

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

CARLOS WAGNER GUTERRES SANTANA

**ROGÉRIO SGANZERLA: RASTROS DE ANTROPOFAGIA NO ROSTO DE PERSONAGENS DO
CINEMA MARGINAL**

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

CARLOS WAGNER GUTERRES SANTANA

**ROGÉRIO SGANZERLA: RASTROS DE ANTROPOFAGIA NO ROSTO DE
PERSONAGENS DO CINEMA MARGINAL**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Comunicação Social da
Escola de Comunicação, Artes e Design
Famecos da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul-PUCRS

Área de Concentração: Cultura e Tecnologias
das Imagens e do Imaginário

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre
2021

Ficha Catalográfica

S232r Santana, Carlos Wagner Guterres

Rogério Sganzerla : rastros de antropofagia no rosto de personagens do Cinema Marginal / Carlos Wagner Guterres Santana. – 2021.

143.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Rogério Sganzerla. 2. Cinema. 3. Rastros. 4. Antropofagia. 5. Rosto. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

CARLOS WAGNER GUTERRES SANTANA

**ROGÉRIO SGANZERLA: RASTROS DE ANTROPOFAGIA NO ROSTO DE
PERSONAGENS DO CINEMA MARGINAL**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-graduação em Comunicação Social da
Escola de Comunicação, Artes e Design
Famecos da Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul-PUCRS

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva - PUCRS

Prof. Dr. Norman Roland Madarasz - PUCRS

Porto Alegre
2021

Feito para meu filho Kauê, afeto maior, que esteve
presente em cada uma dessas páginas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, pelo ensino de excelência desta instituição.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ por me contemplar com uma bolsa integral durante os dois anos de construção deste trabalho.

Gratidão maior à minha orientadora, Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind que com generosidade me aceitou enquanto pesquisador e discente, acolhendo meus interesses de pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva, que se dispôs a participar da fase de qualificação da pesquisa e da defesa final; pelas aulas valiosas e críticas fundamentais quanto aos rumos da Dissertação e por acreditar na contribuição do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla.

Ao Prof. Dr. Norman Roland Madarasz que gentilmente aceitou participar tanto da qualificação, quanto da defesa da Dissertação, e pelas contribuições que ampliaram meu olhar em relação aos fundamentos teóricos e filosóficos dessa pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da PUCRS que me ensinaram a pensar maneiras e métodos de construir uma pesquisa acadêmica, em especial aos professores João Guilherme Barone, Claudia Peixoto, Denise Tavares, Juliana Tonin e José Luís Ferraro.

Aos meus professores de Graduação em filosofia da PUCRS que me incentivaram ao despertar filosófico. Nominalmente gostaria de agradecer aos professores Norman Madarasz, Nythamar Oliveira, Bruno Birk, Maria Gladys, Ernildo Stein, Pergentino Pivatto e Urbano Zilles.

À companheira Carol e ao amado filho Kauê que estiveram comigo durante os dois anos de construção desse trabalho. Eu não teria conseguido se não por suas presenças e incentivos.

À minha mãe Nilva pela ajuda em qualquer espaço-tempo.

Aos amigos Émerson, Felipe, Marcelo, Caio, Matthäus, Paulo e Aquiles, colegas do primeiro semestre de Graduação em filosofia, pelas conversas sendo as de bares as mais produtivas.

Aos colegas Leonardo, Bruno, Helena, Márcio, Rodrigo, Fabiano, Maurício, Miltom, Juliana e Richard que colaboraram com debates nos grupos de pesquisa *Kinepotilikon* e no grupo de estudos Cinesofia.

Ao Alexandre, Guilherme, Mathias, Sofia, Gabriela e Paula pela convivência no Grupo de Pesquisa Estúdio *Trans* ligado a Escola de Comunicação, Artes e Design da PUCRS.

Ao Bruno Coelho pelo companheirismo durante o Cine-clubes PUCRS.

RESUMO

O presente trabalho pretende investigar os rastros de antropofagia no rosto de personagens do Cinema Marginal demonstrado pelos longas-metragens do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla: *Sem essa*, *Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970), que foram produzidos em meio a um cenário turbulento, e em plena Ditadura Militar, com destaque para a *neo-antropofagia* e o Cinema Novo que, dentre outros movimentos engajados, dialogaram com a cinematografia do cineasta. O problema da pesquisa é fomentado pela discussão acerca da presença de uma antropofagia (Andrade, 1990; 2017) no rosto (Deleuze, 2005; 2010; 2018) pertencente às obras, capazes de influenciar a produção de sentidos dos filmes. Daí a suspeita do surgimento de uma antropofagia que se desvela em pequenos detalhes de atos em que os personagens devoram simbolicamente o opressor para aumentarem suas potencialidades, em contraponto ao Cinema Novo. Tal questão parte do pressuposto de que os personagens se alimentam do inimigo e regurgitam contra ele em planos da *face* e em rastros deixados nas imagens que deslocam o analista para uma posição mais ativa diante dos filmes. Além dos teóricos já citados, trabalhamos também com as ideias de Pierre Clastres (1995), Beatriz Azevedo (2018), Antônio Candido (1964, 1976, 2006) e Guiomar Ramos (2008) para uma compreensão da antropofagia que perpassa diferentes maneiras de inserção do tema ao longo do tempo, com ênfase no cinema antropofágico, além de Fernão Ramos (1987), Jairo Ferreira (2000, 2012), Jean-Claude Bernadet (1991, 2004), Eugênio Puppo (2012) e Ismail Xavier (2012) assim como depoimentos dos próprios diretores, que nos ajudam a desvendar a complexidade do Cinema Marginal. Trago também, além de Gilles Deleuze, Roberto Machado (2009) e Pedro Guimarães (2016a; 2016b), pois se trata aqui de uma antropofagia incluída no rosto dos personagens, assim busquei desenvolver os conceitos de imagem-afecção, rosto e rostidade para amparar a categoria de análise da pesquisa. A metodologia, por sua vez, foi embasada pelos estudos de Walter Benjamin (1994) à luz do conceito de rastros, sendo que se bem buscados e organizados podem compor um mosaico capaz de reconfigurar imposições e injustiças históricas.

Palavras chave: Rogério Sganzerla. Cinema. Rastros. Antropofagia. Rosto.

ABSTRACT

The present work intends to investigate the traces of anthropophagy on the faces of characters from the Marginal Cinema demonstrated by the feature films of the Brazilian filmmaker Rogério Sganzerla: *Sem essa*, *Aranha* (1970) and *Cobacabana mon amour* (1970), that were produced in the midst of a turbulent scenario, and in the middle of the Military Dictatorship, with emphasis on the neo-anthropophagy and the Cinema Novo which, among other engaged movements, dialogued with the cinematography of the filmmaker. The research problem is fueled by the discussion about the presence of an anthropophagy (Andrade, 1990; 2017) in the face (Deleuze, 2005; 2010; 2018) belonging to the works, capable of influencing the production of meanings in the film. Hence the suspicion of the emergence of an anthropophagy that reveals itself in small details of acts in which the characters symbolically devour the oppressor to increase their potential, in contrast to Cinema Novo. This question starts from the assumption that the characters feed on the enemy and regurgitate against him in planes of the face and in tracks left in the images that move the analyst to a more active and thinking position in front of the films. In addition to the theorists already mentioned, we will also work with the ideas of Pierre Clastres (1995), Beatriz Azevedo (2018), Antônio Candido (1964, 1976, 2006) e Guiomar Ramos (2008) for an understanding of anthropophagy that permeates different ways of inserting the theme over time, with an emphasis on anthropophagic cinema, in addition to Fernão Ramos (1987), Jairo Ferreira (2000), Jean-Claude Bernadet (1991, 2004), Eugênio Puppo (2012) e Ismail Xavier (2012) as well as testimonies from the directors themselves, who help us to unravel the complex complexity of Cinema Marginal. I also bring, in addition to Gilles Deleuze, Roberto Machado (2009) e Pedro Guimarães (2016a; 2016b), because this is an anthropophagy included in the characters' faces, so I tried to develop the concepts of affection-image, face and face to support the research analysis category. The methodology, in turn, will be based on studies of Walter Benjamin (1994) in the light of the concept of trails, and if well sought and organized, they can compose a mosaic capable of reconfiguring historical impositions and injustices.

Key-words: Rogério Sganzerla. Movie theater. Traces. Anthropophagy. Face.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Set</i> de filmagem do filme <i>O Cangaceiro</i> (1953) de Lima Barreto e <i>frame</i> do filme <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1964) de Glauber Rocha.....	34
Figura 2 - <i>Frames</i> dos filmes <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970) e <i>A meia-noite Levarei a sua Alma</i> (Mojica Marins, 1964).....	45
Figura 3 - <i>Frames</i> dos filmes <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968) e <i>Pierroy Le fou</i> (Jean-Luc Godard, 1965).....	45
Figura 4 - <i>Frames</i> dos filmes <i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (Rogério Sganzerla, 1968) e <i>Meteorango Kid</i> (André Luiz de Oliveira, 1969).....	46
Figura 5 - <i>Frames</i> do filme <i>A Caixa de Pandora</i> (Wilhelm Pabst, 1929).....	65
Figura 6 - <i>Frames</i> do filme <i>Lírio Partido</i> (David Griffith, 1919).....	68-69
Figura 7 - <i>Frames</i> do filme <i>Linha Geral</i> (Serguei Eisenstein, 1929).....	69
Figura 8 - <i>Frames</i> dos filmes <i>O Padre e a Moça</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	77
Figura 9 - <i>Frames</i> dos filmes <i>A Grande feira</i> (Roberto Pires, 1961); <i>Bonequinha de Luxo</i> (Blake Edwards, 1961).....	80
Figura 10 - Cartaz do filme <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	86
Figura 11 - <i>Frame</i> do filme <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	88
Figura 12 - <i>Frames</i> do filme <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	90
Figura 13 - <i>Frames</i> do filme <i>Sem essa, Aranha</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	97-98
Figura 14 - Cartaz do filme <i>Copacabana mon amour</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	102
Figura 15 - <i>Frame</i> do filme <i>Copacabana mon amour</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	105
Figura 16 - <i>Frames</i> do filme <i>Copacabana mon amour</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	107
Figura 17 - <i>Frame</i> do filme <i>Copacabana mon amour</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	110
Figura 18 - <i>Frames</i> do filme <i>Copacabana mon amour</i> (Rogério Sganzerla, 1970).....	111
Figura 19 - Arquivo de <i>Sem essa, Aranha</i> (1970).....	138
Figura 20 - Arquivo de <i>Copacabana mon amour</i> (1970).....	138
Figura 21 - Por Oswald de Andrade.....	139

Figura 22 - Figura 20 - Por Rogério sganzerla.....	141
Figura 23 - Por João Caleggaro.....	142

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1. ANTROPOFAGIA	20
1.1. RITUAIS ANTROPÓFAGOS	20
1.2. PERSPECTIVA OSWALDIANA.....	24
1.3. NEO-ANTROPOFAGIA	30
1.4. CINEMA MARGINAL.....	39
1.4.1. Cinema Sganzerliano.....	49
1.4.2. Por um cinema antropofágico	55
2. NOÇÕES DE ROSTO E ROSTIDADE EM DELEUZE.....	62
2.1. CINEMA I – A IMAGEM-MOVIMENTO	62
2.2. CINEMA II – A IMAGEM-TEMPO	70
2.3. ROSTO E ROSTIDADE EM MIL PLATÔS - VOLUME III	75
3. ANTROPOFAGIA NO CINEMA SGANZERLIANO: METODOLOGIA	81
3.1. SEM ESSA, ARANHA: VIBRAÇÕES ANTROPOFÁGICAS	85
3.1.1. Helena: vômito antropófago	88
3.1.2. Helena: rosto de umbanda	97
3.2. COPACABANA MON AMOUR: VIBRAÇÕES ANTROPOFÁGICAS.....	102
3.2.1. Sônia Silk: a fera oxigenada	105
3.2.2. Vidimar: mata o patrão!	110
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	120
FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANÁLISADOS	131
FILMOGRAFIA DA PESQUISA	133
ANEXO1: ARQUIVO DE IMAGENS	138
ANEXO 2: MANIFESTO ANTROPÓFAGO.....	139
ANEXO 3: MANIFESTO CINEMA DE INVENÇÃO	140
ANEXO 4: MANIFESTO CINEMA FORA DA LEI.....	141
ANEXO 5: MANIFESTO CINEMA CAFAJESTE	142

INTRODUÇÃO

Vindo de uma carreira como jornalista, Rogério Sganzerla ganhou maior evidência como cineasta com o curta que dirigiu e outros que montou: *A Entrevista* (1965) de Helena Solberg, *Olho por Olho* (1966) de Andrea Tonacci, *O Pedestre* (1966) de Otoniel Santos e *Documentário* (1966) do próprio Rogério, que apresenta dois jovens andarilhos percorrendo os cinemas de rua da cidade de São Paulo. Dentre os mais de trinta filmes que assinou, a antropofagia é o que parece ter transferido à sua filmografia, características claramente percebidas. Foi com a leitura do manifesto antropófago, que Sganzerla tomou mais gosto pelo cinema até buscar novos horizontes fora de Joaçaba, interior de Santa Catarina. No início da década de 1960 escreveu no Suplemento Literário do Estado de São Paulo e dirigiu seus primeiros filmes, todos com significativa repercussão de público e crítica, para logo depois aventurar-se em um dos mais interessantes núcleos de produção cinematográfica brasileira daqueles tempos, a Belair filmes.

Com duração curta de cinco meses, mas produção intensa, em 1970, Sganzerla fundou a produtora Belair em parceria com Helena Ignez e Júlio Bressane. Produziram um total de sete filmes. No mesmo ano, foi convocado pelo regime militar onde foi interrogado e, posteriormente, ameaçado de prisão devido a um suposto dinheiro que recebia do líder de esquerda, Carlos Mariguella. Entretanto, não concordava totalmente com os ideais socialistas, tampouco, os capitalistas. O que parecia lhe incomodar era a injustiça social, porém, tal ligação extremista ocasionou um exílio de cinco anos.

A produtora fez parte do Cinema Marginal, movimento que nasceu em meio ao Ato Institucional Número Cinco (AI5¹), ao lado do Tropicalismo e sob a sombra do Cinema Novo. Refletindo e questionando o movimento, cuja, a figura central girava em torno de Glauber Rocha. Esta maneira de fazer cinema, conhecida como Cinema Marginal, não reconhecia “gêneros” bons ou ruins, por isso, os filmes podem conter aspectos de cinema de horror (*Barão Olavo, o Terrível*), o western (*Bang Bang*), o policial (*O Bandido da Luz Vermelha*), a ficção científica (as cenas do disco voador em *O Bandido*), o melodrama (algumas passagens em *As Libertinas*), a história em quadrinhos (*A Mulher de Todos*), a chanchada (*O Rei do Baralho*), e até o cinema russo de Eisenstein (*Piranhas no Asfalto*) (Ramos, 1987). Com isso, torna-se difícil definir quais são os requisitos para que uma obra possa ser enquadrada nesse movimento. Jairo Ferreira opta por partir da noção de que esses filmes remetem a uma crítica:

¹ Considerado o mais cruel decreto promovido pela Ditadura Militar, emitido em 13 de dezembro de 1968 por Costa e Silva. Com ele foram suspensas quaisquer garantias institucionais.

“da face oculta do cinema nacional. Filmes péssimos, mas necessários. Chegou a hora de massacrar a visão europeizante que impede o cinema nacional de ser como deve ser. Quando um cara não pode fazer nada, já dizia Paulo Villaça em *O bandido da luz vermelha*, ele avacalha, anarquiza, e não podendo fazer filmes de cinema faz filmes sobre cinema. Trata-se de filmar a partir da impossibilidade de filmar. É preciso muita audácia para dar uma olhada em torno do cinema nacional. Olhar não para badalar os efeitos, mas para apontar os defeitos” (Ferreira, 2000, p. 65).

É neste campo que me situo ao debruçar de modo mais atento e subjetivo à antropofagia no Cinema Marginal de Rogério Sganzerla. A escolha do tema se deu por alguns motivos, dentre eles: as atividades realizadas como Bolsista de Iniciação à Docência e Bolsista de Iniciação Científica, ambas iniciadas em 2014 durante o Curso de Graduação em filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Como bolsista na área de docência, atuei no âmbito da filosofia, financiado pelo PIBID², em aulas ministradas no Colégio Estadual Coronel Afonso Emílio Massot, localizado na cidade de Porto Alegre-RS, onde optei em conjunto com os demais bolsistas, somar ao cronograma pré-definido pela coordenação didática do colégio, o conceito de antropofagia em Oswald de Andrade. Tal interesse completou-se, no mesmo ano, durante o trabalho que realizei como pesquisador de Iniciação Científica no Grupo de Pesquisa Estúdio *Trans*³, ligado a Escola de Comunicação, Artes e Design da PUCRS e coordenado pelo professor e cineasta, Carlos Gerbase. Ali, tive a oportunidade de contribuir na elaboração do roteiro de um episódio piloto de uma série *transmídia*, bem como apresentar a pesquisa no Salão de Iniciação Científica da PUCRS.

Já o recorte definitivo da pesquisa, foi o resultado de um amadurecimento intelectual que se desenvolveu durante os encontros no Grupo de Pesquisa *Kinepolitikom*, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS, coordenado pela Prof.^a Dr.^a Cristiane Freitas Gutfreind, orientadora desse trabalho, no qual as representações do rosto no cinema foram pauta constante das reuniões, instigando minha curiosidade em pesquisar e associar este assunto às experiências vivenciadas nos dois projetos anteriores. Com isso, me deparei com

² Instituído pelo Ministério da Educação em setembro de 2007 durante a gestão do professor e ex-Ministro da Educação Fernando Haddad. O PIBID foi uma política nacional de formação de professores, capaz de elevar a qualidade da educação superior e da educação básica pública. O programa concedeu bolsas a alunos da licenciatura e professores das Escolas participantes do projeto. Com isso, a experiência de trabalhar a antropofagia em sala de aula, sobretudo na disciplina de filosofia, foi exequível por conta da característica do programa de estimular práticas docentes de caráter inovador e interdisciplinar.

³ Havia a necessidade de realizar uma obra audiovisual seriada, *transmídia*, para o público universitário, que envolvesse ficção científica com viagem no tempo, viés pedagógico e transdisciplinar. Para tal, entre os integrantes havia dois graduandos da história, um da filosofia, um da geografia, um da letras, um da biologia, um da publicidade, dois do jornalismo e um do cinema. No total, dez bolsistas. Todos, alunos de Graduação na PUCRS. O Estúdio *Trans* contém como grande diferencial, realizar produções áudio visuais mais artísticas do que técnicas e prezar pela originalidade das peças produzidas.

outros questionamentos quanto ao modo de representação da antropofagia no cinema sganzerliano que não mais, algo que estivesse nítido durante o filme, mas antes, que necessitasse de um olhar subjetivo capaz de atualizar as imagens e entrelaçá-las com outras artes e saberes.

Comumente nos filmes de Rogério Sganzerla, os aspectos antropofágicos podem ser percebidos em diferentes camadas: 1) Pela palavra emitida pelos narradores *over* ou *off*, cujas longas especulações sobre a identidade dos personagens fazem referências às mais variadas possibilidades, porém nunca chegam a uma conclusão. 2) Por via do roteiro, cujas situações inusitadas nas quais a convivência entre o humor e o terror, torna-se possível. 3) Personagens com atuações mutantes, que passam de um estado psicológico a outro, repentinamente, muitas vezes dentro da mesma cena. 4) Pelos depoimentos do diretor que retratam sua admiração a Oswald de Andrade e as citações diretas à obras de Oswald nos diálogos dos personagens 5) A deglutição da precariedade aos filmes com alteração da luz, diálogos entrecruzados, aparecimento do diretor em cena, que pode ser comparado à características da literatura de Oswald, como a liberdade formal com o uso de versos livres (metrificação irregular) e brancos (sem esquema de rima), e pontuação despreocupada. 6) A poesia-piada em contraposição ao bacharelismo anterior, parecido com a proposta do Cinema Marginal em retomar as chanchadas, contrariando os intelectuais do Cinema Novo

A representação da antropofagia por meio de elementos que os personagens de alguma maneira degludem foi o que mais me chamou a atenção durante o processo de assistir aos filmes. Seja, inalando, lendo, comendo ou mordendo. E por via de atos em que os personagens regurgitam algo que pode ser representado pelo vômito, pela escatologia e pelo jorro de alimentos pela boca. O interesse se potencializa ao constatar que tais características estão associadas mais ao rosto dos personagens do que ao corpo como um todo. Como é possível a antropofagia estar presente exclusivamente em imagens dos rostos dos personagens? É na primeira edição da *Revista de Antropofagia* que Oswald de Andrade publica o *Manifesto Antropófago* (1928), em que resgata o ritual ameríndio conhecido como antropofagia para por via de processos de deglutição, assimilação e rejeição do inimigo agir na existência. Com isso, busquei fotogramas que expressam justamente este procedimento em que os personagens devoram algum objeto opressor, literalmente ou simbolicamente para em seguida regurgitarem o oposto.

O termo usado aqui como antropofagia contém diversos sentidos, na antropologia, na literatura, na música e no cinema. Contudo, Rogério Sganzerla não propõe uma representação antropológica ou literária da antropofagia e nem mesmo se declara inserido no Tropicalismo,

embora diversos cineastas contemporâneos a ele tenham realizado filmes nestes propósitos: *Como era Gostoso meu Francês* (1970) de Nelson Pereira; *O Homem do Pau Brasil* (1981) de Joaquim Pedro; *O Rei da Vela* (1982) de José Celso e Noilton Nunes; *Exu-piá, Coração de Macunaíma* (1983) de Paulo Veríssimo; e *Um Filme 100% Brasileiro* (1986) de José de Barros. Essa pesquisa opta por usar o termo enquanto um método/ procedimento utilizado pelo diretor, sem priorizar cenas de rituais antropófagos aos moldes dos povos originários ou biografar os principais representantes do Modernismo brasileiro de 1922.

Com isso, parti do reconhecimento de Guiomar Ramos (2008, p. 19) de que existe uma antropofagia envolvendo os Novos Cinemas espalhados pelo mundo, compondo um tipo de cinema de ataque às normas estéticas vigentes à época. No Brasil, a antropofagia passa pelo Cinema Novo, e encontra seu ápice no Cinema Marginal, movimento capaz de retratar uma estética antropofágica potencializada pelo surgimento do Tropicalismo, repleta de referências à “devoração cultural da década de 1920. Essa estética tropicalista-antropofágica está presente nos filmes *Macunaíma*, *O Bandido da Luz vermelha*, *Bravo Guerreiro*, *Brasil ano 2000*, *Monstro Caraíba* e outros”. Apesar disso, Rogério não se vê filiado ao movimento tropicalista. Nas palavras do diretor:

“[...] não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade. Oswald é o ponto de ligação do meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que têm essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão. Todos nós trabalhamos numa perspectiva de renovação que se baseia numa recusa das perspectivas culturalistas, até então dominantes” (Canuto, 2007, p. 40).

A seleção do *corpus* fílmico parte da experiência de um levantamento de 15 longas, 3 médias e 17 curtas-metragens pertencentes à filmografia de Rogério Sganzerla. Resgatar estes filmes e observá-los com olhar analítico possibilitou perceber na prática, a importância que o diretor dedicou ao tema. Em *face* desta constatação surge um dos momentos de maior reflexão da presente pesquisa, dado a grande quantidade de filmes que representam de alguma maneira, meu objeto de estudo. Justifico a seleção fílmica a partir dos seguintes critérios: 1) Filmes que pudessem ser encontrados a partir de plataformas acessíveis ao público em geral, como o *youtube*, facilitando o alcance social da presente pesquisa 2) Obras aperfeiçoadas a partir de trabalhos de restauração, haja vista o desgaste das películas originais ao longo do tempo.

Em vista dessa delimitação do *corpus* fílmico, do tema e do viés conceitual, inicio a seguinte questão de pesquisa: **Como as representações da antropofagia se apresentam nos filmes produzidos pela produtora Belair, de Rogério Sganzerla a partir da encenação do**

rosto dos personagens? Assim, minha inquietação refere-se ao seguinte objetivo geral: analisar esteticamente as representações da antropofagia no rosto de personagens dos filmes *Copacabana mon amour* (1970) e *Sem essa, Aranha* (1970); quanto aos objetivos específicos:

1. Diferenciar o modo de representação da antropofagia em diferentes momentos da história para definir como o movimento se apresenta no cinema;
2. Contextualizar a trajetória artística de Rogério Sganzerla, tal como o estilo do diretor no âmbito do Cinema Marginal;
3. Analisar os conceitos de imagem-afecção, rosto e rostidade em Deleuze para compreender como a antropofagia emerge no cinema sganzerliano.

Delimito a análise do *corpus* em dois personagens de cada filme, os que melhor retratam as encenações da antropofagia correlacionada com o rosto dos personagens: Esposa de Aranha e Aranha (*Sem essa, Aranha*) e Sônia Silk e Vidimir (*Copacabana mon amour*). Entretanto, esse critério não invalida outras relações que se apresentam durante os filmes envolvendo personagens que não figuram na escolha central. Por isso, opto em desenvolver antes da análise das imagens propriamente ditas uma breve análise contendo explicação da trama narrativa dos filmes e desenvolvendo um panorama geral da antropofagia. No primeiro filme há uma dimensão da antropofagia que ultrapassa o domínio do rosto dos personagens centrais, pois se engendra a partir de uma das sequências mais antropofágicas, que se passa na aparição de Luiz Gonzaga cantando a música *Boca de Forno* (1970). Bem como, no filme seguinte, a trilha sonora composta por Gilberto Gil, principal líder do tropicalismo e, portanto, um músico antropofágico.

Para tal, verifico a contribuição conceitual dos seguintes autores: Pierre Clastres (1995), Oswald de Andrade (1990; 2017), Antônio Candido (1964; 1976; 2006), Beatriz Azevedo (2018) e Guiomar Ramos (2008) para uma compreensão da antropofagia que perpassa diferentes maneiras de inserção do tema ao longo do tempo, com ênfase ao cinema antropofágico; Gilles Deleuze (2005; 2010; 2018), Machado (2009) e Guimarães (2016a; 2016b), trata-se aqui de uma antropofagia incluída no rosto dos personagens, assim busquei desenvolver os conceitos de imagem-afecção, rosto e rostidade para amparar a categoria de análise da pesquisa. Trago, também, os autores Fernão Ramos (1987), Jean-Claude Bernadet (1991; 2004), Jairo Ferreira (2000), Eugênio Puppo (2012) e Ismail Xavier (2012) para identificar a conceituação atribuída ao movimento Cinema Marginal.

A metodologia aplicada, com o intuito de dar conta da análise das imagens, seguiu os preceitos sugeridos por Walter Benjamin (1994, 2013) fundamentado no conceito de rastros, como aquilo que institui uma existência alicerçada de outras ausências e, que, no entanto, age sobre o plano cinematográfico. Essa noção é importante para a análise dos filmes, em que organizei com a seleção de duas sequências para cada filme, sendo quatro no total. O critério utilizado para escolha das sequências esteve de acordo com seu aspecto ali analisado.

Após essa seleção, foram realizados os fotogramas das sequências, com o objetivo de auxiliar na compreensão do leitor. Antes da análise, propriamente dita, terá uma descrição da sequência, com aspectos como enquadramentos e posicionamentos de câmera e a transcrição dos diálogos dos personagens. Ao fim da análise das sequências, há uma conclusão mais específica do tema ali abordado, sendo que as considerações gerais serão expostas na conclusão do trabalho.

Dada estas considerações iniciais, proponho a apresentação da estrutura da dissertação dividida em três sessões, na primeira: **Antropofagia** - traço uma linha que corresponde ao mapeamento do contexto e história do tema, até chegar ao cinema nacional representado pelo Cinema Marginal de Rogério Sganzerla. Evidencio um panorama da trajetória artística de Rogério, com o objetivo de compor o estilo do cineasta no ambiente biográfico durante as atividades jornalísticas e a popularidade com os primeiros filmes, com ênfase na fase seguinte em que fundou a produtora Belair, a qual, os filmes em análise são criações.

O caminho para chegar ao estudo dos filmes específicos passou antes por um aporte teórico a fim de compreender os conceitos de rosto e rostidade. Para isso, apresento na primeira parte da segunda sessão – **Noções de rosto e rostidade em Deleuze** – a construção conceitual da imagem-afecção, do rosto e da rostidade a partir dos estudos de Deleuze. Vale ressaltar que foi o contato com os filmes de Rogério Sganzerla que suscitou as questões teóricas envolvidas na pesquisa. Contudo, há necessidade de uma prévia elucidação dos conceitos a serem aplicados nas análises das imagens.

