

**EDGARD NAVARRO  
E AS FRONTEIRAS ENTRE PÚBLICO E PRIVADO**

Maiara Bonfim Barbosa (UNEB)  
[maibonfim@yahoo.com.br](mailto:maibonfim@yahoo.com.br)

**RESUMO**

Ele faz cenas, produz filmes e colabora com novos capítulos para a história do cinema baiano. Participante de um grupo marginado que se lançou ao experimentalismo, Edgard Navarro tornou-se um cineasta de referência no cinema realizado na Bahia, marcando a produção cinematográfica no estado desde a década de 1970. Até hoje, com quase 67 anos de idade, o multifacetado realizador de filmes, ator, diretor, roteirista continua atuante. O objetivo desse trabalho é realizar reflexões preliminares no campo da cultura sobre o Edgard Navarro, mostrando relações possíveis entre o cineasta e suas principais realizações audiovisuais, resultado de uma autoexposição. Edgard Navarro cria espetáculos de si mesmo e exhibe uma intimidade que é inventada. Alternando entre personagem de seus filmes, narrador ou fonte inspiradora da história que está contando, ele parece marcar presença em algumas das suas produções e reiteradas vezes fala sobre isso. Tendo como fonte principal a linguagem fílmica materializada por Edgard Navarro, será realizada uma leitura baseada nas informações narradas pelo próprio Edgard Navarro em entrevistas e depoimentos. O trabalho se desenvolve a partir das reflexões de Erwing Goffman e Paula Sibília, apontando que já não há separação entre vida e obra, não há fronteira entre público e privado.

**Palavras-chave:** Cinema experimental. Cinema baiano.  
Edgard Navarro. Público. Privado.

**1. Introdução**

Ele filma, dirige, exhibe, atua, narra, escreve, fala em público, dá entrevista, faz cena, dá show, explica, opina, conta, repete e comenta. O cineasta Edgard Navarro configura-se simpatizante de uma cultura de “superautoexposição”. Parece não haver separação clara entre vida e obra, mostram-se tênues as fronteiras entre público e privado. Em sua inclinação para o experimentalismo, ele cria espetáculos de si mesmo para exhibir uma intimidade que é inventada. Com suas diferentes formas de narrar, colabora com registros de uma possível autobiografia. O objetivo desse trabalho é realizar reflexões preliminares sobre o cineasta experimental baiano Edgard Navarro, mostrando o processo de auto exposição e algumas relações possíveis entre o cineasta e suas principais produções audiovisuais.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

2. *Vida e obra imbricadas*

Edgard Navarro está entre os realizadores cinematográficos comumente requisitados a participar de eventos que discutam cinema no estado da Bahia. Memória viva de um movimento que marcou a produção experimental na década de 1970 tornou-se um informante, possivelmente considerado oficial, quase um oráculo, fonte local, inspirador daqueles que hoje começam a estudar e realizar cinema na capital baiana. Mas o tema favorito do cineasta nesses eventos parece mesmo ser como a sua própria vida se liga a todo esse processo. No meio de um debate cujo tema seria discutir a produção cinematográfica da Bahia, está ele falando sobre suas dores, amores, feitos, defeitos e projetos. Por que ele faz isso? Porque senão ele morre. E ele precisa se salvar: “Encaro isso de autobiografia como um carma, um exorcismo”, explica Edgard Navarro (2005).

Quem assiste aos seus filmes, pode ter a sensação de que o diretor daquelas cenas é um *gauche* predestinado por um anjo torto que vive nas sombras, como o descrito pelo poeta Carlos Drummond de Andrade. O próprio cineasta explica: “[...] sempre tive uma queda, sim, pelo torto, pela contramão, por aquilo que não é de fácil digestão; ainda não alcancei a leveza que pretendo (talvez consiga essa dádiva através do mote que venho propalando desde *O Superoutro: Abaixo a Gravidade*<sup>26</sup>!)”. (NAVARRO, 2011)

Edgard Navarro pode ainda ser visto como um realizador com poderes de onipresença, já que na maior parte das suas produções ele escreveu o roteiro, é aquele que dirige, o responsável pelo argumento, encarna a voz de Deus, canta, atua, nem que seja em uma “ponta” do filme e está contando ali uma história intimamente ligada à sua própria vida. Entusiasta do exibicionismo, com autodeclarada “tendência esquizoide” (NAVARRO, 2012), diz que segue o conselho de *O Bandido da Luz Vermelha* (SGANZERLA, 1968) e quando não pode lidar com determinada situação, avacalha, se esculhamba. E aí é que correm as notícias de uma aparição polêmica, de uma cena chocante, de um texto depravado ou um depoimento transtornado, pervertido.

