

Theo Costa Duarte**Mangue Bangue*, filme-limite.¹*Mangue Bangue*, film-limit.**Artigo inédito**

Theo Costa Duarte

 0000-0002-9998-4761

1. Processo nº 2018/22965-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

palavras-chave:

cinema marginal; Hélio Oiticica; cinema experimental; marginália; quase-cinema

keywords:

marginal cinema; Hélio Oiticica; experimental film; marginália; quasi-cinema

O propósito deste artigo é apresentar uma análise do “filme-limite” *Mangue Bangue* (1971), de Neville d’Almeida, tendo-se em vista a sua proximidade a questões e propostas contemporâneas do parceiro do cineasta, o artista plástico Hélio Oiticica, e ressaltando a convergência de ambos os artistas na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais. Releva-se o contexto de parcerias artísticas que persistiam clandestinamente em torno da experimentação formal, de busca de ampliação das sensibilidades, catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição, por necessidade e negação às convenções do cinema narrativo-representativo-industrial e à repressão estatal no período mais duro da ditadura civil-militar brasileira.

The purpose of this article is to bring an analysis of the “film-limit” *Mangue Bangue* (1971), by Neville d’Almeida, having in mind his proximity to the contemporary issues and proposals of the filmmaker’s partner, the visual artist Hélio Oiticica, and highlighting the convergence of both artists in the experimentation with the film form in interface with different visual and audiovisual media. The article emphasizes the context of artistic partnerships which persisted clandestinely working with formal experimentation, in order to amplify the sensitivities catalyzed by the precariousness of the available technical means and developed out of necessity and in consonance with their denial to the conventions of narrative-representational-industrial filmmaking and the state repression during the toughest period of Brazilian military-civil dictatorship.

*Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Brasil.

No fim dos anos 1960, observa-se na produção cultural brasileira uma intensa convergência e contaminação mútua das diversas formas de criação artística, o que ficou conhecido como “Tropicalismo”². Diante da brutalização da política e da expansão do público de massa com o fortalecimento da indústria cultural e do mercado de bens de consumo, os artistas associados à Tropicália buscaram responder em chave confrontacional, pela qual a exasperação em relação ao público e aos valores da classe média brasileira deu o tom de suas obras. Recusavam o didatismo e as simplificações estéticas da arte até então considerada de “protesto”, assim como a crença de que essas simplificações tornavam mais fácil a assimilação pelo público. A estética desse novo momento deveria estar à altura de uma crítica a uma sociedade mais complexa do que se considerava: não se pensaria mais em um “povo” para o qual o artista enviaria a sua “mensagem”, mas um público pertencente às classes médias e altas que deveria ser atacado por meio de estratégias de agressão³. Abandonava-se a reverência à ideia de uma “realidade nacional” e dos imperativos de se falar do país (e de suas “raízes”) em prol da pesquisa e das relações com a arte internacional, barradas anteriormente pela discussão por uma arte “engajada”, nacional e popular.

No cinema brasileiro, o confronto entre uma estética de feição programática nacional-populista e uma estética de agressão e de apropriação do kitsch já se apresentava a partir do marco *Terra em transe* (1967). Segundo Ismail Xavier, esse filme condensaria as reflexões sobre a derrota do projeto político-populista e a crise da estética populista-pedagógica ligada a esse momento histórico⁴. A partir de *Terra em transe* e de sua autocrítica da derrota, os filmes internalizariam essa crise – “do país, da linguagem capaz de dizê-lo, do cinema capaz de ser político” – ou a negariam de forma radical, como nas expressões apocalípticas e antiprogramáticas das obras associadas ao chamado Cinema Marginal⁵. Esse cinema irá acentuar a estética de agressão de *Terra em Transe*, que se consolidava em outros meios nesse “momento tropicalista”⁶, buscando mais diretamente uma representação da marginalidade e da violência social.

Oiticica e *subterrânia*

Na trajetória artística de Hélio Oiticica dá-se também uma virada em torno da representação da marginalidade e da violência que será decisiva para o delineamento de um programa comum de ação entre artistas de diversos meios e para a realização de *Mangue Bangue*. Esse artista prosseguia, então, em uma transformação contínua dos meios

2. Cf. FAVARETTO, Celso.

Tropicália: alegoria, alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996. BASUALDO, Carlos.

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Para uma interpretação “à margem” da Tropicália, cf. COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

3. Cf. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 46.

4. Cf. Ibidem, p. 35.

5. Ibidem, p. 31.

6. Cf. SÜSSEKIND, Flora.

Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 31.

7. OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. In: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011i. p. 103.

8. Cf. Idem. Anotações sobre o Parangolé. In: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011a. p. 75.

9. “[Tropicália é] o desembocar *meândrico* do ateliê Ivan Serpa, do círculo Mário Pedrosa, do suplemento JB, do neoconcreto, da teoria do não objeto, da ideia de superação do espectador, do bicho de Lygia Clark, da arquitetura das favelas, do Buraco Quente, das quebradas do morro da Mangueira, do Tuiuti, da Central do Brasil, dos fundos de quintais da Zona Norte, do *Mangue*, do samba, da prontidão, da Liamba e outras bossas”. SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**: qual é o parangolé? Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. p. 80, grifo nosso.

e da concepção de arte, o que se traduzia em seu trabalho pela “superção” dos suportes tradicionais em prol da criação de “novas ordens estruturais” ou objetos, até, por fim, o que denominava como “proposições vivenciais”⁷. Tratava-se de proposições abertas para exercícios criativos dos espectadores, visando ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais e à espontaneidade expressiva adormecida.

Essa transformação de sua arte teve como um dos principais motivadores a “experiência social definitiva” de sua conflituosa integração à comunidade da Mangueira a partir de 1964, que marcará também o início de sua voluntária “marginalização”⁸. Esse interesse pelas práticas populares não provinha de uma valorização das “raízes” e das tradições da cultura nacional e popular – como decisivo para a música e o cinema brasileiro no período –, mas como potencialidades de incorporação ao seu inconformismo estético-político. Como sabido, Oiticica começa também a representar e inserir em suas obras elementos ligados à violência social e marginalidade em um sentido positivo, pelo sentido de inconformismo, revolta e libertação da opressão e do statu quo identificado no banditismo social. Isso se inicia com sua homenagem a Cara de Cavalo no seu *Bólide-caixa nº 18/Poema-caixa 2* (1965-1966) e seguiria com o *Bólide-caixa nº 21/B44* (1966-1967) e na famosa bandeira *Seja marginal, seja herói* (1967), obras criadas a partir da fotografia de Alcir Figueira da Silva, marginal que se suicidou em 1966 ao ser perseguido pela polícia.

A relação com a coletividade intensifica-se em suas proposições a partir do “momento tropicalista”, o “desembocar meândrico”⁹, como queria Waly Salomão, tanto pelas movimentações artísticas que o antecederam quanto por sua aproximação com os espaços marginais. Nesse período, Oiticica efetivou o seu projeto de criação coletiva, buscando ampliar as proposições vivenciais no sentido de aumentar a atuação dos participantes, igualando-a em condições à atuação dos propositores por meio da diluição das estruturas que a efetivavam. Os atos de participação e vivência tornam-se, a partir daí, mais primordiais, sobrepondo-se às estruturas sensoriais e significantes. Seu papel como artista transformar-se-ia do de um criador individual de obras no de um motivador para a criação.

Entende-se assim que essa mudança de papel do artista proposta por Oiticica fazia ampliar o seu campo de ação, então restrito ao sistema da arte. A abertura à participação dos espectadores ganhava assim um forte significado político. Suas manifestações e proposições coletivas conectavam-se a um sentido de combatividade e transformação dos valores e comportamentos. Diante do que denominava “convi

convivência”, “doença tipicamente brasileira, misto de conservação, diluição e culpabilidade”¹⁰ e escalada da repressão, Oiticica propunha, no que seria acompanhado por demais artistas, um programa de ação comum à margem, de radicalização de sua já iniciada automarginalização diante do statu quo, certamente também influenciado pelas movimentações contraculturais que despontavam no mesmo período – o que marcaria a gênese de uma *marginália*. Essa “marginalização” apresentava-se no programa de Oiticica na medida em que este buscava atuar fora dos espaços e campos convencionais. Essa tentativa de articulação de “uma práxis cultural desalienante”¹¹ pelo artista constituiria um “isolamento estético estratégico”¹², que o permitia agir com maior desenvoltura e liberdade, o que não encontraria nos espaços então estabelecidos do mercado e das práticas culturais dominantes, que demandariam certos compromissos formais e morais. Um “isolamento” que seria compartilhado por um grupo atuante, interessado em uma tomada ativa de posição e de prosseguimento de produções coletivas à margem dos espaços convencionais.