Na sessão final, **Antropofagia no cinema sganzerliano: metodologia** – explano detalhadamente a metodologia empreendida para a análise dos filmes *Sem essa*, *Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970) de Rogério Sganzerla. A intenção é identificar e analisar o procedimento antropofágico sganzerliano a partir de rastros de antropofagia deixados na imagem que emergem nos rostos dos personagens. Possibilitando assim, um recorte com pretensões subjetivas à pesquisa. Antes de qualquer coisa a sessão reserva-se ao entendimento metodológico da pesquisa, por meio do autor, Walter Benjamin (1994; 2013).

Mesmo diante das dificuldades que se apresentam em submeter este tema no formato de Dissertação de Mestrado, com suas potencialidades e limitações, dedico-me a esta tarefa como um projeto que prefere a ameaça do questionável ao conformismo de aplicar fórmulas, às vezes, datadas. Uma escolha de inspiração antropófaga, pacientemente absorvida durante os anos de Graduação, de Mestrado, de dedicação a essa pesquisa e que busca, antropofagicamente, regurgitar proposições que contribuam para a reflexão nos campos estudados. Embasado nisso proponho ao leitor, deglutir essas páginas, esperando, assim como os antropófagos, que este trabalho possa nos unir “[...] Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (Andrade, 2017, p. 49).

1. ANTROPOFAGIA

Para entendermos o conceito de antropofagia, inicialmente, poderíamos realizar uma genealogia histórica do período colonial, já que o termo engloba períodos diferentes. No entanto, diante dessa abrangência temporal, optamos por um recorte sincrônico que abrange os rituais antropófagos praticados pelos povos originários, a Semana de Arte Moderna de 1922, o Tropicalismo e o Cinema Marginal sganzerliano. O interesse em traçar historicamente o percurso da antropofagia, objetiva compreender como o conceito foi sendo concebido até ser utilizado por Rogério Sganzerla; e de que maneira os referidos campos artísticos e históricos se diferenciam esteticamente. Com isso, antes mesmo de adentrarmos especificamente no terreno correspondente aos dois filmes objetos deste trabalho, e às questões conceituais e teóricas que os norteiam, trazemos para contribuir com a presente pesquisa, os estudos de alguns pesquisadores que nos ajudam na compreensão do contexto do tema em questão. Quais as origens do termo? Quais as possíveis variações do termo ao longo da história? Como podemos compreender historicamente esta produção que propôs a ruptura com a tradição vigente? Como ela se desenvolveu no cinema? Estas são questões que surgem necessariamente na história da antropofagia e é sobre elas que gostaríamos de, inicialmente nos dedicar.

1.1 RITUAIS ANTROPÓFAGOS

Partindo do postulado preliminar segundo o qual a palavra antropofagia, cunhada na idade antiga e que não deve ser confundida com o termo canibalismo, que foi empregado pela primeira vez, somente na idade moderna, as ambivalências entre elas merecem aqui, um breve esclarecimento⁴. Antropofagia, segundo Carvalho (2008), tem a ver, exclusivamente, com o que é da ordem de rituais sociais ou rituais antropófagos, fenômenos exclusivos dos povos tribais. Já o canibalismo, tem seu conceito ligado ao ato de ingerir carne da própria espécie, sejam os seres humanos ou outras espécies animais, por motivos que podem ser associados à situação extrema de sobrevivência ou até mesmo por alterações psíquicas.

Para compreendermos o conceito de antropofagia, vale frisar, a necessidade em elucidar que, sua origem etimológica advém da Grécia, no século V a.C. e foi enunciada pela

⁴ “Anoto-se que Oswald estabelecerá diferença marcante entre os termos ‘canibal’ e ‘antropófago’, entre o canibalismo e a antropofagia, nunca utilizando o termo ‘canibal’ para traduzir sua perspectiva crítica”, [...] (Azevedo, 2018, p. 64).

primeira vez por Heródoto, de modo a combinar *antropos* e *phaigein*, respectivamente, “homem” e “comer”. O termo se dissimulou no âmbito acadêmico durante muito tempo, “para qualificar o ser humano que come a carne ou até mesmo ingere qualquer parte, mesmo líquida, de outro ser humano” (Dihel, 2007, p. 30).

“Referências ao fenômeno da antropofagia são recorrentes na cultura ocidental seja no âmbito simbólico ou mesmo relativo à sua prática factual. A antropofagia está presente desde o mito grego, em que o Deus Cronos devora seus filhos, até o ritual cristão em que Jesus oferece metaforicamente sua carne a seus discípulos, ritual que perdura na celebração católica até os dias atuais” (Filho, 2019, p. 76-77).

Os índios antropófagos que se chamavam de *cariba*, (guerreiros corajosos), transformaram-se pelos colonizadores em *caniba*. Assim, o termo canibalismo é cunhado pela primeira vez, pelo navegador Cristóvão Colombo, durante as expedições de 1492 em busca do Novo Mundo. Em seu diário de viagem, Colombo descreve os “*caniba*” como “homens com um só olho e outros com focinhos de cachorros (que) comiam os seres humanos” (Lestringand, 1997, p. 27). Portanto, A criação de um termo específico para ilustrar a concepção errônea que comumente se têm dos rituais antropófagos, advém, em certa medida, de um erro de pronúncia dos colonizadores.

“Eram os índios *Caribe*, que partilhavam com os Tupi-Guarani o hábito de matar cerimonialmente seus prisioneiros de guerra e depois devorá-los em grandes festins para os quais convidavam os amigos. Em seguida a esse primeiro contato entre antropófagos e ocidentais, estes, horrorizados, batizaram o que lhes parecia o cúmulo da selvageria com o nome que se davam a si mesmos aqueles que se regalavam com a carne de seus semelhantes: canibal é a deformação espanhola de *carib*”. [...] uma mentira cínica destinada a encobrir e justificar a política dos colonizadores brancos. [...] A guerra às tribos era interdita e reputada ilegal, salvo em um caso em que se tornara legítima e mesmo recomendável: quando se tratava de índios canibais. Contra eles, luta e morte sem piedade. O problema se achava resolvido: bastava proclamar que tal tribo praticava a antropofagia para justificar as expedições dirigidas contra ela (Clastres, 1995, p. 224-225).

Contudo, a prática de “canibalismo” não se limita a determinadas sociedades tribais, podemos relatar algumas práticas ao longo da história recente, como durante a Segunda Guerra Mundial, “ou nos *gulags* da extinta URSS [...] há, pelo menos, três categorias: a da fome, a de tática do medo, e as práticas individuais geralmente associadas ao crime e à loucura.” (Carvalho, 2008, p. 4).

Embora a antropofagia, esteja associada, grosso modo, ao hábito indígena de comer a carne da mesma espécie durante a prática de seus rituais antropófagos, elas não eram padronizadas, de modo a conter propósitos subjetivos de etnia a etnia, na maneira de lidar

com estes fenômenos⁵. “Os *Guayaki*, os *Yanomâmi* e os *Wari*”, são somente alguns exemplos daqueles que, praticavam a antropofagia funerária. Estes últimos – os *Wari*’ – eram adeptos também da antropofagia guerreira” (Carvalho, 2008, p. 1).

Durante os rituais funerários dos *Guaiaky*, o corpo do indígena capturado era assado em uma grelha com varas acompanhadas de vegetais, na maioria das vezes o palmito. Esta etnia não incluía os ossos na alimentação do ritual (Clastres, 1995). Jacques Lizot (1988) relata que, Os *Yanomâmi*, na maioria das vezes, ingeriam os ossos antes da carne. Ao longo do ritual que durava meses, somente um mês após a ingestão dos ossos é que todos os convidados finalmente chegavam. Só assim, a carne começava a ser preparada e comida. Eles podiam comer a carne ou os ossos (em forma de cinzas), mas não ambos. Segundo Aparecida Vilaça (1990) que pesquisou o grupo *Wari*⁶, a carne era proibida aos familiares mais próximos, assim como o seu preparo. O corpo só era preparado cerca de três dias após a morte⁷, a carne era assada e comida com pamonha, mantendo a tradição da presença dos vegetais nos rituais. Os ossos podiam ser comidos, com mel, sem restrição.

No que tange aos chamados rituais antropofágicos guerreiros, ainda sobre os *Wari*, Vilaça (1990) ressalta que o inimigo morto em combate era levado para a aldeia⁸ onde o ritual ocorria. O guerreiro responsável pela morte do inimigo e as crianças, não podiam comer a carne. Após a ingestão, os guerreiros se alimentavam de chicha (cinzas) durante um determinado período de tempo, para não perderem as propriedades adquiridas de seus inimigos.

Os Tupinambás também praticavam o ritual de antropofagia guerreira. Segundo Staden (2007), após o combate, os guerreiros vencidos ou os colonizadores capturados que estivessem mortos ou gravemente feridos, eram comidos no próprio campo de batalha. Os outros eram amarrados em uma corda e levados para a aldeia onde eram exibidos a todos os moradores em uma espécie de desfile fúnebre. O prisioneiro era bem alimentado e escolhido por uma mulher que convivia com ele até a sua morte no ritual. O prisioneiro recebia frutos e pedras para se defender dos ataques. O diálogo final entre ele e o matador girava em torno da vingança. Após o diálogo, o prisioneiro recebia uma pancada certa na cabeça e caía morto.

⁵ O substrato comum de ambos rituais encontra-se nas grandes cerimônias nas quais se fazia questão de trazer convidados externos, a inclusão de vegetal durante a ingestão da carne e a impossibilidade de alguém em comer a carne (Carvalho, 2008).

⁶ Os *wari* não guerreavam entre si, com isso, em função dos ataques sofridos pelos colonizadores sob a alegação de que a prática estava relacionada a fenômenos de magia negra, bem como o extermínio de outras etnias fez com que as cerimônias se perdessem na década de 1960.

⁷ Período em média, que levava para que todos os convidados a participarem do ritual se reunissem.

⁸ Entre os *Wari*, por vezes levava-se à aldeia apenas algumas partes do inimigo morto.

No entanto, o matador não comia carne. Enquanto que, as crianças se alimentavam do sangue que as mães espalhavam no seio durante a amamentação.

A guerra praticada nas sociedades antropófagas, continha, acima de tudo, uma função social. Eles não reconheciam a tortura, o sadismo ou acúmulo de riqueza e terras em suas práticas, assim como encontramos nas sociedades ocidentais. A guerra ocorria contra determinado membro da etnia, sem a pretensão de escravizar ou liquidar a tribo inteira. Os ataques não ocorriam na calada na noite, nem mesmo se empenhavam sobre as mulheres ou crianças. Ou seja, o que movia estas sociedades era a vingança e não o acúmulo de mercadorias (Viveiros de Castro, 2002). Os rituais antropofágicos envolviam aliados circunvizinhos que muitas vezes levavam dias para chegar a seu destino para assim reforçar os laços de solidariedade entre membros do grupo e fora dele:

“[...] os inimigos eram indispensáveis para a continuidade do grupo [...]. O próprio diálogo do ritual de execução confirmava essa ideia, pois carrasco e vítima justificavam seu papel fazendo referências às vinganças passadas e futuras, respectivamente. O executor dizia: ‘Sou aquele que te matará, pois você e seu povo mataram e comeram muitos dos meus amigos’. Ao que o prisioneiro respondia; ‘Quando morrer ainda haverá muitos para vingar minha morte’ ” (Almeida, 2010, p. 37).

O termo canibalismo não passou de uma invenção colonialista, cujo objetivo ideológico era criar uma justificativa para legitimar a barbárie aplicada aos povos indígenas. Enquanto que:

“Os Tupinambás não pretendiam dominar nem negar o outro, mas vivenciá-lo, relacionando-se intensamente com ele. Daí a receptividade e abertura ao contato que tanto surpreendeu os europeus e possibilitou a colonização. Tratava-se, afinal, de uma sociedade na qual a troca era um valor a ser sustentado, característica fundamental que deve ser considerada quando interpretamos suas relações de contatos com os estrangeiros” (Almeida, 2010, p. 39).

Para a civilização ocidental, as práticas antropofágicas dos povos indígenas estão associadas à falta de cultura/civilização destas sociedades (que não deveriam ser designadas como sociedades). Que posteriormente, passaram a ser consideradas práticas culturais de sujeitos com humanidade. Enquanto a humanidade era universal, as culturas variavam de acordo com a sociedade em questão. Com isso: As variedades não passavam de etapas distintas de um só processo evolutivo, “liderado pela cultura ocidental. [...]. Assim, a inserção forçada dos povos colonizados da história do Ocidente era duplicada por uma reflexão teórica - o evolucionismo” (Viveiros de Castro & Velho, 2018, p.2). Assim, cabia ao homem branco e civilizado em maior grau, educar os povos supostamente atrasados e estimular sua evolução que iria culminar, necessariamente ao estágio atingido pelos povos ocidentais. Em nome do

fundamentalismo religioso, se cometiam atrocidades muito mais cruéis se comparadas aos rituais indígenas.

1.2 PERSPECTIVA OSWALDIANA

Em meados do século XIX, cresce na Europa o interesse pelas culturas de matrizes tribais, isto é, africanas e ameríndias. Não obstante, atribui-se um caráter revolucionário às culturas tidas como primitivas, podendo ser considerado compatível com o fascínio naturalista e tecnicista, que vê a ciência como mecanismo de salvação, capaz de curar enfermidades de toda ordem. O chamado primitivismo⁹ é retomado na Europa, sobretudo, na França (capital cultural da época) que através de movimentos artísticos estimulou o instinto de nacionalidade a diversos países. Tal postura encontrou terreno fértil nos países latino-americanos, colonizados e permeados pelo embate entre suas raízes e a cultura estrangeira.

“[...] a cultura negra foi marcante na literatura, na música, na dança e na pintura do início do sec. XX. Apollinaire, seguido de Tzara, Jean Cocteau, Max Jacob e Philippe Soupault publicaram inúmeros poemas e relatos sobre os negros; Blaise Cendrars editou, em 1921, *Anthologie Nègre*, importante obra em que faz uma coletânea de lendas e provérbios africanos. A partir dessa obra, surgiu o balé *A Criação do Mundo* musicado por Darius Milhaud e cenografado por Fernand Léger. Na cenografia e na pintura, não só Leger, mas também Picasso, Brancusi, Lasar Segall e Tarsila fizeram do negro uma figura constante em suas produções” (Bitarães, 2004, p. 20).

Neste sentido, no Brasil, a antropofagia oswaldiana girava em torno de discussões fundamentais na década de vinte: “como construir uma tradição cultural legítima no país e como se relacionar com a cultura estrangeira. [...] A antropofagia estava apoiada num olhar ambivalente – para dentro do país, outro para fora” (Bitarães, 2004, p.16). A primeira perspectiva estava relacionada a valoração da cultura nacional, inclusive a miscigenação que, passa a ser evidenciada e não mais subjugada. A segunda perspectiva nos revela que a antropofagia observa cuidadosamente a renovação modernista na Europa. Sendo esta renovação no âmbito da arte aplicada em geral aos vários movimentos artísticos e literários, como cubismo, expressionismo, futurismo, vorticismo, construtivismo russo, dadaísmo, entre

⁹ “Os vanguardistas viam o primitivo como uma volta ao estado original dos gêneros artísticos, já que suas características prometiam um contato com a essência das artes, que ainda não haviam sido corrompidas pela evolução do processo artístico no decorrer da história. Nesse caminho de retorno ao estado original, os artistas redescobrem a pureza e a inocência que permeavam o ato criativo: as artes, como antes eram livres da opressão do academicismo e da tradição, se davam com tamanha naturalidade que era possível maior contato com a realidade e com a vida. Eis o meio pelo qual a vanguarda poderia conectar-se com a novidade do mundo moderno, revelando-o espontaneamente. A modernidade da sociedade estaria, assim, presente de forma imanente na arte vanguardista, diferentemente da mimese” (Araújo, 2019, p. 425).

outros (Camargo, 2002). Ou seja, a ideia principal visa a reelaboração do movimento artístico no Brasil com objetivo de implantar um projeto nacional.

De acordo com Mário da Silva Brito (1997), Oswald de Andrade foi o primeiro a trazer ideias vanguardistas de sua viagem pela Europa em 1912. Mas, ao contrário dos vanguardistas europeus que se inspiravam “no exotismo dos povos e das culturas primitivas, como nos africanos e indígenas, no Brasil, os artistas voltaram seus olhos para a nossa própria história, cultura e tradições populares” (Araújo, 2019, p. 7). No Brasil, o Modernismo ao invés de excluir as supostas deficiências, atribui a elas um novo significado:

“Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem” (Candido, 2006, p. 126).

Além disso, convém atentar que, os rumores da Primeira Guerra Mundial também impactaram a arte Moderna, na Europa e no Brasil. No pós-guerra, jovens artistas e intelectuais com ousadia, motivaram-se a criar projetos culturais associados às questões em voga neste período, como o nacionalismo e a industrialização que se estabelece, especialmente, em São Paulo (Ajzenberg, 2012). A partir desse fato, o universo artístico influenciava-se pelo espírito de modernidade e pelo radicalismo da guerra, que por sua vez, despertou o impulso de renovação estética na medida em que rompia com a mimese da arte vigente (Araújo, 2019). Com efeito, o Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado (Candido, 2006).

São Paulo já na primeira década do século estava em plena transformação. Seja pelo grande fluxo imigratório europeu¹⁰, derivado da necessidade de cobrir a demanda de mão de obra no setor agrícola, seja pela industrialização incipiente permitida pelo acúmulo de capital dessa mesma agricultura. São Paulo se destacava do resto do país, inclusive da Capital Federal, na época, o Rio de Janeiro¹¹. Seu alto grau de transformação econômica implicava,

¹⁰ A visão de Oswald sobre o potencial migratório dos europeus, sobretudo os italianos no Brasil, deu origem em 1911, ao jornal Pirralho. Com caráter satírico, caricaturesco e quinzenal. Em sua segunda edição, o jornal passou a contar com a mistura irônica a língua portuguesa com a italiana. O periódico durou até 1918 com modesto alcance popular. (Rezende, 2006, p. 14).

¹¹ “[...] os cariocas contavam com instituições como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de música, a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico, o Gabinete Português de Leitura o Teatro Municipal e a Escola Nacional de Belas-Artes, que, sob o amparo direto do governo absorviam as verbas

outro tanto, de alteração no plano social, com o advento da burguesia industrial, do proletariado a ela vinculado e das classes médias em formação (Waldman, 2013).

O fluxo migratório é de suma importância, tendo em vista que foi o maior contingente de imigrantes da época¹². Em 1890 contabilizava apenas 65 mil pessoas no município de São Paulo, com a lei do povoamento do solo, sancionada em 19 de abril de 1907, poucos anos depois a população chegou a cerca de um milhão de habitantes. Que por sua vez, estimulou a variedade de tradições, o antigo “cadinho”, miscigenação composta de índio, lusitano e negro, somavam-se o italiano, o alemão, o eslavo e o anglo-saxão (Camargo, 2002). Já na década de 1920:

“dois terços dos 579 mil habitantes paulistanos constituíam-se de estrangeiros, com um respeitável contingente de italianos, que respondiam por mais da metade da população adulta do sexo masculino. E dos 3.390.00 imigrantes que desembarcaram no país entre 1871 até aquele ano, mais de 1.373.00 eram italianos, a maioria dos quais instalados no Estado de São Paulo, cujos fazendeiros e grandes proprietários de terras favoreciam a vinda dessa mão de obra” (Camargo, 2002, p. 46).

Cabe ainda uma reflexão sobre o impacto da família Prado, na administração da cidade paulistana, que teve significativa influência neste período, embora a origem dos Prados date desde a primeira década do séc. XVIII com suas ressonâncias na política. Antônio Prado, pai de Paulo, que durante o império havia se tornado deputado de 1826 a 1864¹³, de 1899 a 1910 administrou São Paulo, sendo responsável pelo projeto de urbanização da cidade a partir do modelo seguido em Paris no final do século XIX. Em sua gestão, foi inaugurado o Teatro Municipal, em 1909, que se tornou o local privilegiado para apresentações culturais e de atualização artística. É nesse teatro e por meio de Paulo Prado que a Semana de Arte Moderna será lançada e na conferência inaugural, intitulada “A emoção estética na arte moderna”, Graça Aranha declara os princípios da nova arte que nascia no Brasil (Waldman, 2013). Sem respaldo das verbas públicas centralizadas no Rio de Janeiro, e impossibilitadas

disponíveis, mantendo a hegemonia no campo cultural” (Ajzenberg, 2012, p. 45-46). No entanto, na cidade, imperava a arte acadêmica, de modo que havia pouco espaço para as artes marginalizadas.

¹² Segundo Azevedo (2018, p. 91) [...], numa perspectiva geral, o nome com pronúncia francesa se deve também à influência dessa cultura no Brasil do século XIX ao começo do século XX (Oswáld nasceu em 1890, em São Paulo”).

¹³ “[...] assumindo logo em seguida os cargos de deputado geral (1869-72; 1872-1875; 1885-1886), Presidente da Câmara (1877-1880), Ministro da Agricultura (1885-87), Senador (1887-1889) e Ministro dos Estrangeiros (1888). Já durante a República, A São Paulo dos Prados Ponto Urbe, 13 | 2013 1 é ainda o prefeito que mais tempo fica no cargo, somando quatro mandatos consecutivos, função que exerce junto com a presidência de diversas empresas como: Banco do Comércio e Indústria, Companhia Paulista de Estradas de Ferro, Curtume Água Branca, Frigorífico Barretos, Vidraria Santa Marina, Automóvel Clube e os negócios imobiliários no Guarujá” (Waldman, 2013, p. 2).

pela arte ortodoxa que imperava na cidade, os modernistas contaram com apoio da oligarquia de São Paulo.

No entanto, significativos eventos relacionados à arte moderna no Brasil, já haviam ocorrido aqui, em menores proporções ao que viria a ser a Semana de Arte moderna de 1922. Em 12 dezembro de 1917, a exposição de Anita Malfatti foi uma das molas propulsoras da Semana. A mostra ocorreu em um salão no centro de São Paulo que reuniu 53 trabalhos de diversos artistas. Os artistas tinham traços do cubismo e do expressionismo, cujo trabalho de Anita buscou inspiração. Os jornais da época registraram a amostra composta de obras estranhas. Monteiro Lobato, realizou a crítica mais ácida à artista, opondo-se a visão dupla, este era mais ortodoxo em relação à arte nacional. Lobato ao criar personagens fantásticos do folclore popular, tais como, sacis e caiporas, acreditou que eles pudessem substituir a mitologia importada de ninfas e faunos com suas vestimentas típicas do inverno europeu que nada tinham haver com o clima tropical que há no Brasil (Camargo, 2002).

Em termos formais, os modernistas atacavam, na literatura, a poesia parnasiana¹⁴ e o lirismo romântico, e, nas artes visuais, a recorrência de padrões que submetiam a arte à estética naturalista identificada com o passadismo.

Em uma pensão localizada na Pedro Américo com a praça da república que abrigava reuniões de Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Oswald de Andrade entre outros, muito antes da Semana de 22 eles já debatiam questões pertinentes ao modernismo. Nas palavras de Oswald: “Falávamos de Picasso, discutíamos o surto da renovação cujos ecos nos chegavam da Europa, graças a nossa condição de centro industrial e econômico importante, mais importante que o Rio de Janeiro” (Andrade, 1990, p. 221). Oswald foi “uma espécie de preparador do Modernismo, sugerindo a ruptura com os velhos padrões, estimulando rebeldias estéticas, agitando o meio no sentido de uma mudança” (Candido & Castello, 1964, p. 64). Segundo Hoffmann (2017), é em fevereiro de 1922, com um festival de artes planejado para se tornar mito-fundador da modernização das artes no Brasil, denominado Semana de Arte Moderna, que institucionaliza a arte moderna no Brasil. Foram três os atributos da Semana: a exposição de artes (pintura, escultura, desenhos e arquitetura – com desenhos e uma maquete), a música e, sobretudo, as polêmicas críticas de arte e de literatura.

¹⁴ Movimento literário com origem na França atacava a simplicidade da linguagem e privilegiava, principalmente o apego à tradição clássica, versos regulares e pontuação rigorosa com versos presos à amarras formais

Embora, hoje estudada no âmbito acadêmico, em sua época, a Semana de 22, foi alvo de vaias ferozes. Somou-se ao ataque a pouca repercussão da mostra, o conjunto de acontecimentos à época. Entre estes acontecimentos, chamamos atenção para o centenário da independência que começou em 7 de setembro de 1922, comemorada com uma exposição internacional. Devido ao sucesso popular, esta exposição permaneceu no ano de 1923; Também lembremos que, 1922, é o ano da fundação do PCB (Partido Comunista Brasileiro); no mesmo ano, houve o primeiro levante político dos tenentes, com o famoso episódio dos 18 do forte¹⁵; 1922, é o ano em que o presidente Epitácio Pessoa, cria o museu histórico Nacional e simbolicamente, isto é fundamental, pois quando a república se estabelece em 1889, há uma proibição da circulação de objetos relacionados à monarquia. Portanto, 1922 assiste à exposição de arte moderna que é a ruptura com o passado e a criação do museu histórico nacional (caracterizado pelo que é da ordem do erudito, da monarquia), ou seja, uma ponte entre o presente republicano e o passado monárquico.

A autonomia, dos modernistas brasileiros não era tão evidente quanto eles gostariam. Muitos designavam os modernistas nacionais como futuristas. Com isso, no ano seguinte à realização da Semana de 22, Oswald viaja à Europa e durante os estudos acerca dos “ismos” percebe que o substrato comum mais latente entre eles é o primitivismo. O fator preponderante entre os europeus é o elemento cultural fundamental da terra natal de Oswald. “[...] no Brasil, as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente” (Candido, 1976, p. 121). É neste ambiente que, no âmbito da pesquisa formal os modernistas se inspiravam, de maneira desordenada, nas correntes literárias de vanguarda na França e na Itália. Assinalemos, porém, que essa referência tem caráter bastante diverso dos anteriores. (Candido, 2006).

“A Semana de Arte Moderna foi, sem dúvida, um marco na vida cultural do país. Mas, depois das transformações, sobretudo no campo das artes, iniciada pelo modernismo, os companheiros da Semana de 22 haviam se acomodado – na visão de Oswald. Para ele, o modernismo estava virando ‘escola’, entrando na Academia Brasileira de letras e se enquadrando como nova ‘arte oficial’ ” (Azevedo, 2018, p. 80).

¹⁵ “Menos de 15 dias após a realização da Semana de Arte Moderna, as eleições presidenciais consagraram a vitória do candidato situacionista, Artur Bernardes (1875-1955), o que levou algumas unidades militares do Rio de Janeiro e do Mato Grosso a se insurgirem contra o governo. Entre elas estava a unidade do Forte de Copacabana, que iniciou sua revolta em 5 de julho, [...] Muitos dos suspeitos de conspirar contra o governo são presos no dia seguinte ao levante de Copacabana, entre eles Graça Aranha, que ficará de tido durante quase um mês. Nessa ocasião, Oswald de Andrade teria endereçado ao governo um manifesto de intelectuais paulistas, por ele redigido, pedindo a soltura do amigo. Logo após ser liberado, Aranha é convocado novamente para se apresentar à Polícia para uma acareação, mas prefere se afastar do Rio de Janeiro e da perseguição policial, fugindo para o interior de São Paulo, onde se estabelece em uma das fazendas de Antônio Prado, a São Martinho” (Waldman, 2010, p. 6).

Oswald, na contramão, retorna ao Brasil, com intuito de explorar o primitivismo e dar um rosto próprio ao modernismo brasileiro. Em 1928 ele lança a revista de antropofagia, cujo primeiro número, contém o *Manifesto antropófago* (1928), que por sua vez, potencializa as ideias do manifesto *Poesia Pau-Brasil* (1924) e que demarcava uma divisão ideológica com outras correntes de pensamento oriundas do Modernismo, em especial o nacionalismo “verdamarelista”.

Constitui uma das vertentes mais relevantes do movimento modernista aquela inaugurada pelo *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, que decerto tirou proveito dos diversos “primitivismos” do início do século XX na Europa, entre eles, o do *Manifeste Cannibale Dada* e da revista *Cannibale*, do dadaísta Francis Picabia, ambos de 1920. Entretanto, segundo Augusto de Campos (1975, p. 5) “Quanto ao manifesto Canibal Dadá, [...] é um típico documento dadaísta [...] um niilismo que nada tem a ver com a generosa utopia da nossa antropofagia”.

Para Azevedo (2018, p. 74) a retomada da ideia do canibal pelas vanguardas europeias configura-se em certa impropriedade ao retomar tal termo, pois “o mundo primitivo esta deveras distante daquela civilização”. Enquanto que, no Brasil a antropofagia criada a partir da metáfora do índio trata de absorção das origens naturais do país.

