da pura visualidade, daí ser chamado por alguns estudiosos de cinema sinestésico. Observa-se,

ainda, a preferência pela tendência abstracionista; a recorrência à montagem e ao *close-up*, em detrimento da narrativa linear, enquanto meios utilizados para provocar a percepção e envolver o espectador sensorial e mentalmente, para atribuir à película novos sentidos (Aly, 2012; Silva, 2014; Rosa e Castro Filho, 2016).

As práticas experimentais dos “filmes de artista” não caracterizam um estilo único ou específico, mas abrangem diferentes proposições cinematográficas. São chamadas de produção alternativa, para diferenciá-las do cinema tradicional, por serem destituídas de regras fixas ou pré-definidas, por incorporarem linguagens e práticas extraídas das artes visuais ou de outras fontes, como “a colagem, a abstração e os *happenings*, unindo e espontaneidade e o movimento corporal à forma poética dos filmes” (Aby, 2012, p. 63). Essa sobreposição de diferentes linguagens, imagens, materiais, ou a incorporação de uma gama ampla de elementos possíveis ou imprevisíveis, tem o intuito de acentuar o viés poético, a liberdade e a inventividade, o que encontra alguma semelhança no discurso de Umberto Eco ao especificar o conceito de “Obra aberta” (1991, p. 24-27).

Essa filmografia experimental, que não se insere no circuito comercial, mas transita à margem das salas convencionais de cinema, exibida em galerias, museus e outros espaços alternativos, institui-se, não raramente, como montagem performática ou instalação, produzida com poucos recursos e pequena equipe de produção, sendo que o artista-cineasta é quase sempre quem dirige, faz a cenografia, atua como ator, tal como ocorre em *Triunfo Hermético*,⁶ de autoria de Gerchman.

O FILME TRIUNFO HERMÉTICO

O título do filme foi emprestado, segundo o autor, do ocultismo medieval e é o mais intrigante e complexo trabalho de cinematografia realizado pelo artista, sendo que ele também participou de algumas das cenas filmadas em uma praia carioca, posicionando-se como uma espécie de xamã/performer. Com o corpo coberto por longa capa preta, caminha lentamente pela praia, com o rosto e as mãos cobertos de areia, parecendo dialogar assim com algumas das práticas de Joseph Beuys. O corpo sugere estar em estado de transe, participando de um ritual mágico ou xamanístico.

Seria essa uma referência a *Incantatrix*, o arquétipo do xamã que, na Antiguidade e na Idade Média, predizia o futuro e tinha o poder da cura? O xamã presta tributo ou invoca as forças da natureza, derramando pigmento amarelo, preto e vermelho na areia da praia, para em seguida grafar nessa superfície movediça e tingida pelos pigmentos diferentes palavras, o que não deixa de fazer alusão ao ocultismo, que nada mais era que a “ciência da natureza, ligado ao pensamento mágico”, mas que no período renascentista passou a ser vinculado ao pensamento cristão, como informa Cardini (1996 p. 11-13).

Para Gil (1997, p. 24), “no transe joga-se uma cena dupla: a de descodificação de um corpo ‘usado’ ou ‘doente’ (...) e a do renascer de um corpo novo, são (...), codificado, difusor de sentido”. Alguns depoimentos do artista parecem nos conceder elementos que confirmam a referência que fez o artista ao estado de transe ou de alteração da consciência, ao afirmar, por exemplo: “Eu e Hélio Oiticica confeccionamos juntos o *Parangolé social* e ajudei a criar as faixas dos parangolés, fazendo as letras e ajudando a pintar, entre outras “Estou possuído” e “Mergulho no corpo”” (Gerchman, 2006, p. 37).