Esse cenário cultural de acirramento das hostilidades ante o statu quo e de ativa marginalização é adensado ao fim de 1968 com o decreto do Ato Institucional nº 5 (AI 5), com consequências diversas na trajetória dos artistas associados à Tropicália. Com o crescimento do policiamento institucional, da perseguição política e das restrições impostas ao trabalho artístico, grande parte deles se exila; acompanha-se também uma dispersão geral dos esforços dos artistas que aqui permanecem. A tendência à convergência e diálogo entre os artistas brasileiros é seriamente prejudicada. Nesse contexto, novamente Oiticica foi um dos principais responsáveis pela aglutinação do grupo de artistas *marginais*, entre remanescentes do Tropicalismo, como Torquato Neto, Rogério Duarte e artistas e produtores culturais de uma nova geração. Intensificava-se em 1970 uma rede de relações, alianças e parcerias criativas entre artistas da poesia, música, artes plásticas, literatura e cinema (Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, Ivan Cardoso) na cidade do Rio de Janeiro, que persistiu no início da década nos “núcleos” de criação coletiva no exílio de parte desses artistas em Londres e Nova York. Esse processo ocorre em contexto fraturado, de barreiras quase intransponíveis para a prática artística livre e sua circulação, existindo à margem dos ambientes artísticos estabelecidos. Restam persistentes experiências coletivas realizadas subterraneamente, no exílio ou clandestinamente, como em *Mangue Bangue*.

Refletindo sobre essas atividades experimentais, Oiticica irá denominá-las “subterrânia”, um termo criado em referência à ideia de

10. FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula. **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 19.

11. BASUALDO, Carlos. Op. cit., p. 24.

12. COELHO, Frederico. Op. cit., p. 198.

13. Cf. OITICICA, Hélio. Subterrânea. *O pasquim*, Rio de Janeiro, n. 68, p. 15, 7-12 out. 1970.

clandestinidade do underground norte-americano, mas diferenciando-se deste por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca¹³. Essas pesquisas experimentais-construtivas “à margem” realizadas no país (ou por artistas brasileiros no exílio) também se diferenciavam de seu “primo rico” em razão de assumir e manter uma posição ético-política diante da repressão, do subdesenvolvimento e da dita “convi-conivência”, imiscuindo-a à tentativa de renovar as sensibilidades dos espectadores.

Essa diferenciação marcava uma posição clara diante da interpretação dessas movimentações culturais como meras “importações” de modelos externos, ou das superficiais associações entre as propostas dos artistas marginais e as movimentações hippies que também floresciam no país. Notamos, no entanto, que essa nova aglutinação cultural foi marcada pela influência decisiva das movimentações contraculturais que despontavam em todo o mundo e que alimentariam diretamente a produção em discussão. Aqui frequentemente denominado de forma depreciativa como “desbunde”, a incorporação dos modelos da contracultura pelos jovens brasileiros traduzia-se de modo resumido em ideias e práticas alheias ao statu quo, como o ideal do “pé na estrada” e “*drop out*” – cair fora da sociedade e de seu estilo de vida –, o uso de drogas, o sexo livre etc. O programa estético de Oiticica também se coadunava de modo geral às práticas da juventude e intelectualidade de contestação da “velha ordem” por uma via comportamental, de liberação do corpo, de ampliação da consciência e expansão dos sentidos, de recusa dos modelos morais dominantes e por uma automarginalização como programa. Percebe-se que esse *desbunde* dividia espaços e valores com a dita cultura *marginal* brasileira, apesar de esta, como ressalva Coelho, singularizar-se diante da afluência geral da movimentação contracultural no país¹⁴.

14. Cf. COELHO, Frederico. Op. cit., p. 222, 249.

Cinema brasileiro à margem

No cinema, após o AI-5, essa rarefeita convergência de interesses materializar-se-ia em obras com condições de extrema precariedade no país ou filmadas no exílio, alcançando um público irrisório, de modo geral anos após serem concluídas. Ao contrário do que ocorrera no momento tropicalista anterior, essas experiências teriam pouco ou nenhum efeito sobre as práticas e discussões culturais, tendo seu alcance restrito a um pequeno grupo. Essas produções se caracterizariam por centrarem nas “possibilidades ilimitadas de expressão do

autor e por um total desvinculamento com o vínculo de exibição”, em uma estratégica marginalização em relação ao circuito de exibição¹⁵. A relação entre liberdade de criação e independência do circuito de produção e distribuição industrial era fundamental para esses autores: libertos das expectativas e conformações exigidas por um grande público e um mercado exibidor, esses cineastas podiam livre e mais profundamente expressar-se, e com as formas que lhes interessassem. Na contramão da tendência dos cineastas do Cinema Novo ao fim da década – de engajamento no processo de consolidação institucional, industrial e de inserção no mercado –, os jovens cineastas que despontavam nesse período anunciavam uma “velha novidade”, como dizia Glauber: “cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça”, desvinculado do circuito de exibição¹⁶ – mas sem as amarras constituídas pela pretensão de uma “comunicação” com o grande público do Cinema Novo, sem a “necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de maneira a transformá-la”, justificada para esses realizadores também pelo acirramento da censura, pela inviabilidade do retorno econômico, pelo clima repressivo e pela consequente impossibilidade de uma ação política real nesse contexto¹⁷. O circuito industrial de produção e difusão no país é identificado, também por esses autores, com a própria estrutura repressora a qual se contrapunham, justificando-se ainda, novamente, a posição de marginalidade em relação a esse circuito.

Desse modo, como nota Xavier, a negação do cinema como instituição (organização industrial, convenções de linguagem e consagração no mercado) atingia seu ápice no fim dos anos 1960, o que correlacionaria a prática desses cineastas “marginais” com as movimentações neovanguardistas nas artes e no cinema do mesmo período¹⁸. A convergência de interesses desse cinema pós-tropicalista com o teatro e as artes visuais revelava-se também por uma nova forma de interpelação do espectador, como veremos solidificada em *Mangue Banguê*. Segundo Xavier, esse cinema teria em comum com essas práticas o mesmo senso de provocação do espectador e de ruptura com o regime de contemplação da arte como consumo, convocando-os à participação nos limites de suas possibilidades¹⁹.

No plano temático, intensifica-se nessas produções a agressividade da representação, assinalada, como aponta Xavier, pelo “tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura” e, acrescentaria, pela proeminência de personagens marginalizados²⁰.

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

16. ROCHA, Glauber. Udigrudi: uma velha novidade. **Crítica**, Rio de Janeiro, 1-7 set. 1975. p. 12.

17. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 28.

18. Cf. XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 40.

19. Cf. Ibidem, p. 11.

20. Ibidem, p. 55.

Experiências audiovisuais pré-*Mangue Bangue*

Mangue Bangue surge do encontro entre dois artistas então interessados em expandir os meios de suas práticas: o cineasta Neville d'Almeida e o artista Hélio Oiticica. Conhecendo o cineasta em 1968 após assistir ao seu primeiro longa-metragem, *Jardim de guerra* – e com ele se entusiasmar –, Oiticica encontrou em Neville um parceiro para suas investidas no cinema e em demais práticas que implicariam meios audiovisuais (super-8, vídeo, “quase-cinemas”). Neville encontra não somente um parceiro nos “quase-cinemas” que realizariam juntos em 1973, mas também um interlocutor na realização de *Mangue Bangue* – filme que ensaia uma aproximação entre o cinema e demais meios visuais e audiovisuais, consolidada pela parceria nas Cosmococas.

Em *Jardim de guerra*, assim como os demais cineastas tidos como “marginais”, Neville tinha como principal referência o cinema de autor, notadamente os cinemas novos que despontavam na década de 1960, o que não somente se traduzia em termos estéticos e temáticos como também em relação ao modo de produção e circulação desses filmes: produções pequenas, que variavam nos termos de sua independência, mas que seguiam os modelos de divisão do trabalho constituídos e buscavam inserir-se no mercado de distribuição e exibição de cinema convencional, mesmo que marginalmente, nas salas de “arte e ensaio”.

Já Oiticica, ao fim dos anos 1960, em seu longo período em Londres, motivado pela realização de sua única exposição individual em vida na Whitechapel Gallery (1969), teria contato mais próximo com as movimentações do cinema underground, conhecendo os filmes de Andy Warhol, determinantes para as suas propostas audiovisuais. O artista afirmava que assistir a *Chelsea Girls* (1966) o teria motivado a utilizar o cinema, por este propor uma nova linguagem que romperia com a lógica narrativa convencional e que poderia apresentar com mais naturalidade a improvisação de conversas cotidianas²¹. *Chelsea Girls*, obra fundamental do underground e de maior circulação fora do seu restrito campo, consistia em 12 planos-sequência com a duração de um chassi de uma câmera 16mm (30 minutos), exibidos aleatoriamente em duas projeções simultâneas (a trilha sonora de uma delas seria a escolhida pelo projetorista no próprio momento da exibição). Cada bloco dedicava-se a certa documentação das improvisações de *junkies* e *stars* de Warhol no hotel Chelsea, envolvendo discussões cotidianas, uso de drogas, agressões verbais e físicas e premente conteúdo sexual (Fig. 1).

21. Cf. OITICICA, Hélio.
[Correspondência].

Destinatário: Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino. Londres, 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0983/69. Idem. Lygia baby. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 128-135. Idem. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Pape. Londres, 9 set. 1969. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0928/69.

**Fig. 1.**

Still do filme *Chelsea Girls* (1966), Andy Warhol, Paul Morrissey, EUA. À esquerda, Nico chora de frente para a câmera. À direita, "Pope" Ondine prepara-se para injetar heroína.