“é um novo paradigma o pensamento antropofágico: sua forma de atuação é não só a devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Nesse sentido, Oswald procura ver com ‘olhos livres’ as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma ‘tradição’ brasileira: a antropofagia” (Azevedo, 2018, p. 75).

Conforme a autora, em suma, a antropofagia se apresenta como movimento de resistência diante das consequências da colonização que a todo custo impôs na selva matriarcal um novo sistema de via com trabalho escravo, divisão da sociedade em classes e herança. Portanto, a antropofagia nasce em resposta a tudo isso.

1.3. NEO-ANTROPOFAGIA

Em 1966, Caetano Veloso, Júlio Bressane, Eduardo Escorel, Nara Leão, entre outros admiraram a revolução estética musical proposta por Maria Bethânia, cuja *performance* agressiva no palco, rompia com o estereótipo que pairava em torno da mulher, vista muitas vezes como portadora de comportamentos comedidos e com papéis coadjuvantes. Bethânia foi considerada a deflagradora do movimento Tropicalismo, embora não tenha se filiado a ele. No ano seguinte, Caetano assistiu ao filme *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, a partir de então, pensou em maneiras de transpor a revolução estética e o conteúdo da película que criticava a própria esquerda bem como o Cinema Novo a um movimento maior. No mesmo ano, o compositor foi assistir à peça *O Rei da Vela* (1967) de José Celso: “*isso aí é Tropicália, a minha música. Meu queixo caiu. É tudo que eu queria. Eu não conhecia o Oswald de Andrade e fiquei apaixonado por aquilo*”. Caetano havia composto a música “Tropicália”, após o Festival de 1967, cujo nome fora sugestão de Luís Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Terra em Transe* (1967), em função da obra homônima de Hélio Oiticica (Documentário Tropicália, 2012 de Marcelo Machado - 00:09:28 e 00:06:44; Bethânia bem de perto, 1966 de Júlio Bressane).

O Tropicalismo foi o resultado de uma tomada de consciência desencadeada em 1967 nas artes visuais, no teatro, na literatura e no cinema, como um movimento de intervenção organizado por artistas da área de música popular. Logo, esta tendência artística de ruptura estética transcendeu a música ao unir todas essas manifestações artísticas. Focos de rupturas encontravam-se no espetáculo teatral *O Rei da Vela* de José Celso, no programa do Chacrinha e, em filmes como, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla. Seus principais representantes foram os músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão, Caminam, Torquato Neto, Os Mutantes, Rogério Duprat e artistas de outras áreas como Júlio Medáglio, Hélio Oiticica, Rogério Sganzerla e Glauber Rocha. A poesia concreta, com os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, juntamente com Décio Pignatari. Todos abraçaram esta renovação estética (Wisnik, 2005; Viana, 2007).

Caetano, em entrevista ao documentário *Tropicália* (2012 - 00:06:05 e 00:06:46) de Marcelo Machado, declara que, na época, havia um forte espírito de nacionalismo no país, de modo que tudo que vinha de países estrangeiros era atacado sob a acusação de serem imposições imperialistas, principalmente o que vinha dos Estados Unidos. Porém, o compositor ia contra corrente ao alegar que apreciava a música e os filmes estado-unidenses.

Portanto, sua intenção de combater o Golpe Militar Brasileiro de 1964 não era uma devoção cega ao nacionalismo.

Garcia (2007) defende a preocupação de uma arte com viés nacionalista como ocorreu com os modernistas de 1922, que então, voltou a ser pauta entre os anos 1950 e 1960, quando intelectuais alinhados ao movimento nacionalista procuraram viabilizar o desenvolvimento nacional. Tal ideário motivou categorias artísticas, projetando nacionalizar a prática artística no campo da música, do cinema, das artes visuais, da literatura e do teatro que, instigadas pela estética internacional, eram julgadas desviantes da realidade do Brasil. Essa atenção se revelou no cenário tropicalista por via da formação de uma arte nacional-popular, superpondo a figura do povo brasileiro.

Celso Favaretto (2000) atribui distinção entre a antropofagia oswaldiana pertencente ao contexto dos modernistas de 1922 e a antropofagia tropicalista da década de 1960 levando em conta que, enquanto os modernistas da década de 1920 estavam focados em discussões sobre a identidade da cultura e da arte brasileira, os tropicalistas estavam inseridos em um debate acerca da indústria cultural. De modo que houve uma transferência do enfoque em fatores étnicos para políticos e econômicos.

Guiomar Ramos (2008) aponta a importância das diferenças e semelhanças com a década de 1920 na construção do quadro tropicalista.

“As semelhanças: no Modernismo, as ideias do *Manifesto Antropófago* e da *Revista Antropofágica* vêm quebrar com uma dicotomia ingênua até então, entre um nacional romantizado que nega tudo o que é estrangeiro, (presente através dos grupos Anta e Verde-Amarelo); o final dos anos 60 também encontra esse aspecto, pautado por uma cultura nacional que se apoiava na oposição à influência estrangeira. A grande diferença: o conceito de antropofagia de uma e de outra época tem uma perspectiva da cultura nacional bastante específica de cada momento. O resgate da antropofagia em final dos anos 1960 encontra a frustração advinda do golpe de 1964, o quadro de uma arte desgastada em sua relação com a cultura popular” (Ramos, 2008, p. 19).

Foi através do poeta Augusto de Campos que Caetano Veloso teve acesso ao livro de poesias de Oswald de Andrade, considerado um grande escritor construtivista e também, um profeta da nova esquerda e da arte *pop*. Ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Caetano chega a inferir que “O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (Campos, 1974, p. 207):

“Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte *pop*: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse ‘antropófago indigesto’, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia

brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai” (Veloso, 1997, p. 179).

Vale frisar que, muitos artistas relacionados ao Tropicalismo, como Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, José Agripino de Paula, Gilberto Gil e Hélio Oiticica reafirmam esta unidade, entre Tropicalismo e Oswald de Andrade. Porém, também, há entre integrantes centrais do movimento, a alegação de disjunção desta unidade. Em entrevista ao *Programa Agenda* (2008 - 00:04:22 e 00:04:31), Tom Zé declara¹⁶ que “*está estabelecido que o rock internacional e Oswald de Andrade fizeram a Tropicália. Mentira. Eu mesmo, não conhecia Oswald de Andrade e estava fazendo Tropicalismo*”. Contudo, a declaração de Tom Zé implica mais em ausência de hierarquias na configuração do movimento do que um completo desprendimento da antropofagia oswaldiana ao grupo tropicalista. Cabe a nós interpretar o depoimento com atenção. Lembremos a letra da música *Tô* (1976), em que Tom Zé, diz: “Eu tô te explicando pra te confundir. Eu tô te confundindo pra te esclarecer. Tô iluminado pra poder cegar. Tô ficando cego pra poder guiar”.

Granato (2018) enuncia que a polarização estava em evidência no âmbito cultural. Havia um ambiente cultural marcado pela presença massiva da cultura pop americana difundida no rádio, TV, discos, magazines, etc. onde suscitava o entusiasmo ingênuo daqueles que se contentavam em abraçar alegremente as promessas na nascente sociedade de consumo. De outro lado, isto é, à esquerda, erguia-se o sisudo ideário do “nacional-popular”. Para seus adeptos, urgia proteger o Brasil das investidas *ianques*, de modo que o povo viesse a trilhar o caminho de um desenvolvimento autônomo. O ódio ao “americanismo” era tal que, em 1967, um grupo de artistas – incluindo Elis Regina, Jair Rodrigues, Zé Kéti, Geraldo Vandré e Edu Lobo e Gilberto Gil – organizaria uma passeata pelo centro de São Paulo para protestar contra a guitarra elétrica. Que contou com o principal fundador do tropicalismo, Gilberto Gil.

A posição de Gilberto Gil na passeata é explicada por Caetano Veloso em entrevista¹⁷, onde declara que foi convidado por Gil para participar da reunião cuja pauta seria a organização da passeata. Caetano optou por não fazer parte da reunião e da passeata, por não concordar com os ideais. Desde início da década de 1960, Gil incentivava a difusão da guitarra elétrica e sua participação era no mínimo irônica. No entanto, o contexto se deu entre o programa da Elis, *O Fino da Bossa*, transmitido na *Record TV* e que estava com pouca

¹⁶ ZÉ, Tom. Entrevista Tom Zé (Tropicalismo) concedida ao Programa Agenda. Rede Minas, Minas Gerais, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8>

¹⁷ VELOSO, Caetano. Documentário Jovem aos 50 – A história de Meio Século da Jovem Guarda. Entrevista concedida a Sergio Baldassarini Junior. Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DtPFgs4T-Us>

audiência em detrimento ao programa Jovem Guarda, apresentado por Roberto Carlos. O grupo de artistas Decidiu transformar o programa com a Elis em uma espécie de frente única da televisão brasileira, com isso o programa passaria a ser apresentado por diferentes artistas. Entre eles, Elis Regina, Wilson Simonal, Geraldo Vandré e Gilberto Gil. Cada um apresentando um programa ao mês. Segundo Caetano, a passeata foi uma estratégia de *marketing* para o lançamento do programa. Ele destaca a influência de Elis Regina na decisão de Gil, levando-se em conta a contribuição da cantora na inserção do tropicalista na cena musical pré-1967.

A tendência se estendia ao cinema, de modo que o Cinema Novo passava a ser mais atacado por outros cineastas que estavam dispostos a uma reconfiguração da estética áudio visual. Rogério Sganzerla, em 1966 já fazia críticas ao movimento como podemos constatar no seu primeiro filme, o curta *Documentário* (1966). Dois anos depois, ele realizaria seu primeiro longa, o filme que rompeu significativamente com o Cinema Novo - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Com o segundo longa, *A Mulher de Todos* (1969), ele atacava a esquerda clássica ao apresentar como protagonista, a personagem Ângela Carne e Osso, mulher que não encontra no uso de substâncias psicoativas uma vida decadente, mas sim, revolucionária, cheia de vida. A personagem foi protagonizada por Helena Ignez, ex-esposa de Glauber Rocha e na época casada com Rogério Sganzerla.

O Cinema Novo forma-se enquanto movimento com os filmes *Deus e o diabo na terra dos sol* (1964) de Glauber Rocha, *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira e *Os Fuzis* (1964) de Ruy Guerra. Neles, prioriza-se o nordeste seco e isolado em detrimento do *habitat* natural dos cineastas, jovens do meio urbano e de classe média. Há certa impaciência com a passividade da população diante da opressão. Temos filmes com baixo orçamento e equipes reduzidas em razão da utilização da câmera modelo *Arriflex*, leve e sem a necessidade de muito recurso humano para movimentá-la, contrariando assim os preceitos da Vera Cruz que se utilizava da câmera *Mitchel* que de tão pesada precisava de em média três pessoas para correr um *travelling*. Um exemplo são as filmagens do filme *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto.

Já com “seis pessoas como no *set* de filmagem de *Deus e o diabo* utilizar uma dessas câmeras leves era fundamental. A troca rápida de Chassi permite ao operador [...], ele mesmo colocar e trocar o chassi da câmera, enquanto o assistente cuidava da luz” (Barbutto, p. 136). Sem a necessidade de grandes estúdios, o Cinema Novo basicamente filmava em externas com luz natural sem rebatedores ou luz artificial, mas ainda assim era possível perceber qualidade da fotografia mesmo com pouca exposição de detalhes. A luz intensa e ausência de

grandes detalhes criava uma estética crua e original que durante muito tempo foi defendida por Sganzerla. Todavia, após a criação dos primeiros filmes do Cinema Novo, em 1970 Rogério passa a atacar ferrenhamente o movimento: “Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho depois de ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 1962 a 1965, atualmente ele é um movimento de elite, conservador, de direita” (Canuto, 2007, p. 54).

Figura 1 - Set de filmagem do filme *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto e *frame* do filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha



Fonte: As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro

Contudo, o movimento Tropicalista pode ser situado dentro de um contexto de real e largo alcance da eclosão das condições financeiras das classes média e alta que passaram a consumir eletrodomésticos com mais facilidade. Entre 1968 e 1973, o número de domicílios com televisão e um automóvel na garagem, duplicou. Em 1970, uma em cada quatro famílias brasileiras tinha uma televisão.

“A televisão ganhava cada vez mais espaço, as bancas de revistas se tornaram cada vez mais uma atração com seus jornais e revistas, etc. A urbanização da sociedade brasileira se torna cada vez mais intensa. A ditadura militar buscava se consolidar e a chamada “cultura de massas” era um forte aliado para distrair a população” (Viana, 2007, p. 39).

Vale destacar que foi Oswald de Andrade ao escrever no aforismo 29 do *Manifesto Antropófago* (1928) que “A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue” (Oswald de Andrade, 2017, p. 55) mencionou o aparelho de televisão pela primeira vez na história da literatura brasileira, levando-se em conta que os primeiros experimentos com a televisão ocorreram naquele período. Os aparelhos televisivos chegaram ao Brasil somente da década de 1950, a mesma em que Oswald de Andrade faleceu, 1954. O apreço do autor pela tecnologia pode ser evidenciado em outros escritos, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, Memórias Sentimentais de João miramar, “no qual o autor menciona inclusive um ‘telefone sem fio’, e no Manifesto Antropófago, em que aparecem tanto a televisão e o cinema americano como o bárbaro tecnizado” (Azevedo, 2018, p. 156).

A grande repercussão da *neo*-antropofagia, dado a influência de Oswald de Andrade no movimento se deu através, justamente, da televisão que exibia os festivais transmitidos pelos canais de televisão. Nessas apresentações que o Tropicalismo se fazia difundir e propagava seus ideais entre a massa. A ruptura que o movimento trazia em relação à MPB tradicional impactou a sociedade e superou as ressalvas da crítica com seu jeito inovador. A partir daí, o tropicalismo deixou de estar à margem da cultura, passando a se disseminar como algo próprio e representativo do povo brasileiro.

Antes das tele-novelas, o que predominava na programação da televisão brasileira era os festivais de música, especialmente os das *Record TV*¹⁸ e Rede Globo. No terceiro Festival de Música Popular Brasileira, realizado na Record TV, em 1967, no teatro *Paramount* em São Paulo, onde Caetano apresentou a música *Alegria, Alegria* e Gil, a canção *Domingo no Parque*¹⁹, ambas com nítidas referências ao melhor da cultura estrangeira, mas retrabalhados nas músicas, que nasceu o que viria a se tornar o tropicalismo. As músicas de Caetano e Gil geraram vaias e aplausos. Em síntese, as duas músicas foram bem recebidas pelo público e o movimento ganhou força (Di Carlo, 2019; Favaretto, 2000).

Júlio Medaglia, o arranjador de *Alegria, Alegria*, destaca que a MPB era o centro da cultura brasileira do período. A canção popular mediava o debate com seus compositores, tendo papel de formadores de opinião. Não estava em julgamento no festival, somente a questão musical, também a questão política com a MPB sendo uma arma contra a ditadura militar. A revolução tropicalista era perguntar-se sobre os limites da canção no contexto ditatorial (Di Carlo, 2019; Documentário Uma noite em 64, 2010 de Terra & Calil).

Após o festival de 1967, Caetano compõe a canção *Tropicália* do álbum *Caetano Veloso* (1968), que também dá nome ao movimento. A imprensa da época passa a atribuir aos integrantes do movimento o nome de “tropicalistas” e dá destaque, mantendo a cultura das dicotomias da época, os impasses entre artistas que não eram incomuns. Tropicalistas eram colocados em oposição a Chico Buarque e Geraldo Vandré. Os desencontros entre os artistas

¹⁸ Nesse ponto é interessante notar que a *Record TV* criara seu festival no ano anterior como estratégia comercial aproveitando a audiência de seus programas musicais, planejara um novo com o diferencial dos principais cantores do Brasil, muitos deles contratados por ela, competirem entre si (Terra & Calil, 2013). Di Carlos (2019, p. 745) afirma que “o clima de competição fora acentuado pelo engajamento da plateia, ao aplaudir ou vaiar os competidores. Explorando-o, Paulo Machado de Carvalho, diretor da Record TV, arrendou o Teatro Paramount, triplicando a plateia do festival de 1967 em comparação com o de 1966, realizado no Teatro Record, com capacidade para 700 pessoas”.

¹⁹ “O forte da música é o arranjo que ele e Rogério Duprat realizaram, segundo uma concepção cinematográfica. [...] o processo de construção lembra as montagens eisensteinianas [...] como *Alegria, Alegria*, a música de Gil define um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana” (Favaretto, 2000, p. 22).

rendiam notícias que “alimentavam o interesse do público pelo tema (seja ele o esquerdista, interessado em se armar contra o movimento, ou o ‘alienado’, que apenas via na alternativa entretenimento” (Goulart, 2013, p.4).

Em agosto de 1968, os tropicalistas se reúnem para o lançamento do que seria o manifesto musical do movimento, o disco *Panis et Circences*, pela gravadora *Phillips* que contou com a participação, além de Gil e Caetano, Tom Zé, Nara Leão, Torquato Neto, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias) e, de Rogério Duprat para os arranjos. A Revista *Rolling Stone* Brasil, em 2007, promoveu uma eleição dos 100 maiores discos brasileiros de todos os tempos, “Tropicália ou *Panis et Circencis*” alcançou o segundo lugar, evidenciando o valor histórico do disco. As músicas com viés subliminar necessitavam de esforços interpretativos em doze faixas que misturavam *rock*, samba, baião, bolero, bossa nova, *pop* e mambo. As canções não criticavam apenas a ditadura, mas direcionava seus ataques mais contundentes aos elementos que suportavam a moral e os julgamentos dela decorrentes: Família, Igreja e Estado.

No mesmo ano de lançamento do álbum, no fim de 1968, Gil e Caetano recebem convite para se apresentarem no III Festival Internacional da Canção, uma versão dos festivais da *Record TV* promovida pela Rede Globo. Continha diferenças acerca dos critérios de avaliação e da maior capacidade de público, agora no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. Relutantes em função da comercialidade do evento, os dois acabam por aceitar participar, dispostos a fazer daquele um *happening* do movimento. Inscrevem, *É proibido proibir*, que Caetano apresenta com Os Mutantes, e *Questão de Ordem*, influenciada por Jimi Hendrix e que Gil toca em conjunto com o grupo argentino, *Beast Boys* (Documentário Tropicália, 2012 de Marcelo Machado). A apresentação inova por seu conteúdo musical, mas também, por seu visual com rituais corporais, adaptados a partir do trabalho conjunto que realizavam com nomes do cinema (Glauber Rocha) e artes plásticas (Hélio Oiticica). Gil e Caetano quanto recusavam-se vestir o tradicional *smoking* nos festivais e nas apresentações de televisão, recorrem ao figurino como um modo de reiterar a mensagem alegórica inscrita na canção tropicalista.

Vestido com figurino da estilista Regina Boni, proprietária da marca psicodélica *Ao Dromedário Elegante* uma roupa de plástico verde e preta e com colares de fios elétricos com tomadas nas pontas, Caetano, em tom provocativo, rebojava os quadris sob vaias enquanto objetos eram arremansados ao palco. Ainda assim o músico foi classificado para a semi-final pelos jurados. Contudo, “[...] a experiência hendrixiana de Gil (que desagradara igualmente à plateia) não encontrou nos membros do júri referências quaisquer que os fizessem reconhecer

ali sequer uma canção. E Gil foi desclassificado” (Veloso, 1997, p. 210). Em sua segunda apresentação, Caetano volta ao palco e responde com violência ao auditório, um discurso acusando a plateia de ignorância e passividade diante da Indústria Cultural.

“Mas isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir, este ano, uma música, um tipo de música que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado! São a mesma juventude que vão sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada”. (Documentário Tropicália, 2012 de Marcelo Machado - 00:37:43 e 00:38:20).

O ataque do público a música *É Proibido Proibir*, situa-se ao viés universal da canção. Gil e Caetano, após a ascensão midiática com as músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, ambas de 1967 potencializaram o caráter Tropicalista das composições de modo que, fomentado pela imprensa, criou-se uma atmosfera duvidosa no que tange a seriedade do movimento. Setores até mesmo da esquerda²⁰, músicos ligados a música de protesto, consideravam as composições passivas ao imperialismo cultural estado-unidense.

Diante de tal panorama, ao tentar criar um movimento de massa, os tropicalistas desagradaram boa parte da imprensa e dos intelectuais do Brasil, bem como alguns músicos da época. O uso de guitarras elétricas, instrumento musical típico do *rock'n'roll* norte-americano, e a própria ruptura que sugeria a estética tropicalista geraram certo desconforto. O ponto culminante ocorreu durante uma apresentação no programa *Divino Maravilhoso*, na TV TUPI de São Paulo, no qual os tropicalistas Caetano e Gil apresentavam um programa semanalmente. O programa mais impactante ocorreu no Natal do mesmo ano, quando Caetano cantou *Noite Feliz* às 21:30 apontando em rede nacional um revólver que revezava entre, o público e sua própria têmpera, numa referência ao ilustrador e compositor baiano Assis Valente – levado ao suicídio por dívidas em março de 1958 (Napolitano, 2005).

Para os tropicalistas, o sucesso foi uma “faca de dois gumes”. Trouxe visibilidade e reconhecimento, além disso, chamou a atenção dos militares e de seu poder de repressão, sendo frequentemente alvo da censura política. Caracterizando-se como um movimento contracultural, ameaçava a moral e os “bons costumes” (termo bastante relativo), assumindo demasiada influência na sociedade civil, principalmente entre os jovens. A “mordada da ditadura” (Veloso, 1997, p.87) foi responsável por um período de constante instabilidade e

²⁰ A principal crítica do movimento se dava quanto à atuação das frentes radicais de esquerda, como os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes. Para os tropicalistas, apesar da mensagem dos Centros serem contestatária e até mesmo de conotação revolucionária em conteúdo, era demasiadamente formal e fiel às tradições da música popular, não se permitindo rupturas.

conflito, tanto no âmbito artístico como no intelectual, e as manifestações culturais foram tomadas como símbolos de protesto.

No mesmo ano de lançamento do disco/manifesto, Gil e Caetano são presos em uma cela solitária e forçados a fazer apresentações musicais aos militares. Em seguida ficam confinados em casa durante quatro meses e sob vigia dos militares, até que são conduzidos ao aeroporto, especificamente, até dentro de um avião rumo ao exílio “*antes de sair de dentro do avião, o Militar me disse, saia daqui e não volte e se voltar nos procure que assim nos poupa trabalho de achar vocês*” (Entrevista com Caetano Veloso, 2019 - 00:01:53 e 00:02:09)²¹. Era o fim do tropicalismo enquanto movimento.

Fortemente associada à canção popular, a Tropicália transcende. Seu poder de síntese leva Naves (2001, p. 47) a falar em “movimento cultural”, pela predisposição de Caetano e Gil pensarem criticamente a arte e a cultura brasileiras, fazendo a música popular “o *locus* por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais”. Wisnik (2005, p. 44) considera a Tropicália resultado das rupturas que eclodiram ao longo de 1967 no cinema, no teatro, na literatura e nas artes visuais, despontando como um movimento de intervenção organizado por artistas da área de música popular em 1968.

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=fUM0I_9ZLQ0

1.4 CINEMA MARGINAL

Para compreendermos a trajetória de Rogério Sganzerla, é fundamental que retomemos algumas informações históricas sobre a produção cinematográfica que diz respeito ao Cinema Marginal brasileiro, com a justificativa que a carreira do diretor se projeta neste movimento cinematográfico. Nesse sentido, realizamos nesse subcapítulo um percurso histórico sobre o Cinema Marginal, para em seguida situar contextualmente as atividades de Rogério no âmbito do cinema, ainda em parceria com outros cineastas, resenhando seus primeiros filmes, até chegarmos aos estudos propriamente acadêmicos que versam sobre o estilo do diretor.

Inicialmente, podemos afirmar que o final dos anos 1960 no Brasil marcou, historicamente, o que alguns críticos chamam de Cinema Marginal, o que é questionado, não apenas por cineastas, mas também por estudiosos que se aprofundaram na pesquisa sobre o alcance estético desse movimento. Apesar dos intensos debates sobre o Cinema Marginal, após um período de enfraquecimento do Cinema Novo, a produção de Cinema no Brasil viveu um momento de transição, cujo principal impacto ocorreu no âmbito do mercado exibidor moldado pelos censores a serviço da Ditadura Militar.

Desse modo, nesse final da década de 1960, algumas bibliografias atestam os filmes *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias, *Cara a Cara* (1967) de Júlio Bressane, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, *Jardim de Guerra* (1968) de Neville de Almeida, *Hitler no III Mundo* (1968) de Agripino de Paula, *Viajem ao fim do Mundo* (1968) de Fernando Coni Campos e *Câncer* (1968) de Glauber Rocha, para efeito de demarcação histórica, como iniciadores do Cinema Marginal. O filme de Candeias é o filme mais citado como deflagrador do movimento:

“Começou em 1967; em São Paulo, na rua do Triunfo, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: *A Margem*, que eu ousei considerar ‘o filme mais deflagrador do cinema brasileiro desde *Limite* (1928), de Mário Peixoto’. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade, João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso Zé do Caixão), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. O método de produção de Candeias em *A Margem* serviu de base. Era o melhor exemplo de como fazer um filme gastando praticamente só o dinheiro do material (negativo, revelação, câmera e nada mais). Rogério Sganzerla aprendeu mais com Candeias (que, aliás, foi quem ensinou produção a José Mojica Marins) do que no seu curso de Administração de Empresa. Posso afirmar isso porque cansei de ver o Rogério “tomando aula”

com Candeias no bar Costa do Sol, na rua 7 de Abril” (Ferreira, 2012, p. 133).

O movimento cinematográfico em questão começou a se desenvolver com o cerceamento das liberdades civis após a instauração do Ato Institucional Número Cinco²² (AI-5), momento em que o Cinema Novo perde potência enquanto movimento de vanguarda e contestador. Começam a surgir, dentro e fora do Cinema Novo, cineastas com a proposta de oxigenar o cinema brasileiro e com o intuito de realizar filmes radicais na forma e no conteúdo. Fortemente influenciados pelos ideais da contracultura, estes novos cineastas desenvolvem uma relação paradoxal de amor e ódio com o Cinema Novo (Bernadet, 1991). Segundo os integrantes do Cinema Marginal, os cinema-novistas continham em si uma estética pedagógica a fim de comunicar uma mensagem com a intenção de realizar transformações de ordem revolucionária. Por outro lado, o Cinema Marginal, repleto de irreverência estética, se comunicou sem priorizar qualquer consciência de classe de maneira tão explícita. Eles ressaltaram a falta de expectativas positivas em detrimento ao otimismo cinema-novista: “*O terceiro mundo vai explodir, quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar, não pode*” (O Bandido da Luz Vermelha, 1968 de Rogério Sganzerla - 00:07:31 e 00:07:34). Ou seja, eles questionavam a obrigatoriedade do artista e do cinema em serem engajados em sua missão política. Sganzerla declara que o cinema é “[...] inferior. Eu não chegaria a dizer que o cinema é uma arte. Eu inclusive gosto no cinema desse lado quase vulgar, esse lado popular, visionário [...]” (Sganzerla, 2007, p.59).

“O início de formação do grupo se dá historicamente no momento em que uma parte do Cinema Novo abandona propostas mais radicais de questionamento da narrativa cinematográfica e caminha em direção à conquista do mercado, através de um cinema de espetáculo. O Cinema Marginal pegaria, então esta bandeira deixada para trás e a levaria a diante. [...] Diversos parágrafos de “Uma Estética da Fome”, são proféticos com relação aos rumos que tomaria a representação dos filmes marginais no

²² Inicialmente, o golpe militar de 1964 encontrou resistência da esquerda a ponto de não cercearem com força as liberdades artísticas, em parte, também, pelos esparsos mecanismos de controle da cultura. Em 1968 eclode o AI-5 e por consequência o fortalecimento das medidas de controle por via de perseguições, censura, tortura e assassinatos. Para Ismail Xavier esse contexto fez o cinema ser responsável por assimilar a crise política da época, influenciando seus procedimentos formais. Nas palavras do autor: “uma relação muito nítida entre teor agressivo do cinema experimental aqui realizado a partir de 1969 e o fechamento definitivo do regime. Há, no conjunto da produção rotulada de cinema marginal (1969-73), componentes que assinalam tal relação: o tom apocalíptico dos discursos, a referência à repressão, à violência, à tortura. Mas a diversidade de estruturas que se pode encontrar – um filme de Tonacci é bem distinto de um filme de Rosemberg ou de João Silvério Trevisan – resulta da inserção dos diferentes filmes em tradições que correspondem a processos da cultura cinematográfica já em andamento mesmo antes do fechamento político mais radical. (...). No conjunto, os filmes apresentam aquele amálgama de impulso visceral, grito expressionista e tendência construtiva que, com variadas doses, traduz a relação dos artistas com a crise brasileira naquele momento. (...) O quadro de propostas estéticas dá expressão a um leque de subculturas de grupos marginalizados dentro do contexto patriarcal, no momento em que o provincianismo recebia um impulso militar” (Xavier, 2012, p. 54-55).

começo da década seguinte [...] o Cinema Novo ‘deve se marginalizar da indústria’, toda a proposta estética propondo a violência e o horror como única forma ‘para que o colonizador compreenda a existência do colonizado’ aponta nessa direção [...] não deixa dúvida quanto à ligação do grupo marginal com o legado do Cinema Novo” (Ramos, 1987, p. 63-64).