Entretanto, as palavras escritas na areia, na borda do *mar* ou na demarcação da linha da maré, têm duração efêmera, sendo quase que instantaneamente desmaterializadas ou apagadas pelo movimento incessante das águas do mar, como se o autor atentasse para a complementaridade, ou talvez para o caráter volátil do significante e do significado daquilo que ali registrava. A câmara vai passeando e focando uma sequência de tomadas que se repetem de maneira monótona e similar. Detém-se, em seguida, durante frações de segundos, a focar pernas e pés, ora masculinos ora femininos, que caminham também muito lentamente na areia. Quase que simultaneamente veem-se mãos desenhando ou fixando palavras coloridas na areia da praia, sendo que essas mesmas palavras, formatadas em diferentes materiais, também aparecem fixadas sobre formações rochosas existentes nas imediações. Neste caso, os signos linguísticos são recortados em materiais resistentes ou efêmeros, leves ou pesados, lisos ou rugosos, sendo parte das letras revestidas com pedaços de espelho,



Figura 1 – Rubens Gerchman, *ManWoman*, 1972, fotograma do filme *Triunfo Hermético*, 1972, 35mm. Fonte: Gerchman, 2013, p. 44.

sobre os quais o céu e elementos da paisagem ao redor aparecem refletidos. Em movimentos sempre lentos, a câmara vai passeando, ora focando o céu, o mar, o vai e vem da maré, a vegetação e os acidentes rochosos, intercalando nesse passeio tomadas em *close-up* de palavras fixadas na areia. As palavras enterradas parcialmente na areia são logo arrancadas e carregadas pelas águas do mar. Permanecem alguns instantes flutuando até serem novamente lançadas sobre a areia da praia, num eterno recomeçar. Na tomada seguinte, a câmara revela a segmentação da palavra em seus signos letras e sílabas, detendo-se a seguir a focar a recomposição dos códigos semânticos, pela juntada de seus elementos mínimos: letras e sílabas. Esse processo que vai se sucedendo em diferentes tomadas da câmara, confirma a ideia de montagem e desmontagem, a proposição de jogos linguísticos, paradigmas estruturais e o estabelecimento de relações conceituais.

A câmara se aproxima e se afasta, intermitentemente, a cada aparição das palavras, em tomadas intercaladas com passeios panorâmicos pela paisagem do Rio de Janeiro, promovendo uma arqueologia da memória e dos sentidos, provocando o espectador a identificar pouco a pouco alguns elementos da paisagem: o Pedra da Gávea, céu de intenso azul, gaivotas voando livres pelo espaço, o pôr do sol, nuvens, morros. Sobre estes últimos foram escritas ou fixadas algumas das palavras citadas, ao lado de moitas de capim balançando ao vento. A câmara vai capturando aos poucos elementos estranhos ao ambiente, como papéis e outros detritos espalhados na areia, que vão sendo envolvidos pelo movimento das águas, para serem em seguida expulsos e arremessados novamente na areia. Refere-se, assim, à poluição e à destruição estúpida e irresponsável da natureza pelo “homem civilizado”. Tais



Figura 2 – Rubens Gerchman, *Gnosis*, 1972. Fotograma do filme *Triunfo Hermético*, 1971.
Fonte: <institutorubensgerchman.org.br>.

imagens instigam e interpelam a consciência ecológica do espectador, alertando-o da importância de preservar a natureza, como forma de manter a vida e o equilíbrio material, existencial e espiritual, numa época em que a destruição ocorria de maneira desmesurada em nome do desenvolvimento.

A figura feminina focada no início do filme volta a aparecer algumas vezes, em flashes rápidos, caminhando pela praia trajando uma capa prateada, como uma deusa xamânica ancestral, que nas cenas finais do filme é captada em *close-up*, portando uma tocha de fogo, talvez uma referência a Héstia, a deusa grega do fogo. A câmara se afasta e a figura é novamente focada segurando letras recortadas em madeira, que ela incendeia com a tocha. As letras se juntam formando a palavra *Gnosis* (conhecimento), que vai se desintegrando pelo fogo, numa possível ironia à perda da razão humana. Essa ação fílmica se desenrola em diferentes períodos do dia: manhã, tarde e ao cair da noite, sob o efeito do pôr do sol,

o que além de estabelecer uma relação espaço-temporal, produz efeitos sensoriais simultâneos e mantém implicações políticas, antropológicas, éticas e poéticas.

