

## **Um aspecto da tropicália: a intermedialidade como resposta ao exílio<sup>1</sup>**

## **An aspect of Tropicália: the intermediality as a response to exile**

*Samuel Paiva<sup>2</sup>*

---

1 A primeira versão deste texto foi apresentada no seminário Polarizações, promovido pelo Grupo de Pesquisa Mídia e Narrativa, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), em Belo Horizonte, de 3-5 de novembro de 2015.

2 Professor doutor no Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som dessa mesma universidade. E-mail: [sampaiva@uol.com.br](mailto:sampaiva@uol.com.br).

**Resumo**

Na transição entre as décadas de 1960 e 1970, artistas brasileiros relacionados ao Tropicalismo em campos midiáticos diversos foram obrigados a sair do Brasil por conta da ditadura militar. Em resposta à crise então instaurada na sociedade brasileira, os exilados, sobretudo os que se estabeleceram em Londres, na Inglaterra, criaram entre si uma interação que envolvia suas produções artísticas, como uma forma de resistência simultaneamente estética e política. Assim, com foco de interesse voltado a tal produção, este artigo tem por objetivo um mapeamento inicial de obras artísticas brasileiras produzidas na condição desse exílio, procurando contribuir para a construção de um método historiográfico pautado pela perspectiva da intermedialidade.

**Palavras-chave**

Intermedialidade, tropicalismo, exílio.

**Abstract**

In the transition of the 1960s and 1970s, Brazilian artists related to Tropicalismo in various media fields were forced to leave Brazil because of the military dictatorship. In response to the crisis then brought in Brazilian society, the exiles, especially those settled in London, England, established among themselves an interaction involving their artistic productions, as a way of aesthetic and political resistance. Thus, with a focus towards this production, this article aims to build an initial map of Brazilian artistic works produced in the condition of this exile, seeking to contribute to the construction of a historiographical method guided by the prospect of intermediality.

**Keywords**

Intermediality, tropicalismo, exile.

Partimos do pressuposto de que a Tropicália foi um movimento tanto estético, relacionado a diversas formas artísticas, quanto político, no sentido de ter influenciado nos comportamentos de muitas gerações, com impactos até os dias de hoje. Sabemos, contudo, que no momento de sua emergência, na transição entre as décadas de 1960 e 1970, havia polarizações acentuadas, em um contexto marcado principalmente por uma ditadura militar que, naquele momento, convidava os desafetos do regime a retirarem-se do país: “Brasil, ame-o ou deixe-o” era o *slogan* propagado pelo governo Médici. Além disso, podemos também observar que as polarizações não se davam apenas entre os grandes polos, direita e esquerda, pois também havia, entre segmentos da própria esquerda, divergências internas diversas, diante das quais a postura provocadora do Tropicalismo acabava por gerar desconfiças, inclusive por conta de seu assumido interesse pela indústria cultural, com suas demandas mercadológicas.

Essas polarizações aparecem aqui como uma espécie de introdução ao tipo de questão que eu gostaria de discutir, ou seja, refletir sobre a crise então instalada no Brasil observando, em uma perspectiva dialética, de um lado, oposições estéticas, sociais e políticas postas em relação à ditadura militar e, de outro, as distintas formas de resistência dos diversos grupos artísticos envolvidos naquele contexto de repressão e censura, com especial interesse pelos tropicalistas que são obrigados a sair do Brasil para o exílio, indo em boa parte para Londres, na Inglaterra, onde passam a resistir politicamente na perspectiva de um trabalho que realizam na chave da intermedialidade de suas expressões artísticas.