É sabido que a problemática do adjetivo “marginal” é imprescindível para que busquemos entender os fatores norteadores da construção do movimento. A noção de “marginal” implica uma discussão que deve ser vista com atenção, já que há diferentes acepções para esse termo. Cabe aqui, primeiramente levantar questionamentos sobre este predicado, pois a grande maioria dos cineastas marginais não está de acordo com este heterônimo. Por que eles foram identificados como cineastas marginais? Como estes cineastas classificam esta peculiar maneira de fazer cinema?

Dentro desta esfera, Carlos Reichenbach²³ (2010) explica que os filmes produzidos naquela época, pelos supostos marginais deveriam ser identificados a partir do termo “cinema Pós-Novo”, devido a ele vir depois do Cinema Novo, obviamente. Em outras palavras o cineasta argumenta que os filmes não continham pretensões revolucionárias, daí o resultado conflituoso com os cinema-novistas que desencadeou na marginalidade dos novos cineastas à época.

André Luiz de Oliveira (2019) evidencia como elemento determinante da criação da crítica do Cinema Marginal, o surgimento do filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias²⁴. O diretor baiano declara em entrevista, que nunca houve dentre os cineastas, o levantamento da bandeira do Cinema Marginal, embora eles se identificassem por via da “esculhambação” estética. Ele defende que nunca se sentiu “nem dentro nem fora”, foi “enquadrado” ao grupo de cineastas marginais. Ele ressalta ainda, que sempre foi influenciado pelo Cinema Novo. O cartaz de *Louco por Cinema* (1994), também de André Oliveira mostra um personagem “*encurralado com a lata na mão entre o cartaz de Terra em Transe e aquela foto de Oscarito e Grande Otelo, esse é o hiato onde se encontra esse tipo de cinema*” (Extras DVD Meteorango Kid, 2009 de André Oliveira - 00:13:50 e 00:14:05).

Bressane elucida a complexidade da relação destes filmes com o adjetivo marginal apontando os efeitos gerados no Cinema Novo pela maneira inovadora de filmar. Ele acredita que décadas após os primeiros filmes, a expressão marginal goza até de certo prestígio “mas

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=v-6e2wReuSo&list=PL77ACC48572984D8F&index=8>.

²⁴ “[...] antes de trabalhar como cinegrafista, havia comprado um caminhão e distribuído oxigênio, material de construção, verduras e legumes Brasil afora. Destes, o exemplo mais significativo é a irônica manchete do jornal O Globo em 8 de março de 1968: “Ex-motorista de caminhão é o melhor do cinema”. O autor, que se eximiu de assinar o nome, pretendia alegar que um sujeito pouco instruído e alheio ao universo cinematográfico superou um dos maiores intelectuais do meio num certame em âmbito nacional” (Senador, 2005, p. 7).

foi uma invenção espúria no âmbito de certo esquerdismo que não perdoava qualquer espírito de vanguarda que não rezasse pela cartilha, cinema-novista”. Ele argumenta que todas as tentativas de obter financiamento da Embrafilme eram consideradas com desprezo, ao ponto de muitos cineastas do suposto Cinema Marginal serem proibidos de entrar no prédio que sediava a produtora e distribuidora cinematográfica (Bloch, 2007).

Ainda sobre o tópico “marginal”, Júlio Calasso, promove uma questão pertinente ao tema aqui abordado quando infere que na década de 1970 surge uma empresa dominada pelos cinema-novistas, considerados por ele, o velho quadro comunista. Que por sua vez, passaram a reger o dinheiro até então distribuído entre as produtoras independentes, da estratégia de pegar uma parcela do imposto de renda das multinacionais a fim de, fomentar um fundo. “*Eles resolveram criar a Embrafilme junto entendeu? Jabour misturado junto com milicos criaram a tal da Embrafilme. A grana ficou nas mãos deles e nós viramos Marginal*” (Documentário Fio Desencapado, 2017 de Carlos Minuano - 00:05:52 e 00:09:18).

Seguindo esta linha argumentativa dos cineastas, o professor de cinema, Bernadet inicia seu artigo *Cinema Marginal?* (2012), questionando o termo já no título do texto. Assim como André Oliveira, Bernadet defende que o principal fator a estimular o termo marginal ao movimento cinematográfico pós-Cinema Novo foi o surgimento do filme *A Margem* (1967) de Candeias. A película entrou em embate com o Cinema Novo representado à época por *Terra em Transe* (1967) de Glauber²⁵. Bernadet questiona a categorização em que um movimento não pode ser de outro, por obediência à determinada cartilha cinemática, ou seja, ele questiona o suposto Cinema Marginal como uma resposta ao Cinema Novo, haja vista que, ambos os movimentos possuem diversas características comuns:

“Quando começaram suas carreiras, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane não escondiam o interesse e a admiração pela obra de Paulo Cesar Saraceni e Glauber Rocha. Por outro lado, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman e Walter Lima fizeram um pouco mais do que namorar o Cinema Marginal – Câncer, Fome de amor, Pretoria e Na boca da noite, respectivamente. Cara a cara foi recebido pela imprensa como um filme da nova geração do Cinema Novo. No entanto, acabou ficando assim: Cinema Novo e Cinema Marginal, e talvez mesmo Cinema Novo versus Cinema Marginal” (Bernadet, 2004, p. 12).

²⁵ O filme trata de quatro personagens marginalizados sociais que viviam às margens do rio Tietê. Na época de lançamento, o longa foi exibido em apenas dois cinemas, ficando uma semana em cartaz. No entanto, tomou grande parcela dos olhos da crítica que estava focada em *Terra em Transe* (1967), lançado alguns meses antes. Também, o filme rendeu ao diretor os prêmios de melhor direção no campo estadual e federal (Prêmio Governador do Estado de São Paulo e Prêmio Instituto Nacional de Cinema – INC). No INC o filme também alcançou premiações nas categorias de melhor atriz coadjuvante para Valéria Vidal e melhor partitura musical para Luiz Chaves do Zimbo Trio. Ambos haviam recebido menção honrosa no III Festival de Cinema de Brasília, em novembro de 1967.

Entretanto, Rogério Sganzerla pode ser considerado o marginal entre os marginais haja vista seu depoimento:

“A meu ver não há nenhum motivo de surpresa se o artista moderno for chamado de fora da lei. Genet, Orson Welles, Maiakóvski, Lorca ou Vigo, todos eles esgotaram o tradicional romantismo inerente à condição de artista maldito. Na verdade, esse charme já se esgotou, mas não as condições que nos fazem destruidores de valores dentro de uma sociedade que nos oprime. Eu, por exemplo, me marginalizo para afirmar minha vergonha pelo Brasil de hoje. Posso falar nos diretores que eu respeito e eles estão aí, lutando contra tudo e contra todos tentando fazer seus filmes consequentes. Não nos interessa a lei, nem a ordem estabelecida. Pregamos um cinema bárbaro (...), extravagante e marginalizado” (Canuto, 2007, p. 11).

Mesmo assumindo que a caracterização deste movimento seja problemática, Fernão Ramos, afirma diálogo com Sganzerla²⁶, ao entender que o termo marginal é o que melhor ilustra o grupo de cineastas que emergiram de 1968 a 1973. Tal fator de marginalidade pode ser evidenciado pela não intenção de realizar filmes conscientizadores e de baixo orçamento. Não havia a necessidade de chegar ao público com os filmes, buscando-se antes estar à margem do mercado, assim a marginalidade era uma escolha dos cineastas. Por isso, os filmes eram tão difíceis de serem compreendidos e até mesmo agrediam o público. As atuações dos personagens eram muitas vezes não naturalistas, mudavam de humor na mesma cena provocando inquietação no espectador.

“O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do Cinema Marginal, ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da ‘curtição’ [...] O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja (numa declaração sobre como foi fotografado *As Libertinas*, Carlos Reichenbach conta que ‘até nosso iluminador Waldemar Lima – Deus e o Diabo na Terra do Sol – torceu o nariz quando eu pedi uma fotografia porca’), pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc. A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do cinema Marginal. [...]. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o personagem central declara [...] ‘Eu tinha que avacalhar, uma cara assim só tinha que avacalhar para ver o que saía disto tudo; é o que eu podia fazer’ ”(Ramos, 1987, p. 42-43).

Mais uma vez o Cinema Marginal contrariava preceitos do Cinema Novo que, valorizava o bom gosto de cineastas canônicos, enquanto os marginais estavam interessados

²⁶ Importante lembrar que ao longo do tempo, Rogério Sganzerla passou a atacar o adjetivo “marginal” atribuído ao estilo de seus filmes, contudo, ainda hoje, outros cineastas do chamado “Cinema Marginal” declaram não se incomodarem com tal termo. Exemplos são os diretores Carlos Ebert e João Callegaro, sendo este último, amigo de infância de Rogério Sganzerla.

na contribuição dos erros, no vulgar e no *Kitsh*. O termo “Estética do Lixo” sintetiza precisamente o chamado Cinema Marginal levando-se em conta que o movimento incorporava intencionalmente à sua estética filmes de classe “inferiores”, tendo em vista o problema do mercado de exibição brasileiro:

“O Brasil importa filmes de classe A, B, C dos Estados Unidos e às vezes *vídeo-tapes* que são copiados e distribuídos em nossas praças. Há, logicamente, uma saturação do mercado nacional que bloqueia maciçamente as datas para exibições dos filmes brasileiros. Os distribuidores operam mediante a política dos ‘lotes’, isto é: se o exibidor quer exibir um sucesso tipo *Bem-Hur*, é forçado a contratar um lote de fitas de segunda linha, tipo *bang-bang*, *gangster* ou comediazinhas de televisão. Assim é que, em casas de primeira linha vemos constantemente tais fitas C sendo exibidas, enquanto os principais produtores do cinema brasileiro esperam datas e se contentam com casas de subúrbios, a preço baixo” (Rocha, 2003, p. 168).

Complementando e afirmando a citação de Glauber, como bom antropofágico, Sganzerla, aproveitava que o país era invadido por filmes estrangeiros que formavam aqui uma estética de lixos estrangeiros, para deglutir e triturar essas influências, utilizando-as como balizas para criar seu estilo cinematográfica. Objetivando “atingir uma comunicação ativa com o grande público, aproveitando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador” (Ramos, 1987, p. 381), Rogério retomava a linha antropofágica de Oswald de Andrade ao deglutir e regurgitar os invasores. Em entrevista ao jornal Pasquim, Sganzerla responde:

“Sérgio -Você acha que Orson Welles faz os melhores filmecos do mundo também? Rogério – Não, mas ele fez alguns filmecos como, por exemplo, um filme chamado *O estranho*, que eu não vi mas dizem que é horrroso. [...]. Como produção e como criação. É um filme que, em vez de estar baseado no luxo e no equilíbrio de *Cidadão Keane*, ele está baseado na miséria, na escrotidão dos atores, na diferença de qualidade, de técnica e de negativo. (Canuto, 2007, p. 60).

O Cinema Marginal, não se alimentava só de filmes “inferiores” e estrangeiros. Este movimento cinematográfico deslanchado por Ozualdo Candeias e Rogério Sganzerla, ao colocar em ação uma voracidade antropófaga, refutava hegemonias artísticas. Entre estes cineastas, havia outras referências como a retomada das chanchadas, Jean-Luc Godard, Orson Welles, Samuel Fuller, Tomu Uchida, Howard Hawks, Humberto Mauro, Mojica Marins, Jimi Hendrix, Noel Rosa, João Gilberto, Tropicalismo, indústria cultural (televisão, revistas, quadrinhos), Oswald de Andrade, Glauber Rocha e o cinema underground norte-americano (Sganzerla, 2001; Bernadet, 1991). Enquanto os povos originários deglutiam antropofagicamente os invasores, os cineastas marginais, assim como Oswald de Andrade trataram de praticar a deglutição estética.

Esse procedimento de deglutir outros cinemas ou manifestações artísticas é um dos cernes do estilo cinematográfico marginal. Em *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla²⁷, há uma referência ao enquadramento de *A meia-noite Levarei a sua Alma* (1964) de Mojica Marins²⁸, momento em que o personagem Zé do Caixão põe uma aranha sobre o corpo de uma mulher imobilizada para assassiná-la friamente. Em outro filme do diretor, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)²⁹ o personagem Jorge, encena a cena célebre do suicídio sofrido por Pierrot em *Pierrot Le Fou* (1965) de Godard³⁰.

Figura 2 - Frames dos filmes *A meia-noite Levarei a sua Alma* (Mojica Marins, 1964) e *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fontes: (<https://www.youtube.com/watch?v=MTToL582-ewQ&t=1576s>; DVD/Acervo próprio)

Figura 3 - Frames dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Pierrot Le fou* (Jean-Luc Godard, 1965)



Fontes: (DVD/Acervo próprio; DVD/Acervo próprio)

Curiosamente, o Cinema Marginal também se apropria antropofagicamente de filmes pertencentes ao próprio movimento, o que pode ser considerado uma autofagia. Podemos comprovar por via do plano que remete a um programa de televisão sensacionalista em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Sganzerla³¹, refilmado por André Luiz de Oliveira em

²⁷ SEM ESSA, ARANHA. Sequência situada entre 00:50:25 e 00:50:29.

²⁸ A MEIA NOITE LEVAREI A SUA ALMA. Sequência situada entre 00:25:59 e 00:26:15.

²⁹ O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Sequência situada entre 01:27:31 e 01:27:40.

³⁰ PIERROT LE FOU. Sequência situada entre 01:47:58 e 01:48:25.

³¹ O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Sequência situada entre 00:57:16 e 00:57:25.

Meteorango Kid (1969)³². “Eu era muito moldado pelo Cinema Novo. Quando eu assisti *O Bandido da Luz Vermelha*, que eu percebi que uma estética diferente daquela do Cinema Novo era possível. [...] estávamos cansados daqueles filmes chato pra burro” (Oliveira, 2009).

Figura 4 - *Frames* dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968) e *Meteorango Kid* (André Luiz de Oliveira, 1969)



Fontes: (DVD/Acervo próprio; <https://www.youtube.com/watch?v=qADbILKA7Jg&t=556s>)

Em meio a tudo isso, Fernão Ramos (1987) divide o movimento entre o grupo paulista de cineastas designados como cinema Marginal-Cafajeste, ligados às produções da Boca do Lixo, ao erotismo e com relevante ressonância no mercado de exibição. Como ilustração cabe citar os dois primeiros longas de Rogério, *O Bandido da Luz Vermelha* de 1968 e *A Mulher de Todos* de 1969. Ambos com produção e distribuição na Boca do Lixo garantiram relevante impacto de bilheteria e financeiro. No ano seguinte os três filmes realizados pelo diretor, *Sem Essa*, *Aranha* (1970); *Copacabana mon amour* (1970) e *Carnaval na Lama* (1970), sequer obtiveram exibição, vindo a serem descobertos décadas depois por um público estritamente cinéfilo. Sendo que, *Carnaval na Lama* foi perdido após sua única exibição, na França, e nunca foi encontrado. Outro exemplo é o filme *Jardim de Guerra* (1968) de Neville de Almeida, apesar do contato intenso do diretor com o público a partir desta obra, o mesmo não ocorre com *Piranhas no Asfalto* (1970) e *Mangue Banguê*³³ (1971), “Poder-se-ia, então, atingir o grande público através do aproveitamento ‘cafajeste’ da linguagem que ele está habituado, com uma temática de inevitável apelo comercial: o erotismo” (Ramos, 1987, p. 66). Este grupo de cineastas marginais continha a tônica do cinema norte-americano acentuada, o que os possibilitava maior aproximação ao grande público, por sua vez, habituado com o cinema estado-unidense.

³² METEORANGO KID. Sequência situada entre 00:08:50 e 00:09:14.

³³ Cujá única exibição na época, ocorreu em 1973, junto a uma exposição de Hélio Oiticica no Museu de Arte Moderna de Nova York. Desde então o filme havia sido perdido, sendo redescoberto somente em 2006, onde sofreu uma restauração que possibilitou exibições em São Paulo (2012), Rio de Janeiro (2019) e Porto Alegre (2019).

Deslocando essa discussão para o grupo carioca, outro polo do Cinema Marginal, liderado por Júlio Bressane, o qual possui raízes fincadas no Cinema Novo, encontramos um descompromisso maior com o circuito exibidor.

“Sem o mesmo esquema de distribuição paulista através dos produtores da Boca, o marginal produzido no Rio de Janeiro aparece próximo do legado do Cinema Novo, e aprofunda, de forma incisiva, os aspectos radicais que a ‘política do autor’ deixava anteverem em meados da década de 60” (Ramos, 1987, p. 94).

Seguem a linha de *Câncer* (1968) de Glauber Rocha com mínimos recursos, formato em 16mm, filmes para amigos, desvinculados na necessidade de mercado exibidor. Sem dúvida os filmes de Bressane representam o Cinema Marginal e, portanto, uma ruptura com o Cinema Novo, ao contrário dos cineastas cafajestes, ele incorpora diversas cenas gratuitas que não condizem com o hábito do público em apreciar filmes. Baseado nisso, a produtora Belair serviu como ponto de intersecção onde se aglutinou produção relevante do grupo carioca. Pela produtora passaram cineastas com significativos “primeiros filmes, como Elyseu Visconti com *(Os Monstros de Babaloo)*, o Neville (*Jardim de Guerra e Piranhas no Asfalto*), o Sylvio Lanna (*Sagrada Família*), o Serginho Bernardes (*Desesperado*) e diversos outros” (Ramos, 1987, p. 98). Neste grupo carioca se insere, também, o cineasta mineiro Andrea Tonacci, que em entrevista declara:

“[...] transformar o potencial revolucionário, transformador desta linguagem, e reduzi-la a um método de fazer produtos para um mercado é uma tragédia para o conhecimento, um suicídio para a vitalidade da cultura, da identidade. [...] seria como ter uma Ferrari para andar no trânsito de São Paulo [...] acelerando um sonho numa realidade de impotência e desperdício” (Tonacci, 2002, p. 99).

Nessa perspectiva, se configura o Cinema Marginal filmado na Bahia, inteiramente independente em relação às políticas de incentivo à cultura. Entre os anos 1968 e 1972 foram produzidos quatro longas-metragens e alguns médias e curta-metragens. *Meteorango Kid*, (1969) de André Oliveira, *Caveira, my friend* (1970) de Álvaro Guimarães, *O Anjo Negro* (1972) de José Umberto e *Akpalô* (1972) de Deolindo Checucci e José Frazão formam o grupo composto de quatro longas do Cinema Marginal baiano, sendo que o último encontra-se perdido (Macedo, 2017).

“Em Salvador, André Luiz de Oliveira fazia Meteorango Kid – Herói Intergalático, tremenda curtição que violentava alguns preconceitos da província, enquanto Álvaro Guimarães realizava Caveira My Friend, outro filme que também parece ter saído de uma coca altamente lisérgica, segundo aqueles que o viram em raras sessões especiais, tão especiais que foram feitas nos próprios laboratórios de revelação. Márcio Souza (hoje famoso escritor de Galvez e A Expressão Amazonense) vinha de Manaus para

chafurdar no Lixão paulista, conseguindo terminar um curta belo e escroto sobre Oswald de Andrade (Bárbaro & Nosso)” (Ferreira, 2012, p. 135).

A partir desse breve panorama sobre a trajetória do Cinema Marginal, cujo um dos fundadores foi Rogério Sganzerla, entendemos que estes filmes, independentemente do sub movimento (paulista ou carioca, comercial ou experimental), são marcados por questões relacionadas à contracultura, à imagem abjeta, à posição lúdica e à fragmentação da narrativa como a proposta dos filmes *Jardim de Guerra* (1968) de Neville de Almeida, *A Mulher de Todos* (1969) de Rogério Sganzerla, *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) de Júlio Bressane, *Meteorango Kid* (1969) de André Oliveira, *O Ritual dos Sádicos* (1969) de Mojica Marins, *Mangue Banguê* (1970) de Neville de Almeida, entre outros, onde estão presentes elementos como drogas, feminismo, sexo livre e minorias raciais. Vômitos, escatologia e alimentação grotesca. Atuações caricaturais, atores humoristas e deboche. Todos, temas novos para o cinema brasileiro, na medida em que estavam todos juntos em um mesmo filme. Bem como, a presença de características urbanas da sociedade de consumo, tais como os quadrinhos, *posters* de filmes americanos e imagens de produtos industriais.

Segundo Fernão Ramos (1987), o Cinema Marginal, propriamente dito, chega ao fim em 1973. Não obstante, estes cineastas marginais ainda realizam filmes com linguagem similar à década de 1970. Recentemente, Helena Ignez, levou às telas, *Luz nas Trevas, a volta do Bandido* (2013), *A Moça do Calendário* (2015) ambos roteirizados por Rogério Sganzerla, mas dirigidos por Helena Ignez e o curta-metragem *Extratos* (2019) de Sinais Sganzerla feito a partir de imagens de arquivo de filmes do Sganzerla. O cinema Marginal-Cafajeste, continuado, em partes, pela Pornochanchada, atacada por disseminar uma estética dita muitas vezes superficial e vulgar, vem sendo redescoberta e gerando reconfigurações que evidenciam seu caráter revolucionário, como podemos comprovar no trabalho de Fernanda Pessoa, *História que Nosso Cinema “não” Contava* (2017).

Foram redescobertos nas estantes empoeiradas das cinematecas, receberam restauro e exibições inéditas, fitas como *Mangue Banguê* (1971) de Neville de Almeida, *Longo Caminho da Morte* (1972) de Júlio Calasso, bem como *O Bandido da Luz vermelha* (1968) e *Copacabana mon amour* (1970), ambos de Rogério. O movimento inspirou a geração do novo Cinema-Pernambucano, sobretudo, conforme Santos Júnior (2017), a trilogia do grotesco de Cláudio Assis composta de *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011), que retratam personagens em ambientes marginalizados, “calcados numa mistura de violência narrativa e estética [...] que tem privilegiado o sujo, o feio, o abjeto, o escatológico em sua estética cinematográfica” (Rossini, 2007, p. 23).

1.4.1. Cinema Sganzerliano

A partir de uma revisão bibliográfica panorâmica, no âmbito dos estudos acadêmicos sobre Rogério Sganzerla e sua produção cinematográfica, notamos que há trabalhos de diversas naturezas que seguem enfoques de acordo com a área do conhecimento que estão vinculados, por isso, nem sempre levam em consideração a análise das imagens propriamente dita, já que se centraliza em temáticas que interessam ao campo teórico das ciências humanas em geral, o que não diminui a importância de cada uma delas. Optamos por destacar os trabalhos que mais se aproximam do foco da abordagem da presente dissertação, mas também por aqueles que registram mais detidamente informações para compreender a trajetória artística do diretor catarinense e sobre a gênese do Cinema Marginal, com ênfase na Belair filmes, responsável pela produção dos filmes objetos da presente pesquisa – *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970).

Rogério Sganzerla nasceu em Joaçaba, Estado de Santa Catarina, em 4 de maio de 1946 e faleceu aos 57 anos em 9 de janeiro de 2004 vítima de um câncer no cérebro. Embora sua carreira sempre estivesse vinculada à atividade de escritor, até os cinco anos de idade, Rogério não falava. Por outro lado, aos sete anos já escrevia seu primeiro livro de contos, o primeiro livro infantil publicado por um nativo de sua cidade natal³⁴. Aos doze anos de idade, ele escreve seu primeiro roteiro de longa-metragem o que viria a ser um exercício frequente. O interesse pelo cinema aumentou no ano seguinte, durante o período em que estudou no colégio dos Irmãos Marista em Florianópolis, onde teve aulas sobre história do cinema, ministradas pelo padre Andreotti. As aulas eram acompanhadas das primeiras idas do futuro diretor ao cineclube, que exibia principalmente, filmes dos diretores John Ford, Rene Claire e Rossellini. Estimulado, Sganzerla aos quinze anos se muda para uma pensão na Paulicéia para cursar Direito e Administração. No entanto, ele abandona o Direito dois anos após ser convidado por Décio de Almeida para escrever no Suplemento Literário do Estadão. Nas palavras de Sganzerla em entrevista à Canuto (2007, p. 74): “Ele gostava de mim e me deu uma colher-de-chá e eu comecei a escrever”.

Depois, com Maurice Capovilla, fundou uma página de cinema no Jornal da Tarde, tornou-se, ainda, redator da *Revista Visão*, da *Folha da Tarde* e da *Última Hora*. Seu primeiro trabalho no cinema data de 1966 logo após conhecer Andrea Tonacci³⁵ que conseguiu uma câmera e dirigiu a fotografia do curta de ficção, curiosamente chamado de *Documentário*:

³⁴ O livro intitulado *Novos Contos* (1954) de Rogério Sganzerla recebeu reedição em 2018.

³⁵ Andrea Tonacci estreou no festival deste mesmo ano como diretor do curta, *Olho por Olho* (1966) montado por Rogério Sganzerla.

“Resolvi fazer um 16mm. Os atores foram dois amigos meus a quem recorri na última hora. Dei a câmera a Andrea Tonacci, que é apaixonado por fotografia. Ele nunca tinha feito nada em 16mm e realizou um trabalho excepcional, como eu queria: tons claros, contrastados, simples e requintados” (Canuto, 2007, p. 15).

Conquistou o disputado *Prêmio JB Mesbla*³⁶. Entregue pela atriz Helena Ignez que viria a se tornar sua esposa. O prêmio lhe rendeu, como repórter, realizar a cobertura do Festival de Cinema de *Cannes*. Esta estadia na Europa possibilitou ao diretor, aperfeiçoar seu conhecimento técnico de cinema e circular nos festivais de Berlim e Pesaro (Canuto, 2007; Pazzini, 2010).

À exemplo de sua estreia com o filme *Documentário* (1966), Sganzerla contribuiu na montagem de outras estreias de diretores, demonstrando grande apreço pela função da montagem no cinema. Além do já citado *Ôlho por Ôlho* (1966) de Andrea Tonacci, Rogério montou os curtas *O Pedestre* (1967) de Otoniel Santos, *A Entrevista* (1966) de Helena Solberg, *Bom Jesus da Lapa - O Salvador dos Humildes* (1970) de Elyseu Visconti, *Um Sorriso, Por Favor - O Mundo Gráfico de Goeldi* (1981) de José Sette e *A Reinvenção da Rua* (2003) de Helena Ignez.

O período em que Rogério viajou à Europa, como repórter, para cobertura do Festival de Cinema de *Cannes* lhe rendeu o roteiro de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), seu filme de estreia, vencedor de mais de uma dezena de prêmios. Para Jairo Ferreira, Rogério deglutiou o melhor da “fonte brasileira (Oswald de Andrade) e estrangeira (Godard, Welles, Fuller). O Bandido ficou sendo o filme capital do Cinema Marginal, badalado unanimemente pela crítica” (Coelho, 2012, p.134). “acabou de acontecer e prestem atenção nessa imensa Luz Vermelha bem maior que a outra. Eles estão chegando” (Ferreira, 2000, p. 57). Um ano depois, ele realizaria outro filme popular e transgressor, a obra feminista *A Mulher de Todos* (1969). Rogério Sganzerla, mesmo inserido no contexto predominantemente cinema-novista, não se empenhou em produzir o modelo de cinema vigente. Este período pode ser caracterizado como a fase em que Sganzerla mais se aproximou do público levando-se em conta que ambos os filmes obtiveram impacto comercial:

“*O Bandido da luz vermelha* foi lançado em 42 salas de cinema em São Paulo. É um filme que se pagou em uma semana. [...]. *A Mulher de todos*

³⁶ O Festival JB teve “início em agosto de 1965, como um dos eventos que marcariam o Quarto Centenário da cidade do Rio de Janeiro, com participação de filmes em 16 mm e super-8 mm, sonoros ou mudos. Era promovido pelo Jornal do Brasil, sendo a Mesbla (antiga loja de departamentos) sua patrocinadora nos quatro primeiros anos. Na edição de 1968, houve apenas 48 inscritos e muita polêmica. Uma delas foi a premiação de ‘Doce Amargo’ como melhor documentário, apesar do filme ser um curta de ficção (um falso documentário sobre a vida dura de um vendedor de doces que perambulava pelas ruas de Salvador), o que causou surpresa aos seus realizadores. A última edição do festival foi em 1977” (Alencar, 1978, p. 55).

deu o dobro da renda de *O bandido da luz vermelha*. [...]. Só os filmes do Mazzaropi conseguiram mais público que o *Bandido da luz vermelha*. O meu cinema é popular [...]" (Canuto, 2007, p. 115).