Triunfo Hermético, além de sua natureza conceitual e experimental, coloca-nos diante de imagens não lineares, descontínuas ou em trânsito, cuja produção de sentido se estabelece na passagem da dimensão sintática para a ordem semântica ou poética, instigando a percepção e propondo a livre interpretação do fruidor. O artista recorre a um novo suporte para formular uma espécie de distensão de conceitos de que se ocupou desde os anos de 1960, com o que chamou de *Cartilha no Superlativo*, mas que perseguiria até o final de sua trajetória. Convém lembrar que desde aquela década, Gerchman produziu esculturas translúcidas grafando a palavra Ar, que eram instaladas, paradoxalmente, em espaços de grande poluição atmosférica, visual e sonora.

Se facilmente se constata que a referência simbólica do autor à terra brasileira, começou

a ser gestada antes da realização do filme, o encadeamento e a sequência de imagens em *Triunfo Hermético* inspiram-se, segundo Gerchman, na leitura da obra de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* (1955), realizada no período em que ele viveu nos Estados Unidos, conteúdo esse que muito o instigou, chegando mesmo a afirmar que essa leitura o levou a olhar de maneira mais atenta para a própria realidade brasileira:

Tristes Trópicos é um poema incrível sobre o Brasil. Encontrei no estruturalismo um método de análise para os latino-americanos. Os problemas da antropologia, a descoberta o índio⁷ o papel da desagregação social provocada pelo colonizador, tudo isto está cada vez mais presente no que faço (Gerchman, 2013, p. 48).

E não deixava de ter razão, considerando que esse sociólogo franco-belga, em viagens realizadas à região Norte e Centro-Oeste do Brasil, na década de 1930, manteve contato com alguns povos originários, observando *in loco* a cultura material e imaterial dos indígenas, seu respeito e devoção à natureza e às suas forças incógnitas, o que ajuda a entender a consciência preservacionista e o respeito que esses grupos sociais devotam à natureza, à memória, à história e à etnografia. Assim, como Lévi-Strauss “descobre na sua análise dos mitos primitivos o atravessamento dos ritmos regulares, leis e a lógica do sentido” universal, o artista, embora portador de um corpo em que reverberam as marcas da cultura, que o distanciam da natureza, confere “ao corpo outro sentido de universalidade”, o de articulador de uma “linguagem própria”, ou a constituição de uma “infralíngua”, confirmando assim que o corpo tem presença marcante nas operações linguísticas tal como observou o sociólogo (Lévi-Strauss apud Gil, 1997, p. 45-46).

A maneira como Gerchman se refere ao significado da leitura da obra de Lévi-Strauss, nos fornece importante chave para a compreensão desse complexo e ousado filme *Triunfo Hermético*. Ao realizar na película um processo de montagem entre real e imaginário, material e imaterial, construção e desconstrução, verbal e visual, significante e significado, verdade e persuasão e ao formular combinatórias sintáticas, grafadas ora em português, ora em inglês: Atlântida, *Start, Sage, Age, Art, Paisagem, Man, Woman, Ar, Terra, Fogo, Mar, Sol, Céu, Sal, Nuvens, Gnosis, Scan, Imagem, Viagem, Sul, Equador,*

