

## DO SUPER HOMEM AO SUPEROUTRO: UM FILME MENOR DE EDGARD NAVARRO

*Auterives Maciel Jr<sup>1</sup>*

### RESUMO

*O texto analisa o filme O Superoutro de Edgard Navarro, visando uma avaliação filosófica do seu procedimento minoritário. Assim, busca em Deleuze e Guattari a noção de menor – freqüentemente tratada pelos autores como um adjetivo das artes que trabalham os devires de uma minoria-, para aplicá-la livremente ao cinema de Navarro. Aqui, o filme menor de Edgard aparece como a prova revolucionária que ganha o seu devido valor na contra efetuação conceitual empreendida pela filosofia. Com o decorrer da análise, demonstraremos os detalhes desse filme menor, buscando em Nietzsche a inspiração final do nosso procedimento. Afinal, Superoutro e Übermensch trazem a afinidade das minorias ativas, que fazem do processo minoritário das artes a mais alta potência do falso.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Superoutro, Menor, Übermensch, Arte, Potência do Falso.*

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor no departamento de psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO); e no programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida (UVA-RIO). É autor dos livros “Pré-Socráticos – A invenção da Razão”, São Paulo:Ed. Odisseus, 2003; e o Todo- Aberto – Duração e Subjetividade em Henri Bergson, Rio de Janeiro: Ed. Arquimedes, 2017.

**FROM THE SUPERMAN TO THE SUPEROTHER:  
A EDGARD NAVARRO'S MINOR MOVIE**

**ABSTRACT**

*The text analyzes the movie “O Superoutro” from Edgard Navarro, focusing on a philosophical evaluation of its minority procedure. Thus, it borrows from Deleuze and Guattari’s philosophy the notion of ‘minor’ – frequently treated by the authors as a concept applied to the arts that produce the becoming of a minority – to apply it freely in a analysis of the cinema of Navarro. In the text, the minor movie of Edgard Navarro appears as a revolutionary proof that earns its rightful value in the counter conceptual effectuation developed by philosophy. As the analysis continues, we will show the details of this minor movie, borrowing from Nietzsche’s philosophy the final inspiration of our procedure. After all, “Superoutro” and Übermensch bring the similarities of the active minorities, which make the minority process of the arts the highest power of the false.*

**KEYWORDS:** *Superoutro, Minor, Übermensch, Art, Power of the False.*

## INTRODUÇÃO

*Superoutro* – título instigante de um média metragem de Edgard Navarro – trata, com inovação disparatada, da potência que habita a vida trágica de um nômade excluído da sociedade. Na realidade, essa é a história de um anômalo de rua, tomado, por alguns, como um esquizofrênico; visto, por outros, como um marginal, que encarna o delírio do anti-herói que quer realizar a façanha de voar sobre a cidade, para desafiar a lei gravitacional que torna o homem pesado, submisso e cheio de dívidas patrimoniais. Ou seja, na estratégia filmica da encenação do *Superoutro*, ser o outro dos outros é estar na experiência limiar de quem pode, sem recurso algum, expressar um gesto de liberdade com audácia política e afirmação da sua diferença singular.

Como deslindar com justiça um filme tão excêntrico? Na história simples e singela narrada por Edgard há um cuidado todo especial de situar o delírio na dimensão do social, para extrair dele todo o dilema existencial que o nomadismo encena. Nesse aspecto, O *Superoutro* – que bem poderia ser rodado na bitola menor do superoito – é um singelo manifesto nômade das andanças de um ser humano que busca nas perambulações urbanas os recursos para equivococar os cerimoniais da sociedade baiana. Nele, o delírio é inserido nas festas monumentais, nos rituais de guerra, na homenagem da suposta independência do Brasil, no êxtase de uma sociedade cansada e vetorizada pelo viés dos bons costumes; mostrando – com flexibilidade política – a diagonal que um transeunte introduz quando intervém divertidamente com uma série de trapalhadas.

É que o filme narra em etapas fragmentadas as situações onde o delírio irrompe, quebrando o tempo monótono da cronologia cidadina. As intervenções do *Superoutro* colocam em zona de vizinhança o patético e o trágico, produzindo no espectador um riso insólito, inesperado, que o precipita na estranha constatação de que ele vive em uma liberdade sitiada, vigiada nos detalhes dos gestos extravagantes da loucura, pelo perigo que essa demonstra quando interfere no tempo das medidas disciplinares. Assim, quando o personagem inicia o filme com o célebre grito “acorda humanidade”, segue-se, de imediato, a insegurança do porteiro e a intervenção drástica do polícia que o interpela com doses “impiedosas” de preconceitos: “Tu é maluco ou é veado??” Diz o polícia, levantando-o pela camisa ao sustentá-lo contra a parede. Com uma indignação no olhar – cujo semblante expõe a certeza de estar na contramão da ordem estabelecida – ele responde com audácia: “E o que você tem

contra veado? Você nunca chupou uma pica? Você nunca deu o ânus?” Seguem-se as porradas e o choro trágico insiste ainda com uma última interpelação: “O que seriam dos malucos se não fossem os veados!!!! Sem estes todos os malucos iriam tomar no ânus! Vai bater na mãe seu covarde!!!”.