Em seguida, surge a Belair, produtora responsável por produzir os dois filmes objetos dessa pesquisa, *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970) cuja origem advém da 5ª edição do Festival de Cinema de Brasília, no qual os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane estiveram presentes, cada um apresentando um de seus filmes: *A Mulher de Todos* (1969) de Sganzerla e *O Anjo Nasceu* (1969) de Bressane. “Houve um afeto pelo objeto criativo. Houve uma mútua consideração e uma mútua antropofagia” (Canuto, 2007, p. 151). Deste encontro, surge o impulso de montarem a própria produtora e tornarem seus filmes ainda mais experimentais:

“temos a caracterização da segunda fase do Cinema de Invenção – o assassinato dos pais. Enquanto filmes como *Cara a Cara*³⁷ (1967), de Bressane e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Sganzerla rompem com o Cinema Novo, mas ainda assim, dele incorporando preceitos estéticos, *Meteorango Kid* (1969); *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), de Bressane e *Orgia ou o Homem que deu cria* (1970) de Trevisan, entre tantos outros, rompem radicalmente com os cinema-novistas, de modo que o assassinato dos pais (Cinema Novo) torna-se uma tônica desta segunda fase. Há, portanto uma ‘rejeição sem ambiguidade do Cinema Novo’” (Bernadet, 1991, p. 254).

Rogério Sganzerla havia acumulado um valor monetário significativo com seu primeiro longa; Júlio Bressane herdara capital de herança e já era um cineasta renomado pelos filmes *Cara a Cara* (1967), *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e foi ao Cinema*³⁸ (1969); Helena Ignez, atriz, já havia atuado no teatro, em novelas, programas de televisão e em diversos filmes do Cinema Novo. Com isso O trio realizou entre março e setembro de 1970, a produção de seis longas-metragens. Momento em que o Cinema Marginal, com a liberdade que só a ausência de pretensão em submeter os filmes à censura poderia dar. Realizaram os filmes mais subversivos da época, como *Copacabana mon amour* (1970), *Sem essa, Aranha* (1970), *Carnaval da Lama* (1970), *Família do Barulho* (1970), *Barão Olavo, o Horrível* (1970) e *Cuidado Madame* (1970), além do curta-metragem em formato Super-8³⁹ A

³⁷ Durante o Festival de Cinema de Brasília de 1967, *Cara a Cara* (1967) de Júlio Bressane venceu o prêmio de melhor fotografia para Afonso Beato, enquanto que o diretor conquistou a premiação de menção honrosa do festival (Sganzerla, 2007, p. 146).

³⁸ Severiano Ribeiro que havia lançado o filme em um circuito de 15 salas de cinema, quando soube que o filme havia sido interditado pela censura, telefonou para Bressane demonstrando interesse em produzir outro filme do diretor. Bressane propôs que o dinheiro fosse investido em um projeto maior, a *Belair* filmes com a intenção de produzir seis longas metragens em poucos meses (Documentário Belair, 2009 de Bruno Safadi).

³⁹ Em 1965, a Kodak lança o Super 8 como uma evolução do 8 mm por conter a superfície maior. De fácil manuseio técnico propício para filmagens domésticas, com essa câmera de pequeno porte e um cartucho de três minutos de duração, era possível sair da posição de espectador para a de realizador. A máxima do Cinema Novo

Miss e o Dinossauro (1970). A produtora nunca foi registrada ou institucionalizada, teve caráter clandestino até o seu fim no mesmo ano de sua criação, 1970:

“Uma das novidades da época era o terrorismo e as técnicas do terrorismo, os assaltos a bancos, as ações rápidas, tudo planejado, ações de poucos minutos para que tudo desse certo, ação altamente clandestina. Com tudo contra só dependia daqueles que estavam operando da maneira mais obscura possível. Tudo isso, evidentemente está dentro dos filmes, isso era a novidade da época, o charme da época, eu diria a você que isso era a beleza da época. Então, evidente que isso está dentro dos filmes, agora, recriado como imagens, dentro dos filmes como poesia. Mas, sem dúvida, o terrorismo tinha muito de obra de arte ali.” (Documentário Belair, 2009, de Bruno Safadi - 00:40:57 - 00:42:06).

Os criadores da produtora contavam com auxílio de Guará, que além de ator era assistente de direção, som e fotografia. Renato La Clette e Edson Santos, ambos os diretores de fotografia e operadores de câmera. Ivan Cardoso, assistente de som e que, posteriormente ficou conhecido como diretor de filmes em formato Super-8. Maria Gladys, atriz. Neville de Almeida, ator e Hélio Oiticica, amigo, sempre presente durante as filmagens e desenhista da primeira versão do cartaz de *Sem essa, Aranha* (1970).

Em sua maioria, os filmes criticam a forma estética de se manusear a câmera e assim, marcam a opção por novas estratégias no domínio do plano-sequência que por seu lado, passou a registrar o que se apresentava diante da câmera, de modo menos idealizado. As películas permitem alterações na luz e tremores do equipamento diante das surpresas oriundas dos improvisos desempenhados em cena por intermédio dos atores. O dispositivo corre, gira em 360 graus, bate no rosto dos atores, evita imagens de bom gosto, observa-os agirem como outros animais e até mesmo rastejarem e alimentarem-se de lixo. É comum a câmera observar o ator de longe sem buscar um estado psicológico ideal.

Deve ser acrescentado, que esta mobilidade da câmera em seguir os personagens, exigindo um movimento mais dinâmico do dispositivo, sem recorrer a grandes orçamentos, em 1970, só seria possível por via de um modelo de câmera *Arriflex*⁴⁰. A câmera modelo *Arriflex* é uma das primeiras câmeras elétricas de 35mm ainda em uso. Seu sistema de tração é bastante acessível, com uma grifa e sem contra-grifa, com rodas dentadas apenas no chassi, mas apesar disso conserva uma estabilidade elogiável. Apesar do *design* antigo, uma *Arriflex*

“uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” foi radicalizada pelo advento do Super 8 que não exigia uma equipe de filmagem, tinha acesso fácil aos cartuchos de filmes que podiam ser comprados em óticas espalhadas pelo país.

⁴⁰ Segundo Barbutto (2010, p. 30), o primeiro filme de ficção, com imagens registradas por um modelo *Arriflex* foi *Prisioneiro do Passado* (1947) de Delmer Daves. Até a metade do filme predomina a câmera subjetiva do personagem principal, que vemos “rolar dentro de um barril, pegar uma carona e conversar com o motorista, descer do carro, olhar para os próprios pés e passar pelo pedágio, sempre em câmera subjetiva. Este tipo de rodagem seria impossível com uma *Mitchel*”.

em bom estado é apta a filmar sem que se note diferença entre ela e uma câmara mais moderna. O mesmo não ocorre com a tecnologia de vídeo, que a cada novo modelo aumenta a definição da imagem, levando as câmeras mais antigas à obsolescência (Barbutto, 2010).

Já no início de *Sem essa Aranha* (1970), a câmara se locomove do estacionamento de uma loja de automóveis, percorre o setor interno da loja, sai pela porta, caminha na calçada e entra no carro onde continua seu percurso. Para não haver um corte e dar continuidade ao plano-sequência, no instante em que a câmara entra no veículo, nossa interpretação é de que o equipamento é transferido para outro operador (lembrando que a produtora Belair contava com dois operadores de câmara, Edson e Renato) que se encontra dentro do carro, já apostos para empunhar o equipamento. Não percebemos nenhuma oscilação na câmara, pois a porta do carro não abre para ela entrar, nem mesmo o operador precisa se acomodar no banco para continuar a filmagem com o veículo em andamento.

Conforme depoimento de Júlio Bressane para o documentário *Belair* (2009 - 00:51:01 e 00:51:08) de Safadi, a tecnologia utilizada para as filmagens do filme foi um modelo de “câmera *Arriflex*” 16 mm. Fora isso, levando-se em conta que o filme possui som direto, alguns planos-sequência de dez minutos de duração, a troca da câmara pelos operadores em uma mesma cena sem influenciar na estabilidade do equipamento que tem haver diretamente com a leveza do equipamento: “importante entender como a *Arriflex* conseguiu fazer uma câmara com corpo diminuto e leve. Primeiro, colocou o motor embaixo da câmara e é nele que o operador segura quando a usa na mão” (Barbutto, 2010, p.32). Podemos a partir disso, interpretar que, o modelo de câmara utilizado no filme foi uma *Arriflex* 16 S, “cujo design é da década de 50, mas usada largamente até hoje [...], 16mm, é ágil, versátil e simples de operar. Permite o uso com chassi de 400 pés (120 metros), com 11 minutos de filmagem” (Salles, s.d. p.21). Como esta câmara é muito ruidosa, acreditamos que foi realizado um procedimento de abafamento do ruído, somado a anexação do gravador Nagra.

Em *Copacabana mon amour* (1970), Rogério Sganzerla potencializa a responsabilidade das cenas ao operador de câmara, pois o diretor ensaiava as cenas apenas com os atores, deixando a câmara de Renato Laclete alheia do planejamento dos movimentos que seriam executados em frente a ele, ou seja, a marcação dos movimentos de câmara era uma escolha do próprio operador e não do diretor. Sganzerla não era ingênuo, ele tinha consciência das possibilidades oriundas das câmeras modelo *Arriflex*. Neste sentido, o conceito da produtora Belair, de não depender do incentivo monetário da Embrafilme, de filmar o que queria sem receio da censura, poderia ir do roteiro constantemente alterado, da

liberdade dos atores até a autonomia do operador de câmera que estava livre para enquadrar ou desenquadrar qualquer movimento inusitado.

Contudo, a produtora foi descoberta e perseguida pela ditadura militar brasileira, que declarou que a produção dos filmes era patrocinada por Carlos Marighela. Embora isso fosse uma inverdade, os filmes tinham uma sintonia com o livro *Manual do Guerrilheiro Urbano* (1969) do militante, em concordância com o depoimento acima, em que Bressane conectou o terrorismo às imagens poéticas dos filmes. Com o autoexílio da equipe Belair, estes cineastas realizaram diversos filmes de invenção fora do Brasil, o que mereceria outra pesquisa:

“Estava eu na sala de mixagem, chegou lá o meu pai e disse que havia uma denúncia muito grave contra mim e contra o Rogério, sobre os filmes que estávamos fazendo. Que eu deveria ir com ele na casa do general Silvio Frota, comandante do primeiro exército daquele momento, que ele queria falar comigo. Eu fui lá, ele me recebeu e disse que havia um relatório contra mim, eu não li o relatório, mas ele me mostrou assim, na mão, e que ligava os filmes da Belair a um plano de subversão nacional com dinheiro do terrorismo, de Marighela. Uma coisa sem fundamento nenhum, embora os filmes fossem simpáticos a isso, sem dúvida nenhuma. A censura não determinou cortes aos filmes, a censura interditou os filmes. Foi aí que quebrou o negócio. Com isso, em uma semana nós saímos do Brasil. Eu levei com Rogério, o Cuidado Madame e Sem essa, Aranha, levei pra Paris, revelei, montamos e tiramos cópias dos dois filmes na França. Terminamos os filmes, foi de fato, o fim da Belair” (Documentário Belair, 2009 de Bruno Safadi - 01:00:01 e 01:02:09).

De volta ao Brasil, Sganzerla, realizou o filme *Abismú* (1977) considerado por muitos seu melhor trabalho e em seguida, lança três longas e um curta-metragem referente ao pai do cinema moderno, Orson Welles. Ainda produziu filmes sobre o sambista Noel Rosa e homenagens ao guitarrista Jimi Hendrix. Com o mesmo furor com que iniciou sua obra cinematográfica, concluiu sua última película, *O Signo do Caos* (2003), filme que recebeu diversas premiações, com destaque para a montagem que lembra seu primeiro filme, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968).

Mesmo após sua morte, os roteiros de Rogério Sganzerla ganharam vida ao irem às telas sob a direção de Helena Ignez. E, dado a complexidade do que chamamos de obras póstumas do cineasta, representadas pelos filmes *Luz nas Trevas, a volta do Bandido* (2010) escrito por Rogério e dirigido por Helena e *A Moça do Calendário* (2015) escrito parcialmente por Rogério e também, dirigido por Helena. O modo como Helena dirigiu os roteiros deixados por Rogério, necessitaria de maior aprofundamento dado à riqueza desse recorte. Contudo, não se trata da nossa proposta de trabalho.

Portanto, de acordo com Fernão Ramos (1987, p. 73), Rogério Sganzerla cumpre um papel intermediário entre o grupo cafajuste de cineastas marginais e o grupo carioca. Não

apenas pelos deslocamentos geográficos, mas também ao nível do discurso sobre cinema e produção. *A mulher de Todos* (1969), possui conotações eróticas como *Libertinas* (1968) de João Callegaro, Antônio Lima e Carlos Reichenbach com interesse em alcançar o grande público. Os planos, cortes e as situações são de *acessível* compreensão. A narrativa em vários pontos se distancia do estilo marginal-cafajeste para se aproximar da Belair com o dilaceramento existencial dos personagens com cenas agressivas de uso de psicoativos. Temos “o Sganzerla conhecido e o Sganzerla maldito que se acentuará nos filmes seguintes e durante o exílio em Londres”.

1.4.2 Por um cinema antropofágico

O média-metragem dirigido por Rogério Sganzerla, *Perigo Negro* (1992), é um ponto de partida interessante para pensarmos de onde derivam os rastros de antropofagia no cinema sganzerlaino. Trata-se de uma contribuição direta de Oswald de Andrade sobre a sétima arte, mesmo que em vida, ele não tenha conseguido levar às telas, qualquer procedimento cinematográfico com sua assinatura.

Em 1938, Oswald publica *Perigo Negro*, roteiro que desenha a ascensão e queda de um jogador de futebol. O roteiro gira em torno da glória e fracasso dos personagens Perigo Negro, jogador do *Estrela* e Raphael, barbeiro e torcedor ferrenho do time. O primeiro sofre uma grave lesão responsável por interromper sua carreira de jogador de futebol, enquanto que Raphael perde o emprego de barbeiro devido aos erros cometidos por não conseguir trabalhar sem interagir, fanaticamente, com as transmissões pelo rádio. Ele é traído pela esposa, Finfa, interessada no dinheiro de um coronel. Há o militante Ladisláu que com frequência convida o barbeiro a participar do movimento sindical, porém, sem sucesso. Ideologicamente ao contrário de Ladisláu, há a figura de Moscosão, proprietário do clube onde Perigo Negro atua e, que vive a explorar o jogador para aumentar seu lucro (Bastoni da Silva, 2015).

O roteiro de Oswald, *Perigo Negro*, faz menção às consequências do desengajamento político por via do futebol, ao desvirtuar o homem pobre e trabalhador da luta social. Perigo acaba como limpador do campo no qual era estrela. Sendo, portanto, explorado pelo proprietário do clube mesmo na miséria “A escolha do futebol como elemento da narrativa, para simbolizar a distração maligna que ofereceria contra o engajamento, é figura recorrente nesta fase política de Oswald de Andrade pós-1930” (Bastoni da Silva, 2015, p. 59).

Perigo Negro (1992) foi o único texto de Oswald, efetivamente filmado. Como parte do projeto *Oswaldianas*, que também conta com episódios assinados por outros diretores (entre eles Júlio Bressane). A produção foi exibida no 20º Festival Internacional de Cinema de Fribourg, na Suíça, em 2006; no 23º Festival de Cinema de Los Angeles, em 2005; na Mostra Cinema do Caos CCBB, no Rio de Janeiro, em 2005; e no Festival de Cinema de Taormina, na Itália, em 1998; e representou o Brasil na 19ª edição do *Latin American Film Festival*, em 2005 que ocorreu na cidade de Utrecht, Holanda. Rogério encarregou-se de filmar *Perigo Negro* (1992), em comemoração ao centenário de Oswald (Pizzini, 2010).

“Perigo Negro foi um grande jogador. Nunca jogou um futebol comum, e certamente esse foi um dos motivos para não ter conhecido o sucesso financeiro. [...] um gigantesco talento fracassado, mas ninguém que viu o que fez há de negar seus grandes momentos, suas jogadas brilhantes [...]. O que vale, no fim das contas, é o espetáculo? A memória que fica dos dribles? Ou os gols feitos? [...] Perigo Negro é aquele que poderia ter sido o maior, se as coisas não tivessem dado errado. Uma série de contusões e toda essa sujeira da cartolagem. [...], mas ele não era tão santo. Na hora do jogo, era gênio como ninguém, mas fora dos gramados sabe-se bem que arrumou muita confusão. Nunca foi a uma Copa, quanto mais vencer uma” (Caetano, 2005, n. p).

Levando-se em conta seus mais de 30 filmes e somente dois com sucesso de público, o que fica na memória sobre Rogério Sganzerla é sua habilidade em fazer cinema e não seus números de bilheteria. Seu cinema vem sendo cada vez mais revisitado em termos de amostras e pesquisas acadêmicas. Como um cineasta do futuro, ele cresce ao longo do tempo. Em sua época, ele poderia ter mais visibilidade se as coisas não estivessem dado errado a ponto de seu primeiro longa, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) ficar de fora do Festival de Cinema de *Cannes*. Não fosse “a sujeira da cartolagem” que no seu lugar, enviou ao Festival, *O Santo Guerreiro* (1968) de Glauber Rocha. Portanto, Rogério Sganzerla ao filmar *Perigo Negro* (1992), fala de si mesmo.

Desde 1966, Sganzerla atacava o Cinema Novo: “O cinema moderno vai-se identificar mais e mais com o cinema americano. Até o Cinema Novo, que no início insurgiu-se contra tudo que viesse do EUA” (Canuto, 2007, p. 16). As seguidas críticas culminaram no boicote ao primeiro longa do diretor impedido de ser o representante brasileiro no Festival de Cinema de *Cannes*⁴¹. Neste sentido, Helena Ignez, em entrevista, declara que a responsabilidade:

⁴¹ *O Bandido da Luz Vermelha* (1969), não foi o único filme do Cinema Marginal brasileiro que ficou inmerecidamente, fora do Festival de Cinema de *Cannes*. O longa, *Crônicas de um Industrial* (1978) de Luiz

“*Quem perseguiu foi a esquerda oficial, que impediu que esse filme fosse para o Festival de Cannes [...]. Esse era o filme verdadeiro do Festival de Cannes. Cabe a responsabilidade ao Cinema Novo, [...] impedir que esse filme fosse pra Cannes mandando um filme completamente insignificante, um filme esquecido no tempo [...] feito pela namoradinha do Brasil. A nossa luta é colocar o Bandido no lugar certo*” (Extras DVD *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968 de Rogério Sganzerla - 00:07:10 e 00:08:10).

Carlos Reichenbach (2004, p. 126) acrescenta: “[...] o papado do Cinema Novo prejudicou nossa geração. Como explicar o fato de um filme como *O Bandido da Luz Vermelha* nunca ter sido enviado a um festival importante no exterior?”. Para Júlio Calasso em entrevista ao documentário *Fio Desencapado* (2017) de Carlos Minuano, as produções independentes da Mapa filmes bem como a Embrafilme estavam mais interessadas em produzir uma estética cinematográfica padrão, isto é, o Cinema Novo em uma fase sofisticada que almejava o público internacional e o bom gosto.

No final dos anos 1960, durante os últimos filmes do Cinema Novo e os primeiros longas-metragens do Cinema Marginal, uma estética antropofágica da década de 1920, agora, contaminada pelo movimento tropicalista ganha maiores ressonâncias. Essa sopa cultural foi digerida e transformada, no cinema, em filmes como: *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha; *O Bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla; *Garrincha, alegria de um povo* e *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade; *Meteorango Kid* (1969) de André Oliveira, *Orgia ou o Homem que deu cria* (1970) de Trevisan, *Triste Trópico* (1970) de Artur Omar e *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira dos Santos, só para citarmos alguns. Todos marcados pela sobreposição de discursos heterogêneos (Ramos, 2008; Xavier, 2012; Ramos, 1987; Santana, 2014; Mota, 2007).

Seguindo essa linha, podemos extrair, além das fronteiras do cinema nacional, deste final dos anos 1960 o povoamento do imaginário da antropofagia. Filmes como *Pocilga* (1967) de Pasolini, *Week-end* (1968) de Godard, *Pink Flamingo* (1967) de John Walters, ilustram a temática do canibalismo. Neste contexto, a função do canibalismo está mais relacionada à crítica à classe burguesa como no filme de John Walters, em que o casal em questão é canibalizado por uma vingança pessoal e ato mostrado, ao vivo, por uma repórter de TV. A disjunção entre o significado da antropofagia no cinema brasileiro em relação aos “filmes internacionais pode ser retratada pelo grau de envolvimento demonstrado pelos filmes brasileiros com a problemática nacional, onde a retomada da antropofagia pressupõe uma crítica ao Cinema Novo” (Ramos, 2008 p.22).

Rosenberg Filho, importante cineasta do Cinema Marginal foi selecionado para representar o Brasil no Festival de 1978, “mas foi interdito às pressas pela Censura sem maiores explicações” (Ferreira, 2012, 136.)

Baseado nisso, ainda conforme Guiomar Ramos (2008, p. 18), vale lembrar que “Canibal é o nome da revista e do manifesto do movimento dadaísta de Francis Picabia (1920) - *a Revista Caniballe e o Manifesto Caniballe*”. Apesar disso, para os dadaístas, devorar e digerir não tem o sentido de absorver as qualidades do inimigo, mas antes, de exterminá-lo, daí a necessidade de se praticar a carnificina, exercício tão anunciado por Tzara em seu manifesto Dada.

A antropofagia no Cinema Marginal e no cinema sganzerliano, (Leandro & Cohn, 2019, p. 196) é abordada no viés positivo, em referência aos fatores teológicos, políticos e culturais da prática ancestral. Ela não tem nenhuma relação com o canibalismo de *serial killers*, viajantes perdidos em situações de fome extrema e habitantes de cidades sitiadas que inspiraram tantos filmes de horror, drama e suspense. Logo, não se trata da antropofagia “bestial de indígenas ferozes, como se vê nos *cannibal movies*, gênero cinematográfico florescente nos anos 70, sobretudo na Itália, cujo título mais importante é *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato”. A antropofagia, tal como concebe a tradição oswaldiana, se inscreve, no contexto das pesquisas etnográficas, e se situa, em oposição às interpretações moralizantes herdadas dos jesuítas e colonizadores europeus, enraizadas no imaginário coletivo.

Buscamos aqui, compreender a antropofagia no cinema sganzerliano como um procedimento utilizado pelo diretor, e não como um projeto que se preocupa em levar às telas a vida e obra de Oswald de Andrade ou outros intelectuais que contribuíram para a formação deste método, nem mesmo Sganzerla pretendeu desenhar o período colonial com a presença de índios antropófagos realizando suas cerimônias⁴².

Por outro lado, chama atenção pesquisas relacionadas à filmografia do movimento a ênfase que é dada ao tema da antropofagia. Dentre esses filmes, Fernão Ramos em *Cinema Marginal (1968-1973): A representação em seu limite* (1987) enfatiza que *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Sganzerla é um filme marco no que tange a elevação da antropofagia no cinema nacional. O longa de estreia de Rogério Sganzerla:

“em cujo estômago objetos menos apetecíveis eram imediatamente expelidos e ainda acompanhados de toda uma ladainha sobre as impurezas de sua constituição. A atração antropofágica de *O Bandido* por todo um mundo industrial, urbano, cinematográfico, que circunda a realidade da metrópole,

⁴² Exemplos neste sentido são os filmes *O Homem do Pau-Brasil* (1981) de Joaquim Pedro de Andrade. Último longa do diretor e que, retrata as vivências de Oswald em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 e *Como era gostoso o meu francês* (1970) de Nelson Pereira dos Santos, com suas imagens representativas dos primórdios da época do descobrimento do Brasil. O filme transpõe com algumas modificações a história relatada no diário de Hans Staden sobre os rituais antropofágicos praticados pelos Tupinambás.

não contém em si um discurso valorativo que intervenha dispondo esse universo numa hierarquia de importâncias. Da mesma maneira que na música de Caetano Veloso ‘Alegria, Alegria’, em meio a bancas de jornais, guerrilheiros, coca-cola, Claudia Cardinale, o lema que norteia a ação do filme parece ser o ‘por que não?’” (Ramos, 1987, p. 78-79).

Próximo desse viés analítico, Guiomar Ramos (2008, p. 105) em *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*, identifica no filme marginal, *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) de João Silvério Trevisan (um dos filmes que melhor ilustra a estética marginal), a recorrência, assim como em Oswald de Andrade, de crítica ao intelectual na medida em que o filme evidencia seu distanciamento do povo. No filme, ele aparece aprisionado em um porão, rodeado de livros e em seguida, em meio ao mato, nu, defecando e observado como um animal por personagens que “tocam-no o dedo, cheiram os livros; ele não se move [...]. Finalmente o caminhoneiro pergunta ‘Pra que esse livro aí?’. O intelectual responde, mas a língua da qual se utiliza para se comunicar é incompreensível”. Oswald estava interessado por “uma língua sem arcaísmos, sem erudição”. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos” (Andrade, 2017)

“Dentro da leitura deste filme aparece primeiro a imagem da autofagia antes da antropofagia. Através do procedimento, que tem se tornado uma marca nesse trabalho, de procurar enxergar nos filmes a imagem e o procedimento antropofágico, pode-se dizer que a cena do intelectual devorando seus próprios livros e também se suicidando é representativa na metáfora da antropofagia invertida - a autofagia - [...]. A imagem torna-se mais convincente se pensarmos se pensarmos que o ator que representa o personagem devorador de livros é, também, na vida real, um intelectual – o professor e crítico Jean-Claude Bernadet” (Ramos, 2008, p. 105-106).

Garcia (2018) em *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*, chama atenção para a figura de Moreira da Silva, vulgo Kid Moreira que ainda que esteja inserido na indústria da música é representante da cultura popular. *Em Sem essa, Aranha* (1970), Kid, ilustra a apropriação de elementos estadunidenses como podemos perceber logo quando ele aparece em cena, cantando música que diz ter apresentado em Pequim. De modo que se a cultura estrangeira chega aqui, também é possível mostrar lá o que é nosso. Os produtos culturais embaralham-se:

“Fui convidado para trabalhar em um filme em Hollywood bancando o senhor capitão Blood e aceitando a proposta vantajosa logo embarquei, eu e o Kavin Kalaway. Chegando lá fui apresentado a grandes celebridades que disseram ‘esse é um artista de verdade, diz que filmou em Berlim, cantou samba em Pequim e outras novidades’. Eu respondi ‘isso é bondade’. Embora sendo o maioral no estilo, modéstia à parte eu nunca fui banqueiro, fiquei um tanto abafado. Eu compreendia bem poucas palavras em americano, mas quis fazer o senhor bacano. Falei com Claudet Colbert, o tal Clarck Gable [...]” (Filme *Sem essa, Aranha*, 1970 de Rogério Sganzerla - 01:03:13 e 01:04:06).

Numa perspectiva mais próxima dos estudos teológicos, Puresa (2012, p. 58) em *Errantes do Cinema Marginal* (2012) se refere ao sincretismo religioso que há no Brasil, ao analisar *Copacabana mon amour* (1970). O candomblé, religião de matriz africana trazida ao Brasil pelos escravos durante o período colonial, aparece miscigenado com o cristianismo. Uma das causas consiste na proibição de realizarem suas cerimônias religiosas em solo brasileiro, por isso, os escravos burlavam a proibição realizando os cultos durante a madrugada. Em contrapartida, durante o dia, os escravos substituíam as esculturas africanas por santos católicos que mais se aproximavam da entidade original. São Jorge, por exemplo era substituído por Ogum, Jesus Cristo substituída Oxalá e São Lázaro ficava no lugar de Obaluê. Sganzerla cria seu próprio sincretismo ao inventar outras entidades. “*Há 345 anos o exu Corcovado persegue Sônia, desde que ela saiu em 1635, presa da África no navio negreiro*” (*Copacabana mon amour*, 1970 de Rogério Sganzerla - 00:05:32 e 00:05:44). Entendemos que Sganzerla identifica a figura de Cristo Corcovado como um agente da opressão. Primeiro por sufocar as religiões africanas durante a colonização e mais recentemente por simbolizar a proteção do Rio de Janeiro, entretanto limitando-se em chegar às favelas, região que sofre dia-a-dia com as mortes em função da polícia nacional, a que mais mata no mundo. Ainda assim, Sganzerla devora esta figura opressiva e a vomita em uma estética cinematográfica marginal que valoriza os marginalizados em detrimento dos privilegiados.