Tentando então inicialmente estabelecer uma delimitação do que se pode compreender por Tropicalismo, no livro *Tropicália, alegoria, alegria*, Celso Favaretto (2008), um dos maiores estudiosos desse assunto, analisa a questão a partir de aspectos distintos. Segundo Favaretto:

Em outubro de 1967, quando *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários – tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica à maior parte das canções da época. A novidade – o moderno de letra e arranjo –, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasileiridade” das músicas dos festivais à carga de

sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças (FAVARETTO, 2008, p. 19-20).<sup>3</sup>

Embora reconheça a dificuldade, ao menos inicial, de pensar o Tropicalismo propriamente como um movimento, Favaretto aponta uma série de procedimentos que podem ser considerados como próprios a uma estética tropicalista, inclusive no que diz respeito à dimensão política implicada nessa estética. Partindo eminentemente da análise das músicas, ele reconhece um processo de desconstrução da tradição musical e de ideologias do desenvolvimento e do nacional-populismo (FAVARETTO, 2008, p. 21), por meio de procedimentos como carnavalização, paródia e humor; compreensão do corpo como lugar de expressão e do *happening*; deglutição antropofágica do estrangeiro segundo o projeto de Oswald de Andrade; integração ao pop de viés mundial; incorporação de elementos provenientes da poesia concreta; polifonia; colagem; consideração do consumo no âmbito da indústria cultural, entre outros.

A questão do consumo, aliás, talvez seja uma das principais razões para as polarizações em torno dos tropicalistas no campo da música. Reconhecendo a dimensão de mercado na produção de arte e mesmo assumindo-se como parte da engrenagem comercial, os tropicalistas, por um lado, provocavam o público destacando sua ingenuidade diante dos esquemas comerciais, por outro, eram tachados de reacionários e alienados inclusive por isso.

A conhecida cena do "discurso-happening" (FAVARETTO, 2008, p. 141) de Caetano Veloso, durante o III Festival Internacional da Canção Popular, em 1968, quando ele, em meio às vaias que recebia da plateia, denunciava o esquema comercial dos próprios festivais, é um exemplo. Dizia então Caetano: "Nós não entramos no festival desconhecendo tudo isso. Nunca ninguém nos viu falar assim. [...] Tivemos coragem de entrar em todas as estruturas. [...] Se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos!" (apud FAVARETTO, 2008, p. 141).

Em outro campo midiático – o cinema – a situação não era tão distinta, em termos de oposições radicais. Basta lembrar que, no mesmo ano de 1968, quando Caetano fez o seu discurso-*happening*, Rogério Sganzerla lançou *O bandido da luz vermelha*, um filme emblemático do chamado "Cinema Marginal" (RAMOS, 1987) ou do "Cinema de Invenção" (FERREIRA, 2000), que então se opôs ao Cinema Novo, embora muitos considerem um como o desdobramento do outro. De fato, antes de se lançar como diretor, o próprio Sganzerla atuou durante boa parte dos anos 1960 como crítico de cinema, em especial no "Suplemento Literário" do

<sup>3</sup> A propósito, ver também o documentário *Uma noite em 67* (Renato Terra, Ricardo Calil, 2010).

jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual escreveu diversas matérias enaltecedoras do Cinema Novo, tendo inclusive realizado entrevistas com vários cinemanovistas, tais como Glauber Rocha, Cacá Diegues e Gustavo Dahl. Isso até que o seu filme *O bandido da luz vermelha* viesse causar um tal estranhamento por parte da turma cinemanovista, em especial Glauber Rocha (1981, p. 27),<sup>4</sup> que se opôs à “intentona udigrudista” que encontrava um ícone naquele jovem realizador, Sganzerla, o qual chegava com um discurso cinematográfico marcado em vários aspectos pelos procedimentos tropicalistas: carnavalização, ironia, antropofagia, metalinguagem, polifonia, estilo pop etc.