O experimentalismo latente engendra sua obra e marca sua vida. Persegue-se suas produções cinematográficas e declarações para mostrar, então, um Edgard Navarro que reforça a postura exibicionista e de uma frequente narração de si mesmo “administrando técnicas audiovisuais pa-

---

<sup>26</sup> Esse é o título do mais novo filme de Edgard Navarro que, atualmente, está em fase de produção.

ra gerenciar a própria exposição aos olhares alheios” (SIBÍLIA, 2008, p. 52), como quem produz os registros da própria biografia, medeia a divulgação, decidindo, pessoalmente, o que e quando cada dado virá à tona.

Soteropolitano, Edgard Reis Navarro Filho, nasceu em 12 de outubro de 1949 e garante que vem daí o seu espírito brincalhão: “Eu nasci no dia das crianças! Eu tenho um *er*<sup>27</sup> encostado” (NAVARRO, 2015, p.8). A veia artística foi revelada precocemente, visto que aos cinco anos de idade aprendeu a tocar piano e acordeom (habilidades que foram mostradas e podem ser vistas em dois de seus filmes: nos extras do seu primeiro longa *Eu Me Lembro* e em cena de *O Rei do Caçaco*). Também esteve ligado à literatura, escrevendo contos e novelas literárias. Na adolescência, foi abalado ainda por um fato que marcou a sua existência e, posteriormente, repercutiria na sua produção artística: a morte precoce de sua mãe, Maria Estela Trindade Navarro, com quem tinha uma forte relação afetiva. Caçula da família, Edgard Navarro relata que o pai, de quem herdou o nome, foi um grande incentivador dos estudos. “Eu era muito sensível. Lia Dostoiévski e o meu pai me fez ler, queria que eu fosse um homem letrado. Mas me dava os livros sem nenhum critério” (NAVARRO, 2012). Em entrevista, lembra que foi escolhido para ser “o intelectual da família” (NAVARRO, 2008), mas o futuro não se revelou exatamente como o Edgard-Pai almejava: “Fui, ao contrário do que ele esperava, me tornando cada vez mais torto, porque a literatura e os filósofos só fazem entortar a cabeça da gente!” (NAVARRO, 2008). Todo esse contato com diferentes autores permitiu que Edgard Navarro fosse, aos poucos, construindo um repertório e, em resposta à coerção sofrida, reagiu de maneira radical e contestadora. “O meu ódio era à família e tudo que ela representava, ao Estado, a Igreja, tudo que representa a repressão”. (NAVARRO, 2015)

O cinema, nesse contexto, teve papel fundamental: “Fui me apaixonando por aquele universo que me dava uma alternativa pra aquele mundo que era tão cinzento. O mundo ficava colorido quando era dentro do cinema” (NAVARRO, 2008). Com sua irreverência no trabalho, sua personalidade inusitada e, muitas vezes, polêmica que Edgard Navarro, aos poucos, conquista espaço no cenário cinematográfico, amplia o público prestigiador de sua obra e confirma a admiração que os críticos e realizadores de cinema nutrem pelo seu trabalho.

---

<sup>27</sup> Divindade infantil.

II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA  
XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

3. *Super-8, o experimental modo de realizar cinema*

No fim da década de 1960 e começo da década de 1970, período em que o filme 35 mm reinava soberano por revelar os grandes filmes no mundo inteiro, a câmera Super-8 apontou a possibilidade de fazer cinema a custos mais baixos. Diferencia-se das demais basicamente pelo tamanho da película na qual são gravadas as cenas. O filme utilizado nessa bitola possui apenas 8 mm, seu preço era mais acessível e o manejo do equipamento era mais simples, facilitando o uso. Tal combinação contribuiu para a difusão do estilo. Esse modelo de câmera foi disponibilizado no mercado consumidor como um utensílio, basicamente para quatro tipos de produções, classificadas de acordo com os objetivos dos realizadores:

[...] produção destinada a consumo familiar, ou seja, registro de aniversários, casamentos etc.; produção institucional, isto é, filmes feitos com intuito de divulgar empresas, produtos etc., produção de ensaio para outras bitolas mais ‘profissionais’, e produção experimental, tanto do ponto de vista temático quanto estético, que por motivos econômicos ou políticos não poderia ser realizada de outra forma. (RAMOS & MIRANDA, 2005, p. 529)

Artistas baianos sentiram-se motivados. Eles se apegaram à ideia da produção experimental e começaram a realizar uma expressiva quantidade de curtas-metragens, passaram a fazer cinema utilizando pequena bitola. O Super-8 era a margem e quem está na margem deseja ser iluminado pelos holofotes, sem perder as suas raízes. Assim, cada artista desenvolve suas estratégias e busca seu lugar ao Sol. “A iconoclastia, o tom anárquico, o deboche, a *nonchalance*, caracterizavam os chamados superoitistas, sendo que o mais radical, nesse sentido, era Edgard Navarro [...]”, conforme aponta André Setaro (2012, p. 93).