Numa perspectiva mais próxima dos estudos da relação histórica existente entre Oswald de Andrade e Rogério Sganzerla, Alexandre da Silva (2013, p. 156) na Tese de Doutorado intitulada: *Rogério Sganzerla & Oswald de Andrade: Diálogos (im)pertinentes de narrativas fílmicas e literárias*, defende que “Rogério Sganzerla propõe uma “antropofagia da imagem”, posto que o conceito oswaldiano é reapropriado a um “contexto onde o debate em torno das imagens, especificamente do cinema, adquiriu contornos históricos e culturais muito particulares”. Enquanto Oswald de Andrade retomou a figura do índio antropófago em busca do primitivismo na construção de uma arte nacional, para o autor, a proposta de Rogério de retorno à antropofagia oswaldiana passa não apenas pela metáfora da canibalização cultural do inimigo, mas antes pela recuperação do imaginário cinematográfico brasileiro a começar pela devoração de Humberto Mauro, um cineasta primitivo capaz de contribuir para a construção de um cinema nacional, no caso, o cinema sganzerliano.

Baseados no exposto acima, nos próximos capítulos, iremos investigar nos filmes *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970) de que forma, imagens do rosto dos personagens dialogam o conceito de antropofagia criado por Oswald de Andrade.

Levando-se em conta que a única cópia de *Carnaval na Lama* (1970), filme que fecharia a trilogia sganzerliana, foi para uma exibição na França e nunca mais voltou, havendo hoje, apenas fragmentos da película, optou-se por limitar nosso escopo a estas duas produções que serão aprofundadas nos próximos capítulos deste trabalho.

2. NOÇÕES DE ROSTO E ROSTIDADE EM DELEUZE

Um deslocamento aqui se faz necessário, pois, partimos da concepção de Deleuze e Guattari, do que sejam os conceitos de rosto e rostidade, para pensar a presença da antropofagia em personagens dos filmes *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970). O presente capítulo está organizado em três itens, assim distribuído: Em 2.1 fazemos uma apresentação do livro *Cinema I - A imagem-movimento* (2018), bem como, uma reflexão a cerca dos argumentos do autor para a construção do conceito de imagem-afecção. Em 2.2 Da obra *Cinema II – A imagem-tempo* (2005) pontuamos uma reflexão introdutória seguida de comentários a respeito do conceito de potências do falso na imagem. E por último, em 2.3, relacionamos os conceitos de rostidade e rosto conforme exposto no livro *Mil Platôs - volume III* (2010) escrito por Deleuze em conjunto com Guattari.

2.1 CINEMA I – A IMAGEM-MOVIMENTO

Deleuze não concebe hierarquias entre as formas de pensamento, para ele, a ciência produz funções; a arte e a literatura produzem sensações e perceptos; enquanto que a filosofia elabora conceitos. Em seus dois livros sobre cinema, o autor se dedica a atividade de criador de conceitos e não mero reproduzidor. Sendo o cinema, uma forma de pensamento, é por via das imagens que os principais cineastas exercem a atividade de pensadores. Assim, o cinema pensa com imagens-movimento e imagens-tempo, as primeiras caracterizando o cinema clássico, as segundas, o cinema moderno. Visando desenvolver o conceito de imagem-afecção cunhado por Deleuze, primeiramente, apresentamos seu livro, *Cinema I – A imagem-movimento* (2018). Neste, ele lembra-nos que embora seja uma atitude simples, desde a antiguidade a elucidação sobre o movimento inquieta os filósofos e percorre suas indagações. É singular a proposta de Deleuze em defender a presença do movimento cinematográfico a partir das três Teses de Bergson, autor que por sua vez, refere-se ao cinema como reprodução da velha ilusão do movimento.

A primeira Tese bergsoniana que Deleuze apresenta, em debate com os paradoxos de Zenão⁴³, problematiza a compreensão do tempo de acordo com o espaço percorrido. Segundo Machado (2009) dela advém o primeiro princípio: o movimento não deve ser confundindo

⁴³ Zenão de Eléia foi um filósofo que nasceu na Grécia antiga em 488 a.C. Ele ficou conhecido pelas reflexões em torno de paradoxos, sendo que o mais citado ficou conhecido como “A corrida entre Aquiles e a tartaruga”. Sendo Aquiles, um guerreiro da mitologia grega conhecido pela velocidade que, porém, perderia a corrida para a tartaruga se tentássemos explicar o movimento a partir de divisões.

com o espaço percorrido. No que tange à corrida entre Aquiles e a tartaruga, a aproximação de Aquiles, implicaria em movimentos síncronos, pois sempre haveria uma distância a ser percorrida, por mínima que seja para Aquiles alcançar o cágado. Sendo assim, não teríamos uma explicação bem justificada capaz de dar conta do fenômeno. Entretanto, “se cada um dos passos de Aquiles for tratado como indivisível e os da tartaruga também, após determinado número de passos Aquiles ultrapassará a tartaruga”. Mas para isso, não devemos confundir o tempo com o espaço percorrido (Machado, 2009, p. 249).

A segunda Tese pode ser entendida como associada ao instante privilegiado da antiguidade e o instante qualquer da ciência moderna. A ilusão moderna do movimento para Bergson trata de uma nova modalidade de instante, para o qual a física moderna desenvolve modelos de cálculo para medir a posição dos astros em qualquer instante. Rompe-se com a ideia de um tempo cíclico de encenação das formas eternas, do destino. Na antiguidade clássica a concepção do tempo se dá num ciclo contínuo das mesmas formas. A matéria apenas receberia as formas na ilusão antiga. Enquanto que, na ciência moderna o tempo é homogêneo, linear, aberto ao vazio, sem fim, podendo assim, ser possível calcular a posição dos astros em futuros longínquos. Nessa versão moderna da antiga ilusão, tudo está dado, pois se pudéssemos aplicar todas as equações poderíamos calcular por hipótese tudo o que acontece (Deleuze, 2018).

A terceira Tese de Henri Bergson corresponde à impossibilidade dos corpos físicos, parados, estarem totalmente estáticos, pois o tempo envolvido implica necessariamente uma transformação, inclusive nos corpos que entendemos como estáticos. O suplemento temporal infiltra-se em qualquer que seja o objeto ou corpo. Sempre há ao menos uma mínima mudança nos corpos. Para Bergson, o tempo real passa de uma mudança qualitativa e não uma translação no espaço, como nos paradoxos de Zenão, no tempo mítico, na ciência moderna e do cinema.

No capítulo IV de *A Evolução Criadora*, Bergson escreve que a função do movimento no cinema é ser sempre o mesmo “movimento escondido no aparelho cujo papel é ir superpondo uma a outra as sucessivas imagens para **imitar** o movimento do objeto real” (Bergson, 2005, p. 338, **grifo nosso**). Para ele, o cinema ao se constituir de posições estáticas (fotogramas) realiza “ao extremo a ilusão da falsa reconstituição do movimento” Na modernidade, o cinema passa a corresponder à plenitude das concepções errôneas que fazemos em comparar o movimento com o espaço percorrido. Essa é a ambiguidade de Bergson, pois embora tenha criado o conceito de imagem-movimento, em seguida ele o

coloca como um movimento falso quando se refere ao cinema. Para ele, a imagem-movimento está na própria matéria, e não no cinematógrafo (Machado, 2009, p. 250-251).

“Como Deleuze vai lidar com isso, se ele pretende justamente utilizar Bergson para estudar o cinema?”. No cenário destacado por Deleuze, a partir do que está subentendido em Bergson, o cinema não é meramente o aperfeiçoamento da velha ilusão do movimento porque apresenta necessariamente a imagem-movimento. Enquanto, a percepção natural é ajustada pelas condições orgânicas dos próprios olhos e, não temos como ressintetizar as imagens produzidas pela visão, em contrapartida, o cinematógrafo é um sintetizador de imagens de maneira que podemos alterar seus movimentos no interior do aparelho, o que gera destaque e sofisticação ao movimento. O cinema alcança o movimento em si que Bergson almejava, também, pelo fato de possibilitar uma intuição que não pode ser espacializada já que não precisamos ver corpos que se movimentam no espaço para podermos apreender o movimento. A imagem no cinema se move em si, diferente da fotografia e da pintura, do teatro e da dança⁴⁴. Deleuze defende o movimento real do cinema a partir das próprias Teses de Bergson que ao lado da invenção do cinematógrafo reengendram o movimento em si (Machado, 2009, p. 250).

Assim como não é possível dizer que os fotogramas são posições estáticas como na fotografia, pois para Deleuze, estende-se há instantes quaisquer. A essência do cinema não é o fotograma, mas o que se passa entre, ou seja, o intervalo, o movimento entre os fotogramas que constitui a matéria dos *frames*. Bem como, por mais que o diretor queira passar determinada mensagem sempre vai haver a possibilidade de uma nova interpretação surgir, com isso o cinema se torna aberto ao movimento que não pode ser previsto ou calculado, levando-se em conta que as interpretações são imprevisíveis. Em suma, uma metafísica da modernidade contrariando as formas platônicas e a previsibilidade da ciência moderna.

Se nos termos de Bergson, a imagem já existe por si mesma, está na própria matéria que é sempre movimento, a nossa percepção apenas selecionaria as imagens conforme as necessidades do sujeito. Deleuze (2018) destaca o filme *Um Homem com uma Câmera* (1929) de Dziga Vertov como representação do modelo bergsoniano das imagens. O filme leva ao limite a capacidade humana de perceber ao retornar às coisas, sem necessariamente passar pela subjetividade humana para existir. O filme traz imagens sobre seu processo de criação

⁴⁴ A imagem-movimento, segundo Deleuze (2018) é um conceito precisamente cinematográfico, embora imagens da fotografia e pintura também impliquem em movimento, porém essas imagens só se movem com auxílio de uma consciência que a ponha em movimento. O mesmo ocorre com o teatro e a dança que, embora contenha movimento, esse movimento deriva dos corpos.

em cenas do diretor a operar a câmera, e outras em que o processo de montagem dos fotogramas contém imagens rostos de crianças mostra o processo de construção do filme. A montagem passa a ser a visão de um olho que estaria nas coisas. Esse procedimento constrói o plano de imanência da imagem em movimento, pois não referencia o instante privilegiado de um sujeito. A partir de qualquer ponto, o filme liga a imagem a qualquer outro ponto, possibilitando um encadeamento entre todas as coisas.

A respeito da imagem-afecção, Deleuze (2018, p. 141) declara que ela é “ao mesmo tempo um tipo de imagem e um componente de todas as imagens”. Isso significa que a imagem-afecção vai além do plano do rosto ou da face humana estendendo-se a outras partes do corpo e objetos, desde que estejam eles referidos ao primeiro plano⁴⁵ do rosto e contenham traços de rostidade, sejam eles reflexivos ou intensivos.

Para ilustrar a imagem-afecção como um conceito que não se aplica simplesmente ao rosto humano, Deleuze cita como exemplo o enquadramento em primeiro plano de uma faca no filme *A Caixa de Pandora* (1929) de Wilhelm Pabst. Os traços de rostidade da faca seriam os micros movimentos oriundos dos reflexos de luz sobre ela que podem ser mostrados em apenas um plano ou podem ser apresentados em uma série de sobreposições dos planos, levando a traços de rostidade intensivos que tendem a um “instante crítico” da cena. O afeto suscitado pela imagem-afecção de uma faca, na maioria das vezes pode corresponder ao afeto do medo e do suspense sendo muito comum em cinema de horror.

Figura 5 - Frames do filme *A Caixa de Pandora* (Wilhelm Pabst, 1929)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=fA7S_UVFIBs

⁴⁵ “No primeiro plano a figura humana é enquadrada do peito para cima. Também chamado de *Close-up*, ou *close*” (Gerbase, 2012).

Próximo do final do filme⁴⁶, a personagem leva para o quarto o personagem Jack estripador. Os rostos dos personagens estão muito mais próximos da placa nervosa, isto é, o rosto reflexivo que se deixa levar pelas situações e, menos em cadeias de intensidade. Primeiro, parece que ele não vai matá-la, até que ele vê o brilho da faca de cortar pão. O afeto que emana esta na superfície da faca, ou seja, não se resume ao metal, mas sim, ao próprio brilho do artefato. Até que o personagem se contamina pelo afeto emanado pela faca e seu rosto deixa de ser *wonder* e paulatinamente passa a conter micro movimentos de intensidade. Ele sente um terror, porque não queria matar, porém é atingido pelo brilho irresistível da faca. A mulher também sai do estado de placa nervosa de *wonder*, levando a uma cadeia do afeto terror. Da série intensiva quando ele pega a faca, volta a ficar reflexiva, evidenciando a conformação do personagem em sua condição de assassino. A cena culmina no assassinato da personagem Lulu.

“A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados” (Deleuze, 2018, p. 142).

O afeto pode conter as mais diversas manifestações. Se Bergson no primeiro capítulo de *Matéria e Memória* (1999) define a imagem-afecção como uma tendência motriz sobre uma placa nervosa aplicada sobre um nervo sensível, uma superfície imóvel que se afeta. Assim, a imagem-afecção não deixa de ser movimento, mas um movimento interiorizado. De um lado temos a tendência motriz com seus micros movimentos (tensões nos lábios, olhos, boca). Esses micros movimentos não são extensões, porque o mais importante é o quanto ele se movimenta em intensidade e não em extensão. Esses movimentos podem gerar séries intensivas com grandes eclosões afetivas. O segundo polo é o suporte, a placa móvel, os

⁴⁶ A CAIXA DE PANDORA. Sequência situada entre 02:03:53 e 02:08:11.

contornos do rosto, o que não se move, o polo no qual os movimentos vão se inscrever. Esse polo suporta a carga de intensidade e é o polo mais estático da imagem reflexiva. O rosto sacrifica o deslocamento externo em prol da amplitude expressiva e nesse sentido o rosto exprime sem deixar de ser um movimento. Mas é um movimento qualitativo. Esses dois polos também podem ser encontrados na pintura na qual:

“[...] o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade. 1 E não é por acaso que o afeto aparece sob esses dois aspectos nas grandes concepções das Paixões que atravessam tanto a filosofia quanto a pintura — o que Descartes e Le Brun chamam de admiração, e que indica um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto; e o que chamamos desejo, inseparável de pequenas solicitações ou impulsões que compõem uma série intensiva expressa pelo rosto. Pouco importa que uns considerem a admiração como a origem das paixões, precisamente porque ela é o grau zero do movimento, enquanto outros põem em primeiro lugar o desejo, ou a inquietude, porque a própria imobilidade supõe a neutralização recíproca de micromovimentos correspondentes. Em vez de uma origem exclusiva, trata-se de dois polos, ora prevalecendo um sobre o outro e surgindo quase puro, ora misturando-se os dois num sentido ou no outro” (Deleuze, 2018, p. 143).

Posto isso, podemos compreender que no polo da tendência motriz o pintor irá obter traços de rostidade, de expressão a partir da massa plástica de tremuras de cores. Por outro lado, a partir das formas e contornos de um rosto é possível também obter rostidade. Para Descartes⁴⁷, há dois regimes de afetividade, justamente os que Deleuze relaciona com os dois polos da rostidade. Nesse sentido, uma imagem-afecção não é meramente a exteriorização de um movimento recebido, mas sim, a capacidade criativa de um novo traço de expressão (Deleuze, 2018).

Deleuze entende que no cinema clássico há cineastas que tratam por excelência cada um desses polos, David Wark Griffith da escola norte-americana da montagem orgânica onde tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino (principalmente o procedimento da íris) e Eisenstein da escola da montagem soviética dialética, cujo, o filme, *A Linha Geral* (1929) “o rosto primeiramente belo do papa se desfaz em “proveito de um olhar

⁴⁷ O primeiro regime de Descartes é o do *wonder*, assombro, um rosto que capta um afeto e o exprime. Ele se prepara para receber um afeto e o transmite. Através do *wonder* temos o primeiro polo da rostidade, rosto extensivo ou refletivo, o que predomina nele é a placa imóvel capaz de produzir uma qualidade comum. O segundo polo é o que Descartes chama de desejo que diferentemente do espanto tem embutido dentro de si uma singularidade, ele não é apenas a reflexão de um afeto, mas sim, um afeto que solicita uma realidade não existente.

velhaco que se encadeia com o occipício estreito e o lóbulo gordo da orelha — como se os traços de rostidade escapassem ao contorno e testemunhassem o ressentimento do padre” (Deleuze, 2018, p. 144). O filósofo, para ilustrar a tendência griffithiana do rosto, dá como exemplo o rosto das mulheres que têm uma tendência dramática em situações de perigo, sendo salvas ou não. São rostos refletidos, petrificados e assim chamam atenção.

Também, Griffith evoca uma desterritorialização quando ele explora os rostos das atrizes se exprimindo nos rostos doces ou de terror, do desenho e forma do rosto mais do que da intensidade. Um rosto que exprime espanto ou admiração (*wonder*) e também vai destacando o afeto da pessoa que se exprime. É o afeto puro, acontecimento ideal, fantasma na superfície da situação que rouba a cena. Porém, a imagem intensiva escapa aos contornos das imagens extensivas, pois se compõe com outros rostos ou outros traços de rostidade para compor traços intensivos com um viés acentuado de renovação estética no cinema.

O afeto puro não pode ser medido a partir de determinadas situações que justifiquem determinada intensidade de dor ou outro afeto. O estado puro do afeto, para Deleuze chama mais atenção do que a individualização e socialização do rosto, pois com eles exercemos nossos papéis ou mascaras para viver em sociedade. No rosto de um estudante, de um professor, a rostidade vai estar indexada a esses papéis social. O outro desdobramento que é um problema pra imagem afeto é que o rosto é comunicacional, ele comunica uma quantidade grande de sinais e a partir destes podemos identificar a linguagem em questão. É o estado da comunicação do rosto, nos comunicamos pelos sinais dos rostos. Essas três âncoras, prendem o rosto para os estados sociais, individuais e comunicacionais. A imagem-afecção desterritorializa o rosto e caminha na direção do afeto.

Figura 6 - *Frames* do filme *Lírio Partido* (David Griffith, 1919)





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=AnRYO6zo8kk&t=1513s>

Em *Lírio Partido* (1919) de Griffith, “a jovem martirizada conserva ainda assim um rosto petrificado que, mesmo na morte, parece ainda refletir e perguntar por que, enquanto que, o chinês apaixonado conserva em seu rosto o estupor do ópio e a reflexão de Buda”. Se trata da cena final do filme⁴⁸ quando o pai mata a filha por namorar um imigrante Chinês em Londres. A filha conserva um rosto de horror, petrificado de *wonder*. O chinês ao perceber, também tem um rosto paralisado, pois ele usa ópio como estimulante remetendo a imagem do rosto de Buda (Deleuze, 2018, p. 145).

Figura 7 - Frames do filme *Linha Geral* (Serguei Eisenstein, 1929)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UEDed0o7FYs&t=2029s>

⁴⁸ LÍRIO PARTIDO. Sequência situada entre 01:16:45 e 01:22:27.

Do lado do rosto intensivo, podemos pensar com o filme *Linha Geral* (1929) de Serguei Eisenstein⁴⁹, quando considera a chegada do partido bolchevique, a coletivização forçada do campo. Um dos inimigos enfrentados são a burocracia estatal e a religião com seus velhos bispos ou líderes religiosos. Numa cena há um papa em procissão, com um rosto belo, de traços harmônicos e limpo e nesse sentido griffitiniano. Porém, Eisenstein faz por via da montagem dialética, enquadramentos de rostos feios e sujos dos fiéis, da parte de cima da cabeça contrastando com a primeira imagem do rosto belo do papa. Extraíndo traços e com a série intensiva da montagem, ele vai construindo outro afeto ligado ao papa, isto é, o afeto da corrupção, da opulência do papa. Ele converte o rosto do papa no afeto da exploração dos camponeses enganados pela religião. Com isso, há uma inovação na representação do *close-up*, ao propor uma renovação política, pois essas cenas sempre remetem a um momento de tomada de consciência de classe e alguma mudança de viés revolucionário nas tramas dos filmes.

É na imagem-afecção intensiva que se dá uma inovação, enquanto que a imagem-afecção extensiva trata de um rosto comum a todos, e que se conectam por extensão e não por intensidade. Trata-se da criação, da passagem de uma qualidade a outra. Contudo, essa questão será desenvolvida no subcapítulo de trata do rosto na perspectiva de Gilles Deleuze em conjunto Felix Guatarri.

2.2 CINEMA II – A IMAGEM-TEMPO

Diante de repetições e falta de inovações da imagem-movimento, o cinema clássico entra em declínio como forma de pensamento inovador. Passa a exercer a manutenção estética de uma linguagem exaustivamente utilizada e carregada de clichês contrários às inovações para aperfeiçoamento do cinema. É desse lugar que o cinema moderno revela-se criando novas modalidades da imagem cinematográfica, nas quais prioriza o tempo corrente das imagens em detrimento à ação. Torna-se emergente o nascimento de personagens simulacros, em um cinema que começa a priorizar as potências recorrentes do falseamento da imagem, e rompe com o lugar clichê dos personagens heroicos.

É na obra *Cinema II – A imagem-tempo* (2005) que Deleuze transfere a discussão em torno da imagem cinematográfica para o âmbito do tempo como duração e não mais o tempo

⁴⁹ LINHA GERAL. Sequência situada entre 00:31:32 e 00:33:48.

subordinado ao movimento como vimos no primeiro livro. O autor inicia a obra referenciando o *neorrealismo* italiano, como exemplo de um cinema inserido nas renovações da imagem-tempo. As imagens calcadas em movimentos constantes do cinema clássico são substituídas por uma montagem que passa a ocorrer no mesmo plano, na medida em que a câmera passa a transitar pela *mise-en-scène*. Essa seria uma das características do cinema moderno, a priorização do tempo em detrimento do movimento. Primeiramente, Deleuze destaca o filme *neorrealista Umberto, D.* (1951) de Vittorio De Sica no qual:

“a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, (...) pegando o moedor de café, fechando a porta (...) não recorre aos cortes como era comum no cinema clássico. Mas, permite à imagem, que percorra o fluxo do tempo, ‘é um cinema de vidente, não mais de ação’” (Deleuze, 2005, p. 10-11).

Muitas vezes, Deleuze reelabora conceitos de outros filósofos para ao invés de acessar as verdades da existência, formular novos conceitos que possibilitem criar novas vias de pensamentos. Optamos por estabelecer uma delimitação em torno dos conceitos de tempo em Bergson, e de verdade em Nietzsche. Um conceito se reflete no outro, isto é, o tempo ao incidir na verdade faz com que esta, entre em crise. Para abordar a potência do falso na imagem, Deleuze trava diálogo, sobretudo com Nietzsche. A tentativa de realizar uma genealogia a respeito do cinema que opera com a potência do falso, significa debatermos conceitos concernentes às origens do termo, tal como Deleuze compreende.

Em relação ao tempo em Henri Bergson, o vital rompimento a ser realizado é desconstruir a ideia que entende o tempo como puramente cronológico, ou seja, uma cronologia que faz menção à divisão em que o passado foi ontem, o presente é o agora, e o futuro posterior. Bergson subverte essa noção de linearidade do tempo, pois para ele, o tempo é contínua criação, de forma que o que passa, é o presente, enquanto o passado se faz presente e guardado.

“Caso queira preparar-me um copo de água com açúcar, por mais que faça, preciso esperar que o açúcar derreta. Esse pequeno fato está repleto de lições. Pois o tempo que preciso esperar já não é mais esse tempo matemático que ainda se aplicaria com a mesma propriedade ao longo da história inteira do mundo material ainda que esta se esparramasse de um só golpe no espaço. Ele coincide com minha impaciência, isto é, com uma certa porção de minha própria duração, que não pode ser prolongada ou encurtada a vontade. Não se trata mais de algo pensado, mas de algo vivido. Não é mais uma relação, e algo absoluto. O que significa isso, senão que o copo d’água, o açúcar e o processo de dissolução do açúcar na água certamente são abstrações e que o Todo no qual foram recortados por meus sentidos e entendimento talvez progrida à maneira de uma consciência?” (Bergson, 2005, p. 10-11).

O tempo corresponde à sequência ininterrupta de momentos, e não separadamente, como no dia a dia tendemos ao classificar as coisas e os acontecimentos em passado, presente e futuro, separando por uma causa prática. Bergson subverte nossa maneira habitual de compreender o tempo, quando entende que o presente é o que foi, o passado surge depois do presente ou o passado é contemporâneo do presente. Ao mesmo tempo em que existe a percepção do presente, existe o registro do passado conservado no sujeito. As coisas não se perdem, mas perduram no virtual. O passado auxilia a ação do sujeito para não haver sempre uma primeira vez. “Se o passado não fosse passado ao mesmo tempo que presente, ele jamais poderia se constituir, nem ser reconstituído a partir de um presente ulterior” (Machado, 2009, p. 277).

Pode-se dizer de modo análogo, que o cinema moderno objetiva apreende o futuro e também o passado e o fazem coexistir com o presente, um passado que não é apenas um “antigo presente, um futuro que não é um presente por vir. [...], o cinema consegue dar uma apresentação direta do tempo em que o passado é a imagem virtual do presente, que é a imagem atual” (Machado, 2009, p. 279). No cinema moderno, como os filmes abrem mão de regramentos que promovam a previsibilidade, não há mais um passado fixo, que dê origem a um acontecimento, todas as cenas, assim como, suas próprias composições são ambíguas, criativas. Da mesma maneira que Nietzsche, o cinema moderno põe a verdade em crise. No capítulo *potências do falso na imagem*, Deleuze diferencia:

“o regime orgânico e o regime cristalino da imagem a partir da descrição, da narração e da narrativa, considerando que, em vez de terem primazia, esses pontos de vista dependem dos tipos de imagem, isto é, de se tratar de imagem-movimento ou de imagem-tempo” (Machado, 2009, p. 282).

No âmbito das descrições cinematográficas que pressupõem as relações do ambiente, do mundo, meios e objetos encontramos uma descrição orgânica de situações sensório-motoras que pressupõe uma situação aos moldes de uma suposta realidade. Mais precisamente, se trata de provocar a independência da câmera e do ambiente filmado. Em contrapartida, a descrição cristalina transfigura e coloca em devir o objeto registrado pela câmera, possibilitando diferentes descrições. Deleuze, provocativamente entende essa metamorfose de descrições como descrição pura, ou seja, que não está presa a uma forma engessada, que prioriza a pureza, sua natureza de existir por si mesma. Lembrando que essa suposta realidade orgânica corresponde, além de uma realidade material de disposição dos objetos no ambiente, às relações morais, aos comportamentos dos sujeitos no dia-a-dia.

“[...] chamaremos de ‘orgânica’ uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio

descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamamos, ao contrário, ‘cristalina’, a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes” (Deleuze, 2005, p. 155).

Deleuze aprofunda a questão dos regimes de descrição ao relacioná-las com a noção de real e de imaginário. A modalidade orgânica da descrição ou regime sensorio-motor corresponde aos dois modos de existência, isto é, real e imaginário como polos em oposição. Trata-se de “[...] um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. É certo que tal regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, mas por oposição” (Deleuze, 2005, p. 156). Já na descrição cristalina “esses dois modos de existência se reúnem em um circuito em que o real e o imaginário, o real atual e o virtual, formam duas imagens distintas, mas indiscerníveis, coalescentes, intimamente unidas” (Machado, 2009, p. 282). Na descrição cristalina há uma despreocupação em seguir encadeamentos lógicos.

No que diz respeito à narração, Deleuze a compreende como uma maneira de contar uma história. Sendo assim, a narração orgânica pressupõe “esquemas sensorio-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”, inclusive nas ficções (Deleuze, 2005, p. 157).

“Deleuze estuda essa ideia pela distinção entre movimentos normais e movimentos anormais. Um movimento em centro – centro de revolução de equilíbrio, de gravidade – é anormal, aberrante. Segundo ele, as anomalias de movimento, os movimentos aberrantes – aceleração, desaceleração, inversão, falso *racoord* etc. – apareceram bem cedo (basta pensar em Jean Epstein), mas foram normalizadas pela imagem-movimento, porque para subordinar o tempo, medir o tempo, o movimento precisa ser normal, centrado” (Machado, 2009, p. 283).

