



## VIAGEM AO FIM DO MUNDO: NARRATIVA EM TRANSFORMAÇÃO E A POÉTICA DE CINEMA-ENSAIO

Thacle de Souza Pinheiro. UFRB  
Danillo Silva Barata. UFRB

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise do filme *Viagem ao Fim do Mundo*, de Fernando Coni Campos, assim como apresenta de forma geral referências históricas e midiáticas de sua época.

**Palavras-chave:** Cinema, linguagem, experimental

**ABSTRACT:** *This text presents an analysis of *Viagem ao Fim do Mundo*, directed by Brazilian Fernando Coni Campos, and also presents in a general way historical and mediatic references of its time.*

**Key words:** *Cinema, language, experimental*

### 1. INTRODUÇÃO

Este presente trabalho visa relacionar elementos da produção artística, entre os anos 60 e 70, tendo como configuração comum a de uma transgressão narrativa. Aprofunda-se, no entanto, na análise estética e simbólica de um filme do cineasta baiano, nascido no Recôncavo, mais precisamente em Castro Alves, Fernando Coni Campos. Essas leituras partem do conceito de “cinema de invenção”, formulado pelo crítico carioca Jairo Ferreira, que estudava e teorizava acerca dos filmes da Boca do Lixo, o núcleo de produção do cinema marginal paulista. Também pelos escritos acerca do “cinema de artista”, por Ligia Canongia, e a incursão no cinema moderno, por Ismail Xavier. O filme analisado foi produzido em uma estrutura de baixo teor orçamentário e sem incentivos estatais de grande importância, sendo possível visualizar seus discursos assumidamente políticos e um grande conflito com o moralismo e o consumismo da sociedade brasileira de sua época.

Por meio da análise estética, este trabalho permite visualizar a multiplicidade de formas inscritas no fenômeno audiovisual, e a experiência artística atualizada de

suas necessidades políticas expressivas. Uma grande gama de referências e adaptações se inscrevem no filme, reorganizando a gramática do cinema para extravasar a diegese e reformular a representação não mais em narrativas canônicas e em um realismo formal, mas antes uma supervalorização do sentimento do “real” (que se estende perfazendo uma absorção das formas dos meios de comunicação e destacando um plano histórico crítico em sua época). Esse real é assumido na “forma do filme” enquanto linguagem artística, capaz de codificar os signos do mundo atual (de seu tempo), para avaliar mais o potencial do “significante” que o do “significado” orgânico de outras plataformas expressivas, como o cinema comercial e a televisão. No entanto, percebe o seu espectador enquanto um leitor interativo, abstendo-se do normalizado pacto com a ficção. Relativizados à periferia de um cinema marginal, alguns dos filmes produzidos nesse contexto foram censurados pelo governo por décadas, tendo voltado ao estudo acadêmico apenas em meados dos anos 2000.

Esse fator de atraso causa uma grande dificuldade de material bibliográfico, tornando os livros principais sobre o assunto de acesso restrito, e limitado a edições antigas e não atualizadas: o que também motiva o presente estudo.

O método abordado neste artigo compreende um traçado histórico em que a leitura do objeto estético aqui ressaltado apesar de ser de caráter prioritariamente intrínseca, objetivando-se a partir da forma única do filme, relaciona-se também a fatores extrínsecos como a política nacional, a globalização e a multiplicidade de referências do contexto midiático em que outros meios dialogam diretamente com esse cinema.

## **2. VIAGEM AO FIM DO MUNDO**

Viagem ao Fim do Mundo é o segundo longa-metragem realizado por Fernando Coni Campos, em 1967, que assume argumento, roteiro, produção e direção da obra. Surge enquanto adaptação de dois capítulos do livro “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, de Machado de Assis. O enredo do filme é construído dentro de um único espaço-tempo: uma viagem de avião, contudo, sua montagem associativa expande os espaços ao imergir no tempo interior de cada um dos passageiros.