Bastante influenciado por essa obra, e em continuidade com o seu *Programa Ambiental*, Oiticica escreve, em 1969, ainda em Londres, o roteiro de *Nitro Benzol & Black Linoleum*, no qual conjugava projeções de blocos em planos-sequência de até 30 minutos em três diferentes telas, trilhas musicais descontínuas e proposições para os participantes – marco inicial do que denominaria alguns anos depois de “quase-cinema”²². Esse filme não realizado constituir-se-ia na formação de um ambiente como totalidade aberta à participação dos “espectadores”. Entre as instruções para os participantes, em um ambiente com almofadas e colchões espalhados pelo chão, incluía-se desde a inalação de benzina até a experimentação de objetos sensoriais, passando por momentos de dança acompanhados por rock e música ritual percussiva. O foco seria a própria vivência do participador, interpelado por atividades criativas e antirrepressivas, *suprasensoriais* – aqui reforçadas as proposições que convocavam a sua sexualidade. Como no filme de Warhol e, em certa medida, em *Mangue Bangue*, os blocos visuais e sonoros seriam autônomos, guardando apenas tênues relações entre si para além de uma ambientação geral comum.

De volta ao Brasil, em 1970, Oiticica busca então pôr em prática outros projetos audiovisuais em parceria com cineastas e artistas brasileiros, como na retomada do contato com Neville. Nessa época, o cineasta foi levado por Oiticica ao antigo Mangue, zona de prostituição no centro do Rio de Janeiro. Apresentado às amigas do artista que lá trabalhavam ou viviam, como Rose Matos e Lana do Mangue – essa última vista em *Mangue Bangue* –, d’Almeida ficou impressionado com o lugar e propôs a realização do filme em parceria no local²³. A falta de recursos de ambos impossibilitou a realização imediata. Com o anúncio da mudança definitiva do artista para Nova York em janeiro de 1971, Neville decide, então, realizar o filme sozinho.

22. Cf. Idem. *Nitro Benzol & Black Linoleum* (9 set. 1969). In: BASUALDO, Carlos (org.). *Hélio Oiticica: quasi-cinemas*. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001. p. 81-88. Idem. *Londocumento*. In: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011f. p. 143-144.

23. Neville d’Almeida, 2016, informação verbal. Entrevistado pelo autor. Rio de Janeiro: 30 jun. 2016.

Produção de *Mangue Bangue*

Tanto *Jardim de guerra* quanto o longa-metragem seguinte de Neville, *Piranhas no asfalto* (1970), foram interditados pela censura, o que o levou a contrair enormes dívidas. D’Almeida pôde assim realizar *Mangue Bangue* apenas à margem da produção cinematográfica corrente, com pouquíssimos recursos, sem sequer pretender enviar alguma cópia do filme à censura e, conseqüentemente, distribuí-lo comercialmente. Nesse sentido, usou o filme Ektachrome 16mm reversível, no qual o material captado se transformaria, após mais simples processamento laboratorial, no positivo para montagem e exibição, evitando-se também a passagem por laboratórios profissionais brasileiros, que teriam conhecimento de seu conteúdo “subversivo”. Também não tinha condições de gravar o som direto, de forma que *Mangue Bangue* foi concebido tendo em vista a ausência de diálogos e de futura edição e mixagem de som; a banda sonora seria preenchida em uma pista única de músicas adicionadas na montagem. A produção e a equipe técnica eram mínimas, resumidas ao produtor-executivo Marcelo Pietsch e ao fotógrafo Pedro de Moraes. Dessa forma independente, “clandestina”, a produção do filme possibilitava enorme liberdade temática e estética a seu autor, posta devidamente em prática, mais ainda se comparada ao que era então permitido durante o período mais duro da ditadura militar brasileira. Concordaríamos, assim, com Oiticica quando afirma que a inovação e experimentação do filme viriam por “necessidade e negação”²⁴, mais do que por interesse exclusivo na renovação da linguagem; já se tratava de uma “obra de exílio, (...) livre das ‘obrigações culturais’ que parecem ser uma obsessão dos jovens cineastas brasileiros”²⁵. Essa produção inserir-se-ia, como veremos na análise, na concepção de Oiticica de uma *subterrânia*, em razão da integração produtiva de características fundamentais, como o seu caráter clandestino; de sua linguagem experimental, de exploração inventiva dos meios à disposição, de interesse pelas atividades comportamentais e renovação das sensibilidades dos espectadores e, por fim, de resistência à “super paranoia, repressão, impotência, negligência do viver”²⁶. Além de Paulo Villaça, o elenco do filme dividia-se em dois núcleos não imediatamente relacionados, duas comunidades marginais. De um lado, as prostitutas e crianças que viviam no Mangue, especificamente na “casa” da cafetina e passista Rose Matos e de Pepa, próximas a Oiticica²⁷. Do outro, Maria Gladys e demais frequentadores do Bandeira Dois, no bairro de Humaitá. Tratava-se de uma pioneira comunidade hippie, uma “comunidade germinativa”,

24. OITICICA, Hélio. *Mangue Bangue* [2º Ensaio, 2 jul. 1973]. In: D’ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011h. p. 115

25. Idem. Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Bangue* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974). In: D’ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011e. p. 120.

26. Idem. *Subterrânia*. In: OITICICA, César. [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011j. p. 145.

27. Waly Salomão assim as descrevia em uma de suas idas ao Mangue com Hélio: “nós fomos para um setor chamado ‘mangue’, que era uma antiga região de mangue do Rio [...] Ele conhecia uma daquelas casas, que quem dirigia era de um lado Rose Matos, filha de Zezé e Oto do Pó [...]. Rose era amiga dele e minha amiga, grande passista da Mangueira [...]. Então Rose, uma grande passista, uma mulher muito bonita, belíssima, uma verdadeira rainha, uma rainha do balacobaco, era uma das donas dessa casa junto com Pepa, uma ‘boneca’ muito atrevida e despachada. A casa abrigava uns oito, dez ou doze travestis, que iam caçar na zona sul”. SALOMÃO, Waly. Op. cit., p. 58.

como queria Oiticica²⁸, fundada e organizada por Célia Azevedo e Luiz Carlos Maciel. Esse, por sua vez, já era reconhecido por sua coluna “Underground” no jornal *O pasquim*, iniciada em 1969, na qual publicava textos e ensaios culturais de divulgação da contracultura, incluindo aí textos em torno do comunitarismo e liberdade sexual, assim como ensaios em torno da *marginália*, como o próprio panfleto *Subterrânia*, de Oiticica²⁹.

Logo após a filmagem, realizada em março de 1971, Neville mudou-se para Londres, “por causa da ditadura, dos filmes interditados”³⁰, onde morou de 1971 a 1973, levando o filme consigo e o montando em 1972. Antes de ser considerado perdido, em março de 1973, teve a sua única exibição em Nova York, no Museum of Modern Art (MoMA), para Oiticica e demais amigos que lá estavam³¹. Impactado pelo filme, Oiticica irá escrever logo em seguida dois ensaios sobre a obra, e reatará com Neville a parceria, que não pôde ser posta em prática em *Mangue Banguê*, nos *Blocos-Experiências in Cosmococas – programa in progress* quatro dias depois dessa exibição. *Mangue Banguê* foi considerado perdido até ser reencontrado em 2003 nos arquivos do MoMA, sendo futuramente restaurado pela mesma instituição³².

Mangue Banguê

Em um plano intensamente granuloso, com algumas interferências luminosas, vemos as costas de uma travesti de biquíni, que parece lavar louça em uma área de serviços. Logo tem início uma melancólica canção instrumental de Dilemando Reis que anuncia os créditos iniciais do filme. Estes são entrecortados por planos aparentemente documentais, do mesmo modo da primeira cena, de travestis em atividades domésticas (Fig. 2) e de uma mulher negra que amamenta seu filho – trata-se de planos documentais da região do Mangue, no Rio de Janeiro. Após um breve silêncio, a mesma música retorna, e vemos planos entrecortados de um peru, galos e de uma bolsa de valores que poderia se confundir, dada a continuidade da música e de planos sem som direto, com os créditos iniciais (Fig. 3). Segue-se um longo plano da bolsa de valores em que a câmera gira descontroladamente, entrecortado por brevíssimos planos disjuntivos – como se tivessem sido “montados” na própria câmera, como certa prática de cinema experimental – do personagem de Paulo Villaça. A música prossegue, mas na banda visual vê-se as personagens de Maria Gladys e Maria Regina dançando de frente para a câmera, como em um registro amador. No mesmo plano e nos que o sucedem, surge um grupo em uma

28. “Há uma necessidade premente de pequenas comunidades, que cresçam, que germinem, assim como a de Timothy Leary nos Estados Unidos – ou a Onan City de Ginsberg – quantos americanos, na maioria jovens, mudaram seu comportamento, estruturaram-se e já não aceitam o *american way of life* – viva o marginal! Viva o morro! Viva tudo que seja íntegro – essencial – tudo que ameace essa sociedade podre – viva o artista que propõe demoli-la!” OITICICA, 2011i, p. 126.

29. Cf. Idem, 1970.

30. D’ALMEIDA, Neville. [Entrevista]. Entrevistadora: Katia Maciel. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa. 2009. p. 298.

31. Cf. OITICICA, Hélio. Tape para Augusto e Haroldo de Campos (mar. 1974) In: COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oiticica: encontros**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2009. p. 126.