Como se sabe, a situação de ruptura entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal vai se confirmar com toda veemência algum tempo depois, no *Pasquim*, um jornal alternativo que assumia uma postura editorial antirregime militar e ao mesmo tempo afinada com a contracultura. Em 5 de fevereiro de 1970, o *Pasquim* publicou uma entrevista de Sergio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro (cf. CANUTO, 2007) com Sganzerla e sua companheira e atriz de seus filmes, Helena Ignez, que antes tinha sido casada com Glauber Rocha, tendo também atuado em filmes deste diretor, além de ter participado de outras produções do Cinema Novo. Assim, não por acaso, a referida entrevista do *Pasquim* intitulava-se “A mulher de todos e seu homem”, fazendo um jogo de palavras que se remetia tanto à obra quanto à vida desses integrantes do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os seus conflitos.

Esses dois exemplos de oposições – o discurso de Caetano e as divergências entre Cinema Novo e Cinema Marginal – provenientes do campo da música e do cinema tropicalista, se reconhecemos como tropicalistas alguns filmes tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal, como propõe Ivana Bentes (2007) no texto “Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos”, funcionam aqui como uma espécie de introdução ao tipo de polarização que eu gostaria de discutir numa chave, digamos, dialética.

Ou seja, se de um lado podemos perceber um movimento de oposições estéticas, sociais e políticas, abrangendo esse momento marcado por uma “crise” de proporções diversas – desde a oposição à ditadura até as distintas formas de resistência dos diversos grupos artísticos envolvidos naquele contexto de repressão e censura –, de outro, há também um movimento de convergências, inclusive intermediáticas, movimento que vai se dar como resposta à crise até mesmo quando os tropicalistas são obrigados a sair do Brasil para o exílio, indo em boa parte para Londres, na Inglaterra.

---

4 Esse texto de Glauber, “Udigrudi: uma velha novidade”, é citado por Fernão Ramos (1987, p. 27).

O referido texto de Ivana Bentes, há pouco citado, que se propõe a focar especialmente o Tropicalismo no cinema, ou o cinema tropicalista, sugere uma dimensão intermidiática naquilo que a autora reconhece como a “mais bem sucedida das vanguardas brasileiras” (BENTES, 2007, p. 99). Em suas palavras:

Na origem “mítica” do tropicalismo encontramos fortes referências ao campo das imagens, mas que se atêm geralmente à influência do filme *Terra em transe*, reivindicada por Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa, tanto pela radicalidade estética quanto pela postura iconoclasta de Glauber Rocha. Outra referência à origem “mítica” passa, nas artes plásticas, por Hélio Oiticica. [...] A presença de um aparelho-totem de televisão na obra de Oiticica [no penetrável Tropicália, no caso] aponta para a centralidade que as imagens teriam nos discursos sobre a cultura brasileira pós-64 (BENTES, 2007, p. 99).

De fato, no transcorrer do seu texto, no qual parte dessa ideia de “multitropicalismos” relacionados a tantas possibilidades de um circuito intermidiático envolvendo artes plásticas, música, cinema, teatro, televisão, Ivana Bentes vai se deter especialmente no cinema, elencando e discutindo filmes de realizadores ora mais próximos ao Cinema Novo, ora mais próximos ao Cinema Marginal. E embora reconheça a relevância de Glauber Rocha e mesmo de outros diretores do Cinema Novo, como Walter Lima Jr., Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues, por exemplo, ela faz muito mais referências ao Cinema Marginal, apontando e discutindo, além dos filmes de Rogério Sganzerla, os trabalhos de vários outros realizadores também reconhecidos no âmbito do Cinema de Invenção: Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach, José Mojica Marins, José Agrippino de Paula, André Luiz Oliveira, Ozualdo Candeias, entre outros. Boa parte desses cineastas do Cinema Marginal, aliás, é associada ao que ela chama de “lado b” do Tropicalismo ou “marginália cine-sensação”. Em suas palavras:

Ainda mais distante do mercado, sendo negado por ele ou negando-o, sem chegar a um circuito de massa, podemos traçar um paralelo entre o cinema marginal e o ‘lado b’ do tropicalismo mais virulento e radical. Uma vertente ‘marginália’ encarnada por Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Rogério Duarte, nomes cuja trajetória e atitude mais agressiva e errática se aproximam da atitude marginal/underground/experimental de Rogério Sganzerla, José Agripino de Paula, Júlio Bressane, da efervescência do super-8, de Ivan Cardoso, das propostas de Hélio Oiticica nas artes visuais (BENTES, 2007, p. 117).