Sua forma está repleta de camadas de enunciação, em um modelo paralelo a produções de vanguarda a nível internacional, revigorando o pensamento cinematográfico nacional. Embora não seja considerado cinemanovista, ou cinema marginal, esse filme consta como o exemplo idiossincrático de cinema-ensaio e cinepoesia no país.

## 2.1 – O caráter ensaístico em “Viagem ao Fim do Mundo”

O cinema-ensaio compreende uma série de associações de caráter cognitivo, em que o gênero de ficção não funciona mais como paradigma absoluto: em conflito com outras formas como a do documentário e a da publicidade, o discurso apresenta uma maior densidade conceitual e as reflexões apontam para o próprio dispositivo cinematográfico.

Enquanto formato, recorre, sobretudo a uma estilística particular de montagem em que padrões plásticos, de natureza visual e sonora, anunciam um discurso de propriedades essencialmente cinematográficas para discorrer sobre o mundo (uma série de assuntos): o filme configura ansejos filosóficos e uma constante codificação de objetos estéticos, enquanto matéria significativa primordial para revelar aspectos expressivos de caráter lírico, da parte do autor. A trama atende ao seu estilo próprio de realismo, sustentando uma verossimilhança particular como sistemática processual para seus métodos de composição e efeito, ainda que desintegre o padrão normatizado de narrativa.

Martin añadia que este cine nuevo abordar también la realidad de la imaginación, pero como si fuera tan objetiva como el mundo que tenemos ante nosotros. Naturalmente, el realismo del cine de arte y ensayo no es más «real» que el del filme-clásico; es simplemente un cánón diferente de motivación realista, una nueva *vraisemblance*, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. (BORDWELL, 1996, p. 206)

Na linha sintagmática do cinema-ensaio, o narrador invisível, ou o enunciador-autor, toma uma forma palpável e estabelece uma relação interativa com o conteúdo da fábula. A narrativa esbarra nessas múltiplas camadas de enunciação e, bastante fragmentada, estabelece uma constante transformação. A trama é delimitada por esse devir-narrativo, ficando, contudo à disposição das incursões reflexivas do cineasta. De acordo com Hernani Heffner, observando o filme Viagem ao Fim do

Mundo, “a sobreposição de vários níveis de enunciação e a de várias formas de linguagem contemporânea destroem paulatinamente a ideia de uma narrativa, mesmo de uma narrativa sofisticada como a dos cinemanovistas.”<sup>1</sup>

Nesse caso, é possível visualizar a aproximação da forma do filme com a forma do pensamento: uma grande quantidade de informações e referências substituem umas às outras seguidas de um teor enunciador mais preocupado em avaliar e ressignificar os objetos do mundo livremente, desconectando-se e conectando-se outra vez por via de um sistema de associações e enunciando suas características plásticas e suas possibilidades interpretativas. Acerca do livro *À quoi pensent les films*, de Jacques Aumont, Arlindo Machado comenta que “ele [o cinema] nos fala a respeito de ideias, emoções e afetos através de um discurso de imagens e sons tão denso quanto o discurso das palavras” (DUBOIS, 2004: 17) e que para Gilles Deleuze, alguns cineastas (sobretudo Godard) “introduziram o pensamento no cinema, ou seja, eles fizeram o cinema pensar com a mesma eloquência com que (...) os filósofos o fizeram utilizando a escrita verbal.” (2004, p. 17).

Arlindo Machado, na apresentação do livro de Philippe Dubois, ainda reitera Theodor Adorno para compreender o que é ensaio e, por conseguinte, transpõe esses valores para uma outra linguagem que não a escrita: os elementos são fundamentalmente inerentes ao cinema, apesar de seguidos da voz, a palavra oral que submete as emoções e os significantes visuais e sonoros de outras grandezas a uma quantidade considerável de exames minuciosos e subjetivos. Citando Godard como referencial vital nos anos 60 a usar esse tipo de discurso, e a escola soviética nos anos 20, com relevância em Vertov e Eisenstein, não é difícil averiguar a particularidade que um filme produzido no Brasil em meados de 1967 possa estabelecer.

