



UNIVERSIDADE
LUSÓFONA

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS**

**UM PAÍS DO AVESSO:
ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO NO CINEMA
MARGINAL BRASILEIRO**

Dissertação apresentada a provas públicas para a obtenção do grau de Mestre em
Estudos Cinematográficos, orientada por Professor Doutor José Bragança de Miranda

Fabiana Mansur Tansini 22100028

2024

www.lusofona.pt

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE LISBOA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARQUITETURA, ARTES E TECNOLOGIAS
DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS CINEMATOGRAFICOS**

**UM PAÍS DO AVESSO:
ALEGORIA E CARNAVALIZAÇÃO NO CINEMA
MARGINAL BRASILEIRO**

VERSÃO FINAL

Dissertação defendida em provas públicas na Universidade Lusófona, Centro Universitário de Lisboa no dia 27/05/2024 perante o júri, nomeado pelo Despacho de Nomeação n.º: 828/2024, de 8 de maio de 2024, com a seguinte composição:

Presidente: Prof. Doutor Edmundo Cordeiro

Arguente: Prof. Doutor Luís Mendonça (FCSH-UNL)

Orientador: Prof. Doutor José Nunes Bragança de Miranda

Fabiana Mansur Tansini 22100028

2024

Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre marginais, rebelde entre rebeldes. Cinemagia, cineutopia/cineatopia.

Jairo Ferreira

Agradecimentos

Inicialmente gostaria de expressar meus mais profundos agradecimentos ao meu orientador, Professor Doutor José Bragança de Miranda, pela generosidade em cada encontro, pelas conversas enriquecedoras, pela sensibilidade e respeito diante desta pesquisa. Obrigada pela amizade e por ser um professor que inspira dentro e fora da sala de aula. Agradeço aos professores da banca examinadora deste trabalho, Professor Doutor Edmundo Neves Cordeiro e ao Professor Doutor Luís Mendonça, por aceitarem o convite para contribuir com vosso conhecimento para esta pesquisa.

Agradeço aos meus colegas de turma que se transformaram em amigos queridos: Catarina Silva, Daniel Saeta, Oleksandr Lyashchenko e Luís Teixeira Matos. Obrigada pela amizade e companheirismo ao longo de todo o mestrado. Aos novos e antigos amigos, sejam eles de perto ou de longe, todo meu agradecimento. Obrigada pelo apoio: Nayana Baggio, Géssica Leonardo, Camila Marcon Zambaldi, Angélica Baldissera Marques, Ana Sacramento, Bernardo Alvarenga, Lucas Bordon, Paulo Perizzolo, Fernando Wilhelms, Fernanda e Gabriela Meneghel, Luciana Siebert, Gislaine Leonardo e Juliana Secchi.

Ao meu amor, André Castaman, eu agradeço pela paciência, por sempre trazer leveza mesmo em tempos turbulentos. Obrigada por atravessar o Atlântico comigo e estar disposto a construir uma vida ao meu lado. Agradeço também por me presentear com uma família repleta de afeto e apoio.

Por fim eu gostaria de agradecer aos meus pais, a quem devo grande parte desta conquista. Ao meu pai, Sergio, agradeço por me ensinar que o trabalho deve ser feito com amor e total dedicação. À minha mãe, Margareth, agradeço por me ensinar a ser forte e destemida, a sempre buscar o melhor em mim e nos outros. Sou grata ao meu irmão, Marcos, a quem devo meu amor ao cinema e à música. À minha irmã, Fernanda, por me ensinar que através do estudo tornamos nossos sonhos possíveis. A vocês minha família, eu sou eternamente grata por tudo.

Resumo

Entre meados dos anos 1960 até a metade da década de 1970, o cinema brasileiro viveu seu momento de maior expressão artística, em contrapartida do sombrio cenário político e social que o país se encontrava. Diante da censura vigente na época, uma nova geração de cineastas encontrou a uma forma de cinema livre e crítico ao regime militar. Este estudo visa compreender de que maneira os diretores do Cinema Marginal recorreram à criação de figuras de linguagem como a carnavalização e a alegoria em seus filmes, durante o momento de maior repressão artística e política. As obras selecionadas para análise fílmica são, *Sem essa*, *Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla, *Orgia* ou o *Homem que deu Cria* (1971) de João Silvério Trevisan e *Assuntina das Américas* (1975) de Luiz Rosenberg Filho, representando o recorte proposto do movimento. Esta pesquisa procura contextualizar o cinema brasileiro durante essas duas décadas decisivas, recorrendo às categorias de carnavalização e de alegorização como chave de leitura dos filmes selecionados, de modo a avaliar a sua pertinência estética e política.

Palavras-chave: Cinema marginal; Alegoria; Carnavalização; Análise Fílmica; Cinema brasileiro.

Abstract

Between the mid-1960s and mid-1970s, Brazilian cinema reached a peak of artistic expression, set against the gloomy political and social context of the country. Under the prevailing censorship of the military regime, a new generation of filmmakers crafted a form of cinema that was both free and critical. This study examines how Cinema Marginal directors like Rogério Sganzerla, João Silvério Trevisan, and Luiz Rosenberg Filho employed figures of speech such as carnivalization and allegory in their films during this period of intense artistic and political repression. Selected works for analysis include Sganzerla's *Sem essa, Aranha* (1970), Trevisan's *Orgia ou o Homem que deu Cria* (1971), and Rosenberg Filho's *Assuntina das Américas* (1975), showcasing a significant section of the movement. Employing qualitative documentary methods, this research aims to contextualize Brazilian cinema during these two decades, explore the use of carnivalization and allegory in the selected films, and demonstrate the effectiveness of these concepts.

Keywords: Marginal cinema; Allegory; Carnivalization; Film analysis; Brazilian cinema.

Abreviaturas, siglas e símbolos

APA – American Psychological Association

AI-5 – Ato Institucional nº5

DOI-Codi – Destacamentos de Operação Informações (DOI) e Centros de Operações e Defesa Interna

JK – Juscelino Kubitschek

LGBTQIAP+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais, Pan, Não-binário.

UNE – União Nacional dos Estudantes

Índice Geral

Índice de figuras	8
Introdução	9
1. Um contexto marginal	13
1.1 Cinema Novo e a estética da fome	13
1.2 Cinema Marginal e a estética do lixo	22
2. Alegoria e a Carnavalização	33
2.1 Uma alegoria marginal	33
2.2 A Cosmovisão Carnavalesca	40
2.3 Procedimentos de análise.....	55
3. Análises filmicas.....	57
3.1 Um Brasil fora do mapa: análise do filme Sem essa, Aranha (1970).....	57
3.2 Matou o pai e foi ao cinema: análise de Orgia ou o homem que deu cria (1971)	72
3.3 Todos os santos estão fantasiados: análise de Assuntina das Américas (1975)	92
Considerações Finais	112
BIBLIOGRAFIA	117
FILMOGRAFIA	120
Índice Remissivo	132

Índice de figuras

Figura 1: Fotograma do filme Vidas Secas (1963) de Nelson Pereira dos Santos	16
Figura 2: Fotograma do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha.	19
<i>Figura 3: Fotograma</i> do filme Macunaíma (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.....	21
<i>Figura 4: cartaz</i> do filme As Libertinas (1969) de João Gallegaro, Carlos Reichenbach e Antônio Lima.....	26
Figura 5: Fotograma do filme Bang bang (1971) de Andrea Tonacci.....	29
Figura 6: Fotograma do filme Copacabana Mon Amour (1970) de Rogério Sganzerla..	31
<i>Figura 7: O Combate entre o Carnaval e a Quaresma</i> (1559) de Pieter Bruegel, o Velho.	53
Figura 8: Fotogramas de sequência do filme Sem essa, Aranha (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.	63
Figura 9: Fotogramas de sequência do filme Sem essa, Aranha (1970) de Rogério Sganzerla.	65
Figura 10: Fotogramas de sequência do filme Sem essa, Aranha (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.	67
Figura 11: Fotogramas de sequência do filme Sem essa, Aranha (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.	69
Figura 12: Fotogramas de sequência do filme Orgia ou o homem que deu cria (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.	78
Figura 13: Fotogramas de sequência do filme Orgia ou o homem que deu cria (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.	81
Figura 14: Fotogramas de sequência do filme Orgia ou o homem que deu cria (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.	83
Figura 15: Fotogramas de sequência do filme Orgia ou o homem que deu cria (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.	85
Figura 16: Fotogramas de sequência do filme Orgia ou o homem que deu cria (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora	90
Figura 17: Fotogramas retirados do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.....	97
Figura 18: Fotogramas retirados do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.....	101
Figura 19: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.....	104
Figura 20: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.....	105
Figura 21: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.....	109

Introdução

A urgência para deflagrar um país do avesso, que enfrentava uma atmosfera intoxicante causada pela Ditadura Militar, contaminou toda a esfera artística brasileira entre meados dos anos de 1960 e 1970. As tensões político-sociais que cercavam o Brasil e estendiam-se para a América Latina, impactaram profundamente as veias cinematográficas de um país que diversas vezes tentou implementar uma indústria de cinema ao longo de sua história. Os cineastas dos movimentos do Cinema Novo e Cinema Marginal atuaram como agentes centrais na condução e na transformação do discurso, da estética, como também, na forma de se fazer e pensar obras cinematográficas no país. Em seu texto manifesto *Uma estética da fome*, Glauber Rocha declara que “a fome latina, além de sintoma alarmante, é nervo de sua própria sociedade”. Os filmes produzidos pelos diretores do Cinema Novo defendiam, no que afirma Xavier (1983), o caráter revolucionário da arte do Terceiro Mundo, criando alegorias da fome, da miséria, da violência e da religiosidade. Eles tornaram a fome não só objeto do qual se fala, como também, “na própria forma do dizer, na própria textura das obras”. (p.9) Já o carnaval está presente nesses filmes de maneira ritualística na evocação de símbolos nacionais e da representação da alienação do povo.

Em 1968, após a determinação do Ato Institucional nº5, o cinema brasileiro sofreu uma ruptura de linguagem apresentando filmes como *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, dentre outros. Nesse período, a radicalização da “estética da fome” converteu-se em uma “estética do lixo”. Com o clima de tensão imposto pela ditadura, restou aos diretores desse período retratar entre “delírio e realidade” não mais uma revolta social, mas o terror. (Ramos, 1987) Ao mesmo tempo, observou-se uma transformação na abordagem cinematográfica, com a perda do “sentimento de culpa” e do aspecto altruísta encontrado no Cinema Novo. Em seu lugar, surgiu um mundo ficcional que oscilava entre a “curtição” e o “horror”, refletindo as complexidades e contradições de uma sociedade em crise. (Ramos, 1987) Ambos os movimentos foram intrinsecamente ligados ao contexto da época e a efervescência criativa. Com divergências, mas também com pontos de encontro, esses dois grupos de cineastas fizeram um cinema apoiado na construção de alegorias e na utilização de recursos de linguagem como a carnavalização, a paródia, o deboche, entre outros. Diante deste cenário, surge a seguinte pergunta, de que maneira os realizadores

do Cinema Marginal brasileiro recorreram, em suas obras, ao discurso alegórico e à carnavalização durante seu período de maior radicalização?

A análise fílmica, no que defendem Vanoye e Goliot-Lété (2008), é a ação de situar um filme “num contexto, numa história”, levando em consideração tudo que é referenciado nele e onde se está posicionado dentro de um contexto artístico. (p.23) Tendo em vista que o papel de quem analisa uma obra, em oposição ao que os autores chamam de um “espectador normal”, é ser “conscientemente ativo, ativo de maneira racional, estruturada. Olha, ouve, observa, examina tecnicamente o filme, espreita, procura indícios. Submete o filme a seus instrumentos de análise, a suas hipóteses.” (p.18) Será então, através da análise fílmica que poderemos demonstrar de que maneira os cineastas do chamado Cinema Marginal utilizam a carnavalização e o recurso alegórico como forma de resistência aos anos de maior perseguição artística e ideológica no Brasil.

De acordo com o problema de pesquisa exposto, a metodologia de investigação deste trabalho é exploratória, com recurso à técnica de análise qualitativa através de pesquisa documental. Algumas das obras que são utilizadas no decorrer deste trabalho, para a construção da fundamentação teórica, correspondem aos autores Xavier (2001, 2012), Ramos (1987), Leite (2005), Borges (1983), Ferreira (2000), Bernardet (2007), Puppo (2012), Abreu (2006), entre outros, para a construção da contextualização do cinema brasileiro. Kothe (1986), Hansen (2006), Souki (2006) e Fletcher (2012) constituem a fundamentação teórica a cerca do conceito de alegoria. Para o conceito de carnavalização são utilizadas obras de Da Matta (1997), Bakhtin (1981a, 1981b, 1996), Vieira (2000), Bentes (2022), Stam (1992) e por fim Guerreiro (2019).

No que diz respeito às pesquisas e investigações voltadas para a presença de recursos de linguagem na história do cinema brasileiro, ainda não há de maneira expressiva, estudos que interligam a carnavalização ao discurso alegórico, especificamente no Cinema Marginal, criando assim, uma oportunidade para análise. Esta lacuna no campo de pesquisa, estende-se para além do território brasileiro, contribuindo para a fomentação de filmes e de correntes cinematográficas dos países de língua portuguesa. Analisar obras que ainda não foram exploradas sob a ótica da carnavalização e da alegoria, busca contribuir para a construção de um pensamento em torno da identidade nacional além de observar como, e mesmo em condições adversas, eram

produzidos filmes de narrativas ácidas que modificaram a estética cinematográfica vigente da época.

Os três filmes selecionados para este estudo foram produzidos entre os anos de 1970 e 1974, durante o regime ditatorial no Brasil e sob instauração do Ato Institucional nº5, ou seja, sob vigência e perseguição da censura. O universo do avesso retratado nos filmes deste período compõe uma espécie de síntese sociocultural de um Brasil com personagens excêntricos, boçais e desprovidos de moral onde a “curtição” é uma palavra de ordem legitimando as mais absurdas atitudes e situações. (Ramos, 1987) As obras desta época foram extensões de seus autores, produtos de uma cinefilia com jovens críticos e intelectuais, que atualizaram a estética cinematográfica dialogando com os movimentos da música popular, da tradição literária e com o teatro nacional (Xavier, 2001). Este tempo foi marcado pelo retorno às antigas chanchadas, ao uso da linguagem radiofônica e da mistura de diferentes gêneros cinematográficos, do resgate das ideias modernistas e antropofágicas de Oswald de Andrade, do tropicalismo e do teatro Oficina, criando uma atmosfera libertária.

Alinhados ao cinema moderno, os diretores deste movimento romperam os vínculos com a indústria, e consequentemente com a distribuição, em nome da liberdade artística produziram obras subversivas do ponto de vista da forma e do conteúdo. Dito isso, os filmes dos diretores Rogério Sganzerla, João Silvério Trevisan e Luiz Rosenberg Filho, que atuaram no Cinema Marginal, e que, juntos de toda uma geração propuseram um cinema livre, irônico, poético e sem limites, simbolizam um resgate da memória de uma época que não pode ser esquecida. Os filmes *Sem essa Aranha* (1970), de Rogério Sganzerla, *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan e *Assuntina das Américas* (1974), de Luiz Rosenberg Filho, representam um recorte da política do cinema de autor brasileiro sob a perspectiva do terceiro mundo que, mesmo hoje, após mais de 50 anos de suas produções, permanecem como obras síntese de um período de efervescência artístico cultural.

Há uma certa inquietação que surge quando se depara pela primeira vez com o cinema feito no Brasil na virada da década de 60 até os primeiros anos de 70. Primeiramente por perceber que, a essas obras foi negado o devido reconhecimento e em diversos casos, uma maior atenção no campo da investigação e da análise. Mas sobretudo,

o que desperta tal inquietude é a forma precisa e atemporal com que as produções marginais deflagram o que há de pior e melhor no Brasil. O movimento do Cinema Marginal representou uma revolução no plano cultural e estético brasileiro como também atuou de maneira ostensiva na resistência contra a censura e a ditadura militar. De todo modo, vale ressaltar que quando, não raramente, os filmes e outras obras artísticas eram mutiladas pela censura, não somente o artista era censurado como também toda uma sociedade perdia a sua autonomia ao não ter acesso à múltiplas formas de pensar.

Deste modo, este trabalho está organizado nas seguintes partes contendo introdução, três capítulos sendo dois deles destinados aos temas do cinema brasileiro e da investigação a respeito dos conceitos de alegoria e carnavalização. O primeiro capítulo é intitulado Um contexto marginal, com duas seções nomeadas, Cinema Novo e a estética da fome, e Cinema marginal e a estética do lixo. No segundo capítulo encontra-se a conceituação e o desenvolvimento teórico dos conceitos de Alegoria e Carnavalização com duas seções nomeadas de Alegoria marginal e de Cosmovisão Carnavalesca, e uma subseção com a descrição e explicação dos Procedimentos metodológicos de análise fílmica. O terceiro capítulo corresponde ao desenvolvimento das análises dos três filmes selecionados para esta pesquisa. Os títulos correspondentes a cada uma delas são, Um país fora do mapa: análise do filme Sem essa, Aranha, Matou o pai e foi ao cinema: análise do filme Orgia ou o homem que deu cria e por fim, Todos os santos estão fantasiados: análise de Assuntina das amérikas. As sequências analisadas estão disponibilizadas no endereço eletrônico indicado no início do terceiro capítulo. Após o capítulo destinado as análises, encontra-se as Considerações finais, seguida da Bibliografia e da Filmografia que são utilizadas nesta pesquisa.

1. Um contexto marginal

Este capítulo objetiva percorrer os acontecimentos que antecederam o movimento do Cinema Marginal no cenário político e cinematográfico brasileiro, sendo ele dividido em duas seções: Cinema Novo e a estética da fome e Cinema Marginal e a estética do lixo. A contextualização, seja ela no âmbito do panorama cinematográfico da época ou dos acontecimentos políticos e sociais, se faz necessária para que seja possível englobar a dimensão e o impacto relacional dentro do movimento investigado. Como os filmes do movimento do Cinema Marginal representaram uma radicalização da estética da fome, defendida e elaborada pelo Cinema Novo, é substancial ir de encontro com o manifesto do movimento para entender o que se manteve e o que se subverteu na estética do lixo.

Na segunda parte deste capítulo, propõe-se uma exposição e demarcação das principais obras que compõem o movimento do Cinema Marginal. A polêmica à volta do termo e suas implicações na época. Os discursos e obras referenciadas e quais foram os retornos dos diretores em relação ao próprio cinema brasileiro. Os recursos de linguagem presentes de modo geral nas obras do período, estão pontuados sendo os conceitos de alegoria e carnavalização aprofundados no segundo capítulo.

1.1 Cinema Novo e a estética da fome

Entre meados dos anos de 1960 até a metade de 1970 surgiu no Brasil, conforme Xavier (2001) afirma ser “sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro”. (p.4) Em meio as polêmicas existentes naquela época, se pode perceber hoje em dia que, dentro da história cinematográfica brasileira, este período foi dotado de certa pluralidade de estilos e de ideias que produziram a “convergência entre a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial” (p.14). O Cinema Novo e o Cinema Marginal apesar de terem sido dois movimentos que atuaram como resposta ao contexto sociopolítico e cultural da época, e que juntos formaram, o que Xavier (2001) chama de cinema moderno brasileiro. Os dois movimentos contaram com pontos de encontro e de divergências, principalmente no que diz respeito a linguagem, discurso, estética, e sobretudo, no modo como recorriam à alegoria, à paródia, ao deboche e à metáfora, como também, na carnavalização em suas

obras. O período, que engloba os dois movimentos cinematográficos, possibilitou que o cinema brasileiro fosse de encontro ao cinema estrangeiro. De acordo com Xavier (2001),

Em sua variedade de estilos e aspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. (p.18)

Em 1955, um ano após o suicídio de Getúlio Vargas que encerrou o período conhecido como Estado Novo¹, o diretor Nelson Pereira dos Santos lançava o filme Rio 40 Graus. O maior ato intuitivo no cinema brasileiro, desde o filme Limite (1931) de Mário Peixoto, anunciava o início do que viria a ser o abalo sísmico do modelo cinematográfico vigente no Brasil. Embalados pelas possibilidades apresentadas pelo Neorrealismo italiano, de não precisar mais se sujeitar ao sistema de estúdios e ao maquinário pesado, filmando na rua e com não atores, os cineastas do Cinema Novo romperam com as produções realizadas na época pela Atlântida² e da Vera Cruz³. Contrariando as comédias musicais, que ficaram conhecidas como as chanchadas, e o cinema industrial, que buscava refletir os dilemas da pequena burguesia paulista, uma geração de cineastas surgiu com novas ideias para o cinema nacional. Se em 1953 a Vera Cruz alcançava seu ponto máximo com o prêmio de melhor aventura no Festival de Cannes com o filme Cangaceiro de Lima Barreto, da metade para o fim da década suas produções entraram em um período de declínio. Sustentar um projeto de cinema nos moldes hollywoodianos em um país com condições subdesenvolvidas para a produção de filmes da mesma qualidade, tornou-se inviável. O esgotamento do modelo proposto pela Vera Cruz, que visavam a confecção de “bom cinema”, se opondo às produções rápidas e baratas da Atlântida, fez surgir uma série de reflexões a cerca do cinema brasileiro. Essas reflexões objetivavam delinear novos caminhos para a produção de filmes

¹ Período da história do Brasil que vai de 1937 a 1945 em que Getúlio Vargas governou de forma autoritária instaurando uma ditadura populista.

² Atlântida Cinematográfica foi uma companhia cinematográfica brasileira fundada em 1941 e que realizou filmes musicais e cômicos caracterizados como chanchadas. Suas obras tinham forte apelo popular promovendo artistas como Grande Otelo e Oscarito. Um dos maiores nomes deste momento foi o diretor Carlos Manga.

³ A Companhia Cinematográfica Vera Cruz teve seu início em 1949 e com o embalo do fim do Estado Novo projetava uma nova visão de cinema brasileiro. Suas obras eram direcionadas aos dilemas da classe média alta do país, com orçamentos extravagantes e com o intuito de produzir filmes com um acabamento refinado. Com os altos custos de produção e baixa receptividade do público, o estúdio declarou falência em 1954.

nacionais numa tentativa de criar um cinema mais independente, tanto do ponto de vista estético como também do comercial. (Leite, 2005) Para Leite (2005) “o filme *Rio, 40 graus* foi a produção mais emblemática desse período, porque, entre outras qualidades, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Ele pode ser caracterizado como uma espécie de divisor de águas no cinema brasileiro”. (p.94)

Nesse contexto, a fragilidade e a desarticulação flagrantes entre produção, distribuição e exibição do produto nacional que marcaram a política cinematográfica até os anos 1950 começaram a dar lugar a um novo cenário, isto é, a uma fase rica em propostas, conflitos de idéias e realizações que influenciaram decisivamente, entre outros aspectos, as débeis relações entre o cinema brasileiro e o Estado. Dessa forma, os anos 1950 e 1960 testemunharam a passagem dos projetos industriais, notadamente a Vera Cruz, ou de comédia popular (típica da Atlântida) para uma postura mais agressiva de diretores, produtores e intelectuais, que se manifestou com mais nitidez no Cinema Novo e no Cinema Marginal. Os dois movimentos cinematográficos foram manifestações vigorosas da consciência ao mesmo tempo crítica e veemente da condição de subdesenvolvimento do país. (Leite, 2005, p.90)

No governo de Juscelino Kubitschek⁴, o diretor Roberto Santos realizou o filme *O Grande Momento* (1958), influenciado pelo Neorrealismo italiano. No ano seguinte Paulo César Sarraceni filma *Arraial do Cabo* (1959), se juntando ao grupo precursor do Cinema Novo. Não demorou então para que um grupo de cineastas ávidos a debater e fazer filmes condizentes com a arte de Terceiro Mundo. Eles vinham da crítica e da cinefilia, juntos formaram o primeiro grupo cinematográfico a ter seus pensamentos direcionados a uma linguagem em comum. Como defende Xavier (2001), o Cinema Novo foi, o “primeiro exemplo de uma experiência cinematográfica de grupo apta a dialogar de forma mais conseqüente com os segmentos mais consolidados da cultura, em especial com a tradição do Modernismo dos anos 20”. (p.24) A partir do que Borges (1983) afirma ser um “comparecimento do cinema ao debate nacional” (p.28) se estabeleceu no Brasil no início dos anos 60 um movimento de argumentações em que convocava o cinema para a reflexão de questões típicas de um país colonizado e subdesenvolvido.

O movimento do Cinema Novo foi composto por três fases. A primeira, entre os anos de 1960 e 1964/5 no que afirma Borges (1983), optou pela marginalidade com um viés de engajamento, pela lucidez de que mudanças eram necessárias dentro da sociedade brasileira, e de que alterações estruturais desta sociedade injusta e desigual, seriam

⁴ O governo de Juscelino Kubitschek, também conhecido como JK, correspondeu aos anos de 1956 a 1961. Ficou conhecido pela sua política de “50 anos em 5” em que promoveu o desenvolvimento econômico e transferiu a capital do Rio de Janeiro para a recém-construída Brasília.

refletidas em um projeto cinematográfico político visando tais transformações. Os filmes desta época refletiam, então, esse contexto e o comprometimento de se estabelecer um canal de denúncia que, ora voltavam-se para os dirigentes do povo, ora eram direcionadas ao povo e a sua constante inércia diante da realidade. Buscava-se então, uma solução para que o marginalizado obtivesse sua redenção. (Borges, 1983) A primeira fase do Cinema Novo, conforme Xavier (2001) denomina sua “feição original” antecedeu o golpe militar de 1964 e “tem seu momento pleno em 1963/64, com a realização da trilogia do sertão do nordeste: *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*”. (p.28)

Encarando o cinema industrial como um terreno do colonizador, do filme estrangeiro, lugar onde a ideologia e a estética eram censuradas, o Cinema Novo nacionalizou uma política de autor que buscou acabar com o mito sobre a técnica e o sistema burocrático de produção no Brasil, “em nome da vida, da atualidade e da criação”. (Xavier, 2001, p.62) De acordo com Xavier (2001), para esses cineastas o “atualmente era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social”. (p.63)



Figura 1: Fotograma do filme *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Acedido em 20 abril de 2024. Disponível em: <https://www.nacion.com/viva/cine/nelson-pereira-dos-santos-uno-de-los-grandes/EEQ2MQICNFGPVE3XFFSUDJXTKU/story/>

Já o segundo momento é delimitado pelos anos de 1965 e 1966. Durante este período, de acordo com Leite (2005) “o movimento foi dominado pelo novo contexto histórico, notadamente pelas feridas abertas pelo golpe militar de 1964. As grandes cidades brasileiras substituíram o campo.” (p.101) Enfim, na terceira e última fase do

movimento aconteceu entre os anos de 1967 e 1969 tendo como característica principal a autocrítica, sendo essa não apenas direcionada aos intelectuais e da esquerda da época, como também, do próprio Cinema Novo. Os filmes desse período, destacaram as suas próprias contradições e expuseram o fracasso das tentativas iniciais do movimento. As estratégias narrativas que outrora chamaram a atenção da crítica nacional e internacional, tornaram-se enfadonhas e sem atualização. (Leite, 2005)

Após o contexto atípico de otimismo que se instaurou no país durante o governo de Kubitschek, o país foi tomado por calorosas discussões a respeito dos temas sociais, o que acabou sendo acentuado com a vitória de João Goulart⁵ para a presidência da república. Havia uma divisão no que diz respeito às reivindicações e necessidades das reformas de base. Nas cidades, os sindicatos se organizavam, promovendo greves. Já no campo, surgiam as ligas camponesas. De um outro lado, conservadores promoviam marchas evocando Deus, família e liberdade. As cobranças, existentes no plano individual, de que houvesse um posicionamento e alinhamento aos problemas da época, foram estendidas para o cenário artístico. (Borges, 1983) A resposta cinematográfica em forma de coletivo veio em 1962 quando a UNE, União Nacional dos Estudantes patrocinou Cinco Vezes Favela, uma série de curtas-metragens ambientados nas favelas do Rio de Janeiro. O cinema brasileiro, testemunhava a primeira fase do movimento com filmes como Barravento de Glauber Rocha, o Pagador de Promessas de Anselmo Duarte, que conquistou a Palma de Ouro no Festival de Cannes, Os Cafajestes de Ruy Guerra. Se no cinema brasileiro, a sensação era de prosperidade, no campo político iniciava-se um período de instabilidade que tornaria o populismo nacional ameaçado. Jânio Quadros renuncia há pouco mais de 200 dias no governo, sendo substituído por João Goulart que por posicionar-se à esquerda, suscitando debates sobre a reforma agrária no país, sofreu o golpe militar tendo cumprido menos da metade do tempo de governo.

Em 1964, pouco tempo antes do golpe, o cinema brasileiro teve um de seus anos mais prósperos com os filmes Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha, À Meia-noite Levarei sua Alma de José Mojica Marins, que influenciou posteriormente os jovens cineastas do Cinema Marginal, e Os Fuzis de Ruy Guerra premiado nesse ano com o Urso

⁵ João Goulart foi vice-presidente no governo de JK e foi presidente da república dos anos de 1956 a 1961. Seu governo foi marcado por diversas instabilidades devido suas tentativas de reformas sociais e agrária que causaram a rejeição dos grandes empresários e dos conservadores da classe alta brasileira. Ele foi deposto do poder através de um golpe que culminou na ditadura militar de 1964 a 1988 no Brasil.

de Prata do Festival de Berlim. (Leite, 2005) Em seu texto-manifesto Uma estética da fome escrito em 1959, entretanto publicado em 1965, Rocha (2004) declara que curiosamente é na fome que “reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e a nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”. (pp. 64, 65) O diretor destaca que desde obras emblemáticas como *Aruanda* (1960) até *Vidas Secas* (1963), o Cinema Novo abordou de forma profunda e multifacetada a temática da fome. Ao narrar, descrever, poetizar, e alegorizar os temas relacionados à fome, o movimento cinematográfico trouxe à tona uma coleção de personagens famintos em um universo marcado pela miséria e pela sobrevivência. Essa forma de representação terceiro-mundista, por vezes crua e realista, fez com que as personagens se tornassem símbolo do miserabilismo nacional. Essa abordagem foi criticada por diversos setores da sociedade, incluindo o governo, produtores, crítica e pelo público que muitas vezes rejeitava as imagens da própria miséria. (Rocha, 2004)

Com o propósito de uma estética revolucionária, os temas da fome, da violência e da miséria, foram expostos para o mundo inteiro ver através de uma visão do próprio habitante do terceiro mundo. É então que, em oposição ao cinema industrial, o Cinema Novo adquire uma postura à margem, comprometido com a realidade do povo e contra a dissimulação e negação da fome e da injustiça. (Borges, 1983) Rocha (2004) sinaliza que os diretores do movimento compreendiam a fome que o europeu e o próprio brasileiro, em sua maioria, não entendia. O que ele chama de “surrealismo tropical” para estrangeiros, para o povo brasileiro é uma vergonha nacional. Em parte de seu manifesto ele declara que o povo,

Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (Rocha, 2004, p.65, 66)



Figura 2: Fotograma do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha. acedido em 29 de maio de 2023. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/cinematca-deus-diabo-terra-sol-restaurado>.

Durante este período, o papel do diretor se fundiu com a voz do intelectual militante no que Xavier (2001) defende como um dos ideários da estética da fome quando, eles ressignificam a escassez de recursos transformando em sua força de maior expressão. É na arte revolucionária e o cinema como ferramenta de transformação artística, social e política, que só uma linguagem como a da estética da fome era apropriada para criar potência dramática sobre seus problemas sociais. Em determinado momento de seu manifesto, Rocha (2004) define que a estética da violência, “antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado” (p.66) Para ele a violência tem o papel conscientizador para que o colonizador possa compreender a real força da cultura que ele explora. O horror e a resposta violenta que Glauber Rocha evoca em seu manifesto se reverberam posteriormente como força motriz do movimento do Cinema Marginal.

No que afirma Xavier (2012) “articulado à consciência de crise – do país, da linguagem capaz de “dizê-lo”, do cinema capaz de ser político -, consolidou-se, na segunda metade dos anos 60, o recurso às alegorias”. (p.31) Tal recurso, conforme o que declara o autor, não poderá ser subjugado de modo que o reduza a um programa momentâneo de denúncias, já pré-elaboradas do regime autoritário, pois não eram universais as motivações e as escolhas no campo da linguagem cinematográfica. Vai depender então, da singularidade de cada cineasta, conforme sua conduta estética adotada e da forma como ele irá organizar o tempo e o espaço, como também, a sua relação com o público. Para Xavier (2012), nessa época “a alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua, mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão, finalidade, em direção a um *telos*.” (p.34) Os filmes do

Cinema Novo criavam alegorias da fome, da miséria, da violência e da religiosidade que refletiam situações universais da realidade brasileira. A construção alegórica se faz também pelo sertão nordestino, pela luta entre oprimido e opressor, na exploração e na permissividade do povo alienado pelo carnaval ou pela promessa de um Deus que nunca chega.

Foi durante a segunda fase do Cinema Novo que ficou claro, para os cineastas e para a crítica da época, que apesar de terem como objetivo a produção de um cinema do povo, portanto supostamente popular, não obtivera sucesso no sentido de atingir uma grande audiência. (Johnson & Stam, 1979) No artigo intitulado *Brazil renaissance: introduction Beyond Cinema Novo*, Johnson e Stam (1979) afirmam que “apesar da política de baixo-orçamento em produções independentes parecer interessante, nada poderia garantir que os filmes seriam exibidos em um mercado dominado pelos conglomerados norte-americanos. Se as massas estavam frequentemente nas telas de cinema, eles estavam raramente na plateia”. (pp. 13-18) Se a concorrência com o filme estrangeiro já era um fator que afastava a plateia do Cinema Novo, a linguagem cada vez mais alegórica e poética também dificultava o engajamento do público desses filmes.

No final do ano de 1968, os militares declararam o Ato Institucional nº⁶ instaurando assim, o golpe dentro do golpe. Tal demarcação política estabeleceu um teor mais agressivo do regime, com a censura gerando asfixia às produções cinemanovistas. (Xavier, 2012) Certa parcela dos cineastas ainda tentou até o final da década se conectar com esquemas industriais de produção, e que em seus filmes demonstravam uma tendência ao cinema espetáculo, o que resultou em rupturas dentro do movimento, enfraquecendo ainda mais a situação. (Ramos, 1987) Conforme o que afirmam Johnson e Stam (1979) o filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade foi o primeiro filme do movimento que conseguiu o feito de ser popular em termos de bilheteria e culturalmente. Os autores definem que o filme de Andrade fez parte da terceira e última

⁶ O Ato Institucional nº5, também conhecido como AI-5, foi um decreto emitido pelo então presidente General Costa e Silva em 1968 institucionalizando o golpe militar e estabelecendo um regime de censura àqueles que fossem contra as diretrizes dos militares. Dois órgãos foram criados com o decreto, o Destacamento de Operações e Informações (DOI) e Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), responsáveis pelo controle das comunicações, liberação dos pareceres da censura, como também pela perseguição e tortura a jornalistas, artistas e presos políticos.

fase do movimento em que se sobressaiam uma linguagem “tropicalista-canibal” que teve início em 1969 se estendendo até 1971.