Os festivais organizados anualmente, até a década de 1980, compõem a principal forma de divulgação dos filmes realizados em Super-8. A Jornada de Curta-metragem de Salvador dividia esse espaço com a Mostra Nacional do Filme Super-8, com o Festival Nacional de Curta-metragem e com o Festival Nacional de Curta-metragem de Gramado. Assim como mostras e jornadas, os festivais, conforme aponta Tetê Mattos (2013), dentro da cadeia do audiovisual, têm a sua singularidade, sendo uma peça fundamental para a sua engrenagem. Diante das dificuldades de divulgação e distribuição das produções, “[...]os festivais são importantes vitrines para o produto audiovisual, em especial o filme brasileiro, contribuindo para a formação de plateias” (MATTOS, 2013, p. 119). Com sua irreverência no trabalho, sua personalidade inusitada e, muitas vezes, polêmica, Edgard Navarro, aos poucos, conquista espaço

no cenário cinematográfico, amplia o público prestigiador de sua obra e confirma a admiração que os críticos e realizadores de cinema nutrem pelo seu trabalho.

#### **4. Obra polêmica, artista polêmico**

Os filmes de Edgard Navarro traduzem, em certa medida, sua personalidade às vezes louca, agressiva e emotiva. Segundo Erwing Goffman, “Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada diante deles”. (GOFFMAN, 2002, p. 25), sendo assim, os que já o conhecem ou já viram suas produções criam uma expectativa em relação às atitudes ou performances desconcertantes do artista. Sobre a relação entre obra e vida Ricardo Oliveira de Freitas pontua: “a obra de arte extrapola os limites do quadro, da moldura e, até mesmo das paredes do museu ou da galeria, antes meros compartimentos da e para a obra, para instalar-se na realidade absoluta, na vida cotidiana”. (FREITAS, 2008, p. 3)

Assim, vida e obra vão se integrando, conforme pode-se perceber desde as primeiras obras de Edgard Navarro. O seu primeiro curta, *Alice no País das Mil Novilhas* (1976), nasce após Edgard Navarro ser apresentado a Fernando Bélen. Nesse encontro, constata que os filmes poderiam ser projetados até em uma parede, e cresce a motivação para realizar cinema mesmo com poucos recursos materiais. A referência ao livro do escritor inglês Lewis Carrol, *Alice no País das Maravilhas*, é direta e já denota a sua veia satírica. Com dezoito minutos de duração, *Alice*, “que era sobre o cogumelo que nasce na bosta do boi” (NAVARRO, 2001) foi capturado em Super-8 e inspirado na novela agropecuária *Fazenda Modelo*, de Chico Buarque. A *Alice* de Navarro revela a perda da ingenuidade e o descortinamento da mente com ajuda do cogumelo alucinógeno, conforme explica Edgard Navarro (2009), citando uma experiência simbólica dos anos 1970 que, de alguma forma, também era sua:

Que pontos de contato havia entre a personagem do livro infantil e daquele “ser”, que seria meu *alter ego*... Alice come cogumelo e tem uma viagem lísergica. Eu estava muito mobilizado naquele fato de ter experiência alucinógena com a maconha e pensando nessa perda de virgindade através dessa experiência. Para mim, se desenhava essa personagem como uma projeção de mim mesmo, de uma perda de virgindade... um ‘cabaço de cabeça’, que eu brincava com esse trocadilho. (NAVARRO, 2015)

No ano seguinte, apresentou *O Rei do Cagaço* (1977), com o qual conseguiu maior visibilidade ao ser exibido em universidades, e em fes-

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

tivais, o que lhe garantiu alguns prêmios no Festival de Cinema de Recife. Mais uma vez ele volta para si:

[...] eu sou o ‘Rei do Cagaço’. O ‘Rei do Cagaço’ tem dois sentidos, um que tem a ver com a coisa da merda mesmo, e outro que se relaciona com o cagaço, com o morrer de medo. Eu morro de medo, eu tremo de medo em relação às coisas misteriosas [...]. (NAVARRO, 2013)

Através da arte, ele parecia lidar com as suas dores mais profundas, conforme cena ao final de *O rei do cagaço* na qual a voz *off* questiona “quem é essa pessoa cuja dor se expressa com tanta ênfase?”, enquanto a própria imagem do cineasta surge na tela. Brincando com as palavras, jogando com a verve, explicita seus sentimentos e se aproxima da sua produção.

