



CINEMA E AUDIOVISUAL

Marcas da poesia concreta na estética do cinema moderno brasileiro

Traces of concrete poetry in the aesthetics of modern Brazilian cinema

Marcas de la poesía concreta en la estética del cine moderno brasileño

Alexandre Wahrhaftig¹

orcid.org/0000-0003-3994-2284
lecowar@gmail.com

Recebido em: 06 maio 2025.

Aprovado em: 31 out. 2025.

Publicado em: 21 jan. 2026.

Resumo: O artigo busca investigar traços estéticos comuns entre o cinema brasileiro moderno e a poesia concreta. Metodologicamente, a análise das obras está no centro do trabalho, ancorada, de um lado, no cotejo com as bibliografias críticas dos dois campos, e, de outro lado, na verificação das relações dos cineastas com os poetas concretistas, sobretudo em como Bressane, Sganzerla e Glauber Rocha se referiram ao movimento concretista. Quanto aos procedimentos estéticos específicos da poesia concreta que surgem nos filmes, destacamos, em primeiro lugar, o interesse dos concretistas pelo mundo da imprensa e da publicidade, que repercute no viés paródico da estética do lixo no cinema. Em seguida, notamos como a estrutura rigorosa e geométrica dos poemas concretos foi absorvida pelo cinema para, por fim, sublinharmos como a lógica permutativa, tão cara aos concretistas, foi explorada pela montagem de alguns filmes.

Palavras-chave: Cinema moderno. Cinema marginal. Poesia concreta. Júlio Bressane. Glauber Rocha.

Abstract: The article seeks to investigate aesthetic traits shared by modern Brazilian cinema and concrete poetry. Methodologically, film analysis lies at the core of the study, anchored, on one hand, in a comparison with the critical bibliographies of both fields, and, on the other, in the examination of relationships between filmmakers and concrete poets – particularly how Bressane, Sganzerla, and Glauber Rocha referred to the concretist movement. Regarding the specific aesthetic procedures of concrete poetry that emerge in films, we first highlight the concretists' interest in the world of print and advertising, which resonates in the parodic tendencies of the *aesthetics of garbage* in cinema. Next, we note how the rigorous and geometric structure of concrete poems was absorbed by film, and finally emphasize how the permutational logic – so central to the concretists – was explored through the montage of certain works.

Keywords: Modern cinema. Cinema Marginal. Concrete poetry. Júlio Bressane, Glauber Rocha.

Resumen: El artículo busca investigar características estéticas comunes entre el cine brasileño moderno y la poesía concreta. Metodológicamente, el análisis de las obras está en el centro del estudio, sustentado, por un lado, en la comparación con las bibliografías críticas de ambos campos, y, por otro, en la verificación de las relaciones de los cineastas con los poetas concretistas, especialmente en cómo Bressane, Sganzerla y Glauber Rocha se refirieron al movimiento concretista. En cuanto a los procedimientos estéticos específicos de la poesía concreta que aparecen en los filmes, destacamos, en primer lugar, el interés de los concretistas por el mundo de la prensa y la publicidad, que repercute en el sesgo paródico de la *estética de la basura* en el cine. Luego observamos cómo la estructura rigurosa y geométrica de los poemas concretos fue absorbida por el cine, y finalmente subrayamos cómo la lógica permutativa, tan cara a los concretistas, fue explorada por el montaje de algunas películas.

Palabras clave: Cine moderno. Cine marginal. Poesía concreta. Júlio Bressane, Glauber Rocha.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

¹ Pesquisador independente.

1 Introdução

Encontrar as conexões estéticas do cinema brasileiro moderno com a poesia concreta não é tão evidente quanto com outros movimentos literários nacionais. Não estamos, afinal, no campo da “adaptação” de um texto para a tela, ocasião perfeita para se tecerem relações entre as diferentes linguagens e entre diferentes movimentos estéticos, relações ancoradas de saída por um vínculo patente entre uma obra literária e uma obra cinematográfica – como é o caso, por exemplo, dos filmes *Vidas secas* (1963) ou *Macunaima* (1969). Historicamente, poemas são muito menos adaptados ao cinema, pelo menos no âmbito do filme de longa-metragem, sendo que, na nossa filmografia, uma bela exceção é o caso de *O padre e a moça* (1966), feito a partir de poema de Carlos Drummond de Andrade. Assim, sem o alibi da adaptação, encontraremos a poesia concreta no cinema do período de outra forma, segundo certos procedimentos estéticos comuns entre os filmes e o concretismo.

Metodologicamente, nosso trabalho se ancora em três pilares. A sustentação principal é dada pela análise formal das obras, a qual revela os pontos de convergência entre cinema moderno e poesia concreta em casos específicos. Em segundo lugar, auxiliando nossas análises, há o cotejo entre as bibliografias dos dois campos, com especial atenção aos textos teóricos dos próprios concretistas, os quais explicitam uma série de interesses estéticos que poderemos reencontrar materializados nos filmes. Enfim, o terceiro pilar metodológico está nos vínculos diretos e verificáveis de um campo com o outro, com destaque para como alguns cineastas do período explicitamente referenciaram o movimento concretista, evidenciando que os meios da poesia concreta e do cinema moderno brasileiro estavam longe de ser indiferentes um ao outro. Essa metodologia de análise comparada é inspirada em trabalhos como os de Mateus Araújo Silva (2010, 2014) que, ao comparar Glauber Rocha com outros nomes como Jean Rouch e Eisenstein, busca o lastro de relações verificáveis entre os cineastas para, em seguida, aprofundar-se nas análises estéticas

de suas obras.

Consideramos aqui o cinema brasileiro moderno como aquele feito sobretudo entre o final dos anos 1950 e início dos 1980, cuja maior parte da produção se encontrou sob os movimentos conhecidos como Cinema Novo e Cinema Marginal. Conforme lembra Ismail Xavier (2004, p. 16-17), havia uma “pluralidade de tendências” no cinema brasileiro moderno, sempre muito em sintonia com os debates críticos e os cineastas estrangeiros preocupados com “a criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura”. Do lado nacional, o cinema moderno fez parte dos debates culturais brasileiros e promoveu “um diálogo mais fundo com a tradição literária” (Xavier, 2004, p. 18).

O Concretismo literário no Brasil, por sua vez, foi um movimento de vanguarda iniciado nos anos 1950 e que, ao final dos anos 1960, chega ao término, segundo Gonzalo Aguilar (2005), ainda que seus membros tenham continuado com o trabalho de escrita poética por décadas adiante. Centralizado em Décio Pignatari e nos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, fundadores da revista *Noigandres* e tradutores-divulgadores notáveis de poetas estrangeiros no Brasil, o Concretismo, como movimento, se voltou contra o verso poético tradicional, valorizando, entre outras coisas, o espaço gráfico do poema – daí a concepção “verbicovisual” do poema (um de seus conceitos programáticos). Seu projeto de vanguarda bebia de variadas fontes, desde poetas como Mallarmé e Pound até os elementos cotidianos da cultura de massa, da publicidade e da imprensa, passando também pela música, pelas artes visuais e, inclusive, pelo cinema. Além de serem frequentadores assíduos da filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, acompanhando inúmeras retrospectivas de cineastas (Aguilar, 2005), os concretistas, em seus manifestos teórico-críticos, inúmeras vezes referiram-se ao cinema, citando com frequência Eisenstein em suas páginas (Campos; Campos; Pignatari, 1975).