“Segundo Theodor Adorno (em *Notes sur la littérature*), denominamos *ensaio* certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias).” (DUBOIS, 2004: 17)

Em seu filme, Fernando Coni Campos cria uma série de padrões plásticos recorrendo a colagens e a uma montagem associativa, atribuindo-lhe também imagens de registro, principalmente de contexto político, relativas aos regimes ditatoriais italiano, com Mussolini, e alemão, com Hitler. Essas imagens são coordenadas por uma das passageiras do avião que lê uma revista: dessa leitura brota a matéria significativa que reveste os principais canais de codificação do filme. A revista progride de veículo a natureza estimuladora das relações imagéticas e sonoras – emite funções de encenação nas quais intercede pelas imagens de registro e propagandas para delimitar relações entre si, onde o discurso que predomina é de caráter assumidamente político. Recorre a escolhas estéticas para significar essas imagens: como deslocar a sincronia sonora nas falas de Hitler e enveredar os objetos políticos com objetos propagandistas.

Essa variedade de referências despreocupa-se com a ancestralidade narrativa clássica que antecede o cinema moderno e prioriza a multiplicidade interpretativa. Em Ismail Xavier: “(...) o Modernismo de 1920 criou a matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e e experimentação estética que foi retrabalhado pelo cinema nos anos 60 em resposta aos desafios do seu tempo.” (XAVIER, 2001: 24). Ainda, o filme propõe-se a adaptar dois capítulos do livro de Machado de Assis, “Memórias Póstumas de Brás Cubas”. E é na leitura do primeiro desses capítulos, intitulado “O Delírio”, que Fernando Campos realiza um lapso narrativo e desloca o espaço cênico para um hipotético fim dos tempos, guiado pela figura de um hipopótamo: uma mistura indistinta de luzes e formas. Um sonho descrito por Machado, que revela em seus traços realistas uma subversão da forma literária: em seu livro, de 1880, o autor fragmenta as situações e as intercala com capítulos em que intercede pela história, emite opiniões e conversa com o leitor – formato notadamente moderno para a época.

Tais elementos da elaboração estética do livro são adaptados para o filme, favorecendo e sendo favorecidos pela forma de cinema-ensaio, abordada pelo diretor. Outra personagem retirada do livro é Pandora, presente na continuidade do sonho do fim dos tempos, que discursa sobre a dor interior do homem e as guerras: uma releitura subjetiva dos problemas político-sociais que assolavam o planeta, que precede as imagens documentais.

O enunciador-autor do filme, o diretor, afirma sua materialidade sendo também ator no filme em determinado momento, e embora a voz que lê as passagens do livro e que emite conjecturas reflexivas não seja a sua, são as suas prospecções que invadem a tela – os personagens, as situações e as formas integradas (documentais, colagem, encenações dramáticas) são seus porta-vozes, atendendo a uma forma literária adaptada, e decodificando o objeto de arte como um ensaio filosófico e conceitual sobre o momento histórico recente que antecede ao filme.

## **2.2 – As principais marcas de estilo**

O estilo é um fenômeno que carrega em si configurações de valor histórico e cultural, além da escolha deliberada de cada artista e o resumo de sua personalidade. Em suma, a complexidade de fatores que constituíam as manifestações culturais nos anos 60 fomentavam uma síntese expressiva em que raízes culturais, movimentos de vanguarda e outras linguagens eram assimiladas pela arte. Convencionou-se explorar esse efeito no audiovisual: o universo pop, marcado uma por uma instrumentalização de termos estéticos absorvidos de outras esferas midiáticas, em maior parte retirados do contexto de um cinema político, ou de uma escala de produção independente, em que as limitações financeiras e técnicas fomentavam escolhas poéticas específicas. Para o momento criativo brasileiro, as manifestações em voga ressaltavam suas demandas de renovação estilística com muita efervescência, seja nas artes plásticas, no cinema, no teatro ou na música, em conjunto com os novos moldes comportamentais e novos pensamentos que demarcavam o período de alta fragilidade político-social. Com a explosão do Tropicalismo, as artes passaram a efetivar um ato de antropofagia cultural com precedentes no Modernismo dos anos 20:

