rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Céu sobre água: O corpo coletivo de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler

Geraldo Blay Roizman[1]

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

[1] Geraldo Blay Roizman, nascido em 1965, é cineasta e artista plástico desde 1989. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela PUCCAMP em 1987, Mestre em Artes Visuais pelo instituto de Artes da UNESP/SP, com a dissertação "Mário Peixoto, um olhar fenomenológico", em 2003. Doutor desde março de 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA/USP, na linha de pesquisa "História, Teoria e Crítica", com a tese "Os Superoutros: corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil".

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Resumo

José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler experimentaram gestos libertários no teatro, na dança e no cinema. Por trás do despojamento do filme em super-8 *Céu sobre água* (1978), tido como um filme *hippie*, haveria todo um saber cultivado na experiência estética ligada à contracultura e que colocaria, aqui, toda a sua fé criativa numa possibilidade de organicidade entre o ato de filmar e dançar como antiespetáculo. O filme como o ato liberto de captar o espetáculo sensorial na própria presença diante da natureza em movimento incitou-nos a buscar, acima de tudo, investigar qual seria o sentido desse homem liberto na sua integridade por trás dessa câmera livre superoitista e desses gestos de imagem libertários, esse foi o desafio deste texto.

Palavras-chave: cinema experimental; super-8; corpo; contracultura.

Abstract

José Agrippino de Paula and Maria Esther Stockler experienced libertarian gestures in theater, dance and cinema. Behind the spoilage of the movie in Super-8 *Sky Over Water*, thought of as a Hippie movie, there would be a whole knowledge cultivated in the counterculture aesthetic experience that would put all the creative faith into a possibility of organicity between the act of filming and dance as anti-spectacle. The film as the liberated act of capturing the sensory spectacle in its own presence in the face of nature in motion has prompted me to investigate what would be the meaning of this liberated man in his integrity behind this free-willed super-eight camera and these gestures of libertarian image, that was the challenge of this text.

Keywords: experimental cinema, Super-8, body, counterculture.

Dentro de nosso estudo no doutorado em Crítica e História do cinema experimental, nos dirigimos ao super-8 da década de setenta sob o aspecto do gesto corpóreo e da contracultura, e da sua manifestação artística advinda de um modo comportamental peculiarmente libertário diante do momento repressivo do Brasil na década de 70. Entre os filmes que analisamos está *Céu sobre água* (1978), de José Agrippino de Paula, no qual encontraríamos algo de muito especial: o desenvolvimento, tanto nele como em sua companheira Maria Esther Stockler, de uma valorização extrema da experiência do corpo consigo mesmo e com a própria vida vivida como expressão, que revelaria o caráter de uma aguda consciência coletiva como valor fixo a ser desenvolvido ao longo de todo um percurso de experimentação na diversidade de processos artísticos que os dois experimentaram nos anos 60 e 70. Existiria, portanto, até a criação do filme a ser analisado, um saber cultivado na experiência contracultural, tanto no teatro e na dança como no cinema, que colocaria toda a sua fé criativa na possibilidade de organicidade entre o ato de filmar e em dançar como antiespetáculo.

As notas de um acorde da cítara, seguida de um piano, abrem a imagem como num passe de mágica exótico. Desvelam um outro tempo, em uma peculiar paisagem montanhosa de um vale formado pelo esplendoroso corpo nu, pernas e pelos pubianos femininos que dominam o quadro da imagem. A pele da coxa, envolta pela virilha iluminada pelo sol da manhã e pela perna suspensa em perspectiva em direção ao céu, é sombreada pelo espelhamento da outra perna, recortando um fundo de céu azul limpo.

A *raga*, que ouvimos aqui, é a espinha dorsal da música clássica indiana. Vem da palavra sânscrita *rani* e produz sentimentos como *shanti*, serenidade, paz; *shrungar*, sensualidade; *bakti*, devoção; ou *veer*, bravura. Na música clássica indiana, entre duas notas, estende-se um verdadeiro oceano de micro tons. Ravi Shankar (2014) dirá que cada *raga* tem seu movimento ascendente e descendente. Os microtons vibrariam aqui ampliando delicadamente o espaço/tempo sonoro sobre o movimento antigravitacional das pernas de Maria Esther.

De forma geral, as pessoas na sequência do filme aparecem nadando tranquilas na paisagem quente de Arembepe, uma praia ao norte de Salvador localizada no município de Camaçari, onde se instalara desde os anos 60 uma comunidade *hippie* e que, por condições específicas da área de reserva ambiental em que se encontra, ligada ao projeto de construção do Polo Petroquímico, sobrevive até hoje.

Vemos na imagem um despojamento que aparece nos movimentos em câmera lenta dos corpos de pele molhada imantados pelo brilho intenso do sol refletido na água que invoca um sentido de *home-movie*. O vagar que a câmera lenta imprime acentua a ligação com o pincelamento das notas do *raga*, que parece nos dizer que tudo ali é *shanti*, serenidade. Vemos a barriga pregnante de Maria Esther, grávida, nua, boiando

na água, como uma ilha composta com coqueiros ao fundo, brilhando com o reflexo do sol, num contraste simultâneo e harmônico entre azuis e laranjas.

Uma cabeça masculina aparece sombreada e, em *close*, a câmera parece se interessar pelo movimento sinuoso da água em seu rosto submerso, e isso será um achado no filme, pois esse movimento ondulatório se casará perfeitamente com as ondulações sonoras dos microtons da melodia do *raga*. Assim Maria Esther, grávida, aparecerá: dentro desses movimentos ondulatórios dos reflexos translúcidos na água em uma dança gestual, principalmente com as mãos, incorporando a ondulação do próprio movimento da água. A câmera reproduzirá, dessa forma, a imagem do diáfano ondulatório do movimento que ela própria produz, submersa, e que vivenciamos na imagem ao som dos microtons, adquirindo quase uma ressonância, pois há um retardo do movimento muscular no meio aquático mais denso que acentuaria ainda mais o casamento com o *raga*, estendendo o espaço/tempo sonoro. Os gestos de seus movimentos, submersos ou não, ondulando cada dedo em volteios progressivos, abrindo e fechando a mão e os dedos, mimetizariam uma planta marinha. Em determinado momento, essas mãos livres aparecem vaporosamente iluminadas com o brilho difuso da luz, nos lembrando das mãos algemadas da mulher no prólogo de *Limite* (1931), de Mário Peixoto. O plano seguinte é dos pés de uma criança (Manhã, batizada com o significado da palavra **cítara**, estrela da manhã), sentada convenientemente sobre uma superfície espelhada.