Uma primeira afinidade central entre parte do cinema do período e os poetas concretistas

se deu em torno da antropofagia de Oswald de Andrade, notável, sobretudo, nas filmografias do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, mas, também, no tropicalismo de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, que viria também a realizar, anos depois, um filme centrado na figura de Oswald, *O homem do pau-brasil* (1981). O resgate da figura de Oswald na cultura nacional, na segunda metade do século XX, deveu-se muito ao trabalho dos irmãos Campos, o que é lembrado especificamente por Bressane (2002, p. 254-255), que, em entrevista, ao comentar a influência de Oswald em seu filme *A família do barulho* (1970), tece elogios à poesia concreta e ao papel dos concretistas como "intelectuais transfiguradores da arte brasileira no século XX". O cineasta se mostra, enfim, um devedor confesso da "cultura da poesia concreta" – uma expressão interessante para pensarmos o alcance do movimento concretista para além dos poemas propriamente ditos, em seu papel sociocultural. Bressane, porém, teria descoberto a poesia concreta tardiamente, em comparação a Sganzerla, que já "frequentava" o poeta Augusto de Campos desde os seus 18 anos de idade, em 1964, como conta o próprio Bressane (2010). A formação de Sganzerla, segundo o colega cineasta, se deu pela leitura de diversas vanguardas – e, principalmente, pela vanguarda da poesia concreta. Não à toa, Oswald de Andrade aparece como forte referência não só em filmes do cineasta, mas também em textos seus, como no emblemático "A questão da cultura", no qual Sganzerla associa o Cinema Marginal a Oswald, e o Cinema Novo a Mário de Andrade, conforme analisa Estevão Garcia (2018).

Outro emblema dos interesses mútuos entre a poesia concreta e o Cinema Marginal está na palavra "invenção". A produção poética concretista, a partir de 1962, é chamada de "poesia de invenção", em referência a um conceito de Ezra Pound, passando a ser divulgada na revista *Invenção*, fundada pelo grupo Noigandres. No campo do cinema, a mesma palavra surge nos escritos de Jairo Ferreira (2016), crítico fundamental na defesa da estética do Cinema Marginal, como alcunha

justamente para esse grupo de filmes que Jairo preferia chamar de "cinema de invenção".

No meio do Cinema Novo, se pegarmos a figura de Glauber Rocha, veremos que o entusiasmo com a poesia concreta é, no mínimo, mais rarefeito, revertendo-se, inclusive, em combatividade direta nos anos 1970. Glauber, em uma carta de 1971 a Cacá Diegues, vitupera os concretistas, chamando-os de "concretinos" e arrolando impropérios curiosos como "Oswald de Andrade vomita na cova vendo estradas concretas por cima e verme cavando por baixo" (Rocha, 1997, p. 434). O cineasta diria também, citando um conceito próprio dos concretistas, que a "impotência verbicovisual seria superada pelo *cinema novo*" (Rocha, 2004, p. 415). E, no ímpeto anti-imperialista da época, fala do concretismo como "exemplo grotesco" de vanguarda impotente e consumidora, que gasta páginas de jornal a "difundir textos de poetas anglo-saxões, traduzidos e no original" num "servilismo culturalista elitista" (Rocha, 1972, p. 17).

Na juventude, porém, anos antes desses ataques, as experiências concretistas teriam provocado grande interesse em Glauber, estimulando seu combate a formas mais tradicionais do verso poético (Gomes, 1997). O seu curta-metragem *Pátio*, de 1959, foi, inclusive, associado ao concretismo pelo próprio Haroldo de Campos (2012, p. 120), chamando-o de "filme-poema-concreto". E, mesmo na sua obra tardia, no testamental *A idade da terra* (1980), encontramos a influência da poesia concreta, conforme o montador do filme explicita em entrevista – algo a que voltaremos mais adiante, em mais detalhes.

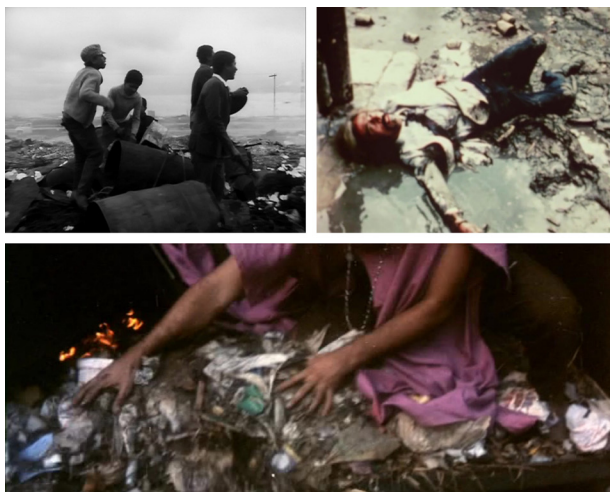
Feito esse breve sobrevoo por alguns dos pontos de contato entre o meio do cinema brasileiro moderno, aqui sintetizado em três cineastas do cânone, e o meio da poesia concreta, devemos agora nos debruçar mais detidamente na estética dos filmes. Ou seja, é tempo de buscar na forma artística dos filmes aquilo que os vincula com a cultura da poesia concreta.

2 Estética do lixo

Uma primeira associação pode ser pensada a partir da estética paródica e grotesca do cinema marginal, condensada na ideia de "lixo". O lixo foi um emblema tão forte nesse cinema que, inclusive, levou a expressões como "estética do lixo" de forma a sintetizar seus procedimentos formais. O termo remete mais diretamente ao cinema paulista feito na região da Boca do Lixo, mas acabou servindo como guarda-chuva para filmes de outras regiões, às vezes quase se confundindo com a noção de cinema marginal.

O cinema marginal floresce no período entre 1968 e 1973, para usarmos o recorte temporal estabelecido por Fernão Ramos (1987). Trata-se de filmes experimentais, marcados por um estilo agressivo e debochado, bastante performáticos, voltados, principalmente, para personagens marginalizados da sociedade. A imagem literal do lixo, com lixões, sarjetas sujas, personagens revirando caçambas de lixo, aparece em muitos filmes (Figura 1). Porém, uma marca maior dessa estética do lixo é a paródia.

Figura 1 – Fotogramas de cenas contendo lixão, sarjeta e caçamba de lixo, nos filmes *O bandido da luz vermelha* (1969), *Mangue bangue* (1971) e *Copacabana mon amour* (1970), respectivamente



Fonte: Capturas de tela de cópias digitais.

Para João Luiz Vieira (2012, p. 107), a paródia tem um papel estruturante na estética do lixo, a qual seria uma radicalização da "estética da fome" do Cinema Novo, uma rejeição do "cinema bem-feito em favor da tela suja", em suma, "um estilo mais apropriado a um país pós-colonial que transitava entre os detritos da dominação capitalista do Primeiro Mundo". Segundo Vieira e Robert Stam (1985, p. 40), "a metáfora do lixo expressava um senso agressivo de marginalidade, de sobreviver em meio a escassez, de estar condenado a reciclar os materiais da cultura dominante". Ao comentar as "operações construtivas" de *O bandido da luz vermelha* (1968), com suas "justaposições de resíduos" e "incorporação

antropofágica de referências conflitantes", que compõem um "quadro de experiência no Terceiro Mundo como empilhamento de sucatas", Ismail Xavier (2004, p. 67) está descrevendo toda uma estética do período.