Com este início bravateiro - sendo isto, na realidade, a insurreição determinada pelo humor *trash* que colide com a violência policial -, o filme dispara o tom político dos afetos que despertam a curiosidade do personagem. É bem verdade que não há no *Superoutro* nenhuma intenção política militada na vocação de uma liberdade alcançada pelo viés da mediação estatal. A pretensão do personagem é outra: ele busca interferir no tempo solene da obrigação através do riso suscitado pelo tempo do “entre tempo”<sup>2</sup>, isto é, pelo tempo do acontecimento introduzido através dos seus atos desastrados.

Mas como tais intervenções são tratadas pelo cinema? Como a anomalia vai ser filmada no diapasão da curiosidade urbana? Como ela servirá de meio para a exposição de um investimento de desejo no campo social? É que há em *Superoutro* uma escolha deliberada pela visibilidade da potência de um marginal visto como um ser anômalo; havendo, igualmente, um tratamento minoritário dessa anomalia que contamina toda a forma do filme, tornando-o exemplar na sua construção criadora.

Dessa maneira, a escolha do plano, a determinação fragmentada da montagem, a diagonal entreaberta pelos investimentos delirantes na cidade, pelos ângulos de uma perambulação nômade - sem a urgência de estabelecer uma coerência lógica - e a conexão transversal que mostra a cidade vista pelo olhar do anormal, demonstram, com exatidão, uma política cinematográfica que funciona como um elogio ao absurdo na estranha vocação de desafiar o senso comum através de um delírio insólito de romper com os espíritos de gravidade. Tais espíritos, evocados aqui no nosso comentário, são aludidos no grito que motiva a etapa final do filme. Sendo um grito alto, uníssono, de “abaixo a gravidade” – grito este que se torna um emblema de outros filmes que serão rodados pelo próprio Edgard – ele ressoa para nós como um desafio maior na bizarra verdade contida no delírio. O *Superoutro* evoca uma terra

---

<sup>2</sup> Tempo do entre tempo pertence ao acontecimento que coexiste com o instante. No livro *A Lógica do Sentido* (1969), Gilles Deleuze irá chamá-lo de Aion, evocando a filosofia antiga em uma interpretação bastante singular: trata-se de uma linha reta que se abre simultaneamente na dupla direção do passado e do futuro, que faz com que tais dimensões coexistam com o acontecimento que se diz de um instante e que pode ser alcançado pela intervenção daquele que contra efetua tal instante. Para maiores detalhes desta operação, ver Gilles Deleuze, *A lógica do Sentido*, 1969, cap. Do Aion.

livre das convenções culturais, longe das limitações humanas, através do grito patético que encerra a potência que a loucura porta ao desafiar os tramites fixados pelas opiniões.

Cabe acrescentar que a atmosfera trash, bem humorada, na estratégia pensada de elaboração de um filme com poucos recursos financeiros e existenciais; cumpre – com exatidão – a tarefa de contra pontuar a irisada fúria humorada do pária que encena o delírio alegre de romper com as derrisões sociais. Sendo assim, *Superoutro* é o nome patronímico da destruição do poder do grande outro pela estratégia da minoridade do vagabundo.

Além do outro, do grande Outro, há um *Superoutro* autorizado por uma vida sem lei social, mas movido pelo pacto impactante de ir ao encontro da Terra desafiando as leis da sua organização. Ora, dito assim, O *Superoutro* é a paródia patética do Super-Homem do filme norte americano, através da decisão de irromper com a lei da gravidade. Dizemos patético porque o desejo de voar não se encontra condicionado pela missão de salvar a terra, nem tampouco trazer esperança à humanidade. O *Superoutro* de Edgard Navarro quer, tão somente, sobrevoar a humanidade respirando um pouco de ar puro, na leveza que se insurge contra o espírito de gravidade do ser humano.

Com tais alusões o *Superoutro* é finalmente um exercício minoritário que encena a política de um ser desumano irremediavelmente menor<sup>3</sup> – o pária de rua – que segue as suas convicções explorando os espaços nômades da cidade. Se tais espaços colidem com as estrias sociais que o aparelho de Estado orchestra – tais como trânsitos vigiados, missas programadas, parada nacional, treino de guerra militar, entre outros – tais colisões demonstram a intrusão do louco que invade a cena urbana para lançar uma alegre suspeita sobre as supostas práticas sociais.

Nesse nível, *Superoutro* pode ser lido como um libelo político de um ser singular que resiste e traça a linha de fuga na absurda prática de liberdade que consiste em romper com os sedimentos que aprisionam a terra. Mas não estaríamos aqui no puro risco de uma interpretação arbitrária? Como justificá-la conceitualmente

---

<sup>3</sup> Menor qualifica uma forma revolucionária de se fazer cinema que se opõe à forma padrão, majoritária e dominante dos filmes imbuídos da vocação imperial. Buscamos a palavra nos ensaios de Gilles Deleuze e Félix Guattari que tratam da exposição política da noção. Veremos, mais adiante, como a noção deve ser explicitada no nosso texto.

construindo a sua argumentação? Procederemos através de uma leitura atenta das imagens e dos signos do filme, situando, pela montagem, o processo de minoridade.

Contudo, é preciso explicitar o conceito de menor que utilizamos nesse texto, para sabermos como é feita a composição das imagens movimento desse filme extraordinário. Só assim - através da explicitação da forma e do sentido do filme – é que o conceito de minoração pode ser devidamente estabelecido como proposta primária desse nosso pequeno ensaio.