Um momento interessante é o que acontece em meio ao reflexo da superfície da água, no qual vemos uma tarde chuvosa, com nuvens brancas e lilases em meio ao verde dos coqueiros, e onde pingam gotas de chuva. É dessa mistura que se transmutará uma aparição, o emergir de uma verdadeira “divindade” feminina, o reflexo do corpo nu de Maria Esther a caminhar, numa frontalidade centralizada e numa rigidez dignas de uma deusa egípcia, uma “fantasmata”, entre o corpóreo e o incorpóreo da imagem reflexa, entre o individual e o coletivo. Agamben remeteria isso à ninfa, como sendo a imagem da imagem, “a cifra das *Pathosformeln*[2] que os homens transmitem uns

[2] Pathosformel ou "fórmula pathos" (plural alemão: pathosformeln) é um termo cunhado pelo historiador de arte e teórico cultural alemão Aby Warburg (1866-1929) em sua pesquisa sobre a vida após a morte da antiguidade (das Nachleben der Antike). É descrito como "as palavras primitivas da linguagem gestual apaixonada" e os "tropos visuais emocionalmente carregados que se repetem nas imagens na Europa Ocidental. Enquanto o termo está associado ao formalismo, Warburg restringe o conceito a temas culturais-psicológicos, pois ele detinha "um sincero desgosto pela estética da história da arte". Apesar do nome, o pathosformeln não fornece uma fórmula calculável para identificar os vínculos visuais entre as imagens. Em vez disso, apela à imaginação coletiva e individual para encontrar tais elos à parte daqueles baseados em idade, tipo, tamanho ou origem. Pathosfolmel.In: https://en.wikipedia.org/wiki/Pathosformel
“Se procurarmos entre essas epifanias algo como um arquétipo ou um original do qual outras derivariam. Nenhuma das imagens é original, nenhuma é simplesmente uma cópia. Nesse sentido a ninfa não é uma matéria passional á qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus

aos outros de geração a geração, e à qual se ligam na sua possibilidade de se encontrar e se perder, de pensar ou de não pensar" (AGAMBEN, 2012: 61). Ela caminha e se agiganta diante da câmera, e o próprio movimento de seus passos destrói o reflexo de sua imagem, como as grandes figuras míticas de *PanAmérica*. A criança, que antes se movia sobre um piso espelhado, aparece agora sentada na água como um pequeno Buda, antes de presenciarmos seu regozijo mamando no peito de Maria Esther. Reparamos no detalhe da sua pequena tornozeleira de conchas, símbolo de um mundo alternativo.

Recapitulando a trajetória de Agrippino, temos a quebra de padrões da fruição estética literária nos livros *Lugar público* (1965) e *PanAmérica* (1967); da forma teatral em *Tarzan III Mundo — o mustang hibernado* (1968), exibido no 1º Festival de Dança de São Paulo, em parceria do SESC com a Secretaria de Cultura do Estado na figura de Miroel Silveira, e em *Rito do amor selvagem* (1969); e do cinema no filme *Hitler III mundo* (1968), todos com o grupo Sonda. Estas obras foram realizadas dentro de um contágio entre a *Pop-Art* e o Tropicalismo[3], a partir de uma colagem ou mistura de meios e linguagens. Em *Rito do amor selvagem,* teríamos o primeiro espetáculo de teatro, no Brasil, a realizar um processo de criação experimental a partir de um trabalho coletivo, aprofundado da seleção de pessoas até a formação de um grupo ou família, aplicando diversas técnicas corporais, inclusive terapêuticas — ioga, laboratórios de sonhos — na elaboração de cenas, fruto da formação de Maria Esther, e utilizando elementos não reconhecíveis ao vocabulário artístico e que passaram a integrar a cena num mesmo estatuto de importância que a dança ou o teatro.

No grupo que se auto batizou Sonda, temos a abolição, enfim, da "forma teatro" (MORAES, 2011: 111) para uma forma *happening* ou *performance*, transformando o espetáculo em um grande movimento de despojamento entre a expressão estética e a

materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível do seu vir a ser, é o que chamamos tempo, o que Kant definia por isso em termos de uma autoafecção. As *pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, "fantasmatas" no sentido que lhe dá Domênico de Piacenza, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia." Agamben, Giorgio. *Ninfas.* Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

[3] Tropicália, tropicalismo ou movimento tropicalista foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas da vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como o *rock'n'roll* e o concretismo), misturando manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha objetivos comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob a ditadura militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé), na literatura, com o livro *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, nas artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), no cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema Novo de Glauber Rocha) e no teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa e dos próprios Agrippino e Maria Esther, entre outros). Um dos maiores exemplos do movimento tropicalista foi uma canção de Caetano Veloso, denominada exatamente de *Tropicália*, palavra herdada do título de uma instalação de Hélio Oiticica que misturava materiais coloridos diversos, encontrados comumente nas favelas, plantas ornamentais e TV.

contracultura, o desbunde, o teatro de vanguarda e a criação coletiva. Assim se formaria esse corpo coletivo (CAVALCANTI, 2012: 8), que a crítica da época não entendia. Muito disso se deve a Maria Esther, à autoconsciência de sua formação na dança e às experiências no teatro que fizeram-na transcender o vocabulário tradicional da dança convencional, das bolotas nas pernas, presa ao osso ou à chamada consciência corporal, afastada, portanto, da forma apolínea e longe de uma experiência dionisíaca que ela desejava, em que as questões do corpo estivessem numa esfera voltada para um corpo mais completo e holístico.

É na África, para onde viajaram em 1972, que encontrarão, no entanto, os delicados e malemolentes movimentos de braços alternados e de costas curvadas que as mulheres do Togo e Dahomey realizam nos rituais do fetiche e que devem ter encantado o casal, como vemos nos três filmes africanos em super-8. Olhos fechados, elasticidade e calma dos movimentos e músculos como entrega e alheamento do controle cerebral absoluto, o gesto inconsciente do transe, a dança como "passagens e fluxos" (MADAZZIO, 2006: 34). Maria Esther adquire assim um elevado grau de consciência e despojamento do gesto e do corpo como lugar dos fluxos de energia e longe do ego e do espetáculo.

No entanto, uma análise do objeto artístico *Céu sobre água* não poderia ser desvinculada de padrões outros de subjetividade criados na particularidade do momento histórico dos anos 60 e 70, da chamada "grande recusa" *hippie* (ROSZAK, 1972: 50), de suas ideias e atos diante do que consideravam o sentido existencial inseparável do ser, do corpo, aquele que, como práxis vital, se faria parte anexa ao filmar de maneira experimental, com a portabilidade do super-8, naquele momento.