Em *Exposed* (1978), Edgard Navarro evidencia um fato biográfico quando exhibe uma foto da sua mãe, enquanto ele mesmo canta a música *Coração de Luto*, de Teixeira. “Navarro se identifica intimamente com a música, pois, assim como o cantor Teixeira, também perdeu sua mãe muito cedo” (FERNANDES, 2013). Uma performance inusitada está atrelada à uma exibição de *Exposed*. Falando sobre realização dramática, há uma explicação: “Em presença de outros, o indivíduo geralmente inclui em sua atividade sinais que acentuam e configuram de modo impressionante fatos confirmatórios que, sem isso, poderiam permanecer despercebidos ou obscuros”. (GOFFMAN, 2002, p. 36)

O episódio ocorreu há mais de trinta anos, na Jornada Internacional de Cinema da Bahia, com a presença de críticos não só locais, mas de várias partes do País, em que “exibiu seus filmes – e se exibiu – como artista experimental, fazendo a arte deslizar para a vida e vice-versa” (CARVALHO, 2015). Edgard Navarro ficou nu. “No meio do debate lá, esse mote do exibicionismo me levou a ter uma atitude, uma coisa exibicionista, de tirar a roupa” (NAVARRO, 2008). Este fato polêmico, ele próprio descreve como uma atitude política. Após recitar um poema em francês e dedicá-lo a Jean-Claude Bernadet, provocou um grande mal-estar ao dizer: “O caralho, o filme é sobre o caralho, vou falar de caralho, de pica, de buceta, de cu, de porra, de muita porra” (NAVARRO, 2011). Foi chamado a atenção pelo coordenador do debate, José Carlos Avellar. E continuou: “[...]. Vou me exprimir com o corpo, pode? [...]” (*Idem*, , 2011). O debate continuou e ele passou a fazer interferências cada vez mais ácidas e escandalosas. “O filme, *Exposed*, não é sobre pica? O filme não é sobre pica, é sobre nudez. Então eu vou tirar a roupa! [...]” (*Idem*, 2011). Aquela atitude indignou algumas pessoas e fez ainda com que ou-

tras se retirassem do local. Ao final, um amigo incentivou Edgard Navarro a se vestir e ir embora, lembrando das punições que os tempos de Ditadura Militar podiam lhe dar. Em avaliação posterior, o artista considera que tirar a roupa era um suicídio, um golpe no próprio eu. “Vou liquidar esse ego, vou expô-lo ao máximo do ridículo, chamando para mim todas as atenções” (NAVARRO, 2012), e estava chamando atenção, também, para o seu trabalho. Assim, completou o que o próprio Edgard Navarro denomina trilogia freudiana: *Alice no País das Mil Novilhas*, o filme oral; *O Rei do Cagaço*, o filme anal; e *Exposed*, o filme fático.

Em seguida, produziu *Lin & Katazan*, outro título baseado no livro *Fazenda Modelo* de Chico Buarque, fechando, assim, o ciclo inicial da década de 1970. Iniciada a década seguinte, produziu o documentário *Na Bahia Ninguém Fica em Pé* (1980) sobre as dificuldades de realizar cinema na Bahia, em parceria com José Araripe Jr. e Póla Ribeiro.

Na sequência, vem *Porta de Fogo*, curta que relata os últimos dias de Carlos Lamarca, e ajuda em um processo de superação e autoafirmação, no que diz respeito à capacidade de convencer os avaliadores de um concurso e conquistar o financiamento da sua arte. “Vou pegar a vida desse homem e sair daqui com um puta roteiro que os caras não vão poder dizer não” (NAVARRO, 2012), e assim o fez. Ele cria um fictício encontro entre Lamarca e outra personalidade lendária: “O Lampião, essa figura que eu desrespeitei lá com o cagaço, vou render um tributo” (*Idem*, 2012), tenta se redimir como um bom cristão que se arrepende de um pecado anteriormente cometido. No resultado da seleção para o edital de financiamento, conta que um dos pareceres proclamava: “agora tomou juízo e virou um cineasta que pode ser levado a sério” (*Idem*, 2012). No Festival de Brasília, venceu as categorias de melhor filme e melhor roteiro. “Sucesso grande em Brasília, meu primeiro sucesso nacional, um dos dias mais lindos da minha vida. Essa vitória nacional me tocou. Quando sou reconhecido nesse nível, vem uma coisa que me integra no lado iconoclasta” (*Idem*, 2012). E assim vai construindo a sua imagem como aquele que quebra paradigmas.

Nesse trabalho, tem-se ainda evidências de um mergulho na obra de Glauber Rocha. “A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a ‘citação’, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras” (RAMOS, 1987, p. 129), sendo assim, cenários, cenas e falas marcantes em *Porta de Fogo* indicam influências do cinema de Glauber Rocha que também se destacam no seu filme seguinte, *Superoutro* (1989), a produção que

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

pode ser considerada a mais afamada da carreira de Edgard Navarro e que será detalhada posteriormente.