“Neste momento, passamos de uma arte pedagógico-conscientizadora para espetáculos provocativos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia.” (XAVIER, 2001: 30)

Refletindo essa transformação do objeto de comunicação estrangeiro em um novo objeto de apreciação, a antropofagia de reenquadrá-lo com a linguagem tende a sustentar interpretações irônicas na sua expressividade. No filme, tanto a música de Caetano que brada acerca dos objetos da indústria moderna de consumo: a ‘Coca-Cola’, a ‘margarina’, ‘Brigitte Bardot’, assim como os anúncios de sapatos ‘Terra’, onde inclusive a associação provém com o sentido restrito do planeta Terra, do caldo ‘Knorr’, em que relativiza os símbolos religiosos no quadro de El Greco em uma espécie de *splitscreen*, sendo na realidade páginas lado a lado, na revista triturada pela imagem: relações mútuas de absorção e reinterpretação dos fatores. Em outro momento, usa da própria reportagem para instituir uma crítica a Stalin: a decorrência do sensacionalismo, dos critérios de noticiabilidade de certo jornalismo.

Para Hernani Heffner, Fernando Coni Campos concebia a criação artística “em termos de proposta, perspectiva, ponto de vista, estilo, meios e o que mais pudesse ajudar a formar uma visão distintiva.”<sup>2</sup> O que acabaria fazendo com que esse mesmo filme se aproximasse da “sensibilidade experimental que explodiria no final dos anos 60.”<sup>3</sup>

Efetuar uma catalogação dos eventos estilísticos mais comuns do filme *Viagem ao Fim do Mundo* resulta nos seguintes tópicos:

- a) Montagem associativa – imagens de registro, colagens e situações dramáticas;
- b) O som fônico – narração, discurso autoral, presença física do enunciador, empréstimo de voz ao veículo publicitário;
- c) A trilha sonora tropicalista – amplificação linguística.

Ao estabelecer um único espaço diegético, o filme esboça uma dramaturgia repleta de fenômenos interativos em que as condições psíquicas dos passageiros exercem a função de conectar os *plot points*, o que fornece subsídios para uma leitura satírica. Em primeiro lugar, os personagens estão situados como estereótipos. Em segundo lugar, as relações que esses passageiros estabelecem delimitam a criação de um plano alegórico e de uma força dramática dos conflitos da narrativa: o homem de meia-idade que tem desejos pela aeromoça e pela modelo, a freira, interpretada pela esposa de Fernando Coni Campos, segue em reflexões

sobre o indivíduo, o coletivo, e a existência de Deus, a modelo e seu problema de relacionamento, o time de futebol e suas preocupações exclusivamente esportivas.

A montagem associativa presente no filme rege conexões entre esses momentos psíquicos e sugere cadeias referenciais para essas redes de memórias pessoais. Entre *flashbacks* e colagem de material apropriado, a narrativa fundamenta relações desde a narração do capítulo do livro de Machado de Assis, às imagens de arquivo de Hitler e Mussolini que consolidam o discurso político do filme: assumidamente anti-totalitarista, a estética do filme colabora para uma leitura simbólica que discuta o capitalismo e suas posições emergentes na vida do cidadão. A revista é dissecada e transformada em cinema pela construção do espaço sonoro por sobre as movimentações de câmera, os enquadramentos e sua continuidade descritiva. As imagens das atualidades tornam-se constatações verossímeis e formais sobre a condição histórica: território de impressões e sobreimpressões. A câmera funciona enquanto dispositivo-narrador ao gerir a narratividade da montagem dos recortes. Em dado momento, conta uma história e a morte de Stalin, repentinamente, transfere para um universo de espaçonaves e futurismos, e logo após: uma jovem está lendo todas essas imagens na revista. A diegese que desvenda a mimese e vice-versa. Não obstante, a montagem particular do filme recondiciona esse território a encenações dramáticas entre as colagens, o material de registro e as situações filmadas, concretizando o espaço fílmico como constante anteparo organizacional para as várias camadas de informação e deliberação sobre as atualidades históricas e sobre a sociedade do consumo. Em crítica, Ruy Gardnier defende que “uma espécie de engajamento no mundo moderno e uma tentativa de explicação dele, de tudo o que há de novo & delirante & excitante no período: a supermodelo de comerciais, os mitos da publicidade, a nova música, sexualidade, literatura, filosofia, cultura pop...”