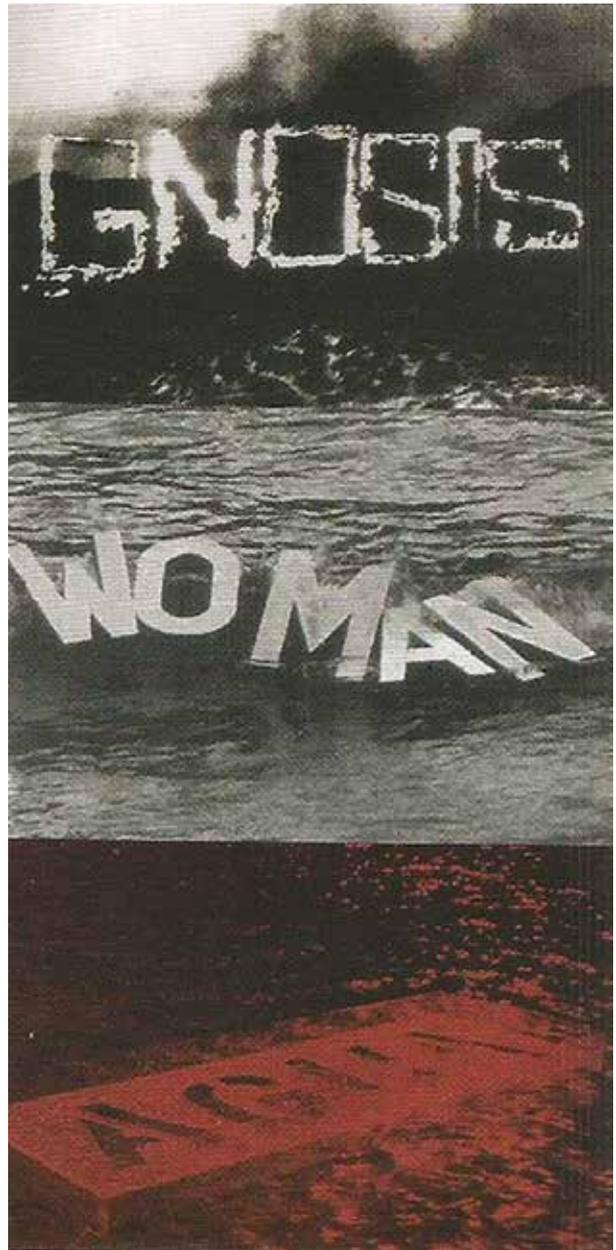


Figura 3 – Rubens Gerchman, *Sem Título*. Fotograma do filme *Triunfo Hermético*, 1972. Fonte: Magalhães, 2006, p. 22.

Horizonte, América, talvez se possa indagar: qual a razão de o artista recorrer, estranhamente, a palavras grafadas em português e em inglês, em um filme experimental produzido no Brasil? Se como supracitado, o artista desenvolveu, durante longo período de sua trajetória o projeto que denominou *Cartilha no Superlativo*, que teve início na metade da década de 1960, antes de se transferir temporariamente para os Estados Unidos, ali dando continuidade a esse processo criativo, ao misturar palavras

em inglês, o artista produz um estranhamento no filme, que parece ser a forma encontrada por ele para nos mostrar que “a tipologia de uma cultura não é determinada pela língua ou por uma delimitação geopolítica (...), mas é constituída pela presença de códigos estruturais estrangeiros provenientes de diversos sistemas sígnicos, tanto em seu eixo diacrônico como sincrônico”, como destaca Lopes (2016, p. 286), referenciando Lévi-Strauss.

Embora no filme *Triunfo Hermético* Gerchman se mostre impactado pela leitura da referida obra, contrapõe ao *modus vivendi* dos ditos “povos incultos ou primitivos”, a cultura da ganância e da destruição desmedida e insensível do “homem civilizado”. A vivência do artista durante esse período de exílio voluntário nos Estados Unidos, país democrático e desenvolvido, contribuiu para que o artista refletisse e compreendesse melhor a realidade brasileira, como ele próprio chegou a afirmar em depoimentos à imprensa.