Figura 3: Fotograma do filme Macunaíma (1969) de Joaquim Pedro de Andrade. Acedido em 29 de maio de 2023. Disponível em <https://43.mostra.org/br/filme/9241MACUNAIMA>

O Tropicalismo foi um movimento que se estendeu na música, no teatro, nas artes plásticas, como também, no cinema onde ele adquiriu a forma do grotesco, do mau gosto e do kitsch. O cinema tropicalista brincou de maneira agressiva, segundo Johnson e Stam (1979), com mitos e com a noção de Brasil como um “paraíso tropical”. Pelo menos no cinema, o tropicalismo se transformou em resposta artística à repressão política, em que desenvolveu, ainda de acordo com os autores, um “código de linguagem de revolta”. (pp.13-18) Xavier (2012) ressalta que a partir de 1968 se renovou “a prática de um tipo de colagem que traz uma crítica bem-humorada a uma iconografia conservadora, ao tom ufanista de uma linguagem que celebra a natureza tropical”. (p.45) A colagem, essa pela qual o autor se refere se desdobrará, geralmente, na forma de “citações irônicas da tradição literária mais escolar e do kitsch da cultura industrializada local”. (p.45) O autor afirma que,

Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 1968 se fez confluência de inspirações; enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma poética muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, desse modo, o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60. (Xavier, 2012, pp. 48, 49)

Puppo (2012) aponta para a redescoberta da chanchada, e da presença do tropicalismo dentro do cinema brasileiro no final dos anos 1960, em ao menos dois momentos sincrônicos. Primeiramente dentro do movimento do Cinema Novo com o filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade em 1969. Já o segundo momento, veio como uma reação ao movimento cinemanovista, em filmes que ficaram rotulados de “marginais ou udigrúdi, apropriação paródica de underground”. (p. 107) Nos dois momentos indicados pelo autor, o gosto pelo humor sarcástico, de tom muitas vezes anárquico deflagravam um novo tipo de cinema que se radicalizava à medida que a repressão militar aumentava. (Puppo, 2012). Para Johnson e Stam (1995) esse novo tipo de cinema denominado Marginal deflagrou a cena artística ainda durante o final da segunda fase do Cinema Novo em que paradoxalmente a repressão política culminou em maior experimentação nas artes. Em seu ponto mais baixo entre os anos 1971 e 1972, o Cinema Novo sofreu pela perseguição, censura e desacordos dentro do movimento, Glauber Rocha, Ruy Guerra e Carlos Diegues partiram em exílio para a Europa. (Johnson & Stam, 1995)

1.2 Cinema Marginal e a estética do lixo

Ramos (1987) chama atenção para quem quer compreender a significação do Cinema Marginal dentro da história do cinema brasileiro, o fato de que, estará sempre presente a conotação pejorativa intrínseca enquanto produções que estavam à margem da indústria e da sociedade. Uma das principais qualidades do cinema que viria se formar no Brasil a partir dos anos de 1968, conforme o que defende o autor, “está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa, que passa a ser valorada de outras formas”. (p.16) Diferentemente do Cinema Novo, o movimento do Cinema Marginal não se pautou diretamente por manifestos coletivos ou de direcionamentos prévios entre os cineastas. Entretanto, conforme o que declara Borges (1982), foi concebível a perceber a “existência de ideias e intenções comuns, certa convergência de visões e concepções acerca do cinema, da sua função e de sua específica linguagem, circunstâncias que justificaram que fossem reunidas essas novas produções sob a denominação comum de Cinema Marginal.” (p.43)

Esse movimento aprofundou e radicalizou a maneira de representação do contexto nacional, em relação aos cineastas anteriores, com a preocupação de cunho político ainda presente, porém de maneira menos direta. (Borges, 1982) A radicalização

em relação ao movimento do Cinema Novo, se deu de maneira mais determinante, com o filme *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla e *As Libertinas* de Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro. No entanto foi no ano anterior, em 1967, que se presenciou o surgimento de novas experimentações no cenário artístico brasileiro, como declara Ferreira (2016),

Naquele ano revolucionário, Zé Celso resgata Oswald de Andrade com a extraordinária encenação de sua peça *O Rei da Vela* no teatro Oficina; Glauber avança o sinal vermelho do Cinema Novo com o retumbante desespero de *Terra em Transe*; o guerrilheiro Che Guevara é morto na Bolívia; Mojica Marins reafirma sua trilha pessoal com o irracionalismo poético de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (o gangrenado do *Rei da Vela*?, o de Che? ou o do Cinema Novo?) e Ozualdo Candeias lança o experimental na Boca do Lixo com o salutarmente bem recebido *A Margem*. Começava a fermentar um movimento de outra ordem em nosso cinema. (p. 29)

Em 1967 Ozualdo Candeias lança o que Ferreira (2016) considera como o filme “mais deflagrador no Cinema Brasileiro desde *Limite*. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada passou a ser chamado de Cinema da Boca do Lixo”. (p.11) Em seu livro *Cinema de Invenção*, o diretor e escritor Jairo Ferreira reuniu em uma obra síntese os diretores que pertenceram ao que ele denomina um cinema experimental produzido no Brasil durante os anos de 1967 a 1974. Ferreira (2016) afirma que resolveu adotar sistematicamente esse termo, não sem certa relutância devido as polêmicas da época que existiam a cerca do movimento, pois, acreditava ser o mais adequado no que se refere a nova estética que passou a ser cultivada no Brasil a partir de 1967. Os diretores cinemanovistas, apelidaram os filmes que começaram a ser produzidos no centro de São Paulo, de Udigrúdi em analogia ao Underground norte-americano. Já a opinião dos novos diretores sobre a geração anterior era de que o Cinema Novo havia adquirido um tom aburguesado, mais preocupado em viabilizar suas produções e distribuições do que na experimentação cinematográfica, tornando os filmes cautelosos em relação aos temas abordados. (Puppo, 2012)

Conforme Ramos (1987) “o início da formação do grupo se dá historicamente quando uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista de mercado, através de um cinema de espetáculo”. (p.64) Antes que ocorresse a ruptura definitiva com o movimento antecessor, Ferreira (2016) pontua que três diretores fundamentais do Cinema

Marginal como Andrea Tonacci, Carlos Reichenbach e Rogério Sganzerla tiveram a chance de sinalizar e registrar as sintonias que tinham com aquele movimento.

O Cinema Marginal ou de Invenção, de acordo com Borges (1982) pode ser dividido em fases e regiões, com cineastas nos circuitos cariocas, baianos, mineiros e paulistas. Os filmes da primeira fase da Boca do Lixo optavam pela marginalidade, pela ressignificação da imagem do herói, pelo engajamento e convicção da necessidade de mudança no desequilíbrio social. A segunda fase do movimento foi marcada por uma ainda maior, radicalização nos anos de 1970 a 1974, refletindo a asfixia causada pela Ditadura Militar, em filmes que construíram através da “estética do lixo” a representação do abjeto, com discursos alegóricos regados à deboche e ironia. No que afirma Johnson e Stam (1995)

Em 1971 o movimento podia reivindicar um número significativo de cineastas e ao menos trinta filmes, incluindo Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha*, 1968), Ozualdo Candeias (*A Margem*, 1967; e *Meu Nome Não é Tonho*, 1969); Júlio Bressane (*Matou a Família e Foi ao Cinema*, 1970); João Trevisan (*Orgia: Ou o Homem que Deus Cria*, 1970); Andrea Tonacci (*Blá blá blá*, 1968; *Bangue Bangue*, 1971); André Luiz de Oliveira (*Meteorango Kid, O Herói Intergaláctico*, 1969); Neville Duarte d'Almeida (*Jardim de Guerra*, 1970) e Luiz Rosenberg Filho (*América do Sexo*, 1970) (p.313)

De acordo com Abreu (2006) “por volta de 1967-1968 o Soberano, um bar localizado à Rua do Triunfo, nº145, a principal artéria da Boca do Lixo, começa a receber estudantes, cinéfilos (cineclubistas), jornalistas, profissionais e candidatos a profissionais, interessados em discutir e realizar cinema” (p.27) Influenciados pelos acontecimentos de sua época, esses jovens, muitos deles estudantes da Universidade São Luís, passaram não só a debater os textos publicados na revista francesa *Cahiers du Cinema* e filmes do lado b norte-americano. Esses debates geraram o combustível para um pensar sobre como viabilizar histórias de uma juventude com a cabeça a borbulhar. Nessa época, de acordo com Abreu (2006) começaram a frequentar o Soberano o escritor e cineasta Jairo Ferreira, os diretores Antonio Lima, Carlos Reichenbach, Carlos Ebert, João Silvério Trevisan, João Callegaro, Rogério Sganzerla, entre outros.

Em 1968, ano do AI-5, teve início a fase mais repressiva, com a censura e a tortura se tornando episódios comuns para quem ousasse ir contra o regime. As duas produções filmadas aproximadamente ao mesmo tempo, *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla e *As Libertinas*, filme de três episódios dirigidos por Antonio Lima,

Carlos Reichenbach e João Callegaro foram os primeiros trabalhos de longa-metragem realizados pelo grupo de jovens intelectuais que frequentavam o bar Soberano. Em um sistema de coprodução com produtoras da Boca do Lixo, os dois filmes visavam, conforme afirma Abreu (2006), um diálogo com o mercado exibidor, com uma atitude provocadora em relação a estética e política, explorando temas como a violência, o humor, a ironia e o deboche regados a erotismo e forte apelo popular. “Neste início do “cinema de invenção”, filmes como O bandido da luz vermelha, As Libertinas e O pornógrafo tiveram um público surpreendente. O filme As Libertinas ficou 40 semanas em cartaz, em cinemas do centro de São Paulo”. (p.36) No material de divulgação do filme O Pornógrafo (1968) de João Gallegaro vem um texto intitulado Manifesto do cinema cafajeste que definiu as estratégias adotadas para os primeiros filmes ditos até então como cafajestes, “trata-se de abandonar as “elucubrações intelectuais responsáveis por filmes ininteligíveis e atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador”. (Abreu, 2006, p.36) Em entrevista a Abreu (2006) o diretor Carlos Reichenbach reflete sobre a ideia de se fazer um cinema de autor, popular sem perder de vista o lado comercial.

Esta era a proposta. E tem muito a ver com o momento que o país estava vivendo naquele momento. Tem tudo a ver com o Tropicalismo e o teatro do Zé Celso. A música, o teatro, os filmes, vinham de uma censura, uma repressão muito grande, e nesse momento trocam, a meu ver, a subversão da música de protesto, do Cinema Novo, do Teatro Opinião, pela transgressão. Assumir a proposição do Hélio Oiticica: seja bandido, seja herói. Assumir a Boca do Lixo, normalmente. No Tropicalismo, assumir o cafonismo, a barbárie... Quem assumiu a Boca foi a minha geração. Era um lugar neutro e libertário. (Abreu, 2006, p.36)

Os filmes produzidos nesse período se transformaram em sementes em outros lugares do país. Novas produções regadas a ironia e ao deboche começaram a surgir no Rio de Janeiro, na Bahia e em Minas Gerais sedimentando uma vertente de filmes que foram rotulados como Cinema Marginal ou de Invenção. A fórmula que se estabeleceu então é a de produção com custos baixos, mais rapidez na produção, erotismo com piadas de cotidiano, adicionava-se a fórmula, um título apelativo. (Abreu, 2006) Na gênese do movimento, esse cinema cafajeste, produzido pelos cineastas paulistas, foi um dos responsáveis pelo retorno dos espectadores brasileiros aos cinemas para prestigiar o filme nacional, mesmo sofrendo preconceito por parte da crítica e da perseguição dos militares com a censura. (Leite, 2005)



Figura 4: cartaz do filme As Libertinas (1969) de João Gallegaro, Carlos Reichenbach e Antônio Lima. Acedido em 29 de maio de 2023. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0182285/>

O longa-metragem de estreia *O Bandido da Luz Vermelha* (1967) de Rogério Sganzerla, marca a Boca do Lixo como um território cinematográfico transformando aquela região em personagem de seu filme. Abreu (2006) afirma que “o Bandido se tornou uma interface para o Cinema Novo, para o cinema brasileiro e para a própria Boca do Lixo”. (p.35) Sganzerla começa o filme ao som do candomblé característico da trilha sonora de *Terra em Transe* (1967) e termina *O Bandido* queimando a imagem de São Jorge, que serviu de início para filme de Glauber Rocha em *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). O prenúncio da substituição dos símbolos e da linguagem são precisamente expostas de modo alegórico e debochado.

Para Johnson e Stam (1995) a obra de Sganzerla, estabelece uma relação paródica no sentido de conciliar referências elogiosas tanto quanto severas críticas em relação ao movimento antecessor. Algumas das preocupações e ideias da primeira geração do Cinema Novo permaneceram, principalmente no que diz respeito à violência e ao Terceiro Mundo, porém, a mudança no humor, que se baseia na ironia criticava indiretamente o didatismo sem graça dos cinemanovistas. (Johnson & Stam, 1995) Segundo o que acreditam os autores, “*O Bandido* desenvolve, e modifica, um dos principais procedimentos narrativos e estéticos do Cinema Novo – a elaboração erudita no que diz respeito à cultura popular brasileira”. (p.319) Sganzerla, que chegava ao cinema vindo da crítica cinematográfica, apresentou seu filme em 1968 em forma de um manifesto, sendo considerado por Ferreira (2016) a crítica mais precisa feita sobre o filme.

Meu filme é um far-west sobre o Terceiro Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros pois para mim não existe separação de gênero. Então fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia ou chanchada (não sei exatamente) e ficção-científica. Resumindo, do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal da narrativa (Hawks) assim como o amor pelos planos gerais e os grandes espaços (Mann). (Ferreira, 2016, p.51)

Com o sucesso de crítica e bilheteria Sganzerla ajudou a consolidar o centro de São Paulo, a Boca do Lixo, como um “lugar de cinema”. De acordo com Ferreira (2016) a Boca do Lixo foi batizada pela crônica policial devido aos furtos recorrentes ao longo das avenidas Rio Branco e Duque de Caxias. Segundo o autor, no bairro de Santa Efigênia o movimento começou por conta das prostitutas que trabalhavam ali, e que desde o início do século passado chegaram as distribuidoras de filmes estrangeiros, por conta da proximidade com a antiga estação ferroviária da Luz, o transporte das latas de filmes era facilitado. O ciclo de filmes produzidos na Boca do Lixo divide-se, conforme propõe, Abreu (2006), em três fases. O primeiro tempo compreende aos anos de 1970 a 1975 quando a Boca se tornou polo cinematográfico atraindo o “pessoal que quer fazer cinema”, predominando relações de trabalho entre as mesmas equipes sendo sustentada por uma economia de capital “selvagem”. (p.41) Em um segundo momento, como destaca o autor, compreende aos anos de 1976 e 1982, “período em que a produção (o capital) tende a se concentrar e os produtos, a se hierarquizar” (Abreu, 2006, p.42) Nesse período, surgiu uma “segunda geração” que ampliou a presença de espaços cinematográficos no comércio da Boca do Lixo, em que eram produzidos filmes “formalmente mais cuidados e consolidando, em seu âmbito, reputações artísticas e financeiras”. (p.42)

Foi a partir do ano de 1983 que a crise que abateu a economia brasileira de modo geral fragilizou as estruturas, no que afirma Abreu (2006), “em decorrência do esgotamento da lógica que lhe regulava a produção e os gêneros produzidos, e pela tentativa, com base na mesma lógica, de enfrentar o rude golpe da entrada indiscriminada, no mercado brasileiro, dos filmes de sexo explícito estrangeiros”. (p.42) Para Leite (2005) o esquema de produção e distribuição que existiu na Boca do Lixo representou o que mais se aproximou a uma indústria cinematográfica no Brasil, já que os filmes tinham o apoio estritamente de capitais privados. De acordo com o autor, “foram produzidos aproximadamente 700 filmes, dos quais boa parte foi realizada durante a época de ouro, isto é, entre 1972 e 1982”. (Leite, 2005, p.109)

A Boca do Lixo foi capaz de desenvolver uma “identidade”, numa espécie de vida independente, que era favorecida pelo triunfo comercial. Mesmo que ainda fosse impactada pelas mesmas adversidades que também mobilizavam outros setores da produção cinematográfica, como a censura, as relações com o mercado e a competitividade com o filme estrangeiro. As produções da Boca tinham o objetivo, conforme Abreu (2006) compreende, de “atender uma demanda” tornando seus filmes de forte apelo popular sucessos de bilheteria, “mesmo que com armas toscas” essas obras marcaram de forma significativa a expansão da indústria cultural nacional da década de 70. A intenção explícita de se fazer um cinema pensado para o mercado exibidor, com filmes pautados na lógica de produção barata, rápida e com apelo erótico, foi vista de malgrado pela mídia, que segundo Abreu (2006), passou a chamar os filmes produzidos na Boca “sob o rótulo “pornochanchada”, uma denominação que se acabou estabelecendo, gerando um (re)corte depreciativo, intolerante e preconceituoso para referir tanto um foco apelativo de exploração da nudez e do “erotismo” como um produto mal realizado, um cinema medíocre”. (pp. 21,22)

Embora o Cinema Marginal tenha nascido pelas ruas sujas da Boca do Lixo, o movimento ultrapassou o centro de São Paulo e atravessou diferentes regiões do país. Ao evitar generalizar um movimento tão diverso, os autores Johnson e Stam (1995) ponderam a respeito de certas tendências marginais. Eram filmes geralmente violentos, irreverentes em que “durante o período de repressão máxima, eles se esforçaram para manter o espírito de revolta anárquica vivo”. (p.315) Apesar da perseguição artística e ideológica, muitos dos filmes do período que vai de 1969 a 1972 fazem referência ao clima de repressão e tortura presente no Brasil da época. Os filmes Matou a Família e foi ao Cinema (1969) de Julio Bressane e Jardim de Guerra (1969) de Luiz Rosemberg Filho, são lembrados por Johnson e Stam (1995) por suas sequências de tortura e violência explícita em referência clara ao regime ditatorial militar. “Nesses filmes, desesperados anti-heróis do proletariado embarcam numa louca busca por liberação, pessoal e coletiva, em que sexo e drogas se tornam metáforas para a liberdade”. (p.315) Muitos dos diretores, como destacam os autores, apoiavam-se na temática do próprio cinema, experimentando tanto na linguagem quanto na subversão da narrativa clássica e linear.

Um dos maiores momentos de subversão enquanto narrativa e linguagem ocorre com o filme Bang bang (1971) de Andrea Tonacci. Para o crítico Alcino Leite Neto a

obra de Tonacci foi considerada como um “filme-laboratório” em que os cineastas brasileiros deveriam se debruçar sobre ele para que então fossem inspirados por tamanha liberdade. “Em *Bang bang*, Tonacci é completa vontade de potência cinematográfica. E, afinal, *Bang bang* é um filme policial, em tom de sátira, cujos fundamentos provêm tanto das histórias em quadrinhos quanto do cinema burlesco.” (Puppo, 2012, p. 77) Em análise sobre o filme, Xavier (2012) discorre sobre a alegoria irônica de Tonacci em que o processo conta mais que o produto. A escolha pela não continuidade das ações no filme demonstra o caráter radical da antiteologia de Tonacci. A alegoria criada em *Bang bang*, além de permear as discussões da violência e da catástrofe como em outros filmes do período, discute a todo o momento o próprio cinema. “É da análise da composição e da mise-en-scène, assumidas em sua radicalidade formal, que o comentário sobre o mundo se reinstala”. (p.397)



Figura 5: Fotograma do filme *Bang bang* (1971) de Andrea Tonacci acedido em 6 de junho de 2023. Disponível em fonte: <https://www.planocritico.com/entenda-melhor-cinema-marginal-brasileiro/>

O escritor e cineasta João Silvério Trevisan, um dos precursores do Movimento Marginal explica as agitações daquele período e as motivações de um grupo que não se sujeitava as formatações da indústria, no ensaio *Uma geração marginal* para Puppo (2012) em que diz,

Sofríamos de angústias políticas dolorosas. Estética e moralmente, oscilávamos entre chutar o balde e tentar pisar firme nalgum terreno possível.

Amávamos a sordidez do cinema japonês, o experimentalismo da Nouvelle Vague e os mergulhos antonionescos, além de acompanhar com encantamento os passos "fundadores" do Cinema Novo, com o qual nos digladiávamos amorosamente. Uma salada que pareceria indigesta aos estômagos mais bem regrados. O tempero, então, era pior ainda: vivíamos (com endereço comercial e tudo) na chamada Boca do Lixo, em plena zona de prostituição de São Paulo, por onde circulavam desempregados, aventureiros e jovens sem rumo, comendo e bebendo nos botecos, por entre produtores semi-analfabetos. (...) Os ingredientes dessa salada se completavam com leituras esporádicas de Marx, textos do anarquismo (que eu e Carlão Reichenbach fomos buscar na biblioteca de Paulo Emilio Salles Gomes) e obviamente o rechaço à ditadura militar. (Puppo, 2012, p.123)

Figura central na propagação de um cinema livre, Sganzerla foi o responsável pela mudança significativa do eixo das produções marginais de São Paulo para o Rio de Janeiro. Para Ramos (1987) ele cumpre um papel intermediador entre o cinema da Boca do Lixo e as produções cariocas. Suas duas produções iniciais, *O Bandido* e *A Mulher de Todos* de 1969, foram criadas através de contatos com produtores da Boca. Será então no ano de 1970 que Rogério Sganzerla se muda para a capital carioca e junto do diretor Julio Bressane criam a produtora Belair. Com as pressões ainda maiores por parte da censura, Sganzerla decide por então romper com os produtores da Boca do Lixo e consequentemente comprometer a distribuição e exibição de seus filmes. Apoiando-se nas políticas do cinema de autor propostas pelos franceses em 1960, "os filmes da Belair apresentam os traços mais radicais do grupo marginal em termos de um questionamento da narrativa cinematográfica e do próprio ato através do qual a representação cinematográfica se constitui." (Ramos, 1987, p.96) O período era de urgência e os filmes refletiam essa instabilidade em improvisos regados ao horror. Filmados em sua maioria na clandestinidade, a estética do lixo encontrou ali, paradoxalmente, sua maior liberdade. Ferreira (2016) resume o breve período de existência da produtora Belair, que viu seu fim logo após um ano de vida,

Belair. Vento novo. Entre janeiro e março de 1970, Julio Bressane e Rogério Sganzerla fundaram a empresa Belair, realizando sete filmes de total invenção: Bressane filmou *Barão Olavo*, *o Horrível*, cinemascopes misturando Walter Hugo Khouri com José Mojica Marins, *Cuidado Madame!*, um *Pickup on South Street* no Arpoador, e *Família do Barulho*, entre outras coisas uma reciclagem do ciclo do Recife; Sganzerla experimentou a lente-cinemascopena-mão em *Copacabana Mon Amour*, sortilégio/profecia, se quiser, *Carnaval na Lama/ex-Betty Bomba a Exibicionista*, onde o filme se recusa a ser filme, e *Sem Essa Aranha aqui e agora o pior e o melhor*, deflagrando uma das três melhores experiências mundiais na área do plano-sequência. Consta que rodaram também um experimento a quatro mãos, *A Miss e o Dinossauro*. (pp. 30, 31)

Nas sete produções realizadas no decorrer de aproximadamente seis meses, Sganzerla e Bressane criaram o que Xavier (2001) chama de um metacinema em que refinamento e grossura embalavam e embaralhavam as sérias críticas e provocações sociais com um fluxo experimental de linguagem e narrativa, um cinema de nova matriz estilística. “Nos filmes da Belair, tal como em *Câncer* (Glauber, 1968/72) e *Claro* (Glauber, Itália, 1975), prevalece a interação do cinema com a vivência do momento projetada na tela, ora de forma totalmente descontínua, ora em planos-sequências”. (Xavier, 2001, pp. 80, 81) A estética do lixo na medida em que se torna uma estratégia de agressão e de radicalização da estética da fome, de acordo com Xavier (2001), ela irá recusar a conformidade com os princípios da produção cinematográfica dominante no mercado. Defendendo fortemente a liberdade do autor na criação sem que ele sofra interferências do mercado ou da censura. Para os diretores da época, “a estética do lixo era, o estilo mais apropriado para um país do Terceiro Mundo, na medida em que possibilita a transformação das sobras de um sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista do primeiro mundo”. (Johnson & Stam, 1995, p. 312)



Figura 6: Fotograma do filme *Copacabana Mon Amour* (1970) de Rogério Sganzerla acedido em 6 de junho de 2023. Disponível em <https://m.imdb.com/title/tt0259944/mediaviewer/rm3863545088>

As propostas estéticas dos dois movimentos se diferem em vários níveis, porém, as questões que são colocadas a respeito do mundo subdesenvolvido e do desenvolvido, da precariedade e dos abusos sofridos no terceiro mundo são evocadas em ocasiões em que a fome, seja ela de comida ou da liberdade, aparece vinda direta do Cinema Novo. O terceiro mundo em purgação se relaciona, no que defende Ramos (1987) com a violência defendida por Glauber de que só através dela o colonizador compreenderá “pelo horror a

força da cultura que ele explora”. Será então a partir do vômito e do lixo que o resultado dessa estética culminara com filmes “péssimos” e, em função disso, “livres”. Essas obras evidenciavam uma ligação especial entre cinema e teatro, ritualizando de forma provocativa a demolição dos pecados cristãos, normalmente associada aos donos do poder. Elas traduziam de certa forma a relação dos artistas perante a situação brasileira daquele momento. (Xavier, 2012) A paródia exerceu um papel substancial dentro da estética do lixo. Atuou como um mecanismo na criação em que o alvo não era apenas o cinema estrangeiro como ocorreu nas chanchadas, mas também o movimento antecessor, o Cinema Novo. Gêneros cinematográficos são misturados em filmes que passam do noir para o musical, do documentário para o faroeste, da ficção científica envoltos em um cinema pastiche. (Puppo, 2012)

Tais produtos híbridos da cultura periférica e colonizada falam mais ao brasileiro urbano, maior parte do público desses filmes, do que a cultura folclórica memorizada em muitos dos filmes do Cinema Novo. Sganzerla celebra a estratégia pós-moderna da bricolagem, em sintonia com o que defendia Bakhtin: a redenção do que era tido como menor, baixo, desprezado, imperfeito e lixo como parte de uma estratégia de subversão. (Puppo, 2012, p. 107)

A carnavalização dentro do cinema marginal parte de uma ideia Oswaldiana, que seria pegar o pior do cinema americano e europeu. Com a mudança de foco, ao invés de pegar o melhor do cinema do chamado primeiro mundo passam a utilizar, então, referências dos filmes lado B norte-americanos, do cinema erótico, e de filmes julgados como vagabundos. Segundo Johnson e Stam (1995) “a inspiração vem a partir da noção do autor de “antropofagia” metaforicamente aplicado a produtos culturais” (p.310) De acordo com os autores, para os artistas Modernistas como Oswald de Andrade⁷, o canibalismo era “uma autêntica tradição nativa assim como uma metáfora sobre suas próprias lutas pela independência artística” (Johnson & Stam, 1995, p.311) O Cinema Marginal baseava-se na ideia de que a real identidade brasileira é formada a partir da mistura de diversos símbolos, carnavalizando as estruturas impostas na sociedade e também no cinema, recorrendo às antigas expressões da brasilidade, ridicularizando discursos ufanistas e de forte raiz ideológica.

⁷ Publicado em 1928, o Manifesto Antropofágico é o principal texto do movimento em que Oswald de Andrade propõe uma revolução na forma de olhar o artista e a arte nacional. Para ele, só a partir da aglutinação da referência estrangeira com o que é essencialmente nacional possibilitará a criação de uma arte livre. Uma de suas frases mais famosas é “Tupi, or not tupi that is the question” em que o autor parodia a conhecida peça de Shakespeare, a tragédia Hamlet. (Andrade, 1928)

2. Alegoria e a Carnavalização

A análise crítica de filmes pertencentes ao contexto do Cinema Marginal brasileiro, requer uma compreensão aprofundada dos recursos estéticos e discursivos, tais como alegoria e a carnavalização, que fornecem um corpo teórico robusto para a interpretação das obras cinematográficas. Na primeira seção, denominada Uma alegoria marginal, são abordados o conceito de alegoria e a sua relevância para o cinema brasileiro, com foco especial no Cinema Marginal. Autores como Xavier (2012), Kothe (1986), Souki (2006), Fletcher (2012) e Benjamin (1984), sustentam a fundamentação teórica para o entendimento da natureza da alegoria e seus recursos na expressão artística. De que modo o Cinema Marginal recorre à alegoria, e que maneira se distancia do Cinema Novo. Também são desenvolvidas ao longo deste capítulo as concepções necessárias para a interpretação alegórica dentro do cinema brasileiro.

A Cosmovisão carnavalesca representa a segunda seção deste capítulo, em que nos voltamos para o recurso de linguagem denominado por Bakhtin como carnavalização e sua aplicação nas obras criadas no contexto marginal. O trabalho seminal de Bakhtin (1981a, 1981b) oferece uma assimilação profunda das festividades carnavalescas e de sua importância no estudo da cultura popular. Autores como Da Matta (1997), Stam (1992), Bakhtin (1996), Guerreiro (2019), Vieira (1984) e Bentes (2022) expandem a discussão bakhtiniana, sobre os elementos que compõem a cosmovisão carnavalesca, como também, tendenciam a investigação do ritual carnavalesco dentro da cultura brasileira. A terceira e última seção corresponde aos procedimentos de análise com a metodologia detalhada e informações sobre os objetos de análise.

2.1 Uma alegoria marginal

Como exposto no capítulo anterior, o cinema brasileiro enfrentou um contexto de transformações culturais e estéticas, em que a crise política foi internalizada nas artes. Esse período se caracterizou por estratégias alegóricas, marcadas pela visão da história como uma catástrofe, não como uma teologia do progresso técnico-econômico ou da revolução social. (Xavier, 2012) Os cineastas brasileiros refletiram sobre o subdesenvolvimento socioeconômico, evidenciando, as diferenças entre industrialização e emancipação cultural. Conforme defende Xavier (2012), as reflexões criadas a partir das alegorias em nosso cinema, visavam combater as regras do espetáculo e da cultura de

mercado, consideradas partes de um sistema reprodutor da pobreza e da desigualdade. Junto da fragmentação de cenas e da montagem vertical, a experimentação de linguagem visava criar um jogo que brincava com as expectativas do espectador. Xavier (2012) ressalta que as inúmeras citações e referências, projetadas pelos diretores daquele período, visavam a questão da identidade e da própria fragmentação como discursos que iam além de um retrato do herói, atingindo o nível da forma do filme.

A alegoria surge no cinema brasileiro como uma resposta ao contexto de crise, permitindo em tempos obscuros, estratégias de linguagem para denúncia, ou simplesmente, para expressão do artista. Um dos maiores exemplos do cinema alegórico realizado no período do Cinema Novo, é o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), em que Xavier (2012) exemplifica a utilização da alegoria como uma ferramenta para repensar o destino nacional e explorar a relação entre a forma do filme e o público. A ordem do tempo foi pensada como uma certeza de revolução, que se daria através do objeto filmico, onde a alegoria representava uma textura de imagem e som descontínua, contudo concebia a história como uma teologia, em que assumia o tempo em um movimento dotado de razão e finalidade. Esta visão da história, no que sustenta Xavier (2012), será subvertida em expressões apocalípticas e de catástrofe, conforme foi surgindo a nova geração de cineastas do movimento Marginal. Foram os cineastas marginais que negaram a noção revolucionária do cinema em que os horizontes de salvação foram recusados e uma “antiteologia” foi estabelecida como aurora para organizar a experiência. (p.35)

Como concluí na análise feita no livro *Sertão Mar*, há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar tal representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo, no filme, se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirma a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto. (Xavier, 2012, p.35)

O procedimento alegórico, criado nesses filmes para abordar a crise de identidade, colocou em destaque os conflitos geracionais e de representação de dramas familiares que já estavam presentes nas músicas do tropicalismo e no rock and roll. Ao diagnosticar a inconsistência generalizada dos processos, tanto no âmbito político como também no próprio cinema, a alegoria apoia-se então em figuras transgressoras. As personagens,

“vivem experiências-limite, mas num contexto em que a própria dissolução da história como teleologia não permite mais o retorno imaginário de um sujeito histórico aqui inexistente: o povo-nação consciente e preparado para a revolução”. (Xavier, 2012, p.195) Em meio as tensões estabelecidas em relação ao progresso surgem novas questões em comum, principalmente a questão nacional. Nesse contexto, conforme destaca Xavier (2012), a ruptura que fora iniciada por Sganzerla se consolida nas abordagens de Bressane e Tonacci. Conforme explica o autor, esses cineastas promoveram um claro deslocamento da ótica nacional, que anteriormente se refutava, deixando de ser o principal foco de confronto. Surge assim, em seu lugar, uma nova forma de alegoria, na qual a experiência urbana entra em cena e estabelece uma noção de alegoria do subdesenvolvimento.

De acordo com Kothe (1986), a alegoria é comumente considerada como uma figura de linguagem, sendo parte integrante da retórica. Contudo, como a exemplo do cinema, seu meio de representação não se restringe à linguagem verbal alcançando outras formas de expressão como a pintura, escultura e literatura. A alegoria, para o autor, é frequentemente entendida como uma representação tangível de uma ideia abstrata. Etimologicamente, a palavra alegoria vem do latim “allos - outro e agorium - falar na ágora, usar linguagem pública. Falar alegoricamente significa falar em linguagem acessível a todos, remetendo a outro nível de significação, dizendo uma coisa e expressando outra; a alegoria é por excelência, uma linguagem oblíqua”. (Souki, 2006, p.93) É, portanto, correto considerar a alegoria como sendo um modo, em que ocorre o processo de codificação no discurso e na arte.

A alegoria, no que defende Fletcher (2012), tem o poder de destruir a expectativa normal que projetamos na linguagem, quando esperamos que nossas palavras tenham o mesmo significado do que é dito. Ele simplifica o conceito de modo que, a alegoria significa na realidade dizer algo e significar outra coisa, e exemplifica a transformação que o recurso alegórico causa quando utilizado. Ele afirma que quando expressamos “a qualidade x de uma pessoa Y, Y é realmente o que a nossa predicação diz que ela é (ou presumimos que sim); mas a alegoria transformaria Y em algo diferente (altos) do que a declaração aberta e direta diz ao leitor”. (p.2) Ao considerar a alegoria como um modo em que codificamos um discurso, para que outro decodifique a mensagem, o processo alegórico pressupõe relação direta entre locutor e interlocutor.

A intenção total da alegoria é que ela não precisa ser lida claramente; ela geralmente tem um nível literal que faz um sentido suficiente por ela mesma. Mas de alguma forma essa superfície literal sugere uma dupla intenção peculiar, e enquanto ela pode, da maneira que era, se dar bem sem interpretação, ela se torna muito mais rica e interessante do que se a interpretação fosse dada. Até as fábulas mais deliberantes, se lidas de uma forma descuidada e ingênua, podem parecer meras histórias, mas o que conta na nossa discussão é a estrutura que traz uma leitura secundária, ou melhor, uma leitura que se torna mais forte quando dado um significado secundário assim como um significado primário. (Fletcher, 2012, p.7)

Uma imagem amplamente utilizada para exemplificar a alegoria, e a relação que se estabelece entre os significantes da mensagem e o significado subjacente, é a figura da Justiça⁸. Souki (2006) aponta que, ao contrário da forma literária, onde a representação da Justiça se dá pela sinalização ortográfica, a “linguagem plástica alegórica utiliza adereços que completam a identificação de cada personagem. Assim, uma intenção alegórica é auxiliada por elementos secundários, que identificam cada personagem, diferenciando-as e ao mesmo tempo contribuindo para a construção de um impacto visual”. (p.95) Deste modo, a autora afirma que seria irreal o reconhecimento da representação alegórica da Liberdade ou da Justiça, ao menos que sejam incorporados os ornamentos que, segundo ela, tornam as representações reconhecíveis as características da imagem.

Conforme analisa Kothe (1986) “cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente”. (p.7) Quando colocamos numa lupa e analisamos de modo mais detalhado a figura alegórica, como observa o autor, mais hermética ela se torna, sendo necessário um ponto de partida de discussão da retórica, como também dos próprios estudos voltados para literatura, estética e artes plásticas. “Nessa medida, talvez se possa dizer que a alegoria aponta o próprio cerne da obra de arte e de sua interpretação”. (Kothe, 1986, p.7) A construção do discurso e a maneira como a sociedade aplicou a retórica ao longo de sua história, seja na esfera artística ou política, cabe aqui analisarmos como forma de criação de sentido a partir de um discurso intrínseco presente na mensagem.

⁸ Têmis considerada na mitologia grega como a deusa da justiça, das leis e da ordem divina, é representada no símbolo da Justiça como a personificação daquela que ditará as regras. Seus olhos são vendados simbolizando a não distinção e imparcialidade. Em uma de suas mãos carrega uma balança para que tenha equilíbrio nas decisões e na outra mão segura uma espada como um símbolo de força e prudência. Sem esses objetos estabelecidos como símbolos agregados à deusa Têmis não seria possível sua compreensão.