No caso desse filme, as figuras de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, admirados por Caetano Veloso e tantos outros como ícones de liberdade na época, as pessoas tomando banho livremente nas lagoas de Arembepe, berço de uma comunidade *hippie* que ficou internacionalmente famosa, a criança nua numa perspectiva de educação ligada a um mundo alternativo, a "aparição" de Maria Esther nua, surgida das águas, banhada por pingos de chuva. Esse filme, entre outros, nos fez levar em conta então o fato de acharmos importante investigar também o objeto fílmico para além do material sensível e de seu instrumento de captação, mas, principalmente, quem era aquele indivíduo que porta a câmera superoitista naquele momento. Assim sendo, seria preciso levar em conta também o contexto histórico que permeava o pensamento da época, na sua peculiaridade e força, ou seja, aquilo que se tornou ou que teriam sido as características da própria vida na contracultura.

Pensando dessa maneira, é interessante aquilo que encontramos em Adorno e Horkheimer, quando citam, na *Dialética do esclarecimento* (1947), um trecho da

Odisseia: as viagens de Ulisses como empreendimento que justificaria, diante do desamparo frente à natureza ou à fúria do mar, o princípio da economia capitalista na legitimação do viajante que enriquece à custa do nativo. Uma das aventuras, no entanto, a do *nostos*, da viagem de Ulisses de retorno para casa, é a narrativa dos lotófagos, os comedores de lótus. Ela remonta para muito longe no tempo. Lá, quem provasse a comida deles sucumbiria exatamente como aqueles que escutam as sereias ou como os que foram tocados pela varinha de Circe. Apesar de nenhum mal terem feito aos narradores da história, sua ameaça seria a do esquecimento e da destruição da vontade. A maldição os condenaria unicamente ao estado primitivo, sem trabalho e sem luta, na "fértil campina": *"*ora, quem saboreava a planta de lótus, mais doce que o mel, não pensava mais em trazer notícias nem em voltar, mas só queria ficar aí, na companhia dos lotófagos, colhendo o lótus, e esquecido da pátria" (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 59).

Os dois filósofos dizem que essa cena idílica lembraria a felicidade dos narcóticos, "de que se servem as camadas oprimidas da sociedade endurecida, a fim de suportar o insuportável", e que a razão conservadora não pode admitir entre os seus:

> Esse idílio é na verdade a mera aparência de felicidade, um estado apático e vegetativo, pobre como a vida dos animais e no melhor dos casos a ausência da consciência da infelicidade. Mas a felicidade encerra a verdade. Ela é essencialmente o resultado e se desenvolve na superação do sofrimento. É essa a justificação do herói sofredor (Ulisses), que não sofre permanecer entre os lotófagos. Ele defende contra estes a própria realização da utopia, através do trabalho histórico, pois o simples fato de se demorar na imagem da beatitude é suficiente para roubar-lhe o vigor. (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 60)

Essa felicidade, alheia, portanto, ao trabalho histórico, "nos limites do mundo", "às portas da percepção", seria muito aprofundada na contracultura dos anos 1970, se pensarmos naquilo que Tom Wolfe utiliza em *O teste do ácido do refresco elétrico* quando cita Aldous Huxley e sua comparação do cérebro a uma "válvula de escape"*:*

> Na percepção comum, os sentidos enviam uma estonteante carga de informações para o cérebro, que as filtra muitas vezes até que por fim restam apenas ínfimas gotas, as quais ele pode manejar com segurança a fim de garantir a sobrevivência em um mundo intensamente competitivo. O homem se tornou tão racional, tão utilitário, que essas gotas se tornam cada vez mais ralas e insignificantes. Para a mera sobrevivência, o sistema é eficiente, mas aniquila a parte mais maravilhosa da experiência potencial do homem, sem que ele sequer saiba disso. Ficamos banidos de um mundo que nos pertence. O homem primitivo pôde desfrutar com plenitude a rica experiência das torrentes do fluxo sensorial. As crianças têm essa experiência por alguns meses, até que

> o treinamento "normal", o condicionamento, fecha as portas para esse outro mundo, em geral para sempre. (WOLFE, 1993: 52)

De algum modo, disse Huxley, as drogas abririam essas portas ancestrais e, através delas, "o homem moderno pode afinal descobrir em si um dom e um privilégio divinos" (HUXLEY, apud WOLFE, 1993: 52).

Este caminho, se pensarmos, seria inadmissível tanto para o sentido de superação histórico de Ulisses como para a razão autoconservadora, aquela da concepção matemática, do pensamento puro, considerada superior à paixão e a todo pensamento afetivo ou sensível, considerado inferior; aquela da desvalorização da afetividade e da supervalorização do conhecimento teórico. Os "preguiçosos" citados acima seriam, portanto, despertados e transportados para as galeras. Adorno e Horkheimer, então, explicam o lótus como alimento oriental e seu papel na comida chinesa e indiana. A tentação que lhe é atribuída seria a regressão à fase da coleta dos frutos da terra e do mar, anterior à agricultura, à pecuária e à caça e, em suma, a toda produção. Informam que essa história da epopeia remeteria ao país da Cocanha e ao hábito da alimentação com flores, ainda usadas, como sobremesa, no Oriente próximo ou servidas às crianças europeias, na forma de massas assadas com leite de rosas e violetas cristalizadas. E, principalmente, que essa alimentação seria a promessa de um estado em que a reprodução da vida se torna independente da autoconservação consciente, e o prazer de se fartar, independente da utilidade de uma alimentação planejada:

> A lembrança da felicidade mais remota e mais antiga, que desperta o sentido do olfato, ainda está intimamente ligada à proximidade extrema da incorporação. Ela remete à proto-história. Não importa quantos tormentos os homens aí padeceram, eles não conseguem imaginar uma felicidade que não se nutra da imagem dessa proto-história: "assim prosseguimos viagem, com o coração amargurado". (ADORNO; HORKHEIMER, 2006: 60)