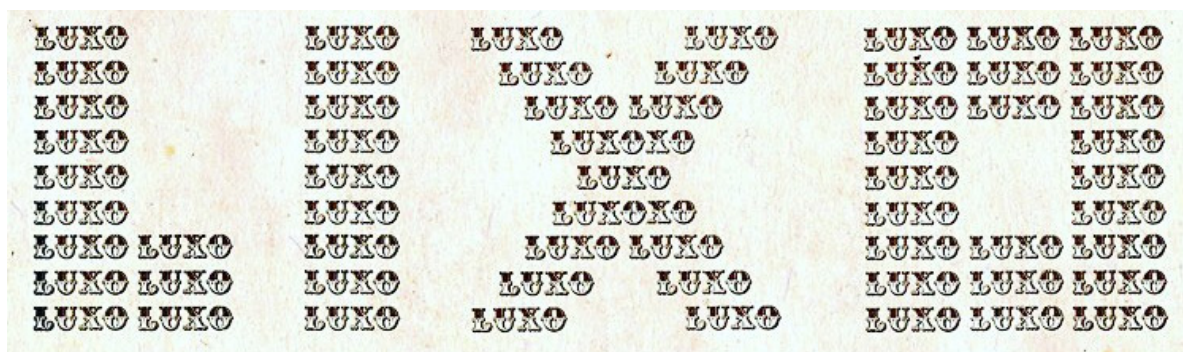
Justaposição de resíduos, empilhamento de sucatas, tela suja, detritos, reciclagem – todo um vocabulário próprio do lixo. No caso do Cinema Marginal, através da paródia, esse lixo pode ser compreendido como a cultura de massas, muitas vezes de origem estrangeira, integrada à estética do filme (além, evidentemente, de servir como metáfora para uma estética que não se alinha aos padrões de "qualidade" de um cinema "bem-feito"). Essa cultura de massas pode surgir

através de objetos de cena (cartazes, mercadorias, letreiros, todo tipo de material próprio do mundo da publicidade), através da trilha sonora (canções populares, elementos do rádio e da televisão, músicas do cinema norte-americano etc.), ou mesmo como uma referência para a encenação (via os códigos do cinema de gênero ou da televisão), tudo misturado de forma bastante heterogênea: um “empilhamento de sucatas”, um conjunto de “referências conflitantes”.

Na poesia concreta também encontraremos o lado literal e grotesco do lixo, bem como o

seu lado paródico. É inevitável, aqui, citarmos o antológico poema “Luxo” (1965) de Augusto de Campos, em que a repetição da palavra “luxo” forma, graficamente, a palavra “lixo” (Figura 2). O comentário irônico do poema, segundo o qual o acúmulo do consumo resulta em lixo, traz uma metáfora que certamente cabe a filmes marginais onde vemos, se não o luxo, pelo menos mercadorias cujo excesso em torno das personagens cria uma atmosfera “suja” – vide *O bandido da luz vermelha* (Figura 3).

Figura 2 – *Luxo*, de Augusto de Campos



Fonte: *Viva vaia*, de Augusto de Campos (1979).

Figura 3 – Personagem envolto por mercadorias em *O bandido da luz vermelha* (1968)



Fonte: Captura de tela de cópia digital.

Associar elementos da sociedade do consumo ao grotesco e à violência é algo também presente na poesia concreta, como no poema “beba coca

cola” de Décio Pignatari (Figura 4). O impositivo (já violento) discurso publicitário do verbo “beber” no imperativo se desdobra em elementos

grotescos (as ideias de beber cola, babar, beber caco e, ao final, na sintética palavra cloaca). A escatologia e a fisicalidade, sugeridas no poema pelo verbo "babar" ou pelo substantivo "cloaca", marcam forte presença nos filmes brasileiros do cinema marginal. A atriz Helena Ignez, por exemplo, aparece provocando o próprio vômito em *Sem essa, Aranha* (1970) e cuspidindo bebida em *Copacabana mon, amour* (1970), ambos dirigidos por Rogério Sganzerla – no mesmo filme, Otoniel Serra aparece mastigando de boca aberta enquanto a comida cai de sua boca.

Já a presença de *slogans* publicitários é tam-

bém bastante frequente no cinema do período. Em *A família do barulho* (1970), por exemplo, o ator Guarã Rodrigues repete, incessantemente, "o petróleo é nosso", bordão emblemático de campanha nacional desenvolvimentista. Em *Jardim de guerra* (1968), de Neville d'Almeida, o mesmo *slogan* usado no poema de Pignatari retorna em um *outdoor*, porém aqui a propaganda do refrigerante é justaposta ao personagem de Joel Barcellos, que imita Hitler, sugerindo uma ligação entre o mundo da publicidade e a violência do fascismo (Figura 5).

Figura 4 – *beba coca cola* (1957), Décio Pignatari



Fonte: *Poesia concreta brasileira*, de Gonzalo Aguilar (2005).

Figura 5– *Jardim de guerra* (1968)



Fonte: Captura de tela de cópia digital.

O trabalho de colagem e justaposição de resíduos, que seria muito característico do cinema marginal, constituía uma manifesta preocupação formal dos concretistas, como bem demonstra um texto de Haroldo de Campos de 1956 ao escrever sobre a poética do artista alemão Kurt Schwitters (Figura 6), famoso por suas colagens:

O despejo linguístico – esse amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiqueta, lugares comuns coloquiais etc. – também assumia o aspecto de um material a ser re-encontrado e devolvido ao mundo novo do poema (Campos, 1969, p. 36).

Figura 6 – Merz Blauer Vogel (1922), de Kurt Schwitters

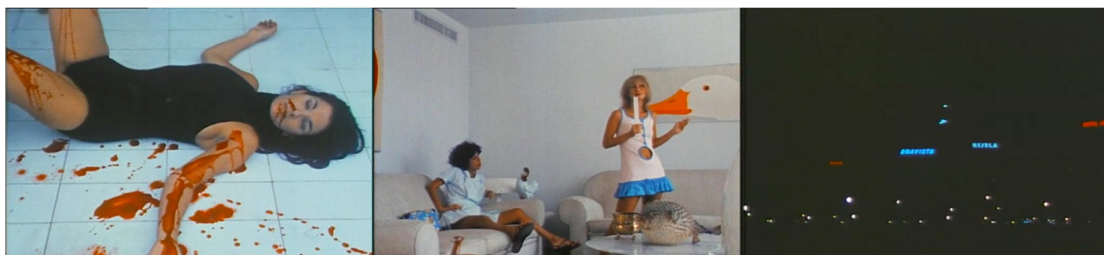


Fonte: Google Arts & Culture.

É impressionante como, aqui, Haroldo parece encontrar uma forma de descrever a estética tanto do artista alemão, quanto dos filmes marginais, que são também carregados de um "amontoado residual de frases feitas", de "ecos memorizados de anúncios", de "citações", de "convenções sentimentais". Os personagens nesses filmes, cercados por *outdoors* e painéis luminosos publicitários, repetem bordões de programas televisivos e *slogans* de campanhas nacionalistas. Também parodiam gestos e cenas provindas do cinema comercial, frequentemente sob a trilha

sonora de músicas convencionais do cinema de gênero misturadas com canções populares brasileiras. Trata-se de uma série de elementos que diz respeito tanto à estética do lixo com seu "empilhamento de sucatas", quanto à colagem estudada em Schwitters. Em *Cuidado, madame* (1970), de Júlio Bressane, por exemplo, encontramos cenas de assassinato dignas do cinema comercial de horror, momentos performáticos paródicos da música americana e, claro, a assombração constante das marcas estrangeiras sobre a cidade (Figura 7).

Figura 7 – Fotogramas de *Cuidado, madame* (1970)



Fonte: Capturas de tela de cópia digital.

Figura 9 – Fotogramas de *O pornógrafo* (1970)



Fonte: Capturas de tela de cópia digital.

O jogo com detritos linguísticos no poema, isoladamente, não basta, contudo, para caracterizar o concretismo poético. Não se trata, afinal, de apenas acumular resíduos, mas de, seguindo uma "vontade construtiva", organizar as partes em uma estrutura. É através da noção de estrutura, central para a poesia concreta, que certos filmes do período se aproximarão do concretismo.

3 Estrutura

O termo estrutura surge com frequência nos textos dos concretistas, como se pode verificar na coletânea publicada nos anos 1970, *Teoria da poesia concreta* (Campos; Campos; Pignatari, 1975), um livro, inclusive, que Augusto de Campos chegou a dar de presente para Rogério Sganzerla, conforme conta Bressane (2010), o que confirma que as ideias do grupo Noigandres circulavam entre os cineastas.