A retórica tradicional constava de cinco partes: invenção, disposição, elocução, memória e prolação. Na metade do século XVI ela foi reduzida a elocução e prolação. Restringindo-se aos artifícios de estilo, a retórica tornou-se sinônimo de processos habilidosos ou invulgares de expressão, repertório de tropos e figuras (...) Para Aristóteles, a retórica era uma parte da dialética: sendo a verdade demasiado débil para se impor, precisava contar com um instrumento que a tornasse mais eficaz. De instrumento da verdade, a retórica tornou-se uma finalidade em si e, depois, um mero instrumento de persuasão, já não mais preocupado com a verdade. (Kothe, 1986, pp. 7,8)

Tanto a alegoria quanto a fábula, segundo Kothe (1986), expressam significados abstratos através de elementos concretos. Ambas apresentam uma dimensão corpórea, concreta, como instrumento de transmissão de significação, ou seja, um significante, e também uma dimensão abstrata e intrínseca, em que se configura a gênese dos signos. O autor sugere que a fábula, como sendo uma forma elaborada de alegoria, em que emprega elementos do concreto para expressar uma ideia abstrata, disfarçando suas raízes sociais e históricas em prol de uma apresentação que busca transmitir uma voz sublime que transcende a mensagem inicial.

Hansen (2006) discute a alegoria conforme definida na retórica antiga, conceituando-a como uma modalidade de elocução, ou seja, como um ornamento do discurso. O autor resgata na conceituação de Lausberg, em que a alegoria é entendida como uma metáfora continuada, funcionando assim como um tropo de pensamento no qual o pensamento em questão é substituído por outro pensamento, conectado a ele por um vínculo de semelhança. “Nesse sentido, ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações”. (p.7) É relevante atentar para as duas formas de alegoria, destacadas por Hansen (2006), assim sendo divididas em uma construtiva ou retórica, e outra como uma alegoria hermenêutica. Segundo o que afirma o autor, essas formas alegóricas “são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como expressão, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar”. (p.8) Ao colocar como uma segunda alegoria formada a partir da interpretação de quem decifra e analisa, Hansen (2006) estabelece a premissa de que o procedimento alegórico é proposital do autor do discurso. Seja a alegoria, “estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa”, a decodificação por parte do receptor da mensagem também se une no processo de criação alegórico

estabelecendo em maior ou menor percepção, conforme “gênero e a circunstância do discurso”. (p.9)

Por isso, frente a um teto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção linguística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado na alegoria. (Hansen, 2006, p.9)

Na tradição retórica, na literatura e nas artes em geral, a alegoria e a metáfora emergem como ferramentas discursivas que ultrapassam as fronteiras da linguagem literal, através da criação de camadas simbólicas. Ambos os recursos, embora semelhantes por compartilharem princípios parecidos, eles se diferem entre si. De acordo com Hansen (2006), as duas figuras de linguagem, transmitem um significado abstrato estabelecendo uma conexão entre dois elementos concretos. No entanto, ao mesmo tempo que o discurso metafórico é construído com base na similaridade entre dois elementos distintos, no caso da imagem ou discurso alegórico, a associação acontece de modo arbitrário, sem a necessidade de uma similaridade. “Na alegoria, o significado desejado se incorpora a um objeto escolhido, como resultado de um ato intencional”. (p.16) Dito isso, no que defende Hansen (2006), o que difere os dois dispositivos retóricos é que, na alegoria o significado é sustentado pelo significante, podendo ser continuamente alterado, divergindo do procedimento metafórico.

Para Souki (2006), em contraste com as diferenças entre a alegoria e a metáfora, a alegoria e o símbolo, conforme compreendido pelos românticos, representam maiores diferenças em sua concepção. No procedimento alegórico, “como cada significante foi escolhido de forma arbitrária, não lhe foram impostos limites interpretativos. Além disso, uma intenção alegórica não se prende ao significado sugerido pela sua origem, como acontece no símbolo; por exemplo, sino e igreja, cruz e Cristianismo”. (p.94) A autora chama a atenção para os diferentes caminhos que a interpretação de uma alegoria se direciona já que acontece uma renovação de significados dependendo do contexto em que se analisa, podendo surgir sempre novas interpretações de um mesmo objeto. A necessidade de um contexto para que ocorra a compreensão quando se analisa a alegoria, é destacada por Souki (2006) como um modo de diferenciar a linguagem alegórica do símbolo.

Após a quebra da ligação entre alegoria e o sagrado, o procedimento alegórico adquiriu uma nova função durante o Renascimento, tornando-se uma linguagem profana. “Nesse momento, o homem renascentista pôde buscar nos pré-socráticos e em Platão um apoio para um contato mais direto, visual e tátil com a natureza. A alegoria vai articular um sentido inteligível que se deixa apreender na multiplicidade do sensível”. (pp. 99, 100)

A alegoria passa a ser então a linguagem que vai permitir ao melancólico, que vivem num cenário de ruínas, permeado de cadáveres e esqueletos, expressar a vivência de extrema transitoriedade como história submetida às leis imutáveis da natureza. E foi justamente nas possibilidades expressivas da alegoria, reveladas pelo século XVII, que Benjamin pôde compreender tudo aquilo que permaneceu obscurecido para a história oficial. Nessa "volta", ele pode encontrar o apoio de que necessitava para mostrar a alegoria como linguagem privilegiada para expressar o desamparo de um mundo em ruínas. (Souki, 2006, p.101)

Walter Benjamin, filósofo e crítico cultural do século XX, explorou extensivamente o conceito de alegoria em sua obra. A distinção entre a alegoria do símbolo, foi fundamental na teoria benjaminiana. Para ele, ambos são formas de representação distintas, com significados e funções diferentes. Benjamin (1984) a partir do estudo do drama barroco, pode analisar a condição do homem moderno. Para ele, a alegoria com suas características, como a fragmentação, a multiplicidade de vozes, e pela ambiguidade, era a ferramenta perfeita para transmitir as tensões e contradições da vida em sociedade. O mundo em constante mudança, a transitoriedade da vida, da morte, da transmutação. No que discorre Souki (2006), a alegoria como vista por Walter Benjamin, é capaz de expressar as dores do homem que se vê rodeado por objetos, vivendo em um mundo cada vez mais transitório e descartável. O modelo de Benjamin, vê na alegoria uma maneira de revelar o significado perdido contribuindo para uma noção de complexidade da experiência humana. “Em meio a ruínas, sob a lei do transitório, o homem contemporâneo vive, na verdade, num mundo abstrato. Devora-se tudo: a cultura, as coisas e os próprios homens, na procura da salvação”. (p.93)

O objetivo desta seção não é o de exaurir o tema da alegoria, já que requer um olhar mais atento devido sua complexidade. Deste modo, busca-se então o entendimento do conceito e sua definição para que seja possível a análise das alegorias criadas nos filmes selecionados do Cinema Marginal. Tal movimento, possuiu relação intrínseca com os recursos de linguagem como a alegoria, se diferenciando da forma como o Cinema Novo utilizava. Eles passam a utilizar tais recursos como ferramenta artística para

subverter e criticar estruturas sociais, políticas, como também, a própria linguagem cinematográfica. Da mesma maneira, e ainda mais forte se comparado ao Cinema Novo, os filmes passaram a recorrer a carnavalização, conceito de Mikhail Bakhtin que enfatiza a inversão temporária de hierarquias sociais e a liberação das normas estabelecidas durante o carnaval. Tal procedimento de linguagem, encontra eco na produção marginal pois ela desafiava as convenções do discurso e dos valores da sociedade brasileira da época. A interseção entre esses dois conceitos e o Cinema Marginal não apenas oferece uma estrutura para a expressão artística, bem como, permite uma análise mais profunda das tensões e das transformações culturais que marcaram o Brasil nesse período conturbado.

2.2 A Cosmovisão Carnavalesca

O carnaval é um ritual de inversão, presente em diversas regiões e contextos, que ao suspender a lógica do mundo comum, dá espaço para um universo de leis mínimas, onde impera a liberdade e interliga componentes pertencentes a grupos sociais distintos. Para Da Matta (1997), “a forma carnavalesca parece muito importante como um modo alternativo para o comportamento coletivo, sobretudo porque é no carnaval que são experimentadas novas avenidas de relacionamento social que, cotidianamente, jazem adormecidas ou são concebidas como utopias”. (p.90) A partir de um mundo intermediado por encontros e dispensas morais, diferentes personagens se misturam, sem nenhuma hierarquia que os separa, valorizando as diversas formas de ser, e criando o que Da Matta (1997) nomeia de um campo social aberto. Durante o carnaval, o foco do ritual parece direcionar-se para os conjuntos de sentimentos e valores de grupos de minorias geralmente reprimidas na sociedade, devido aos seus aspectos muitas vezes vistos como problemáticos. A partir desse contexto, o destaque recai sobre as figuras situadas nas margens da sociedade. Esta festa, portanto, é considerada como uma celebração popular, caracterizada por uma abordagem universalista e cósmica que enfatiza, em conformidade com Da Matta (1997), as categorias amplas como, a vida contrastando com a morte, o alegre em contraposição ao deprimido, os ricos em oposição aos pobres, entre outros aspectos. Diante deste cenário e da liberdade crítica que o terreno carnavalesco permite, o Cinema Marginal brasileiro apropria-se da festa, como também, do recurso de linguagem da carnavalização para que dentro de um contexto repressor pudesse existir fragmentos de liberdade.

Em seu livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massas*, Stam (1992) afirma que uma das vantagens em aplicar os conceitos do filósofo russo em um contexto de Terceiro Mundo, ocorre graças a inclinação de Bakhtin para “a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo o que é marginal e excluído.” (p.14) Na concepção bakhtiniana do carnaval a inversão da ordem hierárquica do mundo comum abre espaço para um tipo de explosão de alteridade em que, os excluídos e marginalizados da sociedade ocupam o centro simbólico da metrópole. Para Stam (1992) é a afinidade de Bakhtin com o periférico e com o que é considerado marginal, que tornam as categorias bakhtinianas particularmente oportunas para o exercício de análise de obras artísticas contestadoras e subversivas.

No que discorre Stam (1992) “toda a obra de Bakhtin gira em torno desse eixo do eu e do outro, e da concepção de que a vida é vivida nas fronteiras entre a particularidade de nossa experiência individual e a auto-experiência de outros”. (p.16) Constata-se então que a linguagem é, não somente, um sistema abstrato, como também, uma criação coletiva que ocorre a partir do diálogo entre o “eu” e o outro, da mesma forma que se desdobra para muitos “eus” e muitos “outros”. (Stam, 1992) As manifestações da linguagem, para Bakhtin, possuem uma heterogeneidade que em situações sociais concretas revelam sua complexidade multiforme. “O conceito da relação dialógica entre eu e outro supõe diversas dicotomias conceituais, posteriormente desenvolvidas por Bakhtin: épica/romance, oficial/não-oficial, normalidade/carnaval e monologismo/dialogismo.” (Stam, 1992, p. 16) O dialogismo, conceito que enfatiza a natureza dinâmica e interativa da linguagem, e revela seu caráter mutável dependendo das interações sociais e culturais. Alguns dos principais conceitos expostos pelo autor foram o da polifonia⁹, da heteroglossia e da carnavalização.

No que diz respeito à compreensão, para Bakhtin (1981a), corresponde a “uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do locutor com uma contrapalavra” (p.99). A percepção de que a linguagem e a forma como nos comunicamos, está em movimento constante, permite que “conforme a língua, conforme a época ou os grupos sociais,

⁹ Bakhtin introduz o conceito de polifonia para descrever a multiplicidade de vozes integradas ao mesmo texto, podendo ter diferentes perspectivas presentes em qualquer texto ou discurso. Ele argumenta que todo discurso, há uma variedade de vozes em jogo, cada uma representando uma visão de mundo em que sofrem influências do contexto social, histórico e cultural de cada indivíduo.

conforme o contexto presente tal ou qual objetivo específico, vê-se dominar ora uma forma ora outra, ora uma variante ora outra.” (Bakhtin, 1981a, p.111). O dialogismo, de acordo com Bakhtin (1981a), é uma propriedade da linguagem que concebe o discurso como sendo constituído a partir de outros textos, e discursos, mais ou menos aparentes, que constroem sentidos pelas relações que são estabelecidas. Foi a partir do mergulho dentro da cultura popular e da literatura europeia, que surgiram dois dos conceitos centrais na obra de Bakhtin, o dialogismo e a carnavalização.

Em seu livro Problemas da poética de Dostoiévski, publicado durante seu exílio na década de 1930, Bakhtin (1981b) transcorre sobre suas teses a respeito do romance polifônico, do dialogismo, da carnavalização e do grotesco como gêneros literários presentes dentro da literatura do escritor russo. Bakhtin, afirma Stam (1992), ao se aprofundar na obra de Dostoiévski, constata que seus livros criaram “uma espécie de polifonia discursiva, na qual as mais variadas linguagens (confissão, anedota, paródia, panfleto, história de aventuras) se atropelam, numa espécie de barulhento mercado artístico.” (p. 41) Para Bakhtin, ao criar o romance polifônico, em que assegura uma pluralidade de vozes dentro do texto e níveis múltiplos de consciência, Dostoiévski institui sua mais alta contribuição à literatura moderna. Será então a partir de uma “orquestração polifônica” de estilos e gêneros que agirão de modo que ilumine e relativize uns aos outros. No que declara Stam (1992), Bakhtin explorou o conceito de polifonia como uma metáfora musical que evoca uma situação de harmonia complexa. Ele também destacou a coincidência do desenvolvimento de um conceito semelhante por Mário de Andrade no Brasil na mesma época (p. 37). Em sua obra Problemas da poética de Dostoiévski, Bakhtin (1981b) apresentou brevemente suas concepções sobre carnavalização, referindo-se à transferência dos elementos do espírito carnavalesco para a arte. No entanto, foi em A cultura popular na Idade Média e no Renascimento que Bakhtin (1996) desenvolveu de maneira mais abrangente e detalhada essa noção. (Stam, 1992, p. 43).

O carnaval analisado por Bakhtin (1996), e que foi retratado na obra de Rebelais, era típico da Idade Média na Europa. Naquela época a influência dos festejos de carnaval, assim como dos atos cômicos que a ele se conectavam, era imenso, ocupando um lugar importante na vida do homem medieval. Conforme Guerreiro (2019) declara “manuseando o conceito de cultura popular, Bakhtin discorre sobre as festas populares

medievais, em especial o carnaval, como sendo um segundo mundo vivido pelo povo, que degenera e subverte o mundo oficial”. (p. 158) Será então a partir desse carnaval que o teórico russo usará como base para a formulação da ideia de uma cosmovisão carnavalesca. Bakhtin (1996), afirma que, os diversos rituais e espetáculos organizados de forma cômica apresentavam uma distinção significativa, uma diferença fundamental em relação às formas de culto e cerimônias oficiais sérias promovidas pela Igreja ou pelo Estado feudal. Essas manifestações proporcionavam uma perspectiva totalmente distinta do mundo, da humanidade e das interações humanas. Deliberadamente não reconhecidas como oficiais, elas se situavam fora das esferas da Igreja e do Estado. Essas expressões criavam um mundo paralelo e uma espécie de segunda vida adjacente ao mundo oficial, nos quais os indivíduos da Idade Média participavam de maneira libertária a temporada que antecedia a quaresma. (pp. 4-5).

Pode-se subdividir as diferentes manifestações da cultura carnavalesca em três grandes categorias no que afirma Bakhtin (1996). A primeira contempla as formas dos ritos e espetáculos, referenciados como sendo os festejos carnavalescos e as obras cômicas que eram representadas nas praças públicas. Na segunda categoria estão presentes as “obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar” e na terceira encontram-se as “diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.)”. (p. 4) Para o autor, a heterogeneidade existente nessas três categorias reflete em um igual aspecto cômico de visão do mundo. Essas subdivisões, de acordo com Bakhtin (1996), se interrelacionam e combinam-se de múltiplas maneiras. Para Guerreiro (2019) o carnaval na concepção de Bakhtin transpassa pelas definições dessas três grandes categorias estabelecendo uma ideia maior do que a materialidade das festas populares, que representam a primeira categoria, desembocando nas duas seguintes. (p. 159) Foi a partir de uma visão amplificada do carnaval que possibilitou a criação do conceito da carnavalização assim como também os conceitos que se relacionam nesse mesmo campo. (Guerreiro, 2019)

Conforme o que Bakhtin (1996) propõe, o princípio cômico que orienta os ritos de carnaval, possibilita a libertação de qualquer dogma, seja ele da Igreja ou da sociedade, “do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada)” (p. 6) O autor afirma que em

determinadas formas carnavalescas a religião e os cultos religiosos são representados através de um discurso paródico. Ele destaca que “o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte” (Bakhtin, 1996, p. 6) O núcleo está situado nas divisas entre a vida e a arte e que nos carnavais, ou seja, nos ritos populares, é a própria vida que se apresenta carregada de “elementos característicos da representação” (Bakhtin, 1996, p. 6). Com a suspensão das leis do mundo comum, durante o período de carnaval vive-se de acordo com as leis carnavalescas, o que significava a liberdade total.

Ao longo dos séculos de evolução, o carnaval da Idade Média, preparado pelos ritos cômicos anteriores, velhos de milhares de anos (...) originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo. Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. (Bakhtin, 1996, pp. 9-10)

De acordo com Guerreiro (2019) “uma tradição secular de festas populares de cunho carnavalesco foi responsável pelo desenvolvimento de uma visão de mundo avessa ao mundo oficial, diário” (p.160). Essa inversão de mundo suspende temporariamente o sistema hierárquico de classe, de cor e gênero do mundo diário e com isso aproxima o homem do mundo e respectivamente, o homem do homem. Bakhtin (1996) denomina de livre contato familiar entre os homens o espaço tempo em que ocorre as festividades do carnaval quando a rua e as regras do mundo comum são suspensas e todos podem interagir e desfrutar do mesmo gozo. Tal suspensão caracteriza-se, conforme Bakhtin (1996), pelas coisas “ao avesso”, pelas inconstâncias entre o “alto” e o “baixo”, pelas paródias e degradações, pelo travestimento e profanações, pelas cerimônias de coroamento e destronamentos. Como ele afirma, “a segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (Bakhtin, 1996, p. 10). Ao quebrar as barreiras que são sustentadas durante o restante do ano, as pessoas nesse livre contato que o carnaval permitia, criavam uma forma nova de se comunicar que ignorava certos tabus e regras da vida cotidiana. Consequentemente, essa nova maneira de comunicação acabou por produzir novas formas linguísticas, como define Bakhtin (1996), em “gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de

certas formas desusadas, etc” (p. 14). Esse linguajar era caracterizado por expressões grosseiras, muitas vezes carregadas de palavras injuriosas que portavam significados ambivalentes, que muito embora causassem um efeito de degradação, simultaneamente elas também regeneravam e renovavam como pontua Bakhtin (1996). Essa segunda vida também era baseada pelo riso. Pela democratização do riso e como forma de zombar a autoridade que se encontrava no momento rebaixada.

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é "geral"; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (Bakhtin, 1996, p.10)

Bakhtin (1996) observa que a literatura cômica latina medieval atingiu seu ápice durante o Renascimento, utilizando como exemplo o Elogio da loucura de Erasmo e pelas Cartas de homens obscuros, considerados como criações que se destacaram pelo riso carnavalesco na literatura mundial (p. 13). O autor afirma que os gêneros e as obras relacionados ao carnaval da praça pública, bem como a dramaturgia cômica medieval, estão intrinsecamente ligados aos símbolos do carnaval. Um exemplo para Bakhtin (1996) que contém elementos da visão carnavalesca de vida e mundo que mais tarde se manifestariam nas obras de Rabelais, é a peça cômica *Le jeu de la feuillée* de Adam de la Halle.

Conforme descreve Bakhtin (1996) a abundância e a universalidade das imagens relacionadas à vida material e corporal determinavam o caráter festivo e alegre das representações. “O princípio material e corporal é o princípio da festa, do banquete, da alegria, da “festa”. Esse aspecto subsiste consideravelmente na literatura e na arte do Renascimento, e sobretudo em Rabelais” (p. 17). Segundo Stam (1992), para Rabelais e para o espírito carnavalesco como um todo, o riso possui um significado filosófico profundo, constituindo um ponto de vista singular sobre a experiência, tão profundo quanto o significado dado a seriedade. Ele é visto como uma maneira de triunfar sobre o medo, transformando em comicamente grotesco tudo o que amedronta, incluindo o sobrenatural, o sagrado e a morte. O riso festivo popular, sob essa perspectiva, triunfa sobre o pânico e subverte elementos como realeza e oferece uma liberação do que é sufocante e restritivo.

Um traço marcante do realismo grotesco é, conforme destaca Bakhtin (1996), o rebaixamento, isto significa, “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (p. 17). O riso popular que permeia o realismo grotesco, segundo o autor, está associado ao aspecto material e corporal, degradando e materializando, de modo que o diferenciava das formas “nobres” da literatura e arte medieval. Conforme define Bakhtin (1996), o realismo grotesco e a paródia medieval fundamentam-se em significações absolutas. O ato de rebaixamento aproxima da terra, incorporando-a como um princípio de absorção e nascimento simultâneo. Através desse processo, a degradação e a geração de vida ocorrem em simultâneo. O terreno do baixo e daquilo que são consideradas as partes baixas da humanidade criaram uma imagem grotesca que como descreve Bakhtin (1996),

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é a sua ambivalência; os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma. (pp. 21-22)

É na exploração daquilo que é natural do ser humano, contudo, negado e rejeitado socialmente, que as imagens grotescas eram criadas. Ato como o parto, o coito, o beber e comer, situações em que o corpo humano é forçado a ultrapassar seus limites e de sua natureza. O corpo para Bakhtin (1996), corresponde a “um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro” (p. 23) De acordo com Stam (1992), o carnaval celebra o “corpo grotesco” como o “local de vir-a-ser”, conforme observado por Bakhtin. Na visão carnavalesca de Rabelais, os aspectos fundamentais do corpo estão associados aos pontos onde ele se estende, ultrapassando seus próprios limites. Através de enfoques na vida corporal, como a cópula, o nascimento e a defecação, o carnaval temporariamente suspende proibições e tabus, transformando o espiritual, o ideal e o abstrato em elementos materiais e corpóreos. Esse processo inclui a transformação dos excrementos em expressões literais do “estrato físico material mais baixo” (p. 45).

Stam (1992) observa que tanto o carnaval de Bakhtin quanto a festa dionisíaca de Nietzsche compartilham a natureza de ritos coletivos, nos quais os participantes

mascarados se “possuem” e se metamorfoseiam, seja através de trajes ou atitudes, em uma forma de “outro”, com efeitos catárticos. No entanto, enquanto Nietzsche responsabiliza a religião cristã pela fobia do corpo, Bakhtin tende a atribuir essa aversão à ideologia feudal e à hierarquia de classes (p. 45). Dois pontos de contraste entre os dois pensadores, no que destaca Stam (1992), diz respeito a preferência de Bakhtin por tudo aquilo que é considerado “baixo” contrastando com a ideia sustentada por Nietzsche de “transcendência” pelo que é “superior” ou pela “sensibilidade refinada” (p.46). Stam (1992) também aponta que Bakhtin não compartilha a aversão de Nietzsche em relação às “massas” ou ao “rebanho”, em vez disso, ele abraça o sentimento de comunidade gerado pelas "misturas promíscuas" do carnaval (p. 46).

Bakhtin (1996) afirma que o riso e a visão carnavalesca do mundo permeiam a base do grotesco, eles desafiam a seriedade unidimensional, assim como também, as tentativas de uma significação absoluta e atemporal. “Liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa "carnavalização" da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico” (p. 43) Bakhtin (1996) compara o grotesco, ligado à cultura popular e à visão carnavalesca do mundo, com o grotesco romântico, que segundo ele, abordava um tipo de carnaval em que o indivíduo “representa na solidão, coma consciência aguda do seu isolamento”. (p.33) Enquanto o grotesco popular aborda a unidade e a diversidade da existência, o grotesco romântico se afasta desse enfoque. Segundo Bakhtin (1996), o grotesco romântico enfatiza o terror e o isolamento do indivíduo, perdendo a força regeneradora e a alegria presentes no grotesco popular (p. 34).

A excentricidade, conforme argumenta Bakhtin (1981b), condiz com a segunda categoria específica da cosmovisão carnavalesca, na qual se relaciona organicamente com a primeira categoria que corresponde a do livre contato familiar entre os homens. É ela quem possibilita a revelação e expressão dos homens, de forma concreto-sensorial refletindo versões mais ocultas da natureza humana. Dentro das imagens excêntricas, que são características do pensamento carnavalesco, Bakhtin (1981b) destaca as que manifestam a violação do que é estabelecido como comum e aceito e que buscam um deslocamento do curso habitual das coisas. São imagens pares, que de acordo com o autor, “são escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro etc.) e pela

semelhança (sósias-gêmeos). É característico ainda o emprego de objetos ao contrário: roupas pelo avesso, calças na cabeça, vasilhas em vez de adornos de cabeça, utensílios domésticos como armas etc.” (p.108).

No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, um *novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco. (Bakhtin, 1981, p.106)

A terceira categoria da cosmovisão carnavalesca, na perspectiva de Bakhtin (1981b), se encontra a ação de familiarização com as *mésalliances* carnavalescas. Com a quebra de hierarquia proposta pelo livre contato familiar entre os homens, os valores, as ideias e os fenômenos se libertam. O que era antes fechado e distante, durante a vida extracarnavalesca ao decorrer dos festejos, se aproxima, sendo possível celebrar e combinar opostos, tais como o elevado e o baixo, o sagrado e profano, o sábio e o tolo etc. Com esse jogo de tensões a quarta e última categoria da cosmovisão carnavalesca defendida por Bakhtin (1981b) é a da profanação. “Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas, etc.” (p.106).

Bakhtin (1981) afirma que a ação central no carnaval na Idade Média era a coroação satírica e subsequente destituição do rei do carnaval, um ritual presente em várias formas de celebrações carnavalescas, incluindo saturnais, carnavais europeus e festas dos bobos. Segundo o autor, o núcleo da cosmovisão carnavalesca reside na base da ação ritual de coroação e destronamento. Essa visão de mundo carnavalizada dá ênfase as mudanças e transformações, subvertendo a morte para a renovação. Bakhtin (1981b) discorre que o carnaval é uma celebração do tempo que simultaneamente destrói e renova tudo. O autor também observa que a coroação e o destronamento são rituais que atuam como um reflexo ambivalente da cosmovisão carnavalesca, expressando tanto a inevitabilidade quanto a criatividade das mudanças e renovações, e a relativa natureza alegre de qualquer poder ou posição social. Bakhtin (1981b) destaca também que todos os símbolos do carnaval incorporam a perspectiva de negação ou sua contraparte. Ele

ilustrou que o nascimento está intrinsecamente ligado à morte, e a morte está ligada a um novo nascimento (p. 107).

A cerimônia de destronamento é como se encerrasse a coroação, da qual é inseparável (...). Através dela transparece uma nova coroação. O carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda. O carnaval, por assim dizer, não é substancial mas funcional. Nada absolutiza, apenas proclama a alegre relatividade de tudo. O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. (...) Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca das mudanças e renovações, a imagem da morte criadora. (Bakhtin, 1981, pp. 107, 108)

De acordo com Vieira (1984), Bakhtin explorou a obra de Rabelais como uma representação concreta da cultura do humor folclórico, que incluía composições verbais cômicas e diversos estilos de linguagem vulgar originados de rituais, sendo o carnaval identificado como sua manifestação principal. Ele argumenta que, no final da Idade Média, o riso transformou-se em um veículo para expressar uma nova consciência “livre e histórica”. Bakhtin afirma que nas etapas inaugurais do desenvolvimento cultural, a seriedade e o cômico coexistiram em um único sistema de rituais primitivos, ambos sendo considerados igualmente sagrados e oficiais. No entanto, à medida que o Estado se consolidava e uma sociedade estruturada por classes surgia, essas duas tendências foram separadas. Segundo Bakhtin, as formas cômicas foram relegadas a um nível não oficial, caracterizado como um “nível anti-estrutural” da organização social, como também observado por Victor Turner (Vieira, 1984, p. 82).

No contexto brasileiro, a importância do carnaval transcende a análise literária, pois a ideia de carnaval está intrinsecamente ligada à teorização da identidade nacional do Brasil. Stam (1992) cita Sérgio Buarque de Holanda, com o conceito de homem cordial e José Guilherme Merquior, que explora o substrato orgiástico da vida brasileira, como exemplos de alguns dos escritores que encontraram uma noção próxima ao carnaval como chave para compreender a personalidade nacional. “No Brasil, o carnaval constitui uma expressão cultural protéica, que cristaliza uma cultura profundamente polifônica” (Stam, 1992, p.50) A análise realizada pelo sociólogo Roberto da Matta no livro Carnavais, malandros e heróis detalha o carnaval, em sua denotação literal, de modo que ecoa a descrição feita por Bakhtin a respeito do carnaval medieval. Contudo por mais que, muito

embora há encontros com o pensamento de Bakhtin, de acordo com Stam (1992), o autor brasileiro utiliza de maneira mais direta o antropólogo Victor Turner.

Conforme argumenta Da Matta (1997) os rituais, tais quais como o carnaval, as procissões e as paradas, atuam de forma particular em uma sociedade complexa, servindo para a promoção da identidade social como também para a construção de seu caráter. Segundo o autor, “é como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores” (Da Matta, 1997, p.27). O carnaval no Brasil, desempenha um papel significativo na construção da individualidade, já que permite totalizar um conjunto de gestos, atitudes e relações que constituem uma identidade coletiva. O carnaval é visto como uma instituição perpétua que contribui para a percepção da continuidade do grupo (Da Matta, 1997, p. 29). Para o autor, a sociedade se revela como uma “coletividade diferenciada” através do jogo de transformação proporcionado pelos rituais. Estes não apenas transmitem e reproduzem valores, mas também são instrumentos para a geração e a consolidação de princípios. O autor destaca a associação entre rituais e poder, apontando para a atualização de estruturas de autoridade através desses ritos. Os rituais, conforme Da Matta (1997) servem para a quebra da ordem hierárquica da sociedade, como é o caso do carnaval, como também possuem a capacidade de atualizar estruturas de autoridade, permitindo posicionar, “dramaticamente lado a lado, quem sabe e quem não sabe, quem tem e quem não tem, quem está em contato com os poderes do alto e quem se situa longe deles” (p.30).

Até mesmo no carnaval que (...) é um "rito sem dono" (um festival com múltiplos planos), encontramos quem está mais perto dos seus centros: da música, do canto, da dança, do foco dos desfiles e dos gestos que fazem sua harmonização e realidade. Sabemos que, em geral, ali se encontram os marginais do universo socialmente reconhecido ou, quando são os "ricos" que ocupam tais lugares, eles estão disfarçados e divididos; viram deuses ou reis, são membros de um clube ou associação. (Da Matta, 1997, p.30, 31)

Da Matta (1997) justifica que carnaval proporciona uma oportunidade de escapar da sociedade hierarquizada e repressiva, permitindo a exploração da liberdade e da individualidade. Para ele, essa dinâmica funciona como uma dramatização que não só aborda conflitos de classe, que são “abrandados” no carnaval, assim como a criação de um momento especial que mantém uma relação altamente significativa e politicamente carregada com o cotidiano brasileiro (p. 39). Conforme afirma Stam (1992) o “locus

privilegiado” do carnaval para Da Matta é a inversão onde todos aqueles que foram em algum momento excluídos ou marginalizados socialmente têm permissão para invadir o centro simbólico da cidade. O bairro que geralmente abriga os negócios muitas vezes representado pela produtividade e trabalho sério, torna-se o epicentro da brincadeira de carnaval. “Favelados negros vestem-se de reis e rainhas, enquanto os homens se vestem de mulheres e as mulheres, com menos frequência, de homens. A festa, ao menos no motivo central de seu sistema simbólico, traduz um impulso profundamente democrático e igualitário”. (p. 50)

Em sua dissertação intitulada *Hegemony and resistance: parody and carnival in brazilian cinema*, Vieira (1984) destaca que as festividades do carnaval, conforme o que defende Da Matta, ao suspender as regras e costumes criam-se procedimentos próprios de libertação que conspiram para a convergência de indivíduo e grupo exterior aos parâmetros de uma cultura oficial. O ato de se fantasiar permite que o indivíduo possa adotar um “comportamento apropriado à fantasia, o indivíduo é simbolicamente separado do seu ou da sua posição comum dentro de uma estrutura social. Alterando essa imagem social cotidiana, o sujeito é unido, além disso, por milhares de foliões participando do mesmo ritual” (p.83). Vieira (1984) destaca que tanto no carnaval medieval retratado por Bakhtin quanto no carnaval contemporâneo no Brasil, ocorrem a partir da suspensão temporária da estrutura social hierárquica, o surgimento de uma comunicação especial, que se difere da utilizada normalmente. Stam (1992) afirma que,

Qualquer teoria do carnaval que se pretenda fiel à realidade teria de levar em conta também as ambigüidades políticas também com a noção bakhtiniana de "heteroglossia", das diversas linguagens sociais que fariam parte do carnaval. Qualquer que seja o impulso utópico expresso pelo carnaval, o carnaval, o carnaval real, social, enquanto "enunciado historicamente situado", como ele é vivido, por exemplo, numa sociedade contemporânea como a brasileira, é inevitavelmente influenciado pelas hierarquias sociais, pelas assimetrias de poder. Branco e negro, homem e mulher, operário e patrão, heterossexual e homossexual, neste sentido, vivem carnavais distintos. (p. 51)

De maneira semelhante à obra de Rabelais, que refletiu as festividades populares de sua época, os artistas brasileiros também são conscientes do universo cultural do carnaval. O carnaval é entendido como um repertório repleto de gestos, símbolos e metáforas que têm a capacidade de encapsular a “irreverência popular” (Stam, 1992). Um exemplo pertinente para investigar a relevância das categorias de Bakhtin na compreensão da produção cultural brasileira é, conforme Stam (1992), o romance modernista

Macunaíma, de Mário de Andrade. A obra apresenta temas e estratégias que se alinham com o pensamento de Bakhtin, como inversões carnavalescas, dialogismo paródico, heteroglossia social e cultural, e polifonia textual. Tanto o romance quanto o filme Macunaíma (1969) incorporam imagens e procedimentos artísticos que Bakhtin teria, de acordo com Stam (1992) reconhecido como características tipicamente carnavalescas, tais como as inversões sexuais, destronamentos de reis pelos vícios cômico, “incongruências linguísticas” e imagens relacionadas as necessidades básicas do homem.

Bentes (2022) sugere que a carnavalização pode ser vista como um processo estético, uma narrativa simbólica e até mesmo como uma metodologia. A autora argumenta que a carnavalização é um procedimento fundamental para conectar diferentes contextos, criando uma ligação entre o Tropicalismo, o Modernismo, a Antropofagia, o cinema novo e o cinema marginal. De acordo com Bentes (2022) a carnavalização, não apenas conforme definida por Bakhtin, como também segundo a perspectiva de Oswald de Andrade e do próprio movimento tropicalista, é uma maneira de transcender a compreensão do carnaval apenas como um fenômeno histórico ou sociológico, transformando-o em um instrumento e método criativos para a exposição das tensões, distorções e desigualdades da sociedade brasileira. A partir da teatralização o carnaval revela outras assimetrias e paradoxos, como a possibilidade de conciliar animação e conteúdo em uma sociedade marcada pelos contrastes, pelo desamparo e escassez. (Bentes, 2022) Observa-se também o caráter preparatório do carnaval, pois representa o período que antecede um ciclo considerado de penitência e de comprometimento espiritual, conhecido como Quaresma. Antes da purificação, a sociedade recebia o aval cristão para pecar, para sucumbir aos prazeres da carne, e logo após, a suspensão por quarenta dias dos excessos e prazeres. (Da Matta, 1997)



Figura 7: *O Combate entre o Carnaval e a Quaresma* (1559) de Pieter Bruegel, o Velho. Acedido em 20 de abril de 2024. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Combate_entre_o_Carnaval_e_a_Quaresma

Stam (1992) define que a abordagem de Bakhtin sobre o carnaval é singularmente útil para analisar o cinema brasileiro, que frequentemente reflete os valores culturais associados ao carnaval. A presença do carnaval no cinema abrange desde a representação de atividades carnavalescas reais até estratégias de paródia e inversão que não fazem referência direta ao carnaval (Stam, 1992). Na década de 1970, ocorreu uma “recarnavalização” do cinema brasileiro, não apenas como parte da visão dos diretores sobre suas obras, mas também como uma estratégia para reconectar-se com o público comum (Stam, 1992). Bakhtin concebia a paródia como uma forma de “carnavalização” artística que utiliza um discurso existente, ao mesmo tempo em que introduz orientações opostas ou oblíquas. A paródia, ao aproveitar a força do discurso dominante dos filmes estrangeiros e aplicá-la contra a dominação, serve como um recurso para os oprimidos e impotentes (Stam, 1992, pp. 53, 54).