Esse coração amargurado de Ulisses diz tudo quanto a ter de partir desse lugar e abandonar aquilo que poderíamos chamar de estado natural de felicidade. Essa noção de lembrança da felicidade de um tempo remoto, da coleta dos frutos da terra, ligado à incorporação independente da autoconservação, nos remeteria ao lugar idílico da Arembepe que abrigou Agrippino e Stockler, grávida, durante a filmagem, em 1978 —— com seus *hippies*, suas festas, seu despojamento vivido livre e intensamente — ao caminhar e nadar nus ou seminus por entre os lagos de águas transparentes, que se formam todo ano atrás dos coqueirais que beiram a praia, exatamente como vemos no filme, e que atrairia para seu território livre, de festas, do prazer e do sonho, um grande

número de artistas, como Janis Joplin, Mick Jagger, Roman Polanski, Caetano Veloso e Raul Seixas. Isso, apesar das tensões vividas com o entorno durante aquele período repressivo, como uma grande batida policial vinda de Salvador, relatada por Pola Ribeiro (ROIZMAN, 2019: 474) (talvez em busca de uma militante denunciada, como sugere o livro de Beto Hoisel[4]), ou mesmo do astral pesado que pairava eventualmente no lugar devido às drogas, relatado pelo próprio Agrippino[5], um crítico da mecanização industrial do homem, de suas vestimentas sintéticas, do consumo exacerbado de álcool e dos hábitos corpóreos sedentários nas cidades, e defensor de um corpo, o das culturas originárias, adaptado às condições da natureza circundante.

Essa situação de estado natural de felicidade *hippie*, e isso a que Agrippino tanto dava importância, o corpo, poderiam, por outro lado, nos fazer pensar numa proximidade com a questão do que Agamben (2017: 49-53) nomeia como o "uso do corpo". Segundo ele, desde a Grécia, aquele que se cuida ou cuida de si ou do sujeito do uso; não consegue se separar das relações de uso em relação aos outros e exigirá, portanto, outro sujeito que possa assumir o cuidado dele próprio. O tema do cuidado de si, portanto, será decidido não só no do governo de si, mas também no dos outros, ou seja, o uso do corpo por parte da alma será decidido no do comando da alma sobre o corpo, isso porque lá, o outro, o escravo e seu corpo, servirá como instrumento cujo uso pertence ao que o governa, sendo, portanto, parte do corpo dele. A relação sujeito-objeto se ativa, tornando-se assim operativa.

Encontramos, então, a construção, em nossa cultura, de uma zona prestigiada de conhecimento e personalidade por parte daquele que governa. Em contrapartida, teríamos outra zona de contemplação e afetividade, na qual a sensação, o hábito e o uso de si articulariam uma zona de não conhecimento, um lugar habitual em que o ser vivo, antes de qualquer subjetivação, se sente perfeitamente bem. Agamben dá o seguinte exemplo: "Se os gestos e os atos do animal são ágeis e graciosos ('nenhum

[4] "Arembepe era, in illo tempore, 'um só porto de pesca (...), uma vila pequenina, esticada na beira do mar, protegida da ressaca por vastos lajedos de pedra ajardinados pela natureza com algas verdinhas, rosadas e marrons, habitados por pinaúnas, polvos e lagostas que se escondem nas locas do lado de fora, onde as ondas quebram com força lançando para o alto explosões de espuma branca nas tardes de verão'. Foi lá que, num dia qualquer do final dos anos 60, começaram a chegar uns tipos esquisitos: chincheiros curtidores e cabeludos, que construíram casinhas de palhas de coqueiro, fizeram seus colares e pulseiras, que vendiam em Itapuã e no Mercado Modelo, e foram ficando, sem que se lhes dessem maior importância - até que alguém lhes disse que haviam fundado o paraíso." (RIBEIRO; 2009: 238).

[5] A aldeia é um ambiente bem hippie. A gente fazia som lá, as pessoas ficavam no rio, todo mundo pelado. Tinha todo um... um aspecto disso era que tinha um lado da droga, da pesada, porque pintava gente de tudo quanto é tipo, o astral descia toda hora, não era uma coisa muito legal. Entrevista com José Agrippino de Paula. Claudia de Alencar. Entrevista.Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

animal é inepto no uso de si'), isso se deve ao fato de que nenhum ato, nenhum gesto, constitui para ele uma 'obra' da qual ele se põe como responsável e criador consciente" (AGAMBEN, 2017: 87). Se pensarmos a contemplação como uso de si, esta não é isenta de uma relação com o ser vivo que o habita. Fazer uso de si significa, portanto, manter-se em uma zona de não conhecimento. Mesmo não inerte, essa relação se constituiria a partir de uma "desativação paciente e tenaz das *energeiai* e das obras que nela afloram sem cessar, por meio da serena renúncia a toda atribuição e a toda propriedade, como ele diz: *vivere sine próprio*" (AGAMBEN, 2017: 87). Agamben lembra também que a reinvindicação franciscana da pobreza se fundamentaria na possibilidade de um sujeito renunciar ao direito de propriedade. Somente, portanto, a partir dessa renúncia é que adviria o "uso corpóreo". Mas a reivindicação franciscana da pobreza seria decisiva somente se ela fosse tomada como uma concepção de uso que não se fundamentasse em um ato de renúncia ou na vontade do sujeito, mas simplesmente na natureza das coisas, e que implicaria propriamente num estado de natureza ou do mundo, conforme a leitura que Agamben faz de Walter Benjamin:

> O caráter de propriedade compete a todo bem limitado na ordem espaço-temporal como expressão de sua caducidade. A propriedade, enquanto presa na própria finitude é, contudo, sempre injusta. Por isso, nenhuma ordem de propriedade, independente de como se queira concebê-la, pode levar à justiça. Esta consiste acima de tudo na condição de um bem que não pode ser apropriado [*das nicht Besitz sein kann*]. Só esse é o bem, em virtude do qual os bens se tornam sem posse [*besitzlos*]. (BENJAMIN Apud. AGAMBEN, 2017: 103-104)

"A justiça", segue Agamben, ainda citando Benjamin, "dirige-se não 'a um direito de propriedade da pessoa, mas a um direito-ao-bem do bem [*ein Gutes-Recht des Gutes*]'. (...) a justiça é apresentada não como virtude, mas como 'estado do mundo', como a categoria ética que corresponde não ao dever ser, mas ao existente como tal." (AGAMBEN, 2017: 103-104).

Esse estado de natureza seria como o dos já citados coletores dos frutos da terra, cujo sentido de justiça, inerente a esse estado do mundo, funcionaria, segundo Benjamim, como categoria ética do existente e a virtude, a categoria ética daquilo que é devido. Inversamente aos franciscanos quanto à renúncia à propriedade, o uso aqui se apresentaria, dessa forma, como uma relação que só poderia existir, como Agamben (2017: 103-104) diz, como um *inapropriável*. Ele examina três coisas ditas *inapropriáveis* com as quais estamos em íntima relação: o corpo, a língua e a paisagem.