O filme enquanto adaptação literária de trechos do livro de Machado de Assis, desconstrói as elucidações canônicas sobre a narrativa cinematográfica, e caracteriza uma metalinguagem crítica comum a filmes posteriores do cinema marginal, como *O Bandido da Luz Vermelha*, em 1968, do Rogério Sganzerla, e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, em 1969, do Júlio Bressane: filmes de metacinema. Essa metalinguagem crítica revela um discurso objetivo, enunciado ao espectador como forma que renega o pacto de ficção, relegando a plateia um



contato cognitivo e não mais unicamente observador do mundo encenado – em um momento do filme, ao ser indagada sobre sua presença, uma personagem desconhecida do avião diz: “eu sou um erro de continuidade”.

“Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... E caem!” (ASSIS: 54)

O uso da palavra oral é um parâmetro recorrente no filme. Delimita os sintomas da adaptação literária e nutre o discurso próprio do autor. O som fônico, ao enaltecer o caráter ensaístico do filme, ao passo que assume a posição de primeira pessoa – enquanto personagem leitor personifica o autor do filme provendo uma releitura do conto de Machado para o dispositivo fílmico e solidifica as camadas de enunciação, tornando a codificação simbólica de seus diálogos e citações a nível de um discurso direto. A palavra é preenchida de recursos imagéticos e a montagem associativa determina a decorrência de construções interpretativas tanto para os momentos de narração quanto para a voz impessoal da revista: o veículo publicitário. A palavraimagem, nesse caso, carrega em si determinações próprias da linguagem escrita, mas prolifera um personagem-narrador maior, que submete as situações dramáticas à sua observação crítica e metalinguística: toma Machado para si e absorve as suas nuances reflexivas em sua materialidade. Em dados momentos, quando fornece uma presença física à voz publicitária, descreve as notícias e narra os episódios históricos. Integra também a esquemática do modelo televisivo: personagens desconhecidos que prestam abertamente depoimento sobre sua vida e seus ofícios, excedendo mais uma vez o plano da narrativa. Não podendo se ater, o espectador, a elementos extrínsecos para a leitura da obra, o mais coerente é buscar conotações no estilo próprio ao filme: esses personagens desconhecidos são mais uma apropriação material do filme para demarcar uma relação íntima de comunicação x indivíduo. Além de Memórias Póstumas de Brás Cubas, outros trechos pertencem à obra Ortodoxia de Chesterton, um poema de T. S. Eliot, as reflexões religiosas de Simone Weil e o conto “O Vôo” de Carlos Augusto de Goes.

A revista não é a única linguagem acoplada neste filme: as histórias em quadrinhos, a televisão e o rádio também são absorvidas em sua síntese poética. Às cenas de programas televisivos sobrepõem-se o narrador invisível, provido da materialidade de seu autor, em tom discursivo e manifestação ideológica, que salienta a propagação de ícones oriundos do *mainstream* midiático: a denotação maciça proposta pela propaganda e pelo veículo televisivo, de conteúdo estritamente industrial e comercial. O filme para além da condição de entretenimento, reforça a sua função deliberadamente filosófica e apreende em seu significado a denúncia de alienação relativa aos processos dos meios de comunicação de massa. É quando se revela o que Ismail Xavier escreve sobre Fernando Campos estar no grupo dos “cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata.” (XAVIER: 2001: 59), ao denotar que o cinema de Fernando Campos, antes de estar reprimido por uma poética hermética, está proposto com uma fluência e dinâmica mista de sua erudição com um modelo atualizado pela deglutição cultura pop.