Vieira (1984) afirma que a linguagem carnavalesca, relacionada à função do riso, desempenhou um papel significativo na sátira característica das chanchadas. O autor observa que esses filmes eram comumente reconhecidos pelo público e pelos críticos como sendo “carnavalescos”. Em muitos filmes produzidos pela Atlântida eram incorporadas músicas de carnaval de forma arbitrária na trama como também se

aproveitava a proximidade com as festividades para as estreias das obras. Segundo Vieira (1984), a abordagem carnavalesca no cinema brasileiro era uma reação evidente às produções convencionais de filmes e à crítica cinematográfica no país desde a década de 1920 a respeito da presença do produto estrangeiro no mercado nacional. O histórico da influência norte americana no Brasil e o processo de colonização cultural subsequente contribuíram para que tanto o público quanto os críticos desenvolvessem uma ideia estereotipada sobre como o cinema deveria ser, a partir de um método específico a ser replicado. (Vieira, 1984)

Em conformidade com Vieira (1984), a paródia presente nos filmes produzidos pela Atlântida desafiou certas atitudes negativas, que ele chama de “paródias autodepreciativas”. O autor identifica um impulso para criar, por meio da paródia, formas de discurso que promovem a autorreflexão e incentivam o espectador a compreender os processos relacionados à representação cinematográfica. Vieira enfatiza que o próprio meio cinematográfico se torna um objeto de conhecimento, juntamente com o cinema brasileiro, que, por meio de referências intertextuais à sua própria história e tradição, desempenha um papel central na busca constante pela inovação. No Brasil, de acordo com Vieira (1984) “encontramos aqui um impulso para criar através da paródia, formas de discurso que privilegiam simultaneamente a autorreflexão e encorajam a compreensão do espectador sobre os processos envolvendo a representação cinematográfica.” (p.181) Vieira (1984) enfatiza que o próprio meio cinematográfico se torna um objeto de conhecimento, juntamente com o cinema brasileiro, que, por meio de referências intertextuais à sua própria história e tradição, desempenha um papel central na busca constante pela inovação.

Nesta seção, investigamos quatro conceitos fundamentais na composição da cosmovisão carnavalesca de Bakhtin. O livre contato familiar entre os homens, a excentricidade, as mésalliances e a profanação, juntas formam uma visão de mundo que aprofunda a capacidade de interpretação das dinâmicas sociais e culturais presentes na arte como forma de protesto. Ao examinar a presença do grotesco, podemos identificar como os filmes e as personagens subvertem normas estabelecidas e como desafiam convenções sociais. A supervalorização de sentimentos e comportamentos considerados errôneos em um tempo comum, com o grotesco, o nosso lado mais humano tem abertura para emergir, e nossas necessidades básicas são expostas. Com o livre contato entre os

homens, ou familiar, podemos explorar as interações entre personagens de diferentes origens e status sociais, revelando dinâmicas de poder e igualdade. A quebra de hierarquia, dentro do recorte de filmes a serem analisados, representa uma das maiores forças do Cinema de Invenção, seja na mistura de linguagens em um único filme, ou na forma fluída como são entrelaçados personagens e seus contextos. A carnavalização convida-nos a analisar como os filmes incorporam elementos satíricos, paródicos, e da própria festividade do carnaval, para crítica da sociedade contemporânea. Por fim, o dualismo nos auxilia na compreensão das representações de contrastes e conflitos entre ideias opostas. O sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sério e o cômico quando colocados em situações de conflito ou comunhão, enriquecem nossa compreensão não apenas do cinema, mas também da cultura e sociedade. Dito isso, seguimos para os procedimentos metodológicos para as análises filmicas.

2.3 Procedimentos de análise

De acordo com o problema de pesquisa em que se busca compreender como os cineastas do Cinema Marginal utilizaram alegorias e a carnavalização em seus filmes, a metodologia proposta foi a exploratória, com recurso à técnica de análise qualitativa através de pesquisa documental. Segundo Fonseca (2002, p. 32), a pesquisa documental, no que se difere da pesquisa bibliográfica, recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas etc.

Os três filmes selecionados para este estudo foram produzidos entre os anos de 1970 e 1974, durante o regime ditatorial no Brasil e sob instauração do Ato Institucional nº5. Com a censura vigente, os diretores Rogério Sganzerla, João Silvério Trevisan e Luiz Rosenberg Filho produziram, escreveram e dirigiram, respectivamente, os filmes *Sem essa Aranha* (1970), *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) e *Assuntina das Américas* (1975), que compõem o chamado Cinema Marginal, e que foram objetos de deste trabalho. Este último tem sua data de exibição variada em diferentes fontes, sendo aqui considerado o ano de primeira exibição e não de sua produção.

Os procedimentos metodológicos escolhidos para as análises filmicas foram adaptados seguindo a concepção de análise e metodologia propostas por Vanoye e Goliot-Lété (2008) e por Aumont e Marie (2015). É a partir da desconstrução, da fragmentação

e do processo de reconstruir, estabelecendo elos e associações entre significantes, que a análise ocorre. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (2008), “a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência a interpretação”. No que se refere a busca documentária, o autor diferencia duas espécies de textos, os “textos de informação geral (textos relativos à filmagem, informações sobre o diretor e sua carreira, história do cinema...) e eventualmente análises (o roteiro deve ser considerado à parte, pois também pode constituir um objeto de análise)”. (p.17)

Para as análises, e com base no processo metodológico escolhido, foram consultadas entrevistas feitas com os diretores dos filmes, disponibilizadas na internet e em publicações, em críticas e textos publicados pelos diretores, críticos e teóricos do cinema brasileiro. Deste modo, as análises foram organizadas da seguinte maneira, primeiramente a descrição e desconstrução, no que Vanoye e Goliot-Lété (2008) justificam ser a busca de “obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme”, seguindo para a segunda etapa que consistiu em “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo signifiante: reconstruir o filme ou o fragmento” (p.15). Aumont e Marie (2015) ressaltam sobre a análise fílmica ser um processo de “análise do singular”, mesmo quando se consideram variados filmes, é tarefa do analista confrontar a “unicidade da obra, que faz com que ela possa pertencer a um conjunto, mas nunca se reduz às características desse conjunto” (p.18). Dessa maneira, e de acordo com os autores, há sempre uma parte de invenção e adaptação da parte de quem realiza a análise. Após as duas primeiras etapas, foram selecionadas as sequências de fotogramas e analisadas a partir da perspectiva alegórica e da carnavalização. As categorias de análise presentes na cosmovisão carnavalescas, assim como a interligação dos três filmes foram desenvolvidas no decorrer das Considerações Finais logo após as análises individuais. A bibliografia deste trabalho encontra-se em conformidade com a APA.

3. Análises fílmicas

Este capítulo está dividido em três seções que correspondem a cada uma das análises fílmicas. A primeira seção tem o nome, Um brasil fora do mapa: análise de Sem essa, Aranha (1970), a segunda Matou o pai e foi ao cinema: análise de Orgia ou o Homem que deu cria (1971), e por fim a terceira, Todos os anjos estão fantasiados: análise de Assuntina das Américas (1975). Em cada uma das seções foram descritas as sequências selecionadas e suas narrativas, realizadas a contextualização dentro do movimento de cada uma das obras, e apontadas suas referências. Todas as sequências analisadas encontram-se disponíveis¹⁰, na versão digital dessa dissertação, através do endereço eletrônico ao clicar nos fotogramas das análises.

3.1 Um Brasil fora do mapa: análise do filme Sem essa, Aranha (1970)

Na crítica sobre o filme Sem essa, Aranha (1970), publicada por Puppo (2012), Remier Lion define a transição feita por Rogério Sganzerla¹¹, que foi da Boca do Lixo de São Paulo para o Beco da Fome do Rio de Janeiro, como um momento de agitação e radicalidade. A produtora fundada por Sganzerla e Julio Bressane produziu em sua breve e prolífera vida ao todo sete longa-metragens, durante um período de alta perseguição por parte dos militares fazendo com que muitas das produções fossem feitas de forma clandestina. Durante as filmagens de Aranha, parte da equipe foi perseguida pela censura, acusados de afligirem a segurança nacional com suas obras subversivas e convidados a se retirarem do país. Conforme afirma Ramos (1987), Julio Bressane foi convocado à casa de um militar pois teriam provas de que ele “fazia parte de uma ação de subversão na cultura, fomentada pelo terrorismo”. (p.98) No outro dia Bressane, Sganzerla e Helena Ignez embarcaram para Paris, onde deixaram os negativos no laboratório da Éclair e seguiram para Londres. O desespero e a violência iminente daquele tempo fizeram com que Sem essa, Aranha reflita em suas sequências, talvez o caráter mais visceral da filmografia de Sganzerla.

¹⁰ As sequências selecionadas estão disponíveis no endereço www.cineodisseia.com.

¹¹ Rogério Sganzerla nasceu no dia 4 de maio de 1946 na cidade de Joaçaba e faleceu em São Paulo no dia 9 de janeiro de 2004. Casou-se ainda cedo com a atriz e diretora Helena Ignez com quem permaneceu até o dia de sua morte. Da união nasceram Djin Sganzerla, atriz e cineasta, e Sinai Sganzerla, roteirista e produtora.

Filmado em 16mm e na clandestinidade, *Sem essa*, Aranha é uma espécie de “anti-filme”, dividido em doze sequências, que conta a história de um personagem alegórico brasileiro e de suas duas mulheres, ambas sem nome, além de suas amantes e seus muitos esquemas. A câmera cínica é defendida por Sganzerla (2001) como um instrumento de liberdade, em que se testemunha o esvaziamento do heroísmo das personagens que tentam sobreviver ao mundo do avesso. Recorrendo ao teatro brechtiano e a não conectividade entre suas cenas, o filme é considerado uma síntese do período artístico e político nacional. Sganzerla (2001) discorre a respeito do cinema moderno e de suas características. Para ele, “a função da câmera no cinema é seguir o homem para achar a sua verdade” (p.33), libertando consequentemente o espectador das amarras da narrativa clássica e da dependência cronológica. Sganzerla (2001) define o cinema moderno como um tratamento das cenas e dos quadros de maneira independente e divisível em que o cineasta busca sua liberdade para também impor a verdade do próprio espectador. (p.31)

Se o filme clássico pretende ser um todo indivisível e irreversível, o filme moderno, pelo contrário, baseia-se nas noções de divisibilidade da arte contemporânea. A atual estrutura cinematográfica é fragmentária, incompleta, barroca, fundamentando-se na independência e autonomia de seus elementos... os filmes tendem a ser uma sucessão de quadros independentes e momentos privilegiados sobre alguns personagens em um importante trecho de sua existência... Um filme moderno, de certa maneira, pode ser uma reunião de curtas-metragens diferentes; livre montagem de momentos de euforia e momentos de depressão numa forma que vai do tímido ao revolucionário. (Sganzerla, 2001)

A câmera cínica que o diretor evoca diz respeito a uma não limitação espacial dela na cena e dos atores. Ela é instável, livre e não depende da ação para seu posicionamento. A partir desta lógica que a montagem e o próprio movimento da câmera são construídos, criando fragmentos divisíveis dos mesmos personagens em espaços e tempos diferentes. Viajamos entre passado, presente e por que não, futuro, já que o que interessa Sganzerla é a profecia e não o cinema. No que diz respeito a definição concedida pelo diretor sobre do que seria seu cinema, ele diz, “devorando o cinema *desenvolvido* produzo sua negação imediata: o pastiche total, a cópia auto-redentora, nossa única saída para saindo uma vez mais da *verdade do subdesenvolvimento* – chegar a uma noção invertida de “bom” ou “ruim” (Sganzerla apud Ramos, 1987, p.64) Tal inversão, segundo Sganzerla, ocasionaria na produção de filmes “péssimos e livres”.

Interessa ao Cinema Marginal a expressão do extremo enquanto momento originário, para além de sua formulação em representação de uma realidade

que pode ser nomeada. O imaginário que circunda o abjeto pode, neste extremo, ser significado como imagem: vômitos, fezes, baba, sangue, vísceras, castrações, etc. O grito de horror que percorre os filmes marginais é a reação em face da proximidade excessiva desta imagem. (Ramos, 1987, p.113)

Segundo Sganzerla, desde os anos 1960, houve uma busca incessante por compreender profundamente o contexto vivido, utilizando recursos limitados e meios próprios, com a câmera posicionada ao nível dos olhos e ouvidos, para explorar todas as possibilidades do ambiente. Este período é caracterizado por um contínuo abuso de autoridade, exemplificado pelo caso da produtora Belair, que representa uma espécie de Hollywood às avessas. (Puppo, 2012) Carlos Adriano, ao analisar o *Aranha*, indica o filme como um marco inaugural, descreve que este parece reinventar a linguagem cinematográfica, assemelhando-se aos gestos inovadores de obras pioneiras. O filme é estruturado através de corajosas técnicas de plano-sequência, onde a ação se expande dentro das cenas, desafiando interpretações convencionais, enquanto as imagens e o próprio filme resistem ao tempo, mesmo após décadas (Puppo, 2012).

As personagens sofrem metamorfoses em cada uma das sequências, as características do discurso de cada uma delas se mantem, contudo, suas aparências físicas sofrem modificações indicando as mudanças de tempo. *Aranha* é a personificação de um ser híbrido brasileiro que se mistura com os trejeitos e bordões do Zé Botinho, personagem nacionalmente conhecido e criado em 1960 no programa humorístico *Noites Cariocas* na extinta TV Rio. As inúmeras facetas de *Aranha* são construídas através de uma caricatura da burguesia colonizada do Brasil. Em determinados momentos, *Aranha* flutua entre a sua falta de remorso e caráter com uma lucidez e clareza sobre a realidade da nação. Suas três mulheres são interpretadas por Helena Ignez, Maria Gladys e a amante por Aparecida, respectivamente, elas são representadas na forma de uma histérica, uma faminta, seja ora uma fome de comida ou ora de sexo, e a uma mulher negra deslumbrada com o estrangeiro. Além dos quatro personagens que permeiam todas as sequências do filme, também há a figura do narrador encarnado por Neville D'Almeida. Misturando a ficção com a linguagem documental, com o improvisado e o trabalho corporal dos atores, instaura-se uma narrativa caótica e instável em que a câmera acompanha sem amarras os acontecimentos e permitindo desta forma, uma mutabilidade dos personagens em cada uma das diferentes sequências. A superficialidade das personagens se mistura com o que está fora da tela, com o que apenas se escuta, gritos e falas soltas numa espécie de

transbordamento de um Brasil que está fora do mapa, em um “não-lugar”. O clima de clandestinidade é explorado também nos cenários de bastidores de um teatro ou de um bar, estes espaços internos que remetem muitas vezes ao que está escondido ou velado.

O “espírito” marginal encontra em Helena Ignez a figura, própria por excelência, onde pode se encarnar. Como uma luva, em seus diversos papéis a atriz – debochada, irreverente, degradante – apreende com precisão a constituição que os diretores tentam dar aos personagens que representa. Aos berros e gargalhadas erra pelo universo ficcional do Cinema Marginal: urros dilacerados em Barão Olavo; atração pelos mais boçais em A Mulher de Todos; prostituta traidora em O Bandido; exacerbada, aos vômitos, em Sem Essa Aranha (...) (Ramos, 1987, pp.103, 104)

O filme levanta a bandeira de que “todos nós brasileiros, precisamos é do diabo”, em um país do avesso, de nada adianta pedir a Deus pela salvação, é mais válido pedir ao diabo. No filme, observa-se uma profusão de maneirismos, explosões verbais e gestuais, todos caracterizados por uma desordem caótica e descontrolada. Esses elementos se refletem na estrutura do filme, que é composta por doze planos-sequência, e que aparentam não conseguir estabelecer diálogos concretos entre si, resultando em uma progressão narrativa fragmentada. O filme emerge como denúncia de um anti Brasil ao mesmo tempo que resgata elementos da cultura brasileira como forma de resistência ao processo de descaracterização identitária do país, ecoando pela preservação da identidade nacional.

De acordo com Ramos (1987), em Sem essa, Aranha, há uma convergência de elementos, do que ele chama de “avacalho”, que estabelecem um cenário ficcional no qual o desespero, apesar de ser um tema central, não é explicitamente abordado como tal, mas sim é deslocado para o domínio do deboche e do escárnio. A ênfase não está tanto na representação do horror, mas sim na expressão de um deboche sutil e persistente, em torno das ações tomadas em uma situação de exaustão extrema. O filme começa com Aranha em um estacionamento de uma concessionária de carros. Somos expostos à ação já em andamento, a câmera acompanha a personagem, seguindo ela e direcionando o olhar para tal fragmento de vida. A figura de Zé Bonitinho, com seus trejeitos que o fizeram reconhecido nacionalmente, transborda do corpo de José Loreto. Com uma cartola gigante e plumas cor de rosa, ele caminha em direção a rua e se encontra com uma de suas esposas, interpretada por Helena Ignez. Aranha exalta seu amor e dedicação pelo país, sua relevância para o povo pobre enquanto a esposa reclama da desatenção para ela e os filhos. O som é fugidio, erradico. Ora ouvimos, ora não.

A segunda sequência tem início dentro de um bar, com uma mulher que anuncia, “senhoras e senhores, estamos vivendo realmente o momento real brasileiro, garçom dois cubas!”. O primeiro ato musical do filme é com a canção *Será* de Marcos Roberto. Helena Ignez dança rodeada por pessoas despidas, usando apenas acessórios brilhantes de carnaval. As dançarinas de striptease, com seus seios de fora, são posicionadas no palco enquanto outros bailarinos dançam ao som de instrumentos de sopro e tambores até que Aranha manda parar tudo ao gritar “stop!”. Seu discurso é sobre a fome, sobre os seis séculos que antecedem ele. Aos gritos ele declama que “já fiz tudo que um branco podia fazer, bestas!! Uma nova está a *aurorisar*, têm seis mil anos pesando em cima de mim”, enquanto se dirige para uma das mulheres seminuas do palco, quando se aproxima dos seios dela ele diz “ah!! striptease!!”. A mudança brusca de tom e conteúdo da fala, pode parecer confusa, contudo, é um padrão recorrente de momentos de luxúrias e sensatez. A fala destaca a realização ou experimentação de tudo o que é tipicamente associado à cultura ou privilégios brancos e de que nada lhe aconteceu de negativo. Indica também que Aranha não sente mais a necessidade de seguir expectativas específicas associadas à sua condição privilegiada como homem branco, que ao realizar tudo não lhe sobrou nada.

O espetáculo continua, Helena Ignez sentada na mesa com outras pessoas aparentemente desanimadas, começa a induzir o próprio vômito. Em um movimento antropofágico ela enfia o próprio dedo na garganta. Uma das mulheres que está sentada na mesa, declara sua repulsa aos homens. Diz que não se casaria mais com nenhum homem, já que segundo ela, eles seriam piores do que os índios. Aos sons de Helena Ignez forçando o vômito com o dedo na garganta, os gritos da mulher que não se escutam direito, a câmera acompanha de perto o corpo da atriz, deflagrando o que virá a ser uma constante nas sequências. Não concebido com o intuito de aderir a padrões estéticos convencionais ou de buscar agradar às convenções que historicamente delimitam a sétima arte, Sganzerla opta pelo caminho inverso. Sua concepção foi intencionalmente voltada para a quebra desses padrões, buscando deliberadamente uma estética desagradável e por vezes ridícula. O improvisado encontra espaço nas marcações que a câmera impõe como limitador do cosmos da cena. Aos poucos Helena Ignez caminha em direção ao parapeito da janela. Com o Rio de Janeiro ao fundo, ela lê um trecho de Leon Trotsky, “não se sabe ao certo se ele crê ou não. Se Deus repentinamente escarra sangue, enquanto a Virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo”. Com a seleção de tal trecho o diretor anuncia que seu filme percorrerá o caminho da ambiguidade. Ao matar o

professor de lógica, Sganzerla utiliza uma frase que questiona a lógica por trás das crenças religiosas tradicionais, apontando para a possibilidade de que, se eventos aparentemente absurdos ou contraditórios ocorrerem, eles podem desafiar ou minar as próprias bases da fé. Quando ela retorna ao interior do bar, a voz de Luiz Gonzaga ressoa ao fundo e sua sanfona invade o ambiente. Eles dançam pelo salão. Aranha e suas três mulheres junto das dançarinas, enquanto as pessoas os observam sentados no bar. A música e a dança ao mesmo tempo que desconectadas se entrelaçam pelo movimento da câmera e dos corpos dos atores. Em uma transição, o escuro do bar dá lugar para o interior de uma casa simples, com um quintal ao fundo onde se pode ver um pé de bananeira e inicia-se a terceira sequência.

A silhueta de Luiz Gonzaga com sua sanfona começa a se movimentar pela escuridão da casa e juntamente com a câmera, ele caminha em direção ao pátio. Quem o recebe é Helena Ignez. Na parte de fora, um Brasil representado pelo coro de meninas e mulheres, pelos homens e meninos, senhoras e senhores de um país real. A câmera ancorada na entidade Luiz Gonzaga gira em torno do povo. Sganzerla e seu dispositivo inquieto, dança e flagra o melhor e o pior de um país. A esposa histérica caminha em volta desta roda, em busca de algo não explícito, Luiz Gonzaga é coroado por uma menina que coloca nele um lenço vermelho e um chapéu meia lua, que são símbolos do cangaço e do nordeste brasileiro. A câmera se afasta compondo pela primeira vez, nesta sequência, um plano conjunto das pessoas da roda, com Gonzaga centralizado. O sol invade a tela. Por alguns segundos tudo que se vê é a silhueta de Helena Ignez que caminha de um lado para o outro, cortando a luz que toma conta. A câmera a segue, a esposa histérica então começa os dizeres que se repetirão ao longo da sequência, “essa festa é de araque, planetazinho vagabundo, o sistema solar é um lixo, subplaneta” ao retornar para a roda ela beija a cabeça do rei do baião. A câmera gira e mostra o semblante das pessoas dando enfoque para um prato de comida, até que surge Aranha com uma escova de dentes gigante.



Figura 8: Fotogramas de sequência do filme *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.

Ele anuncia em um momento de súbita e passageira lucidez, “é uma visão, está tudo errado! Estou vendo tudo invertido. Está tudo errado! Há seis mil anos que está tudo errado, invertido, somente agora que eu vejo que são seis mil anos de fome, está tudo detrás para diante”. Um narrador pela primeira vez se pronuncia e diz, “essa é a nossa história, de uma aranha que se destrói em silêncio”. Em o Livro dos Símbolos¹², indicase diversos caminhos para a simbologia arquetípica da aranha. Na cultura africana ocidental, a aranha Anasi é descrita como uma figura astuta e enganadora, capaz de ludibriar até mesmo criaturas de maior porte, como o leão e o elefante, demonstrando sua habilidade de manipulação e esperteza sem limites. Na mitologia grega,

Ovídio associou a aranha à graça e à implacabilidade de Atena, deusa-lua primordial e, mais tarde, a incorporação das virtudes da consciência da criação de mundos e suas artes, para o Olimpo. Aracne, de quem as aranhas herdaram o nome aracnídeo, era uma criada que tinha tal dom para tecer que desafiou de forma altiva a deusa Atena para uma competição em que as suas tapeçarias foram julgadas iguais. A deusa perseguiu de tal forma Aracne que esta se enforcou: por piedade, Atena transformou-a numa aranha. (p.220)

A teia da aranha pode ser comparada a uma janela cercada que oferece um vislumbre da eternidade, destacando sua conexão intrínseca com os padrões de comportamento instintivo que refletem tanto os aspectos sombrios quanto luminosos da psique humana. “Há o tecer solitário de mundos solitários e autistas e há a prisão sinistra

¹² Kerenyi, C., Jung, C. G., von Franz, M. L., & Henderson, J. L. (Eds.) (2012).

da loucura. Sem rogar perdões, a aranha é a natureza, tecendo eternamente os fios da vitalidade e da devastação” (p.222) Seria Aranha o real motivo para que o Brasil estivesse daquele modo, afundado e devastado ou seria ele mais uma vítima, um produto nacional legítimo. Em determinado momento, a celebração cessa dando espaço para a improvisação dos atores, Helena Ignez continua a gritar, Aranha e sua amante, interpretada por Aparecida, se agarram e começam a se beijar. A música volta, como se a interrupção não tivesse acontecido. O Brasil plural e colorido, com comida no prato, em que a cultura é reverenciada, que mesmo quando interrompido ou impossibilitado de falar, continua a cantar. A celebração do povo é forçada a parar por alguns segundos por comportamento de personagens que mais parecem convidados depravados e desconectados com aquela realidade.

A quarta sequência se passa em uma casa simples, com sujeira exposta e uma casa de banho de madeira construída no exterior da residência. A apresentação da personagem se trata de um passado ou futuro da segunda esposa de Aranha, interpretada por Maria Gladys. Ela grita que está com fome e que seu estômago dói. Repetindo constantemente que “é preciso pecar o dobro, para o planeta explodir, para o planeta não virar de pernas para o ar”. Ela se direciona para a casa de banho juntamente com mais dois homens que insinuam uma relação sexual. A saída é a “linha do mal” já que não temos Deus ao nosso lado, teremos de pedir ao Diabo. Maria Gladys continua a gritar durante toda a sequência que está com uma fome insaciável, já não se sabe se é de comida ou prazer, quando ela abandona o barraco, acaba por roubar um fusca verde.

O narrador anuncia que naquela tarde, em um pequeno teatro de revistas em Asunción no Paraguai está a acontecer um show de talentos. Maria Gladys está em um bar trabalhando como dançarina em uma alusão caricata a Carmen Miranda do submundo. Ela cantarola uma marchinha de carnaval em inglês, quando Aranha entra em cena com seus óculos gigantes, o número musical tem a presença de Aparecida, que canta Eu sou a outra de Carmen Costa. Ela pergunta para Aranha quando voltarão para o Brasil e ele responde “daqui uma semana, talvez”. As duas sequências que são ambientadas em Asunción fazem alusão e citação a peça de teatro de Oswald de Andrade, na qual foi imortalizada pelo Teatro Oficina em 1967, O Rei da Vela. Símbolo do modernismo brasileiro, Sganzerla mistura símbolos de um nacionalismo com orixás e improviso. Exu é retratado através de um homem preto, nu, que veste apenas um manto vermelho que se

comunica apenas através do grito do horror. Aranha diz que “sempre tive a impressão de que o diabo ia com a nossa cara” e que “o negócio é deixar esse continente vagabundo”. Neste momento, Helena Ignez e Maria Gladys procuram o Brasil em um mapa da América Latina o Paraguai aparece como era antes da guerra e ela chegam à conclusão de que o Brasil está fora da página, de que ele não existe mais. A sequência de acontecimentos, que ocorrem dentro do teatro de revistas, são uma mistura de improviso, desespero, ritual e loucura. A câmera percorre os bastidores, encontrando corpos muitas vezes despidos, gritos que atravessam por de fora do ecrã, gerando uma sensação de descontrole e caos. Os bastidores funcionam como as entranhas de um Brasil fora do mapa. Que deixou de existir, que colocou seus artistas para fora.



Figura 9: Fotogramas de sequência do filme *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.

A sétima sequência tem início na favela, com Aranha sem seus acessórios e sua característica peruca, o que pode significar que trata-se de um fragmento do passado da personagem. Ele aparenta um certo desespero para apostar no jogo do bicho¹³, já que como ele diz “Iemanjá disse que eu vou ganhar”. Uma voz vinda do povo que o rodeia grita, “Aranha, qual é a solução para o problema da mendicância?” sua resposta prontamente é “o afogamento geral, existem duas palavras que deveriam ser riscadas dos dicionários: câncer e subdesenvolvido”. Maria Gladys grita insistentemente que está com dor de barriga e que quer fazer amor de qualquer forma. Ela oferece dinheiro a Aranha para que os dois se deitem juntos. Crianças, cachorros, Helena Ignez e Aparecida participam de uma “peregrinação” descendo o morro. “O que nós estamos fazendo aqui nessa terra?” Helena Ignez grita “seus fantasmas esfomeados”. Ela pede dinheiro para Aranha para comer alguma coisa, enquanto ele segura a nota de dinheiro que ganhou de Maria Gladys, ela chega gritando o agarrando. Os três atores, são acompanhados pelas

¹³ Criado em 1892, o jogo do bicho é uma contravenção penal que consiste em uma bolsa de apostas com números representados por diferentes animais. Nasceu no Rio de Janeiro e se tornou popular em todo o território nacional.

peessoas do morro enquanto realizam a descida. A população olha curiosa a movimentação dos atores, por vezes se assustam e em outras soltam um sorriso. Se estavam caminhando na rua, param para verem Jorge Loredó, Helena Ignez, Maria Gladys e Aparecida passar. Os gritos de desespero aumentam conforme se aproximam ao sopé do monte. Uma voz pergunta, “Aranha, você é católico?” que responde “eu deixei de ser católico para ser cristão”. A câmera bate no rosto de Aranha. E continua a descer o monte revelando uma favela ainda rural, com diversas crianças na rua, em que a maioria dos meninos estão vestidos apenas com uma peça de roupa ou com vestes desgastadas, quase sempre sem chinelos. Que gritam e se divertem com a presença de um cinema acontecendo ao vivo. Cinema teatro, mistura intrínseca do documental com o ficcional.

No oitavo plano-sequência Maria Gladys convoca todos os “sonâmbulos e otários do Brasil, macacos, macacadas, o que é o Brasil, o que é o brasileiro?” ela atira-se aos berros e de roupas na piscina. A movimentação livre que entrepõem a câmera de Edson Santos com os corpos e cenários nas sequências anteriores, a desordem cede espaço para em um movimento de câmera mais organizado em uma diferente linguagem. A voz do narrador anuncia “dentro da favela, na mansão dos Aranha, a burguesia nacional. Aranha, alto financista, banqueiro, conselheiro político e testa de ferro internacional, do coração da favela para o resto do Brasil”.

O destino da humanidade é horripilante, não vejo inconveniente algum se o mundo acabe já! Nossa época é sem favor algum a pior das épocas, isto aqui não é mais Brasil. Pensávamos que certas coisas aconteceriam aqui. O terrorista quer fazer do Brasil o anti Brasil. E do brasileiro o antibrasileiro. (Sem essa, Aranha, 01:01:39 – 01:02:00)

Ao descrever sua época como a pior de todas, afirmando que o país já não é mais o Brasil que conheciam, Aranha em mais um de seus momentos de lucidez mostra o profundo desencanto com a situação brasileira durante o período da Ditadura Militar. Há uma percepção de desilusão e desencanto com a sociedade e com o país, onde as expectativas de progresso e desenvolvimento foram substituídas por uma sensação de desolação e desespero. Rapidamente, ele transforma seu discurso para uma nostalgia a um passado em que os cafajestes eram dotados de mais qualidades. Para novamente então retornar a um discurso sobre a fome e a condenação de quem migra do campo para a favela. Com um certo caráter de entrevista para um programa de televisão, Neville D’Almeida aparece cantando, falando palavras soltas em inglês, acompanhado de Aranha

e de suas mulheres. O realizador começa então a cantar a música Na subida do morro, de Moreira da Silva¹⁴. Maria Gladys ressurge gritando que está com fome, como um animal molhado ela olha para a câmera, seu corpo encontra-se em exaustão. Aranha a agarra pelos cabelos e começa a declamar um discurso que revela uma raiz populista.

Eu sou Aranha, disponho de trinta milhões para alfabetizar os brasileiros, naturalmente com o apoio financeiro desinteressado do capital estrangeiro, partirei para Washington transformarei a Amazônia em um lado fluvial. Lotarei Mato Grosso, importarei os últimos de bem da Terra. Eu sou um o Omar, o brasileiro, filho de Deus, o brasileiro. Preocupado com o resultado do fla flu¹⁵ e com o meu enterro. (Sem essa, Aranha, 01:04:40 – 01:05:32)

Helena Ignez aparece em silêncio e posiciona seu rosto perto de uma aranha de plástico que está pendurada, ela morde o objeto numa espécie de transe, ela permanece perto da falsa aranha durante toda a ação. Enquanto isso, Aranha balança de um lado para o outro de maneira agressiva Maria Gladys que não para de gritar que está com fome, Neville D’Almeida recomeça a cantar a música. Tudo soa como um grande caos, nenhuma das personagens presta atenção umas nas outras, as ações são independentes, fragmentadas, como se não estivessem no mesmo enquadramento. De repente, Helena Ignez berra e se joga ao chão. Aranha sai do quadro pulando como um coelho.



Figura 10: Fotogramas de sequência do filme Sem essa, Aranha (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.

¹⁴ Cantor e compositor carioca (1902-2000), se autodenominava o “cantor mais antigo do mundo” e foi um autêntico malandro do Rio de Janeiro. Foi um dos criadores do estilo samba de breque e recebia o apelido de Kid Morengueira.

¹⁵ Famosa rivalidade futebolística entre os times cariocas Fluminense e Flamengo que movimenta a cidade do Rio de Janeiro.

O narrador levanta a indagação, “será que Aranha a direita ocidental na sua marcha policial para o aniquilamento da humanidade, através da bomba e da fome?”. A montagem de Bressane e Sganzerla, reaparece quando de maneira brusca a sequência é cortada. Saímos da mansão no coração da favela e somos direcionados para uma casa de banho com uma sanita em primeiro plano no quadro. Nela são jogados diversos objetos, incluindo o livro Contos Norte-Americanos da edição de 1963 e dado a descarga. Ao relacionar esse fragmento do filme com o Urinol de Duchamp levanta-se a questão da institucionalidade artística e do que é considerado dotado de valor artístico ou não. Ele posiciona um objeto do cotidiano, considerado muitas vezes como um abjeto, em uma galeria de arte causando o rompimento com a arte tradicional. Ao encarar a cena de Sganzerla paralelamente com a revolução dadaísta de Duchamp, evoca-se o signo da subversão da forma, seja ela discursiva ou cinematográfica. A influência e a predominante presença de histórias sob o ponto de vista estrangeiro acabam por serem banidas e dispensadas, permanecendo o que é essencialmente do Brasil. Ao som do baião¹⁶, mais uma vez Sganzerla relembra que a maior riqueza do brasileiro é produzida por ele mesmo.

As quatro personagens da sequência anterior, encontram-se agora dentro de uma casa. Aranha canta uma música em inglês, enquanto Maria Gladys entra no quadro aos gritos sobre a dor do estômago, sobre a dor da fome. Os dois param e fixam o olhar para frente. Com um movimento circular, a câmera revela um espelho. A quarta parede é quebrada, com o narrador denunciando os crimes de Aranha e algumas atrocidades nem tanto ficcionais de um país deflagrado. Temos então as personagens do filme e a equipe com equipamentos de câmera e som, revelados pelo espelho. A quebra máxima da estrutura quando a câmera se revela. Acontece aqui a quebra do contrato entre espectador e filme, quando o equipamento e a equipe técnica se expõem ao espelho a linguagem cinematográfica cai por terra. Suas identidades são divulgadas, em um contexto de clandestinidade que o filme estava inserido Neville D’Almeida denuncia,

O turismo outrora próspero reduziu-se a quase nada. Entre outros espantelhos pegou mal a decisão de Aranha de importar um membro da oposição em pleno aeroporto. O pouco de riqueza que é produzido vai para contas secretas em bancos suíços ou para cofres estrangeiros, a exportação de açúcar é toda controlada pela Haitian American Sugar Company. (Sem essa, Aranha, 01:10:46 - 01:11:05)

¹⁶ Estilo musical característico da região nordeste do Brasil. Tornou-se popular na década de 40 e tem sua musicalidade construída a partir da viola caipira, do triângulo e do acordeão.



Figura 11: Fotogramas de sequência do filme *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla feito pela autora.