Em nosso caso, essas três coisas nos fazem pensar na portabilidade da máquina super-8 como um olhar anexo ao corpo, e que de alguma forma assumiria essa

intimidade, simultaneamente, nos três casos. Coincidência ou não ela ter surgido em 1965, a partir de uma estratégia de diversificação da indústria de filmes, justamente nesse momento de afloramento da contracultura, o que faz com que possamos pensar o filme aqui analisado como estando, de certa forma, atrelado à liberdade comportamental do universo *hippie* e que, se pensarmos bem, envolvia, indiretamente, tanto a dimensão dos lotófagos, a regressão à fase da coleta, ligada à felicidade dos narcóticos, quanto a renúncia ao direito de propriedade franciscana ou o ódio à propriedade privada que havia naquele jovens, sua necessidade ao mesmo tempo tanto de indigência como de comunidade (MORIN, 2012: 197); tudo, portanto, muito próximo das questões acima levantadas.

A possibilidade libertária do super-8 como campo de experimentação em meio ao momento histórico mais característico da contracultura nos coloca a questão deste *inapropriável* estabelecido, em nosso caso, na intimidade da câmera com o corpo, com a linguagem e com a paisagem ou o espaço ao redor, como vemos neste filme, e que levaria em conta principalmente o fator sensorial, que implicaria em seu teor libertário de experimentação em relação aos padrões cinematográficos de produção traduzidos a partir de seu próprio despojamento comportamental.

Mas a questão do comportamento *hippie* propriamente dito, se nos aprofundarmos em como se dava sua materialização afetiva, nos faria indagar, na hipótese de termos vivido essa época, sobre qual teria sido o teor das relações intersubjetivas entre esses seres humanos. Nos deparamos, então, com pistas encontradas não somente em documentos e livros, mas na própria história da filosofia.

Nas *Eneidas* (séc. I a.C.), segundo Agamben, há uma questão central que perpassa boa parte da história da filosofia: aquela que se daria entre essência e existência, ente ato e potência, de assumir uma hipóstase, ou seja, aquilo que na antiguidade era chamado de existência, apesar desta não ser considerada como um dado originário; ela se "assume" ou é produzida pelo pensamento. Dessa forma, os seus princípios permanecem abstratos, invariáveis e imóveis. Mas seria na relação do princípio para além do ser e da multiplicidade das hipóstases que dela emanam que se constituiria aquilo que a ontologia plotiniana não conseguiria resolver:

> De um lado, está um princípio imóvel e imutável; de outro, as "existências" que procedem dele por meio de uma enigmática proodos, um "sair fora" que ainda não é criação e que, portanto, não corresponde de nenhum modo a um ato ou um movimento do Uno. (AGAMBEN, 2017: 163)

Ora, seria uma ironia, mas também uma grande tentação confessa, associarmos este *proodos,* o "sair fora" enigmático, que talvez tenha surgido de forma prematura na antiguidade, a aquilo que na contracultura se denominou muito tempo

depois como sendo o *drop-out*, o "cair fora". Se pensarmos no *proodos* como um tímido *drop-out* enigmático, visto já ter sido abortado dentro da própria raiz do problema da separação entre essência e existência, entre ato e potência, que marcou a história da filosofia, poderíamos aventar a hipótese de que a contracultura dos anos 1960 e 1970, mesmo vivida por curto tempo na história, tenha conseguido juntar de forma inextricável essência e existência, ato e potência.

As formas de vida ligadas ao universo *hippie*, o uso do corpo e do espaço urbano ou rural, além das manifestações artísticas ligadas à experiência corpórea do neoconcretismo, do *happening* e da *performance* e, no caso, o super-8 experimental e a poesia de mimeógrafo, seriam a prova disso, de um "cair fora" do comum da linguagem, na distância mínima que estabeleciam a partir de sua emergência e proximidade corpórea entre o dizer e o veicular a mensagem, entre o próprio ato de filmar e o que será expresso em imagem. Allen Ginsberg disse: "sempre quis voltar ao corpo / onde nasci" (BELGRAD, 1998: 123).

A observação de que o corpo é o "campo" e é igualmente a experiência dele seria então um retorno não a si mesmo como um centro egocêntrico, mas, ao contrário disso, experimentar a si mesmo como no mundo. Ato e potência, essência e existência inseparáveis como instâncias realizadas no próprio gesto corpóreo em que se escreve poesia, se atua na *performance* ou se filma em super-8.

Mas o que dizer da não separação entre o corpo daquele que filma, seu próprio comportamento como uma instância construída ou desconstruída a partir de um processo cultural, e o filme como expressão derivada? Existiria uma questão de fundo, sobre a qual residiria todo arcabouço da contracultura e do *drop-out,* espelhada numa nova forma libertária de se expressar corporalmente e ao mesmo tempo fazer cinema?

Agamben, refletindo sobre a concepção particular do sujeito e da ação implícita no uso, pensa no exemplo simples do ato de visitar alguém, explicando-o como ação de um agente fora de si no uso disso, a partir do próprio ato de constituir-se como visitante. Em primeiro plano, não estaria a *energeia* do visitar, mas a afeição que o agente-usante disso recebe se tornando paciente. No uso, ele constitui a si como visitado, ou seja, é ativo em seu ser passivo. A afeição que o agente recebe de sua ação corresponderia à afeição que o paciente receberia de sua paixão. Assim, sujeito e objeto são desativados e tornados inoperantes, e, no lugar deles, entra o uso como uma nova figura da prática humana. É por essa perspectiva que se pode entender a proximidade singular entre uso e amor no exemplo que Agamben encontra em Dante em *O convívio* (1304-1307), após ter afirmado que o apetite natural ama sobretudo a si mesmo e, por meio desse amor de si, também às outras coisas.

Assim, amando principalmente a si e para si as outras coisas,

> ele escreve: Portanto, se a mente se deleita sempre no uso da coisa amada, que é fruto de amor, naquela coisa que é maximamente amada tem-se o uso maximamente deleitoso para nós. [...] O amor é, nesse caso, de algum modo, a afeição que se recebe do uso (que é sempre também uso de si) e continua sendo, de algum modo, indiscernível frente a ele. No sintagma 'uso da coisa amada', o genitivo é ao mesmo tempo subjetivo e objetivo. O sujeito-objeto do uso é o amor" (AGAMBEN, 2017: 49).

Associamos imediatamente esse trecho à expressão "paz e amor", que era o principal conceito tornado explícito pela contracultura, o *Flower Power*. A relação de diferenciação sujeito-objeto era neutralizada no próprio *modus* comportamental que se estabelecia na intersubjetividade relativa aos relacionamentos entre iguais, para além do sujeito que projeta o valor monetário ou civilizatório entre ele, outro sujeito, um animal ou o objeto. A interjeição "bicho" talvez representasse essa relação, pois essa gíria traduz, para além da *zoé,* da vida animal, o *bios,* o modo de vida (AGAMBEN, 2017: 49).