32. Cf. COELHO, Frederico. A redescoberta de Mangue-Banguê. In: D’ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 105-107.

roda de violão e tambor, no que sabemos ser a casa onde vivia a comunidade Bandeira Dois. Como a música dos planos anteriores permanece, logo percebemos que não se trata mais dos créditos iniciais: o filme é silencioso e será acompanhado até o fim somente por músicas extradiegéticas, muitas delas tocadas na íntegra, e que se sucedem sem necessariamente se relacionar diretamente com a montagem visual; como um acompanhamento sonoro improvisado. Essa relativa independência entre banda visual e trilha sonora aproximava-se tanto de produções contemporâneas de *Mangue Bangue* em super-8, nas quais, dada a impossibilidade de gravação de som direto ou a edição de som na montagem, o autor escolhia improvisadamente discos para serem tocados nas projeções como acompanhamento sonoro, como dos projetos audiovisuais de Oiticica acima descritos, nos quais se previa disjunções entre os blocos visuais e sonoros. Como se Neville tivesse buscado acatar, na montagem, à sugestão de Oiticica aos cineastas “marginais” de tocar discos improvisadamente no momento da projeção, “o que daria um caráter de cinema aberto real”, distinto, portanto, da tendência da forma narrativa representativa industrial a apresentar a trilha sonora como consubstancial à banda visual³³.

33. OITICICA, 1969a.

Fig. 2. 3.

Stills do filme *Mangue Bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.



34. Cf. MORAIS, Frederico. Audiovisuais. In: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.

35. O cineasta também pretendia, nesse período, realizar um filme de slides. Cf. D'ALMEIDA, Neville. Op. cit., p. 288. Também lembremos do uso do filme Ektachrome 16mm reversível em *Mangue Bangue*, frequentemente utilizado para slides, e futuramente utilizado nesse dispositivo na retomada da parceria dos dois artistas nas *Cosmococas*.

36. Cf. MORAIS, Frederico. Op. cit., p. 393.

Esse procedimento embutido na montagem de *Mangue Bangue* podia dever-se também a outra mídia híbrida e tipo de apresentação pública de grande presença no campo das artes visuais brasileiras na década de 1970, denominado por parte de seus praticantes como “audiovisual”³⁴. Este combinava a projeção automática de slides com uma banda sonora pré-gravada em fita magnética, variando-se em termos de sua sincronia³⁵. Como possível “estrutura aberta”, os “audiovisuais” variavam em termos da aleatoriedade ou não da pré-formatação das relações entre slides e trilha sonora, assim como das possíveis interferências intencionais ou acidentais no momento da projeção³⁶.

Vemos na montagem de *Mangue Bangue* uma tentativa de emulação de um aspecto dessa estrutura aberta, a já descrita dessincronização

e relativa aleatoriedade das bandas visuais e sonoras – o que irá funcionar também nas futuras *Cosmococas*. Secundariamente, o filme também compartilharia com alguns desses “audiovisuais”, assim como com diversas outras experiências em mídias audiovisuais, a ênfase na dimensão plástica dos planos/slides, a recusa dos diálogos e a tendência à descontinuidade entre segmentos visuais e a organização rítmica.

Apontando-se novamente para o interesse em *Mangue Banguê* de hibridização da forma cinema com práticas e procedimentos em mídias então experimentadas por artistas visuais e fotógrafos, encontramos nessa sequência uma outra convergência. Como repetido em outras cenas, o modo de construção e o conteúdo dessa sequência aparentam-se também a um registro amador, como aqueles realizados no formato super-8 nesse mesmo período por diletantes e artistas interessados na nova mídia que se popularizava. No registro amador, como parece ser o caso aqui, coloca-se em jogo principalmente o próprio prazer da filmagem, “um prazer cinematográfico de cinema”, e algum interesse no registro de uma intimidade, que importam mais do que os possíveis aspectos sintáticos e simbólicos que essa cena também poderia evocar³⁷.

No momento seguinte, tem-se o primeiro plano, no qual o próprio diretor do filme aparece, de frente para a câmera. Em um plano fixo de dois minutos, ele fuma maconha, encara o espectador e grita repetidas vezes com uma raiva e desespero intensificados pelo silêncio da trilha sonora (Fig. 4). Esse grito desesperado do diretor em seu próprio filme não se conecta de imediato com os planos que o antecedem ou sucedem. Poderia ser interpretado como expressão da aversão ao mundo burguês simbolizado nas sequências em que surge o protagonista, mas que, por sua independência, parece indicar uma dimensão inarticulada e aberta de abjeção. Essa sequência será conjugada a demais cenas nas quais vem a primeiro plano a pura expressão do horror. Como nas demais, essa sequência busca interpelar diretamente o espectador, de forma frontal e agressiva, rompendo-se uma possível relação contemplativa deste com o que é posto em cena. Busca-se um efeito de incômodo e repulsa no espectador, que não mais é convocado a se identificar com os personagens ou a ser conduzido por uma narrativa.

Em sequência posterior, encadeiam-se na montagem os dois universos principais do filme. No primeiro, a personagem de Maria Gladys prepara uma porção de maconha na comunidade hippie. No segundo, documenta-se, com atenção aos pequenos detalhes, a personagem de Lana do Mangue preparando pacientemente, triturando, fervendo e, enfim, injetando anfetamina (Fig. 5). Pode restar algo da busca pelo choque do espectador, acima discutida, nessa descrição pormenorizada

37. OITICICA, Hélio. *Mangue Banguê* (1º Ensaio, 9 mar. 1973). In: D'ALMEIDA, Neville. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011g. p. 112.

de uso de droga injetável, apesar do sentido de agressão presente anteriormente estar apaziguado; o consumo da droga não surge como algo abjeto, como demais representações no filme, mas como mais um dos elementos cotidianos a serem registrados no universo do Manguê. A representação do uso de drogas em *Manguê Banguê* surge como signo de resistência passiva dos marginalizados diante das convenções burguesas e, mais especificamente, como melhor veremos, como prática ativante de lazer não repressiva, em contraposição ao trabalho alienado.



Fig. 4. 5.

Stills do filme *Manguê Banguê* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Em meio ao filme, apresentam-se novamente as cenas iniciais das travestis, agora em detalhes, como uma continuação. A câmera movimenta-se na mão do operador pelo espaço do Manguê, atentando-se para os corpos das travestis em atividades domésticas aparentemente espontâneas. De um plano frontal de uma das travestis que, tanto pela proximidade da câmera ao corpo quanto pela textura do filme, reforça o aspecto tátil da imagem, passa-se inadvertidamente a uma das crianças que observa a filmagem. Vemos em um plano ainda mais granulado, com pouca luz ambiente, algumas crianças, filhos de prostitutas que trabalhavam no Manguê, até a câmera enquadrar, em primeiríssimo plano, uma dessas crianças a trocar olhares com o operador e a câmera (Figs. 6 e 7). Essa cena, marcadamente documental, integra as personagens ao espaço do Manguê, um ambiente arruinado, precário, como a captação.



Fig. 6. 7.

Stills do filme *Manguê Banguê* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Se o encontro com essas personagens do Mangue por Neville foi determinado pela aproximação com Oiticica, no sentido de uma repetição, ainda que tímida, de sua experiência de “deslocamento social”, e pelo mesmo interesse nas figuras dos marginalizados, principalmente pelo que representavam como contraponto aos valores burgueses, o modo de representação dos dois distinguiu-se – a começar por esse olhar documental sobre o Mangue, alheio aos interesses do artista e mesmo ao seu entendimento sobre esses trechos no filme de Neville. Se concordamos com Oiticica que *Mangue Bangue* não é um releu “documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida”, resta um aspecto documental, de registro dos signos indiciais, como ambicionado na fotografia “artística” ou “documental”, recusado pelo artista em seus trabalhos com essa mídia³⁸. Por certo interessa a Neville em *Mangue Bangue*, principalmente nessa sequência, “gadunhar a plasticidade sensorial do ambiente que quer como se fora ‘artista plástico’”, operando a câmera “como uma luva sensorial pra tocar-cheirar-circular”, o que se coaduna à variação intensa da textura do filme³⁹. Vem a primeiro plano, assim, a potência plástica e afetiva dos corpos, luzes e espaço captados, trazidos à cena como efêmeras “frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos”, organizadas mais em razão de uma lógica dessas intensidades do que pelas relações entre os “fatos” ou por uma narrativa⁴⁰. Isso não anula, no entanto, a ambição documental coexistente. Permanece aí um interesse na representação fotográfica do mundo e dos fatos, no registro imprevisível de um ambiente real e da integração desses corpos no espaço físico do Mangue, a ser devolvido ao espectador ainda como captação direta e vivida de eventos reais.

Também distante do discurso e prática artística de Oiticica, há um tom melancólico na contemplação do cotidiano e ambiente em ruína do Mangue, reforçado pela música, pela iluminação soturna e pela intercalação de planos de encenação do desespero dos personagens semificcionalis. Desse modo, na fatura geral do filme, os segmentos documentais como esse acabam por integrar-se ao polo discursivo de desesperança melancólica, portanto passiva, diante da conjuntura política opressiva ou das obrigações do trabalho alienado, superadas efetivamente apenas ao fim pela ação dos personagens semificcionalis. Apesar da dignidade conferida aqui aos retratados, os marginais sociais, a esses não é dado o poder de ação inconformada, o dom da violência libertadora e a vitalidade do gesto identificada anteriormente por Oiticica nos marginais, e que ainda pode mover

38. *Ibidem*, p. 111.

39. OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in *Cosmococa: programa in progress* (3 mar. 1974). In: BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer (org.). **Hélio Oiticica & Neville d’Almeida**: *Cosmococa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 96-97.

40. OITICICA, 2011g, p. 111.

os personagens hippies e o protagonista, mesmo que aplacada pelo clima “barra pesada” do período. Contemplados em breves “frestas-fragmentos”, em uma relação pacífica com a câmera, os marginais do Manguê, em sua representação, contrastam assim com a vivacidade dos demais personagens, que podem errar mais livremente pelo espaço e confrontar continuamente o ponto de vista da câmera em longos planos-sequência.

A representação das travestis que moravam no Manguê, as “Pepa’s Girls” como as chamava Oiticica, contrastava também com a representação do travestismo tornado frequente nas produções audiovisuais do artista na década de 1970, como no super-8 *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972) e na “nãonarração” *Neyrótica* (1973), por sua vez motivados por trabalhos similares de Andy Warhol e Jack Smith. Se importava ao artista a autorrepresentação performática do travestismo, a experimentação subjetiva pela máscara, a ambiguidade e indefinição dos corpos e de suas imagens e, por fim, o realce de uma sexualidade nos gestos e figurinos, em *Manguê Banguê* persistia um naturalismo documental na aproximação com esses corpos, destituídos de suas potências performativas e sensuais. Esse contraste acentua-se pela atenção à rotina doméstica e banal dessas personagens, desglamorizada, associada mais imediatamente à miséria social do ambiente em seu entorno e simbolicamente, por vezes, à animalidade.

Em seguida, tem-se um longo plano-sequência de sete minutos, no qual Neville, Gladys e o músico Damiano Experiência enrolam e fumam um cigarro de maconha, tiram a roupa, fingem brigar etc., da mesma forma como anteriormente se registrava a comunidade hippie (Fig. 8). A câmera desloca-se pela casa⁴¹, passa pelos pôsteres, ora se afasta e se aproxima dos personagens, que frequentemente olham e interagem com ela. A presença totalmente desinibida do câmera, do próprio diretor e dos demais atores em cena, captados em um momento de intimidade, reforça a filmagem como uma brincadeira, como o registro amador dessa “família” marginal em um encontro improvisado. *Manguê Banguê* aparenta-se nessa sequência a um filme de família, no qual são flagrados momentos fugidios de lazer de seu autor e amigos, que “interpretam” a si mesmos. Como observava Ramos em relação a algumas produções “marginais”, há uma tendência, justificada pelo clima evidenciado de envolvimento afetivo entre a equipe do filme e de abertura à criação coletiva e improvisação, de a filmagem voltar-se a si mesma, contemplando em planos alongados indefinidamente a interação dos que se apresentam em cena⁴².

41. Tratava-se da casa de Damiano Experiência, uma possível “ponte” entre os dois universos marginais do filme: tendo trabalhado como câfeten na região do Manguê, Damiano também teve prodigiosa e prolífica carreira como músico naif-experimental. Ao fim dos anos 1960, estava próximo dos artistas marginais, como Torquato Neto, Jards Macalé e Oiticica.

42. Cf. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 94.

**Fig. 8. 9.**

Stills do filme *Mangue Bangue* (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

Oitica observava, no contexto geral da obra – mas que encontraríamos mais solidificado nesses fragmentos “amadores” desconectados – uma tendência de seu autor à experimentação, entendida como uma nova posição processual⁴³. Nesse sentido, guardaria semelhanças com produções do underground norte-americano, nas quais a atenção do realizador desloca-se somente para o processo da filmagem, que registra “atos espontâneos de criação”, dispensando a pós-produção ou montagem. Como esses cineastas que emulavam o “amadorismo” da encenação, Neville afirmaria aqui também uma posição em prol de “inerente inutilidade dos distintos fragmentos que constituem o trabalho como processo” contra a sua possível fatura final como resultado objetificável⁴⁴. Assim, para o artista, *Mangue Bangue*,

como “resultado” mostra q não é resultado (ou *aboutissement*) da afluência criativa (como Godard/Picasso/Stravinsky) mas proposição fragmentária de linguagem – necessidade que resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar (quase home – movie hippie – turístico – em família) e que só tem razão de ser de ter sido montado apresentado e proposto como filme porque uma necessidade vital maior o comandou: a independência de fragmento pra fragmento e mesmo a repetição de cortes/meta-comentários para o galo-briga mostra a simplicidade magra e necessária da não preocupação em conscientizar a linguagem-cinema em termos de inovação formal (se bem que termine por sê-lo no todo) mas em termos de concretização necessária que define uma posição de insatisfação do autor com a própria linguagem e como que poderia ser pensamento sobre essa linguagem.⁴⁵

Discutiremos mais profundamente essa posição de Oitica em relação ao filme, ressaltando aqui a importância do caráter de “*home movie hippie*” dessa cena como busca de desviar-se da forma cinema convencional. Nessa sequência, como em outras, não se esconde o aparato cinematográfico; pelo contrário, os atores direcionam-se diretamente à

43. “Como bem diz John Cage: experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado, mas já algo em si: um processo que se junta [mais] ao comportamento do indivíduo do que à contemplação – prazer do acabado.” OITICICA, 2011h, p. 114.

44. BASUALDO, Carlos. **Hélio Oitica**: quasi-cinemas. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001a. p. 45.

45. OITICICA, 2011h, p. 115.

46. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 127.

47. OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986. p. 100.

48. OITICICA, Hélio. **Mundo abrigo [16 jul. 1973-27 out. 1973]**. [S. l.: s. n.], 1973. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0194/73. Essa conceituação e oposição baseavam-se principalmente nas leituras de Herbert Marcuse – incluindo em sua linguagem, como nota Basualdo –, que certamente tiveram grande importância para Neville, assim como para toda a cultura do período. Pode-se apontar como fundamentais para o discurso e prática desses artistas a discussão de Marcuse sobre alienação no trabalho e a sociedade de consumo como um todo, e a possibilidade de liberação do indivíduo pela reconquista do corpo. Também nos parece essencial a esses a discussão sobre os grupos minoritários e marginalizados da sociedade industrial como efetivos “sujeitos revolucionários”, concebendo o proletariado como agentes transformadores da história, pois não conciliados com o statu quo e o sistema de dominação. Cf. BASUALDO, Carlos. Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica’s quasi-cinemas. In: BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica**: quasi-cinemas. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001b. p. 39-51. MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação

câmera, rompendo e questionando explicitamente as convenções ilusionistas. O próprio ato de filmar integra-se assim à cena, tornando evidente os rastros de sua presença. O que certamente seria considerado como uma imperfeição ou desleixo em um filme ficcional apresenta-se aí explicitamente, não somente reforçando o seu caráter “documental”, mas também questionando a imaginária “quarta parede” do cinema, ao quebrar-se o isolamento entre mundo diegético e olhar do espectador. Já como em grande parte do cinema moderno, principalmente aquele de inspiração brechtiana, objetivava-se com esses procedimentos reflexivos interpelar o espectador para uma postura mais ativa na fruição do filme, como também pretendia Oiticica em suas proposições.

Esse plano-sequência seria também o mais representativo no filme do que Oiticica denomina “situações-limite”, tomadas de “não narrativas” nas quais a improvisação dos atores e não atores organiza a cena. De certo modo, a cena funciona como pretendia o artista em suas *Manifestações ambientais* ou nos quase-cinemas aqui antecidos: uma tênue estrutura processual, “germinativa”, de abertura radical à espontaneidade dos atores-participantes, às suas atividades corporais lúdicas. A vivência do participante animaria essas estruturas imprevisivelmente, sendo que a subjetividade, a espontaneidade e a imaginação criativa daquele dariam outra dimensão à proposta apresentada. O interesse concentrar-se-ia também, como nas *Manifestações ambientais* e futuramente nas *Cosmococas*, nos comportamentos, nos modos como a situação criada poderia atuar na “ampliação da consciência, liberação da fantasia, renovação da sensibilidade”⁴⁶. Uma antiarte como “pura disponibilidade criadora, ao lazer, ao prazer, ao mito de viver”⁴⁷ em oposição ao “lazer como dessublimação programada que sustenta períodos-hora de trabalho-produção alienado”⁴⁸.

O papel do artista nesse jogo seria, assim, o de catalisar as vivências, as “energias não opressivas” de uma “comunidade germinativa” ou “grupo aberto”, por meio de uma “nucleização organizada”⁴⁹. Um “grupo aberto”, como o Bandeira Dois ou o dos “participantes” dessa cena, já que se trata de “um grupo de que participam pessoas ‘afins’, isto é, cujo tipo de experiências seja da mesma natureza”⁵⁰.

