

Materialidade e imaterialidade no cinema efêmero e híbrido de Rubens Gerchman

Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo

O texto discorre sobre o cinema “experimental”, “efêmero” ou “filmes de artista”, produzido pelo multimídia Rubens Gerchman (1942-2008). Detém-se, de modo especial na análise do filme *Triunfo Hermético* (1972), concluído logo após o retorno do artista de Nova York, cidade para onde o mesmo seguiu em 1969, com o prêmio de Viagem ao Estrangeiro, conquistado no Salão Nacional de Arte Moderna. O artista apresentou esse filme de curta metragem na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, em paralelo à exposição de Artes Gráficas, ali realizada em 1976. Nesse filme, o artista hibridiza palavras recortadas em diferentes materiais sólidos ou grafadas com tintas de diferentes cores, ora em português ora em inglês. Tais palavras remetem de modo especial aos quatro elementos da natureza e posicionam-se na areia ou são lançadas ao mar pelo artista. Este veste uma longa capa e age como um xamã, ao caminhar pela praia fazendo uma espécie de culto ou reverência à natureza.

Palavras-chave: Cinema Experimental, Cinema de Artista, Rubens Gerchman, Imagem e texto, Imaterialidade.

*

The text discusses the experimental, ephemeral or artist cinema, produced by the multimedia artist Rubens Gerchman (1942-2008). He is particularly concerned with the analysis of the film *Triunfo Hermético* (1972), concluded shortly after the return of the artist from New York, where he followed in 1969, with the Prize for Journey to Foreigners, won at the National Salon of Modern Art. The artist presented this short film in the Gallery of Art and Research of UFES, in parallel to the exhibition of Graphic Arts, held there in 1976. In this film, the artist hybridizes words cut in different solid materials or written on the sand of a beach in Portuguese and English, of different colors. These words refer in a special way to the four elements of nature and standing in the sand or are thrown into the sea by the artist. He wears a long cape and acts like a shaman, walking along the beach making a kind of worship or reverence for nature.

Keywords: Experimental Cinema, Artist's Cinema, Rubens Gerchman, Image and Text, Immateriality.

Considerações preliminares

A partir da virada das décadas de 1960/1970, um grupo ainda reduzido de artistas brasileiros, com destaque para os cariocas, voltava o olhar para as mudanças do paradigma criativo e para o processo de desmaterialização da arte, que ocorria nos centros hegemônicos, iniciando no país a criação de diferentes propostas conceitualistas e experimentais. Para isso contribuiu o trânsito que alguns jovens empreenderam por alguns dos polos artísticos internacionais onde se estabeleceram temporariamente, em decorrências de premiações conquistadas no Salão Nacional de Arte Moderna. Outros buscaram aproveitar as bolsas de estudo concedidas por instituições brasileiras e estrangeiras para, em exílio voluntário, fugir do controle do regime militar. Nessa mesma época, muitos jovens revelariam interesse por trabalhos multimídia, misturando processos artísticos tradicionais, materiais e mecanismos industriais, ou obtendo imagens recorrendo às tecnologias disponíveis naquele momento.

É nesse contexto que se insere a diversificada produção experimental de Rubens Gerchman (1942-2008), que ganharia destaque na metade dos anos de 1960. Lançando mão de uma gama diversificada de materiais descartados ou triviais, o artista desenvolveu propostas ousadas, irônicas e irreverentes, carregadas de sensualidade ou de erotismo, para referir-se a situações e acontecimentos cotidianos ou ironizar a realidade política repressora do país.

Foi nessa época que aprendeu a gravar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ateliê de Adir Botelho, interessando-se de modo especial pela litografia. Aprendeu também serigrafia com o gravador capixaba Dionísio Del Santo. Iniciava, então, uma produção gráfica diversificada em que recorria a elementos autobiográficos, como na série *Sou 1566 166, logo existo!* (Carteira de Identidade), e no álbum de litografias *Félix Pacheco 1566 166*, editado em parceria com Carlos Scliar. Se ambas as séries foram protagonizadas pelo número da carteira de identidade do artista, os códigos numéricos e os linguísticos iriam se projetar em grande parte dos trabalhos de Gerchman.