Para acontecer isso, havia um despojamento do uso de si, amando a si e para si as outras coisas, sejam objetos, paisagens, animais, pessoas ou a natureza. O amor do "paz e amor" era a possibilidade de um *modus* existencial que, para além das vestimentas extravagantes, cintilantes de cores, em que cada um escolhia a sua plumagem e pelagem e cantava o amor e a paz, requeria, na verdade, o despojamento ou a desativação coletiva da relação sujeito-objeto, o estabelecimento de uma nova práxis humana vital, herança precisa da filosofia zen-budista.

Isso explicaria a utilização aqui da palavra *despojamento* em sentido diferente ao da posterior utilização pequeno burguesa, do desentulhar algo que não se quer mais. Ela estaria ligada, ao contrário, a uma ruptura, à mutação da experiência de si a partir da meditação ou da erva, modificando a visão de mundo. O ócio, antes considerado como preguiça e vacuidade, segundo o puritanismo do trabalho, se tornaria intensidade e plenitude, expansão do eu, confraternização com o outro, comunhão com o mundo.

Agora, semeia-se uma solidariedade orgânica com o direito civil, que poderia abarcar pessoas, bens e contratos sobre a base da equidade e da igualdade. Constitui-se uma nova consciência, um sentido erótico da realidade que adquire, ao mesmo tempo, consciência do simbolismo como o espírito que estabelece conexões (correspondências) e uniões em vez de distinções (separações), vivenciando, como os primitivos, uma correspondência como simpatia ou ação a distância, participação ativa ou mística, a personalidade e ao mesmo tempo a não personalidade identificadas no próprio momento da experiência. A separação entre o eu e o mundo exterior, ubicação própria da propriedade privada, não mais tomada como um fato imutável, mas como uma falácia, uma construção artificial, despojando-se, assim, de um falso corpo de

personalidade separada, tomada erroneamente como morada do corpóreo.

O amor, longe daquele do mecanismo da privacidade como proprietária da regulação do contato com quem o deseja, à qual estamos subjetivamente hoje tão acostumados, surge como dialética oposta ao dualismo e que faz do corpo coisa, princípio de realidade. A substância biopolítica que cada indivíduo possui, sua intimidade, não seria, na verdade, uma soberania *inapropriável* ativada pelo direito ou pela força. A intimidade só poderia conservar seu significado político se pudesse compreender que nunca é uma propriedade, mas somente o *inapropriável*, cujo compartilhamento é o amor. Suspender a potência aristotélica, torná-la dessa maneira inoperante, aquela voltada para si mesma e que impede o esgotamento e a exposição, no próprio ato, da potência de ser e agir. O amor e a poesia nos anos 1970 seriam então esse desvelar-se no próprio ato amoroso ou poético a potência do amor ou da língua. O amor seria então como uma substância única, como em Espinoza[6], única atividade que se individualiza a si mesma numa pluralidade de modos entrelaçados. (BROWN, NORMAN. O, 2005, p. 135)

Esse amor entendido como comunhão com o mundo em sua diversidade, se o procurássemos na trajetória artística de Agrippino e Maria Esther, seria a busca por uma integração afetiva e estética, refletida através de uma não separação ou do não protagonismo entre os elementos do espetáculo: direção, elenco, cenografia, objetos, luzes, sons e espectadores. No caso de *Céu sobre água*, de forma semelhante, seria o amor como integração entre a câmera, o corpo e os elementos da natureza.

A contracultura, enfim, mostrou o que pode o corpo humano, abrindo-o para um novo uso possível. E dessa maneira, a deusa da liberdade e do amor, em sua forma plural, viria como Dionísio, rompendo os limites, libertando os prisioneiros e tripulantes da *Stultífera Navis,* pairando sobre os artistas superoitistas como o Deus demente, extirpando o *principium individuationis* e substituindo-o pela unidade do homem com a

[6] "...a substância não pode considerar-se de maneira alguma como resíduo da abstração ou como um conceito vazio, nem tão-pouco identificar-se com a noção de matéria, se por tal se entender a massa inerte e passiva. Pelo contrário: é o ser absolutamente infinito, que, além das propriedades referidas, envolve tudo o que exprime uma essência eterna e infinita. Espinosa chama atributo ao que «o intelecto percebe da substância como constituindo a essência dela», de sorte que os atributos são essências constitutivas da substância mediante as quais esta é apreendida pelo intelecto. O atributo aparece, assim, como manifestação da substância, mediante a qual se exprime uma essência constituinte da substância e se torna inteligível a sua existência. Por outras palavras, os atributos designam a constituição e atividade da substância e são expressão da sua inteligibilidade. Sendo única e infinita, a substância é dotada de infinitos atributos, cada um dos quais é infinito porque exprime uma essência da substância. Entre a infinidade da substância e a infinidade dos atributos há, porém, a diferença de que a substância é absolutamente infinita, isto é, abrange a totalidade das essências que constituem o ser, enquanto que os atributos são concebidos por si e somente «são infinitos no seu género», isto é, relativamente à essência que exprimem. (CARVALHO)

natureza. O insano, então, não compartilhará o prejuízo normal a favor de uma realidade externa, e esta só poderá ser mantida mediante a ejeção ou projeção dos dissidentes da espécie humana, mantendo-os em hospícios, isolando o chamado princípio de realidade de toda evidência contrária, como foi o caso de Agrippino, Maria Esther, Torquato Neto, Edgar Navarro e tantos outros.

Se pensarmos, portanto, na cultura *hippie*, como em Arembepe, para além da experiência psicodélica propriamente dita, há um nível de transformação no modo de ser e estar no mundo para além das relações perceptivas relativas ao sujeito e ao objeto, aquelas que projetam representações e atribuem sentido através de uma exterioridade a ser mapeada para que nos possamos mover. O universo *hippie* é desvinculado da história do sujeito e da linguagem, permitindo apreender uma outra realidade em sua condição de campo de forças vivas que afetam o corpo sob a forma de sensações, onde o outro torna-se uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se parte de nós mesmos. Dissolvem-se, assim, as figuras de sujeito e objeto e com elas aquilo que separaria o corpo do mundo. Emergiria agora um outro corpo, que se aproximaria do primitivo: um "corpo vibrátil" (ROLNIK, 2014: 12).