A narração cristalina implica um desmoronamento dos esquemas sensorio-motores, que dão lugar a situações óticas e sonoras puras, em que o personagem torna-se vidente. As anomalias de movimento, os movimentos anormais, falsos, produzidos por um tempo crônico, não cronológico, ganham independência, tornando-se essenciais em vez de serem acidentais como na narração orgânica. É o reino do falso *racoord* livre do encadeamento motor. O mesmo não ocorre com a:

“[...] narração cristalina, pois ela implica um desmoronamento dos esquemas sensorio-motores. As situações sensorio-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir ‘enxergar’ o que há na situação” (Deleuze, 2005, p. 157).

Em suma, a narração não se compromete com o desvelamento de uma suposta verdade em detrimento de um modo falsificador de narrar, notável até nos filmes de ficção. Nessa linha a descrição cristalina não infere mais uma realidade, ou à verdade. Todo esse ponto é inspirado em Nietzsche e sua crítica da verdade. “Deleuze diz explicitamente que foi Nietzsche quem, com sua teoria da vontade de potência, substituiu a forma do verdadeiro pela potência do falso” (Machado, 2009, p. 283).

Convém destacar que para Deleuze o cinema moderno ganha potência com o neorealismo italiano que ainda assim era carregado de características ligadas a uma forma de verdadeiro, embora a tenha revolucionado tal forma de verdadeiro. Contudo o autor destaca que alguns cineastas do movimento em questão tenham ido mias além nas experimentações, Fellini Visconti. Entretanto, para ele, é a *nouvelle vague* que conceitualmente transgride à forma da verdade para por no lugar “potências de vida, potências cinematográficas consideradas mias profundas. Contudo, Orson Welles é o primeiro (Deleuze, 2005, p. 165).

Deleuze destaca o filme *Verdades e Mentiras* (1973) como exemplo de um nietzschianismo em Orson Welles ao permear aspectos fundamentais da crítica da verdade em Nietzsche. No filme, o mundo verdadeiro é uma falácia, inacessível, supérfluo. Não há personagens em busca da verdade. Para Deleuze, O homem verídico, objetiva, sobretudo, julgar a vida a partir de um valor superior. Numa perspectiva nietzschiana, Welles foi na contra mão do cinema norte-americano, do qual se deparou com gêneros de películas substancialmente Judiciários, cujos dados ele vai renovar. Não se trata apenas de destacar a dificuldade de alcançar a verdade, considerando-se as insuficiências da investigação e daqueles que julgam (Deleuze, 2005).

Para Nietzsche (2007, p. 37) “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível”. Assim, tomamos a verdade como uma ilusão subsidiada por um simples sistema de julgamentos e moralidades. A atividade do raciocínio nesse contexto é hermética e dogmática, pois compreende que todo raciocínio que não estiver disposto a seguir os preceitos morais e dogmáticos de verdades *a priori* será colocado no âmbito dos simulacros, portanto, rejeitado. Entretanto, Nietzsche não pode ser limitado a nenhum critério de verdade que limite as possibilidades de transformação, já que é no falso que reside a vontade de potência. Assim emerge o conceito cunhado por Deleuze de potência do falso da imagem, modalidade que se opõe a narrativa “arrumadinha” do cinema clássico. Se assim é, então:

“A crítica da verdade tem como contrapartida uma apologia da arte considerada como força vital. O poder criador, transfigurador, da arte, com

sua perspectiva para além do bem e do mal e da verdade e aparência, é o grande estimulante da vida, a força capaz de contrapor à negação da vida que se encontra na ideia de mundo verdadeiro. Daí por que, também utilizando sua estratégia de inversão, Nietzsche diz que a arte santifica a mentira ou que, na arte, a vontade de enganar tem a boa consciência de seu lado. O que significa, no fundo, que pensamento é criação e não vontade de verdade” (Machado, 2009, p. 284).

Portanto, conforme Deleuze, uma ideia recorrente do cinema moderno, é a capacidade de realizar uma disjunção entre a imagem e o som, o visual e o sonoro. Essa separação se dá quando a narração está deslocada do que ocorre na imagem. É nesse sentido que o cinema promove a formação de espaço-tempo que possibilitem a reconfiguração de técnicas visuais e sonoras. Temos, portanto, uma imagem que é legível, independentemente do som e um som que é visível independentemente do que a imagem nos mostra. Em outras palavras temos em Rogério Sganzerla, cujo, os filmes fazem uma dissociação livre e indireta entre o extrato visual e o sonoro. A disjunção entre o que é dito e o que é visto contém uma relevância fundamental no resultado desta obra cinematográfica, desenvolvendo inovações entre tempo e espaço.

2.3 ROSTO E ROSTIDADE EM MIL PLATÔS-VOLUME III

Corroborando a Tese de Guimarães (2016b; 2016a, p. 228) na qual, por um lado, o conceito de rostidade em *Mil Platôs – volume III* corresponde a rostos clichês, carregados de uma estética dedicada a simular o modelo *hollywoodiano* de *star sistem*, cuja, a individualidade da estrela move-se de papel para papel. Por outro, o rosto que rompe com as padronizações impostas pelos preceitos *hollywoodianos*, se aproxima da noção de imagem-afecção intensiva cunhada por Deleuze como uma das modalidades da imagem-movimento. Visando aproximar o conceito de rostidade nos dois livros, essa sessão irá refletir os processos de rostificação traçados por Deleuze com o modelo *hollywoodiano* de *star system*.

Por esse prisma, Flausino (2019, p. 85), compreende que desde o cinema mudo, a sétima arte cumpre papel fundamental na produção de rostos-clichês. A autora destaca a gênese da rostificação a partir da fotogenia, que despontariam “como os primeiros atuantes da máquina abstrata da rostidade, integrando o processo de rostificação pelo pressuposto da sua potencialidade em fazer do rosto porta de entrada de uma verdade”. Para ela, o cinema eleva a

presença da fotogenia, funcionando como uma porta voz da mesma com uma estética comercial e clichê⁵⁰.

A indústria cinematografia *hollywoodiana* se estabelece a nível mundial após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Enquanto os países europeus encontravam-se arruinados pela guerra, os Estados Unidos que não participa do combate, constrói uma estrutura para universalizar sua produção, disseminando assim o *american way of life*⁵¹. A sétima arte ativou o vislumbre pelas estrelas com suas imagens “moldadas para se enquadrar em arquétipos. Suas faces, corpos, roupas e comportamentos [...] contemplam desde a mocinha ingênua à mulher fatal” (Cabral, 2017, p. 7).

Em *As estrelas: mito e sedução* (1980), Edgar Morin recorre ao conceito de *star system*, para tratar de um fenômeno no qual a indústria cinematográfica, no início do século XX constata que o espectador responde aos filmes muitas vezes de acordo com a presença no elenco de determinados atores. As produtoras começam a comercializar mercadorias e produtos por via, de certas atrizes. As atrizes são transformadas em mercadorias destinadas ao consumo do público. O modelo de vida estado-unidense, isto é, o *american way of life* através do cinema *Hollywoodiano* fundamenta na sociedade mundial, valores de consumo e lazer.

“[...] o cinema *hollywoodiano* não apenas individualizava seus intérpretes, como os transformava em mitos. Todo o pensamento do *star system*, estudado mais tarde por Edgar Morin como a política de utilização e rentabilização econômica em cima das particularidades comportamentais e físicas de determinados atores, era no sentido de singularizar os intérpretes, pelos discursos fílmicos e parafílmicos, e torná-los verdadeiras superfícies para o reflexo de desejos coletivos. O objetivo final do *star system* era econômico: facilitar a venda de ingressos de filmes e a penetração da ideologia burguesa e romântica junto aos espectadores” (Guimarães, 2016b, p. 98).

Com a rostidade que emerge da indústria cinematográfica, ganham destaque atrizes como Lilian Gish e Asta Nielsen na Europa, entre outras, começam a emprestar suas *faces* para inúmeras marcas comerciais, desde alimentos e cigarros à cosméticos para o rosto. Mulheres do mundo inteiro começam a copiar as formas das atrizes. Cresce a valoração da tipologia de atrizes sensuais, compondo assim a construção da rostidade no cinema. Alicerçado pela publicidade os rostos das *stars* são utilizados a exaustão. Entre 1913-1920 as *stars* estão em construção levando ao surgimento de uma indústria de rostos próximos da

⁵⁰ Conforme a autora, a fotogenia destacava menos o rosto e mais a rostidade, de modo a operar no rosto uma noção de verdadeiro. Trata-se de um rosto construído à forma da máquina abstrata da rostidade que vai encontrar no cinema uma construção mais próxima de um “rosto vivo”, cuja ao conteúdo diz respeito ao que vem da imagem.

⁵¹ Visão de mundo estado-unidense que surge após a Primeira Guerra Mundial de perdurou de 1914 a 1918.

imagem-afecção reflexiva e distante da modalidade da imagem-afecção intensiva. “Está aberto o caminho para o rosto-clichê, rosto-cópia, o rosto-*glamour* do modelo americano de cinema” (Flausino, 2019, p. 100).

Edgar Morin (1980) compreende que uma *star* sugere o corpo ideal a ser acompanhado de uma conduta ideal por trás das câmeras. Deve, com suas roupas, bolsas, maquiagem, bens, cristalizar um perfil ideal de feminino. Cabe à publicidade “legislar” a proximidade entre vida privada e pública da *star*. O espectador é afanado pelas mensagens advindas de filmes, ou melhor, dos conselhos das estrelas. Amparada em Morin (1980), Adamatti (2008) a partir de um estudo sobre as Revistas, *Cena Muda* e *Cinelândia*, atesta que *glamour* e erotismo são os atributos mais recorrentes nas estrelas brasileiras da década de 1950.

Durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945) surge a primeira tentativa efetiva de fomentar a indústria cinematográfica brasileira. Nasce experiências como a Cinédia (1930), a Brasil Vita Filme (1934) e a Sonofilmes (1937). Entretanto, tal investida de aperfeiçoamento do cinema brasileiro, implicou, por conseguinte na adoção de um modelo *hollywoodiano*. Na década de 1950, maneiras de se fazer cinema que não seguissem a cartilha do modelo *hollywoodiano*, expandiram-se em diversos países. O *neorealismo* italiano⁵² foi “prolífico pelo mundo originando os novos cinemas dos anos 1960, da própria Europa, à África e América Latina, onde encontramos o *Nuevo Cine* argentino, o *Cine Imperfecto* cubano e o Cinema Novo brasileiro” (Augusto, 2008, p. 145).

Figura 8 - Frames dos filmes *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fontes: <https://www.youtube.com/watch?v=eenWGRIKtzo>; DVD/Acervo próprio)

Sem dúvidas, o Cinema Novo representa a antítese das grandes produções e, por conseguinte rompe como modelo industrial *hollywoodiano*, mas ainda assim, predominava

⁵² Convém lembrar que a primeira exibição de um filme *neo-realista* no Brasil ocorreu na cidade de São Paulo, em novembro de 1947 com a recepção de *Il Bandito* (1946) de Alberto Latuada. Muito aclamado pela crítica da época. Era no Brasil, período em que vigorava a maneira *hollywoodiana* de filmar a partir da Atlântida e da Vera Cruz (Augusto, 2008).

uma proposta similar ao modo de representação do rosto aos moldes do *star system*, ao menos no que tange ao rosto, como é possível perceber nas personagens interpretadas por Helena Ignez no Cinema Novo. A atriz alcançou as principais premiações no fim da década de 1960 ao protagonizar os longas, *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade e *A Mulher de Todos* (1969) de Rogério Sganzerla. Com Rogério, Helena fundou o Cinema Marginal e rompeu com os processos de atuação das máquinas abstratas da rostidade cinema-novista. Diretor e atriz atacaram radicalmente os padrões do *close-up* no cinema brasileiro, o que dentre diversas outras razões ocasionou o autoexílio de todos os membros da produtora Belair.

O filme *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade⁵³ aponta o caso da inocência racial branca e feminina, a “brancura espiritual” a que se refere Deleuze, um tipo de afirmação dos valores morais do filme, considerado polêmico pelo modo como o diretor se relaciona no *set* de filmagem com Helena Ignez. Basta lembrar as entrevistas nas quais, Helena relata o machismo do diretor que de maneira recorrente tratava a atriz de forma agressiva. Por outro lado, Joaquim Pedro tinha consciência da força interpretativa da atriz e extraiu a aura de Helena Ignez para construir a imagem da heroína em penúria. Transparência da alma em seu valor moral puro, a rostidade branca. Para Morin (1980) é na década de 1960 que surge personagens femininos com uma espécie de inocência perversa. É possível perceber na personagem, traços recorrentes de atrizes do *star system* norte-americanas, como o erotismo com a boca muitas vezes semiaberta encarregada de rostificar a personagem ao longo do filme.

Em contrapartida à rostificação cinematográfica que visava a submissão dos sujeitos em prol de valores e atitudes de consumo associada ao mercado capitalista a intenção de “Kulechov com as teorias do rosto-máquina e máscara era se opor ao rosto-expressão (elemento essencial da empatia/identificação entre ator e espectador) e ao rosto-personalidade (pedra de toque do *star system*) [...]” (Guimaraes, 2016a).

A imagem-afecção intensiva que Deleuze identifica na cinematografia de Eisenstein à época ficou a cargo de produzir uma nova subjetividade no plano do rosto cinematográfico. O cineasta soviético se dedica, portanto, a enquadrar o rosto do operário e pessoas consideradas feias. Tal enfoque foi, em partes, reproduzido pelo Cinema Novo, porém, os cinema-novistas retratavam o rosto da mulher de modo silencioso, como uma musa inspiradora e não como agente da ação ou protagonista. A imagem-afecção intensiva dos operários de Eisenstein traz

⁵³ O PADRE E A MOÇA. Sequência situada entre 00:40:18 e 00:40:42.

o grande rosto a serviço dos excluídos e não da burguesia. “Enquanto Griffith privilegia o branco em oposição ao negro, [...], Eisenstein teria tentado fugir do rosto individualista, embora esse aspecto possa ser questionado” (Flausino, 2019, p. 122-123).

“o rosto-máquina seria composto pela ideia de um coletivo, por grupos de heróis, rostos associados aos ideais revolucionários, segundo os quais os homens deveriam estar em condições de igualdade. Grupos de operários, agricultores, soldados, rebeldes, homens e mulheres do povo deveriam servir de modelo para o mesmo grande Rosto que seria transferido para as telas de cinema. Nele, estariam vedadas manifestações que brotam da alma, para valorizarem as ideias comuns, pelas quais todos agora lutavam na reivindicação das mesmas causas. Não era um tempo para se endeusarem atores, elevar-se qualquer rosto ao estrelato; pelo contrário o cineasta Serguei Eisenstein iria produzir uma [...] rostidade marxista, rosto-revolução” (Flausino, 2019, p. 120-121).

Para Guimarães (2016a) o rosto-máquina age segundo as leis do corpo, da independência de seus membros; o rosto-máscara conserva-se petrificado, reflete como um espelho os movimentos do corpo – ou não reflete nada. É de um efeito de montagem que surge a maior manifestação do rosto-máscara, o efeito Kulechov. Nele mostra-se um rosto de ator com expressão desprovida de leitura e que só vai adquiri-los no contexto da montagem – O efeito Kulechov trata do rosto-máscara transformado em rosto-expressão. O rosto-máscara cai em desuso no cinema clássico *hollywoodiano*, no qual a fotogenia, o rosto-expressão (o ator se expressando de dentro para fora) e o rosto-personalidade (ligado à individualidade do intérprete e ao uso do ator-mercadoria, noção desenvolvida por Edgar Morin) são as regras.

Visto que, a rostidade é discutida através do problema da linguagem, Deleuze e Guatarri (1996) afirmam que o rosto daquele que fala é elemento fundamental para a compreensão do significante. A título de exemplo, as próprias rotulações em operação na linguagem carregam traços que antecedem os sujeitos. É como se os traços de rostidade de uma mulher, de uma mãe, de um professor, de um governante já estivessem dados na linguagem. O que não significa dizer que a rostidade, numa *face* humana, esgota a dimensão individual, mas provoca pensar essas operações virtuais no rosto em que o individual e social coexistem.

Por isso vale lembrar que "Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes". (Deleuze; Guatarri, 1996, p.28). Nesta linha de pensamento, é possível retomar os dois eixos da significância e subjetivação e a inter-relação, em que os buracos-negros (subjetivação)

espalham-se sob o muro-branco (significância) ou em ordem diferente o muro branco de certa forma organiza os buracos negros.

Assim como *Hollywood*, a Vera Cruz também tinha suas musas. Eliane Lage protagonizou o primeiro filme da companhia, *O Caiçara* (1950) de Adolfo Celi. Eliane vive a protagonista Marina, uma jovem que vai morar numa ilha após se casar com um rude pescador. Sua personagem de clara inspiração naturalista usava vestidos de algodão, xales, não usava maquiagem e tinha os cabelos soltos. Esse modelo de representação realista era uma tendência seguida por diretores como o italiano Adolfo Celi que, inspirava-se na escola do neorealismo italiano. Existe aí uma mudança sutil na forma de representar a mulher, pois começa a haver um leve distanciamento do modelo glamouroso da Diva e uma aproximação maior com a mulher real, porém as narrativas e o lugar da mulher permanecem os mesmos.

Em 1961, também, é lançado *A Grande Feira* de Roberto Pires, que trazia as atrizes, Helena Ignez e Luíza Maranhão, comparadas por suas belezas com Brigitte Bardot e Sophia Loren. No filme, os feirantes são ameaçados de despejo por uma imobiliária, mas que se organizam para resistir. O filme mostra o cotidiano das atividades na feira com pessoas pobres que dela tiram seu sustento. Um marinheiro se envolve na resistência dos feirantes ao mesmo tempo que se divide entre a paixão por Maria da Feira (Luiza Maranhão), mulher negra e bonita, irmã de um bandido, e de Ely (Helena Ignez) mulher loira, mais jovem, da alta sociedade e casada. Entretanto, Ely vive a sofrer pela ausência do marido, até que começa a frequentar o cabaré da cidade, frequentado por marinheiros. No lugar, a personagem se diverte, a da luz à cenas em conjunto junto com amigas nas quais relatam experiências sexuais. Ely se envolve com um marinheiro e passa a ter uma relação afetiva extraconjugal.

Figura 9 - *Frames* dos filmes *A Grande feira* (Roberto Pires, 1961); *Bonequinha de Luxo* (Blake Edwards, 1961)



Fonte:

(<https://www.youtube.com/watch?v=W72RsbiusEk;>

[https://www.youtube.com/watch?v=iKsSISTOOI4&t=119s\)](https://www.youtube.com/watch?v=iKsSISTOOI4&t=119s)

A caracterização da personagem de Helena nos remete a um modelo de rosto similar ao *star system* como Audrey Hepburn em *Bonequinha de Luxo* (1961) de Blake Edwards, o que demonstra ainda, em imagens da *face*, uma aproximação com o modelo hegemônico de mulher do cinema clássico *Hollywoodiano*. Suas atitudes fogem do padrão conservador que dita que o lugar da mulher é no espaço privado. Sua personagem é uma mulher pró-ativa, que dirige automóvel e transita por onde quer em busca de emoções. A personagem aparenta certa futilidade acrescida a certa rebeldia. Ely representa a elite e seus interesses, embora no caso dela, fosse uma aventura, um amor, uma boa noite de sexo. *A Grande Feira* marca o início da carreira de Helena Ignez, como Musa do Cinema Novo e também apresenta personagens femininas mais liberais, fora de um contexto de comédia. Uma personagem ousada, e que tem uma postura liberal diante dos homens. Embora seja casada, fica claro que é uma mulher que anseia a liberdade de se relacionar com outros homens.

A personagem Ely é em certa forma muito parecida com Marta, personagem que Helena Ignez interpretou em *Assalto ao trem pagador* (1962) de Roberto Farias. Ambas são mulheres brancas, burguesas, casadas e entediadas com suas vidas; se arriscam em busca de aventuras que as façam se sentirem vivas e livres. Enquanto a personagem Ely reflete certa ingenuidade e romantismo, Marta transparece certa agressividade.

São personagens que embora com rostos caricatos, pois são representações da mulher que denotam certo exagero na caracterização, realizam seus desejos confrontando as vontades dos maridos, com ênfase na liberdade sobre o corpo. Esse comportamento das personagens pode indicar a possibilidade de ser reflexo de um pensamento feminista. O comportamento delas, era transgressor, além de adúlteras, exerciam a liberdade de ir e vir. Portanto, O Cinema Novo, ainda que apresentasse o rosto arquétipo do *star system*, é dono de um papel fundamental na história como um movimento de inclinação revolucionária que obteve visibilidade internacional e se voltou contra o modelo industrial *hollywoodiano*. Contudo, o rompimento radical do cinema brasileiro e de Helena Ignez com o modelo *hollywoodiano* de *star system* só viria a se concretizar com o Cinema Marginal que devorava o cinema *underground* norte-americano⁵⁴.

3. ANTROPOFAGIA NO CINEMA SGANZERLIANO: METODOLOGIA

⁵⁴ Movimento que fugia do esquema comercial *hollywoodiano*, inclusive no que corresponde ao rosto de personagens.

Ao iniciarmos a presente sessão, caberia expor algumas reflexões quanto à escolha metodológica de análise dos objetos, compostos pelos filmes *Sem essa Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970), do diretor Rogério Sganzerla. A fim de elucidar a compreensão e tornar a pesquisa mais palatável a quem a absorve.

A singularidade concreta dos rastros de antropofagia no rosto de personagens dos filmes pesquisados pode ser considerada a representação presente de algo ausente, que seriam os vestígios da antropofagia deixados no processo de construção do primeiro plano do rosto dos personagens, vestígios que não devem ser desconsiderados *a priori* por medo de não serem facilmente identificados. Em busca de outras formas de leitura, nós esmiuçamos os movimentos dos rostos que, deixam rastros que denunciam a presença da antropofagia. Esses movimentos estão associados aos atos inusitados de regurgitação e deglutição dos personagens vividos pela atriz, Helena Ignez, Jorge Loredó e Otoniel Serra.

Nossa proposta de análise não está calcada em uma linearidade na qual começando pela primeira cena iremos a uma linearidade deduzir tudo que se passa no filme. Essa é uma forma de pensamento filosófico por excelência, de tentar dar conta do todo. Portanto, nosso pensamento pode começar por qualquer momento ou cena, o que seria oposto a um pensamento dedutivo. Os rastros é o modelo de nossa metodologia, indo na contramão da noção de totalidade.

É sabido que Walter Benjamin não compreendia a filosofia como um sistema, pois foi um autor cuja obra não se adequava à ordem vigente de sua época: sem ser propriamente um filósofo, um historiador, um teólogo, ou um crítico de arte, escrevia sobre história, teologia, estética e literatura indistintamente, misturava áreas e saberes constituindo uma forma singular de lidar com o mundo e com o conhecimento.

Taisa Palhares (2018) identifica em Didi Huberman (2010), o exercício de trazer Walter Benjamin para a discussão em torno da historiografia da arte ao relacionar a história com a imaginação. Desorganizando as evidências causal da superfície, a imaginação possibilita repensar a arte e a história. Próximo desse viés analítico, aqui, iremos desenvolver uma nova História da arte fílmica de Rogério Sganzerla colocando a história da arte em um processo infinito de atualização. Fazer história não é só interpretar do ponto de vista cronológico, mas reescrevê-la.

O conceito de *spuren* em Walter Benjamin “pode ser considerado um dos pilares que sustentam o materialismo *sui generis* benjaminiano”. A palavra alemã no plural *spuren*, dentre as diversas traduções que recebeu no Brasil, consta além de rastros: “traços, vestígios, pegadas, pistas, marcas, resquícios, sinais, trilhas, testemunhos”. Variação esta que está

presente em outras línguas. Este autor, intérprete de Benjamin, propõe que, a reprodução da palavra é indispensável, em razão de possibilitar com que ela se consolide no curso verbal, e crie conexões com textos de outros autores. Bem como, o excesso de variações pode desencadear em uma discordância da tradução com o valor terminológico original do termo. Adotamos o termo mais usual para tratar da noção de *spuren*, isto é, rastros (Otte, 1994, p. 203; Lombardi, 2016, p. 74).

Segundo Kilpp & Weschenfelder (2016, p. 29) o conceito de rastros em Walter Benjamin “nos ajuda a ver o plano cinematográfico como imagem de limiar, que confunde o dentro e o fora na arquitetura do quadro e convoca uma miragem de diferentes tempos que coexistem na imagem”. Diante disso, ousamos dizer que a maneira como Rogério Sganzerla opera sua linguagem cinematográfica considera a antropofagia menos como um ato de canibalismo explícito seguido de algum ritual como colocado na primeira sessão do capítulo que abre esta dissertação, e mais, como uma metáfora que, embora esteja submersa nas imagens vai se mostrando cada vez mais pertinente conforme vai sendo desvelada. Os rastros benjaminianos, se apresentam como uma possibilidade de reconfiguração na cinematografia sganzerliana, do que é visível em fragmentos.

Cabe aqui, uma sintética consideração em relação ao conceito de história em Walter Benjamin, uma vez que a noção de rastros está associada a ela, tal como apontou Didi-Huberman (2011, p. 155) ao enfatizar que, para Benjamin, o historiador seria uma espécie de catador de rastros, de vestígios da história. Caberia ao historiador estar alerta aos pormenores, considerar as relações entre os rastros e abrir mão de posições estabelecidas no âmbito da história para colocá-la em movimento. “Diante disso, o historiador deve renunciar algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos secundários – e adotar um olhar meticuloso de antropólogo atento aos detalhes principalmente os menores”⁵⁵.

Como nos ensina Walter Benjamin (1994, p. 224) em suas conhecidas *Teses sobre o conceito de história*, quando o presente está em risco também o passado é ameaçado: “para ambos o perigo é o mesmo: deixar-se transformar em instrumento da classe dominante”. É nesse sentido que a sua recomendação de se “escovar a história a contrapelo” se torna incontornável. Toda luta contra a opressão no presente deve ser indissociável, portanto, da luta pela salvação do passado – afinal a vitória atual dos opressores não ameaça apenas os

⁵⁵ Tradução própria. Do original: Ante eso, el historiador debe renunciar a algunas jerarquías seculares -hechos importantes contra hechos insignificantes- y adoptar la mirada meticulosa del antropólogo atento a los detalles, sobre todo a los más pequeños.

vivos, mas igualmente os mortos, pelo esquecimento ao qual os relega e pela falsificação que os captura e os sujeita em seu favor.

Benjamin questiona o progressismo linear que supõe a sociedade burguesa universalmente superior às formas sociais anteriores, entendendo que há uma compreensão do caráter do progresso, advindo do capitalismo, que é, em determinados fatores, um afastamento em relação às comunidades anteriores. Walter Benjamin busca transgredir uma história linear, sendo sempre a última etapa vista como a superação das precedentes, ao iniciar uma proposta de interpretação da história que impusesse uma crítica à análise meramente contemplativa do passado, ligando-o como simples nexos causal (Assis & Cordeiro, 2013).

Outro ponto que merece destaque se refere à Tese 9 de *Sobre o Conceito de História*, na qual Benjamin ilustra a noção de cultura, a partir da figura do rosto de um anjo que observa o passado. “Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína [...]. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”. O anjo esforça-se em advertir sobre esta ruína, mas, é impedido pela crença no progresso, que é caracterizada na alegoria da tempestade. Esta Tese, mais do que preannunciar um novo conceito de história, se empenha em atacar o fundamento do mito do progresso (Benjamin, 1994, p. 226).

Devemos “escovar a história a contrapelo”, para combater a dominação e revelar os rastros por baixo da superfície. Para isso, é possível elencar as seguintes características às quais, Benjamin se posiciona em relação à estruturação da história: o *historicismo* que lança mão do que se designa *método da empatia*, que é incumbido por abstrair o significado da ação dos outros sem nenhuma análise crítica. Tal método tem sua gênese na “inércia do coração, a *acedia*, que se desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz”; e identificação com os vitoriosos, de reconstrução histórica a partir da perspectiva dos vencedores. “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, os dominadores. [...]. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Apenas recordemos que nosso idioma oficial descende da dominação portuguesa no período colonial e que nossos monumentos e catedrais foram construídos em homenagem aos colonizadores por personagens desconhecidos (Benjamin, 1994, p. 225).

Através do que está presente, mas que necessita de um desvelamento para se mostrar que Marie Gagnebin (2002) traz o conceito de rastros. A autora ilustra o conceito a partir da literatura presente na *Odisséia* de Homero ao tratar uma situação em que a ama Euricleia, enquanto banha os pés do que parece ser um mendigo, ao tocar em sua cicatriz, descobre que se trata de seu patrão, Ulisses. Essa cicatriz reconhecida por Euricleia é um rastro do passado

marcado em Ulisses durante um acidente na infância. Assim, Gagnebin desenvolve reflexões, afirmando que o:

“[...] rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, às vezes ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele denuncia uma presença ausente, sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a intenção de transmissão ou de significação, o decifrador do rastro também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos distantes do que se pode parecer à primeira vista, devem decifrar o rastro não só em sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar, o processo, muitas vezes, violento, de sua produção involuntária (Gagnebin, 2002, p. 129).