Criou, assim, uma verdadeira gramática visual, não por acaso denominada pelo artista de *Cartilha no Superlativo*, composta por palavras como: Lute, SOS, Terra, Ar, Água, Fogo (que não ocultavam o sentido político, embora parecessem remeter simplesmente aos elementos da natureza ou aos signos do zodíaco). Parte desses signos verbais daria origem a gravuras, esculturas, objetos e instalações, sendo que nesses últimos recorreu a materiais industriais opacos e transparentes. Na época, materiais como fórmica, vidro e acrílico eram ainda pouco utilizados por artistas brasileiros. Se alguns desses objetos escultóricos foram recheados com algodão, a maior parte deles consistia em simples recortes monumentais das letras constituintes das palavras nos citados materiais, de uma mesma cor, e apresentadas inicialmente em ruas e praças, para mais tarde adentrarem também as galerias e os museus. De maneira desafiadora ou provocativa, algumas dessas palavras/objeto eram instaladas sorrateiramente em ruas de grande movimento no centro do Rio de Janeiro, gerando estranhamento, perplexidade e interferindo no cotidiano da cidade ou mesmo interrompendo momentaneamente o fluxo do tráfego, até serem retiradas.

Todavia, parcela não menos significativa desses signos linguísticos também deu origem a poemas visuais, cartões postais e a livros de artista, formulando com eles redundâncias ou paradoxos. Ou seja, alguns trabalhos consistiram em enterrar a palavra terra em caixas cheias de terra, em colocar a palavra água, flutuando em recipientes cheios de água ou em acoplar à palavra nuvem ou ar flocos de algodão. Da mesma forma, também imprimiu, colou ou pintou palavras em objetos e outros trabalhos de natureza bi e tridimensional, vinculados à *Nova Objetividade Brasileira*, entre os quais vale citar: *Caixas de Morar*, *Caixas da Origem*, *Elevador Social*, *Caixa & Cultura: o rei do mau gosto*, *Ônibus*, e posteriormente também nas emblemáticas *Caixas de Fumaça*.

Esses e outros códigos linguísticos percorreram toda a longa trajetória criativa de Gerchman, insinuando-se individualmente por seu próprio sentido ou em frases de ordem, em composições que fazem referência à realidade sócio-política do país: futebol, multidões concentradas nos estádios ou nas ruas, jogos de azar, concursos de miss, programas de televisão, enredos de fotonovelas, cenas urbanas, casais em situações românticas ou eróticas, filas de desempregados, acontecimentos passionais, desaparecidos políticos e a propaganda das moradias populares pelo governo. A maioria desses temas era extraída ou inspirada de manchetes de jornais populares.

Na metade da década de 1960, o jovem artista já havia, portanto, se inserido no grupo da chamada *Vanguarda carioca*, aproximando-se de artistas de sua geração ou mais velhos, entre os quais: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Sérgio Camargo, Pedro Escosteguy, Antônio Dias, Carlos Vergara e Roberto Magalhães. Com os quatro últimos chegou a constituir um grupo de performances e a desenvolver projetos colaborativos e a participar de exposições emblemáticas, como *Opinião 65 e 66*, realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo objetivo era estabelecer uma espécie de analogia entre a arte produzida no país e no exterior.

Em 1966, Gerchman e seus companheiros do referido grupo realizaram no Rio de Janeiro a exposição *Pare* (1966), na Galeria G-4, constando de pinturas de gramática pop, objetos e instalações interativas. Organizada pelo fotógrafo David Zingg, marcou a inauguração da galeria, com ousado projeto de autoria de Sérgio Bernardes.