#### **A FORMA E O SENTIDO DO MENOR**

Contra os procedimentos de montagem que vigoram na representação orgânica dos filmes realistas, não há no *Superoutro* nenhuma intenção de transformar a situação social. Se é verdadeira a asserção de que na grande forma, que preside o regime da representação orgânica, o procedimento da narração consiste sempre em relatar um drama que ocorre ao longo de uma trama situada entre uma situação inicial e uma situação transformada<sup>4</sup> através de uma ação heróica deflagrada por um personagem qualificado, no filme de Navarro, o que o anti-herói quer é fugir dos poderes sociais, estabelecendo – pelas *gags* – intervenções patéticas que promovem a Linha de fuga do delírio celeste. Assim, tanto a grande forma da representação orgânica ou dialética, quanto a pequena forma, que é pura variação realista da representação, são sabotadas pelo uso paródico das cenas produzidas pela curiosidade de um indivíduo singular que age segundo ímpetus circunstanciais criados pelos encontros contingentes deflagrados nos recantos da cidade.

Além disso, a tragédia é encenada no drama motivado do anti-herói que passa pelo absurdo das noites perigosas do delírio, - tais como as profusões de vozes que antecede o grito que dispara o acidente de moto, a retomada de consciência na ilusão cerzida de que o enfermeiro assistente possa ser a sua mãe e a revigorada em um estado alterado de consciência que ganha a comoção do humor pela maneira nada sensata de abordar o risco da loucura – às raias da intempestividade audaz que prepara

---

<sup>4</sup> Situação, ação e situação transformada é a fórmula dos filmes de ação das narrações típicas do cinema realista norte americano. No texto assinalamos a grande forma SAS' daquilo que Deleuze chama no A Imagem Movimento de representação orgânica. Esta forma pode ser acrescida de uma variante devidamente intitulada de pequena forma. Nas duas, percebemos um procedimento realista de caráter verídico e moral, onde nele há sempre um herói qualificado na trama evocado para modificar uma situação danosa para a sociedade. Sobre este tipo de cinema ver Gilles Deleuze – Cinema I – A Imagem-Movimento (1987); nos dois capítulos que versam sobre a Imagem – ação.

o grande final do filme. Ou seja, a tragédia é sutilmente transmutada pelo humor patético que faz do filme um tênue libelo de liberdade.

Sendo assim, o realismo cênico cede lugar à exposição fragmentada de cenas que apresentam um nômade urbano que interfere na causa social através de uma justiça exercida segundo critérios afetivos. Por exemplo, rouba de uma católica para dar oferenda a Iemanjá, investe eroticamente revistas pornô com o intuito de mostrar a sexualidade do solitário nos seus desvios afirmados, faz merda na praia na contraluz de um horizonte cênico que inspira total liberdade, joga a merda no pequeno burguês que escuta distraidamente Kátia Flávia do Fausto Fawcett e faz acontecer a masturbação liquidificadora na vitrine da loja que exhibe o programa “roletrando”.

Por outro lado, o *Superoutro* demonstra de forma cabal como todas as cenas podem ser provisoriamente vencidas pelo fogo, adiantando o interregno do vôo fatal. Todas essas cenas mostram, com um riso franco e inevitável, os estados vividos pelo personagem que prepara a descoberta da sua verdadeira vocação: voar sobre o céu de uma Bahia nômade.

Por conta dessas exposições preliminares, confirmamos a vocação minoritária que pode ser devidamente conceituada nos termos aqui propostos. Afinal, na quebra da representação orgânica, há a exibição da potência de um ser singular que resiste aos impasses da maioria, de um solitário excluído que perambula sua tortuosidade na profusão de afetos experimentados na sua experiência imoral da cidade. Mas porque insistimos em denominar tal procedimento como um processo minoritário? Aqui, é preciso fazer um grande aposto explicativo da noção evocada.

Tomamos o vocábulo da filosofia de Deleuze construída em colaboração com Félix Guattari, para dizer que o conceito do menor não tem significado pejorativo, nem tampouco designa algum tipo de inferioridade. No uso conceitual da palavra, menor designa o trabalho de criação de um cineasta que opera processos de desestruturação de verdades feitas com o propósito de oprimir maiorias; menor é também a operação de fuga dos poderes estabelecidos, com a evocação desenfreada de um louco que ganha voz no desespero de vôo que se torna urgente; menor é ainda o traçado minoritário de uma minoria que inaugura o procedimento inédito da arte cinematográfica; sendo, enfim, o grito apologético de alguém que clama – em atitude de sobrevôo – uma terra mais aérea, longe dos pesos estratificados da cidade.

Assim, quando falamos de um filme menor, ou do cinema menor de Edgard Navarro, buscamos uma aliança estratégica com as artes construídas como meios de

expressão para procedimentos que enaltecem o devir, inventando saídas absurdas dos procedimentos razoáveis e opressores. Um filme menor é produto de uma minoria que entra em devir. Ele é, com certeza, o devir minoritário de um solitário que expressa para todos, e igualmente para ninguém, a necessidade de fugir da opressão pelo traçado de uma linha de fuga animada por um delírio celeste.

Filme menor é um uso menor que um criador faz dos procedimentos de minorias para dar a um excluído a voz e a potência do devir minoritário. Nesse sentido, O Superoutro é o ser minoritário por excelência, o desastre e o desespero de uma potência cômica que se apossa da tela de cinema.