Mesmo aparecendo com frequência nos textos, é difícil precisar exatamente o sentido da noção de estrutura. Ela se liga ao processo de composição do poeta Mallarmé; a noções de música (como contraponto e tema), trabalhadas também pela literatura (Mallarmé, e. e. *cummings*, James Joyce); à teoria da *gestalt*, e, sobretudo; ao ideograma chinês, via Ezra Pound, principalmente, mas também via os escritos do cineasta Eisenstein (Campos; Campos; Pignatari, 1975). Segundo Júlio Mendonça (2022), há, afinal, uma certa homologia nos escritos dos autores concretistas entre ideograma e estrutura que pode

ser resumida nas relações, no poema, entre as partes e o todo, o qual não se resume na soma das partes – tal qual um ideograma chinês.

Augusto de Campos (1975b, p. 25) fala de uma organização "poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura" da poesia concreta. Ele considera que as palavras atuam "como objetos autônomos", em uma "estruturção ótico-sonora irreversível" (Campos, 1975a, p. 34). Há, nesses poemas, um sentido e uma vontade forte de "arquitetura", como diz Décio Pignatari (1975, p. 40). Ou, ainda, segundo Haroldo de Campos (1975, p. 93), "a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)":

[...] em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial [...], uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. [...] Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa (Campos, H. 1975, p. 93).

Essa estruturação do material poético de forma construtiva, matemática, musical, arquitetônica etc., quando transposta ao cinema, certamente não está tão presente na filmografia do período quanto o trabalho com resíduos da cultura de massa, mas a encontramos em cineastas como Bressane e Andrea Tonacci. Esses dois cineastas são estudados por Ismail Xavier (2012, p. 56) em seu *Alegorias do subdesenvolvimento* num

recorte do cinema do período considerado "uma vertente mais empenhada na elaboração formal, com espírito de geometria":

[...] um trabalho em que o dado estético marcante, ao lado de um claro teor de agressão, é a precisão formal, o rigor das construções, do enquadre, da montagem, da trilha sonora. Tal como outras propostas estéticas do período – no teatro, nas artes plásticas, na música – tratam de colocar o espectador numa nova situação, com o *traço particular aqui de um gosto pela criação de estruturas recorrentes e simetrias que potencializam a percepção da forma (ou seja, do próprio cinema)* (Xavier, 2012, p. 56, grifo nosso).

Como diz Ismail Xavier (2012, p. 56-57), trata-se de um cinema que traz na "força da estrutura" uma solução para o problema de potencializar a percepção da construção da obra. Ora, é algo muito semelhante que busca a poesia concreta, na qual "todos os temas na verdade são metáfora do tema central da própria poesia", seguindo a concepção do grupo Noigandres de que "o poema concreto comunica essencialmente sua própria forma, sua estrutura visual montada com palavras" (Menezes, 1998, p. 97).

No cinema brasileiro moderno, o curta *Pátio*, no fim dos 1950, com uma estética distante da agressividade escrachada do cinema marginal da década seguinte, está muito próximo do rigor construtivo do concretismo – como o próprio

Haroldo de Campos (2012, p. 120) sugere, já vimos, ao chamá-lo de "filme-poema-concreto". Segundo Jair Tadeu Fonseca (2020), não só em *Pátio*, mas nos poemas de juventude de Glauber Rocha, é possível notar a forte influência da poesia concreta. O curta, assim como grande parte da filmografia do cineasta, já apresenta uma mistura entre o que Fonseca (2020) chama de "desconstrução informalista" e o "cuidado formal construtivo".

Nessa balança, certamente *Pátio* tende mais para o cuidado construtivo (Figura 10). O filme possui um jogo de tendência abstrata, como descreve Juliana Froehlich (2018), pelo qual, sem nenhum diálogo, duas figuras humanas se afastam e se aproximam, dispostas em um piso quadriculado como em um tabuleiro de xadrez, sob um esquema visual que confronta as linhas geométricas do cenário com as linhas orgânicas das personagens e da natureza do entorno. Froehlich, em sua tese, faz referência a um artigo de Josette Manzoni que, além de comentar a proximidade de Glauber Rocha com as ideias da poesia concreta, descreve o filme como um "exercício de repetição/cominação de seus elementos constitutivos" (Manzani, 1986, p. 9), descrição que, por sua vez, serve também a grande parte dos poemas concretos.

Figura 10 – Fotograma de *Pátio* (1959)



Fonte: Captura de tela de cópia digital.

À primeira vista, muitos filmes modernos brasileiros, sobretudo aqueles mais próximos da estética do lixo, são filmes de “desconstrução informalista” muito mais do que de “cuidado formal construtivo”. Uma análise mais detida, porém, pode revelar que muitos deles, com um “espírito de geometria”, se constroem justamente como “exercício de repetição/combinção” de seus elementos e cenas. O caso de *A família do barulho* (1970) é emblemático nesse sentido.

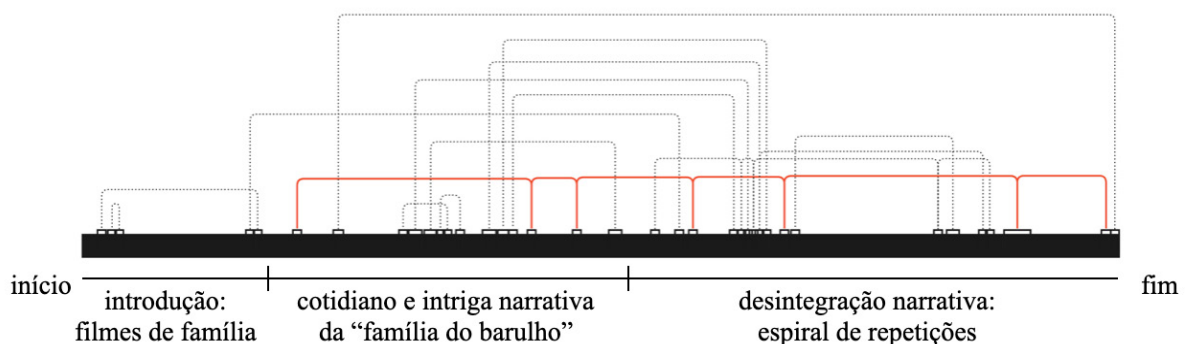
No filme, acompanhamos o cotidiano burlesco e grotesco de três adultos formando uma improvável família. A mulher (Helena Ignez) detém o poder e o dinheiro, trabalhando como prostituta. Sob sua autoridade, dois homens (Kléber Santos e Guará Rodrigues) passam o dia à toa, entre atividades inúteis, agressões e carícias sexuais com tons de incesto (não se sabe ao certo o vínculo familiar entre os três). A intriga do filme é mínima, resumida em torno da vontade dos dois homens de substituir a mãe-esposa-Ignez por uma outra mulher, a Odalisca (Maria Gladys). A força do filme está menos na narrativa do que no seu humor grotesco, seu subtexto político de crítica à instituição da família, sua montagem fragmentária e sua estética de colagem, misturando e intercalando as cenas com imagens domésticas – o tema central do filme, afinal, é a família enquanto instituição e suas imagens, conforme análises de Estevão Garcia (2018) e

Lila Foster (2020).

As cenas do filme, com uma fraquíssima ligação causal entre si, parecem se comportar como esquetes, como “objetos autônomos”, tais quais palavras num poema concreto. Não estamos, afinal de contas, diante de uma estrutura orgânica e narrativa, do tipo “cena-puxa-cena”. O desenvolvimento da intriga (os homens buscando uma substituta para a mulher da casa) está concentrado em vinte minutos no meio do filme. Antes, há uma introdução feita quase que integralmente de filmes domésticos. E, após a “intriga” do filme estar contada, temos ainda mais trinta minutos de variadas cenas/esquetes, muitas das quais são repetições de cenas anteriores.