Um fato notável é que boa parte dessa turma vai se exilar em Londres, na Inglaterra, para onde também vão Caetano Veloso, Gilberto Gil e muitos outros, de campos artísticos diversos. A pergunta que se instaura então é: por que Londres? E uma resposta para essa pergunta ainda precisa ser pesquisada devidamente, sob o ponto de vista de um interesse coletivo desse grupo, do por que tantos tropicalistas decidiram ir para a Inglaterra, criando uma espécie de polo brasileiro instaurado no território inglês, ao mesmo tempo próximo e distanciado do Brasil em razão da própria condição imposta pelo exílio. A minha hipótese é a de que esse polo deslocado do Brasil em razão do exílio constituiu uma experiência excepcional, no sentido de uma compreensão internacionalizada da cultura brasileira, algo que provavelmente se iniciou com a bossa nova, mas que atingiu um momento especial no Tropicalismo, inclusive na sua dimensão de produção cultural exilada do Brasil e compartilhada de forma intermediária por artistas diversos.

Voltando então à pergunta – por que Londres? –, ainda não há, ao que parece, uma resposta para o gesto coletivo, entretanto existem algumas respostas individuais, as quais não deixam de por vezes assinalar a dimensão coletiva da escolha. Caetano Veloso (2008), em seu livro *Verdade tropical* (lançado em 1997), por exemplo, conta como cogitou algumas possibilidades, como Portugal e França, antes de se decidir pela Inglaterra, levado pela influência de amigos e colegas de profissão que já estavam em Londres. Como diz:

Portugal ainda estava sob Marcelo Caetano, que era o herdeiro político de Salazar, e a impressão que se tinha era de um povo triste jogado fora da História em um belo lugar. Dali fomos para Paris, onde nos sentimos bastante intranquilos. Estávamos em 69 e a cidade vivia a ressaca dos acontecimentos de maio do ano anterior. O proverbial mau humor dos parisienses estava à flor da pele e os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos. [...] Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional. Seja como for, eu mais aceitei a decisão do que influí nela, embora fingisse discutir os pontos que apareciam nas conversas (VELOSO, 2008, p. 411-412).

No caso de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que chegaram a ser presos pelos militares, houve sem dúvida uma pressão institucional para que saíssem do país. Mas, especificamente no que diz respeito ao pessoal do cinema, Fernão Ramos, no livro *Cinema Marginal: a representação em seu limite*, explica que, “por ‘exílio’,



devemos entender não tanto a expulsão oficial do país, mas uma emigração forçada devido à falta de condições para o desenvolvimento de um trabalho criativo dentro do país” (RAMOS, 1987, p. 98). Além disso, acrescenta: “Londres parece ter sido o local preferido para o exílio. Lá estiveram, às vezes em épocas distintas: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Geraldo Veloso, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Elyseu Visconti e outros” (RAMOS, 1987, p. 98-99).

Devemos ainda recordar que, entre 1969 e 1970, Hélio Oiticica também estava em Londres, para onde foi não exatamente como um exilado, mas para realizar uma exposição na Galeria Whitechapel, passando depois um período como artista residente em Brighton, na Sussex University. Portanto, havia na Inglaterra, naquele momento, uma confluência significativa de artistas tropicalistas. Assim sendo, é presumível que nesse exílio eles dessem prosseguimento, ainda que deslocados do Brasil, a experiências que já vinham se dando aqui, antes de sua saída. A propósito, o próprio Oiticica, em meados dos anos 1960, pensando no sentido de vanguarda dos músicos baianos, já chamava a atenção para esse aspecto da intermedialidade (embora não usasse esse termo), afirmando que “as artes, como eram divididas, tendem a não mais o serem, há como que uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, teatro, cinema, música, não mais somadas umas às outras mas sem fronteiras mesmo” (OITICICA, 2011, p. 118).