Houve uma pausa forçada nas filmagens, devido à extinção da Embrafilme e da Fundação do Cinema Brasileiro (1990), pelo Governo Federal da época, sob a alegação de que os realizadores deveriam buscar o patrocínio com a iniciativa privada e não com órgãos públicos. E então, em consonância com o que informa Jairo Ferreira, “Não podendo fazer filme-de-cinema faz filme-sobre-cinema” (FERREIRA, 1986, p.81). Sendo assim, filmou seu próximo trabalho em 1995: o documentário *Talento Demais*, que, de forma irônica, abordava a história contemporânea do cinema baiano, que nas palavras de Edgard Navarro, “tem talento demais, mas ‘tá lento demais’”. Um trabalho comum aos experimentais, “Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar”. (FERREIRA, 1986, p. 81).

Edgard Navarro voltou a filmar apenas em 2004, realizando, enfim, o seu primeiro longa-metragem: *Eu Me Lembro*: um filme de abordagem explicitamente pessoal cujo título veio da tradução de *Amarcord* (1973), nome de um dos filmes de Federico Fellini. Com o personagem principal, Guiga, o cineasta faz um mergulho autobiográfico e representa toda uma geração que nasceu nos anos 1950 e que teve sua formação nos anos de 1960 e 1970. Nesse trabalho ele conta sua história, mostra algumas de suas influências, relações familiares e paixão pelo cinema. Edgard Navarro recebeu, inicialmente, um milhão de reais para realizar o filme, mas isso não facilitou o processo criativo: “Tenho pânico de estar com uma equipe, com equipamentos caros e grana para financiar esse exército todo, com o taxímetro rodando. É muito para mim. Trabalho sob estresse violento, não fico nada confortável” (NAVARRO, 2005). O filme alcançou boa receptividade da crítica e do público, tornando-se o mais premiado do cineasta e o grande vencedor do 38º Festival de Brasília de Cinema Brasileiro, arrebatando sete Candangos: Melhor Filme, Direção, Roteiro, Atriz, Ator Coadjuvante, Atriz Coadjuvante e Prêmio da Crítica.

Apesar de toda recepção positiva do filme, talvez o menos caótico, Edgard Navarro sente falta do que o super-8 proporcionava, a liberdade, que agora passa a ser vigiada: “No *Eu me Lembro*, a câmera já depende de 300 pessoas, dos atores, de uma equipe grande. São mil coisas e ela fica ali estacionada, esperando o momento de ser acionada. É tudo muito distante daquele antigo superoito, que era orgânico e instintivo” (NAVARRO, 2006). É como se desta vez, que estava marcadamente ex-

posta a trajetória da sua vida, ele estivesse mais apagado. Ele não atua como personagem do filme como costumava fazer, e outros profissionais dividiram com ele a assinatura da composição. É como se, com todo o paramento exigido no novo contexto, ele perdesse a potência, aquilo que tinha de melhor, sua essência, realizando agora um filme “bem-comportado”. Em depoimento após o êxito do filme cujas críticas indicavam uma possível maturidade, o diretor tenta explicar esse sucesso inferindo que “Ao longo do tempo você vai adquirindo um certo domínio” (NAVARRO, 2006), como quem aponta para uma evolução artística e, imediatamente repensa e destaca: “na verdade eu não diria domínio porque a gente filma tão pouco e com um tempo enorme de intervalo que acaba que não temos domínio de porra nenhuma” (*Idem*, 2006), uma autocrítica lúcida e que reflete sobre a indústria cinematográfica baiana desse período, já que outros realizadores contemporâneos como José Araripe Jr. (*Esses Moços*, 2007), Pola Ribeiro (*Jardim das Folhas Sagradas*, 2011), Fernando Bélen (*Pau Brasil*, 2014) passaram por dificuldades semelhantes e, só conseguiram emplacar filmes de longa-metragem após Edgard Navarro, mesmo que os projetos e roteiros datassem do século passado. “É muito pouco ainda para se configurar uma cinematografia” (NAVARRO, 2007), o audiovisual baiano precisa ainda de muito investimento para brilhar e ultrapassar os muros da província.