A influência estrangeira exercida no Brasil é endossada mais uma vez na fala de Neville D’Almeida, onde o narrador mistura dados reais e irreais. A crítica jogada na cara do espectador enquanto todos encaram suas imagens no espelho, reúne as mesmas características de linguagem da cena. A mistura entre a manipulação da ação, a sustentação da mentira que serviria na criação do efeito nos espectadores é corrompida de modo definitivo. Numa situação em que suas identidades eram forçadas a permanecerem escondidas, a equipe do filme e os atores se expõem mostrando seus rostos na frente do espelho. Espelho esse que deflagra a fragilidade em apenas conceber a linguagem cinematográfica como estático e previsível.

A décima sequência, como Ramos (1987) destaca, tem uma função única de deboche. “Não é tanto a representação do horror que está em jogo, mas a de um deboche, surdo e constante, em volta de atitudes tomadas numa situação de extremo cansaço (...)”. (p. 125) A cena inicia com um barco em meio a um rio, com Aranha e Maria Gladys indo em direção a costa. O narrador denuncia,

Não há consumo porque não existem consumidores, a terra é de poucos a renda de alguns, somos essa tensão de 40 bilhões de analfabeatos com renda per capita pouco acima da Bolívia, os salários engaiolados, os sindicatos mudos, os empresários de pires na mão, o crédito baixo e as falências em alta. A burrice não é privilégio de ninguém, muito menos dos brasileiros. Meu caro milionário brasileiro, pergunto: entrará você no reino dos céus? (*Sem essa, Aranha*, 01:11:30 – 01:11:59)

Esta fala representa uma crítica categórica à desigualdade social e econômica no Brasil, destacando a falta de equidade no acesso aos recursos e oportunidades. A expressão “não há consumo porque não existem consumidores” sugere que a maioria da população vive em condições precárias, com renda insuficiente para sustentar um consumo significativo. A disparidade na distribuição de terras e renda, que evidenciam uma estrutura social injusta na qual poucos detêm o controle econômico em detrimento da grande maioria. Além disso, a fala critica a ineficácia dos sindicatos, a dependência

dos empresários em relação ao governo e a falta de acesso ao crédito, contribuindo para um ciclo de pobreza e falências. A pergunta final dirige-se aos milionários brasileiros, questionando se a sua riqueza lhes garantirá um lugar no “reino dos céus”, sugerindo quem sabe uma reflexão sobre a responsabilidade moral em acumular riquezas em um mundo tão desigual.

Quando o narrador termina, a música Como é grande o meu amor por você do cantor Roberto Carlos começa a tocar enquanto as personagens saem do barco. Aranha bate em Maria Gladys, ele a joga na areia, quando ela já está caída no chão ele se joga por cima e bate ainda mais. Aparentemente continuando mais uma de suas brigas. Aranha dá um de seus famigerados pulinhos, arruma o cabelo, olha para a câmera e fala,

É engraçado ser bonito, as mulheres não me resistem. Não posso compreender a revolta, aqui nunca ninguém se rebelou. A não ser para roubar mais, o terror não é brasileiro. Eu estou tão por fora que topo qualquer parada para acabar com o câncer, a fome, a febre, o frio. Aqui nessa República tudo é torto, a começar pela granja do presidente. E para me salvar da fome, eu já vendi a minha alma ao demônio, mas o terror não é brasileiro. (Sem essa, Aranha, 01:12:15 – 01:13:03)

Misturando ironia, com o desespero e certa conformidade em relação à condição social e política do país. Aranha reflete sobre sua aparência física, comentando de forma irônica sobre como ser bonito parece facilitar sua interação com as mulheres. Ironia essa que está presente até no nome Zé Bonitinho que se confunde muitas vezes com Aranha. Ele contrasta essa suposta superficialidade com a falta de uma rebelião por parte da população em face a tantas injustiças. O sentimento de deslocamento e alienação em relação ao ambiente ao seu redor, destacando a corrupção e desigualdades que observa na sociedade brasileira. Aranha faz uma referência irônica à sua própria situação precária, sugerindo que já se viu obrigado a fazer sacrifícios extremos para sobreviver. Aranha vai ao encontro de Helena Ignez e pergunta quem ela é, que se apresenta como a personificação da América, “venho do oco do mundo” em referência a uma origem distante e desconhecida. “Meu nome é América, assombro do mundo inteiro”, o termo “assombro” pode ser interpretado de diferentes maneiras, sugerindo tanto um sentido de fascinação quanto de medo ou estranheza em relação à América. Ela representa o olhar místico e caricato quando sujeitam a América latina à definições impostas pelo julgamento de quem está de fora.

Toda a encenação com Aranha a ser um garçom desastrado, Helena Ignez a beber e dançar na esplanada representam através de tal deboche um deslocamento ainda mais da realidade. “é preciso pecar em dobro para este planeta não virar de pernas para o ar”. Quando caminha em direção ao barco pelo passadiço, Helena Ignez parece se recuperar da consciência. Ela senta no barco, e é seguida pela mesma ação da câmera no ombro de Edson Santos, assim como também Aranha e Maria Gladys, seguem viagem na embarcação. O silêncio preenche o espaço dessa viagem sem destino. Só é interrompido quando gritos e choros de fome, desespero e delírio retornam aos ouvidos de quem testemunha aquelas personagens perdidas indo para lugar algum. O som é fugidio e vozes off-screen avisam que “Xangô mandou girar”. Nos últimos 15 minutos de filme, cada vez mais forte ficam as referências e evocações a Orixás da umbanda¹⁷. Ogum Iara, o orixá que trabalha com os Caboclos do Rios e atua em matas e cachoeiras, é evocado na penúltima sequência por Aranha que agora está dentro de uma casa, com o Rio de Janeiro ao fundo e que segue cantando enquanto as vozes de Helena Ignez, Aparecida e Maria Gladys surgem de maneira distante contando “fofocas da favela” e sobre o “esquadrão da morte” que chegaram e mataram um homem e uma mulher.

A décima segunda e última sequência retorna ainda sem áudio e com a presença de Luiz Gonzaga. É a primeira vez que é sinalizada uma continuação e correlação entre as sequências. Gonzaga anuncia que “não sei se já perceberam, estamos vivendo um momento de anti-Brasil, não sei o que vai acontecer e nem onde vamos parar”. A fala pronunciada pelo Rei do Baião, manifesta uma preocupação com a situação do Brasil nos anos de 1970, caracterizando-a como um período de “anti-Brasil”, no qual os valores, ideais e características que tradicionalmente definem a identidade nacional estão sendo desafiados ou negados. O uso do termo “anti” implica uma oposição ou contradição em relação ao que é considerado típico ou representativo do país. O tom de incerteza e apreensão expresso na fala reflete a preocupação, não só de Luiz Gonzaga, mas de todos com o futuro do país. Ao afirmar “não sei o que vai acontecer e nem onde vamos parar”, ele transmite a sensação de inquietação e incerteza, além da total falta de controle que se tem em relação aos desdobramentos do Brasil. Helena Ignez caminha pelo terreno manuseando uma faca quando Aranha alerta, “estou sonhando, isto é um sonho”, ele diz, “vou reformar os dez mandamentos, consertar tudo isso aqui, se não onde vamos parar,

¹⁷ Religião brasileira de matriz africana surgida aproximadamente em 1908 resultante da mistura com diferentes linhas religiosas desde africanas, indígenas e europeias.

onde esse corpo vai me levar, onde esse copo vai me levar, somos um sonho que precisa ser esmagado”. Ao proferir tais palavras, ele é esfaqueado por Helena Ignez, que segue junto do cortejo sonoro de Gonzaga tocando Asa Branca. Eles vão e voltam sempre a tocar e seguem sem um rumo definido. “Enlouquecidos pelo sol, pela falta de sorte e pela fome no carnaval”, é proferida pelo narrador, e funciona como uma frase que sintetiza a atmosfera geral do filme como também da sociedade brasileira da época. Ao final do filme o narrador se despede anunciando que “o pior vem agora, o Brasil e o seu destino, o brasileiro e a sua dúvida”. Helena Ignez e Aparecida se juntam aos músicos até que param, olham para a câmera e o filme acaba.

Entre cânticos e na evocação dos orixás, Sganzerla traça um paralelo entre um Brasil virado ao avesso, de um lado a liberdade total, e de outro, a repressão política e ideológica. Assim como no período do carnaval, ele se utiliza da inversão de valores tanto na linguagem cinematográfica quanto na construção das personagens que não evoluem, apenas são o que são. Para o diretor, a câmera realiza, um trabalho de esvaziamento do heroísmo das personagens. Elas são desprovidas de “qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia, de utilitarismo, de dependência ao espaço e ao tempo. O que subsiste é a visão delas” (Sganzerla, 2001, p.38) A tentativa do cinema moderno, de através da visão do autor, reintegrar o “ser no ser, o objeto no objeto” se transforma em Sem essa, Aranha, em integrar o objeto ao abjeto. (p.37)

3.2 Matou o pai e foi ao cinema: análise de Orgia ou o homem que deu cria (1971)

Em uma casa de pau a pique nos interiores de um país em delírio, um caipira tomado pela fúria, mata o próprio pai. Assim começa a primeira sequência do longa-metragem de estreia, e que viria a ser também o único do diretor e escritor João Silvério Trevisan¹⁸. As primeiras cenas funcionam como um prólogo de uma história sem início, meio e fim. O cotidiano de um pai bêbado interpretado pelo diretor Ozualdo Candeias, de uma mãe que é abusada pelo pai e o filho caipira, representado por Pedro Paulo Rangel, é um ponto de partida já conhecido na história cinematográfica brasileira. Filmes do

¹⁸ Natural da cidade de Ribeirão Bonito no estado de São Paulo, João Silvério Trevisan nasceu em 23 de junho de 1944. Após a realização de Orgia ou o Homem que deu cria, Trevisan foi exilado para o México e posteriormente para os Estados Unidos onde a luta pelos direitos da comunidade LGBTQIAP+ o influenciaram profundamente. Ao retornar ao Brasil em 1976 ele contribuiu para a criação do primeiro jornal queer do Brasil, o Lâmpião da Esquina. Já publicou mais de dez títulos, dentre eles o livro Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade de 2018.

Cinema Novo retrataram essa realidade em obras produzidas durante os três períodos do movimento.

Os sons de um batuque e a imagem de um homem rasgando suas roupas e abrindo seus braços em frente a uma igreja são intercaladas com o interior daquela humilde casa. Essas são apenas as primeiras referências que o diretor irá recorrer para escrachar sua crítica não só ao Brasil, como também ao cinema feito pelo movimento antecessor ao Cinema Marginal. Nos primeiros dez minutos de filme não há diálogos, apenas gritos, às vezes risadas e grunhidos animalescos. Todo filmado com luz natural, Carlos Reichenbach fez a direção de fotografia com planos típicos do Cinema Novo criando o contraste entre o belo e o grotesco das ações das personagens. Os planos longos, que mostram a paisagem geográfica com ângulos reconhecidos no Cinema Novo, contrastam com as ações escrachadas e muitas vezes animalescas das personagens. Os corpos se movimentam de forma extrema, caricata a modo de esgotar a energia do ator em cena. No prólogo, a morte do pai vista de modo simbólico pode ser relacionado a morte do considerado pai do movimento cinemanovista, Glauber Rocha.

Essa figura paterna, conforme a opinião de Trevisan, criava uma pressão fascista em torno do que era considerado cinema brasileiro e do que não prestava. Para Trevisan, todo e qualquer dogma deve ser abolido, seja ele no cinema ou na vida. Desde o início, os objetos de cena projetam significados na tela. A corda que é utilizada para agredir a mãe e se torna o objeto que irá matar o pai. O maquinário pesado que leva o corpo a exaustão no dia a dia, o pedaço de madeira que o caipira usa para esbravejar sua raiva pelos ventos, o milho como única fonte de alimento, as garrafas de bebida compõem o cenário de origem deste homem simples do interior. São objetos que logo nos remetem a uma vida sofrida, violenta e escassa.

Começa a partir do abandono da família e da igreja o trajeto feito a pé que será o fio condutor de uma anti-narrativa fílmica. Ao longo dessa caminhada personagens arquetípicos de um Brasil perdido vão se encontrando e agrupando-se na tentativa de redescobrir o país. Essas personagens são frutos de uma nação indecifrável e por essa mesma razão são representadas de formas indecifráveis. Johnson e Stam (1995) definem o filme como sendo “uma galeria de figuras, representando coletivamente o cinema brasileiro em seus diversos gêneros e encarnações” em que o diretor “faz uma viagem picaresca através do Brasil na tentativa de redescobrir o país” (pp. 315, 316). Os autores

evidenciam o tom “super carnavalesco” que há em todo o decorrer do filme e que, conforme afirmam, ser merecedor de uma análise bakhtiniana. João Silvério Trevisan é um dos únicos diretores que não rejeita o título de cineasta marginal, onde ele no passado, se considerava o marginal entre os marginais. (Puppo, 2012) “Acho que queríamos sair da nossa dor basicamente através de uma forma de expressão que ajudasse nossa comunicação, precisando o menos possível do mercado. Daí nossos filmes serem baratos, caóticos e cheios de imaginação” (Puppo, 2012, p.124).

Para o cineasta falar das margens representa um ponto de vista privilegiado. O único dos realizadores analisados neste capítulo que está vivo, em recente entrevista disponível no canal do youtube O Dia, fez um apelo à Cinemateca Brasileira, onde hoje estão os negativos do filme. Ele chama atenção para o fato de que ele consta há anos já na fila para a restauração, e de que merece a devida finalização já que a cópia disponibilizada no youtube corresponde ainda ao primeiro corte do filme. Sem direito a finalização, a obra foi rejeitada pela censura, a qual considerou obsceno em sua totalidade, exigindo cortes que prejudicariam a narrativa. Seguindo a lógica daqueles que não se converteram ou se submeteram aos constrangimentos impostos para que houvesse distribuição e exibição, Trevisan não pode contar com o poio do coprodutor para reivindicar a decisão. O cineasta e escritor, conta que os agentes da censura viram no filme um episódio “inconveniente em quase toda sua totalidade”. (Lamas, 2012, p.261) Trevisan na época com 27 anos foi novamente embora do país. Com o rolo do filme, viajou pela América Latina até parar em Berkeley na Califórnia.

Em entrevista publicada pela Folha de São Paulo escrita por Guilherme Genestreti em 19 de setembro de 2021, o diretor João Silvério Trevisan afirma que escreveu o argumento do filme durante viagem ao Marrocos, e que segundo ele o desespero e o medo de não poder retornar ao país fizeram com que a partir de uma lembrança sobre o Brasil surgissem os personagens do Orgia. Nessa época, Trevisan havia descoberto o conceito de arquétipo ao ler as obras de Carl Jung. Sua intenção conforme afirma na entrevista era de se conectar com o inconsciente coletivo do brasileiro. “Foi aí que os personagens começaram a aparecer, um a um. Mas importava que não fossem uma caricatura, uma folclorização do povo brasileiro – isso quem fazia eram os cinemanovistas” (Genestreti, 2021).

Jean-Claude Bernardet em ensaio para Puppo (2012), propõe que se pense a estrutura narrativa do filme como uma viagem onde o percurso deve importar mais do que o ponto de partida, tanto como o de chegada. A trajetória percorrida pelas personagens sofre diversas interrupções, classificados pelo autor como “episódios da ação” de modo que eles se tornam passos que a narrativa progressivamente se desenvolve. (p.12) Bernardet questiona “quem viaja em Orgia?” já que a viagem transcende o percurso físico entre um ponto a outro. Tudo começa com “um indivíduo, a que outros vão se agregando e com quem formam um grupo que, pela diversidade de suas figuras, constrói como que uma amostra da sociedade brasileira, sob o viés da avacalhação”. (p.12) Trevisan cria o seu próprio cosmos nacional com os componentes necessários para a formação do seu Brasil. Não só as personagens viajam em Orgia, como o próprio diretor compartilha desta busca. Ele procura por um país em que possa ser um artista homossexual livre e aceito. O espectador também viaja junto, pois procura dentro de toda confusão algum sentido ou resolução, já que está condicionado a narrativas lineares.

Em Puppo (2012), Bernardet levanta paralelos de convergência entre o filme Orgia e obras do Cinema Novo. “Enquanto metáfora, Orgia apoia-se sobre uma forma dramática semelhante à diversos filmes do Cinema Novo, às vezes chamados de “cinema alegórico”, como por exemplo Brasil ano 2000 e Tudo bem”. (p.14). A figura do caipira que encontra um homem em busca da cidade grande e ao longo dessa viagem agrupam-se com figuras do Brasil, uma travesti vestida de Carmem Miranda, um anjo negro com a asa quebrada, um cangaceiro grávido, prostitutas, um Rei e Pai de Santo numa cadeira de rodas, um padre, indígenas canibais, um terrorista, um empresário.

Mesmo que cause uma possível estranheza relacionar os dois filmes que Bernardet cita, com o filme de Trevisan já que a “avacalhação agressiva” de Orgia causa um efeito de oposição clara com o que ele chama de “elegância estilística” do filme Tudo Bem e do musical bem-comportado em Brasil ano 2000. Trevisan queria um filme feio e sujo, porém a fotografia de Carlos Reichenbach impossibilita que qualquer quadro seja considerado feio. Tal insistência do diretor de fotografia fez com que a crítica seja elevada e direcionada a uma linguagem específica. A rejeição dos realizadores do Cinema Marginal, ao que eles chamavam de cinema de espetáculo, em que a geração anterior se encaminhava como tendência, se converge em comportamentos humanos rotulados pela censura como selvagem e animalescos. “Dedo no nariz, rastejar, gemidos, emissões de

voz pouco articuladas, enfim, uma série de elementos esculachados, que Fernão Ramos já analisou como característicos do Cinema Marginal”. (Jean-Claude Bernardet apud. Puppo, 2012, p.14).

Quando o caipira decide deixar sua mãe, abandonando sua fé e a igreja, ele segue em direção ao grande centro. Já nos primeiros quilômetros percorridos, ele se depara com um caminhão aparentemente abandonado, e escuta gemidos e gritos de prazer. O caipira busca a origem do barulho quando a câmera revela dois homens – um no chão contorcendo-se de prazer e outro de joelhos rasgando as roupas daquele que berra. O caipira se afasta da cena e toma proveito da situação para roubar as roupas das malas que estavam apoiadas em frente ao caminhão. Enquanto o caipira troca de roupa, o homem que domina a situação rasgando as vestes do outro mata aquele que até então gritava de prazer. Quando nota que está sendo roubado, a personagem de Fernando Benini, sai correndo em direção ao caipira iniciando o primeiro confronto e ponto de contato com o mundo exterior. A personagem de Benini representa um homem livre sexualmente e aparentemente sem dogmas, uma espécie de homem da cidade grande. É a partir do encontro dessa dupla, o caipira com o homem livre, que começa a formação do cortejo. Benini declara, em uma das primeiras falas do filme que,

A gente nunca sai do lugar, tem ruína por todo canto e gente besta se lastimando como eu, aos montes. Fui embora porque cai da cama, deixei aquela felicidade doméstica demais. Os santos, eu acho, são uma gente desnecessária. Porque a vida é uma comédia que se deve representar, eu procuro pelas estradas e matos. Procuro um animal como Deus, procuro alguém pra brigar, procuro uma nova mentira pra dizer, procuro sangue pra pisar. (...) Conhecer o país? Não tem nada para conhecer, o mundo é um monte de merda. (Orgia, 00:15:17 – 00:16:20)

Esse homem moderno que expressa seu profundo descontentamento e desilusão com a vida e com seu mundo ao redor, opta por ridicularizar. Apavorado pela sensação de estagnação e falta de progresso. Ele alimenta o desejo de escapar de uma vida monótona, sem cor. O abandono do passado então é sacramentado em cima de uma pedra com Benini gritando sua crítica à religião como sobretudo a crença em divindades, em que sugere que o segredo é possuir uma visão cética em relação à espiritualidade à intervenção divina na vida humana. Relacionando esta fala com a vida do próprio Trevisan, ao considerar que o realizador passou dez anos como seminarista da igreja católica, incentivado pelo pai a permanecer na religião, fez com que a relação com sua sexualidade fosse reprimida. Quando Benini diz que possui um desejo de experiências

novas e emocionantes, como brigas, mentiras e até mesmo violência, sugere que tal busca por emoções extremas seja a solução para achar algum propósito ou significado na vida.

Saindo da estrada e adentrando a mata os dois encontram um intelectual interpretado por Jean-Claude Bernadet sentado em uma pilha de livros e despido. Quando se aproximam dele perguntam o porquê e para que serviam aqueles livros. É quando o intelectual responde em um idioma indecifrável. O caipira acanhado pega um livro, cheira, e depois lambe o objeto nunca visto. Eles se reúnem sentados aos pés do intelectual que se comunica com sons incompreensíveis, contudo, Rangel e Benini permanecem admirando e por vezes aparentando momentos de tédio. Cada um deles escolhe um livro e se deitam na relva para ler, muito embora não saibam como fazê-lo. Bernardet olha diretamente para a câmera, e começa a falar para o espectador e com a dupla que o ignora. Ele inicia seu monólogo bestial de modo que aparenta certa calma e conforme é ignorado passa a se irritar. Ele rasga algumas páginas do livro e as engole, as palavras que saem de sua boca ficam ainda mais difíceis de serem compreendidas. Mais afastados do intelectual, a dupla passa a defecar no chão enquanto leem para depois limparem suas bundas de modo sincrônico com as páginas dos livros. Eles escutam gritos e correm para reencontrar Bernardet, o intelectual, enforcado. Cobrindo o seu corpo, está uma bandeira branca com a frase “deixe sangrar”. A pilha de livros pega fogo enquanto a dupla permanece atônita observando a cena como se estivessem a contemplar uma obra de arte. O homem livre diz “é, isso tudo é de uma grande beleza” enquanto olham para os livros, para o fogo e corpo pendurado no meio da mata selvagem do intelectual suicida. Com um corte brusco, a dupla já se encontra ao lado de uma cova, com uma cruz e a bandeira branca pendurada.

A frustração pela incomunicabilidade, pelo não entendimento do que é dito faz com que o intelectual acabe com a sua vida e leve consigo seu conhecimento próprio, assim como, o de outros quando ele decidiu incendiar os livros. De que adianta deter o conhecimento se está isolado do mundo. Se àqueles a quem comunica ou não possuem modos ou capacidade para compreender o outro. Uma das maiores críticas em relação ao Cinema Novo era de que seus filmes demasiadamente alegóricos, com o intuito de revolucionar o povo através de um cinema do espetáculo, afastou o caráter popular do ato de ver filmes. Trevisan critica de forma escrachada, o que de fato irritou os diretores do movimento que conseguiram assistir ao filme em exibições privadas e em cineclubes. Ele

escolhe para o papel de um intelectual selvagem, um intelectual na vida real. Um teórico e crítico de cinema, filho de pais franceses foi ainda adolescente para o Brasil onde estabeleceu fortes raízes até hoje. Seu livro *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), oferece uma análise crítica e estrutural do cinema nacional ao longo dos acontecimentos e das obras de cada década. Sua vasta contribuição para a teoria cinematográfica brasileira com diversos livros e artigos publicados, foi um dos primeiros a olhar com atenção o Cinema Marginal.



Figura 12: Fotogramas de sequência do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.

A música *Let it bleed* da banda britânica Rolling Stones é uma ode ao direito que todos têm de desejar aquilo que quiserem e de se expressarem sexualmente seus afetos. Em determinado momento da música fala-se “sim, todos nós precisamos de alguém que possamos sangrar”, esse amor visceral, que no caso de Trevisan até certo ponto da vida foi proibido pelo pai e pela igreja, é deflagrado em todo o percurso das personagens. Outra possível referência, conforme analisa Andrade (2012), é a música composta por Caetano Veloso, e interpretada por Gal Costa, para o álbum *LeGal*, de 1970. Na canção que diz “Chora depois, mas agora deixa sangrar / Deixa o carnaval passar” (p.295) a metáfora do “deixar sangrar” indica uma aceitação temporária da dor, da permissão da mutabilidade das emoções.

Antropofagia presente no filme, no que sugere Oliveira (2021), apoia-se na noção de selvageria, já presente no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade,

refletindo desta forma em uma linguagem animalesca, às vezes suja, feia e até mesmo deselegante. A autora, expõe os elementos característicos dentro da vitalidade corporal que permeia todas as personagens, a exemplo dos fluidos, do suor, do sangue e das fezes. Em *Orgia*, a antropofagia ultrapassa a inspiração e composição através dos elementos antropofágicos, ela participa de modo ativo como “princípio formal, em que elementos essenciais do seu universo simbólico e cultural, ligado ao rito primitivo dos povos ameríndios, são incorporados na matéria narrativa”. (Oliveira, 2021, p. 293) O movimento antropofágico é primordialmente entendido como um conceito de interação, caracterizado pela valorização da diversidade e da alteridade, inserido em um tal contexto simbólico que transcende a “racionalidade capitalista e a ordem patriarcal”.

O impulso selvagem de *Orgia* é profundamente revolucionário e suas bases estão assentadas na utopia antropofágica, que, não esqueçamos da lição oswaldiana, comporta a Revolução Caraíba e a emergência do matriarcado como forma de organização social. A utopia do Matriarcado de Pindorama está metaforizada no filme de Trevisan na morte do pai tirano e na desconstrução dos estereótipos da masculinidade na sociedade burguesa patriarcal (...) Para Oswald de Andrade, é preciso substituir a figura do pai pela da sociedade: no banquete totêmico, o que deve ser interiorizado não é a imagem do pai hostil, e sim a imagem do grupo social. (Oliveira, 2021, pp. 295, 296)

A dupla formada por Benini e Rangel dão continuidade a viagem. Na sequência seguinte, eles aparecem carregando uma cruz. Eles a entregam a um homem negro, que por sua vez chora e agradece a quem ele chama de “patrãozinho”. Ele carrega em seu colo uma caveira coroadada de rosas. O homem permanece a chorar e agradecer a Deus pela benção assistindo a dupla ir embora. Ao som de tiros um grito de socorro ecoa. É a Carmen Miranda dos trópicos, interpretada por Sérgio Couto, um não ator amigo do diretor e que gostava de se travestir. A personagem, dublada pelo ator Marco Nanini, corre de três homens que a perseguem. Entre eles está o cine poeta Jairo Ferreira a correr enlouquecido em busca de mulheres. Os três tiram suas roupas destinados a violentar Carmen Miranda. A dupla aguarda à espreita assistindo a perseguição. Após obter sucesso em despistar os homens, ela acaba por se juntar a Benini e Rangel. Ela logo dispara,

Ah, adoro esse país! É um país maravilhoso, tanto faz ser branco, preto, mulato ou mesmo estrangeiro. É o país perfeito! Tem lugar para portugueses, espanhol, italiano. Tem gênero pra tudo. Tem baiana como eu, e tem pernambucana, tem carioca de Ipanema, carioca da Zona Norte, tem gaúcha, paulista e mineira do sertão. Como eu dizia, aqui tem tudo que se quiser, tem floresta, rios, desertos, prédios, praias, homens das pampas, mulheres e tem eu que faço um gênero próprio, sou a precipitação atmosférica que desaba seus

caudais no país. Vejam vocês, a boneca é filha de italiano com espanhol, que cruzamento mais vertiginoso. Vou para a cidade, lá tem mais vida e mais gente. (Orgia, 00:28:58 – 00:30:16)

A Carmem Miranda recita o poema de Oswald de Andrade que parodia a poesia ufanista de Gonçalves Dias¹⁹ intitulada Canção do Exílio. No texto Canto de regresso à pátria, Trevisan troca as palmeiras por palmares, sinalizando a resistência dos negros escravizados contra as situações violentas que eram expostos. “No jogo de inversões do poema, o destino almejado pelo eu lírico não é a terra paradisíaca e cheia de riquezas naturais, dada à exploração dos colonizadores, mas a cidade industrial e movimentada de São Paulo, símbolo da civilização”. (Oliveira, 2021, p. 298) A negação de que haja um tratamento desigual destinada a população negra e parda no Brasil, pontuando também, que os mesmos recebem tratamento igual ao recebido pelos estrangeiros demonstra o caráter de deboche e ironia vinculado a fala da travesti. Oliveira (2021) pontua que, ao todo, três poemas de Oswald de Andrade são declamados ao longo da viagem em Orgia. Para a autora, a escolha dos textos reforça a ideia de um profundo questionamento sobre o passado brasileiro. O Brasil refletido em Orgia, não procura consolidar uma identidade ou definir um sentido maior de brasilidade, pois, no filme as personagens buscam um lugar que ainda se procura, algum lugar para que possam construir um novo modelo sociedade. Neste sentido, perde-se uma certa preocupação romântica em relação a nacionalidade brasileira. (Oliveira, 2021)

Se observarmos a figura de Carmen Miranda que acabou por ser transformada em um símbolo nacional diante do olhar estrangeiro, desenvolvido para que a brasilidade fosse domesticada para tal paladar considerado como refinado. Trevisan decide então carnavalizar o símbolo com uma travesti como intérprete. No que diz respeito as outras citações oswaldianas, sinalizadas por Oliveira (2021), elas ocorrem conforme o cortejo é formado e enquanto segue em direção à cidade. Em determinado momento o poema Senhor feudal, que compõe a seção de Poemas da Colonização de Oswald de Andrade, no que determina Oliveira (2021) “retrocede à figura símbolo da vassalagem medieval europeia, referente a um período não vivido na história do Brasil, razão pela qual o poeta decreta uma pena ao imperador brasileiro, tratado sem nenhuma reverência”. (p. 299)

¹⁹ Nascido em 1823 na cidade de Caxias no Maranhão, e veio a falecer em 1864 em Guimarães, cidade localizada no mesmo estado de nascimento. Foi um poeta pertencente a corrente do romantismo no Brasil, seus poemas eram caracterizados pelo “indianismo”, nacionalismo e patriotismo.

Os poemas de Oswald de Andrade funcionam como um fio condutor da viagem, chamando atenção para as tensões históricas do violento processo de colonização, reencenadas no Brasil do ano de 1970, no auge do mito da modernização e do milagre econômico que financiou a ditadura e criou a ilusão de um “um país que vai pra frente”, mas que, na verdade, caminhava sobre um passado de ruínas e mortes, imagem que continua a ressoar no Brasil do século XXI. (Oliveira, 2021, p. 300)



Figura 13: Fotogramas de sequência do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.

A recusa da progressão e da convenção narrativa ocorrem ao mesmo tempo em que novas personagens são incluídas no cortejo em direção desse novo lugar. Os diálogos funcionam na maioria das vezes como falas soltas e fragmentadas, não fazendo questão de explicar quando aquela fala teve início ou de que tenha alguma conclusão. Assim como os diálogos, as personagens não se desenvolvem além do arquétipo que carregam. A partir da representação máxima desses símbolos, elas perdem seu caráter humano, a profundidade e a necessidade de explicação. As primeiras figuras que representam o divino surgem como um Pai de Santo de cadeira de rodas que é apresentado por um anjo negro de asa quebrada, como o rei do país. Quando seguem o caminho de chão batido, passam de maneira descontraída por cima do corpo de um homem morto. Eles continuam a cantar quando a câmera permanece por mais tempo focalizando aquele corpo que ninguém vê. Os sentimentos de revolta e a agressividade com que Trevisan injeta na tela, ora subjetivos e outrora explícitos, são jogados em meio a lógica do carnaval.

No mesmo momento em que o grupo segue seu caminho pela estrada, uma luz prateada vinda do céu, despeja uma nova personagem na trama. Aos sons de batuques e trovões, um homem cego, com uma gaita em seu pescoço, surge das trevas para compor o grupo heterogêneo. Quando perguntado pela Carmen Miranda quem ele é, responde apenas dizendo “pra cidade!”. Inicia-se então um diálogo generalizado em que as personagens falam frases sem sentido, às vezes interrompendo umas as outras. Conforme sustenta Xavier (2001), filmes como *Orgia* se apoiam na sensação de deslocamento por um espaço que se assemelha a um inferno, em que é inserido na narrativa a violência e

corrosão, numa história em que o sofrimento não encontra redenção. Ele defende que esse tipo de iconoclastia está em sintonia com as rupturas na abordagem com o corpo características do “teatro de agressão” feito na época pelo Teatro Oficina. Entre algumas das frases proferidas pelo grupo, estão “sua Benção Papal senhor presidente, caia sobre esses cabelos desgrehados”, ou, “o Brasil foi descoberto duzentos anos antes de meu pai nosso senhor Jesus Cristo”, como também, “debaixo de sua pele vive a lua”. Misturando preces religiosas com sentenças desconexas, risadas e um comportamento que vai progressivamente escalando para uma sequência lisérgica, a qual Trevisan discorre em entrevista para Lamas (2013),

Eu tenho um outro momento em que eu faço crítica ao Cinema Novo, é quando os meus personagens supostamente estão drogados, e eles têm um diálogo absolutamente surreal, *nonsense* absoluto, todos falam ao mesmo tempo e ninguém conversa com ninguém. Eles estão em uma estrada, e de repente a câmera vira de ponta cabeça. Essa sequência tenta mimetizar a viagem que os personagens estavam tendo, apesar de em nenhum momento eu mostrar a droga, e termina com um personagem fazendo sinal do enquadramento da câmera e mencionando que o cinema não pode fazer a revolução, não cabe ao cinema fazer a revolução. E toda a teoria do Glauber, a *estética da fome*, era em função de uma revolução brasileira. (pp. 267, 268)

A sexualidade antes ignorada pelos diretores do Cinema Novo é agora explorada e transportada para as telas. Os corpos dos atores se movimentam de maneira extrema e exagerada, as personagens coçam suas peles, mordem dedos, riem descontroladamente. Com palmas e um pedido de atenção, o Pai de Santo com sua voz sob um efeito delay, diz “a sessão vai começar”. Neste momento ao som de batuques, a câmera vira de ponta cabeça. Logo depois a Marcha fúnebre de Chopin começa a tocar. Em meio a imagens das árvores a girar, as personagens aparecem numa espécie de catarse, representando deste modo a viagem não só física das personagens como também da mente. Ao som dos tambores retorna e com eles um zumbido parecido com barulho de microfonia, junto de trovoadas enquanto as personagens entram em delírio coletivo.

O modo como Trevisan critica o Cinema Novo, e sobretudo a forma cinematográfica com que a câmera de Carlos Reichenbach carnavaliza a linguagem própria daquele movimento. Quando a personagem de Benini debocha da expressão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, ao dizer que “em matéria de demagogia, viva o cinema!” enquanto faz o movimento com as mãos que ficou conhecido por Glauber Rocha. A comunicação errática da cena, em que todos falam, mas ninguém se escuta

acentua a crítica a respeito da falta de comunicabilidade que os filmes do Cinema Novo tinham com o público brasileiro. A partir dessa sequência, Trevisan põe luz na sua reflexão sobre as limitações do movimento de Glauber Rocha, em sua tentativa de fazer com que o cinema fosse um instrumento de engajamento político e revolucionário, questionando se de fato há no cinema a capacidade de transformação social. Seria então, uma visão utópica por parte dos cinemanovistas em relação a linguagem cinematográfica que eles almejavam alcançar, como também da insustentável ilusão feita pelas cabeças pensantes do movimento.



Figura 14: Fotogramas de sequência do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora.

O filme de Trevisan, é caracterizado pela ideia de incorporar e reinterpretar diversas influências culturais, aliando-se com a ideia antropofágica de Oswald de Andrade. Segundo o diretor, o movimento tropicalista também desempenhou um papel importante na tentativa de organizar em arte o desespero de artistas, jornalistas, políticos e qualquer pessoa que fosse contra a ditadura militar. As provocações são contra todo tipo de dogma, estabelecido pela sociedade ou religião, a qualquer tipo de consenso do que é o padrão, buscando referências que misturam o grotesco renascentista de Bruegel, o Velho, ao tropicalismo de Caetano Veloso. (Genestreti, 2021). Conforme declara Xavier (2012) filmes como *Orgia*, que pertenceram a determinado período específico de ritualização da provocação dos valores impostos, apresentam uma “amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento”. (p.55) Esses filmes

demonstram um diálogo peculiar entre teatro e cinema, ao ritualizar de maneira provocativa a sexualidade e o corpo, ao criticar as tradições cristãs ligadas aos detentores do poder. A postura radical presente no filme de Trevisan, e que se estende ao conjunto de obras produzidas no Cinema Marginal, ia contra a um contexto patriarcal, especialmente em um momento marcado pelo avanço do provincianismo militar. (Xavier, 2012).