Na abertura da mostra (22 de abril de 1966), Gerchman e mais dois integrantes do *Grupo Happening*, promoveram na galeria um inusitado happening, que pelo seu ineditismo gerou polêmica e grande número de matérias publicadas na imprensa carioca, antes e após a realização do evento. Quase sem exceção, o foco das abordagens críticas centrou-se no Happening e não na exposição, que transcorria no mesmo espaço. Demonstrando pouca familiaridade com propostas dessa natureza, os articulistas recorreram a autores europeus, entre eles o artista e poeta francês Jean-Jacques Lebel, para auxiliá-los a definir o conceito de happening, bem como ao crítico Mário Pedrosa, que, entre outras coisas, afirmou ter sido o primeiro evento do gênero realizado na América Latina.

Entre a perplexidade de uns e a curiosidade de outros, aqueles que acorreram à galeria, convocados pela chamada da imprensa, o fizeram atraídos pela novidade do happening, considerando que até então não havia ocorrido evento semelhante no Rio de Janeiro. Mas ao adentrarem o espaço, os visitantes se depararam com trabalhos de linguagem pop, que consistiam em pinturas nas paredes e em inusitados objetos interativos, de autoria de

Escosteguy e Gerchman, espalhados pela galeria. O último expôs *Marmita, Ônibus, Elevador Social e Edifício* (todos datados de 1966). O público era estimulado a empurrar o *Ônibus* e a entrar no *Elevador Social*, onde era aprisionado. Mas *Edifício* parece ter sido a obra que mais chamou a atenção do público e da crítica, a contar pelas informações da imprensa.

Esse objeto (ou instalação?) compunha-se de vários recipientes de vidro (utilizados como baleiros, em bares), os quais se moviam em torno de um eixo, montado sobre um pedestal de madeira pintada, no qual o artista anotou Bloco 1 e hipotéticos números, numa referência aos apartamentos de um edifício residencial. Em lugar de balas, os recipientes de vidro continham pequenas bonecas de plástico, comprimidas umas contra as outras. Remetia, assim, simbolicamente aos empilhamentos de pessoas que dividiam então, os diminutos espaços dos apartamentos do tradicional bairro de Copacabana, onde o artista também residia.

Segundo Gerchman, o público não demonstrou qualquer constrangimento em abrir os vidros e se apossar das bonecas, talvez porque os objetos lhe despertaram mais curiosidade que interesse. Entretanto, os articulistas da imprensa referiram-se a tal reação como sinal de mudança do público que passou a frequentar os espaços expositivos:

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

Os articulistas não deixavam de ter razão, ao afirmarem que a certa altura o público começou a bradar pela realização happening, uma vez que a imprensa o havia anunciado com antecedência para ocorrer nessa mesma noite, a cargo de Gerchman, Vergara e Escosteguy. Foi então que o primeiro arrancou de dentro de uma mala de viagem, posicionada no centro do espaço expositivo, “alguns cartazes”, contendo frases indagativas, que eram erguidas e mostradas ao público presente: “Como é o homem?; O que o homem deseja?...”. Enquanto Escosteguy fixava esses cartazes em uma parede da galeria, outros objetos eram retirados da mala: “uma fotografia colorida de uma moça nua; uma réstia de cebolas; um desenho do Sr. Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha; um manequim de alfaiate, com um coração de veludo vermelho e o sexo masculino a descoberto; além de um quilo de feijão”, que foi entregue a Vergara. Este levantava “a cada instante o manequim, fazendo à plateia as perguntas que estavam escritas nos cartazes fixados na parede”.

Embora o evento tenha sido descrito de maneiras diferenciadas pela imprensa, segundo Gerchman, cada ação ocorreu entre “entre risos, vaias e palmas”, até que alguém gritou: “O que o povo tem?”. E a pergunta foi prontamente respondida por ele: “Fome!”. Nesse exato momento arrancou da barriga do boneco o saco de feijão e começou a atirá-lo sobre o público presente, numa alusão ao que fazia na época o conhecido animador de televisão Chacrinha, que atirava alimentos sobre as pessoas que participavam de seu programa. Essa atitude artística, além de ironizar a realidade do país, imbuía-se de conotação política.