Parece-nos que Agrippino e Maria Esther estariam, talvez, entre aqueles que melhor captaram esse sentido, explicitado em *Céu sobre água*. A partir do papel de Agrippino na construção das imagens dos espetáculos e do ambiente lisérgico e erótico que herdara de *PanAmérica* e que depois utilizaria no longa metragem *Hitler III mundo*, fruto direto da experiência teatral — na acidez performativa grotesca dos gestos e dos corpos — que revisitava o samba, a chanchada, o teatro de revista, o cinema de artes marciais, as histórias em quadrinhos, a repressão e a tortura, poderíamos falar de um grande percurso estético desde a dramatização do caos até o apocalipse — ligado a uma cultura da bomba, própria da época—, a exacerbação do caos, e, desta forma, poderíamos pensar que caberia então, a partir disso, chegar a uma nova ordem, contemplada em *Céu sobre água*, e o cosmo pudesse ser novamente integrado à era de Aquário, reconquistando o paraíso perdido. Difícil, no entanto, é precisar se este filme seria um ponto de chegada e faria parte de um projeto estético ou se haveria um desapego egoico próprio ao universo da cultura *hippie*.

Encontramos a construção do despojamento desde *Rito do amor selvagem,* espetáculo inserido profundamente no contexto da contracultura pois ativava um ambiente orgânico multissensorial coletivo, desde os atores, dançarinos, imagens, campo espacial cênico, objetos móveis, som, até a participação do público. Mas esse despojamento também passaria pela saída traumática do Brasil, depois de terem a festa teatral desmontada por causa da repressão política que os faz partir em direção à África. Lá, foram efetivamente mexidos, pois encontram a energia coletiva original do ritual que

acontece de forma uníssona entre o som do ritmo e do movimento da dança do fetiche, no qual os planos coletivo e individual se entrelaçam efetivamente. Lá encontrariam, portanto, a essência desse corpo coletivo, pois tribal.

Depois disso, a volta, a gravidez, a espera e a chegada de Manhã, que também seria o sinal da transformação do corpo e do comportamento da mulher, e que exigiria de ambos uma parada propícia em Arembepe, terra de ninguém.

> Nós dois esquecemos naquele momento que nós dois pretendíamos a paz dentro da violência do mundo, e sem perceber a chegada da paz nós dois estávamos alojados dentro dela. (PAULA, 2001: 61)

A liberdade corpórea que se opera neste filme seria, portanto, da ordem de um esquecimento profundo do ego. Estaria ligada ao universo *hippie* e à filosofia zen-budista, que influenciou toda uma geração da contracultura, centrada no esvaziamento despojado de significância, em experimentar o próprio fluxo da vida, o ser-aí.

Dessa perspectiva, poderíamos dizer que *Céu sobre água* seria uma obra em repouso. Como diria Heidegger, o belo residiria na forma, mas apenas pelo fato de que a forma um dia se iluminou a partir do ser como uma entidade do sendo. (HEIDEGGER, 2010: 207). Na literatura de Agrippino, já podíamos observar esta entidade do sendo descamando uma pele culposa. No teatro do Sonda, um estado de criação multissensorial e de improviso do processo coletivo interagindo com o público. Na dança de Maria Esther, a recusa da objetividade da dança tradicional e a consciência corporal trazida pela formação anterior com Maria Duschenes e Martha Graham, pela ioga e pelas danças do fetichismo africano, dança dos fluxos gestuais de energia que se reabastece incessantemente como um mantra na natureza. Em *Céu sobre água*, seria possível, portanto, restabelecer no cinema a "coisidade do mundo" (GUMBRECHT, 2010: 9) através de uma "cultura de presença" (HEIDEGGER, 2010: 51-52). A palavra "serenidade", herdada de Heidegger, é exatamente a que nos interessará aqui, pois o que seria aquilo que vemos em *Céu sobre água,* senão justamente a produção de uma presença de serenidade justamente na abertura ao sensível?

Com o desfile de microtonalidades do *raga* em ressonância com o ondulatório atraso dos músculos de Maria Esther trançando caóticos microrriscos de luz e sombra moventes sobre a pele, participamos, como convidados, de uma íntima, sensorial e sensual orgia espectatorial, pela possibilidade corpórea do manuseio libertário do super-8 no olhar de Agrippino. Uma dança cinematográfica de véus aquáticos luminescentes que acontece como uma coisidade da situação fenomênica se efetivando de forma serena. A câmera, a luz, o corpo dançante de fluxos e gestos libertários, a água, enfim, a natureza como um teatro do corpo vibrátil coletivo.

Agrippino, como Brakhage, para quem o sentido de filmar estaria na presença da luz como textura e na sensorialidade como metáfora da vida e seus elementos, descobre a sensorialidade na relação diáfana entre a água, o corpo, a luz e o movimento. Vemos a grande barriga-ilha-montanha de Maria Esther, mas é Agrippino quem pare, parindo a própria imagem. A diferença com *Window Water Baby Moving* (1962) é que o filme de Brakhage se centra na contemplação do momento da espera do trabalho da natividade como extensão bem-vinda da afetividade que nascerá como a luz da manhã que entra pela janela.

Agrippino, em contrapartida, parece se desapegar de tudo; tudo vira imagem, a criança espelhada, assim como os gestos de Maria Esther, serão vistos dançando misturados ao reflexo da água. Tudo é imagem e para a imagem. Há, portanto, um desapego de tudo na própria produção da imagem, através de uma "descolonização do sujeito" (FAVARETTO, 1993: 139), *ludus livre*, como dizia Nietzsche em *Assim falava Zaratustra*, sem porquês nem paraquês (NIETZSCHE, 2008:25). Nietzsche também disse que a dança é o símbolo dionisíaco do devir (vir-a-ser), da transformação das coisas. Na época, isso era simbolizado esotericamente pela era de Aquário.

Algo muito especial aconteceria, portanto, neste filme, no qual poderíamos enxergar um verdadeiro estado natural de convivência pacífica entre homem e natureza, uma construção aguda da extrema valorização da experiência do corpo consigo e com a vida vivida, uma coerência profunda entre forma e vida, o caráter de uma consciência coletiva como valor fixo, desenvolvido pelo casal ao longo de todo um percurso de experimentação em diversos processos artísticos nos anos 1960 e 1970.

Abrem-se as portas da percepção para a experiência psicodélica do "agora", colocando toda a sua fé criativa na organicidade entre o ato de filmar e dançar, como antiespetáculo em que o corpo não deve ser entendido literalmente, em que tudo é simbólico ou tudo é imagem percebida sensorialmente na luz, em fluxos de ressonância ao som do *raga*, tudo, inclusos o corpo humano iogue de Maria Esther e suas mãos-gesto independentes.