Mas voltando à intercessão do termo com a obra de Deleuze e Guattari, diremos que a evocação do cinema menor é paritária com as construções cênicas de grandes artistas que foram tratados pelos respectivos autores. Assim, levando em conta que o conceito de menor em Deleuze e Guattari – como também na obra em que Deleuze escreve sozinho – está presente em várias ocasiões dos seus escritos; podemos incrementar a nossa argumentação através de uma série de proposições. Primeiramente, há um teatro menor desenvolvido por Carmelo Bene – brilhantemente elogiado no texto de Deleuze intitulado “Um manifesto de menos” (2010). Nele Deleuze diz que Carmelo Bene se interessa pelo menor tendo em vista a vocação política de um teatro endereçado ao devir das minorias. Como diz Deleuze,

Carmelo Bene se interessa muito pelas noções de menor e maior. Ele lhes dá um conteúdo vivido. O que é um personagem menor? O que é um autor menor? Antes de tudo CB diz que é besteira se interessar pelo começo ou fim de qualquer coisa... O interessante é o que se passa no meio... Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham freqüentemente (...) em termos de futuro e de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é *história*. O que conta, ao contrário, é o devir: devir revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução(...) “Não chegarei a lugar nenhum. Não há chegadas” (...). É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. É pelo meio que as coisas crescem (...). O meio não quer dizer absolutamente estar dentro de seu tempo, ser de seu tempo, ser histórico; ao contrário: é aquilo por meio do qual os tempos mais diferentes se comunicam. Não é nem histórico nem eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro, nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos, outros espaços (DELEUZE, 2010, pgs. 34 -35).

Em segundo lugar, há, igualmente, a valoração do uso menor da língua Standard ou padrão feito por minorias que forjam na língua uma nova língua como meio ativo de expressão; traçando, assim linhas de fuga através de devires minoritários. Ou seja, no uso menor da língua padrão os autores vislumbram uma

política da língua através da instauração de uma variedade de línguas. Aqui, a língua menor é evocada colocando em destaque o valor que o devir minoritário passa a ter na obra de Deleuze & Guattari. Sendo assim, esta tese – amplamente desenvolvida no platô que versa sobre “os postulados da lingüística” (DELEUZE & GUATTARI, 1995) – elucida, com precisão, a vocação minoritária da filosofia nômade de Deleuze e Guattari.

Enfim, existe o brilhante ensaio dedicado a Kafka – que antecede o Mil Platôs - inaugurando este movimento conceitual na obra dos dois autores. Em Kafka, por uma Literatura menor, Deleuze e Guattari chegam a dizer que “uma literatura menor, não pertence a uma língua menor, mas, antes à língua que uma minoria constrói em uma língua maior” (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 38). Nela, opera-se uma desterritorialização na língua através do uso estrangeiro do Alemão de Praga vista como a língua oficial. Como dizem os autores, na literatura menor a língua é afetada

por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka, nesse sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita dos Judeus de Praga e faz da literatura algo de impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão; impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de distância irreduzível em relação à territorialidade primitiva checa. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas enquanto língua de papel ou artifício. “Sendo assim” o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores (DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 39).

Ou seja, ao optar pelo alemão de Praga, Kafka levou a desterritorialização relativa da língua alemã a um grau político de minoração, criando assim a literatura menor pelo uso minoritário de uma língua maior, porém opressiva. Fez, com contundência, dos casos particulares um assunto político a ser tratado na experiência literária; colocando a literatura na voz de uma minoria oprimida que traça seu vetor de expressão através de um alemão minoritário afetado por um forte coeficiente de uma desterritorialização absoluta.

Com todos estes textos confirmamos a vocação política dos dois autores através da valoração dos gestos das minorias oprimidas que se livram, pela via da expressão, dos poderes estabelecidos. Ora, é com tais observações que confirmamos a intenção de situar o filme de Edgard Navarro – talvez até mesmo a obra na sua

totalidade – no contexto dos procedimentos minoritários. Afinal, é legítimo perceber na introdução da loucura aquilo que em filosofia nós apresentamos como uma prática de resistência potente de um ser menor que traduz sua diferença em um delírio estético, tornando a sétima arte o palco de expressão da tragédia de uma diferença pura.

Entretanto, a ressalva ao menor não pode se apoiar em meras analogias conceituais. Aqui, a consecução de um cinema menor exige, no pormenor, detalhamento dos aspectos formais e do conteúdo que constitui o sentido do filme. Nesse aspecto, o *Superoutro* é um filme menor em vários aspectos. E é isso que compete agora colocar em análise.

Em primeiro lugar, o uso menor da loucura precisa de viés o risco que o personagem corre- visto na maneira como ele é vítima de circunstâncias sociais, da solidão amorosa, dos acidentes veiculares ocasionados pela ofuscação da realidade produzida por intermédio do delírio – para mostrar, em contrapartida, a alegria do disparate como potência de vida que habita o delírio. Nesse sentido, o filme recusa a abordagem da loucura pelo viés do puro sofrimento, para narrar o sofrimento com o riso suscitado diante de uma vida que se afirma como diferente. É que na via do patético, Edgard encontra meios para delirar o real do senso comum, mostrando, em contrapartida, a experiência plural no seio da loucura.

Não imaginemos daí uma abordagem utópica da loucura, nem tampouco uma louvação leviana. O filme transita no riso, mas traz o trágico para a cena final. Afinal não se confronta o princípio de realidade sem impunidade. A loucura não pode ser completamente autorizada, pois nela uma liberdade de expressão coloca em risco a necessidade da lei. O *Superoutro* é detido na realidade, mas vive na arte a transparência da cidade em uma imagem surreal.