Em sequência posterior, o protagonista surge novamente na bolsa de valores, em aparente mal-estar. Esses planos têm continuidade em uma longa sequência – paradigmática do modo de representação da aversão nos demais filmes “marginais” –, na qual o personagem vomita continuamente até, sem forças, cair e rastejar na lama (Fig. 9). Como em demais produções “marginais”, Paulo Villaça era convocado a representar a exasperação do personagem que encenava,

demonstrando “uma capacidade singular para expressar nos berros e em sua expressão facial a dimensão do incomensurável horror”⁵¹, aqui voltado mais diretamente ao trabalho alienado e à vida burguesa representados na bolsa de valores. Logo em seguida, tem-se o início da regeneração desse personagem da vida como corretor da bolsa, a partir do encontro com a personagem de Gladys e sua introdução ao LSD. A “parábola da emancipação pessoal e social” do protagonista, sua “revolução existencial” ou *drop out* – da rejeição física ao mundo burguês e ao trabalho alienado em direção ao *desbunde* – aproxima-se, assim, do seu desfecho⁵².

Vemos constituída no mundo ficcional do filme a alternância que Ramos identificava como antinomia básica do dito “cinema marginal” entre uma “curtição” e o “horror”⁵³. O primeiro termo referia-se a uma nova relação com o prazer, como apresentado em relação ao *Crelazer* de Oiticica, ligado diretamente à cultura hippie norte-americana, em que as atenções do sujeito se voltam essencialmente ao seu próprio corpo e à sua liberação imediata. Esse *desbunde* identificava-se, assim, em oposição à moral burguesa, à ditadura e a certo quadro ideológico da esquerda brasileira, ao uso de drogas, sexo livre, vida comunitária, lazer sem finalidade etc., possíveis apenas fora desse panorama repressivo geral, como representado no filme.

Também de modo bastante evidente representa-se o “horror” e a “abjeção” em contraposição extremada às possibilidades do prazer ilimitado à margem dessa mesma sociedade. Os gritos inaudíveis, o vômito, a melancolia e a exacerbação dramática dos personagens parecem expressar o terror e abjeção à brutal repressão da conjuntura política, também aqui podendo ser associada à vida burguesa e ao trabalho alienado representados na bolsa de valores.

No desfecho de *Mangue Bangue*, conclui-se a libertação e regeneração do protagonista, aproximado mais uma vez do ator-autor do filme. No quintal do Bandeira Dois, Paulo Villaça, nu, acompanhado por uma música de capoeira que segue até o fim do filme, grita para a câmera, toca as suas partes íntimas, come e cheira uma planta que colhe. Ao contrário do que ocorre na cena de Neville no mesmo quintal, os gestos de Villaça não parecem de revolta ou desespero, mas de aquiescência a uma nova forma de vida, próxima da natureza. Esse sentido se integra, por certo, à nova relação com o corpo e o prazer provinda da contracultura, como vimos. Na cena final, o personagem de Villaça conclui assim a sua jornada do mal-estar e desespero até uma espécie de retorno idílico à natureza. A aproximação com o animalesco aqui não remete, portanto, como em demais produções

filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968. Idem. **Homem unidimensional**: a ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: Edipro, 2015.

49. OITICICA, Hélio. Balanço da cultura geral brasileira 1968. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011c. p. 127.

50. Idem. Apocalipopótese. In: OITICICA, César [org.]. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azogue, 2011b. p. 111.

51. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 105.

52. PÉREZ-ORAMAS, Luis. Comentários introdutórios para o filme *Mangue Bangue* no MoMA (1 nov. 2010). In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p.133.

53. RAMOS, Fernão. Op. cit., p. 31.

marginais e outras cenas do filme, a uma imagem de degradação ou aversão.

Mangue Bangue constitui, assim, uma afirmação desesperada da marginalidade diante do cenário repressivo em uma proposta *subterrânea*, de radical e coerente experimentação em seus vários homólogos aspectos. Como vimos, no filme conjugava-se – sempre “por necessidade e negação” – a produção clandestina à censura e ao modelo semi-industrial cinematográfico com a tematização do *dropping out*; a potência libertária do precário desbunde com a liberdade de experimentação permitida pela clandestinidade e catalisada pela precariedade dos meios técnicos à disposição; a experimentação formal nos limites da forma cinema com a representação da experimentação de modos de vida de seus personagens-atores-autor “à margem” da sociedade. No mesmo sentido, como em seguida discutiremos, a encenação da libertação comportamental e da ampliação da sensibilidade no filme poderia apresentar-se aos espectadores de modo distinto ao modelo narrativo-representativo-industrial hegemônico do cinema, convocando-os a se atentar aos detalhes, ao ritmo da montagem, à aparência sensível da luz, das cores, dos objetos em cena. Conjuntamente era também proposto, por meio da interpelação pelo olhar e por demais recursos anti-ilusionistas que evidenciavam os rastros da presença do aparato cinematográfico, uma relação menos mediada com esses espectadores. Buscava-se, assim, provocá-los a uma reação mais sensória, não mediada ou apaziguada pelo discurso verbal, com a expressão inarticulada do horror assim apresentada, dada a considerada impossibilidade de intervenção concreta na realidade, de uma reação articulada e redentora à causa desse horror: resta como saída provisória um problemático retorno à vida animal, à margem da própria linguagem. Ou à experimentação clandestina, de existência e resistência precárias, mas irrecuperáveis pela “convi-conivência”. Em espera criadora, “germinativa”, por dias melhores, quando pudesse voltar à baila a articulação de ações coletivas, “situações de invenção e ação política” no espaço público então inexistente⁵⁴. Afinal, como colocava-se para Oiticica em sua *Subterrânia*, mas que poderia referir-se aqui ao cineasta e sua representação,

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

55. *Ibidem*, p. 27.

o jogo de forças do fora já não tem a ancoragem do momento ético, da mudança política comunitária que parecia anunciar-se no início dos anos 1960. A ética é substituída pela própria vida, pela necessidade de sobreviver e de construir um plano de imanência que servisse de combustível para a máquina sensorial que o artista é.⁵⁵

Mangue Bangue, filme-limite

O dado que nos parece mais singular do filme encontra-se na forma como abdica, também “por necessidade e negação”, do discurso verbal, ferramenta fundamental do cinema narrativo-representativo-industrial ou mesmo de grande parte do cinema nas margens da indústria. Como já observava Oiticica, essa opção no filme negava de imediato a predominância das referências teatrais ou literárias sobre o cinema, fazendo sobrepor uma exploração plástica dos fragmentos filmados a uma teleologia e encadeamentos dramáticos, em que se privilegiaria a comunicação e a narração⁵⁶.

Observa-se já em parte considerável das produções “marginais” um esgarçamento radical da narrativa, de modo tal que parecem constituir-se de blocos autônomos, com poucas articulações entre si e em torno de uma intriga. Esses blocos frequentemente contêm momentos de exacerbação expressiva da abjeção e do horror, não necessariamente motivados, dados a ver em longos planos esvaziados.

Em *Mangue Bangue* há por certo uma radicalização desse procedimento, dado que diversas sequências do filme se constituem nesse “fechamento sobre si”, em que o grito, o vômito, o choro etc., como expressão de um horror inominável, é a única situação dada a ver e perscrutada com insistência no plano-sequência. A ausência da palavra falada no filme coadunar-se-ia com essa predileção por planos de pura expressão, de laços tênues com uma intriga ou narração subjacente, nos quais o sentido lógico-verbal é suspenso. Mas não somente essas sequências da exacerbação expressiva revelam esse “fechamento sobre si”; nos planos mais marcadamente documentais, com os aparentemente “amadores” e os demais que independem dos desígnios da magra intriga do filme, percebe-se um deslocamento do interesse para a exploração plástica da imagem em termos fotográficos, sua aparência sensível.

Na soma desses procedimentos radicalizados do cinema e das artes de vanguarda do período – valorizadas por seu inacabamento e potencialidades anarrativas –, Oiticica tomava *Mangue Bangue* como um “filme-limite”. Seria uma experiência “limite”, como também considerava o *Ovo*, de Lygia Pape, ou o *Colidouescapo*, de Augusto de Campos, experiências artísticas que se encontravam

à beira de um colapso ou abismo entre um tipo de linguagem e (...) [a] negação de linguagem como instituição de produção de resultados (obras) (...) um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de *produção positiva* e de *negação de produção*: que não quer ser obra

56. OITICICA, 2011g, p. 111.

mas que quer *manifestar-se no tempo e no espaço* e que por isso mesmo é contradição e limite.⁵⁷

Mangue Bangue seria, assim, “filme-limite” por sua recusa ao sentido lógico-verbal, pela não linearidade, pela abertura a uma lógica experimental/processual e pela fragmentação – possibilitada pela simplicidade da estrutura e rarefação das ligações significativas entre blocos –, podendo, para Oiticica, servir como proposta de experimentação aberta aos participantes, como um “instrumento”. Como afirmava,

MANGUE-BANGUE não deveria então ser considerado, de um ponto de vista que espera que ele proponha “a busca por uma nova forma de cinema”, ou como uma simples metacrítica do atual, mas como um experimento-limite aberto e que propõe uma experimentação indeterminável ao colocar o produto – *o filme acabado* – como *instrumento*, ou seja, não como expressão, o que seria um fim-em-si-mesmo para a sétima arte, mas como um instrumento de experimentação aberta, livre do peso da categoria de arte.⁵⁸

O artista considerava, assim, *Mangue Bangue* de modo semelhante à projeção de filmes em suas proposições audiovisuais, como *Nitro benzol & black linoleum*, isto é, “como instrumento de algo que o incorpora”, perdendo assim a sua autonomia como meio artístico⁵⁹. Uma transição para um “novo tipo de linguagem” que exigiria a fragmentação, o inacabamento, a recusa da verbalidade, e que permaneceria como processo, aberto a novas transformações⁶⁰.