Aparentemente, trata-se de uma desconstrução tão brutal da narrativa fílmica que parece não haver “rigor construtivo” em questão, e sim apenas a liberdade em jogar com as cenas, distante de uma preocupação estrutural. Porém, a forma como as cenas retornam e se repetem sugere uma composição quase musical de sua montagem. Há, inclusive, uma cena específica que funciona quase como um refrão, retornando em diversos momentos do filme – nela, vemos Guará acenando na praia para Ignez, que se distancia. Se colocarmos a linha do tempo do filme em um esquema gráfico, atentando para essas repetições, o “rigor construtivo”, geométrico, se ilumina (Figura 11):

Figura 11 – Linha do tempo e repetições em *A família do barulho* (1970)



Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

Nesse esquema, cada linha pontilhada representa uma retomada de cena, sendo que a

linha em vermelho grifa a cena-refrão e seus retornos recorrentes. Um pensamento estrutural

se delinea aqui.

Para Carlos Adriano (1995, p. 140), o filme seria uma "metadesmontagem de recusas derrisórias", feita de "recorrência de planos que interrompem a ação e que se repetem em variação de motivos e movimentos". Rosa Dias (2012, p. 102-103) fala de uma "montagem joyciana, com blocos indo e vindo, feixes e fluxos de diversas linguagens" (Joyce, diga-se de passagem, era uma referência fortíssima para os concretistas), em um filme que teria como propósito "levar o cinema até os limites de sua possibilidade, de modo que ele pudesse sair dele mesmo, mas através dele mesmo". Sair de si mesmo através de si mesmo não deixa de lembrar a ideia de que um poema concreto comunica sua própria forma – ou seja, trata-se de um olhar externo à sua construção, porém ao mesmo tempo interno, a partir dela mesma.

Enfim, o trabalho com repetições em *A família do barulho* ressalta o trabalho de construção formal da montagem ao trazer, para o primeiro plano, a ideia de organização do material, de uma arquitetura ou de uma geometria (no tempo). O que parece informalismo, na verdade, sugere uma ordenação formal de retornos sucessivos.

4 Permutação

Uma forma de estrutura muito emblemática dentro do concretismo é elaborada a partir da permutação dos elementos do poema. No já citado "beba coca cola", por exemplo, a forma de composição é justamente a permutação (Menezes, 1998). Ao se permutarem as sílabas "be", "ba", "co", "ca" e "la", podem se escrever todas as palavras do poema – com exceção da palavra final, "cloaca", mas que, ainda assim, se faz a partir das mesmas letras lidas/vistas/permutadas antes.

Em *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, há momentos em que a lógica permutativa salta aos olhos. Nesse filme carregado de improvisação, de performatividade física, de um sentido de liberdade muito grande, podemos, ainda assim, perceber um trabalho formal de geometria, de sentido construtivo, sobretudo nas sequências mais "permutativas" e, não por acaso, as mais marcadas por repetições. Grosso modo, *A idade*

da terra acompanha, em três cidades do Brasil, situações vividas por quatro "Cristos" brasileiros (Antônio Pitanga, Geraldo del Rey, Jece Valadão e Tarcísio Meira), sempre em contraponto e em relação à destrutiva presença do industrial estrangeiro imperialista Brahms (Maurício do Valle). Nas palavras de Glauber Rocha (1985, p. 235), trata-se da "antítese da dramaturgia ocidental", a "desintegração da sequência narrativa" (Rocha, 2004, p. 497).

Entre as cenas mais marcantes do filme, estão aquelas em que os personagens repetem um discurso incessantemente, cenas que parecem girar sobre si próprias, sem sair do lugar. Mas o que seria um defeito, como um disco riscado, revela uma estrutura de composição. Ricardo Miranda, responsável por parte da montagem do filme, estava "apaixonado" pela poesia concreta na época e foi tomado pela ideia de construir sequências como poemas concretos – ideia que, segundo ele, já estava de certa forma presente no cinema de Glauber anos antes no *Pátio*, de 1959 (Elduque, 2017).

Como exemplo, podemos analisar a sequência em que o personagem de Brahms, em plano próximo, com uma bandeira translúcida verde sobre o rosto, exprime seu medo dos movimentos anticoloniais com um breve monólogo. O texto, porém, é estilhaçado em pedaços. Entre cada pequeno trecho, um corte. Saltos e repetições, com ou sem variação no texto, tornam-se a tônica da cena. Eis a reprodução do discurso, com barras para indicar cada corte de montagem:

[...] na África | e nas Américas Latinas | existem movimentos nacionalistas | na África | na Ásia | e nas Américas Latinas | nos ameaçam com independência | existe um movimento nacionalista | e nas Américas Latinas | que os ameaçam com independência | na Ásia | (*silêncio*) | que nos ameaçam com independência | na África e nas Américas Latinas existem movimentos nacionalistas que nos ameaçam com independência (A idade [...], 1980, 02:01:04).

Mesmo estilhaçada, a frase é compreensível, e, ao final da sequência, é proferida quase na íntegra (com exceção da locução "na Ásia"), sem cortes. Se transcrevermos o texto, tendo em vista a ordem "correta" e final da frase, usando dife-

rentes recuos de parágrafo para cada subdivisão quase "concretista" do enunciado (Figura 12):
 fragmentada, obtemos a seguinte disposição

Figura 12 – Esquema da permutação do discurso de Brahms em *A idade da terra* (1980)

na África
 e nas Américas Latinas
 existem movimentos nacionalistas
 na África
 Na Ásia,
 e nas Américas Latinas
 nos ameaçam com independência
 existe um movimento nacionalista
 e nas Américas Latinas
 que os ameaçam com independência
 Na Ásia,
 que nos ameaçam com independência
 na África
 e nas Américas Latinas
 existem movimentos nacionalistas
 que nos ameaçam com independência

Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

A mesma estrutura de montagem ocorre em outra sequência do filme, na qual Tarcísio Meira (o Cristo-Militar) fala com Ana Maria Magalhães (Aurora Magdalena), em tom declamatório apocalíptico, à beira da Baía da Guanabara. Por ser uma cena muito mais longa – e com muito mais

repetições – sua transcrição demandaria mais de uma página aqui. Assim, transcrevemos apenas um trecho do início e outro do final da sequência, ilustrativos da transformação pela qual passa a ordenação do discurso (Figura 13):

Figura 13 – Esquema da permutação do discurso do Cristo Militar em *A idade da terra* (1980)

As nossas estruturas, nossos alicerces foram
 [destruídos.
 A qualquer momento, poderemos ser
 [tragados num abismo.
 Nós estamos condenados!
 Nós estamos condenados!
 Houve uma implosão no centro da Terra.
 Os nossos alicerces foram destruídos.
 A qualquer momento, poderemos ser
 [tragados...
 [...]
 Esta é a cloaca do Universo.
 Nós estamos condenados.
 Houve uma implosão atômica no centro da Terra.
 Uma guerra entre seres desconhecidos.
 As nossas estruturas foram destruídas.
 A qualquer momento, nós poderemos
 [ser tragados pelo abismo.
 Mate Brahms!
 ...do universo, do
 [infinito...

Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

² A transcrição das falas das personagens, feita com saltos de linha e diferentes recuos de parágrafo, é livremente inspirada no modelo de verticalização de texto que a disciplina da linguística convencionou para transcrever a língua falada em língua escrita, um modelo cuja vantagem é destacar as repetições e reformulações do enunciado em processo de discurso (Cf. Prak-Darrington, 2021, p. 145).