O que contamos como contundente, sendo essa a experiência singular do menor, é a busca – nos devaneios que percorrem o média-metragem – de situações desconectadas, não encadeadas segundo a necessidade das obrigações morais, não conjuntadas segundo as exigências sensório-motoras pautadas no universo orgânico e não determinadas segundo um tempo cronológico que assinala a submissão do homem à ordem social. A visão do diretor conjuga-se com a bela interpretação de Bertrand Duarte para fazer o libelo, sem promessas nem esperanças, de uma vida trágica habitada pela experiência plural dos afetos. Sendo assim, *Superoutro* é uma

prática de resistência ao discurso médico que protocola o mal-estar pelo suposto primado do sofrimento.

Posto na contramão de um discurso majoritário – que preconiza o mal-estar pondo ênfase na infelicidade do ser humano – Edgard Navarro busca a transmutação do mal-estar na potência que habita a loucura, fazendo o espectador se espantar no sorriso deveras patético que acontece na tela sem nenhum pudor. E a sexualidade acontece com todos os desvios que vigoram a vida do transeunte sem margem, por estar transitando todo o tempo nas margens urbanas da cidade.

Além disso, existe um uso menor que trabalha os anseios de um filme maior. Assim, a loucura se desenvolve na paródia do Super-Homem visto como aquele que porta a missão de salvar a humanidade. Homem este concebido no filme como um ser superior que ensina o ser humano o caminho da vida feliz. No filme menor, Edgard converte a imagem do herói dando ao Superoutro a vocação de fugir do poder através do artifício do vôo inesperado.

Na realidade, o uso menor da paródia é preparado pelas diversas citações que ocorrem no filme: existe, por exemplo, uma citação de *Amarcord* de Fellini – que é, na realidade, um libelo de uma sexualidade vivida pela fantasia de um louco na forma da exclusão e do desespero; existe, igualmente, a famosa paródia do filme *Idade da Terra* de Glauber Rocha – onde o *Superoutro* diz reiteradamente que “o pássaro da eternidade sumiu; meu pai me traiu, Deus está doido e tudo é possível” – existe também a transmutação da sexualidade ainda humana no delírio evocado através da célebre decisão de voar e, enfim, existe o sobrevôo audaz na paródia já evocada que intitula o filme. E isto para nós é fundamental: na operação da loucura um anti-herói coloca o “super” na dimensão da linha de fuga dos padrões estabelecidos e instaura, de forma insólita, uma micropolítica da loucura através do personagem que quer voar para fazer a cidade fugir.

E tudo culmina na paródia central que dá título à trama: no filme isto se mostra na tomada de decisão que vem precedida por um encontro instigante que ocorre na porta do cinema Glauber Rocha; ali onde o protagonista vê o cartaz do Super-Homem americano – interpretado pelo ator Christopher Reeve – e logo em seguida encarna a iniciação do anti-herói. Segue-se um ritual de purificação – com direito a um “banho de pomba” – dado pela mãe de santo; havendo também um ritual sincrético de religiões misturadas com as fantasias sonorizadas pela trilha do filme maior de Hollywood. No fim da sequência, a imagem exhibe a vestimenta do uniforme

do anti-herói – um Superoutro com cores da bandeira nacional e o S emblemático invertido - e o ritual de metamorfose espiritual onde, logo, logo, ficaremos sabendo da sua insólita determinação: voar saltando do elevador Lacerda como puro exercício de fuga da opressão que a cidade exerce sobre o marginal.

Ora, o aspecto paródico do Superoutro, os traços do anti-herói, a ausência de uma coerência moral e a presença de uma vocação ética na ternura e no desespero de um *pathos* orientado por um motivo afetivo, todos esses aspectos configuram a minoridade na tendência anti-psiquiatra que enxerga na loucura somente patologia e decadência. Aqui, sem ignorar o sofrimento e o cuidado na exposição do mal-estar, o filme exhibe o teor positivo do delírio na exploração errática de uma cidade nômade. É bem verdade que o anti-herói sucumbe aos poderes que supostamente velam pela duração da sua vida, mas toda a encenação tende a um desatino imagético que situa o espectador entre o riso e o jogo insuspeito de um desejo de fugir da realidade, tratado sem a eloquência política de um filme militante, mas também sem o desespero realista típico de um caçador de mal-estar. Sendo assim, o *Superoutro* é um filme menor por ser um filme atípico nos gêneros cinematográficos que zelam pela felicidade da maioria. Um filme feito para minorias que querem invadir a tela de cinema com o riso mágico que desfaz o pessimismo contemporâneo.