Indagado, na oportunidade sobre o significado do evento, Mário Pedrosa destacaria a tentativa dos artistas de buscarem a participação do público na ação, assim se posicionando:

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

O cinema experimental

Em Nova York - cidade para onde seguiu para usufruir do prêmio angariado no Salão Nacional de Belas Artes -, Gerchman deu continuidade a trabalhos anteriores que confirmavam sua vocação experimental. A permanência naquela cidade americana (1969-1971) desvelaria ao artista outras tendências, materiais e referências criativas, que ampliaram seu universo expressivo e permitiram-lhe desenvolver novas propostas, que pareciam subverter as referências ao gosto popular ou à “estética do mau gosto”, como alguns críticos denominaram a produção do artista. Deu também continuidade à *Cartilha no Superlativo*, com palavras grafadas em inglês: Black, White, Sky, Man, Woman, Snake, Sinuous, Sign. O propósito do artista era produzir jogos semânticos, formular homologias visuais entre o signo e a forma visual e provocar com tais palavras um sentido ambíguo, ambivalente, paradigmático, redundante. Nesse sentido, criou entre outras oposições, White/Black e Yellow/Red, recorrendo a cores que não correspondiam ao significado do código, ou seja, preto foi pintado de branco e branco de preto. Uniu as palavras homem/mulher recorrendo a dobradiças, para criar termos híbridos ou palavras compósitas, que não deixavam de remeter à ambivalência sexual, ou seja, ao hermafroditismo ou à androginia. A partir das palavras cobra, sinuoso e signo, criou formas tridimensionais, que faziam referência à configuração semântica das mesmas.

Esses mesmos jogos de oposições foram empregados pelo artista em seus experimentos com cinema, enquanto possibilidade de desenvolver novas investigações, transgredir suportes e meios convencionais, subverter o conceito de obra única e prescindir da instituição como instância veiculadora e legitimadora da arte. A aproximação com Glauber Rocha parece ter contribuído de alguma maneira, para despertar no artista o interesse pelo cinema. Vale lembrar que o cineasta havia produzido *Pátio* (1959), filme autoral e curta metragem, que alguns consideram ser a primeira obra realmente experimental, na qual recorreu a imagens incongruentes ou desconexas, algumas das quais dialogam com as pinturas concretistas, rompendo assim a narrativa linear.

Antes de seguir para os Estados Unidos, Gerchman já havia elaborado cartazes para alguns filmes e participado de *Ver Ouvir* (1966) - curta metragem, em 35 mm -, dirigido por Antônio Carlos Fontoura, com fotografia de David Zingg. O filme é um documentário sobre a obra de três artistas jovens: o próprio Rubens Gerchman, Antônio Dias e Roberto Magalhães. Segundo Gerchman, essa participação em um “filme quase inteiramente rodado na rua, em

meio ao tráfego e diante dos transeuntes, com as pinturas dos três artistas sobre a calçada, entrevistas e som direto”, teve vital significado “quanto à maneira de encarar os quadros e objetos feitos até então, pois tive que rever meus pontos de vista, após esse contato de meu trabalho com a rua”.

O artista produziu também um vídeo-tape de mesmo tema (1967), atuação que levou o diretor Joaquim Pedro de Andrade a convidá-lo para atuar como cenógrafo e figurinista no filme *Macunaíma* (1969). Gerchman declinou do convite, pois viajaria com o supracitado prêmio de viagem ao exterior.

Se ao retornar ao Brasil Gerchman produziu, pioneiramente, alguns filmes experimentais em 35 mm, vídeos e em Super-8, foi durante a jornada americana que iniciou a produção do roteiro de *Triunfo Hermético*, curta metragem produzido logo após seu retorno ao Brasil (dezembro de 1971 e fevereiro de 1972).