O que notamos aqui, claramente, e que também estava presente no trecho anterior, é a orientação da montagem do mais descontínuo rumo ao mais contínuo. Ao final da cena, a ordem da frase aparece “correta”, representada pela “escadinha” desenhada nos recuos de parágrafo da transcrição – muito diferente do início, mais caótico, com saltos e repetições. Através da permutação desses fragmentos e da chegada ao final de uma sentença quase completa, uma ideia de estrutura se cristaliza, geométrica, em meio à aparente desorganização caótica. Nas palavras do próprio montador, Ricardo Miranda:

É o uso total do material, e o uso desconstruído da fala e construído quase como um poema concreto. Ouvindo compositores contemporâneos, como Stockhausen, Xenakis, você também encontra essa dimensão de desmontagem na música. É nitidamente o que acontece aqui, nesse vai-e-volta, nessas repetições de diálogos e no diálogo inteiro, como se fossem várias notas cortadas e depois uma nota uníssona porque é o diálogo total (Gardnier *et al.*, 2005).

O depoimento de Miranda explicita a referência ao concretismo, além de citar compositores de

música eletroacústica, os quais, não por acaso, também eram bastante referenciados pelo grupo concretista. A ideia do “uso total do material”, ou seja, de pegar todas as repetições de cena que, em geral, seriam jogadas fora na montagem, e incorporá-las ao filme, também remete a uma ideia de reaproveitamento de detritos (no caso, ao invés de detritos externos ao filme, trata-se de reaproveitar aqueles produzidos pela própria filmagem).

O procedimento elaborado em *A idade da terra* vai ainda mais longe quando, ao invés de apenas permutar um discurso no interior de uma cena, ele passa a permutar diferentes cenas entre si. Isso ocorre em um momento em que seis diálogos de Brahms (três deles com Aurora Magdalena, três com o Cristo-Militar) são alternados e entrecortados com relativa rapidez, com vários segmentos se repetindo. Ao final da sequência, os seis diálogos se sucedem integralmente, em continuidade, sem mais repetições – ou, na verdade, sendo cada um deles uma última repetição do que antes aparecera em fragmentos (Figura 14).

Figura 14 – Fotogramas da sequência de seis cenas entrecortadas em *A idade da terra* (1980), de Glauber Rocha

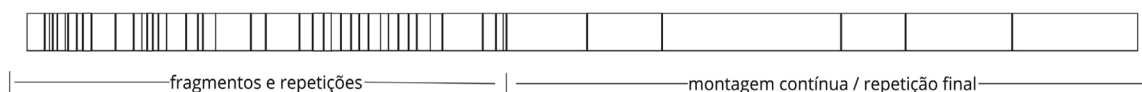


Fonte: Capturas de tela de cópia digital.

Um mapeamento dos cortes ao longo da linha do tempo ajuda a enxergar a progressiva

distensão das durações, do fragmentado rumo ao contínuo (Figura 15):

Figura 15 – Mapeamento de cortes em sequência de *A idade da terra* (1980)

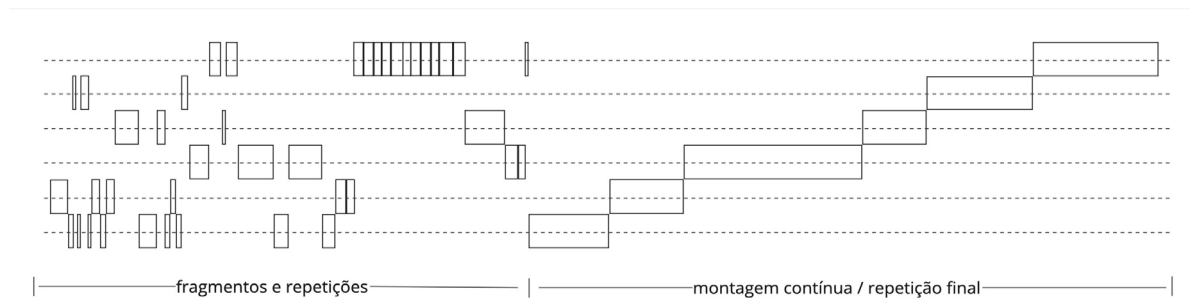


Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

O processo construtivo da montagem fica mais preciso se distinguirmos, no esquema gráfico, as seis cenas intercaladas entre si, espacializando-as ao longo do eixo vertical, cada uma delas

ocupando uma altura diferente. Cria-se, então, uma partitura cuja aparência nos remete ao viés matemático da poesia concreta e da música eletroacústica (Figura 16):

Figura 16 – Mapeamento de cortes, com permutação entre cenas, em sequência de *A idade da terra* (1980)



Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

Seria possível, ainda, ir mais longe na esquematização gráfica e distinguir, em cada linha (de cada cena), quais de seus trechos se repetem ao longo do eixo horizontal. Vale nos perguntar se esse tipo de representação espacial – semelhante a que fizéramos para *A família do barulho* – ajuda a melhor captar a força da composição do filme ou nos afasta de sua experiência. Para Alfredo Bosi (1977, p. 27-28), ao escrever sobre poesia, a espacialização de um texto graficamente é traiçoeira. Ao visualizar uma estrutura com “solidez imponente” em suas recorrências e simetrias, ela produz uma imagem de uma linguagem ajustada a um “esquema de paradigma”. Porém, como diz Bosi, a leitura de um poema não nos fornece como imagem final uma imagem espacial, mas sim uma “conquista do discurso sobre a linearidade”, procedendo, entre outras coisas, por operações mediadoras *temporais*.

Bosi, contudo, não tem em mente a crítica ao verso e o apelo à visualidade do texto, próprios da experiência literária do concretismo. Considerando que a montagem do trecho de *A idade da terra*, de influência concretista, produz, em seu desenvolvimento temporal, a “imagem” de um movimento filmico acelerado de recombinação repetitiva do material das cenas até a sua estabilização em uma repetição integral e contínua,

não nos parece que a representação gráfica lhe seja traiçoeira.

Lembramos, assim como na representação gráfica das repetições de *A família do barulho*, que tais “mapas”, “diagramas” ou “partituras” ajudam-nos a perceber a estrutura formal de uma montagem orientada segundo princípios construtivos próprios – princípios que, no limite, a montagem parece desejar nos revelar. Não haveria, afinal, no filme de Bressane ou no de Glauber, uma organização de repetições que, ao invés de seguir a estrutura do tipo “cena-puxa-cena”, ou seja, uma estrutura orgânica (narrativa?), estaria muito mais pautada por uma estruturação musical, arquitetônica, matemática? Uma estrutura na qual as cenas, como palavras em um poema concreto, são “objetos autônomos” em permutação?

A ideia de permutação nas artes fora trabalhada por Haroldo de Campos (1969) em seu clássico ensaio *A arte no horizonte do provável*, de 1964, no qual comenta o trabalho de artistas de diferentes linguagens que propuseram obras a partir de sistemas ou de programas fechados em que poucos elementos variavam no interior deles, ou seja, obras feitas a partir da lógica permutativa (eis outro texto dedicado ao problema da “estrutura” e que provavelmente não passou despercebido pelo meio cinematográfico da

época). A ideia central do ensaio é de que a arte, ao se afastar da arte clássica com seus valores eternos, incorpora os valores do relativo e do transitório, buscando trazer o *acaso* para o interior da obra, justamente a partir da proposição de sistemas pré-definidos.

Na literatura, o exemplo paradigmático para Campos (1969, p. 18) é Mallarmé, cujo *O livro* incorporaria "a permutação e o movimento como agentes estruturais", já que, entre outras coisas, seria possível mover suas páginas e trocá-las de ordem. Na música, ele cita compositores como Stockhausen ou Pierre Boulez, cujas obras oferecem grande margem de liberdade aos intérpretes no momento da execução. E, nas artes visuais, ele se interessa por artistas de tendência

construtiva, os quais "baseiam suas obras numa técnica permutatória ou que incorporam em seu projeto [...] a ideia de múltiplas transformações, previamente definidas pelo autor, pelo menos como âmbito virtual de possibilidades" (Campos, 1969, p. 24).