Em terceiro lugar, o filme é menor na montagem, na encenação, na decupagem e na elaboração rítmica dos planos concatenados. Por ser um média metragem implicado na duração reservada aos transeuntes medianos, há, na montagem, o procedimento de composição que segue os desatinos de uma vida errática. Não há totalidade orgânica em uma cidade heterogênea como Salvador, sendo esta vista pelo olhar do excluído. Assim, os fragmentos construídos pela exibição de fatos urbanos, vão revelando, com astúcia, as hiâncias da Bahia habitadas por fragmentos de cenas urbanas que não se totalizam, nem tampouco narram um conflito social. O procedimento da montagem alternada paralela, construído na exuberância de narrar as transformações significativas de uma sociedade através da ação de um herói Super-Humano, vai ser substituído pelas descobertas curiosas de um desejo que investe as cenas urbanas movido pelo vetor de fuga das opressões sociais. O Superoutro faz furo na banda, lança merda nos executivos, dança macumba na barroquinha, se espanta com a guerra estatal e anarquiza a independência do Brasil. Tudo na esfera exata de um humor escatológico de um “cinema de quintal” apresentado, brilhantemente, com fragmentos de cenas percebidas por um estrangeiro

que busca desafiar a gravidade da Bahia. Enfim, a língua menor do louco encarna o delírio que denuncia a farsa que habita o cotidiano encenado pelo ritual da verdade que oprime a cidade da Bahia. É no delírio estético que a palavra rasa vai tomando as vozes que habitam o lado negro de Salvador. Da tristeza à alegria, no júbilo insólito de uma cidade trágica que as falas do *Superoutro* vêm a consolidar um filme que rompe, no pormenor, com o realismo da representação orgânica.

Com tais impressões existe na montagem o uso do fragmento que recusa o desejo de uma totalidade orgânica. Que as cenas sejam gags da loucura, e que o filme seja a expressão de fragmentos que não totalizam uma história coerente, confirmam, com certeza, a nossa hipótese. Entretanto, é preciso enfatizar que o propósito desse procedimento um tanto estranho e, aparentemente, vulgar, é exhibir o lado de fora daquele que se encontra excluído dos meios fechados de confinamento existentes no espaço social. Assim, a montagem do *Superoutro* expõe o fora de Salvador. O lado de Fora das ruas aparentemente sem saída, mas constantemente inventada pela inquietude que atravessa o filme ao longo dos raros 46 minutos de duração.

Uma montagem de fragmentos cuja coerência é a exata indisposição do personagem que explora o lado de fora da cidade, isto é, habita a Bahia nômade nos recantos insuspeitos da banalidade cotidiana, é o resultado obtido no âmbito da composição cinematográfica. Daí os planos de gags urbanas, do enquadramento dinâmico com o uso abusivo de falsos raccords e da decupagem sóbria, porém despreocupadamente ficcional. Com tais procedimentos vemos a Bahia nos ângulos tortos das ruas, dos viadutos, das praias, dos guetos escuros, das ruas suspeitas, dos delírios sombrios, dos lixos nas favelas e dos delírios eróticos nas árvores da baixada. Tais visões são as intercessões de uma câmera que alterna o lado de fora com a subjetiva indireta livre de um ser anômalo apaixonado pelo fora da Bahia.

Ora, O Fora da Bahia ou a Bahia de Fora é a exposição da posição do Superoutro ao longo da narração. Sendo assim, o transeunte se infiltra nos hiatos não sitiados da cidade, mostrando a cidade nos seus espaços esburacados e lisos. Procede com ligeireza de criança curiosa, e busca nas erráticas experimentações urbanas equivocadas as conexões legais que vigoram nos meios devidamente sedimentados da sociedade.

É o que ocorre na cena que precede o final do filme: nela, vemos em uma situação surreal o delírio ser situado ao lado de duas ideologias fortemente sedimentadas: a religiosidade representada por uma mulher que acusa o desvario do

apresentador, colocando-o em uma atitude condenável; e o militante marxista que integra o delírio a uma causa social justificada nos termos da exploração do homem pelo homem. A cena é uma paródia de comício onde nela o Superoutro se anuncia para poucos ouvintes na praça Castro Alves. O lado grandioso da cena diz respeito à equalização do delírio com a ideologia tratada igualmente como delírio. Nas entrelinhas dos discursos a verdade política que habita o delírio enfim se manifesta. Com “potência de não” é necessário que cada um se esforce para realizar o seu destino, e que este seja posto na contramão dos poderes vigentes que inquietam os desejos mobilizados na situação cênica.

Com humor desconcertante – explicitando ainda mais o caráter farsesco da pseudoreunião – o Superoutro anuncia sua missão: voar do elevador Lacerda para trair a lei gravitacional. Afinal, quem a terra pensa que é? Não estaríamos porventura submetidos à lei da natureza, sobrepondo-a com a ilusão de segurança ao criarmos uma gaiola de proteção chamada cultura? Além disso, não será plausível acreditar em uma relação aérea que desafie a lei da gravidade? Ao lado da terra pesada, dos estratos e sedimentos que se formam sobre a sua superfície, há a molécula gigante, aquática e aérea, superfície de inscrição de partículas e forças que testemunha a possibilidade de relações não humanas com uma natureza não organizada<sup>5</sup>.

Seria a terra do delírio um gigantesco corpo intenso? Estaria o Superoutro votado a uma intimidade com a terra aérea? Cometeríamos um exagero de interpretação se analisássemos detalhes do filme com conceitos que não são tão visíveis. Entretanto, é verdadeira a suposição que no delírio que habita o filme duas asserções são postas a prova: há relações não humanas com o planeta – que o Superoutro assume no risco do desafio da gravidade -; e há, igualmente, uma potência nesse desafio que deflagra o desastre ocasionado por um ser, sem dúvida menor, que coloca em evidência a farsa existente na organização social.