Sem deixar se abater pelas dificuldades, Edgard Navarro é considerado um realizador persistente, como mostra Fernão Ramos (2005, p. 136) “[...] Edgard Navarro, Cícero Bathomorco, Pola Ribeiro, Fernando Beléns, Araripe Jr., entre outros, não desistem do processo de criação cinematográfica”. Apesar das lacunas entre as produções, o cineasta não deixou de trabalhar em seus roteiros, a exemplo do longa-metragem *O Homem Que Não Dormia*, que foi desenvolvido durante mais de trinta anos e, finalmente, em 2009 foi filmado tornando-se o segundo longa-metragem de Edgard Navarro. A primeira exibição do filme na Bahia aconteceu no Teatro Castro Alves. Edgard Navarro estava confiante, o público curioso, mas ao final o silêncio tomou conta do ambiente, na definição do cineasta foi “frustrante”. Houve quem tivesse gostado, mas grande parte das pessoas saiu sem querer comentar, “porque tava incomodada [...]. E teve gente que detonou o filme, dizendo que era a pior coisa que viu na vida, que eu tinha perdido completamente a mão”. (NAVARRO, 2012)

O prestígio adquirido através de sua filmografia e participações em festivais garantiu a Edgard Navarro divulgação do seu trabalho, o que

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

lhe proporcionou homenagens e a possibilidade de conhecer vários países, entre eles Canadá, Portugal, Espanha e França. Com sua irreverência no trabalho, sua personalidade inusitada e, muitas vezes, polêmica, Edgard Navarro, aos poucos, conquista espaço no cenário cinematográfico, amplia o público prestigiador de sua obra e confirma a admiração que os críticos e realizadores de cinema nutrem por sua forma de fazer cinema.

De todos os projetos audiovisuais executados, o *Superoutro* é considerado, neste trabalho, como aquele que mais revela Edgard Navarro. De todo o conjunto, parece ser a produção mais conhecida do cineasta baiano, aquela que marcou a sua trajetória, sendo bastante comentada e que serve de referência, parâmetro dentro da obra de Edgard Navarro e até como marco para situar produções de outros realizadores. Essa produção foi executada pelo grupo de amigos que já apresentava sintonia, visto que haviam se revezado em diversas funções nos filmes uns dos outros, “foi o encontro mais radical e mais bonito da Lumbra” (NAVARRO, 2012). Em tom respeitoso e saudosista, o diretor complementa: “[...] uma marca difícil de superar. Aquela dedicação e aquela conjunção. Parecia mágica, para que tudo desse certo” (NAVARRO, 2012). É um filme que fecha o ciclo do que havia sido produzido até aquele momento e, por outro lado, realizando essa análise à luz do conhecimento das produções posteriores do cineasta, é aquele que serve de chave para compreender o que vem depois. Conforme define Jairo Ferreira, “O filme é isso, o desespero em cada enquadramento” (FERREIRA, 1986, p.66). Com este média-metragem, Edgard Navarro transita entre o radicalismo oportuno do caráter experimental e alcança uma riqueza poética que possibilita compor esse título como o registro síntese da sua carreira.

### 5. *Navarro e o Superoutro*

O *Superoutro* foi considerado, segundo informa o crítico André Setaro (2012) “um dos melhores filmes nacionais dos anos 80”. A fita de média metragem - 45 minutos - dirigida e produzida por Edgard Navarro é uma irreverente e emblemática produção, cuja estreia aconteceu em janeiro de 1989, no Cine Teatro Maria Bethânia, localizado na cidade de Salvador. Aclamado, desde então, pela crítica, foi premiado nas categorias melhor filme, melhor diretor e melhor ator no Festival de Gramado e continua sendo um marco quando o assunto é o cinema experimental.

A película traz para o centro da história um personagem tragicômico interpretado pelo ator Bertrand Duarte: um homem que se torna um

morador de rua, ser marginalizado pela sociedade, e que, usando a sua imaginação alucinada, se converte em um herói às avessas em busca da própria liberdade. Polêmico, escatológico, fálico, inventivo, crítico, e, ao mesmo tempo, poético, o filme é uma composição com diferentes referentes culturais.

O título *Superoutro* é um trocadilho que aponta dualidade entre o possível nome do super-herói e sua afinidade com o movimento super-8. Apesar de haver sido produzido com filme 35 mm, as marcas de caráter experimental vão além da bitola utilizada, pois o espírito superoitista permanece. Descontraído, Edgard Navarro conta sobre a magia da edição, por exemplo, que permite dar *by-pass* no espectador: “O espectador fica enrolado no xale da doida!” (NAVARRO, 2012). Na ausência de um *link* perfeito entre as cenas do *Superoutro*, um dos recursos usados foi o que ele chama de “frases espirituosas”.