Antes de discorrer sobre a especificidade da película convém esclarecer que os filmes experimentais se caracterizam pela quebra da linearidade da narrativa e do ingrediente ilusório; mas também pela distorção consciente das imagens e dos meios específicos do cinema, para ressaltar os seus elementos visuais e os valores plásticos ou poéticos (manipulação dos efeitos de luz e apropriação de elementos extraídos da pintura, da escultura, e de outras artes). Nesses filmes ocorre, ainda, a valorização dos efeitos mentais e sensoriais, em detrimento da pura visualidade; a preferência pela tendência abstracionista; a recorrência à montagem e ao close-up, artifícios que tanto visam envolver o espectador como atribuir à película novos sentidos. Essas práticas experimentais, também chamadas de “cinema independente”, “filme de artista”, “cinema fluido”, não caracterizam um estilo específico, mas abrangem diferentes proposições cinematográficas. Trata-se de produção alternativa, em relação ao cinema tradicional, por ser destituída de “regras pré-definidas; por sobrepor diferentes linguagens, imagens, materiais, e por incorporar uma gama ampla de elementos possíveis ou imprevisíveis”, mantendo, assim, relação com o conceito de “Obra aberta”, proposto por Umberto Eco, como bem observa Araújo Silva.

Essa filmografia institui-se, não raramente, como montagem performática ou instalação, produzida com poucos recursos e pequenas equipes de produção, sendo que o artista-cineasta muitas vezes é quem dirige, faz a cenografia atua como ator e até como fotógrafo, tal como no citado *Triunfo Hermético*, de autoria de Gerchman. Por essas e outras razões, os filmes experimentais não se inserem no circuito comercial, transitando à margem das salas convencionais de cinema, exibidos em galerias, museus e outros espaços alternativos.

O filme Triunfo Hermético

Foi o mais intrigante e complexo trabalho de cinematografia realizado pelo artista – e do qual ele também participou de algumas das cenas filmadas em uma praia carioca, posicionando-se como uma espécie de xamã/performer. Com o corpo coberto por longa capa preta, caminha lentamente pela praia, com o rosto e as mãos cobertos de areia. Parece desenvolver, assim, um ritual mágico, de culto ou de invocação às forças da natureza,

derramando pigmento amarelo, preto e vermelho na areia da praia, para em seguida grafar sobre a areia diferentes palavras, sobre as áreas tingidas com esses pigmentos. Entretanto, as palavras têm duração efêmera, pois são quase que instantaneamente desmaterializadas ou apagadas pelo movimento incessante da maré. A câmara vai focando ora pernas e pés masculinos, ora femininos, movimentando-se lentamente na areia. Simultaneamente veem-se mãos desenhando ou fixando palavras coloridas na areia da praia ou instalando essas mesmas palavras formatadas em diferentes materiais, sobre formações rochosas à beira mar. Neste caso, os signos linguísticos são recortados em materiais resistentes e efêmeros, leves e pesados, lisos e rugosos, sendo parte das letras revestidas com pedaços de espelho, sobre os quais o céu e elementos da paisagem ao redor aparecem refletidos. Em movimentos lentos, a câmara vai focando à distância o céu, o mar, o vai e vem da maré, a vegetação e os acidentes rochosos próximos, intercalando tomadas em close-up das palavras fixadas na areia. As palavras enterradas parcialmente na areia são logo arrancadas e carregadas pelas águas do mar. Permanecem alguns instantes flutuando até serem novamente lançadas ou devolvidas à areia, num eterno recomeçar. Na tomada seguinte, a câmara revela a segmentação da palavra em seus signos letras e sílabas, detendo-se a focar depois a sua recomposição dos códigos semânticos, pela juntada de seus elementos mínimos: letras e sílabas. Esse processo que vai se sucedendo em diferentes tomadas da câmara, confirma, assim, a proposição de jogos linguísticos, paradigmas estruturais e o estabelecimento de relações conceituais.