Ao colocar o seu delírio ao lado dos textos políticos, somos informados, de imediato, do caráter delirante que habita tais discursos; ao predizer ser possível

---

<sup>5</sup> “Quem a terra pensa que é?” é o subtítulo do Platô A geologia da Moral escrito por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Nele os dois autores configuram a terra como um gigantesco corpo sem órgãos, colocando sobre ela um movimento de estratificação que irá sedimentá-la. De forma curiosa, há uma encenação de dois planos sobre a terra: o plano de organização e o plano de consistência molecular que será retomado no platô “Como criar para si um corpo sem órgãos”. No nosso texto fazemos alusão ao plano de consistência para pensarmos a terra do Super-Outro, colocando a organização na contrapartida da aventura nômade do pária de rua. Sobre tais diferenças ver Deleuze e Guattari nos platôs 3 e 6 do Mil Platôs.

relações nômades numa cidade estriada, ficamos sabendo dos furos existentes em Salvador; ao mostrar na loucura a possível transmutação do sentido médico da doença mental, ficamos tocados pelo riso e pela insana curiosidade apresentada no mundo *trash* de um cinema menor e ao nos dizer – ao longo do filme – que a relação com a cidade é feita na base de afetos, estando isenta de qualquer dívida cultural; o filme de Edgard demonstra com mestria as aventuras minoritárias que a vida assume quando transgride o universo farsesco das verdades impostas pelo vetor da obrigação.

A loucura deflagra a potência do falso que habita o delírio e traça – de uma forma veloz e nada didática – o plano nômade de composição com a cidade e com a terra, fazendo, no traçado, o tecido de um gigantesco corpo intenso. Afinal, essa é a verdade que habita o delírio: sendo histórico e mundial ele extravasa a história entrando em um devir celeste através de uma potência de vida que desafia a loucura, tornando-a uma pseudo loucura na superfície de uma terra animada por movimentos intensos.

Cumpramos acrescentar que na inocência tenaz do personagem, um devir-criança ensaia o riso que acontece ao longo do filme. Edgard apresenta o superoutro sem o estigma da culpa e longe da moralização insidiosa que a ciência médica tende a fazer da psicose. Com riso e tragédia assumidos sem delongas heróicas, ele traça a inocência do louco na estratégia minoritária de um filme que fala de uma criança que afirma a terra desafiando-a na sua lei, para abraçá-la no processo aéreo, muito isento com riso e sem espera de uma meta final.

Aqui o Superoutro que não é o super-homem, o louco que parodia o Clark Kent, o homem pária com as cores do Brasil, de um Brasil que voa acima da cidade, soa, no diapasão do riso, como a criança menor que afirma a terra e que diz ser o sentido da terra, lembrando, inevitavelmente, o *Übermensch*<sup>6</sup> de Nietzsche. Mas terá o superoutro alguma afinidade com a tradução correta do *Übermensch*? Por acaso tal personagem não recebeu o título de Super-Homem nas traduções nacionais? É sabido

---

<sup>6</sup> Fazemos aqui alusão ao prólogo do Assim Falava Zaratustra, quando Nietzsche faz Zaratustra anunciar o *Übermensch* para a multidão. Sabemos que a tradução desta palavra comporta uma dificuldade dada à precisão conceitual imposta no texto. Alguns traduzem a palavra por Super-Homem, o que confunde o leitor porque o induz a crer que Nietzsche se encontra anunciando um herói que vem salvar a humanidade. Coisa que o contexto do livro trata logo de desmentir. Aqui, optamos manter a palavra original no texto, acrescentando que escolhemos o termo Além-Homem como uma possível tradução, por acharmos mais conveniente à ideia de que o personagem expressa um modo de vida afirmativo e ativo, contrariando a ideia de que Nietzsche tenha pretendido falar de um humano melhorado. Sobre o discurso do Além-Homem ver Assim Falava Zaratustra, prólogo.

hoje o equívoco de tal tradução. Afinal, ela induz o leitor a acreditar que Nietzsche se encontra fazendo apologia a um herói com a missão de salvar a humanidade. Entretanto, todo o contexto indica uma ambição contrária, já que em Nietzsche o homem é um animal que deve ser superado. O *Übermensch* de Nietzsche não é, com certeza, um ser maioral, o super-herói que realiza façanhas com o propósito de garantir a melhoria da decadência humana. Não é tampouco o representante da maioria, nem também um salvador do estado. Ele é, assim nos parece, um modo de vida afirmativo e terrestre; sendo, por conseguinte, o sentido da terra e a conciliação com o devir.

Ora, com tais adjetivos não poderíamos supor a existência de um *Übermensch* criança? Nesse livro - escrito para todos e para ninguém - não situaríamos a existência do *Übermensch* no projeto de Nietzsche como um exercício minoritário? Não estaria Nietzsche implicado na aposta nômade de um modo de vida ativo construído, igualmente, com valores terrestres e afirmativos? Nesse sentido, é sempre plausível uma nova tradução. Alguns preferem nomeá-lo de além-homem, outros como um sobre-humano, outros ainda como um ser desumano. É bem verdade que o inconveniente de uma tradução incorre no risco de uma interpretação equivocada do conjunto da obra. Mas se aqui fizemos a associação livre do *Superoutro* de Edgard Navarro com o *Übermensch* de Nietzsche é que pensamos um *Übermensch* em Nietzsche definido na vocação da criança errática e nômade. Mas qual a situação da afinidade evocada quando retratamos o *Übermensch* através do pária de rua? Seria o mendigo, a anomalia, o marginal, o delinqüente, o facínora, símbolos adequados de um *Übermensch* marginal?