Para relacionar vida e produção do artista, deve-se levar em consideração que “[...] a obra extrapola os limites do texto, adentrando o contexto, o que faz da realidade uma representação, ela própria” (FREITAS, 2008, p.3). Não seria, portanto, a própria vida uma obra? Há, na construção do filme, um jogo de duplos. Um “Eu” e um “Outro”. Um marginal e um herói, a presença de uma “cidade oficial”, com seus pontos turísticos, monumentos e construções históricas, bem como a “cidade marginal”, dos dejetos e moradores de rua. Logo nas primeiras cenas, o personagem central da trama caminha pela Salvador noturna com um apito e clamando para que a humanidade acorde. Após um primeiro confronto com os policiais, o personagem é levado para um manicômio, visto que:

A subjetividade exacerbada se eclipsa e se dissolve na cidade e se confunde com ela numa experiência que só pode desembocar na loucura. Dessa forma, a hipersensibilização, a extrema individuação da vivência urbana acaba no seu oposto, no apocalipse do sujeito enquanto tal. (SCHOLLHAMMER, 2000, p.255)

A loucura toma conta de sua face, seu olhar já está perdido e ele se questiona sobre balbuciando a palavra que possivelmente os médicos usaram para dar o diagnóstico: esquizofrênico. Com a não identificação ou não aceitação desse diagnóstico, ele foge e retorna para a liberdade das ruas.

Um processo de integração acontece entre mendigo e cidade. Assim que é posto para fora de onde morava antes da passagem pelo manicômio, o personagem habita a cidade como se parte dela fosse, defecan-

## II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA

do, roubando, comendo e cheio de energia sexual. O que mais seria um andarilho se não um mendigo, um morador de rua? “[...]a figura do andarilho e seus desdobramentos nos permitem refletir sobre o papel do Outro na elaboração e/ou na revisão do processo identitário” (PORTO, 2007, p. 156). Como um processo de descoberta de si através do outro. As construções já não partem do mesmo:

[...] aparece um tipo de eu mais epidérmico e flexível, que se exhibe na superfície da pele e das telas<sup>28</sup>. Referem-se também às personalidades *alterdirigidas* e não mais *introduzidas*, construções de si orientadas para o olhar alheio ou ‘exteriorizadas’, não mais introspectivas ou intimistas. (SIBÍLIA, 2008, p. 23)

Falando dessa necessidade de ir para fora, de exposição, essa reflexão é consoante com outra, de Zygmunt Bauman (1999), quando aponta um processo de aproximação no qual o vagabundo é o *alter ego* do turista e ajuda a refletir se o personagem central do *Superoutro* não seria também *alter ego* do próprio cineasta.

Ser um *alter ego* significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições infáveis, os medos inexpressos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembrados, se despejam; ser um *alter ego* significa servir como pública exposição do mais íntimo privado, como um demônio interior a ser publicamente exorcizado, uma efigie em que tudo o que não pode ser suprimido pode ser queimado. O *alter ego* é o escuro e sinistro fundo contra o qual o eu purificado pode brilhar. (BAUMAN, 1999, p. 119)

Como se, em um ato de redenção, o “eu purificado” se livrasse de todas as amarras e vivesse mais leve do outro lado. Ainda segundo Zygmunt Bauman, “Os vagabundos são a caricatura que revela a fealdade escondida sob a beleza da maquiagem. Sua presença é enfadonha e enraivecadora” (BAUMAN, 1999, p. 119). Na tentativa de livrar-se dessa presença, na última cena do média-metragem, o personagem central do filme, antítese da ordem e do bom comportamento, se joga do elevador Lacerda e voa como a transcendência da morte através da imaginação em oposição ao corpo físico que é encarcerado e barrado até do suicídio. Edgard Navarro também continuou livre, produzindo segundo os próprios desejos, mesmo que isso tenha lhe custado, filmando como forma de salvação individual.

---

<sup>28</sup> O texto de Paula Sibília faz referência, especialmente, às telas dos computadores. Aqui usa-se analogicamente para falar sobre as telas do cinema.

## 6. Considerações finais

Representante de um grupo marginado que se lançou ao experimentalismo, Edgard Navarro é um importante realizador no campo audiovisual baiano que começou a atuar usando a bitola Super-8, na década de 1970. Até hoje, com quase 67 anos de idade, o multifacetado realizador de filmes, ator, diretor, roteirista, mantém a iconoclastia e o espírito experimental, mesmo passando a filmar em outros formatos. Seja em seus filmes, nas entrevistas que concede ou nas participações em eventos divulgadores do cinema, Edgard Navarro cria espetáculos de si mesmo para exibir uma intimidade que é inventada. Ele revela diversos aspectos da sua vida “íntima”, dados marcantes como sua relação com os pais, seus medos, relação com as drogas, os desafios, desejo de aceitação no mercado cinematográfico, paixão e frustrações no cinema. Ele mostra a nudez do próprio corpo em eventos públicos ou na tela pelos próprios filmes. Paula Sibília aponta que “[...] o principal objetivo de tais estilizações do eu consiste precisamente em conquistar a visibilidade” (SIBILIA, 2008, p.75), Edgard Navarro garante que tudo isso é para se salvar. Vida e obra estão imbricadas, não há fronteira entre privado e público, e nesse contexto, ambos são promovidos. Entre tantas personas, ele é o próprio *Superoutro*, personagem que surpreende, que choca e deseja manter a liberdade criativa. Ele continua fazendo cenas, produzindo filmes e colaborando com novos capítulos para a história do cinema produzido na Bahia.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. Turistas e vagabundos. In: \_\_\_\_\_. *Globalização: as consequências humanas*. Trad.: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 85-110.