Apesar desse interesse por obras "abertas" em suas recepções ou execuções, Campos (1969) finaliza seu texto citando trabalhos que não podem ser diretamente transformados pelas mãos do leitor, mas que possuem uma matriz aberta, como é justamente o caso dos poemas concretos compostos a partir da técnica da permutação. Emblematicamente, ele fecha o ensaio com o poema "Acaso", de Augusto de Campos (Figura 17):

Figura 17 – "acaso" (1963), de Augusto de Campos

```

SOCAA   SOACA   SCAOA   OCASA
OSCAA   OSACA   CSAOA   COASA
SCOOA   SAOCA   SACOA   OACSA
CSOAA   ASOCA   ASCOA   AOCSS
OCSAA   OASCA   CASOA   CAOSA
COSAA   AOSCA   ACSOA   ACOSA

SOAAC   SAAOC   SCAA0
OSAAC   ASOAC   CSAAO
SAOAC   AASOC   SACAO
ASOAC   OASSC   ASCAO
OASAC   AOASC   CASAO
AOSAC   AAOSC   ACSAO

SAAOC   OCAAS
ASACO   COBAS
AASCO   OACAS
CAASO   AOCAS
ACASO   CROAS
AACSO   ACOAS

OAACS
AOACS
AAOCS
CAAO3
ACAO3
AACO3

O S S C S
1 9 6 3

augusto de campos

```

Fonte: Campos (1969).

Em um poema como *Acaso*, a permutação é perceptível como técnica de composição justamente a partir da repetição dos mesmos elementos em variadas ordens e posições. A chave construtiva do texto se dá a ler pelo jogo de repetição e variação. Algo semelhante podemos dizer das repetições na montagem de *A idade da terra*, feitas segundo o princípio relatado por Miranda de repetir as cenas em fragmentos e depois repeti-las na íntegra. A partir das repetições fragmentadas e da repetição final, entendemos

o método de composição que orientou a montagem nesses trechos. Em *A família do barulho*, por sua vez, as recorrentes repetições nos mostram que o filme está, na realidade, operando segundo uma lógica particular de retornos, em que os mesmos elementos são retrabalhados e permutados de variadas formas.

Um último filme que é imprescindível comentar, dada a forma ostensiva como se constrói quase que integralmente a partir da permutação, é o longa realizado em Londres por Bressane durante

o seu exílio: *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) – originalmente, em inglês, *Memoirs of a strangler of blondes*. Sem nenhum diálogo, o filme se resume ao cotidiano do personagem de Guarã Rodrigues, um *serial-killer* cuja vida se divide entre algumas atividades banais em sua casa e os assassinatos que comete (em geral nas ruas), sempre por estrangulamento. O tom do filme, porém, é esvaziado, desdramatizado, bastante inverossímil. As vítimas nunca demonstram medo com a proximidade do assassino – mesmo quando testemunham outra pessoa sendo assassinada em cena.

O gesto do assassinato, na medida em que se repete, e na medida em que aparece desvinculado de uma intriga de causa e efeito, desdramatizado, passa a valer como um “objeto autônomo” livremente manipulável. E essa manipulação, na duração, é talvez o foco de maior interesse do filme. Através de um trabalho de permutação dentro de um universo restrito de elementos – o assassino, a vítima loira, o estrangulamento – *Memórias de um estrangulador de loiras* se constitui

como um enorme jogo combinatório no qual a cadência das repetições se destaca de forma quase musical. Haroldo de Campos (Campos; Oiticica, 1995, p. 72) chegou a defini-lo como uma espécie de musical sem música, em que os estrangulamentos ocorrem em “ritmo de balé”.

O mesmo universo restrito de elementos repetidos a cada morte é re combinado segundo uma série de variações de encenação. A vítima pode estar dentro ou fora de campo. Fora de campo atrás de um objeto de cena ou para além do enquadramento. Fora de campo para as laterais do quadro ou para a borda inferior. A cena pode estar em *plongée* ou *contra-plongée*, ou seja, vista de cima para baixo ou ao contrário. Vista ou não por um reflexo. De longe ou de perto. O assassinato aludido por um detalhe ou explicitado em cena. A câmera na mão, em movimento, ou fixa no tripé. A morte pela imagem ou pelo som. Uma única morte no plano ou várias em um mesmo plano – duas, três ou até quatro, como na última sequência de assassinato do filme, indicando uma progressão do procedimento (Figura 18).

Figura 18 – Assassinatos em série em *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) (cada fotograma, um assassinato – fotogramas justapostos sem espaçamento indicam continuidade da ação sem cortes)



E, paralelos aos assassinatos, há outros elementos recombinados no filme por permutação. Para além das repetições sonoras, com as recorrentes entradas e saídas de uma música de suspense e de sons de animais, e para além da repetição cromática, com o retorno do vermelho no figurino (praticamente sempre o mesmo figurino) e nos detalhes cenográficos (em contraste com a paisagem cinza esverdeada), há a marcante repetição gestual de Guará. Repetidas vezes ele passa a mão sobre o rosto, gesto entre o desespero e a angústia. Repetidas vezes ele

gira uma correntinha com a mão, gesto entre o tédio e a ansiedade. Repetidas vezes ele torce seus bigodes, gesto entre a mania e a vaidade. Os gestos, como os assassinatos, entram em uma dinâmica de alternância, de combinatória – gesto em plano próximo, gesto em plano geral, gesto em *contra-plongée*, gesto em *plongée*, gesto antes de um assassinato, gesto depois de um assassinato, gesto de costas, gesto de frente, gesto sozinho em quadro, gesto diante de outras pessoas etc. (Figura 19).

Figura 19 – Repetição de um mesmo gesto (Guará torce o bigode) em *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971)



Fonte: Capturas de tela de cópia digital.

O filme, pela redução drástica dos elementos em jogo, fortalece ainda mais, se comparado a outros no período, a percepção de sua estrutura e de sua ordem de composição permutativa. Não à toa, o filme parece ter chamado a atenção de Haroldo de Campos.

5 Considerações finais: uma provocação

Nos filmes aqui comentados, o programa estrutural não é matematicamente tão rígido como o de um poema concreto. Nenhum deles é tão depurado como, por exemplo, o poema *Acaso*, em que apenas uma palavra de seis letras é

desdobrada em sessenta variações dispostas geometricamente no espaço em branco da página. Ainda assim, nos parece inegável a existência de um certo universo comum de preocupações estéticas bem como de um trânsito de ideias entre a poesia concreta e certos filmes do cinema moderno no Brasil, o que nos permite pensar que a cultura da poesia concreta deixou marcas em nosso cinema. Mesmo que sejam poucos os filmes que levem o rótulo de “filme-poema-concreto”, muitos trazem as marcas seja das formas de composição dos concretistas, seja de suas ideias expressas em textos, manifestos,

entrevistas.

Seria possível, ainda, expandir essa pesquisa para investigar como outras correntes artísticas participam desse jogo de relações entre linguagens no período. A arte *pop*, por exemplo, com sua reciclagem de materiais da cultura de massa e com suas composições seriais, poderia entrar numa mesma constelação comparativa com a poesia concreta. O *minimalismo* na escultura, que leva a serialidade ao limite em seu jogo de repetição, talvez também fosse bem-vindo para aprofundar as reflexões sobre certos traços estéticos comuns entre o cinema e a poesia concreta no período.