Nada disso, aqui a aproximação ocorre através da arte que transvalora, sem pieguice, a tragédia cômica dos excluídos que morrem, mas conservam a graça da alegria de viver. Se a afinidade se impôs é porque vimos no *Superoutro* de Edgard Navarro a apoteose trágica de um anti-herói criança que desafia a lei da gravidade colocando a verdade da ciência no seu devido lugar, ao fazer da arte a mais alta potência do falso<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> A potência do falso no cinema é o título de um capítulo de Gilles Deleuze que se encontra no livro *Cinema 2 – A imagem-Tempo* (1985). Nele, Deleuze conjuga Nietzsche com o Cinema de Orson Welles, mostrando como na filosofia e na arte a vida se configura pela sua capacidade de criar imagens falsas, denunciando a mentira latente que existe na crença de um mundo verdadeiro. Assim, a potência do falso vem a ser a vontade de poder que se expressa de forma elevada quando cria valores para dar à vida possibilidades ativas de existência.

E aqui encerramos o nosso breve comentário, traçando as considerações finais sobre a arte deste filme grandioso feito na bitola da minoridade. Em primeiro lugar, já sabemos, através de Nietzsche, que a arte é um estímulo para a vontade de poder. Sendo assim, o filme eleva o menor a um grau de potência que cria uma outra visibilidade para o diferente. Edgard coloca o seu personagem, sem dúvida o outro na sua diferença a mais radical, em uma zona de vizinhança com vários tipos psicossociais devidamente catalogados: o esquizo, o vagabundo, o errante, o nômade e o pária de rua. Curiosamente, ele investe o roteiro com uma percepção tão contaminada pelo delírio que transmuta a realidade, extraíndo de tais tipos os traços rebeldes da construção da figura estética que o filme pretende enaltecer. Aí, o riso se amálgama com a tragédia na resolução filmica que consiste em criar a determinação estética da potência da anomalia. Tal determinação encontra seu sentido preciso na dimensão estética da obra de arte.

Por outro lado, a arte é para Nietzsche a mais alta potência do falso, ou melhor, a mais alta manifestação da vontade de poder. “Nela a mentira se santifica, a vontade de ilusão tem a boa consciência a seu favor” (NIETZSCHE, 25, 2004). Ainda aqui *Superoutro* é exemplar: a comédia urbana e o sofrimento trágico do despreparo do nômade para lidar com as adversidades repressoras do campo social, dotam o filme de uma atmosfera falsa em um sentido que só pode ser devidamente apreciado se a interpretação for estética. É que não é nada verídica a história da loucura, sendo um fato a ameaça que o diferente introduz nos vigilantes da norma. A farsa encenada no humor *trash*, o trágico ao lado da festiva loucura, relembra, em tom mais uma vez nostálgico, o sofrimento de Dioniso na tão decantada morte da tragédia proferida pelo filósofo Alemão. Sendo verdade a asserção que a tragédia retorna na arte com a alegria da afirmação, o enaltecimento do delírio na poesia urbana e pobre de um superoutro comove com o riso e deflagra a potência do falso na dimensão trágica de um filme menor.

Finalmente, a condição de pobreza potente, nos enunciados parcos e rasos de uma língua trabalhada em função do delírio, deflagra a última alusão que gostaríamos de consolidar: com a arte a loucura recebe um novo valor, sendo enfim transvalorada através do delírio poético de um manifesto cinematográfico que comemora – com as *gags* divertidas do cotidiano sem regra do homem mundano – os dias sem ordem de um tempo não cronológico, mas ricos em afetos no cotidiano nômade de um superoutro vagabundo. A lente do artista põe em revelo o vagabundo, a câmera pobre

extraí a imagem da loucura ao colocar na ênfase do cinema a certeza despreocupada de um delírio que contamina a tela, garantindo diversão certa e reflexão política isenta de ressentimento. Sendo assim, cabe perguntar: Seria o *Superoutro* uma criança doida ou um artista brincando de fazer um filme menor com alto teor revolucionário? Na hipótese apologética desenvolvida até aqui fez-se mister o elogio do menor. Já sabemos que tal tema insiste na carreira do cineasta. Sabemos, igualmente, que “abaixo à gravidade” virou um grito de guerra nos longas subseqüentes. Entretanto, não ousamos fazer disso um manifesto. Seria demasiadamente tentador, é bem verdade, mas impróprio quando o assunto tratado diz respeito a um criador que tem total isenção de colocar a sua obra em pleno devir. Sendo assim, terminamos o nosso elogio dizendo que a arte menor é, com certeza, a indicação mais profícua dos devires que animam as grandes inspirações artísticas. E nisso o *Superoutro* é de grande inspiração.

**Sobre o artigo**

Recebido: 13/08/2017

Aceito: 19/11/2017

## REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. **Cinema I – A Imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, G. **Cinema II – A Imagem- Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- DELEUZE, G. **Sobre o teatro – Um manifesto de menos e o esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka, por uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELEUZE, G & GUATTARI, F. **Mil Platôs, vol 1**. Rio de Janeiro: 34 letras, 1995.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil Platôs, vol 2**. Rio de Janeiro: 34 letras, 1995.
- DELEUZE, G & GUATTARI, F. **Mil Platôs vol 3**. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: companhia das letras, 1999.
- NIETZSCHE, F. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, F. **A Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.