Gerchman propõe, assim, a indistinção ou a sobreposição entre real e imaginário, material e imaterial, construção e desconstrução, verbal e visual, significante e significado. Cria poemas visuais com combinatórias sintáticas, grafadas ora em português, ora em inglês: Atlântida, Start, Sage, Age, Art, Paisagem, Man, Woman, Ar, Terra, Fogo, Mar, Sol, Céu, Sal, Nuvens, Gnosis, Scan, Imagem, Viagem, Sul, Equador, Horizonte, América.

A câmara se aproxima e se afasta, intermitentemente, a cada aparição das palavras, em tomadas intercaladas com passeios panorâmicos pela paisagem do Rio de Janeiro, promovendo uma arqueologia da memória e dos sentidos: Pedra da Gávea, céu de intenso azul, pôr do sol, nuvens, morros. Sobre estes últimos foram escritas ou fixadas algumas das citadas palavras, ao lado de moitas de capim balançando ao vento e de gaiotas sobrevoando livremente o espaço. Em outras tomadas, a câmara captura elementos estranhos ao ambiente, como papéis e outros detritos espalhados na areia, que vão sendo envolvidos pelo movimento das águas, como se tentassem expulsá-los. Refere-se, assim, à poluição e à destruição estúpida e irresponsável da natureza pelo “homem civilizado”. Tais imagens instigam e apelam à consciência humana a importância de preservar a natureza, como forma de manter a vida e o equilíbrio material, existencial e espiritual.

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

noite, sob o efeito do pôr do sol, mantém, portanto, implicações políticas, antropológicas, éticas e poéticas.

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

Se facilmente se constata que a referência simbólica à terra brasileira, começou a gestada antes da realização do filme, o encadeamento e a sequência de imagens de *Triunfo Hermético* foi inspirada na leitura da obra de Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* (1955), no período em que o artista viveu nos Estados Unidos, conteúdo esse que muito instigou o artista, levando-a a olhar – segundo ele próprio - de maneira mais atenta para a própria realidade. O sociólogo franco-belga, em viagens realizadas ao Norte e Centro-Oeste do Brasil, na década de 1930, manteve contato com algumas sociedades indígenas, observando in loco a cultura material e imaterial desses povos, seu respeito e devoção à natureza e às suas forças incógnitas, o que ajuda a entender a consciência preservacionista da natureza, da memória e da história e da etnografia desses grupos sociais.

O filme de Gerchman contrapõe, assim, ao *modus vivendi* dos ditos “povos incultos ou primitivos”, a cultura da ganância e da destruição desmedida e insensível do “homem civilizado”. A vivência em um país estrangeiro e altamente desenvolvido permitiu ao artista refletir e compreender melhor seu próprio país, conforme revelou em depoimento concedido ao crítico Wilson Coutinho:

Acabei *Tristes Trópicos* que é um poema incrível sobre o Brasil. Encontrei no estruturalismo um método de análise para os latino-americanos. Os problemas da antropologia, a descoberta do índio, o papel da desagregação social provocada pelo colonizador, tudo isto está cada vez mais presente no que faço.

As tomadas de *Triunfo Hermético*, além de um arquivo ou inventário de palavras, deram origem a uma série de gravuras (serigrafias) em que o artista enfatiza, de modo especial, os elementos naturais: Água, Ar, Fogo e Terra (1973). Essa série foi exibida, juntamente com o álbum *Félix Pacheco* e um conjunto de litografias, totalizando cerca de 40 trabalhos (1966-1975), na individual *Gráfica*, realizada por Gerchman na Galeria de Arte e Pesquisa da UFES, em setembro de 1976.