De toda forma, pensando estritamente na comparação entre os filmes aqui trabalhados e o universo do concretismo, gostaríamos de deixar uma provocação. A poesia concreta sempre se viu sob risco de integração nos meios de comunicação em massa. Seu conteúdo de crítica contra o verso, ou seja, seu programa de vanguarda, corria o risco de dissolução conforme ela se aproximava das novas formas de comunicação modernas. A estética da colagem, as estruturas visuais criadas pelos poemas, tudo isso esteve sob o risco de se diluir na funcionalidade de um *design* publicitário, conforme aponta Gonzalo Aguilar (2005), atento às contradições e às ambivalências do programa concretista no Brasil às voltas, muitas vezes, com a ideia de *utilidade* da poesia. Glauber Rocha, em um de seus ataques aos concretistas, visou essa questão ao dizer, jocosa e talvez injustamente, que o concretismo dos "Campos Brothers de uma Warner literária" só deu contribuição à publicidade" (Bentes, 1997, p. 40).

Já no campo do cinema moderno brasileiro, sobretudo nos filmes mais experimentais, a estética parece dificilmente se integrar no circuito de comunicação em massa. A radicalidade desses filmes, seu tom de agressividade, seu conteúdo político e, talvez, sobretudo, o próprio trabalho com a *duração* cinematográfica impediriam que eles fossem apaziguados pelas formas dominantes (e pela temporalidade) do espetáculo audiovisual. Isto além do fato lamentável de que muitos filmes foram completamente censurados

e praticamente não vistos, à época.

O que é bastante curioso, de toda maneira, é que parte do traço de radicalidade desses filmes – sua maneira de jogar com detritos da sociedade de consumo, sua plasticidade na criação de uma montagem quase geométrica, permutando segmentos sem obedecer a supostas regras de continuidade narrativa – seja comum ao concretismo ou nele beba diretamente como influência. Será que os filmes, ao se aproximarem radicalmente de procedimentos da poesia concreta, mais "protegidos" estiveram de uma captura pela estética do espetáculo – este mesmo espetáculo que tanto ameaçou o próprio concretismo de integração? É uma questão que permanece em aberto, a ser investigada.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos. Júlio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 137-152.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: edusp, 2005.
- BENTES, Ivana. O devorador de mitos. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-74.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRESSANE, Julio. O signo Sganzerla. *Ocupação Itaú Cultural*, 2010. Disponível em: <https://ocupacao.icne-works.org/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>. Acesso em: 10 fev. 2024.
- BRESSANE, Julio. Uscire da sé, la forza aborigena del cinema. Entrevista a Julio Bressane di Simona Fina e Roberto Turigliatto. In: FINA, Simona; TURIGLIATTO, Roberto (org.). *Julio Bressane*. Torino: Torino Film Festival, Associazione Cinema Giovani, 2002. p. 233-323.
- CAMPOS, Augusto de. *Augusto de Campos*. 1999. Disponível em: <https://augustodecampos.com.br>. Acesso em: 11 dez. 2025.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975a. p. 34-38.

CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975b. p. 17-25.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 93-95.

CAMPOS, Haroldo de; OITICICA, Hélio. Heliotapes. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (org.). *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 69-73.

CAMPOS, Haroldo de. Filmargem. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2012. p. 120-121.

DIAS, Rosa. A família do barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENA, André; BARROS, Tiago (org.). *Filosofia e cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas; Caixa Cultural, 2012. p. 98-105. Disponível em: <https://revistasofosunirio.files.wordpress.com/2012/03/a-familia-do-barulho-na-belair-de-julio-bressane.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2023.

ELDUQUE, Alberto. Cut it like a tambourine beat: Ricardo Miranda on the editing of *The Age of the Earth*. In: SOLOMON, Stephan (org.). *Tropicália and Beyond: dialogues in Brazilian film history*. Berlin: Archive Books, 2017. p. 193-209.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FONSECA, Jair Tadeu. Glauber Rocha e a poesia concreta: poetamenos, poeta-a-mais. *Tantas-Folhas*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <https://tantasfolhas.com/glauber-rocha-e-a-poesia-concreta-poetamenos-poeta-a-mais/>. Acesso em: 27 jun. 2023.

FOSTER, Lila. O gesto amador no cinema de Julio Bressane. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 311-333, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/162406/161888>. Acesso em: 27 nov. 2025.

FROELICH, Juliana. *Painting cinematic art: a study on abstraction, expression and experimentalism in visual arts and cinema from Brazil, 1922-1931 and 1950-1968*. 2018. Tese (Doutorado em Film Studies and Visual Culture) – Faculty of Social Sciences, Universiteit Antwerpen, Antwerp, 2018. Disponível em: <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/7945f8/155975.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2023.

GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-095334/pt-br.php/>. Acesso em: 27 jun. 2019.

GARDNIER, Ruy; MIRANDA, Ricardo; OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma. Debate sobre A Idade da Terra. *Contracampo: Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclube.htm/>. Acesso em: 11 out. 2017.

GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDONÇA, Julio. Ideograma, estrutura, constelação: um desenho de Haroldo de Campos. *Lingua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais, [s. l.]*, v. 1, n. 5, p. 130-156, 2022. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/975>. Acesso em: 22 mar. 2025.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MONZANI, Josette Alves de Souza. O construtivismo de Glauber. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1986. Seção Folhetim, p. 8-10.

PIGNATARI, Décio. Arte Concreta: objeto e objetivo. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 39-40.

PRAK-DARRINGTON, Emmanuelle. *Magies de la répétition*. Lyon: ENS Éditions, 2021.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. Os mortos do primavera. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 139, p. 17, 29 fev. a 6 mar. 1972.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

SILVA, Mateus Araújo. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 197-215.

SILVA, Mateus Araújo. Jean Rouch e Glauber Rocha: de um transe a outro. In: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010. p. 47-89.

VIEIRA, João Luiz. Lixo, marginais e chanchada. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70*. São Paulo: Heco Produções, 2012. p. 107-108.

VIEIRA, João Luiz; STAM, Robert. Parody & marginality: the case of Brazilian cinema. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Detroit, n. 28, p. 20-49, 1985.

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

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

Referências filmográficas

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Júlio Bressane. 1970. (75 min).

A IDADE da terra. Direção: Glauber Rocha. 1980. (134 min).

COPACABANA mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. 1970. (85 min).

CUIDADO, madame. Direção: Júlio Bressane. 1970. (70 min).

JARDIM de guerra. Direção: Neville d'Almeida. 1968. (91 min).

LITTLE Caesar. Direção: Marvy LeRoy. 1931. (79 min).

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969. (110 min).

MANGUE Banguê. Direção: Neville d'Almeida. 1971. (62 min).

MEMÓRIAS de um estrangulador de loiras. Direção: Júlio Bressane. 1971. (71 min).

O BANDIDO da luz vermelha. Direção: Rogério Sganzerla. 1968. (92 min).

O HOMEM do pau-brasil. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1981. (96 min).

O PADRE e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1966. (95 min).

O PORNOGRAFO. Direção: João Callegaro. 1970. (79 min).

O SEGREDO da múmia. Direção: Ivan Cardoso. 1982. (80 min).

SEM ESSA, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla. 1970. (91 min).

PÁTIO. Direção: Glauber Rocha. 1959. (11 min).

VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1963. (103 min).

Alexandre Wahrhaftig

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre poéticas de repetição no cinema brasileiro. É também cineasta e montador. Dirigiu o longa-metragem "Panorama" e os curtas "E" e "O Castelo".

Endereço para correspondência

Rua Espártaco, n. 67
Vila Romana, 05045-000
São Paulo, SP, Brasil

Como citar este artigo

Wahrhaftig, A. Marcas da poesia concreta na estética do cinema moderno brasileiro. Revista FAMECOS. e47943. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2026.1.47943>

Os textos deste artigo foram revisados pela Texto Certo Assessoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.