“E se estamos em uma sociedade de consumo, na qual todas as necessidades são atendidas em escala industrial, e se novas necessidades são criadas também em grande escala, para maior glória da indústria e da prosperidade das nações, disto decorre a fome de mitos e mitificações que as multidões têm. Se transforma em indústria. Toda a formidável força publicitária que constitui um dos eixos da cultura em que vivemos se crispa para a fabricação de mitos (...) que a multidão vai consumir.” (Filme “Viagem ao Fim do Mundo”, 1967)

Consta também certa passagem na qual a câmera se movimenta em uma sala e é encarada frontalmente por um médico, o que automaticamente sugere um plano subjetivo. Ao fundo, vozes indistintas emitem sons dolorosos. O cinema outra vez intervém pela materialidade de seu enunciador-autor. O médico responde a perguntas, realizadas em intertítulos. O paciente aqui aparentemente é sustentado como sendo o próprio dispositivo cinematográfico, ao quebrar a quarta parede de Brecht, e a sua mazela é a política de esquerda, em uma época essencialmente de direita: um câncer em que células rebeldes processam a atividade das outras células, promovendo um ato de independência do organismo. Sucede a pergunta: “Cuba é um câncer?” E o médico sugere: “A Terra é apenas um pequeno planeta”, e retoma para as imagens dos calçados “Terra”. Último refúgio cognitivo na

associação, de fonte industrial, para restituir a grande mídia das questões de ordem político-sociais.

### 2.3 – Viagem ao Fim do Mundo e o Cinema moderno no Brasil

O filme *Viagem ao Fim do Mundo*, apesar de ser posterior ao filme “*A Margem*”, primeiro filme do ciclo marginal, realizado em 1966, não é enquadrado como cinema marginal: ainda assim apresenta um prenúncio e uma afirmação do cinema moderno no país. Colocado ideologicamente nos limítrofes do Cinema Novo, destoa do mesmo pela forma e pelo discurso.

Mesmo assim está listado na seção de Cinema Marginal do sítio online Portal Brasileiro de Cinema<sup>4</sup>, onde consta crítica de Hernani Heffner. Em seu livro, Jairo Ferreira, não menciona o baiano Fernando Coni Campos entre os diretores de um “cinema de invenção”, hipoteticamente pelo fato de que o filme “*Viagem ao Fim do Mundo*” é aquele entre os seus que mais apresenta um pacto com o cinema moderno e subversivo dos anos 60: entretanto, nem é citado como experiência criativa no livro “*Cinema de Invenção*”. Por que esse filme não é enquadrado por muitos como “cinema de artista” dentre a produção cinematográfica brasileira?

Em crítica de 1969, Jairo Ferreira, apesar de qualificar esse filme “como um dos grandes filmes do ano” (FERREIRA, 2006, p. 115), também menciona que “Fernando Campos partiu de um escritor de século passado, Machado de Assis, para divagar fatos do século 20, um erro fundamental, responsável pela chatura dos comentários literários.” (FERREIRA, 2006, p. 116), relativizando o filme a problemas rítmicos ocasionados pela constante narração, e delimitação do discurso pelo elemento da enunciação oral. E ainda constata: “um dos filmes mais corajosos, e de mais substância cultural já visto no cinema nacional, sem propulsionar qualquer desconexão evolutiva na linguagem”. Mas como não determinar tal cinema como análogo às releituras linguísticas a nível internacional, como os filmes da *Nouvelle Vague* francesa?