Momentos depois do transe e delírio coletivo, acontece na versão do diretor a primeira missa do Brasil. Em uma estrada bifurcada, ocorre o encontro do cortejo festivo com uma procissão religiosa. Acontece aqui, a união do carnaval com a religião, do sagrado e do profano. O diretor constrói por meio de uma alegoria glauberiana do avesso a representação da chegada do catolicismo no Brasil. A cruz centralizada no centro do quadro, com um altar improvisado, na companhia de uma freira, um acólito com um turíbulo e o padre. O grupo de pessoas se aproxima da cerimônia e ficam reunidos no canto direito do enquadramento. Dois indígenas chegam curiosos para participarem do ato. Eles se movimentam com as costas baixas, utilizando os braços para apoiar o corpo e permanecem agachados durante a cerimônia. A freira vai de encontro a eles e lhes oferece um pano para que cubram seus corpos. Instintivamente eles jogam a peça de pano no chão. Observam acanhados o ritual do homem branco. O padre joga grãos de milho no terreno seco, tão logo jogados eles são recolhidos pelo acólito. A fotografia de Reichenbach, com um plano geral de longa duração, e a forma como é construída a mise-en-scène teatral reforçam, ainda mais, a referência alegórica ao Cinema Novo. A estética da fome surge com o aspecto árido, o vento forte, a miséria com os grãos de milho, a religião como escape diante do desespero da fome. O padre enfim se pronuncia com “caríssimos irmãos, como dizia Platão: os animais têm alma”. Platão, em suas obras, concentra-se principalmente na natureza da alma humana, no que seriam suas capacidades racionais e para o que seria seu destino após a morte. Ele desenvolve sua concepção da alma humana composta por três partes, uma delas racional, outra irascível e por última a concupiscente. Ele considera como sendo a parte mais elevada e divina, o lado racional da alma. Deste modo, quando Trevisan substituí a palavra homens por animais ele cria uma ironia religiosa no contexto em que a crença na alma corresponde a uma parte essencial de uma cosmovisão religiosa. O diretor toca em um ponto delicado em relação a natureza da alma e da consciência humana já que o próprio lado animalesco do homem é reprimido e podado.



Figura 15: Fotogramas de sequência do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan feita pela autora.

Ao final da sentença, a câmera faz um movimento na vertical, de cima para baixo, revelando a cruz de madeira. Quando corta para o corpo do padre que está deitado em posição fetal em frente ao altar. Em panorâmica a câmera releva o grupo que segue o cortejo ao som do acordeão. Juntam-se ao grupo, a freira e o acólito, bem como, os indígenas que seguem com um certo distanciamento. Nas sequências seguintes ocorrem a inclusão de uma prostituta e uma passista de carnaval. A freira logo desiste da viagem permanecendo isolada na mata, ela não quer continuar o caminho em pecado. O grupo segue caminhando de forma displicente em direção à cidade, em determinados momentos ouve-se sons de flatulências e queixas de cansaço e do calor enlouquecedor. Logo, um estandarte com o logotipo da fabricante de carros alemã Volkswagen surge no enquadramento. Um cangaceiro²⁰ grávido chega para então oficializar a paródia de Corisco, personagem de Othon Bastos em *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha. Ele se aproxima do grupo pronunciando de forma profética,

Sabei senhores, soldados armados foram 110 os invasores, 103 destruidores 158 executores. Sabei senhores, que depois de tudo isso me pegaram e me bateram 150 vezes na cabeça, 110 nas espádua, 70 vez fui puxado pelas cordas na calçada. Sabei senhores que em tudo isso me cuspiram 92 vezes o rosto.

²⁰ O Cangaço foi um movimento rebelde, classificado como banditismo, que ocorreu no final do século XIX até o início do século XX na região nordeste do Brasil.

Sabei senhores que 3 vidros de junco, 3 vidros de junco mortal me foram jogados na cabeça, sabei senhores que em tudo isso eu os espero e dou-lhe duas indulgências. Rezem 7 ave marias, 27 glória ao padre e receberão duas indulgências. Primeiro que morrer antes dos quinze anos será como se tivesse completado. Segundo assim fazendo receberá do contágio da fé. (Orgia, 00:53:27)

Ao terminar a fala, o cangaceiro começa a girar e gritar do mesmo modo que Corisco em Deus e o diabo. Um pouco mais da metade do filme, Trevisan escancara sua crítica à representação da figura de um cangaceiro, um anti-herói tipicamente brasileiro, em que carrega um estandarte de carnaval com uma marca europeia em destaque. Seu discurso muito diz e pouco fala, colocando a figura do herói do terceiro mundo, personagem revolucionário do cinema brasileiro dos anos 1960, com uma bandeira referindo-se ao mundo europeu. A figura do cangaceiro passou por transformações durante as três fases do Cinema Novo. Conforme define Bernardet (2007) a representação do herói do cangaço encarou momentos em que sua raiz anárquica intencionava a destruição e ataque à sociedade ou organização social em que vivia. O cangaceiro ocasionalmente protegia os camponeses, mas não agregava em nada para que a situação sofresse alguma mudança. O autor argumenta que o cangaceiro cinematográfico anterior a Glauber Rocha era “completamente desligado de sua significação social, o cangaceiro é o bandido de honra, cujo sadismo se reveste de romantismo, e que tem seus momentos de poesia ao luar”. (p. 60) Depois do filme Deus e o diabo na terra do sol (1962) a representação do cangaceiro passou a ser mais realista e preocupada com as causas sociais em suas revoltas.

A alusão eschachada de Trevisan alfineta o lado mais sensível do Cinema Novo. Seus filmes pouco ou nada tiveram reconhecimento do público nacional, e proporcionalmente a esse desprestígio do povo brasileiro veio o reconhecimento dos festivais e da crítica internacional. Se um dos principais objetivos de Glauber Rocha, e de diretores que acreditavam no cinema como ferramenta revolucionária, e de combate contra o imperialismo estrangeiro, a falta de comunicação com a plateia se tornou, além da ditadura militar, o maior empecilho para o sucesso. A linguagem cinematográfica que era imprimida nos filmes desse movimento, era para o diretor de Orgia, demasiadamente eurocentrista em comparação com as condições de produção e distribuição em nosso país. O cangaceiro de Trevisan, é um fanático religioso, que vive a profetizar coisas sem sentido, que logo se ajoelha diante a qualquer líder de fé. Santo Sebastião, outro

personagem de Deus e o diabo, também entra na crítica com tom de gozação. Em entrevista para Lamas (2013), Trevisan admite que,

Começa com a morte do pai. O pai, ali, era o Glauber Rocha, o cangaceiro grávido era uma gozação ao cangaceiro do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), tanto que eu dei ao meu ator a mesma marcação que o Glauber deu ao Othon Bastos, que era uma marcação meio brechtiana, exagerada, uma interpretação meio histérica, em que o personagem às vezes rodava... Isso eu fiz no meu personagem, só que o meu personagem era um cangaceiro que carregava uma bandeira com o símbolo da Volkswagen, fazendo uma gozação ao Santo Sebastião, do *Deus e o Diabo*, e ele estava grávido, fazendo uma gozação ao machão do cinema do Glauber Rocha. (Lamas, 2012, p.267)

Os indígenas que acompanham o grupo à distância, se escondem em uma encosta da estrada e começam a pronunciar nomes de cidades e bairros brasileiros de origem indígena, a cidade de Araraquara, Araçatuba, Pindamonhangaba, o bairro do centro de São Paulo, o vale do Anhangabaú, entre outros. Em determinado momento, eles armam uma emboscada para o grupo e realizam uma espécie de ataque. Minutos depois eles continuam o trajeto quando em uma clareira encontram um homem deitado no chão aos gritos de “eu sou o bandido!”, quando perguntado o que faz ali, ele responde “eu faço bombas”. Ao lado do homem uma placa com a frase, “o crime não existe”, referenciando o filme *O bandido da luz vermelha* de Rogério Sganzerla. Quando o homem bandido pergunta para o grupo para onde estão indo, cada um deles responde de maneira fragmentada: “nós tamo descobrindo o país... eu matei meu pai... o cangaço acabou... eu quebrei minha asa... olha, nós estamos procurando o país, o país é grande tem lugar pra todo mundo, vocês vão ver... eu matei meu pai!”. O encontro com o bandido demarca a introdução da performance suicida que irá desenhar todo o terceiro ato do filme. A obra de Trevisan entra em uma crescente, tanto em seu ritmo quanto na agressividade com que suas personagens errôneas interagem.

No caminho do cortejo, o grupo passa em frente a uma mulher pendurada em uma árvore que grita, “meu nome é Tonho! Meu nome é Tonho!” em referência ao filme de Ozualdo Candeias de 1969. Os tons de realidade da cidade começam a aparecer conforme as personagens se aproximam da metrópole. Em um novo cenário, o grupo encontra um outro conjunto de pessoas. Corpos amarrados e nus que foram torturados aguardam o seu destino, presos a um pedaço de madeira. As personagens que recepcionam o cortejo neste novo ambiente, carregam pedaços de madeira buscando se defenderem do grupo que invade seu habitat. Gritos de dor, sons de choro, começam a se transformar em prazer e

um banquete se instaura. Todos viram animais nessa festa em que, sons de grunhidos e vômito se misturam com os batiques da trilha sonora. Eles brigam por comida, rolam no chão, bebem vinho e se batem. O ápice da animalização do homem é celebrado ao ponto em que vai se aproximando ao destino final do cortejo. O grupo faz festa enquanto os torturados permanecem presos, imobilizados pela selvageria. Gargalhadas e cantorias acontecem ao mesmo tempo. O grotesco se transforma em protagonista, uma vez que todas as personagens se encontram misturadas, confundindo-as entre si e por vez, cedendo espaço ao coletivo, ao carnaval e o fim de uma individualidade hipócrita. A câmera passeia pelos corpos que se exaurem.

Enquanto a festa acontece, as pessoas que estão presas iniciam um diálogo trivial. Com sotaque caipira eles acham, mesmo em uma situação desumana que devem vender verduras na cidade. Seu diálogo é sobre trivialidades do mundo comum, do cotidiano do interior. Momentos de festejos são confundidos com brigas e xingamentos até que todos partem em direção à cidade. O cortejo chega nos quilômetros próximos ao grande centro onde estão localizadas as fábricas e o grupo conhece dois empresários que estão desesperados por clientes. Ao avistar as fábricas, as personagens reconhecem que estão a chegar perto de seu destino. Os empresários tentam a qualquer custo vender seus produtos preservativos, pois suas fábricas foram abandonadas e se encontram vazias já que os clientes fugiram. Mesmo na miséria e do pouco provável sucesso, eles reafirmam preceitos da concorrência de mercado, como se estivessem em frente de consumidores famintos por seus produtos. “Deus sabe o caos que seria para a humanidade sem os meus produtos, o mundo está no fim! Foram os costumes modernos que arruinaram”.

Ao longo do filme, a narrativa se apoia na promessa de um lugar distante, baseado em uma promessa assim como em Deus e o diabo, onde os fiéis de São Sebastião acreditavam se encaminhar para um lugar onde “o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar”. Se no filme de Glauber Rocha a fé e a esperança funcionam como argumento para fugir da miséria, e que a única esperança fosse acreditar em uma profecia, em Orgia as personagens caminham em direção ao desconhecido sem se apoiarem em nenhuma fé ou promessa. Elas simplesmente vão porque precisam ir. Porque buscam sobretudo um lugar onde possam existir. Quando avistam do alto de um morro a cidade, trombetas ecoam nos céus. Assim como os instrumentos divinos que invadem o céu no vigésimo arcano da jornada do herói no tarot, Trevisan anuncia a chegada do grupo e com eles o carnaval. A

imagem do topo da montanha, com todo o grupo já formado avistando a terra projetada e tão desejada. São personagens de um Brasil que sonha em se reencontrar, em finalmente se descobrir. No alto de uma colina, o personagem de Benini declama em plenos pulmões o poema *Brasil* (1974) de Oswald de Andrade.

No poema, Zé Pereira é o português, cristianizador, catequista; o índio é herdeiro do “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, porém, é filho da “morte”, distorcendo o verso original do poeta romântico: “sou bravo, sou forte, sou filho da Norte” (...) o negro, por sua vez, é “saído da fornalha”, como se fosse ele próprio produto da fabricação dos engenhos de açúcar. Desse cruzamento de vozes, em que não falta nem mesmo o rugido da onça, nasce o Carnaval, síntese de todas as misturas e contradições brasileiras. (Oliveira, 2021, p. 300)

Quando chegam na cidade, o vazio das ruas e do som se faz por completo. Não há nada aberto ou sinal de alguém. A única testemunha da solidão do asfalto é a câmera. Ela encontra um homem que está aparentemente em sofrimento, com as mãos em seu rosto, ele chora e se joga ao chão. Ao ser deflagrada por ele, o homem recompõe-se, limpa seu terno e arruma seu cabelo, correndo para fugir do registro. As imagens da cidade, se deslocam de tudo que até então tínhamos presenciado. A dinâmica, muito presente, nos filmes do Cinema Marginal, em que as personagens encontram no eixo campo e cidade o caminho para que o desenvolvimento de suas narrativas misture entre a viagem interna com a geográfica.

Na sequência final ocorre a apoteose da teatralização no filme. Em um cemitério, o cortejo de carnaval chega ao seu destino. Em meio a morte, o cangaceiro grávido entra em trabalho de parto, enquanto os foliões de um carnaval sem fim dançam, pulam, gritam e escandalizam. “Um homem pariu uma criança!” grita uma das mulheres que testemunham o nascimento do fruto do machão do cangaço. Conforme define Oliveira (2021), “a dança sobre os túmulos é uma alegoria barroca, que condensa as contradições entre a vida e morte, as potências criadoras e destrutivas”. (p. 302) A antropofagia atinge seu ponto máximo, quando rapidamente logo após o nascimento, o bebê é devorado pelos indígenas canibais. Em *Orgia*, as diferentes vozes que juntas constituem a essência do povo brasileiro têm seu apogeu onde vivem os mortos. A festa é intercalada por uma cena com o anjo negro e sua asa quebrada, carregando um carrinho de bombas causando uma explosão. A performance suicida se concretiza na figura angelical. “A cena contempla um plano de transcendência profana que não se separa do sentido de contestação política

contra as imposições e cerceamentos que ameaçam a existência de tudo aquilo que não se encaixa nos moldes da civilização”. (Oliveira, 2021, p.302)



Figura 16: Fotogramas de sequência do filme *Orgia ou o homem que deu cria* (1971) de João Silvério Trevisan feito pela autora

O comportamento de todas as personagens no cemitério, é considerado errático e importuno, visto como muito selvagem e pouco racional. As pessoas se abraçam e rolam no chão, outras fazem amor, há também quem brigue e há o homem a parir. Seus gritos de dor são acudidos por todos que se reúnem a sua volta para assistir à concretização do que se imaginaria impossível. Trevisan estabelece um mundo ao avesso onde o grotesco é a ordem e o resultado de toda mistura que compõe o grupo é a explosão total. Em entrevista para Lamas (2013), o diretor argumenta que, de certo modo os cineastas considerados marginais viam com um lado paternal a figura de Glauber Rocha, com sendo eles os sucessores do cinema nacional. No que se refere a simbologia a respeito da figura paterna no filme, Trevisan afirma, que “a relação que o Cinema Marginal tinha com o Cinema Novo na verdade era umbilical, e nós queríamos cortar essa relação. Nós queríamos a morte do pai. Daí porque o *Orgia* tem toda essa referência ao pai”. (p.266)

Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o filme *Orgia* ironiza, sobretudo na cena final, a representação do cangaceiro machão, figura cristalizada pelo Cinema Novo e pela esquerda brasileira desde a literatura regionalista de 1930. (Genestreti, 2021) É dentro deste universo que mistura elementos da contracultura, com a revolução sexual e o

movimento hippie, o feminismo, também como as leituras de Marcuse são vividamente incorporados pelas personagens, em que são descritos pelo professor como “brincantes de um Carnaval pobre, de cordão de sujos”. (Genestreti, 2021) Os indígenas que devoram o filho do cangaceiro, logo após o ato, começam a esfregar o sangue em seus corpos, enquanto o resto do povo dança, enlouquecidos pelo sol e pela histeria coletiva. De repente, a câmera é posicionada em plano aberto e com o cemitério ao fundo, os dois canibais entram em quadro. Eles começam a dançar e uma mensagem surge na tela em forma de legenda,

Apresentamo-nos ao povo civilizado aqui presente! Somos representantes das feras desta terra. Mas hoje queremos ser irmãos de todos. Juramos pelos novos deuses...que acataremos com obediência as regras da Civilização. Abandonaremos os maus costumes da selva. Ganharemos honestamente nosso dinheiro...a fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera. Ah! A Civilização é uma delícia. Que venha a sífilis! Estamos prontos para apodrecer. Bem-vinda a Civilização da sífilis! Viva a Civilização!!! (Orgia, 01:31:44 – 01:32:47)

Conforme evidenciado pela análise em Casa Grande & Senzala (Freyre, 1984), a sífilis emergiu como uma doença introduzida pelos primeiros colonizadores europeus na América, propagando-se mediante a violência cometida pelos senhores brancos contra mulheres indígenas e negras, objetivando além da violação sexual, uma forma de garantir o aumento populacional e da mão de obra para atividade agrícola. Trevisan satiriza a “civilização da sífilis”, expondo os malefícios que acompanharam a história do domínio patriarcal, posicionando dentro deste contexto o ponto de vista utópico e antropofágico. (Andrade, 2021) O diretor também satiriza o processo de assimilação cultural e social imposto pelos colonizadores, expressando que estão dispostos a abandonar seus modos “selvagens” em favor dos costumes da “civilização”, inclusive concordando com a enfermidade imposta pela troca de fluidos. A doença, seja ela a real ou metafórica, serve para expressar a contaminação trazida pelo olhar e presença do estrangeiro em terras brasileiras. Interpretando a legenda à luz do conceito da carnavalização, a fala dos indígenas parodia a ideia de civilização, utilizando-se da linguagem grotesca e do deboche para ironizar essa suposta superioridade moral e cultural dos países do norte global.

Os créditos finais funcionam como parte da narrativa em que o diretor em tom claro e transparente, descreve as condições em que o filme foi feito. Qual foi a locação, o número de pessoas na equipe, o que e como se alimentavam, qual foi a câmera utilizada nas filmagens, quanto custou o aluguel de equipamento. Ele chama atenção para o fato

de o filme não contar com equipamento de iluminação já que todas as cenas foram gravadas em externas. Trevisan admite que o pagamento dos trabalhadores do filme e a compra de treze latas de negativo foram só possíveis mediante a empréstimo bancário. Em tom honesto, confessa a dificuldade de como foi pagar essa dívida e da humilhação exposta para conseguir que pessoas ricas lhe dessem o necessário. A voz termina a dizer,

Acaba de ser apresentado mais um produto cinematográfico, fabricado no parque industrial do Brasil, país situado na costa atlântica da América Latina. Data do término dezembro de 1970, custo aproximado sessenta mil cruzeiros. Para bons entendedores meia palavra basta. Eis um fruto legítimo. (Orgia, 01:34:20 – 01:34:52)

No ensaio *Uma geração Marginal* com organização de Puppo (2012), o diretor João Silvério Trevisan se questiona qual seriam e se teriam algo a oferecer para as novas gerações de cineastas brasileiros. Sua memória é de um período marcado por quase sua totalidade de angústias e incertezas, o que o faz refletir se poderia ser transposto para outro contexto. Ele responde com o mesmo questionamento, “temos a oferecer nossas angústias e dúvidas daquele tempo, para que se articulem melhor as angústias e dúvidas da atualidade”. (p.124) O diretor levanta a questão de que talvez seja a hora de os cineastas brasileiros se libertarem da ditadura do orçamento alto, da bela fotografia e preocupação com o esteticamente bonito. Ele sugere que talvez seja o momento de inserir mais transgressão e inconformismo com as dinâmicas do mundo moderno. Sua proposta é de que “talvez com uma câmera na mão, pouco dinheiro no bolso e muita imaginação na alma. Quem sabe então os fantasmas do Cinema Marginal estariam apaziguados”. (Puppo, 2012, p.124)

3.3 Todos os santos estão fantasiados: análise de Assuntina das Américas (1975)

Bernardet (2007) observa que, para o espectador brasileiro, há uma forte associação entre cinema e as produções estrangeiras, devido à predominância destas no mercado. O autor argumenta que essa dinâmica reflete as características históricas do Brasil como sendo um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados, o que acaba por influenciar não apenas nas decisões políticas e econômicas, como também, em hábitos culturais. A falta de representação cinematográfica da realidade brasileira, combinada com uma mentalidade de importação, resulta em uma percepção distinta do cinema nacional quando comparado com o estrangeiro. O autor descreve essa situação como um exemplo de alienação, segundo ele,

“a atividade cinematográfica no Brasil, no plano comercial e cultural, tem sido no sentido de afastar-se de nós próprios”. (p.35) O projeto imperialista norte-americano difundido em toda a América Latina, foi uma pedra no caminho do cinema brasileiro diversas vezes em sua história. Ao longo dos anos, criou-se uma falsa crença comum no Brasil de que o cinema brasileiro não tem qualidade ou não é tão bom quanto o feito no estrangeiro. Esta percepção do público é até válida se for levado em consideração a parcela do cinema nacional que tentava, ou ainda tenta transportar os valores hollywoodianos para uma realidade latino-americana.

Desde o ano de 1911 que a presença norte-americana no mercado brasileiro de cinema corresponde a maior número de telas e espectadores em relação ao produto nacional. De acordo com Johnson e Stam (1979), naquela época o cinema dos Estados Unidos já estava consolidado como uma indústria internacional, facilitando sua dominação do mercado brasileiro. A falta de proteção à produção e ao produto nacional, levou à substituição dos filmes brasileiros, por produções estrangeiras, principalmente norte-americanas e europeias. Essa situação, no que afirmam os autores, estabeleceu o cinema internacional como o padrão de qualidade, criando uma barreira entre os filmes nacionais e o público, já que as produções da época possuíam um estilo mais artesanal. Além de que, a ausência de uma infraestrutura organizada por parte dos distribuidores locais, favorecendo o produto estrangeiro, resultando em uma perda de espaço para o cinema brasileiro dentro do próprio mercado interno. “O mercado brasileiro se tornou um braço tropical do mercado norte-americano e o cinema brasileiro foi reduzido para a produção de cinejornais”. (Johnson & Stam, 1979, pp. 13-18) Nos anos trinta, foi observado o surgimento de um gênero peculiarmente brasileiro, a chanchada, como descrito por Johnson e Stam (1979). Influenciada em parte pelos musicais norte-americanos da época, especialmente aqueles transmitidos pelo rádio, a chanchada combinava elemento da comédia teatral brasileira e dos musicais carnavalescos que fizeram sucesso com o público do país. Como mencionado anteriormente no primeiro capítulo, a chanchada foi um dos estilos cinematográficos resgatados pelos cineastas do Cinema Marginal na década de 70 como parte da identidade brasileira.

A presença massiva e imperialista dos Estados Unidos na cultura e política brasileira, é um dos temas abordados no filme colagem de Luiz Rosenberg Filho²¹, *Assuntina das Américas* (1975). O “dilaceramento existencial” e a “fragmentação narrativa” são características do cinema de Rosenberg, conforme elenca Ramos (1987), se tratando de elementos estruturais presentes em suas obras. Com uma filmografia marcada por questões políticas e sociais e menos direcionada ao que o autor chama de “curtição”, o cineasta “embora tendo uma produção com traços bem próximos do grupo marginal, manteve sempre uma postura pessoal independente, retrata bem, a meu ver, a fluidez do Cinema Marginal enquanto grupo social coeso e sua extrema densidade em termos estéticos”. (p.105) Um dos poucos diretores de longa-metragem que ao longo de toda sua carreira não parou de dirigir filmes de curta duração. Para ele o formato abria espaço para a invenção e mantinha o olhar atento.

Em *Assuntina das Américas*, Rosenberg já nos créditos iniciais posiciona três referências que irão compor toda a estrutura do filme. A banda sonora inicia com a música de abertura do filme *Alice no País das Maravilhas* de 1951, e logo após alguns segundos, ocorre a mudança para um canto indígena. No título do filme as cores, azul vermelho e branco, referenciando a bandeira dos Estados Unidos. Há também a mudança da grafia de América para América e da letra s em *Assuntina* para um símbolo do cifrão da moeda dólar. Com os dizeres na tela “Criança... nunca, nunca verás nenhuma país como este”, Rosenberg, referencia o poeta Olavo Bilac em o poema *A Pátria*, contudo, o diretor intervém modificando a frase original no poema. Ao substituir a palavra não por duas vezes a afirmação de nunca, além de reafirmar a originalidade do país, ele modifica o poema ufanista que exaltava o Brasil como uma terra inigualável.

Na introdução do filme a atriz Analu Prestes que interpreta *Assuntina* aparece quebrando a quarta parede, com a cara ensanguentada e com um fuzil em seu rosto. Em seu discurso, ela posiciona o filme como um momento de reflexão crítica dos anos 70. Um ponto de vista diretamente do sul global após a difusão do conceito vendido de um

²¹ Luiz Rosenberg Filho nasceu em 24 de agosto de 1943 na cidade do Rio de Janeiro onde viveu sua vida inteira até vir a falecer em 19 de maio de 2019. Além de cineasta também era artista plástico, ensaísta e colagista. Produziu, escreveu e dirigiu até seus últimos dias, tendo como último filme o longa-metragem *Guerra do Paraguai* de 2016.

american way of life nos anos de 1960, que foi fixado no imaginário brasileiro. Na década seguinte Rosenberg faz sua crítica e usa como porta voz Assuntina, que declara,

Este filme nada mais é do que um momento de reflexão, uma reflexão crítica dos anos 70, uma imagem perdida, uma definição da imagem. Uma imagem cósmica, frente a um sistema de imagens fabricadas. Uma imagem fabricada é igual a centenas de pessoas que vivem enganadas pela realidade, a realidade da imagem. O som é uma imagem auditiva, já um supermercado é uma imagem falsa do progresso. Vocês vivem 24 horas as imagens falsas e contraditórias dos sistemas de supermercados. (Assuntina, 00:02:35 - 00:03:07)

Esta primeira fala, declamada de forma direta para o espectador, indica que ao longo do filme iremos nos confrontar com críticas nos âmbitos culturais, sociais e políticos. Que o filme busca capturar as imagens perdidas ou esquecidas, enquanto também tenta definir um conceito de imagem própria. Uma junção de imagens que a partir delas serão formadas outras, alertando para a multiplicidade de vozes. A ideia de Rosenberg é de que o filme apresente uma visão mais ampla e transcendental em relação ao mundo de imagens fabricadas pela sociedade. O diretor chama a atenção para a cultura de consumo e como as imagens produzidas em massa distorcem a percepção da realidade. Ele expõe logo nos primeiros minutos do filme a ideia de que as pessoas estão imersas em um ambiente saturado de imagens falsas e contraditórias, mantendo-as alienadas em relação à realidade autêntica.

Logo após a fala de Assuntina, um cartaz de filme norte-americano escorre sangue. Uma imagem de um outdoor da Coca-Cola e páginas de revistas com estrelas de Hollywood são intercaladas com propagandas de marcas como Esso, Kodak, Texaco, entre outras, tudo isso aparece na tela ao som de Dalva de Oliveira com a música Rio de Janeiro. A personagem de Nelson Dantas aparece pela primeira vez dançando e se divertindo com as mãos cheias de sangue. Suas vestes são típicas do malandro carioca, com um terno branco, camisa florida e chapéu. No que aparenta ser um palco de teatro escuro, uma dançarina rebola e dança de joelhos, maquiada e com ornamentos de carnaval. Logo depois, Dantas tenta chamar a atenção de uma mulher que lê atentamente uma revista do mercado financeiro. Ele mostra suas mãos cheias de sangue, mas é ignorado pela senhora, sua atenção está toda direcionada à bolsa de valores e ao progresso. Várias pessoas fantasiadas se encontram deitadas em repouso, os corpos dos foliões se sobrepõem entre si e permanecem adormecidos, até que uma imagem do Tio

Patinhas²² aparece na tela com os dizeres, “o mundo está comprando o nosso silêncio!”. Os corpos carnavalescos agora se mexem numa espécie de gozo coletivo e convulsivo. Sons de disparo de armas de fogo e sirenes começam a surgir. Imagens de arranha-céus, propagandas de marcas ícones dos Estados Unidos, uma mistura psicodélica da sociedade de consumo com imagens de pessoas se beijando, algumas rolando no asfalto, outras pulando carnaval e uma última mulher com fantasias carnavalesca a vomitar leite na rua encerrando a introdução do filme.

É então que se dá início a um grande carnaval alegórico, em que o diretor mistura colagens produzidas por ele, com imagens de pessoas sujas de sangue que encaram a câmera, publicidades, imagens de guerra, entre outros. Estas relações que o diretor estabelece com diferentes imagens, se torna um recurso recorrente ao longo do filme, em que a narrativa se apoia em uma montagem paralela para a construção de sentido e crítica. Em diferentes momentos da película, os personagens quebram a quarta parede e de maneira direta e mais explosiva, como se aquelas representações cedessem espaço para o diretor expor seu discurso. O barulho dos tiros é interrompido quando um rádio, dentro do carro aumenta o volume, e um discurso em alemão preenche o espaço sonoro. Logo pela manhã, Nelson Dantas é um homem de mil facetas, que fala sobre as conquistas do progresso. Sobre como ainda nenhum país, empresa ou indivíduo conseguiu criar um meio de consumir ou de existir sem sujar as mãos. Acompanhado por mais três pessoas, ele é ignorado por todos que continuam a dançar ao som do rádio. Ele diz, “mas essa música me parece mais interessante que os vossos negócios” para os foliões que não pouco se importam. Palavras proféticas de um poeta do progresso que são ignoradas, e com isso ele decide também se jogar no carnaval.

Logo se inicia a sequência em que Dantas dança ao som de *Singing in the rain*, eternizada na figura de Gene Kelly. O espaço físico em que acontece a cena pouco lembra os estúdios de Hollywood. É o centro do Rio de Janeiro, com poças de água formadas no asfalto esburacado, ruas quase vazias e descuidadas. Em determinado momento, enquanto Dantas dança vividamente, o enquadramento permanece em plano americano até que, quando o ator sai dançando do quadro, a câmera nos revela o corpo de uma pessoa morta no chão. O malandro carioca, segue pela cidade a dançar até que o samba substitui a canção norte-americana. Ao som do instrumento da cuica o empresário faz festa com duas

²² Personagem criado por Carl Barks tendo sua primeira aparição nos quadrinhos do Pato Donald em 1947.

mulheres carnavalescas em um parque de diversões. Brinca de carnaval com outras pessoas fantasiadas. Todos se entregam ao carnaval. De repente o samba começa a ceder espaço para os sons da cidade. A câmera nos mostra uma janela e dentro deste apartamento mora a heroína de Rosenberg, a Assuntina.

Enquanto ela dorme, uma mulher anjo segura um abacaxi e dança ao som da televisão. O rádio também está sintonizado, causando certa confusão sonora. Uma criança está sentada ao lado de Assuntina adormecida. A mãe dela surge no apartamento, usando um vestido com as cores, vermelho, azul e branco. Ela e a mulher anjo dançam até que, a senhora vai ao encontro de Assuntina. Uma discussão começa quando a mãe reclama dos maus hábitos da filha. Ela diz que gostaria que Assuntina largasse o trabalho como prostituta e considerasse um emprego decente como secretária por exemplo. A filha, que se diz atriz, fala sobre o convite que recebeu na noite anterior para atuar em um filme. Ela se referencia como uma possível Greta Garbo, mesmo que na parede de sua casa constam imagens de ícones nacionais como Roberto Carlos e Tarcísio Meira. Enquanto come uma banana, discursa para sua mãe que será famosa, uma estrela dos trópicos. Na televisão propagandas nazistas e a criança com os olhos fixados na tela. A mãe se debruça em afazeres domésticos, enquanto engoma roupas ela dança com um cocar na cabeça e fala do cinema nacional. Para ela, o cinema no Brasil não vai para frente já que qualquer pessoa sem estudo ou conteúdo poderá vir a ser convidada a participar de filmes de pouca vergonha.



Figura 17: Fotogramas retirados do filme Assuntina das amérikas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.

Durante toda a sequência dentro do apartamento de Assuntina, somos apresentados ao universo da personagem principal. Na cena, a mulher anjo funciona como um agente profanador. É a figura angelical que deturpa o cotidiano daquela família. Ela seduz a mãe, Assuntina e seduz ao público. A mulher anjo apresenta um comportamento profano de vícios, com uma sexualidade eufórica, constantemente a fumar, instaurando o

caos. O filme de Rosemberg tem como fio condutor narrativo os acontecimentos e encontros que Assuntina tem ao decorrer de um dia. Diversas vezes o diretor interrompe o que, seria uma narrativa linear dos acontecimentos, para entrepor cenas de um contexto maior, de uma cosmovisão de um Brasil. Ele coloca a câmera na rua, encarando o povo do Rio de Janeiro como um personagem que interagem com a atriz Analu Prestes, e em outros momentos, com outras intervenções. A direção de fotografia, assinada pelo também montador Renaud Leenhardt, faz questão de mostrar as reações das pessoas na rua, ora numa linguagem documental, ora com uma composição quase teatral. Do mesmo modo que não se pode esperar da montagem do filme uma sequência linear dos fatos, a linguagem cinematográfica também sofre transformações dependendo da cena, seguindo um fluxo imprevisível.

Assuntina aparece comendo uma melancia numa feira de rua, enquanto uma banda, formada por adultos e crianças, toca música tradicional de festas juninas brasileiras. Diversos homens se reúnem na praça para assistir o show. A sequência é interrompida pelo som de tiros e sirenes que antes já se ouvira. Aos trinta minutos de filme, somos transportados para um novo espaço, aparentemente abandonado, com janelas em estrutura de arco, com paredes rabiscadas por pessoas e pelo tempo. A atriz Xuxa Lopes encara o espectador ao mesmo tempo que segura um graveto com uma de suas mãos. Após um tempo no interior abandonado, ela se transfere para a parte externa da ruína, onde acontece um espetáculo. Duas mulheres, travestidas de homens e com suas caras pintadas de branco, dançam com uma dupla de dançarinas com roupas festivas de carnaval e outra pessoa vestida de caveira. Na plateia, crianças e jovens assistem a performance sentados em meio a construção abandonada. Xuxa Lopes reaparece com seu rosto ensanguentado e seu vestido, antes limpo, sujo de sangue. Ao quebrar a quarta parede ela diz,

A história das falsificações realizadas com base no conceito de povo, é uma história longa e complicada. História da luta de classes. Não vamos aqui referirmos a ela, diremos apenas que essa falsificação não se perca de vista, quando falamos de uma necessidade de uma arte popular, uma arte para as baixas camadas populares para a maioria oprimida pela minoria, para a massa dos produtores. Uma arte para aqueles que durante anos e anos foram objetos da política e que finalmente devem transformar-se em seus sujeitos. Não devemos esquecer que poderosas instituições impediram por muito tempo que esse povo alcançasse seu pleno desenvolvimento. Pelo engano ou pela violência o mantiveram atado a convenções de que o conceito do popular se tornou histórico, estático e físico. Não temos absolutamente nada a ver com essa versão do conceito, ou melhor, temos que combatê-la. O nosso conceito

de caráter popular da arte refere-se a um povo que não só participa plenamente do desenvolvimento histórico como se apodera dele, o acelera, o determina. Referimos a um povo que fazendo a história se transforma a si mesmo e consiga o mundo. Um povo combativo implica em um conceito combativo do popular. (Assuntina, 00:30:12 – 00:31:24)

Antes mesmo de terminar seu monólogo, a cena é cortada para um momento em que mostra Lopes sendo espancada pelos foliões de um carnaval performático, enquanto seu discurso serve de fundo para aquele festejo. Rosenberg condena nesta fala as narrativas falsas que permeiam o conceito de “povo”, relacionando-as intrinsecamente com a dinâmica da luta de classes. A urgência de uma expressão artística popular, que seja acessível às camadas socioeconômicas mais desfavorecidas e à maioria oprimida pela elite dominante, ou seja, uma arte que seja e pertença à classe trabalhadora. Ao longo da história, poderosas instituições criam obstáculos impossibilitando o pleno florescimento do conceito de povo, seja por meio de subterfúgios ou coerção violenta, confinando-o a convenções cristalizadas, transformando-o em algo estático e historicamente limitado. Ainda mais em um país como o Brasil em que tem na sua diversidade uma de suas maiores forças, a noção da arte popular precisa ser renovada. O desenvolvimento histórico é impulsionado e influenciado pela arte feita pelo povo e para o povo, já que por essa ótica, a arte popular está intrinsecamente ligada a um povo que molda a sua trajetória e que transforma ativamente o seu exterior. A arte tem o poder e dever de servir como mecanismo de confronto, comprometendo-se com engajamento nas lutas sociais. A morte dança em meio aos foliões que pulam e se divertem no carnaval.