O trabalho de Oiticica, na verdade, é um exemplo dessas possibilidades de uma arte sem fronteiras entre mídias, na medida em que ele experimentava, de muitas formas, a presença de outras artes em seu trabalho de artista plástico. Em relação ao cinema, como podemos observar no documentário *Hélio Oiticica* (César Oiticica Filho, 2012), por exemplo, ele reconhece um cineasta como Humberto Mauro como uma referência fundamental para os seus bólides. Além disso, Oiticica atuou em filmes, como em *Câncer* (Glauber Rocha, 1972), dirigiu filmes em super-8 (*Agrippina é Roma Manhattan*, 1972) e propôs experiências como os “quasi-cinema”, concebidos junto com Neville d’Almeida.

Dadas então essas fronteiras aqui esboçadas e problematizadas entre movimentos estéticos como Tropicalismo, Cinema Novo e Cinema Marginal, ou entre o Brasil e a Inglaterra, ou entre mídias diversas, gostaríamos então de sublinhar a *intermedialidade* como um conceito que parece fundamental, em termos metodológicos, para um mapeamento da produção tropicalista, inclusive dessa vertente ainda pouco discutida e que diz respeito ao exílio, como um lugar de deslocamento em relação ao país deixado para trás, mas também como espaço de encontro e interação mais próxima dos exilados confrontados com a possibilidade de uma identidade nacional radicalmente deslocada.

O conceito de *intermedialidade*, a propósito, surge nos anos 1960. Segundo informam Thaís Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (2012), o termo foi apresentado em 1966 em um artigo de Dick Higgins (2012) – intitulado justamente “Intermídia” –, texto no qual o autor problematiza o conceito face a uma produção artística que, desde os anos 1950, não conseguia encontrar uma designação possível de acordo com as categorias convencionalmente reconhecidas no campo das artes (pintura, escultura, teatro, dança etc.), evocando, a propósito, suas próprias peças de teatro, que aboliam um roteiro ou mesmo um espaço diferenciador para a cena, ou *performance*, e plateia, e mais os *ready-mades* de Marcel Duchamp, os *combines* de Rauschenberg, os “ambientes” e *happenings* de Allan Kaprow, os experimentos de Nam June Paik, Benjamin Patterson e John Cage com a música, entre outros.

De lá para cá, os estudos sobre intermedialidade têm alcançado um espectro cada vez mais abrangente de pesquisadores. Uma das referências mais notáveis sobre o assunto na atualidade é Irina Rajewsky, que parte de uma definição de intermedialidade bastante ampla para depois especificar mais detalhadamente alguns de seus fenômenos. Segundo Rajewsky, em sentido amplo e apesar das distintas abordagens, a intermedialidade poderia ser definida da seguinte maneira:

Independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em sentido amplo* [grifo da autora]. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41), ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade [...] (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

Podemos sublinhar que Rajewsky propõe a investigação sobre a intermedialidade a partir de três grupos de fenômenos, a saber, (1) a transposição ou transformação de mídias, (2) a combinação de mídias e (3) as referências intermediáticas. Todos esses fenômenos possivelmente poderão ser encontrados na produção do exílio a que nos referimos. Como exemplo, há dois momentos que nos parecem emblemáticos de tudo o que se discute aqui. Um deles é a presença dos tropicalistas no festival da Ilha de Wight, em 1970. O outro é o

filme *O demiurgo* (1970), de Jorge Mautner, que à época estava exilado nos Estados Unidos, em Nova York, mas foi a Londres para realizar esse filme, um longa-metragem em super-8 produzido com os seus amigos Caetano e Gil e mais um tanto de gente que, proveniente de campos artísticos distintos, atuou na realização e nas diversas cenas.