No início dos anos 70, Hélio Oiticica bradava acerca do “Quase Cinema”, expressão cunhada para se abster da “unilateralidade do *cinema-espetáculo*”

(CANONGIA, 1981: 23), onde se invocava a importância cultural da renovação da linguagem artística. De acordo com Ligia Canongia, o cinema de artista “(...) talvez pudesse ser compreendido como uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema propriamente dito e a das artes plásticas (...)” (CANONGIA, 1981, p. 8), acabando por se configurar como uma “terceira linguagem autônoma” e fundamental porque “(...) nele se encontra uma integração de diferentes posições culturais, através de um interesse comum por todos os problemas da visualidade” (CANONGIA, 1981, p. 8). Observando que esse não é um fator relativo unicamente à virada da década de 60 para a década de 70, mas que sintetiza essa manifestação artística, como não qualificar *Viagem ao Fim do Mundo* dentro desses termos?

Em seu blog, Jean-Claude Bernadet, procurado pelo filho de Fernando Coni sobre informações para a produção de um documentário sobre o filme *Viagem ao Fim do Mundo*, indaga-se, em postagem de 2011, sobre o fato de não ter escrito acerca do mesmo na época de lançamento. Entre suposições de nível político e sua estadia problematizada pela Censura em alguns órgãos jornalísticos, o teórico francês residente no Brasil, que lutou por um prêmio para “O Bandido da Luz Vermelha” no Festival de Cinema de Brasília de 1968, de atuação crítica e atualizada não escrevera nada na época sobre o filme de Fernando Campos, uma grande renovação de linguagem no país. Bernadet encontra sua auto-crítica: “por que eu era um crítico de esquerda, na militância contra a ditadura, num meio cinematográfico e intelectual em que a religião era o ópio do povo, o que afirmaram vários filmes dos anos 60”<sup>5</sup>, acrescentando que não via outro motivo sólido para “ter relegado o filme ao esquecimento, ao meu esquecimento, senão a incapacidade em que eu estive de assimilar a sua angústia religiosa. E com isso ter ignorado toda a sua potencialidade estética.”<sup>6</sup>

É possível então que o filme de Fernando Campos tivesse uma recepção marginalizada pelo próprio meio de intelectuais que concretizavam a produção moderna de filmes brasileiros dos anos 60? E que a sua abordagem dos problemas religiosos, de origem católica, porém enunciadores dos problemas da moral na igreja, em princípio a regência conservadora dessa moral, relativizasse a apreciação estética de sua obra? Essa mesma religiosidade atendia a uma quantidade de referências e homenagens a filósofa e escritora Simone Weil, que mesmo penetrada pela religião cristã, estava repleta de conflitos e não aceitava entrar para a igreja.

Em recentes textos, pela revista digital *Contracampo*<sup>7</sup>, Ruy Gardnier, aplica que o filme é “realizado em tempos de ebulição cultural, é fiel ao momento em que foi feito, e é uma das obras mais instigantes e inteligentes realizadas no período”<sup>8</sup> e Felipe Bragança escreve que “Raros serão os cineastas (...) a conseguir terminar e inaugurar o mundo tantas e tantas vezes em míseros (...) 90 minutos de projeção.”<sup>9</sup> Esses críticos não estavam presentes na época de realização do filme, e escrevem a partir de uma visão atualizada, com os estudos acadêmicos sobre o cinema marginal e o *Udigrúdi*, nos anos 2000.

Antes que Júlio Bressane, que trabalhou como assistente de Fernando Coni durante a filmagem de *Viagem ao Fim do Mundo*, comenta: “é um dos melhores filmes do cinema brasileiro. É um filme de invenção absoluta. Já é possível ver nele o cinema debruçado sobre si mesmo, se refletindo. Uma parataxe muito viva no filme, que convive com um lado espiritual.” (CAMPOS, 2003, p. 153)

Esses complementam o sumário da vitalidade cinematográfica do filme analisado. Entre várias épocas distintas de leitura, a constatação basilar: o anteparo categórico solicita antes da indexação sutil sob determinado movimento de produção do cinema, uma reflexão caracterizada pela concepção do cinema moderno e suas diversas efígies e poéticas, e relevância no processo histórico do cinema brasileiro.

### **3. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esse artigo apresenta em sua interface um processo analítico do objeto de arte, em especial, o filme *Viagem ao Fim do Mundo*, pelas vias estéticas, da forma fílmica, e sócio-política, do contexto cultural.