FERNANDES, Paulo Santos. *Nucontrapelo: autobiografia e contracultura em Eu me lembro, de Edgard Navarro*. 2013. Dissertação (Mestrado). – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FREITAS, Ricardo Oliveira de. Da margem ao centro: comunicação e arte frente às questões de produção e recepção em produtos audiovisuais periféricos. In: XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação,

**II CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**  
**XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA**

2008, Natal. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2008, vol. 01, p. 01-15. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0725-1.pdf>>. Acesso em: 21-03-2016.

GOFFMAN, Erwing. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2002.

MATTOS, Tetê. Práticas/lugares de recepção e modos de espectralidade em estudos de casos (no contexto sociocultural brasileiro). In: BAMBABA, Mahomed. (Org.). *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*. 1. ed. Salvador: Edufba, 2013, vol. 1, p. 115-130. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16807/3/A%20Recepcao%20Cinematografica\\_repositorio.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16807/3/A%20Recepcao%20Cinematografica_repositorio.pdf)>. Acesso em: 15-03-2016

NAVARRO, Edgard. *Alucinada lucidez*: “o homem que não dormia”. Entrevista de Daniela Galdino. Operária das Ruínas, 2011. Disponível em: <[http://operariadasruinas2.blogspot.com.br/2011/07/alucinada-lucidez-o-homem-que-nao-dormia\\_25.html](http://operariadasruinas2.blogspot.com.br/2011/07/alucinada-lucidez-o-homem-que-nao-dormia_25.html)>. Acesso em: 17/03/2016

\_\_\_\_\_. “*Cinema é um atraso de vida*”, segundo Edgard Navarro. Entrevista de Ceci Alves (Especial para 'A Tarde'). Blog Cinecasulofilia. 2005. Disponível em: <[http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2005\\_01\\_01\\_archive.html](http://cinecasulofilia.blogspot.com.br/2005_01_01_archive.html)>. Acesso em: 17-03-2016.

\_\_\_\_\_. *Conexão Cinema – Superoutro, com Edgard Navarro*. Vídeo: Cineclube Vi-Vendo Imagens/UFBA. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=san4aAYLkH8>>.

\_\_\_\_\_. *Desenquadrado [entrevistando]*. Entrevista de Monteiro Júnior e Juscelino Ribeiro Jr. Blog Película Dissonante, 2011. Disponível em: <<http://peliculadissonante.blogspot.com.br/p/desenquadrado.html>>. Acesso em: 01-07-2016.

\_\_\_\_\_. *Edgard Navarro, o indomável*. Entrevista de Antonio Nahud Júnior. Blog O falcão maltês. Fevereiro de 2011. Disponível em: <<http://ofalcaomaltes.blogspot.com.br/2011/02/edgard-navarro-o-indomavel-bom-moco.html>>. Acesso em: 01-07-2016

\_\_\_\_\_. *Identidades Edgard Navarro*. Vídeo. TV FTC. 2008/2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fWfIyy7QrVs> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=7kx52KgTDnM>>. Acesso em: 17-03-2016.

\_\_\_\_\_. Nós lembramos. Entrevista de Estevão Garcia. *Almanaque Virtual*. Memória. 07/10/2006. Disponível em:

<<http://antigo.almanaquevirtual.com.br/ler.php?id=4536&tipo=&nos+lembramos>>. Acesso em: 07-06-2016.

\_\_\_\_\_. *Para minha surpresa, eu sobrevivi a mim mesmo*. Entrevista de Aristides Oliveira. Site Capital Teresina. Coluna Entre Linhas, de 28/04/2015. Disponível em:

<<http://www.capitalteresina.com.br/colunas/entre-linhas/para-minha-surpresa-eu-sobrevivi-mim-mesmo-916.html>>. Acesso em: 17-03-2016.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. Andarilhos, vagabundos e mendigos: desvios, devires e lugares da alteridade. In: FIGUEIREDO, Eurídice; PORTO, Maria Bernadette Velloso. (Orgs.). *Figurações da alteridade*. Niterói: UFF/ABECAN (Associação Brasileira de Estudos Canadenses), 2007, p. 131-159.

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

\_\_\_\_\_; MIRANDA, Luís Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Senac, 2005.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 236-259.

SETARO, André. *Panorama do cinema baiano*. 2012. Disponível em: <[http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano\\_web\\_setembro2014.pdf](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano_web_setembro2014.pdf)>. Acesso em: 12-10-2015.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2008.