As tomadas de *Triunfo Hermético*, além de um arquivo ou inventário de palavras, algumas das quais deslocadas pelo artista de seus trabalhos anteriores, deu origem a uma série de gravuras (serigrafias) em que enfatiza, de modo especial, os elementos da natureza: Água, Ar, Fogo e Terra (1973), que nomeou de *Suíte Triunfo Hermético*. Essa série foi exibida juntamente com o álbum *Félix Pacheco* e um conjunto de litografias, totalizando cerca de 40 trabalhos (1966-1975), na mostra individual *Gráfica* realizada por Gerchman em Vitória, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em setembro de 1976. O artista intensificava e diversificava, então, a produção gráfica, recorrendo também a elementos autobiográficos, como na série *Sou 1566 166, logo existo!* (Carteira de Identidade), e no álbum de litografias *Félix Pacheco 1566 166*, editado em parceria com Carlos Scliar. Se ambas as séries foram protagonizadas pelo número da sua carteira de identidade, os códigos numéricos e os linguísticos foram parte integrante de parcela considerável de trabalhos de Gerchman.

O filme *Triunfo Hermético* é um poema e uma reverência à natureza brasileira em tempos de forte repressão política, mas não deixa de remeter, também, mesmo que subliminarmente,

ao anseio de liberdade, reivindicado pelo autor e por tantos outros artistas de sua geração. Se o clima aterrorizante não permitiu que manifestasse tais aspirações publicamente, valeu-se de uma linguagem dúbia e de códigos pouco explícitos ou de difícil decodificação pela censura, razão pela qual o viés político contido na obra vai se desvelando de maneira lenta ao olhar reflexivo. Rubens Gerchman também utilizou em alguns trabalhos a bandeira brasileira, mesmo que a mostrasse dissimulada ou desconstruída, para desviar o olhar dos órgãos de repressão, em virtude da proibição imposta pelos militares de apropriação dos símbolos nacionais em trabalhos artísticos ou com qualquer outra finalidade não oficial, havendo registro de alguns casos de confisco de obras e de ameaça de prisão àqueles que ousaram desobedecer a determinação.

Qualquer desvio da normalidade era logo instigado e o artista ameaçado de ter a obra censurada ou enviado à prisão. Assim, bastou a inserção de um retrato fotográfico do artista no convite da exposição individual por ele realizada na UFES, em que se apresentava com longa cabeleira e acentuadas costeletas, tragando um charuto cubano, em meio a cuja fumaça saltavam as palavras que formavam o nome da exposição, para que a polícia local cogitasse fechar a galeria e encerrar a exposição, antes mesmo de ser aberta ao público. Tal motivo foi a suspeita de identificação de Gerchman com o líder guerrilheiro Che Guevara (1928-1967), que desfrutava de grande empatia entre os jovens universitários da época. Segundo a professora Gerusa Samú,⁸ na época coordenadora do referido espaço expositivo, isso só não ocorreu depois que ela prestou depoimento ao comando militar, convencendo os censores de que não existia, por parte do artista, qualquer intenção de fazer apologia ao revolucionário argentino ou desrespeitar censura, uma vez que a mesma imagem fotográfica e as obras ali expostas já haviam participado de mostras em diferentes locais do país, sem gerar polêmica ou levantar qualquer suspeita.

Após a projeção do filme nesse espaço expositivo - até então exibido uma única vez no Rio de Janeiro, em 1972, logo depois de concluído -, o artista concedeu entrevista à imprensa capixaba, que foi orientada, pela razão citada, a não dirigir ao expositor perguntas de cunho político.

Indagado sobre a constante recorrência às palavras nesse filme, bem como a sua constante presença nos objetos e trabalhos de pintura e escultura, Gerchman assim se posicionou: “O filme tem por objetivo devolver o sentido primeiro das palavras, original a elas, ligando toda uma problemática dos elementos (ar, terra) com que venho trabalhado há muito tempo” (GERCHMAN In: AMERICANO, 1976, s.p.).