Em uma roda formada maioritariamente por crianças negras, um homem todo pintado de branco esfrega o braço em uma cadeira de madeira que está presa em seu pescoço. O movimento de sua mão, aumenta progressivamente, debaixo para cima, quando uma das mulheres, que estão travestidas de homens, chama a outra e começam a conversar. Elas interpretam empresários que discursam sobre poder. No pequeno ato, que perfura a narrativa de Rosenberg, sua voz se mistura com as falas das personagens, em um momento uma delas diz, “a felicidade de um povo que produz o bem-estar dos países amigos, amigos obviamente desenvolvidos. Amigo dos países dependentes, dependemos para lhe dar força, conforto e segurança”. Se Trevisan em *Orgia*, debocha e satiriza as ideias considerada por ele utópicas propagadas pelo Cinema Novo, Rosenberg se aproxima do movimento de Glauber Rocha de modo que se transformou em um dos

poucos diretores, considerados marginais²³, a estabelecer um laço de afeto com os diretores cinemanovistas.

Arte e Corpo. Homem gigantesco, Luiz Rosenberg Filho é um produto barroco do judaísmo multibrazyleiro, um Michelangelo de Moyzes. Jardim de espumas (78-79-80) é um APOKALYPZE TALENTÁRIO QUE ME PROVOCOU FANTÁSTICAS LIBERAÇÕES. Intelectual militante, capitalista e marginal, revolucionário pela RAYZ – Rosenberg é o mais conseqüente artista underground made 1968. Contestou o cinema novo, no alienado revisionismo “à la mode”, continuou nos erros de avaliação crítica – mas realizou filme de vanguarda como A\$Suntina das Amerykas (1973-75) e Crônica de um industrial (76) – dolorosa reflexão sobre o fracasso da burguezia brazyleira. (Rocha, 2004, p.495)

As alegorias criadas em Assuntina das Américas, de fato, assemelham-se a algumas criadas por Glauber Rocha em Terra em Transe. Se no filme de 1967, Glauber criou a república fictícia de Eldorado, como forma de representar o Brasil, Rosenberg em Assuntina escancara a imagem do Rio de Janeiro como representação de todo um país ou sistema. Na sequência em que se passa na ruína, os enquadramentos mostrando a mata Atlântica em meio ao abandono de uma construção que outrora fora gloriosa se conecta com a locação utilizada por Glauber. A forma como Rosenberg revela a população da cidade, captando como ela é quais são as suas expressões diante de tal ação, certamente possui inspiração no cineasta do Cinema Novo. Em artigo sobre o filme, Rosenberg o define como sendo uma,

Ópera, um musical, uma comédia, um gesto colorido de liberdade criativa. Assuntina é procurada pela câmera não como uma mulher-história, portadora de determinadas ideias políticas. Inclusive, inexiste fidelidade a uma só imagem determinada de mulher. E em lugar da verdadeira mulher (Sara, de “Terra em Transe”), temos um objeto amargo, superficial, fechado na procura de sua identidade. E por que a necessidade de uma política de mentiras para suportar a vida? O que é a honestidade existencial? Razão ou anti-razão? Sigo perguntando como um aluno rebelde. Meus fantasmas se desdobram num tempo sofrido de procura. Assuntina é a história de uma procura externa, com pequenos dados ilustrativos do mundo interior. Assuntina é o meu novo caminho, não sendo o único existente”. (Rosenberg apud Capel & Carmo, 2012, p.8)

²³ Rosenberg em diversas oportunidades declarou que não gostava de ser considerado um cineasta marginal, contudo, sua filmografia é incluída no Cinema Marginal por autores como Ferreira (2016) pois pertence a um momento de experimentação e invenção.



Figura 18: Fotogramas retirados do filme Assuntina das Américas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.

Nessa busca externa e interna, em que o diretor mistura aspectos pessoais com o inconsciente coletivo, ao som de um berimbau de capoeira, um Papai Noel encontra com Assuntina em uma praia. A figura do Papai Noel é considerada tanto um símbolo quanto um ícone já que enquanto signo ele pode configurar no imaginário coletivo como um sinônimo de generosidade, lembrado como aquele que todo ano dá presentes. Da mesma maneira que configura como ícone já que é reconhecido por sua imagem, com suas vestes vermelhas, a barba branca e as botas pretas. Nessa sequência, a imagem carregada de inocência pregada pela tradição ocidental de um bom velhinho é substituída pela promiscuidade e sexualidade de um homem insaciável. Ele tenta chamar a atenção de Assuntina, que está sentada na praia e se alimenta de forma grotesca, entre sons de arrotos, jogando parte da comida na areia da praia. Ele se aproxima com um pirulito na boca proferindo palavras de baixo calão e com duplo sentido. Em determinado momento ele fala, “exatamente por isso eu represento esse personagem ridículo, que só subsiste nesta fauna tropical, mas esteja atenta porque eu sou cristão!”. Da mesma maneira com a qual o diretor posiciona a mulher anjo como agente da profanação Papai Noel será aquele que provoca o descontrole sexual. Em um movimento de subversão da expectativa em relação a imagem fabricada do símbolo, ele também ridiculariza a ideia de em um país tropical adotarmos uma cultura polar. A dupla rola na areia da praia, brincam no mar, riem de piadas tolas e falam sobre cinema norte-americano.

A sequência que ocorre dentro da sala de cinema começa evocando a música de candomblé presente na abertura do filme Terra em Transe (1967) de Glauber Rocha. Na tela passa uma cena em que um indígena é violentado por um homem branco. O comportamento dos espectadores no escuro da sala possibilita estabelecer um paralelo com cenas dos filmes O bandido da luz vermelha (1968) de Sganzerla, e também de Bang bang (1970) de Tonacci. Em certos momentos, o público mostra-se apático, e em outros momentos apresentam um comportamento selvagem. Enquanto alguns olham para a tela

com olhares catatônicos, Assuntina e o Papai Noel devoram-se e entregam-se para o desejo carnal. Um dos espectadores permanece durante toda a sequência, com a bunda virada para cima. Assuntina enquanto se agarra com o Papai Noel menospreza o cinema brasileiro, que segundo ela, não é digno de atenção em comparação aos filmes de Hollywood.

Três mulheres e um homem, todos com vestes carnavalescas, de saias e blusa com bananas dançam abrindo o novo ato musical. Ao som de Brazil de Edmundo Ros, um país que dança e abrindo os braços, e as pernas, para um intelectual estrangeiro. Um homem vestido com uma fantasia de Ursinho Azul, que se diz analisado e superior àqueles com quem contracena, dança em meio aos dançarinos. Sentados em um bar, Assuntina e o Ursinho Azul discutem a possibilidade de ele se candidatar ao governo do zoológico. “Hoje só faz política quem já foi político há trezentos anos atrás, e quem é que vai precisar de um urso! Você não é sério” afirma Assuntina. Logo o Ursinho rebate,

Você é mesmo muito superficial, aposto que nunca leu um livro, exatamente por isso que está falando asneira. Tenho uma formação britânica, eu estudei Marx, Freud, Lewis Carroll. Sou personagem de uma outra história, estamos na verdade perdidos no tempo, imagem fecunda na imaginação selvagem, somos produtos da imaginação reprimida, ao parir um chacal eu me transformei em dois: a fome e a guerra dividem meu eu. Tempos difíceis, palavras vazias e personagens perdidos, perdidos no tempo da fome, da guerra, somos reflexos de um sistema em conflito, na verdade não sabemos quem somos. Pois como para todos, a verdade nunca existiu. Existem as guerras que brilham as medalhas que negam a paz. (Assuntina, 00:46:11 – 00:47:04)

O discurso do Ursinho Azul é interrompido quando de fora da tela, uma torta é jogada em sua cabeça, que é imediatamente provada por Assuntina que se diverte com a resposta vinda do mundo externo. Essa sequência, com as dançarinas e o Ursinho Azul em conjunto com o diálogo entre Assuntina, formam a metáfora de República das Bananas. A expressão, frequentemente utilizada para descrever um país ou região caracterizada por instabilidade política, econômica, em que há interferências externas, especialmente por potências estrangeiras. Termo que ganhou destaque no início do século XX, quando diversas nações da América Latina enfrentavam problemas de governança, e que, passaram a sofrer forte influência dos Estados Unidos, é muitas vezes associado a países que têm sua economia baseada na exportação de monocultura. Rosenberg escolhe na figura aparentemente inofensiva de um ursinho, frequentemente associado à recreação infantil, para cutucar as elites e forças políticas do país. Um continente inteiro vendido e

exposto à constante interferência de países desenvolvidos, tem em sua elite e na classe política, os maiores interessados na dinâmica em que coloca nações em desenvolvimento numa posição inferior aos outros. Quando o diretor joga uma torta na cara da personagem que se vangloria por ter estudado na Inglaterra, que detém o conhecimento político e filosófico, embora seja um homem vestido de ursinho de pelúcia, Rosemberg resgata o famoso gag cômico das comédias silenciosas. As memórias infantis em um país como o Brasil, se transformam em experiências debochadas, irônicas e ácidas. O diretor brinca com a memória afetiva e já fixada no imaginário para transportar esses significados em um terreno completamente novo.

No centro abandonado do Rio de Janeiro, o homem caveira dança ao som de marchinha de carnaval, sirenes e tiros. Em meio a uma folia de poucos, alguns corpos mortos e ensanguentados se intercalam com páginas de revista que escorrem sangue. Assuntina está sentada em frente a uma vitrine de um cinema de rua. Em cartaz, o musical animado Alice no país das maravilhas. Ela sorri para a câmera e pergunta se a equipe que está filmando é de cinema brasileiro, porque se for, ela não tem o que comentar, já que está em começo de carreira e não pode se prejudicar. O jornalista então pergunta se pode fazer uma reportagem com ela sobre a violência contra a mulher e o mundo. Logo Assuntina reage,

Mas que violência, que isso? Isso só existe na cabeça de vocês mesmo, fora isso eu acho melhor você se enfiar dentro de uma privada e puxar a descarga. Como falta coragem eu acho que a solução é aguardar as modificações das coisas. Todo mundo faz cinema, mas poucos fazem filmes. Faço do meu dia a dia um rosário para alcançar mais rapidamente o inferno, e sem reprovação por parte dos porteiros daquele real e verdadeiro paraíso. Como todos, trabalho... eu tenho uma educação requintadíssima pertencendo a fina flor da sociedade. Eu quero mesmo, casar, ter filhos, uma casa conforto e dinheiro também, TV, dois ou três carros diferentes, ser atriz, amante do John Rockefeller. Ah! e se possível também criar porquinhos. Como, durmo, mas vejo televisão também e leio jornais de preferência os que contêm sangue e assisto um filme americano por dia. Vivo aqui no Rio de Janeiro e moro no Brasil! (Assuntina, 00:50:31 – 00:52:03)

A não compreensão de quem se é, junto da negação do que é propriamente seu e de seu lugar no mundo, reflete em uma identidade perdida. Consumida pelas influências culturais e comportamentais, em um contexto que não corresponde a realidade dela, a personagem se permite se esconder em um mundo de faz de contas. Assuntina projeta como ideal o sonho americano importado pela indústria cinematográfica hollywoodiana. Ela representa a alienação e ignorância, quando se equivoca sobre a identidade nacional

e relativiza a realidade brasileira. Quando termina seu depoimento, ela olha para frente e se depara com a população do Rio de Janeiro a encarando. Novamente o diretor mistura, a realidade com a ficção. Cenas de pessoas reais, observando a câmera e a performance entrepõem-se com imagens de pessoas a lambar uma arma, passistas de carnaval, Assuntina a sair pelas ruas dançando, dentro de vitrines das lojas, numa folia que contrasta com a energia real das pessoas. A presença da atriz não é despercebida e a câmera faz questão de mostrar o interesse da população com a intervenção. O ator e diretor de teatro, Zé Celso²⁴ aparece com o rosto ensanguentado, outros jovens também têm seus rostos cobertos de sangue. Em determinado momento, pessoas que assistem a performance dos foliões, entram na brincadeira e começam a dançar juntos. A separação entre as pessoas performáticas com os que estavam a observar acaba, unindo os dois mundos, numa livre e espontânea união de corpos.



Figura 19: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das Américas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.

Uma voz masculina repete em looping nomes norte-americanos, enquanto a marchinha de carnaval serve como pano de fundo sonoro. Carlos Reichenbach aparece com seu rosto ensanguentado e lendo o livro *Ma conception du cinema* Eisenstein quando a câmera em movimento tilt para cima revela um outdoor com uma família feliz. No livro publicado postumamente em 1949, o diretor e teórico russo teve seus escritos e ensaios

²⁴ José Celso Martinez Correa foi um diretor, ator, dramaturgo e encenador brasileiro. Responsável pela adaptação da obra de Oswald de Andrade para o teatro, o Rei da Vela. Fundador da companhia de teatro Oficina em São Paulo. Nasceu na cidade de Araraquara em 1937 e faleceu no dia 6 de julho de 2023 na capital paulista.

organizados e editados por Marie Seton e Leo Sauvage. Sua teoria da montagem e suas ideias sobre a relação entre cinema e sociedade, são expandidas no livro que Reinchenbach lê. Durante o filme, Rosemberg explora os diferentes tipos de montagem catalogadas por Eisenstein, exercitando um olhar crítico e experimental, da forma e do ritmo cinematográfico.

Os foliões que dançam em frente ao Banco União Comercial, rebolam e mexem a pélvis energeticamente. Eles festejam o carnaval ignorando a violência presente no mesmo ambiente. Assuntina dança fervorosamente junto ao grupo, até que quando, no plano seguinte ela aparece acompanhada do homem caveira fixando o olhar para além do que mostra o enquadramento. É então com um movimento panorâmico que a câmera flagra, que além de pessoas a desfrutar do carnaval, dos populares que observam da calçada a movimentação, tem um veículo da marca Jeep, repleto de corpos amontoados e ensanguentados. A sobreposição de ruídos sonoros acaba e restam apenas as sirenes e os disparos. Os corpos então se levantam ganhando uma dimensão espiritual com suas almas seguindo em direção as ruas abandonadas.



Figura 20: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das Américas (1975) de Luiz Rosemberg Filho feito pela autora.

A câmera continua o seu movimento revelando um grande grupo de homens que observam a cena, testemunhando o cinema sendo feito. Alguns desses homens seguram o olhar e encaram a câmera com profundidade, como se estivessem prestes a falar alguma

coisa. No plano seguinte a atriz Xuxa Lopes retira uma fita que cobria sua boca. A sequência termina com o símbolo universal da impossibilidade de se comunicar, de expressar o que deseja e com a própria atriz capaz de tirar a mordaça que a limita. O barulho dos disparos e sirenes começa a diminuir, o som se distancia e é quase todo abafado. Como se o carnaval parasse para que as almas daquelas pessoas pudessem passar.

Em um bordel, Assuntina fala ao telefone enquanto um homem lê o jornal do dia, e uma casal de mulheres namoram em segundo plano. Ela aguarda para conversar com o filho de seu ex amante enquanto fala com a secretária no outro lado da ligação. Ela conta que Quarema, seu antigo amante, a chamava de produto importado sem qualidade. Ao ser questionada pela secretária de qual América Assuntina era, ela responde “tanto faz, pode ser Central ou do Norte”, sem mencionar a do Sul. A não menção da América do Sul, a única das américas em que ela vive, evidencia a lacuna de identidade e de pensamento crítico sobre aquele espaço tempo. Quando finalmente consegue falar com seu novo amante, Quaresminha atende e ela conta que foi convidada para participar de um filme político e que aguarda ansiosa para encontrá-lo após ensaio no teatro.

Na peça, Assuntina interpreta uma santa. O homem caveira, lê uma matéria de revista em que fala sobre Hilda Hilst e Érico Verissimo, no folhetim Manchete, que classifica esses dois autores literários como sendo pornográficos. Durante a leitura ele mistura Godard, Doutor Jivago, Mao Tsé-Tung, com Glauber Rocha e Caetano Veloso. Recitando na mesma frase Cleópatra com Roberto Carlos, Pelé, Zé Patinhas e a democracia. Uma voz vinda de fora da tela chama a atenção de Assuntina sobre a forma como ela interpretou no ensaio uma santa, de forma deturpada contrariando a imagem de virgem e pura. Assuntina não presta atenção e faz pouco caso das críticas do diretor. Depois de ensaiarem mais um número musical, Assuntina se retira do palco e vai ao camarim. Uma mulher, virada de costas para a câmera, está sem blusa e tem escrito em sua pele a frase, atribuída a Maiakovski, que diz, “para vocês, o cinema é um espetáculo para mim, é quase uma concepção do mundo”. O poeta e artista, via o cinema não apenas como uma forma de arte, mas também como uma lente através da qual ele podia compreender e interpretar a realidade ao seu redor. Em um mundo repleto de cinema de entretenimento, ele chama a atenção para a ferramenta poderosa que o cinema tem para

poder expressar e envolver questões sociopolíticas e culturais para que se estabeleça uma comunicação direta com as massas.

No camarim em conversa com a outra atriz, Assuntina escuta da colega que ela não é uma mulher feliz, que ela não tem esperança de um amanhã melhor. Apesar disso, quando ela vai ao cinema, ela tem esperança de encontrar um homem e de viver um romance como na grande tela. Em sua fala o cinema se apresenta como oportunidade, um lugar de sonho e de aspiração. A fantasia delirante presente também no discurso da colega quando menciona o personagem que imagina encontrar na sala de cinema, o espião inglês 007, demonstra que não só Assuntina vive na imaginação alienante. Depois do ensaio de teatro, Assuntina encontra com o empresário malandro, interpretado por Nelson Dantas, que no começo do filme é apresentado. Os dois estacionam o carro e começam a brincar entre si, fazendo cócegas e dizendo bobagens sobre o outro. Entre frases de libertinagem, Dantas em tom profético fala sobre extremismo pregando o catecismo do progresso. Eles saem do carro e se jogam no chão. Dantas segurando uma arma na mão, fica de graça com Assuntina ao mesmo tempo em que ele discursa sobre o que querem aqueles que rejeitam a ideia de progresso e desenvolvimento,

Há um poeta agitador que definiu muito bem o que é o anarquismo. Felizmente já morreu e nada de melhor apareceu depois da sua morte. Em poucas palavras, ele definiu tudo dizendo se alguma coisa que tu possa ser por dinheiro, apanhe o dinheiro! Se alguém fácil tem o dinheiro, bate nele e pegue o dinheiro! Estás no teu direito! Se queres entrar em uma casa, entra na casa e deita na cama. Se a mulher entrar, fica com ela. Mas se o teto cair, vai embora. Estás no teu direito. Os agentes da agitação internacional com a mesma marca de fanáticos desordeiros, parasitas, ladrões, selvagens, seguem agredindo as vossas sociedades. Com o objetivo de implantar o terror e interromper a tranquilidade dos povos cordeiros, ou melhor, ordeiros e trabalhadores. Querem implementar a escravidão, a violência, o estupro, a gandaia, os barbudos, a picaretagem, a cabanagem. Querem perturbar o clima de ordem, do progresso econômico e desenvolvimento das nossas indústrias, querem destruir a paz social política e instaurar o catecismo do diabo. O catecismo da pouca vergonha! O livrinho vermelho! (Assuntina, 01:13:50 - 01:16:08)

Assuntina não para de tentar levá-lo para o quarto já que está com muito desejo. Depois de terminar seu desabafo, para o público eles aparecem dançando apenas com lençóis pendurados em seus corpos, no meio da sala. O tom de brincadeira e sensualidade vão crescendo conforme a sequência final do filme se desenvolve. No chão da sala, Assuntina e o empresário se sentam na companhia de um cachorro, ao som de abertura do programa de rádio mais antigo do país. O Hora do Brasil, era um programa que tinha

como compromisso transmitir músicas nacionais que fossem consideradas de acordo com os requisitos da censura. Sempre com o pronto de vista dos militares, era obrigatório ser transmitido por todas as estações de rádio sempre no mesmo horário. Enquanto Dantas reclama de sua rotina, agora como jornalista, Assuntina brinca hipnotizada com uma câmera super 8. Em determinado momento ela pronuncia algumas palavras soltas em inglês. A personagem de Dantas, discursa em diversos momentos sobre como não gosta mais de sua mulher, sobre ser um pregador do catecismo do progresso, que só acreditava e ainda só acredita no progresso como ideologia. Conta que hoje ele trabalha como correspondente de guerra. Enquanto ele descreve situações do dia a dia de seu escritório, Assuntina parece se portar como um animal. Sexualmente insaciável, uma imagem grotesca e vulgar. Ela tanto provoca que ele para de falar e os dois acabam por se entregar aos prazeres da carne.

Os dois aparecem *seminus*, sentados em cadeiras na parte exterior da casa e Dantas agora tem seu rosto maquiado e brinca com Assuntina quem detém o poder. Ela exige que “todo tipo de revolta está proibida! Curve-se! De quatro!”, Dantas ironiza que deve ser tratado como um prisioneiro de guerra e não como um burro. “Com quem é que pensas que está falando?” Ele pergunta para Assuntina, que responde, “Com o bobo do filme”. Ele rebate “eu sempre fui contra o vosso cinema, o nosso cinema.” Neste diálogo, a dupla de forma debochada demonstra a futilidade e hipocrisia presente na pequena burguesia brasileira. O catecismo de Hollywood é exaltado como sendo o único cinema válido e de qualidade. É com o cinema norte-americano que Assuntina sonha enquanto joga um líquido vermelho pelo corpo, ela vislumbra a mudança completa de identidade, de se transformar em quem não sei. Ela está disposta a abandonar tudo para se tornar uma atriz de Hollywood. Ela entrega o frasco com o líquido para Dantas que bebe e se delicia com o sangue.

No lustre da sala de jantar, sirenes estabelecem a primeira camada de som. Conforme a câmera se aproxima da mesa, Tchaikovsky e seu Lago dos Cisnes começa a tocar. Uma mulher de cocar e vestes indígenas, compõe o quadro com Assuntina e Dantas em posição congelada. Os atores aparentam estar à espera da ação para que o espetáculo surrealista antropofágico comece. Nesta sequência, Assuntina come de maneira grotesca, macarrão direto do recipiente. Ela bebe Coca-Cola e mastiga pedaços de massa enquanto resmunga e palita os dentes. Muitas vezes cospe a comida mastigada, e com o garfo ou

com as mãos, continua a comer. Ela limpa os dentes com os dedos, arrota, faz graça e ignora completamente o discurso saudosista e nostálgico de Dantas. Ele diz em seu monólogo,

Gostaria de ter novamente 20 anos, a guerra me marcou profundamente as entranhas da alma. Na maior parte do tempo, a gente viva caçando gente. Tudo era permitido, nada era proibido. Não era preciso certificado para nada, era ser forte. Me masturbo ainda quando vejo um filme de guerra de Hollywood. Não perco um! Tudo é devidamente estudado, não existem falhas. A guerra é exatamente aquilo, bombas! Sangue, medalhas, aviões. Ah, os meus 20 anos, nunca mais. Acabou. Sabe, nos últimos sábados tomei uns porres, antes de gargalhar, sabe o que eu encontrei? Uma realidade deformada, escrota, violenta, você sabe o que é isso? É o desenvolvimento do vazio. É por isso que as guerras são necessárias, para voltar tudo a zero. A zero! No more. Nem mesmo as pessoas se embriagam como antes. Bebem pouco e mal. Falam alto e discutem coisas abstratas. (Assuntina, 01:23:39 – 01:26:00)

Enquanto Assuntina antropofagicamente se alimenta e Dantas discursa, a mulher vestida de índio dança de um lado para o outro, ao som da música que conta a história da mulher que vive nos arredores de um lado que foi formado pelas lágrimas de sua mãe, já que fora transformada em cisne. Ela é maltratada pelo empresário, jornalista e informante político, até que ele a tira para dançar deixando Assuntina sozinha na mesa. Eles giram e se divertem em uma valsa entre o homem branco e a índia. O surrealismo e o nonsense que começam a transbordar do filme, vão estabelecendo uma crescente, fazendo com que as atuações passem a ser mais desesperadas e com tons de loucura.



Figura 21: Fotogramas de sequência do filme Assuntina das Américas (1975) de Luiz Rosenberg Filho feito pela autora.

Em determinado momento, Assuntina está a ponto de explodir de tanto desejo, ela chama Dantas de “meu americanozinho”. No frenesi dos corpos a rolar no chão do corredor da casa, os atores emitem sons animais, como latidos e grunhidos, quando são interrompidos por a presença de um terceiro homem. Ele exige que lhes entregue um cheque de um milhão e meio de cruzeiros para que eles não sejam denunciados. Ele grita enquanto violentamente bate em Dantas e abusa de Assuntina, “não pense vocês que isso é um filme de Hollywood”, ele diz. O casal até tenta se defender acabando por serem vencidos pelo cansaço. Comerciais de televisão invadem a tela. Assuntina aparece sentada no chão, folhando o jornal com um balde pendurado em sua cabeça, junto dela o ladrão que está deitado em seu colo.

Dantas se afasta e vai em direção a casa de banho. Ele se olha no espelho e pensativo, aparenta tomar uma decisão. Na televisão a abertura do programa dominical tradicional da TV Globo, o Fantástico começa. Assuntina e o bandido assistem ao programa quando Nelson Dantas aponta a arma para a câmera e sai do quarto. Na tela preta começam sirenes e tiros novamente. Em uma sala cheia de revistas, livros, discos, entre porcos e gansos, papagaios, cachorros. Assuntina e Dantas estão atirados no chão ensanguentados, ao lado deles, o corpo do invasor se mistura na bagunça da sala. “Eu quero viver!” diz Assuntina antes de morrer. Na banda sonora, o ponto de umbanda “que linda risada que Exu vai dar!” toca enquanto os animais caminham entre os corpos. O orixá que Rosenberg evoca ao final de seu quarto longa-metragem, é o responsável pela comunicação, pelo trabalho e pela perseverança para alcançar os objetivos.

Com um cinema heterogêneo, de colagens e sincretismo cultural, Rosenberg defende por ele em carta trocada com Ferreira (2000), um cinema livre, no qual o cineasta intitulou de Manifesto Pau do Brasil. O diretor expressa seu orgulho por não ter pertencido a nenhum grupo específico, não abrindo nunca mão de sua liberdade criativa explorando as suas próprias ideias. Ele defende a busca por um cinema que vá além do entretenimento comercial, incorporando ideias como a mobilização, a paixão e o pensamento ideológico. A riqueza da sétima arte está na abordagem eclética e sincretista, mesclando referências culturais diversas, enquanto critica a conformidade e a mediocridade presentes na cultura dominante.

Dou graças a Deus por não pertencer a nenhuma panela. Estou livre para sonhar com um verdadeiro cinema de Ideais. Ideias que se misturam à

mobilização, à Paixão, à ideologia, ao saber, à maturidade... Por que não misturar Oswald de Andrade com Lewis Carroll? Glauber com W. Benjamim? Brecht com Godard? Wagner com Buñuel??? Quem são os homens que provem? Que Continente é este que vive da proibição, da promiscuidade política, da perversão ideológica, da vergonha cultural??? Somos sensíveis à VIDA, não ao ufanismo de gabinete. Por favor nos deixem VIVER, SONHAR, talvez... CONQUISTAR A PAIXÃO. (Ferreira, 2016, p. 167)

A estrutura narrativa em *Assuntina das Américas*, assemelha-se no que diz respeito ao personagem principal, pode ser vista em diversos filmes do Cinema Marginal ou até mesmo do cinema europeu. O dia a dia de uma garota de programa, com suas aventuras e dilemas tornaram-se narrativas comuns tanto com mulheres protagonistas quanto homens. O que Luiz Rosemberg Filho difere e faz questão de se distanciar de qualquer comparação é em sua montagem e sensibilidade da imagem e texto. Sua forma livre e liberta de ver a vida e a arte é escancarada pelas atuações de Analu Prestes e Nelson Dantas que cedem seus corpos e identidades para se afastarem da representação ao máximo. Seus corpos fluem de modo que o desejo coordena seus movimentos, sempre buscando satisfazer o desejo da personagem.

Considerações Finais

Esta investigação buscou compreender como os diretores do Cinema Marginal brasileiro recorreram em suas obras ao uso da carnavalização e da alegoria durante o período mais crítico da ditadura militar no Brasil. No decorrer dos dois primeiros capítulos foram contextualizados e explorados os conceitos referentes à cosmovisão carnavalesca e o procedimento de linguagem alegórico, assim como o contexto cinematográfico e político brasileiro dos anos de 1960 a 1970. A partir da seleção e da análise de três filmes pertencentes ao movimento investigado, no terceiro capítulo foram apresentadas informações sobre os filmes, desconstruídas e reconstruídas suas narrativas buscando estabelecer elos entre os elementos presentes em cada uma das obras. Os intertextos encontrados e possíveis relações com outros filmes e obras artísticas também foram mencionados. A análise fílmica como instrumento de investigação promove, a partir da desconstrução dos elementos que compõem o filme, uma visão ampla e livre para quem analisa uma obra.

Enquanto em *Orgia* ou o homem que deu cria, Trevisan tece uma crítica mais direcionada para o Cinema Novo e seus dogmas a respeito do cinema nacional, nos filmes *Sem essa*, *Aranha* e *Assuntina das Américas*, os alvos se mesclam a componentes da sociedade brasileira e principalmente ao imperialismo norte-americano. Em nome da real independência social, econômica e cultural do Brasil, Sganzerla e Rosenberg deflagram um país que além de se encontrar perdido em sua história, na realidade talvez nunca tenha realmente se conhecido. Cada um dos filmes possui a linguagem própria de cada diretor, demonstrando a versatilidade e originalidade dentro do movimento marginal. Os objetos de cena participam da narrativa e ajudam a compor o retrato da identidade brasileira. É a partir da substituição de símbolos ou referências do estrangeiro, que estão inseridos na cultura do Brasil, e da afirmação e resgate de tesouros nacionais escondidos ou ofuscados, que a atmosfera carnavalesca se constrói. A profanação de símbolos religiosos e socialmente considerados puros, como o anjo e o papai Noel de *Assuntina* que catalisam os sacrilégios carnavalescos cometidos pelas personagens. A excentricidade de cada um dos personagens arquetípicos de *Orgia*. A fragmentação narrativa juntamente das performances indecentes, cheias de risos, de gritos de horror e que se misturam à brincadeiras, permitindo assim a reunião dos opostos e formando as *mésalliances* carnavalescas em *Sem essa*, *Aranha*.

A substituição da religião católica pela religião brasileira de matriz africana como a umbanda é um dos pontos de encontro presentes nas três obras. Em *Aranha* diversas sequências evocam Orixás através de pontos cantados²⁵, em *Orgia*, um pai de santo cadeirante é o guia espiritual de um grupo heterogêneo de brasileiros em busca de seu país e em *Assuntina* a entidade de Exu, o mais humano dos Orixás, aparece logo após a morte da personagem principal. Nos três filmes os personagens estão em busca de algo, percorrendo um caminho. A procura por um país que está fora do mapa, o trajeto feito para a redescoberta de um país e o cotidiano pouco banal de uma heroína do subdesenvolvimento. A fragmentação presente no roteiro, muito embora apareça nos três filmes, se faz mais presente na construção de *Sem essa, Aranha*. A não continuidade das ações dos personagens é um recurso recorrente, sem que se apoie em uma superficialidade vazia. Os personagens dentro de suas superficialidades escondem uma complexidade inerente da identidade brasileira.

A carnavalização alegórica de um Brasil que até mesmo hoje, mas sobretudo naquela época, desconhecia e repudiava suas maiores qualidades, é uma atmosfera permanente nas três obras. Nas sequências do filme *Sem essa, Aranha*, o livre contato familiar entre os homens ocorre com a mistura da população real do interior do país com personagens da metrópole. O contraste do comportamento e da postura das pessoas nas situações em que ocorrem a união de opostos, funciona como uma espécie de catalisador do constrangimento. Com um estado permanente de suspensão hierárquica, todos podem existir em um mesmo lugar mesmo que representem lados opostos. A excentricidade e profanação ocorrem nas falas de Helena Ignez, no comportamento de Aranha e sua amante quando interrompem a celebração com Luiz Gonzaga. A interrupção que eles causam, a movimentação acelerada e intensa comparada às pessoas que se posicionam organizadas em uma roda e que acompanham a celebração, sejam cantando ou batendo palmas. As imagens de Aranha em sua mansão, seus monólogos confusos que viajam de uma ideologia à outra. A consciência que Sganzerla dá para o brasileiro que nega suas origens e sua arte, que maltrata seus intelectuais e jornalistas, é sob um ponto de vista do antibrasileiro. O nonsense e a mistura das ações dos atores dão o tom surrealista da sequência no coração da favela, na mansão de Aranha. A migração do campo para a favela e a nostalgia de um país que não é mais o mesmo, até mesmo os bandidos eram melhores

²⁵ Canções curtas cantadas em rituais religiosos, eventos culturais ou nos terreiros de Umbanda e também no Candomblé, eles servem para evocar os orixás existindo diversos pontos para cada entidade.

na visão de Aranha. As intervenções em inglês de Neville D'Almeida em que ele canta Filmando na América de Moreira da Silva reafirma o tom da malandragem brasileira. A fome de Maria Gladys que interrompe o número musical e o comportamento passivo de Helena Ignez em silêncio, na sombra de seu homem Aranha. A clandestinidade que é revelada a partir da metalinguagem, com o encontro da câmera e o espelho.

Em Orgia ou o homem que deu cria, é criada a alegoria de um país que não existe ou que ainda não foi descoberto. Os personagens a todo momento se referem a um lugar distante, com características utópicas de liberdade e aceitação. Quando é chegada a hora de conhecer tal lugar, apenas a câmera entra no centro da cidade sem que seja acompanhada dos personagens. Eles se direcionam a um cemitério para que celebrem a vida. A imagem da morte criadora no carnaval, presente na cena final do filme, consagra dentro de uma alegoria da ruína o nascimento do filho de um homem. O cangaceiro que deu à luz uma criança que passa logo a ser devorada pelos indígenas canibais criando um clímax antropofágico. O fato de o filme se passar quase inteiramente no percurso de uma estrada, transitando pela mata fechada e estradas do interior faz com que os objetos e acessórios em cena ganhem um peso maior na composição alegórica. A sequência em que é realizada a missa é um exemplo de como o diretor subverte símbolos tradicionais para criar um outro discurso. Nela a composição do quadro tem como centro uma cruz estabelecendo uma expectativa no espectador a respeito da cerimônia, quando iniciada a ação essa expectativa é quebrada. As interpretações exageradas dos atores que representam, sem serem caricaturas de si, um povo plural e extravagante que formam juntos uma espécie de alegoria barroca de uma nação.

No filme de Luiz Rosemberg Filho o tom surrealista e festivo é contraposto com imagens de protesto e críticas diretas ao regime, e à sociedade brasileira conivente com toda a violência da época. As colagens do diretor e intervenções feitas com sangue nas páginas de revistas e em fotografias funcionam como pontes entre as cenas. O som repetitivo da marchinha de carnaval, tiros e sirenes posiciona o espectador em certa confusão com a mescla da festa com a guerra. Diversas são as referências ao militarismo e a presença do fascismo no cotidiano da família quase tradicional brasileira. As sequências de Assuntina na casa de sua mãe, intercaladas com imagens de discursos e filmes nazistas ganham força à medida em que a narrativa se desenvolve. Nos discursos do Ursinho Azul, e principalmente no personagem, de Nelson Dantas, a frustração e

nostalgia de uma burguesia à la brasileira se revela. Assuntina representa uma mulher deslumbrada com tudo que não é propriamente dela. Ela quer desesperadamente pertencer a um outro lugar, suas referências da excelência e do sucesso são daquilo que vem de fora. Segundo ela o que é nacional pertence a uma segunda ou terceira categoria exaltando sempre o cinema de norte-americano. A sequência que tem início com a entrevista de Assuntina e termina com as almas dos mortos saindo do Jeep, mescla as festividades do carnaval com sangue e violência. A população da cidade do Rio de Janeiro participa seja observando ou dançando, participando da festa e criando o livre contato entre a ficção e a realidade. O carnaval interminável em Assuntina das Américas é construído através do som e da excentricidade das fantasias e travesmentos carnavalescos. A noção da história como catástrofe, que é manifestada nos três filmes, recebe no monólogo de Nelson Dantas a definição de um desenvolvimento do vazio. A deformação da imagem, e como o diretor anuncia no início do filme, uma imagem fabricada da realidade para que seja consumida como uma mercadoria.