Atentemos ao fato de a abordagem do artista em seus textos sobre *Mangue Bangue* ser mais propositiva e especulativa do que analítica, buscando no filme de Neville, principalmente, pontos de contato com as suas próprias não narrações e quase-cinemas – como a disjunção semialeatória entre blocos visuais e sonoros –, e potencialidades para desenvolvimento nos trabalhos seguintes e na renovada parceria nas *Cosmococas*. Como notava Basualdo, a mais urgente questão artística proposta por Oiticica nos anos 1970 seria “como superar a natureza representativa da imagem – intimamente ligada, para ele, à narração e, portanto, à lógica linear e ao dualismo sujeito objeto – por meio de trabalhos que são levados a cabo tendo imagens como base”⁶¹.

Assim, interessava-lhe em *Mangue Bangue* a forma como Neville buscava colocar em primeiro plano, na fatura do filme, a plasticidade visual e cinética dos planos, o modo como fazia “a glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictórica”, contrapondo-a à narratividade e ao sentido lógico-verbal⁶², aspectos esses

57. Idem. Carta a Neville d'Almeida [21 jun. 1973]. In: D'ALMEIDA, Neville. *Além cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011d. p. 136, grifo do autor.

58. Idem, 2011e, p. 122, grifo do autor.

59. Idem, 2011h, p. 113.

60. Ibidem.

61. BASUALDO, 2001a, p. 50-51.

62. OITICICA, 2014, p. 92.

dominantes nas produções anteriores do cineasta e na estabelecida “forma cinema” como linguagem ficcional narrativa. Interessa-lhe de tal modo que crê ver esses aspectos “convencionais” totalmente rejeitados em *Mangue Bangue*.

Nesse mesmo sentido, o artista enfatizava também a desarticulação entre as partes e fragmentos do filme, descrevendo a montagem como tênue articulação aleatória e não linear de blocos autônomos, considerados, assim, “mosaicos-fragmentos”⁶³. Essa estrutura do filme apontava e, segundo o artista, já colocava em prática a possibilidade de construção como “mosaico”, “na qual as várias partes e fases constitutivas coexistem em uma relação de pura simultaneidade”, contra qualquer tipo de teleologia ou narrativa⁶⁴. Como resumo, em *Mangue Bangue*

existe uma intencionalidade constante em direção à plasticidade visual e cinematográfica, como se ao invés de questionar os conceitos e os destinos de uma expressão em crise, o realizador concentrasse aqui em episódios-blocos, cada um franco e completo, e editasse como se submetido a uma espécie de *operação do acaso*: não há intenção de ‘construir profundos complexos de significações’ por meio do todo editado: nem em questionar seu *limite*.⁶⁵

Desse modo compreendido, Oiticica não atentava para o fato de que em *Mangue Bangue*, apesar de constituído por blocos relativamente autônomos, predominava ainda uma montagem rítmica – que eventualmente impõe continuidades, causalidades, relações simbólicas e de temporalidade diegética entre segmentos, como recorrente na montagem cinematográfica – e, portanto, longe de ser “aleatória”⁶⁶. Também não levava em consideração o modo de construção relativamente convencional em termos de “linguagem-cinema” do percurso narrativo linear do protagonista em uma parábola hippie. Enfim, antecipando os passos que daria na retomada da parceria com Neville nas *Cosmococas*, o artista tomava *Mangue Bangue* já como obra processual e aberta à participação do espectador, articulada em seus segmentos de modo predominantemente descontínuo e aleatório, apesar de essa não o ser efetivamente, como vimos nesta análise – ao menos não do modo radical como Oiticica a descrevia. O mesmo poderia ser dito em relação ao fato de o filme constituir-se como uma negação do cinema como linguagem narrativa ou de recusa de significações gerais a partir de seu fechamento como obra acabada.

Importa também notar como as cinco primeiras *Cosmococas*, realizadas em parceria por Neville e Oiticica, constituem uma continuidade

63. Idem, 2011h, p. 114.

64. BASUALDO, 2001a, p. 44.

65. OITICICA, 2011e, p. 121.
Grifo do autor.

66. Cf. Idem, 2014, p. 92.

das obras, roteiros, proposições e discursos anteriores de ambos os artistas. Ressalta-se aqui a convergência na experimentação com a forma cinema em interface com distintas mídias visuais e audiovisuais – em “filmes-limite” que teriam no *Mangue Bangue* o seu momento de maior consistência antes da passagem aos quase-cinemas. O movimento de experimentação que perpassa o filme poderia, assim, indicar, ou mesmo implicar, conforme já considerava Oiticica como característica fundamental da vanguarda brasileira, a “construção de novos objetos perceptivos (táteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite”⁶⁷. Nesse sentido, podemos melhor compreender como esse novo “objeto perceptivo”, as *Cosmococas*, se constituía como “um prolongamento da experiência de cinema de Neville”⁶⁸.

Como exemplo da experimentação “além-cinema”, logo após a realização de *Mangue Bangue*, o cineasta pretendeu realizar, dada também a falta de recursos em seu exílio londrino e a dificuldade de distribuição de seus três filmes anteriores, um “filme de slides” como os “audiovisuais” referidos anteriormente⁶⁹. Pensado como uma continuação de *Mangue Bangue*, nesse “filme-limite”, que se denominaria *Cosmococa*, o cineasta pretendia não somente experimentar, como aqui, com as possibilidades da recusa ao discurso verbal, como também com a negação da imagem em movimento⁷⁰. A obra teria ainda uma estrutura narrativa, de modo que as imagens fixas se encadeassem como “nas histórias em quadrinhos ou nas fotonovelas”⁷¹.

Paralelamente, Oiticica faria em Nova York seus primeiros filmes em super-8 “não narrativos”, e tomaria conhecimento das *live performances* de Jack Smith, nas quais o próprio cineasta e *performer*, como um mestre de cerimônias, promovia a projeção de filmes e slides no espaço de seu loft em uma organização aleatória e com o acompanhamento sonoro de velhos discos de vinil. A essas performances, que incluíam também a montagem espontânea dos fragmentos projetados, Oiticica denominaria “quase-cinema”, termo pelo qual iria também se referir às *Cosmococas*.

Arriscamos, então, propor, no sentido de melhor compreensão das propostas de experimentação com a forma cinema que moviam o cineasta e que perpassam *Mangue Bangue*, uma artificiosa separação dos aportes criativos e conceituais singulares de Oiticica e Neville na realização das cinco primeiras *Cosmococas*⁷². Cremos que Oiticica, como antecipado em seus roteiros e filmes em super-8, e também ao discutir demais experiências audiovisuais como as *live performances* de Jack Smith e o próprio *Mangue Bangue*, como vimos, ambicionava superar a

67. Idem, 2011i, p. 104.

68. Idem, 2009, p. 123.

69. D'ALMEIDA, Neville.
Op. cit., p. 298.

70. Cf. OITICICA, 2009, p. 124.

71. D'ALMEIDA, Neville.
Op. cit., p. 298.

72. Artificiosa pois, apesar de ser possível identificar nos próprios discursos de ambos os artistas sobre as *Cosmococas* certos interesses singulares, esses não seriam separáveis de uma interlocução de anos e de um ambiente cultural relativamente comum. E como já explicitamente lembrava Oiticica, “não tem mais sentido ‘obra conjunta’ de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’ mas incorporamo-nos mutuamente de modo q o sentido da ‘autoria’ é tão ultrapassado quanto o do plágio”. OITICICA, 2014, p. 97.

narração e a linearidade implicadas nas práticas correntes com imagens em movimento. Para tal fim, seguindo as propostas de John Cage e Jack Smith, o artista recorria à aleatoriedade dos encadeamentos entre fragmentos visuais e sonoros, por sua vez desierarquizados na estrutura geral – como ocorria nas *Cosmococas*⁷³. Nelas, essas unidades básicas, denominadas “blocos”, não mais obedeceriam a uma ordem sucessiva, mas se apresentariam como intensidades ou simultaneidades.

Observando-se o que era pensado pelo cineasta em seu “filme de slides” *Cosmococa*, percebemos uma tendência no seu trabalho em direção a uma maior fragmentação e condensação dos “blocos” de imagem, tendência que se desdobra nas *Cosmococas*, no que Oiticica irá denominar de “momentos-*frame*”, como se os blocos de “situações-limite” que surgem em *Mangue Banguê*, condensados em planos-sequência relativamente autônomos, pudessem ser ainda mais condensados em algumas imagens fixas fragmentadas, “explodindo em slides” nas *Cosmococas*, como um “avanço estrutural na obra de Neville”, sua “suíte lógica”⁷⁴. Os blocos formados por milhares de fotografias encadeadas a 24 quadros por segundo apresentar-se-iam nas *Cosmococas* como algumas poucas imagens fixas projetadas em um mesmo espaço – como já pretendia Neville em seu “audiovisual”.