Embora após a conclusão de *Triunfo Hermético*, o artista tenha realizado dois outros curtas-metragens - *Val carnal* (1975) e *Behind the Broken Glass* (1979), na mesma entrevista o articulista perguntava a Gerchman: quais os motivos de não ter produzido um número maior de filmes, e o que cinema representava na trajetória de um artista plástico, que respondeu: “Faço do cinema uma atividade esporádica, porque eu não tenho tempo físico para me dedicar a outras mídias”, mas “o cinema é uma ferramenta na comunicação de ideias que só aceitam esse meio”. Também acredito que “o artista contemporâneo deve ser experimentador em áreas diferentes, pois todas elas estão ligadas. E eu gosto de transar várias áreas para comunicar minha ideia com mais clareza” (Gerchman *apud* Americano, 1976).

Na verdade, se a justificativa aceita de que a arte de Gerchman não tinha conotação política expunha a dificuldade de os militares decodificarem as linguagens que se afastavam do lugar comum ou das formas representativas tradicionais, o fato é que desde o início de sua trajetória o senso crítico e a ironia foram ingredientes que atravessaram a pluralista produção do artista. É o que se depreende na declaração poética inserida pela galerista Ceres Franco no Catálogo da mostra *Opinião 66*: “Acho que meu trabalho sempre foi de opção, já que sempre sou levado (a agir) violentamente contra os acontecimentos. O momento que nós vivemos é apenas para os que estão profundamente atentos, pois soluções novas podem atender aos problemas da liberdade” (Gerchman *apud* Franco, 1966).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Triunfo Hermético é uma ousada proposta de convergência e de intercâmbio de pintura, gravura, signos semânticos, performance, fotografia, entre outros materiais incomuns, que subverte e expande a concepção tradicional de cinema. Apresenta uma sequência de imagens e cenas incongruentes,

que quebram a estrutura linear e a formulação de uma narrativa com começo, meio e fim. Recorre para isso a palavras recortadas em madeira ou isopor, objetos estáticos que ao serem lançados ao mar mergulham e flutuam na superfície das águas, empreendendo um movimento ambíguo, imprevisível e não unívoco, ao ritmo das forças da natureza. Utiliza a linguagem cinematográfica, como se essa fosse a extensão de sua própria linguagem plástica, tanto é que, ao invés de atrair o olhar pela beleza ou estética das imagens, Gerchman explora uma semântica indeterminada, que gera a ideia de incerteza, de transitoriedade, de estranhamento e de inacabamento, com o propósito de instigar a percepção e a experiência cognoscitiva do espectador, retirando-o da passividade e ampliando as possibilidades de leitura e de interpretação da obra.

Triunfo Hermético é, portanto, uma proposta conceitual ou inacabada, um campo infinito de possibilidades, uma obra aberta e uma espécie de jogo, que “consiste em criar contextos imprevisíveis que permitem provocar acontecimentos que o excedem - contrariamente a outros contextos ou sistemas sociais ou políticos, destinados precisamente a não ser transgredidos” (Valdés *apud* Schweizer, 2008, p. 22) . A obra não deixa de ser também uma “metáfora epistemológica”, um cruzamento de possibilidades e de instabilidades que caracterizam o processo criativo, que não deixa de manter alguma ressonância, mesmo que vaga ou indeterminada, tanto com o acaso quanto com a ideia de caos propugnada pela ciência contemporânea, revelando-nos “um mundo em que a descontinuidade dos fenômenos põe em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva (...), mas nos permite compreender novos aspectos do mundo” (Eco, 1991, p. 158-159), e a formular ou a estabelecer novas relações com ele.

NOTAS

01. Entretanto, sabe-se que Wesley Duke Lee já havia realizado, em outubro de 1963, no João Sebastião Bar, frequentado pela elite, no centro da capital paulista, o happening denominado *O Grande Espetáculo das Artes*, antecedendo o do grupo de Gerchman em dois anos e meio. O artista francês Jean-Jacques Lebel informa que antes disso haviam sido realizadas algumas proposições

do gênero na Argentina, por Marta Minujin. Allan Kaprow e o próprio Lebel passaram por Buenos Aires em 1966, sendo que o último realizou um happening-conferência em uma sala do Instituto Di Tella (Pereira, 2010, p. 50-51).