A produção para o festival da Ilha de Wight é descrita em detalhes por Antonio Bivar (2006) em seu livro *Verdes vales do fim do mundo* (lançado em 1984).<sup>5</sup> Também exilado em Londres, Bivar esteve no festival, e seu relato dá conta de mostrar como, na encenação do grupo, ocorreu uma conjunção espetacular de música, dança, artes plásticas, teatro. Em suas palavras:

Na noite do dia seguinte [à chegada do próprio Bivar ao local do festival], Gilberto Gil e um grupo improvisavam um som do qual todos podiam participar, quem quisesse. Bastava ter um instrumento à mão, qualquer que fosse, do violão ao bongô, ou então se deixar afinar via cordas vocais soltando be-bops. Cláudio Prado gravou a *jam* e em seguida foi à organização do festival, onde mostrou a fita e contou que se tratava de músicos bem conhecidos no Brasil (Gil e Caetano) e de outros artistas e intelectuais brasileiros exilados na Inglaterra, e que o grupo gostaria de dar uma canja para o público. A organização do festival achou o som interessante e ofereceu a abertura da quinta-feira para o nosso grupo.

Na manhã da quinta-feira, por volta das onze horas, Cláudio Prado convocou o grupo que ia aparecer no palco – umas 25 pessoas – e fomos todos para os bastidores. Quando Riki Farr, o apresentador, anunciou a entrada do grupo brasileiro no palco, o público – que nessa tarde já somava umas 200 mil pessoas – nos recebeu com simpatia. É claro que no nosso grupo havia gente de muitos países... [...] Mas fomos apresentados como o Grupo Brasileiro, porque a ideia partira de Cláudio Prado e a locomotiva do show era Gilberto Gil. O *chic-a-boom*, enfim, era brasileiro. Caetano Veloso, num lance político-conceitual, pendurou a nossa bandeira [...] na frente do palco, com o “Ordem e Progresso” de ponta pra baixo, arrancando aplausos calorosos da ala anarquista do público. Mas... efeito visual ainda maior causou a fantasia criada por Martine Barrat, um indescritível traje vermelho-hemorragia, de plástico, um traje cheio de pernas e braços, dentro do qual cabiam doze pessoas. [...] Gal Costa, que tinha vindo do Brasil para o festival, tocava um reco-reco. E eu, outro. Algumas pessoas viajavam de ácido.

<sup>5</sup> A propósito, conferir também o documentário *Tropicália* (Marcelo Machado, 2012), no qual vemos cenas do grupo de brasileiros que então se apresentou no festival da Ilha de Wight.

Eu, por exemplo. José Vicente, com o rosto banhado de lágrimas emocionadas, perguntava:

- Por que o Zé Celso não está aqui?

Porque aquele era realmente um espetáculo que José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina, assinaria a direção (BIVAR, 2006, p. 53-55).

Já sobre *O demiurgo*, também realizado em 1970, observamos desde o início da narrativa o próprio diretor, Jorge Mautner, atuando como um dos principais personagens (no papel de Satã, a negação), ao lado dos músicos Caetano Veloso (que interpreta o Demiurgo em questão), Gilberto Gil (o Deus Pan) e Jards Macalé (um consulente musical do Demiurgo), do artista plástico Roberto Aguilar (no papel do filósofo Sócrates) e da dramaturga Leilah Assumpção (como a deusa Cassandra), entre vários outros participantes. Trata-se de uma produção da Kaos Filmes, o que em si já nos se remete à própria *trilogia do kaos*, os romances de Jorge Mautner publicados anteriormente (*Deus da chuva e da morte*, 1962; *Kaos*, 1964; *Narciso em tarde cinza*, 1966).<sup>6</sup> A narrativa começa com Satã, em meio a escombros de uma guerra, apontando a maldade da humanidade, que consegue ser mais má do que ele próprio. Satã faz uma aposta com o filósofo Sócrates, no sentido de que conseguirá corromper o seu discípulo, o Demiurgo, afastando-o do idealismo.