No entanto, a proposta de apresentação simultânea e aleatória desses blocos fragmentados em uma “montagem por contiguidade” nas quatro paredes e teto do ambiente não estava nos planos do cineasta. Cremos que Oiticica teria proposto que a duração dos blocos projetados, agora imagens estáticas, fosse dada somente pela montagem aleatória e pelo eventual “*timing interior*” dos participantes, que decidiriam sobre a atenção dada a eles, as suas durações, suas composições e progressões, como um “quase-cinema” distinto dos “audiovisuais”⁷⁵. Quase-cinema, pois possibilitaria uma espécie de decupagem da experiência do cinema, da relação em contínuo movimento entre blocos estáticos, apresentados anteriormente aos espectadores em um filme como *Mangue Banguê* necessariamente de modo sucessivo, mesmo que em uma montagem disjuntiva, paralela etc.

Até então alheio às pretensões do cineasta, a Oiticica importava questionar também a fixidez da projeção e da posição do espectador no espaço entre tela e projetor, condições solidamente estabelecidas da forma cinema. Projetados nas paredes, em diferentes tamanhos e perspectivas, os blocos seriam dados a ver não mais em uma cadeira de cinema, mas em redes, areia revestida, colchonetes etc.

E assim, mais importante, como prolongamento de todas as suas *manifestações ambientais*, o artista se propunha a expandir a estrutura aberta

73. Mesmo que, comparando-se às estruturas das *live performances* de Jack Smith e de alguns dos próprios Super-8s de Oiticica, o sequenciamento permutacional das fitas de áudio em *loop* e de rotação dos *slides* fosse relativamente fixo, modular e, portanto, reencenável e realocável nos mesmos parâmetros.

74. *Ibidem*, p. 96.

75. “As coisas ficam assim como se fosse assim uma espécie de momentos-*frame*, entende? Não é essa coisa de ‘audiovisual’ (...). É um quase-cinema, que na realidade tem mais da linguagem de cinema do que de fotografia. A sequência não é uma sequência naturalista, mas é uma sequência de contiguidades.” *Ibidem*, 2009, p. 133.

ao espectador de *Mangue Banguê*, efetivada pelo rompimento de convenções ilusionistas do cinema, o inacabamento e a fragmentação da forma e demais recursos que interpelavam os espectadores para uma posição mais ativa. Assim, pretendia estender as proposições processuais “incorporadas” pela comunidade germinativa nas cenas do filme *Suprabertas* também aos “espectadores”, tornados participantes nas instruções dadas nas *Cosmococas*⁷⁶. Os “blocos” de imagens serviriam, agora efetivamente, mais como um instrumento para “exercícios para o comportamento”, experiências, “suprasensação” dos participantes no ambiente em que se dão as projeções aleatórias, do que como suportes para representação⁷⁷.

76. Cf. Idem, 2014, p. 97.

77. Ibidem, p. 94.

Já a Neville, na própria diferenciação proposta por Oiticica, importava ainda experimentar com linguagem-cinema em uma ordem “positiva”, na qual a produção de resultados palpáveis, “objetificáveis”, ainda possuía importância para além de servir como “instrumento”, assim como o comportamento dos participantes não se colocava como fim último de suas propostas⁷⁸. Tendo-se como base as suas demais obras e propostas de então, e a análise de *Mangue Banguê*, percebe-se que Neville propunha, até então, experimentar com formas narrativas em diferentes mídias, mesmo naquelas que não as demandavam em sua prática corrente, como os “audiovisuais”. Ainda que em obras estruturadas em blocos de imagens (planos cinematográficos ou slides) relativamente autônomos, fragmentados, descontínuos, esses eram “geometricamente enquadrados no corte-montagem” em uma forma fixa, não aleatória, com vistas à criação de algumas intencionais relações causais, temporais, rítmicas, simbólicas e narrativas⁷⁹. Esse seu aporte era, portanto, apagado nas *Cosmococas*.

78. Idem, 2011d, p. 136-137.

79. Idem, 2014, p. 92.

Como vimos, importava ainda ao cineasta o problema da imagem, tanto como representação indicial, eventualmente simbólica, quanto pela plasticidade visual da representação fotográfica, que Oiticica julgava ter superado em sua prática artística com a *Tropicália*, e que retorna nessas *Cosmococas*. Também se colocava nesses quase-cinemas, como em *Mangue Banguê*, a problemática da imagem fotográfica como ato corporal expressivo, em que as marcas do fazer artístico apresentam-se como índices no campo registrado.

Em resumo, a experimentação poética do realizador volta-se à produção de objetos artísticos a serem vistos com atenção em sua completude, em um quadro determinado em uma superfície bidimensional, construídos em uma necessária sucessão temporal de blocos de imagens fixos – mesmo que fragmentados, descontínuos – que, por sua vez, apresentam-se como registros de signos indiciais, como captação “direta” de eventos vividos e que também importam por sua plasticidade cromática,

arranjo espacial e temporal, expressividade etc. Essa experimentação volta-se ao cinema como forma artística, enfim, mesmo que, como em *Mangue Banguê*, no limite de sua autonomia como meio, em “contaminação” potencial com práticas artísticas em distintos meios visuais e audiovisuais. E poderia desembocar, em um ato de incorporação mútua, nas experiências em “campo expandido” das *Cosmococas*, mas pode, ainda hoje, sugerir outras experiências limítrofes na persistente, restrita, mas ainda estética e politicamente potente, forma cinema.

Bibliografia

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

BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001a.

BASUALDO, Carlos. Waiting for the internal sun: notes on Hélio Oiticica's quasi-cinemas. In: BASUALDO, Carlos. **Hélio Oiticica: quasi-cinemas**. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001b. p. 39-51.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

COELHO, Frederico. **Eu brasileiro confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico. A redescoberta de Mangue-Banguê. In: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 105-107.

D'ALMEIDA, Neville. [Entrevista]. Entrevistadora: Katia Maciel. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009. p. 284-292.

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

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

ARS FAVARETTO, Celso. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. *In*: BRAGA, Paula. **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.
ano 17
n. 36

Mangue Banguê (1971), Neville d'Almeida, Brasil.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

MARCUSE, Herbert. **Homem unidimensional**: a ideologia da sociedade industrial avançada. São Paulo: Edipro, 2015.

MORAIS, Frederico. Audiovisuais. *In*: FERREIRA, Glória (org.). **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 391-394.

OITICICA, Hélio. [Correspondência]. Destinatário: Rubens Gerchman e Ana Maria Maiolino. Londres, 1969a. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0983/69.

OITICICA, Hélio. [Correspondência]. Destinatário: Lygia Pape. Londres, 9 set. 1969b. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0928/69.

OITICICA, Hélio. Subterrânea. **O pasquim**, Rio de Janeiro, n. 68, p. 15, 7-12 out. 1970.

OITICICA, Hélio. **Mundo abrigo (16 jul. 1973-27 out. 1973)**. [S. l.: s. n.], 1973. Acervo Projeto Hélio Oiticica, n. 0194/73.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

OITICICA, Hélio. Lygia baby. *In*: FIGUEIREDO, Luciano (org.) **Lygia Clark – Hélio Oiticica**: cartas, 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 128-135.

OITICICA, Hélio. Nitro Benzol & Black Linoleum (9 set. 1969). *In*: BASUALDO, Carlos (org.). **Hélio Oiticica**: quasi-cinemas. Ostfildern-Ruit: Kolnischer Kunstverein, 2001. p. 81-88.

OITICICA, Hélio. Tape para Augusto e Haroldo de Campos (mar. 1974). *In*: COHN, Sergio; OITICICA, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oiticica: encontros**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2009. p. 120-139.

OITICICA, Hélio. Anotações sobre o Parangolé. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011a. p. 73-85.

OITICICA, Hélio. Apocalipopótese. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011b. p. 111-113.

OITICICA, Hélio. Balanço da cultura geral brasileira 1968. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011c. p. 123-130.

OITICICA, Hélio. Carta a Neville d'Almeida (21 jun. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011d. p. 136-137.

OITICICA, Hélio. Ensaio para a apresentação do filme *Mangue Bangue* na Quinzena dos Realizadores no festival de Cannes (3º Ensaio, abr. 1974). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011e. p. 120-122.

OITICICA, Hélio. Londocumento. *In*: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011f. p. 143-144.

OITICICA, Hélio. Mangue Bangue (1º Ensaio, 9 mar. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011g. p. 111-112.

OITICICA, Hélio. Mangue Bangue (2º Ensaio, 2 jul. 1973). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011h. p. 113-115.

OITICICA, Hélio. Situação da vanguarda no Brasil. *In*: OITICICA, César (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011i. p. 103-104.

OITICICA, Hélio. Subterrânia. *In*: OITICICA, César. (org.). **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco Azougue, 2011j. p. 145.

ARS OITICICA, Hélio. Bloco-experiências in Cosmococa: programa in progress (3 mar. 1974). *In*: BUCHMANN, Sabeth; CRUZ, Max Jorge Hinderer (org.). **Hélio Oiticica & Neville d'Almeida: Cosmococa**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014. p. 89-104.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Comentários introdutórios para o filme *Mangue Banguê* no MoMA (1 nov. 2010). *In*: D'ALMEIDA, Neville. **Além cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 132-133.

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

ROCHA, Glauber. *Udigrudi: uma velha novidade*. **Crítica**, Rio de Janeiro, p. 12-13, 1-7 set. 1975.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60*. *In*: BASUALDO, Carlos (org.) **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.