Para além de se ater a questões de teor puramente indexais, de antemão, não há presença marcante da indagação acerca do pertencimento ou não desse filme à categoria do Cinema Marginal, ou *Udigrúdi*, ou Cinema Novo, visto que esse não é o fator crucial de ordem analítica e da observação estilística, mas antes, preza a colaboração desse título com o panorama de cinema inventivo da década de 1960.

O conhecimento mais estreito do filme *Viagem ao Fim do Mundo* permite um contato com a concretude de um cinema apto a renovar os conceitos

cinematográficos em escala nacional entre experimentação, a poesia audiovisual e o cinema-ensaio, com a revisão de questões de ordem cultural e social.

Fernando Campos viria a realizar sete filmes ao total, de diferenças estilísticas bastante amplas. Em 1985, termina seu último filme, rodado na cidade de Cachoeira, Recôncavo da Bahia, permitindo-se uma vontade da juventude e revisitando o lugar que lhe permite um reencontro consigo mesmo.

Decodificar a espiritualidade criativa desse artista é entrar em contato também com a urgência da arte com as possibilidades de potencial criador, remanescentes culturais dos processos tropicalistas e da cultura de raiz. A urgência, nesse caso, não tem valor na escolha de poéticas referentes a essa época, mas no entendimento da importância da profusão de obras artísticas em processo de experimentação e em uma estética que reverencie os aspectos de produção da forma estritamente conectados com a abertura da arte para com novos meios e novas poéticas. Aqui ainda o caso do cinema e sua expansão, mixagem e reflexão.

Consagrar dessa forma a pesquisa do objeto de arte pouco referenciado e denotar em sua qualidade elementos de ressonância estética e histórica, para conhecer as manifestações culturais e artísticas que revogam os princípios de sua época: relevada a importância da memória de Fernando Coni Campos, e seu filme *Viagem ao Fim do Mundo*.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02\\_01\\_03.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_03.php)

<sup>2</sup> Idem

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/01.php>

<sup>5</sup> [http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19\\_2011-06-25.html](http://jcbarnardet.blog.uol.com.br/arch2011-06-19_2011-06-25.html)

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> [www.contracampo.com.br](http://www.contracampo.com.br)

<sup>8</sup> <http://www.contracampo.com.br/30/viagemaofimdomundo.htm>

<sup>9</sup> <http://www.contracampo.com.br/51/viagemfimdomundo.htm#1>

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000167.pdf>> - Acesso em: 08 de Julho de 2012.

---

BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. 1ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1996. ISBN 9788449301773.

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema – Sonho e Lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003. ISBN 85-88338-34-3.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema – Cinema de Artista no Brasil, 1970/1980**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 1ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad e Embrafilme, 1986.

GAMO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e Convidados Especiais - Críticas de Invenção: os anos do São Paulo Shimbun (Coleção Aplauso de Cinema)**. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. ISBN 85-7060-430-0.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984. ISBN 8533607296.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno (Coleção Leitura)**. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. ISBN 9788577531448

Conteúdo específico (entrevista, depoimentos, ensaios) disponível em <[www.portalbrasileirodecinema.com.br](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br)> - Acesso em 08 de Julho de 2012.

#### **Thacle de Souza Pinheiro**

Graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Realiza pesquisa acadêmica pelo grupo de pesquisa GAAP desde 2011. Apresentou artigo sobre o filme Viagem ao Fim do Mundo no II Reconcitec. É videomaker, fotógrafo e escritor itinerante, tendo participação em obras audiovisuais diversas, com experiência em vídeo e cinema digital. Integra a ambulância, um coletivo artístico.

#### **Danillo Silva Barata**

Videoartista, Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Artes Visuais pela PPGAV - UFBA. Professor do CAHL - UFRB. É pesquisador do GAAP (Grupo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Arte, Audiovisual e Patrimônio) e do Grupo de Estudos e Práticas Laboratoriais em Plataformas Livres e Multimeios - LinkLivre, cadastrados no CNPQ.