Em uma sequência que vem pouco depois, o diálogo entre Satã e o Demiurgo é repleto de referências intermediáticas, inclusive relacionadas ao próprio Tropicalismo. Daí por diante haverá várias cenas, boa parte delas concebidas como *happenings*: por exemplo, uma ciranda cantada e dançada em um parque inglês. Há nessa cena uma nostalgia que, aliás, perpassa todo o filme, suscitando a condição do exílio, que poderá levar à morte, como ocorre com o Deus Pan. Em contrapartida, haverá a perspectiva de sobreviver ou reviver, como acontece com o próprio Demiurgo, que, depois de ser esfaqueado por um grupo de feministas que o consideram machista, renasce ironicamente cantando "*Disseram que eu voltei americanizada*" (de Luiz Peixoto e Vicente Paiva), canção, como sabemos, celebrizada por Carmen Miranda, um ícone alçado ao Tropicalismo, artista conhecida internacionalmente na intermedialidade entre cinema e música, no trânsito entre Brasil e Estados Unidos, na chave de uma cultura brasileira internacionalizada.

Concluindo, gostaríamos de sugerir que provavelmente podemos compreender a perspectiva intermediática que aqui foi esboçada no âmbito do Tropicalismo no exílio na chave do que propõe Lúcia Nagib (2014). Discutindo o que designa como "políticas da impureza", ela fala sobre "intermedialidade como

<sup>6</sup> A noção de "kaos" permanece presente na obra de Jorge Mautner, haja vista o recente lançamento do livro *Kaos total* (MAUTNER, 2016).

dissenso”, seguindo a noção de “dissenso” de Jacques Rancière. Como lembra Nagib, para Rancière (2005) o regime estético das artes identifica o poder da obra com a identidade de contrários: a identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do não intencional. Com isso, podemos cogitar que, apesar da situação de exceção que o exílio impôs para vários tropicalistas, o Brasil, dialeticamente, também podia ser longe daqui, em especial pela resistência resultante da interação intercultural de artistas com expressões diversas atuando juntos.

## Referências

BENTES, I. "Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos". In: BASUALDO, C. (org.). *Tropicália – uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 99-128.

BIVAR, A. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CABRAL, S; FERNANDES, M. et al. "A mulher de todos e seu homem". *Pasquim*, 5 de fevereiro de 1970.

CANUTO, R. (Org.). "A mulher de todos e seu homem". In. *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p. 52-81 (Encontros).

DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 1*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012.

FAVARETTO, C. *Tropicália, alegoria, alegria*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERREIRA, J. *O cinema de invenção*. 2ª ed. São Paulo: Limiar, 2000.

HIGGINS, D. "Intermídia". In. DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50.

MAUTNER, J. *Kaos total*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NAGIB, L. "The politics of impurity". In: NAGIB, L.; JERSLEV, A. (eds.). *Impure Cinema: intermedial and intercultural approaches to film*. London: Tauris, 2014, p. 21-39.

OITICICA, H. "A trama da terra que treme (o sentido da vanguarda do grupo baiano)". In: OITICICA FILHO, C. (org.). *Hélio Oiticica – Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 118.

RAJEWSKY, I. "A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade". In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona: FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

RAJEWSKY, I. *Intermedialität*. Tübingen e Basel: Francke, 2002.

RAMOS, F. *O cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

RANCIÈRE, J. "Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade". In: *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005, p. 27-44.

ROCHA, G. "Udigrudi, uma velha novidade". *Arte em revista*, n. 5, São Paulo, Kairós, maio de 1981.

VELOSO, C. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOLF, W. *The musicalization of fiction. A study in the theory and history of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 1999.

submetido em: 15 mar. 2016 | aprovado em: 04 mai. 2016