Seguindo a tendência dos filmes do período, nas três obras os personagens encontram a morte no final. A performance suicida funciona como o único desfecho possível para tamanha radicalidade e violência. A alegoria nacional do subdesenvolvimento como definido por Xavier (2012) encontra na conotação terminal de tudo que já existiu a maneira de existir eternamente. A alegoria de um país invertido à beira de sua destruição, assume nos filmes do Cinema Marginal o tom profético e libertário da violência como solução a crise identitária do país. As figuras transgressoras retratadas nos filmes do movimento, no que afirma Xavier (2012), “elas vivem experiências-limite, mas num contexto em que a própria dissolução da história como teleologia não permite mais o retorno imaginário de um sujeito histórico aqui inexistente: o povo-nação consciente e preparado para a revolução.” (p.195) Além dessa noção alegórica da destruição, o universo dos filmes do Cinema Marginal passa pela ótica carnalizada da subversão da ordem, tanto no plano fílmico e como no discurso. Ocorre na atmosfera comum encontrada nos filmes analisados, uma universalização da cosmovisão carnavalesca que atravessa a linguagem cinematográfica. Essa visão de mundo diante de um cenário adverso e atrasado, se comparado ao cinema feito por países desenvolvidos, possibilitou a atualização estética do cinema feito no Brasil.

Os recursos de linguagem quando aplicados a obras cinematográficas possibilitam a multiplicação dos caminhos interpretativos, provocando o enriquecimento do discurso e apresentando novas mensagens toda vez que se propõe revê-la. Em uma sociedade complexa como a brasileira, originada a partir da miscigenação de povos e de culturas, apenas uma arte que embarque essa mistura possibilita a construção de uma identidade tupiniquim. A estética do lixo encarna esta amálgama em que sob o viés do horror, da violência e do considerado subdesenvolvido consegue compor um quadro de uma brasilidade livre em seu período mais violento e de repressão. Tal estética é apontada por Robert Stam como sendo mais uma das propostas do que ele chama de neologismos estéticos presenciados na América Latina na década de 70. A escolha pela inversão dos sentidos, da ordem e da criação de um estado utópico de liberdade diante da repressão, faz com seja reavaliado aspectos antes considerados negativos pelo discurso colonialista. (Puppo, 2012) Além de expandir os estudos dos conceitos da carnavalização e da alegoria no cinema brasileiro, esta investigação indica um caminho fértil para os estudos sobre o uso da paródia, da sátira e outras formas de discursos intertextuais no cinema latino americano. Deixa-se como sugestão para novas investigações que se expanda a filmografia abordada, levando em consideração movimentos cinematográficos de resistência artística e política na América Latina.

BIBLIOGRAFIA

- Abreu, N. C. P. (2006). *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. Campinas. Editora da UNICAMP.
- Andrade, O. (1928). *Manifesto antropofágico*. Acedido em 19 de abril de 2024, em https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf
- Aumont, J. & Marie, M. (2015). *A análise do filme*. 3ªed. Paris. Armand Colin.
- Bakhtin, M. (1981a). *Problemas da poética de Dostoevski*. Rio de Janeiro. Forense Universitária.
- Bakhtin, M. (1981b). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. 2. ed. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. (1996). *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ªed. São Paulo, Brasília. Editora Hucitec.
- Bentes, I. (2022). *Trópico ao avesso: antropologia, carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o modernismo*. Vol.74/ Nº2. São Paulo. Ciência e Cultura. http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252022000200008&script=sci_arttext
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo. Brasiliense.
- Bernardet, J. (2007). *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo. Companhia das Letras.
- Borges, L. C. R. (1983). *O cinema à margem, 1960-1980*. Campinas. Papyrus.
- Capel, H. S. & Carmo, L.C. (2012). *O filme-colagem na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho*. Revista Fenix. Vol. 9. Nº2
- Cordeiro, E. (2013). Pedro Costa e Pierre Perrault: Intercessão, força ficcional, força documental. ISBN: 1490995528
- Da Matta, R. (1997) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. (6ª ed.). Rio de Janeiro. Rocco.
- Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. São Paulo. Editora Limiar.
- Fletcher, A. (2012). *Allegory: The theory of a symbolic mode*. Oxfordshire. Princeton University Press.
- Fonseca, J. J. S. (2002) *Metodologia da pesquisa científica*. Fortaleza: UEC, Apostila.
- Freyre, G. (1984). *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Global Editora.

- Genestreti, G. (2021). *O filme proibido de João Silvério Trevisan que cutucou o cinema novo e foi pioneiro da filmografia queer no Brasil*. Acedido em 18 de janeiro de 2024, em <https://www.pressreader.com/brazil/folha-de-s-paulo/20210919/282179359220882>
- Guerreiro, A. S. (2019). *A carnavalização no cinema: uma abordagem a partir do ideário bakhtiniano*. Revista Interamericana de Comunicação Midiática. V.18. Nº38. <https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/35176>
- Hansen, J. A. (2006) *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. Campinas. Editora da Unicamp.
- Johnson, R. & Stam. R. (1995). *Brazilian cinema*. Austin. Universidade de Austin.
- Johnson, R. & Stam, R. (1979, Nov). *Brazil renaissance, introduction Beyond Cinema Novo*. Jump Cut, nº 21, 13-18.
- Kerenyi, C., Jung, C. G., von Franz, M. L., & Henderson, J. L. (Eds.). (2012). *Livro dos Símbolos: Reflexões sobre imagens arquetípicas*. (M. Knauth, Trad.). Editora Cultrix.
- Kothe R. F. (1986) *A alegoria*. Publicação: São Paulo: Ática, Descrição: 96 ; : 85-08-01161-X ; Nome comum: Literatura ; CDU: 82.0.
- Lamas, C. (2013). *Boca do Lixo: Erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Leite, S. F. (2005). *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo.
- Mendonça, L. (2017). *Fotografia e cinema moderno: Os cineastas amadores do pós-guerra*. Lisboa. Edições Colibri.
- Oliveira, P.R (2021). *Cinema marginal e utopia antropofágica em Orgia, ou o homem que deu cria, de João Silvério Trevisan*. In.: Neumann G. R., Richter C. & Daudt M. I. (org.) Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia. (1ª ed., pp.291-302)
- Puppo, E. (2012). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo. Lisboa. Heco Produções Ltda.
- Ramos, F. (1987). *Cinema marginal (1968-1973) A representação em seu limite*. São Paulo. Editora Brasiliense.
- Rocha, G. (1963). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira.
- Sganzerla, R. (2001). *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro. Azougue Editorial.
- Souki, Z. (2006) *Alegoria: A Linguagem do silêncio*. Belo Horizonte. Revista Mediação. Nº5. <http://revista.fumec.br/index.php/mediacao/article/view/251>

- Stam, R. (1992) *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo. Ática S.a.
- Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2008) *Ensaio sobre a análise fílmica*. 5ªed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas. Papyrus.
- Vieira, J. L. (1984). *Hegemony and resistance: parody and carnival in Brazilian cinema*. Tese de doutorado publicada pela New York University.
- Vieira, J. L. (2000). *Chanchada e a Estética do Lixo*. Revista Contracampo da Universidade Federal Fluminense. Nº5. 169-182.
- Xavier, I. (1983). *Sertão mar*, São Paulo. Embrafilme e editora Brasiliense.
- Xavier, I. (2001). *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo. Cosac Naif.

FILMOGRAFIA

A Margem 1967

Direção: Ozualdo Candeias

Data de lançamento: 1967

1h36min – Drama / Romance – Brasil – São Paulo

Roteiro: Ozualdo Candeias

Direção de fotografia: Ozualdo Candeias, Belarmino Manccini

Companhia produtora: Produtora Nacional de Filmes

Produção: Ozualdo Candeias, Antônio Alves Cury, Otávio Fernandes, Cleuza Rillo, Virgílio Roveda, Michael Saddi

Montagem: Mazimo Barro, Ozualdo Candeias

Som: Júlio Perez Caballar, Estelio Carlini

Elenco: Mário Benvenutti, Valeria Vidal, Bentinho, Lucy Rangel, Tele Kare, Paulo Ramos, Brigitte Maier, Ana F. Mendonça, Paulo Gaeta, Nelson Gaspari, Virgilio Sampaio, Dantas Filho, Luiz Alberto, Luciano Pessoa, José Licneraki.

À Meia-noite Levarei sua Alma 1964

Direção: José Mojica Marins

Data de lançamento: 9 de novembro de 1964

1h21min – Terror – Brasil – São Paulo

Roteiro: José Mojica Marins, Magda Mei

Direção de fotografia: Giorgio Attili

Produção: Arildo Iruam, Geraldo Martins Simões, Ilídio Martins Simões

Montagem: Luiz Elias

Som: Antonio Smith Gomes

Efeitos especiais: Companhia Indrikis Kruskops

Elenco: José Mojica Marins, Magda Mei, Nivaldo Lima, Valéria Vasquez, Ilídio Martins Simões, Arildo Iruam, Genésio de Carvalho, Vânia Rangel, Graveto, Robinson Aiello, Avelino Moraes, Leandro Vieira, Antônio Marins, Mário Lima, Eurípedes da Silva, Luiz Gonçalves, Carmen Marins, Cícero Paulino, Waldomiro França, Cardoso, Jonny Grégio, José Vilar, Suzy Barros, Tomás Sebastião, Iko Galdine, Laura Duarte, Claudiana, Renato Melo, Almir Barbosa, Raul Malentaqui, Eucaris Moraes.

A Mulher de Todos 1969

Direção: Rogério Sganzerla

Data de lançamento: 15 de dezembro de 1969

1h33min – Comédia / Drama – Brasil – São Paulo

Direção de fotografia: Peter Overbeck

Companhia produtora: Servicine Serviços Cinematográficos

Produção: Alfredo Palácios, Rogério Sganzerla

Montagem: Franklin Pereira

Som: Júlio Perez Caballar

Departamento de arte: Andrea Tonacci

Elenco: Helena Ignez, Jô Soares, Stênio Garcia, Paulo Villaça, Antônio Pitanga, Thelma Reston, Abrahão Farc, Sílvio de Campos Filho, J.C. Cardoso, Antonio Moreira, Vera Regina Hiltrud, Renato Machado.

Alice no país das maravilhas (1951)

Direção: Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Ben Sharpsteen

Data de lançamento: 14 de setembro de 1951

1h15min – Animação / Aventura – Estados Unidos

Roteiro: Lewis Carroll, Joe Grant, Winston Hibler, Ted Sears, Bill Peet, Erdman Penner, Joe Rinaldi, Milt Banta, Dick Huemer

Produção: Walt Disney

América do Sexo 1970

Direção: Luiz Rosenberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Rubens Maia

Data de lançamento: 1969

1h25min – Documentário / Comédia / Drama – Brasil

Roteiro: Luiz Rosenberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Rubens Maia

Direção de fotografia: Lauro Escorel, André Faria, Edson Santos

Companhia produtora: Xanadu Produções Cinematográficas, Horus Filmes

Produção: Rubens Maia, Antonio Polo Galante

Montagem: Luiz Rosenberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Leon Hirszman, Rubens Maia, Suely Richers, Mair Tavares

Som: Soly R. Levy, Gilberto Santeiro

Elenco: Renato Borghi, Samuel Costa, André Faria, Gilberto Faria, Vera Ibrahim, José Celso Martinez Corrêa, Ítala Nandi, Nildo Parente, Maria Pompeu, Echio Reis, Luiz Carlos Saldanha.

Arraial do Cabo 1959

Direção: Paulo César Serraceni e Mário Carneiro

Data de lançamento: 1 de fevereiro de 1959

17 min – Documentário – Brasil

Roteiro: Cláudio Mello e Souza

Direção de fotografia: Mário Carneiro

Gravuras: Oswaldo Goeldi

Produtores: Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Sérgio Montagna

Aruanda 1960

Direção: Linduarte Noronha

Data de lançamento: 1960

22min – Documentário – Brasil – Paraíba

Roteiro: Linduarte Noronha

Direção de fotografia: Rucker Vieira

Montagem: Rucker Vieira
Som: M. Cardoso
Elenco: Paulino Carneiro

As Libertinas 1968

Direção: Antônio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro.
Data de lançamento: 6 de dezembro de 1968
1h30min – Comédia – Brasil – São Paulo
Roteiro: Carlos Reichenbach, João Callegaro, Antônio Lima
Direção de fotografia: Waldemar Lima
Companhia produtora: Cia. Cinematográfica Franco-Brasileira, Xanadu Produções Cinematográficas
Produção: Wilson Monteiro Filho
Montagem: Glauco Mirko Laurelli, Silvio Renoldi
Som: George Wojatschek
Elenco: Eduardo Campos, José Carlos Cardoso, Célia de Assis, Antônio Manuel dos Santos-Oliveira, Sônica Helena, Benedito Lara, Mara Lise, Milton Lopes, Wilson Monteiro Filho, Carmen Monteiro, Iracema Neves, José Ramalho, Neusa Rocha, Sabrina, Mady Sand, Dirceu Soares, Teresa Sodré, Alberto Águas.

Assuntina das Américas (1975)

Direção: Luiz Rosenberg Filho
Data de lançamento: 1976
1h30min – Comédia / Musical – Brasil – Rio de Janeiro
Roteiro: Luiz Rosenberg Filho, Fernando Henrique Cardoso, Willi Reich
Direção de fotografia: Renaud Leenhardt
Produção: Luiz Rosenberg Filho
Montagem: Severino Dadá, Luiz Rosenberg Filho
Som: Carvalhinho
Elenco: Nelson Dantas, Jairzinho Graça, Xuxa Lopes, José Celso Martinez Corrêa, Cidinha Millan, Sérgio Pizzoli, Ivan Pontes, Analú Prestes, Maria Sílvia, Rhéia Sílvia.

Bang Bang 1971

Direção: Andrea Tonacci
Data de lançamento: 11 de fevereiro de 1971
1h33min – Comédia / Ação – Brasil – Belo Horizonte
Roteiro: Andrea Tonacci
Direção de fotografia: Thiago Veloso
Companhia produtora: Total Filmes
Produção: Andrea Tonacci, Nelson Alfredo Aguiar
Montagem: Roman Stulbach
Elenco: Paulo César Pereio, Jura Otero, Abraão Farc, Ezequias Marques, José Aurélio Vieira, Antonio Naddeo, Milton Gontijo, Thales Penna.

Barravento 1961

Direção: Glauber Rocha

Início de filmagem: 1959

Final de filmagem: setembro de 1960

1h20min – Drama – Brasil – Salvador

Roteiro: Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, José Telles de Magalhães

Direção de Fotografia: Tony Rabatoni

Produção: Braga Netto, Rex Schindler

Companhia produtora: Iglu Filmes

Montagem: Nelson Pereira dos Santos

Som: Geraldo José

Elenco: Antônio Pitanga, Luíza Maranhão, Lucy de Carvalho, Aldo Teixeira, Lídio Silva

Blá blá blá 1968

Direção: Andrea Tonacci

Data de lançamento: 1968

28min – Drama – Brasil

Roteiro: Andrea Tonacci

Direção de fotografia: João Carlos Horta

Produção: Andrea Tonacci

Montagem: Geraldo Veloso

Som: Geraldo Veloso

Elenco: Francisco Arruda, Bagu, Nelson Camargo, Neville de Almeida, Márcio de Pinho, Téo Feltrini Neto, Marcelo França, Paulo Gracindo, Breno Kuperman, Milon Lanna, Fábio Magalhães, Eduardo Mamede, Vicente Mutarelli, Cláudio Sganzerla, Nelson Xavier, Irma Álvarez.

Câncer 1972

Direção: Glauber Rocha

Data de lançamento: 1972

1h26min – Drama / Experimental – Brasil

Roteiro: Glauber Rocha

Direção de fotografia: Luiz Carlos Saldanha

Companhia produtora: Mapa Filmes, RAI

Produção: Glauber Rocha, Gianni Barcelloni

Montagem: Mireta, Tineca

Som: José Antonio Ventura

Elenco: Odete Lara, Hugo Carnava, Antonio Pitanga, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, Eduardo Coutinho, José Medeiros, Luiz Carlos Saldanha, Zelito Viana.

Cangaceiro 1953

Direção: Lima Barreto

Data de lançamento: 20 de janeiro de 1953

1h45min – Ação, Drama, História – Brasil

Roteiro: Lima Barreto, Rachel de Queiroz

Direção de fotografia: H. E. Fowle

Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Montagem: Oswald Bafenrichter

Som: Ernest Hack, Erik Rasmussen

Direção de arte: José N. Honda

Elenco: Alberto Ruschel, Marisa Prado, Milton Ribeiro, Vanja Orico, Adoniran Barbosa, Ricardo Campos, Neusa Veras, Zé do Norte, Jesuíno G. dos Santos, Maria Luiza Splendore.

Cinco Vezes Favela 1962

Direção: Leon Hirszman, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias

Data de lançamento: 1962

1h32min – Drama – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Estevão, Leon Hirszman, Flávio Migliaccio, Joaquim Pedro de Andrade, Domingos de Oliveira

Direção de fotografia: Ozen Sermet, Mário Carneiro, George Dusek

Produção: Marcos Farias

Produtora: Centro Popular de Cultura da UNE

Montagem: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Saul Lachtermacher

Elenco: Flávio Migliaccio, Alex Viany, Isabella, Henrique Montes, Waldir Fiori, Alex Viany, Sérgio Augusto, Carlos Estevão, Waldir Onofre, Labanca, José Saenz, Paulo C. Barroso, Cecil Thiré, Andrey Salvador, Peggy Aubry, Jandira Aguiar, Vera Santada, Cláudio Bueno Rocha, Paulo Henrique, Marina Carvalho, Maria da Graça, Abdias do Nascimento, Oduvaldo Vianna Filho, Creston Portilho, Jorge Coutinho, Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freire, Cosme dos Santos, Cláudio Corrêa e Castro, Paulo Manhães, Milton Gonçalves, Glaucê Rocha, Francisco de Assis, Sadi Cabral, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Haroldo de Oliveira, Jair Bernardo.

Deus e o diabo na terra do sol 1964

Direção: Glauber Rocha

Data de lançamento: 10 de julho de 1964

2h – Drama / faroeste / policial – Brasil

Roteiro: Glauber Rocha

Direção de fotografia: Waldemar Lima

Produção: Luiz Augusto Mendes, Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos, Jarbas Barbosa

Montagem: Rafael Valverde

Direção de arte: Paulo Gil Soares

Som: Aloisio Viana

Elenco: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lidio Silva, Sonia dos Humildes, João Gama, Antônio Pinto, Milton Rosa, Roque Santos.

Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro 1969

Direção: Glauber Rocha

Data de lançamento: 6 de setembro de 1969

1h40min – Ação / Policial / Drama – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Glauber Rocha

Direção de fotografia: Affonso Beato

Companhia produtora: Mapa Filmes

Produção: Zelito Viana, Claude Antoine, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Demerval Novais de Carvalho

Montagem: Eduardo Escorel

Som: Walter Goulart

Música: Marlos Nobre

Elenco: Maurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana, Jofre Soares, Lorival Pariz, Rosa Maria Penna, Emmanuel Cavalcanti, Vinícius Salvatori, Mário Gusmão, Santi Scaldaferrì.

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver 1967

Direção: José Mojica Marins

Data de lançamento: 13 de março de 1967

1h48min – Terror – Brasil – São Paulo

Roteiro: José Mojica Marins, Aldenora De Da Porto

Direção de fotografia: Giorgio Attili

Produção: José Mojica Marins, Augusto Pereira

Montagem: Luiz Elias

Som: Salatiel Coelho

Elenco: José Mojica Marins, Tina Wohlers, Nadia Freitas, Antonio Fracari, Jose Lobo, Esmeralda Ruchel, Paula Ramos, Tania Mendonça, Arlete Brazolin, Geraldo Bueno, José Carvalho, Oswaldo De Souza, Graveto, Lya Lagutte, Laércio Laurelli, Nivaldo Lima, Carmen Marins, Mina Monte, William Morgan, Augusto Pereira, Roque Rodrigues, Nadia Tell, José Vedovato.

Jardim de Guerra 1969

Direção: Neville D'Almeida

Data de lançamento: 2 de outubro de 1972

1h30min – Drama – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Neville D'Almeida, Jorge Mautner

Direção de fotografia: Dib Lutfi

Companhia produtora: Neville D'Almeida Produções Cinematográficas.; J. P. Produções cinematográficas; Tekla Filmes

Produção: Neville D'Almeida

Montagem: Geraldo Veloso

Som: Antonio Gomes

Elenco: Joel Barcellos, Maria do Rosário Nascimento Silva, Vera Brahim, Carlos Guimas, Ezequiel Neves, Paulo Góes, Jorge Mautner, Geraldo Mayrink, Sérgio Chamoux, Claudia de Castro, Guará Rodrigues, Glaucete Rocha, Dina Staf, Hugo Carvana, Antônio Pitanga, Emanuel Cavalcanti, Paulo Vilaça, Adolpho Chadler, Nelson Pereira dos Santos.

Limite 1931

Direção: Mario Peixoto

Data de lançamento: 17 de maio de 1931 (original), maio de 2007 (restauração)

1h54min – Drama – Brasil

Roteiro: Mario Peixoto

Direção de fotografia: Edgar Brasil

Produtora: Cinédia

Montagem: Mario Peixoto

Som: Mario Peixoto

Elenco: Olga Breno, Tatiana Rey, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Iolanda Bernardes, Edgar Brasil, Mario Peixoto, Carmen Santos.

Macunaíma 1969

Direção: Joaquim Pedro de Andrade

Data de lançamento: 3 de novembro de 1969

1h50min – Comédia / Fantasia – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade

Direção de fotografia: Guido Cosulich

Produção: Joaquim Pedro de Andrade, K.M. Eckstein

Companhia produtora: Filmes do Serro, Condor Films, Instituto Nacional de Cinema, Grupo Filmes

Montagem: Eduardo Escorel

Som: Juarez Dagoberto Costa

Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Jardel Filho, Milton Gonçalves, Dina Sfat, Rodolfo Arena, Joana Fomm, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Nazareth Ohana, Zezé Macedo, Wilza Carla, Myrian Muniz, Edy Siqueira, Carmem Palhares, Maria Clara Pelegrino, Waldir Onofre, Hugo Carvana, Maria Letícia, Guará Rodrigues, Maria Carolina Withaker, Maria Lúcia Dahl, Tite de Lemos, Leovegildo Cordeiro, Márcia Tânia.

Matou a família e foi ao cinema 1969

Direção: Julio Bressane

Data de lançamento: 1969

1h20min – Drama – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Julio Bressane

Direção de fotografia: Thiago Veloso
Companhia produtora: Belair Filmes, TB Produções Ltda, Julio Bressane Produções Cinematográficas
Produção: Julio Bressane
Montagem: Geraldo Veloso
Som: Walter Goulart
Elenco: Márcia Rodrigues, Renata Sorrah, Antero de Oliveira, Vanda Lacerda, Rodolfo Arena, Paulo Padilha, Maria Rodrigues, Carlos Eduardo Dolabella.

Meteorango Kid 1969

Direção: André Luiz de Oliveira
Data de lançamento: 1969
1h25min – Drama / Comédia – Brasik
Roteiro: André Luiz de Oliveira
Direção de fotografia: Vito Diniz
Produção: Marcio Curi, André Luiz de Oliveira, Milton Oliveira
Companhia produtora: Alo Produções Cinematográficas
Montagem: Marcio Curi, André Luiz de Oliveira
Som: Galvão, Moraes Moreira
Elenco: Carlos Bastos, Dulce Bião, Caveirinha, Danielle, João Di Sordi, Sônia Dias, Fausto Fonseca, Paulo César Fonseca, Milton Gaucho, Walter Lima, Haydil Linhares, Marta Mansinho, Ana Lúcia Oliveira, Nilda Spencer, Alberto Vianna, Antônia Vianna, José Wagner.

Meu nome é Tonho (1969)

Direção: Ozualdo Candeias
Data de lançamento: 1969
1h31min – Drama / Faroeste / Policial – Brasil
Roteiro: Ozualdo Candeias
Diretor de fotografia: Peter Overbeck
Produção: Ozualdo Candeias, M. Augusto de Cervantes, Nilza de Lima, Manoel A. S. Ferreira
Montagem: Luiz Elias
Som: Júlio Perez Caballar
Elenco: Jorge Karan, Bibi Vogel, Nivaldo Lima, Eddio Smanio, Walter Portela, Tony Cardi, Claudio Vianna, Aluizio de Castro, José Ferreira, Mário Lima, Leonora Tavares, Esmeralda Ruchel, Vera França, Anita Leite.

O Bandido da Luz Vermelha 1968

Direção: Rogério Sganzerla
Data de lançamento: 2 de dezembro de 1968
1h32 min – Policial - Brasil
Roteiro: Rogério Sganzerla

Direção de fotografia e câmera: Peter Overbeck e Carlos Ebert

Cenografia: Andrea Tonacci

Montagem: Sylvio Renoldi

Som: Júlio Perez Caballar, Mara Duvall

Produtora: Películas de Urano

Elenco: Villaça, Helena Ignez, Sérgio Hingst, Pagano Sobrinho, Sergio Mamberti, Luiz Linhares, Sonia Braga, Ítala Nandi, Renato Consorte, Antonio Lima, Maurice Copovilla, Ozualdo Candeias, Roberto Luna, José Marinho, Carlos Reichenbach, Marie Caroline Whitaker, Renata Souza Dantas, Ezequiel Neves, Lola Brah

O Grande Momento 1958

Direção: Roberto Santos

Data de lançamento: 31 de dezembro de 1958

1h20min – Drama – Brasil

Roteiro: Roberto Santos, Norberto Nath

Direção de fotografia: Hélio Silva

Produção: Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Milton Marinho

Montagem: João de Alencar

Som: Juarez Dagoberto

Direção de arte: Noberto Nath

Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Myriam Pérsia, Vera Gertel, Jaime Barcellos, Turíbio Ruiz, Norah Fontes, Paulo Goulart, Angelito Mello, Joselita Alvarenga, Gilberto Wagner, Geraldo Ferraz, Cavagnole Neto, Milton Gonçalves, Hervê Lebron, Sérgio Rosa, Samuel dos Santos, Suzy Arruda, Carmen Silva, Raimundo Duprat, Arlindo Pinto, Dalva Dias, Ana Mello, Henrique César, Flávio Migliaccio, Gaetano Mazza, Roberto Alrean, Sônia Greiss, Paulo Correa, Esdras Vassalo, Nelson Turini, Cecília Thompson, Paulo A. Lazzarin, Nadir Martins, Wilson Rocha, Milton Goulart, Harry Dukat, Júlio Ramler, Luiz Antônio.

O Herói Intergaláctico 1969

Direção: André Luiz de Oliveira

Data de lançamento: 1969

1h25min – Drama / Comédia – Brasil

Roteiro: André Luiz de Oliveira

Direção de fotografia: Vito Diniz

Produção: Marcio Curi, André Luiz Oliveira, Milton Oliveira

Companhia produtora: Alo Produções Cinematográficas

Montagem: Marcio Curi, André Luiz de Oliveira

Som: Celso Muniz

Elenco: Antônio Luiz Martins, Carlos Bastos, Dulce Bião, Caveirinha, Danielle, João Di Sordi, Sônia Dias, Fausto Fonseca, Paulo César Fonseca, Milton Gaucho, Walter Lima, Haydil Linhares, Marta Mansinho, Nilda Spencer, Alberto Vianna, Antônio Vianna, José Wagner.

O Pagador de Promessas 1962

Direção: Anselmo Duarte

Data de lançamento: 17 de abril de 1962

1h38min – Drama / Noir – Brasil

Roteiro: Anselmo Duarte, Dias Gomes

Direção de fotografia: Chick Fowle

Produção: Oswaldo Massaini

Companhia produtora: Cinedistri

Montagem: Carlos Coimbra

Som: Carlos Foscolo

Elenco: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Norma Bengell, Othon Bastos, Antonio Pitanga, Gilberto Marques, Milton Gaucha, Enoch Torres, Carlos Torres, João Di Sordi, Veveldo Diniz, Maria Conceição, Irenio Simoes, Walter da Silveira, Napoleao Lopes Filho, Cecília Rabelo, Jurema Penna, Alair Liguori.

O Pornógrafo 1968

Direção: João Callegaro

Data de lançamento: 14 de setembro de 1970

1h28min – Comédia / Drama – Brasil – São Paulo

Roteiro: João Callegaro, Jairo Ferreira

Direção de fotografia: Oswaldo de Oliveira

Produtores: João Callegaro, Alfredo Palácios, Antonio Polo Galante, Silvio Renoldi

Montagem: Silvio Renoldi

Som: Júlio Perez Callabar, Orlando Macedo

Música: João Callegaro

Elenco: Stênio Garcia, Edgar Gurgel, Liana Duval, Sérgio Hingst, Julia Miranda, Bentinho, Francisco Di Franco, Sabrina, Ednardo Pinheiro, Vera Sampaio, Clarice Piovesan, Pedrão, Abel Constante, Antonio Moreira, Antônio Lima, Carlos Reichenbach, Irko Voyacek, Oswaldo Sampaio, Mário Meireles, Katia Kurilo, Vitoria Twardowska, José Júlio Spiewak, Jairo Ferreira, Rosângela Maldonado, Luis Mewes, Sérgio Ricci, Silvio Renoldi, Américo Taricano.

Orgia ou o homem que deu cria (1971)

Direção: João Silvério Trevisan

Data de lançamento: 2 de agosto de 1970

Roteiro: João Silvério Trevisan

1h32min – Comédia – Brasil – São Paulo

Direção de fotografia: Carlos Reichenbach

Montagem: João Batista de Andrade

Elenco: Jean-Claude Bernardet, Cláudio Mamberti, Ozualdo Ribeiro Candeias, Pedro Paulo Rangel, Antônio Vasconcelos, Fernando Benini, Jairo Ferreira, José Fernandes, José Gaspar, Marcelino Buru, Deoclides Gouveia, Marco Nanini.

Os Cafajestes 1962

Direção: Ruy Guerra

Data de lançamento: 24 de março de 1962

1h40min – Policial / Drama – Brasil

Roteiro: Ruy Guerra, Miguel Torres

Direção de fotografia: Tony Rabatoni

Companhia produtora: Magnus Filmes

Produção: Gerson Tavares, Jece Valadão, José Sanz

Montagem: Zélia Feijó Costa, Nello Melli Feijó

Som: Geraldo José, Angelo Riva

Elenco: Norma Bengell, Hugo Carnava, Lucy de Carvelho, Germana de Lamare, Marina Ferraz, Daniel Filho, Glauce Rocha, Aline Silva, Fátima Somer, Jece Valadão.

Os Fuzis 1964

Direção: Ruy Guerra

Data de lançamento: junho de 1964

1h20min – Drama – Brasil e Argentina

Roteiro: Ruy Guerra, Pierre Pelegri, Miguel Torres

Direção de fotografia: Ricardo Aronovich

Produção: Jarbas Barbosa

Montagem: Ruy Guerra, Raimundo Higino

Direção de arte: Saturno Cerra

Som: Geraldo José, Eduardo Sidney

Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonidas Bayer, Ivan Cândido, Paulo César Peréio, Hugo Carvana, Mauricio Loyola, Ruy Polanah, Joel Barcellos, Antonio Pitanga.

Rio 40 Graus 1955

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Data de lançamento: 24 de agosto de 1955

1h40min – Drama / Documentário – Brasil

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo de Farias

Direção de fotografia: Helio Silva

Produtora: Regina Films Ltda

Direção de arte: Júlio Romito, Adrian Samailoff

Montagem: Rafael Justo, Valverde

Som: Sílvio Rabelo

Elenco: Modesto de Souza, Roberto Bataglin, Jece Valadão, Ana Beatriz, Glauce Rocha, Claudia Morena

Sem essa, aranha 1970

Direção: Rogério Sganzerla

Data de lançamento: 9 de abril de 1970

1h32min – Comédia / Musical – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Rogério Sganzerla

Direção de fotografia: Edson Santos

Companhia produtora: Belair Filmes

Produção: Rogério Sganzerla

Montagem: Julio Bressane e Rogério Sganzerla

Som: Guará Rodrigues

Elenco: Jorge Loredó, Helena Ignez, Maria Gladys, Luiz Gonzaga, Neville D'Almeida, Guará Rodrigues, Moreira da Silva, Jelen Morales.

Terra em Transe 1967

Direção: Glauber Rocha

Data de lançamento: 19 de maio de 1967

1h47min – Drama – Brasil – Rio de Janeiro

Roteiro: Glauber Rocha

Direção de fotografia: Luiz Carlos Barreto

Companhia produtora: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.

Produção: Zelito Viana

Montagem: Eduardo Escorel

Som: Aloisio Viana

Música: Sérgio Ricardo

Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauber Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Thelma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Peréio, Emmanuel Cavalcanti, Zózimo Bulbul, Antônio Câmara, Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza, Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Irma Álvarez, Sônia Clara, Guide Vasconcelos, Clóvis Bornay, Maria da Graça, Sérgio Ricardo.

Vidas Secas 1964

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Data de lançamento: 4 de maio de 1964

1h43min – Drama – Brasil

Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Graciliano Ramos

Direção de fotografia: Luiz Carlos Barreto e José Rosa

Produção: Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Herbert Richers e Danilo Trelles

Montagem: Rafael Valverde, Nello Melli

Som: Geraldo José

Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima

Índice Remissivo

A

alegoria, 8, 11, 13, 14, 20, 30, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 87, 92, 114, 116, 118, 120, Definição:, Definição:
análise fílmica, 5, 11, 13, 58, 114, 121
antropofagia, 33, 81, 92
Assuntina das Américas, 5, 6, 8, 59, 95, 97, 103, 114, 115, 117, 125

B

Boca do Lixo, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 59, 119, 121

C

carnavalização, 5, 10, 11, 13, 14, 33, 35, 42, 43, 44, 45, 49, 54, 55, 57, 58, 94, 114, 116, 118, 120
censura, 5, 12, 13, 21, 23, 25, 26, 29, 31, 32, 57, 59, 76, 78, 111
Cinema Marginal, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 20, 23, 25, 26, 29, 33, 35, 41, 42, 57, 60, 62, 75, 78, 80, 86, 92, 93, 95, 96, 97, 103, 114
cinema moderno brasileiro, 15
Cinema Novo, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 36, 41, 75, 77, 80, 85, 87, 89, 93, 102, 103, 115, 120

D

ditadura militar, 13, 18, 31, 86, 89, 114, 121

E

estética da fome, 8, 10, 13, 14, 19, 20, 32, 87
estética do lixo, 8, 13, 14, 23, 25, 31, 32, 33, 118

J

João Silvério Trevisan, 5, 6, 9, 12, 25, 30, 57, 75, 76, 77, 81, 84, 86, 88, 93, 95, 120, 121, 132

L

Luiz Rosemberg Filho, 5, 6, 9, 12, 25, 29, 57, 97, 100, 103, 104, 107, 108, 112, 114, 117, 120, 124, 125

O

Orgia ou o homem que deu cria, 8, 9, 12, 13, 57, 75, 81, 84, 86, 88, 93, 115, 116, 132

R

Rio de Janeiro, 16, 18, 26, 31, 59, 63, 67, 69, 73, 97, 98, 99, 101, 103, 106, 107, 119, 120, 121
Rogério Sganzerla, 5, 6, 9, 10, 12, 24, 25, 27, 31, 32, 57, 59, 65, 67, 70, 71, 90, 123, 130, 134

S

São Paulo, 24, 26, 28, 29, 31, 59, 75, 77, 83, 90, 107, 119, 120, 121, 123, 125, 128, 132
Sem essa, Aranha, 5, 6, 8, 9, 13, 58, 59, 62, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 115, 116