Em tempos de forte repressão política, o título *Triunfo Hermético* não deixou de remeter, mesmo que subliminarmente, ao anseio de liberdade, reivindicado pelo autor e por tantos outros artistas de sua geração. Somava-se a isso o fato de exibir em alguns trabalhos a bandeira brasileira, mesmo que dissimulada ou desconstruída, pois era terminantemente proibida pelos militares a apropriação e uso dos símbolos nacionais em trabalhos artísticos ou com qualquer outra finalidade. Por outro lado, o retrato fotográfico do artista inserido no convite da exposição o apresentava dotado de longa cabeleira e costeletas, tragando um

charuto cubano, em meio a cuja fumaça saltava o termo que deu nome à exposição. Tais atributos traziam à lembrança a memória do líder guerrilheiro Che Guevara (1928-1967), causador de grande empatia entre os jovens da época, o que levou a polícia local a cogitar de fechar a galeria e a encerrar a exposição, antes mesma da abertura. Segundo a professora Gerusa Samú, na época coordenadora do espaço expositivo, isso só não ocorreu depois que ela prestou depoimento ao comando militar, convencendo os censores de que não existia, por parte do artista, qualquer intenção de desrespeitar a censura, nem de comparar-se ao referido personagem, uma vez que a mesma produção já havia sido mostrada em outros locais do país sem provocar polêmica ou levantar qualquer suspeita.

Após a projeção do filme – que até então tinha sido exibido apenas no Rio de Janeiro, em 1972, quando foi concluído -, o artista concedeu entrevista à imprensa capixaba, que foi orientada, pela razão citada, a não dirigir ao expositor perguntas de cunho político. Indagado sobre a constante recorrência às palavras nesse filme, bem como em objetos e trabalhos de pinturas e esculturas, Gerchman assim se posicionou: “O filme tem por objetivo devolver o sentido primeiro das palavras, original a elas, ligando toda uma problemática dos elementos (ar, terra) com que venho trabalhado há muito tempo”.

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

Curiosamente, se na época o colecionismo era palavra praticamente desconhecida em Vitória, e as obras expostas por Gerchman não eram de assimilação muito fácil, algumas de suas gravuras adquiridas na mostra. E à pergunta sobre o que achava do mercado de arte, não deixou de se referir ao hermetismo dos museus e do mercado às novas proposições:

Os museus e galerias se mostram muito fechados à arte experimental. Embora o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro mantenha uma sala destinada a propostas experimentais há grande dificuldade dos artistas jovens se inserir no mercado, que tenta neutralizar qualquer coisa nova.

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

Triunfo Hermético é, portanto, uma obra aberta e uma espécie de jogo, que “consiste neste caso em criar contextos que permitem provocar acontecimentos que o excedem – contrariamente a outros contextos ou sistemas sociais ou políticos, destinados precisamente a não ser transgredidos”

Referências bibliográficas

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

AMERICANO, Antônio M. (texto) entrevista concedida por Rubens Gerchman a Roberto Rocha, “Nossa arte tem estado muito envolvida com amenidades”, *A Tribuna* (Vitória, ES), 19 set. 1976.

ARAÚJO SILVA, Iomana R. de. *Cinemas fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema*. Recife (PE): Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2014 (Tese de doutorado). <http://repositório.ufpe.br/handle/123456789/13154>, acesso em 12/09/2017.

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

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

GERCHAMN, R. “Gerchman, o artista que testemunha e se faz presente”, depoimento à Revista *GAM* (7): 27, Rio de Janeiro, junho de 1967.

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

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

“O Happening acontece no Brasil”, depoimento de Mario Pedrosa ao *Jornal do Brasil* (RJ), 22 abril de 1966, Caderno B.

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

SCHWEIZER, Nicole. “La política de las imágenes. Um recorrido a guisa de introducción”, In: VALDÉS, Adriana Edição e Apres.) *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago (Chile): Metales Pesados, 2008, pp. 17-37.