Percebemos a proximidade dessa relação gestual realizada por Maria Esther com a progressão de movimentos independentes das mãos que se assumem como "bichos" da mestra Maria Duschenes, capturada por Herbert Duschenes no filme *Hands* (1949). Maria Esther, grávida, também se utilizará dos braços e das mãos independentes como recurso e possibilidade expressiva a partir do movimento corpóreo.

Na sua discussão sobre a singularidade da *performance* dos dedos, Samuel Weber (2004) reflete sobre o papel único desempenhado por ela "em minar o peso estético emprestado ao universal como um fim teleológico da *performance*" (tradução nossa). Ele especula que o movimento das extremidades e, em particular, dos dedos,

desempenha um papel decisivo precisamente na medida em que esses dedos não podem mais ser tomados por estarem simplesmente à mão, mas, sim, por poderem *desenhar* alheios em relação à mão e ao corpo ao qual estão unidos, aos seus limites mais distantes e além. A relação da parte com o todo pode servir, portanto, como um paradigma para o código ou para o discurso ao apontar para longe do todo. Sua manifestação imediata funcionaria como algo diferente de uma parte para um todo, ao puxar o corpo como se fosse a interpelação de uma fratura do próprio maquínico.

A *performance* "digital" significaria, então, algo diferente do que representa, de maneira similar à noção de significante enigmático em Jean Laplanche: "aquilo que possuiria significado para a criança independentemente de seu remetente ou destinatário, ela conhece necessariamente aquilo que significa e para ela isso não perderia seu poder de significar" (LAPLANCHE, 1987 apud MURRAY, 2009). Pensar nesses gestos de Maria Esther como dedos de uma criança seria voltar a pensar num elo com o sagrado da ludicidade.

Passar do templo ao corpo seria, então, perceber o corpo como um novo templo, o verdadeiro templo da natureza. A casa é uma mulher e a mulher é uma casa ou um palácio resplandecente em meio ao translúcido da água. A terra é uma terra mulher, a terra grávida, o corpo imagem, "fantasmata" surgido da água e como água junto ao céu depois da chuva, e a mulher é Terra, América, Terranova, Arembepe, vendo surgir a menina Manhã, filha do Sol e da Terra. Lá, o desapego egoico e sereno próprio ao universo *hippie*, de estar alojado na presença da paz, "aqui, fora de perigo", como canta Gilberto Gil na música *Aqui agora* (1977), depois do desmonte pela repressão política da festa contracultural, que tinha a intenção de criar um ambiente teatral orgânico multissensorial, e da consequente viagem iniciática e holística para a África.

Aconteceria aqui algo como um reencontro do casal com o seu lugar natural, e o filme super-8 é um corpo vivo produzido junto à natureza, quase uma regressão à vida orgânica, ao *ludus livre*, enfim, é um desbunde de vibração psicodélica, telúrica, em que Maria Esther dança com a água e com a luz ao som do *raga*. Enfim, ele é de uma tal presença sensorial que só restaria uma palavra para definirmos essa coisa viva, como diz Rubens Machado Jr., ele é, talvez, o único filme experimental verdadeiramente "hippie" (MACHADO, 1972). "Esta coroa do que ri, esta coroa de rosas, eu mesmo a coloquei sobre a minha cabeça; eu mesmo proclamei que o meu riso era sagrado" (NIETZSCHE, 2008: 369).

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. **O uso dos corpos**. São Paulo: Boitempo, 2017. (Homo Sacer, IV, 2).

ALENCAR, Claudia de. Entrevista. Largo do Arouche, restaurante Arroz de Ouro, 1979. Centro Cultural São Paulo.

BELGRAD, Daniel. **The culture of spontaneity**: improvisation and the arts in postwar America. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967-1978) - pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.27.2012.tde-08032013-143628.

CARVALHO, JOAQUIM de. **Introdução à ética de Espinosa.** *JOAQUIMDECARVALHO.ORG.vida e obra. In: http://www.joaquimdecarvalho.org/artigos/artigo/82-Introducao-a-etica-de-Espinosa/pag-10*

de PAULA, José Agrippino. **Céu sobre Água.** 1978. Super-8. Colorido. Sonorizado. 20'.

HANDS. De Herbert Duschenes. São Paulo, 1949. Super-8. Acervo família Duschenes. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/maria-e-herbert-duschenes/maria/

FAVARETTO, Celso F. **Vanguarda brasileira: Hélio Oiticica. Porto Arte**, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 27-42, maio 1993. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/viewFile/27516/16069.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: **o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contra Ponto: PUC-Rio, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2010.

MACHADO Jr., R, L, R. Depoimento em ***Céu sobre Água***. *1972 a 1978*. SESC-TV. In: https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI

MADAZZIO, Irlainy Regina. **O vôo da borboleta**: a obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/D.27.2006.tde-04082009-222835.

MORAES, Felipe Augusto de. **A arte-soma de José Agrippino de Paula**. 2011. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.27.2011.tde-13032013-142323.

MORIN, Edgar. **Diário da Califórnia**. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

MURRAY, Timothy. Like a Prosthesis: Critical Performance à Digital Deleuze. *In*: CULL, Laura. **Deleuze and performance**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Petrópolis: Vozes, 2008.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar público**. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

RIBEIRO, Carlos. **Era uma vez em Arembepe: remanescente do paraíso.** *In*: RIBEIRO, Carlos. **À luz das narrativas**: escritos sobre obra e autores. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 237-239.

RIBEIRO, POLA. Depoimento de Pola Ribeiro em Salvador, BA, 2019. ROIZMAN, Geraldo Blay. *OS SUPEROUTROS:* **"Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil.** Tese de doutorado em Meios e Processos Audiovisuais apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 2019. p.474.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Ed. Sulina: Ed. UFRGS, 2014.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

SHANKAR, Ravi. **Na apreciação da música clássica indiana.** 20 de julho de 2014 / HERITON, Sitar Raag, in: https://sitaraag.wordpress.com/2014/07/20/ravi-shankar-5-na-apreciacao-da-musica-classica-indiana/ traduzido de *Shankar, Ravi: On Appreciation of Indian Classical Music.* The Ravi Shankar Foundation. In*: http://www.ravishankar.org/-music.html*

WEBER, Samuel. **Theatricality as medium**. New York: Fordham University Press, 2004.

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico.** Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1993.

Submetido em 09 de julho de 2019 / Aceito em 16 de setembro de 2019