02. A última linha de bondes elétricos no Rio de Janeiro - Tijuca-Alto da Boa Vista - foi desativada em 1967, permanecendo apenas o bondinho ligando o centro da cidade ao bairro de Santa Teresa, conforme informação disponível em: <<https://www.riodejaneiroaquí.com/pt/bondes.html/>>. Acesso em 19 set. 2023.

03. Esse novo público, era originário da elite do elegante bairro de Copacabana e se mostrava influenciado pelo movimento cultural brasileiro que se desenvolveu na segunda metade dos anos de 1960. Teve destacado papel nesse processo o programa musical “Jovem Guarda”, apresentado na TV Record por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia, cujas canções foram inspiradas na música americana e inglesa. Esse programa, embora tenha durado poucos anos revolucionou a moda, o comportamento e até o linguajar do público jovem. Ao se referir às jovens como “mocinhas ié, ié, ié”, o cronista não deixava de reforçar o pensamento conservador da época, que nomeava essa juventude de “alienada”.

04. Vale citar que mesmo vivendo em Nova York o artista manteve-se atento e informando sobre o recrudescimento da repressão militar e da censura, após a instauração do Ato Institucional nº 5 (AI5), dando início aos chamados “Anos de Chumbo”, tendo, inclusive, intermediado naquela cidade americana, o boicote dos artistas locais à X Bienal, em protesto pelo fechamento da II Bienal Nacional da Bahia e da Exposição no MAM do Rio de Janeiro, das obras pré-selecionadas para representarem o Brasil na VI Bienal de Jovens de Paris (Schroeder, 2011).

05. Algumas experiências nesse sentido foram realizadas em 1894, com o chamado Kinetoscópio, patenteado por Thomas Edison, ou seja, antes mesmo do advento do cinematógrafo dos irmãos Lumière (Correia, 2014, p. 27).

06. O filme em cores, em bitola de 35 mm, duração de 14 minutos, criação, direção e cenografia do artista, teve como assistente de direção Sílvia Roesler, fotografia de David Drew Zingg e Música de Airto Moreira.

07. Embora na época em que o artista prestou o depoimento o termo fosse amplamente utilizado, na atualidade a nomenclatura mais adotada é “povos originários” ou “indígenas”.

08. Depoimento à autora, por telefone, em 16 ago. 2015.

REFERÊNCIAS

ALY, Natália. Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. **Teccogs** n.6, jan./jun., São Paulo, PUC, 2012, p. 60-92. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/teccogs/article/view>>. Acesso em: 13 set. 2023.

AMARAL, Aracy (Org.). **Expoprojeção 73**. São Paulo: Edições do Centro de Artes Novo Mundo, 1973.

AMERICANO, Antônio M. (texto) entrevista concedida por Rubens Gerchman a Roberto Rocha, “Nossa arte tem estado muito envolvida com amenidades”. **A Tribuna** (Vitória, ES), 19 set. 1976 (recorte de jornal encontrado no arquivo do Centro de Artes da UFES, sem a anotação da página).

CANONGIA, Ligia. **Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

CARDINI, Franco. Magia e bruxaria na Idade Média e no Renascimento. **Pepsic - Periódicos Eletrônicos em Psicologia**, USP, v.7, n.1, São Paulo, 1996. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771996000100001>. Acesso em: 15 set. 2023.

CORREIA, Donny. **Representações Estéticas da Metrópole no Cinema de Autor dos Anos 1920**. Mestrado (Estética e História da Arte), Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Escola de Comunicação e Arte, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-27042015-163445/publico/2014_DonnyCorreia_VOrig.pdf>. Acesso em 13 set. 2023.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

GERCHMAN, Clara. (Org.). **Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto**. 1ª edição. São Paulo: J.J. Carol, 2013.

GERCHMAN, Rubens. Depoimento a Wilson Coutinho, em 1972. In: COUTINHO, W. **Na era do conceito e a antropologia do desejo**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989. Disponível em: <<https://www.institutorubensgerchman.org.br/livo/files/assets/downloads/publications.pdf>>. Acesso em: 08 set. 2023.

GERCHMAN, Rubens. In: FRANCO, Ceres (Org.). Declaração poética no **Catálogo da Exposição Opinião 66**. Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna - MAM, 1966. Disponível em: <<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/10388/opinio-66>>. Acessos em: 15 mai. 2023.

GERCHMAN, Rubens. "Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente", depoimento à Revista GAM (7): 27, Rio de Janeiro, junho de 1967; reeditado em GERCHMAN, Clara. (Org. e prod.). **Rubens Gerchman: O Rei do Mau Gosto**. 1ª edição. São Paulo: J.J. Carol, 2013.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

LOPES, Paulo Roberto M. Estrangeiro: metáfora epistemológica e dinâmica cultural. **Animus**-Revista Interamericana de Comunicação Midiática, Universidade Federal de Santa Maria (RS), v.15, n. 29, p. 280-296, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/3043>>. Acesso em: 19 set. 2023.

MAGALHÃES, Fábio. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Através do Espelho. São Paulo, **Jornal da USP**, 06 de setembro de 2023. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/?p=68151>>. Acesso em: 15 set. 2023.

OLIVEIRA, José Carlos de. E aconteceu o happening. **Jornal do Brasil** (RJ), Caderno B, 25 de abril, p. 19, 1966.

PEDROSA, Mário. O Happening acontece no Brasil. **Jornal do Brasil** (RJ), Caderno B, 22 abril de 1966.

PEDROSA, Mário. Happening: um novo espetáculo acontece. **Jornal do Brasil** (RJ), Caderno B, 21 de abril de 1966.

PEDROSA, Mário. Happening tira a arte do pedestal e a põe no meio da rua. **Jornal do Brasil** (RJ), 1º caderno, 24 abril de 1966, p. 12.

PEREIRA, Bibiana Ferreira. **Conceitualismo nas décadas de 60 e 70: Arte e Comunicação e Política no Brasil e na Argentina**. Monografia (Graduação em Artes Visuais), Instituto de Artes, Departamento em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de; CASTRO FILHO, Cláudio Marcondes de. "Cinema experimental e informação: desafios para o entendimento". **Revista Eco-Pós**, v.19, n.2, p. 14-37, 2016. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/4114>. Acesso em: 14 set. 2023.

SCHROEDER, Caroline S. **X Bienal de São Paulo sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHWEIZER, Nicole. "La política de las imágenes. Um recorrido a guisa de introducción", In: VALDÉS, Adriana Edição e Apres.) **Alfredo Jaar: La política de las imágenes**. Santiago (Chile): Metales Pesados, 2008.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos**. Tese (Doutorado em Comunicação), Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/13154/1/TESE%20Iomana%20Rocha%20Silva.pdf>>. Acesso em 12 set. 2017.

SOBRE A AUTORA

Almerinda da Silva Lopes é Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando nos Programas de Pós-Graduação em Artes (PPGA) e em História (PPGHIS). Doutora em Artes Visuais, pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I (Panteão Sorbonne). Pós-doutorado em Ciências da Arte na Universidade de Paris I. Mestrado em História da Arte, pela Escola de Comunicações e

Artes da Universidade de São Paulo - ECA/ USP.
Realizou Estágio Técnico-Científico na École des
Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS) -
Paris, França (2014). Bolsista de Produtividade em
Pesquisa do CNPq. Autora de textos publicados em
revistas acadêmicas, com foco na Arte Moderna e
Contemporânea e em Estudos sobre Fotografia.

E-mail: almerindalopes579@gmail.com