Se considerarmos que, os atos do historiador, conforme Benjamin propõe, constituem uma experiência com o passado, mediada por rastros, a história pode ser vista como algo inacabado, e por isso possível considerarmos essas mesmas lacunas da História, de modo análogo à cinematografia sganzerliana. O cinema feito por Rogério “não é o da afirmação de um conceito fechado, mas o da descoberta, da dúvida e do desejo de avançar um pouco mais sobre os limites que reduzem a arte a ciclos estéticos” (Canuto, 2007, p. 8).

Este caminho nos traz algumas indagações: como os rastros contaminam a imagem e o que emerge de tal contaminação da antropofagia inserida nos filmes objetos de análise? De que modo formas de aparição da antropofagia sem mostrar o evento em si, estariam inscritas na superfície fílmica e seriam capazes de promover rupturas, modificando a forma e atualizando as imagens do cinema sganzerliano? Tais questionamentos nos conduzem ao próximo capítulo.

3.1 SEM ESSA, ARANHA: VIBRAÇÕES ANTROPOFÁGICAS

Figura 10 - Cartaz do filme *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (<https://www.imdb.com/title/tt0260354/>)

No fim da década de 1960, Rogério Sganzerla apresenta uma expressiva ressonância de bilheteria e crítica quanto aos seus três primeiros filmes⁵⁶ sendo o longa *A Mulher de Todos* (1969), o de maior sucesso de bilheteria, bem diferente dos filmes produzidos em 1970, objetos de nossa análise. Esta virada de década pode ser associada à sua fase cinema Marginal-Carioca, onde Rogério Sganzerla rompe com o mercado e se aproxima do grupo carioca liderado por Júlio Bressane. Os primeiros filmes de Sganzerla rodados em São Paulo, na Boca do Lixo, agora, passam a ser filmados no Rio de Janeiro. Estas películas, criações da produtora Belair e realizados em parceria com Júlio Bressane, Helena Ignez e amigos irão se concretizar a partir de um projeto esteticamente ousado, que coincide com outras produções do cinema Marginal que trocam o mercado exibidor pela liberdade.

Sem essa, Aranha (1970), terceiro longa do diretor foi filmado em formato 16mm, com som direto e trata de um cafetão, “um picareta, um aventureiro, inescrupuloso que quer subir na vida de qualquer maneira” (Sganzerla, 2007, p. 36). Contém 12 planos de em média, dez minutos cada um. Quando o diretor pensou em *Sem essa, Aranha* (1970) segundo depoimento na época, afirmou:

“[...] estes planos, absolutamente independentes um dos outros e levarão às últimas consequências certas ideias, através da agitação da câmera, do som, dos diálogos. Em cada plano-sequência de dez minutos, focalizarei um assunto mais ou menos fundamental do cinema brasileiro e procurarei desenvolvê-lo até chegar ao fim, e tentando fazer com que cada plano seja o último plano sobre a aventura, o último plano sobre o sexo, o último plano sobre a picaretagem” (Canuto, 2007, p. 37).

⁵⁶ O curta-metragem *Documentário* (1966) e os longas *O Bandido da luz vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969).

Com base nesse depoimento de Rogério Sganzerla, podemos compreender o fato do longa ter chamado a atenção dos estudiosos de cinema, principalmente pela independência dos planos e pela atuação anti-naturalista dos personagens de Helena Ignez e Jorge Loredó que “se difere de um registro naturalista e se aproxima de uma atuação performática [...] em oposição ao ator tradicional” com sua imitação mimética do comportamento cotidiano (Oliveira, 2019 p. 7). No filme, os diálogos entre os personagens são raros, diversas vezes eles se manifestam olhando diretamente para a câmera ou em estado de introspecção e alguns deles interpretam mais de um mesmo personagem. Que por sua vez, é uma premissa do Cinema Marginal uma vez que assim “se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: se almeja os significados dramáticos em si mesmos, em sua própria concretude material” (Ramos, 1987, p. 136). Cada ator:

“é um universo autônomo com suas próprias regras. O seu mundo ficcional reside entre o momento em que se inicia e o instante do corte que o termina, ou melhor, em sua duração, não havendo nenhuma ligação entre o planos-sequência que o precede e nem com o que o sucede. Não há entre os planos um princípio de continuidade ou um crescendo dramático. Assim como os planos os personagens em que neles aparecem também se perpetuam no momento presente. O comediante televisivo Jorge Loredó (1925-2015) interpreta o personagem título tomando emprestado as características de seu popular personagem Zé Bonitinho. Tal como o Zé Bonitinho da televisão, Aranha é um personagem-tipo: apresenta sempre as mesmas roupas objetos e trejeitos característicos e os mesmos bordões. Não possui passado ou futuro, somente presente” (Garcia, 2018, p. 87).

Em certas situações, a dimensão antropofágica ultrapassa o domínio dos personagens centrais e se engendra de forma implícita no entrelaçamento entre a cultura de massa e cultura popular. Glauber Rocha tem objeções quanto a primeira e é defensor da cultura popular. No entanto, Rogério Sganzerla com *Sem essa, Aranha* (1970) não parece opor cultura de massa e cultura popular. A aparição de Luiz Gonzaga, embora em um sítio, nos fornece uma ilustração que nos permite apreender as ambivalências que dinamizam tal embate. Na cena em questão, o músico está acompanhado de familiares onde, a locação da cena pode ser considerada propriedade do artista. Levando-se em conta que ele residia no Rio de Janeiro deduzimos que o sítio se localize nas imediações da cidade. Sganzerla no filme o vê como um artista das massas, do mundo. Antes mesmo de Gonzaga aparecer no sítio, sua presença surge em uma casa de prostituição em Copacabana, mas mesmo no sítio há um momento, sem a presença do músico, em que ouvimos uma música de *Rock* na banda sonora.

Nessa vibração antropofágica, o regional, a tradição manifesta-se em suas novas disposições. Na cena do sítio, Luiz Gonzaga está com sua tradicional sanfona tocando a música *Boca de Forno* (1970) vestindo indumentárias usuais até que no meio da *performance*

lhe é colocado um chapéu de cangaceiro e um lenço rosa. O músico é ciente de seu papel no filme e continua sua *performance* assim como recebe de bom grado o chapéu que para ele remete à sua região natal, o nordeste. Gonzaga de chapéu de cangaceiro aponta para a presença de momentos distintos na cena. Nela a tradição foi deglutida pela indústria cultural e simboliza todo o nordeste.

Nesse tipo de interpretação preliminar da antropofagia, a imagem do cartaz de *Sem essa, Aranha* ratifica esse ponto de vista, dado que o título do filme faz menção, segundo nossa perspectiva, ao nome de Graça Aranha, modernista da Semana de Arte Moderna de 1922. Graça Aranha que tinha uma postura de querer ser a principal liderança do Movimento, foi visto por Mario e Oswald de Andrade como portador de um estilo antiquado. Contudo, os modernistas precisavam de um nome de peso e de ressonância nacional para atingir seus propósitos. Oswald de Andrade se referia à Aranha com comentários mordazes, entre eles “Aranha sem Graça” e a “Bestética da Arte Moderna”. Não se pode questionar que Graça Aranha estimulou os jovens modernistas a começarem a pensar na Semana, além, de garantir a presença de artistas e do governador Washington Luís na Semana de 1922. (Rodrigues, 2013; Amorim, 2004, Azevedo, 2018).

Desse modo, é possível traçarmos diversos paralelos em torno da antropofagia que não perpassem os personagens centrais, que abordaremos no decorrer desse tópico, e quando mencionamos a sequência em que Helena e outros personagens são encenados durante uma apresentação artística no Cabaré cujo proprietário é Aranha.

3.1.1 Helena: vômito antropófago

Figura 11 - *Frame* do filme *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

Helena surge em *Sem essa, Aranha* (1970) diante de um *traveling* que capta em plano aberto o corpo da personagem se movendo com empoderamento em cena⁵⁷. Em meio aos movimentos dos carros, o empoderamento feminino da personagem se materializa como o ponto guia da ação desenvolvida no espaço dividido pela vitrine da loja de automóveis, mas que deixa antever nitidamente os movimentos da personagem, enquanto a câmera acompanha o caminhar na transição ao espaço interno da loja.

Essa maneira de encenar o corpo poético de Helena Ignez em espaços abertos é uma tônica do Cinema Marginal, como um *voyeur* que flagra a personagem em uma situação cotidiana de encontrar o marido na saída do trabalho através da câmera que olha de certo ângulo, favorecendo ao espectador uma contemplação daquilo que na época estava oculto e vedado, ou seja, o empoderamento de mulheres no Cinema, exemplificado no *frame*, enquanto é observada duplamente, tanto pela câmera subjetiva, quanto por Aranha que observa Helena de dentro da loja.

Contudo, sendo nosso enfoque mais próximo ao rosto do que ao corpo como um todo, passamos, agora, à tentativa de demonstração dos rastros de antropofagia na *face* de personagens do filme. Nesse item desenvolve-se a análise de sequências de imagens da personagem interpretada por Helena Ignez e o personagem Aranha, interpretado por Jorge Loredó. Ambos não são analisados em tópicos específicos, mas investigados conjuntamente em suas interações a outros personagens que compõem a mesma cena. Esse momento final do presente trabalho se dedica a analisar a antropofagia justamente onde ela está aparentemente ausente ou passa despercebida.

Em *Sem essa, Aranha* (1970), um exemplo interessante, ao nosso entender, corresponde à primeira sequência a ser analisada. Nela, a personagem revelará por meio de seu rosto, rastros de antropofagia a partir de cenas que muitas vezes podem passar despercebida no que tange à sua relação com a categoria. A cena mostra uma mulher ativa, interpretada por Helena Ignez, casada com Aranha um homem picareta e machista, mas com o desenrolar da trama ela vai se tornando menos serviente ao marido.

⁵⁷ SEM ESSA, ARANHA. Sequência situada entre 00:01:45 e 00:02:07.

Figura 12 - Frames do filme *Sem essa, Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

Na sequência⁵⁸, a presença da antropofagia no rosto da personagem se dá quando Helena aparece diante da câmera, modelo *Arriflex* 16mm, em um plano-sequência. O dispositivo capta a interação entre os personagens, repleta de improviso como é recorrente nos filmes do Rogério Sganzerla. A cena ocorre em uma casa de prostituição, localizada no bairro de Copacabana, cujo proprietário é o próprio Aranha. Helena veste minissaia, blusa cavada, botas⁵⁹ e dança com uma das amantes de seu marido enquanto observa uma apresentação

⁵⁸ SEM ESSA, ARANHA. Sequência situada entre 00:05:13 e 00:16:20.

⁵⁹ Refere-se a um figurino muito próximo do modo como Helena Ignez se vestiu para interpretar Janete em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), primeiro longa da atriz em parceria com Rogério Sganzerla. Na ocasião,

artística do que parece ser a recepção de uma nova garota que se incorpora as atividades da casa.

A primeira etapa da apresentação e da cena revela uma cantora negra, com peruca loira e que interpreta o que sugere ser uma declaração de amor musicada. No trecho, ao final da canção, de joelhos ela canta em notas altas e tom grave: “*Será que você não percebeu que meu amor é todo seu? [...] meu bem, eu preciso de você, sem você o que será? será?*” (Sem essa, Aranha, 1970 de Rogério Sganzerla - 00:05:37 – 00:06:34). Inicialmente, Helena e a amante de seu marido, enquadradas no mesmo plano da cantora, dançam e fazem expressões no rosto com pequenos traços de desdém, rejeitando a declaração de amor.

Algo que pode ser observado na sequência como um todo, é a agressão sobre a mulher potencializada na *performance* da apresentação artística, na qual a novata é apresentada aos clientes do estabelecimento. Em *Sem essa, Aranha* (1970), Helena, que enquanto ocorre a dança entre os dançarinos tem sua presença oscilando entre o campo e extracampo, encontra-se sentada à mesa, observando tudo, com a mesma expressão de desdém. O que nos faz entender que o diretor objetiva criar na cena, um ambiente de denuncia ao machismo. Contudo, visando o público, o início da sequência contém um tom irônico, na medida em que, Aranha entra em cena com os característicos trejeitos e carisma do personagem, Zé Bonitinho de Jorge Loredo.

A continuação do plano-sequencia que encena a presença de Zé Bonitinho se passa enquanto a novata ainda é apresentada na dança de cerimônia. Nesse momento, ela hesita em participar, busca escapar dos outros dançarinos, mas é cercada e sua roupa é despida durante a apresentação. A velocidade dos movimentos da “novata” em sua tentativa de escapar à agressão está em sincronia com os movimentos dos demais personagens, como se estivessem sido ensaiados e fizessem parte da própria apresentação. O ataque à personagem contrasta com o sorriso nos rostos das outras dançarinas que parecem estar à vontade e considerando com ironia a situação da companheira. De súbito, em tom de discurso político nazifascista, Jorge Loredo entra em cena e diz:

“O que eu queria, simplesmente, era acabar com os erros dos últimos sessenta séculos. Têm seis mil anos. Se os duzentos milhões de habitantes da terra pudessem adivinhar agora, o que eu estou pensando, o que eu estou planejando, compreendessem as atividades dos duzentos bilhões, dos duzentos patrões. Então, sim, é preciso bombardear a pensão. Já fiz tudo que um branco podia fazer. Bestas, uma nova era está a alvorejar. Têm seis

mil anos pesando em cima de mim. Strip-tease” (Sem essa, Aranha, 1970 de Rogério Sganzerla – 00:09:33 e 00:10:20).

Em seguida, conforme ilustrado no fotograma acima, Aranha se aproxima do seio de uma das dançarinas como se fosse degluti-lo em meio a um ritual antropofágico. As mulheres em sua maioria mulatas, vestidas com adereços que lembram as vestimentas indígenas em meio ao que parece ser uma festa com dança e bebidas a representar o caráter antropófago da cena. Entretanto inesperadamente, ele hesita e diz: “*strip-tease*”. Imediatamente, Aranha se incorpora a apresentação e é ele quem agora passa a realizar um *strip-tease*, porém mímico. Após executar sua *performance*, Aranha sai de cena, a câmera realiza um movimento de panorâmica para esquerda e enquadra o rosto de Helena. Em resposta à Aranha, Helena substitui os traços de rostidade reflexiva que havia em seu rosto para dar lugar a traços de rostidade intensivos ao provocar continuamente o próprio vômito. Aranha que havia tentado deglutir o seio da dançarina dá lugar a Helena que regurgita em resposta ao ato repulsivo e machista de Zé Bonitinho. Enquanto isso, Maria Gladys é enquadrada junto à Helena para ilustrar com palavras o rastro de antropofagia que aparece no rosto de Helena: “*Já disse mil vezes. Não caso com homem não. Homem é pior que índio. Quem foi que cuspiu na escada?*” (Sem essa, Aranha, 1970 de Rogério Sganzerla – 00:10:52 e 00:11:15).

Helena segue vomitando em direção à janela da casa de prostituição. A absorção antropofágica do inimigo (o machismo de Aranha) foi tamanha que o vômito se tornou contínuo, conforme percebemos pela câmera, que nesse estágio prioriza focar o rosto da personagem. Sentada na janela próxima à marquise, na cena, a deglutição antropófaga ocorre novamente, não no rosto de Aranha, e sim, através da própria Helena ao ler um trecho do livro que tem em mãos. Nele, ela lê em tom de revolta e com o livro muito próximo à boca:

“Não se sabe ao certo se ele crê ou não. Seu Deus repentinamente escarra sangue, enquanto a virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo” (Sem essa, Aranha 1970 de Rogério Sganzerla - 00:12:01 e 00:12:27).

O momento final do plano-sequência em análise se dá quando Helena volta para a parte interna da casa, substituindo seus traços intensivos novamente pelos traços reflexivos do começo da cena e se incorpora a Aranha e os demais dançarinos em uma dança ao som de Luiz Gonzaga. Helena ainda mantém expressão de desdém como se estivesse a planejar algo contra Aranha. Para analisar as imagens selecionadas, cabe voltar a Oswald de Andrade e reforçar que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi um divisor de águas na arte brasileira. Porém, após o primeiro entusiasmo:

“[...] os companheiros da semana de 22, haviam se acomodado – na visão de Oswald. Para ele, o modernismo estava virando ‘escola’, entrando na Academia Brasileira de Letras e se enquadrando como nova ‘arte oficial’. Na contramão dessa acomodação, Oswald pretendia radicalizar: [...]. [...] costumava ‘destruir’ até mesmo o que ele havia criado, com a perspectiva de não deixar qualquer ideia ou obra ficar ‘cadaverizada’, como explica no manifesto: ‘ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico’” (Azevedo, 2018, p. 80).

Nessa empreitada, Oswald lança o *Manifesto Antropófago* (1928) em oposição aos ideais nacionalistas de modernistas como Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Menotti Del Picchia que fundaram o grupo “Verde-amarelo” que emerge na primeira fase do Modernismo e é formado pelos autores citados. O Movimento Verde-Amarelo defendia o patriotismo em demasiado e teve uma lamentável tendência nazifascista. Em 1927 o Movimento Verde-amarelo transformou-se na “Escola da Anta”. Já em 1928 é a vez de Oswald de Andrade, em parceria com Tarsila do Amaral e Raul Bopp lançarem o movimento que continha como tônica a devoração do que havia de melhor no inimigo. No seu manifesto de 1928, Oswald deglute o próprio conceito de manifesto. “O título já dá a deixa: o manifesto é, em si, antropófago, o manifesto come” (Azevedo, 2018, p. 104).

No primeiro aforismo, observa-se que Oswald de Andrade tenta devorar outros manifestos, a começar pelo *Manifesto Comunista* (1848) de Marx e Engels. Nele, há a célebre frase “Proletários de todo o mundo, uni-vos”. Oswald se apropria do verbo unir pra construir o primeiro aforismo do *Manifesto Antropófago* (1928). Portanto, Oswald reforça a necessidade de rompimento com a propriedade privada, no entanto o antropófago substitui a oposição proletariado e burguesia por matriarcado e patriarcado. Por isso que em seguida, no aforismo 25 Oswald vai dizer: “‘já tínhamos o comunismo’ aludindo à vivência tribal dos Tupi no século XVI, muito anterior à formulação da teoria marxista, no século XIX. [...]. Os Tupi já seriam comunistas antes de Marx, [...]” (Azevedo, 2018, p. 105).

Posto isso, a descrição da cena pode suscitar um problema. Se a antropofagia absorve as qualidades do inimigo para assim resistir a ele, o que pode haver de proveitoso no machismo de Aranha se ao deglutir o seio de uma personagem ele provoca um ato brutal de violência? Sem dúvida nada há de bom no machismo. Rogério Sganzerla, antropofagicamente devora não a força do machismo, mas sim toda a popularidade e talento de Zé Bonitinho compondo um dos momentos de maior impacto do filme. Em seguida por via do vômito de Helena regurgita-se toda essa força fazendo uma crítica ao machismo do personagem, pois o vômito de Helena representa o “nojo da situação”. A cena de Aranha interagindo com as prostitutas remete mais a um momento de humor acentuado do filme do que em despertar o afeto de indignação do

espectador em relação à exploração da mulher, sobretudo no espectador comum. Mas que abruptamente deixa exposta a atitude machista de Aranha quando Helena, em resposta vomita em cena.

Entre outros significados possíveis, o desempenho das dançarinas com Aranha deflagra referência ao machismo na medida em que o termo implica em uma ideologia que defende a superioridade dos homens sobre as mulheres. Aranha está no centro, comandando o espetáculo com a dançarina novata que nitidamente está sendo forçada a participar. No machismo (Rubio 2020), homens e mulheres não são diferentes, mas desiguais. O machismo se manifesta publicamente e exerce o poder ainda que o homem em questão seja intelectualmente inferior à mulher agredida. É comum nos depararmos com inferências de cunho machista e criminoso “disparadas” pela boca do atual presidente da república do Brasil: “[...] ela é muito feia, não faz meu gênero, jamais a estupraria. Eu não sou estuprador, mas, se fosse, não iria estuprar, porque não merece⁶⁰.” (Cunha e Cruz *et al.*, 2019, p. 557). Compreendemos que a ligação entre feminismo e antropofagia é pertinente haja vista que:

“‘Algumas teses antropofágicas’ para o Primeiro Congresso Brasileiro de Antropofagia, atribuídas ao Clube dos Antropófagos de São Paulo, divulgadas em um dos últimos números revista encerram esse núcleo. Em um sintético ‘decálogo’, revelam princípios baseados em reivindicações socialistas e anarquistas, tais como: divórcio; a ‘maternidade consciente’, isto é, a legalização do aborto; [...] o evento, previsto para o final de setembro de 1929, não chegou a se realizar” (Andrade, 2017, p. 10).

A antropofagia no rosto da personagem simbolizada no vômito carrega a imagem-afecção intensiva, pois se aproxima visualmente do afeto de revolta que escapa de seu rosto e contagia outros personagens, propondo assim, a desconstrução de uma ordem vigente dos enquadramentos de rosto no cinema brasileiro da época. A amante de Aranha sai de um estado de passividade, vomita e caminha sobre a marquise em resposta à postura machista de Aranha. Para Deleuze (2018, p. 144 - 145) estamos diante de um rosto intensivo na medida em que os traços do rosto escapam e colocam-se a funcionar por sua “própria conta e formam uma série [...] que ascende da cólera. [...]. A série intensiva [...] é passar de uma qualidade para a outra. [...]. É o que Eisenstein exigia do primeiro plano [...], da cólera dos marinheiros” até a eclosão revolucionária. Ambas retornam para dentro da casa, onde a cena termina com

⁶⁰ A frase teve origem durante uma sessão parlamentar em dezembro de 2014, no dia seguinte o presidente, na época Deputado Federal, ao Jornal Zero Hora, reforçou publicamente que só não estupraria a Deputada Federal Maria do Rosário por não ser merecedora do crime. O que resultou em um inquérito Penal em trâmite no Supremo Tribunal Federal que não o impediu de se eleger Presidente da República. O machismo não se esconde, os Aranhas se manifestam sem temor algum.

uma interação entre todos os personagens em uma dança antropofágica ao som de Luiz Gonzaga.

O ápice dos rastros de antropofagia no rosto de um personagem em conexão com o feminismo se dá no modo de encenar o rosto de uma mulher, em *close-up*, ingerindo o próprio dedo, não para sensualizar ou fazer referência à fome, mas sim para provocar o vômito em uma cena abjeta, tentativa subversiva de quebrar regras e tratar criticamente o *glamour* em torno da mulher. Tal atitude revolucionária da personagem embaralha-se com o modo de vida da atriz, que em sua vida afetiva não se subordinou aos companheiros afetivos, diretores de cinema. “*Cinema Novo era opressivo, sabe. Era muito masculino, muito forte. Em que a mulher era vista através do olhar masculino, sempre.*” (Entrevista com Helena Ignez, 2018 – 00:04:20 e 00:04:31)⁶¹.

Com base nessa afirmação, podemos considerar a intenção militante da atriz. Helena Ignez parte de uma observação de quem tem um duplo lugar de fala. A atriz foi casada e teve uma filha com Glauber Rocha⁶², bem como atuou em alguns dos principais filmes que deram origem ao Cinema Novo: *A Grande Feira* (1961) de Roberto Pires, *Assalto ao Trem Pagador* (1962) de Roberto Farias, *O Grito da Terra* (1964) de Onley São Paulo, *O Padre e a Moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade e *Cara a Cara* (1967) de Júlio Bressane⁶³.

Especificamente no tocante ao machismo que havia no Cinema Novo, esse modo de opressão foi combatido pela atriz de diversas maneiras: entrevistas nas quais ela manifesta repúdio à questão quando cita diretores e com detalhes, relata situações. Mediante rompimento afetivo com Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade que fez com que Helena fosse substituída pela atriz, Yoná Magalhães para interpretar a personagem, Rosa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Ao casar com Júlio Bressane, cineasta que mais tarde aderiu ao Cinema Marginal. Sobretudo, no envolvimento com Rogério Sganzerla, principal cineasta opositor ao Cinema Novo, que com Helena fundou a produtora Belair, assim como realizou sete longas tendo a atriz em papéis centrais. Ao atuar nos filmes de Rogério, Helena se projetou no cinema mundial como uma atriz experimental, com liberdade plena para criar.

Percebe-se ao longo do filme que a personagem de Helena não tem um nome, seu figurino é feito de suas roupas pessoais de modo que atriz e personagem se confundem. Seria

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=zwb2aGuZTts&t=31s>

⁶² Helena conheceu Glauber durante a Graduação em Direito na Bahia. O namoro começou depois que ambos começaram a frequentar a Escola de Teatro na Bahia. Casaram-se e Helena produziu e atuou com 17 anos no primeiro filme de Glauber, *Pátio* (1959), curta-metragem com preceitos surrealistas e não considerado ainda, o cinema político do diretor.

⁶³ Além de atuar na primeira novela da Record TV, *A última Testemunha* escrita por Benedito Ruy Barbosa e sob a direção de Walter Avancini, que foi ao ar entre 1º de agosto de 1968 e 28 de fevereiro de 1969.

a personagem de Helena, a própria atriz? Segundo Guimarães (2012, p. 2; 2019), Helena Ignez se torna atriz autoral na medida em que “A autoria do ator de cinema leva em consideração não somente seus aspectos físicos, também aspectos abstratos que podem ser resumidos pelo conceito de *persona*⁶⁴”. É a *persona* de Helena que a aproxima efetivamente dos dois diretores das produções da Belair, Bressane e Sganzerla de modo a facilitar a influencia da atriz desde o figurino à escrita dos roteiros⁶⁵. O registro de atuação pautado por preceitos de cinema experimental necessita de desenvolvimento de filme a filme, criando uma espécie de continuidade formal e temática para definir-se como uma autoria. Helena atuou no filme *A Mulher de Todos* (1969) e nos setes filmes da Belair, sendo que no curta-metragem, *A Miss e o Dinossauro* (1970), Helena trabalhou como atriz, operadora de câmera e diretora⁶⁶.

Helena rompe com o estereótipo da atriz com comportamentos comedidos que não pode falar muito alto, nem falar muito baixo, age como um corpo mutante dentro de registros de atuação que não podem ser considerados minimamente como clássicos ou canônicos. A atriz vai pra rua interagir com os transeuntes e com frequência se coloca em perigo como na cena em que a atriz caminha sobre a borda de uma marquise em *Sem essa, Aranha* (1970). Em outros filmes provenientes da produtora Belair ela se coloca em perigo ao afrontar pessoas.

Em síntese, o vômito antropófago de Helena nos anuncia a presença da “Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. [...]. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal.” (Andrade, 2017, p. 59). Portanto, Sganzerla não trata no filme, de uma antropofagia “carnal” como podemos evidenciar em *Como era gostoso o meu francês* (1971) de Nelson Pereira. Em *Sem essa, Aranha* (1970), a presença da antropofagia não é “mais do que deixar vestígios produzidos pelos hábitos” (Benjamin, 2013, p. 12). Em outras palavras, a antropofagia emerge sob rastros e não de maneira explícita como comumente os estudos abordam. Enquanto que, “as puras elites” (povos originários) a qual Oswald se refere, em seus rituais antropófagos, praticavam a

⁶⁴ Guimarães (2012) considera o termo *persona* conforme proposto por Carl Jung em que remete a parte emergente para a coletividade das características psicológicas do sujeito, seja ele pública ou não.

⁶⁵ Helena e Rogério foram companheiros de vida por mais de 30 anos, até a morte do cineasta em 2004, vítima de um tumor no cérebro. A química que unia os dois é facilmente perceptível nos filmes que fizeram juntos, sobretudo *Sem essa Aranha* (1970) (Guimarães 2012).

⁶⁶ No Cinema Marginal de 1968 à 1973, a atriz participou dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla; *A Mulher de Todos* (1969) de Rogério Sganzerla; *Os Monstros do Babaloo* (1970) de Elyseu Visconti; *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla; *Carnaval na Lama* (1970) de Rogério Sganzerla; *Copacabana mon amour* (1970) de Rogério Sganzerla; *Cuidado Madame* (1970) de Júlio Bressane; *Família do Barulho* (1970) de Júlio Bressane; *Barão Olávo, o Horrível* (1970) de Júlio Bressane; *Um Homem em sua Jaula* (1972) de Fernando Coni Campos.

antropofagia literal ou pura. No Cinema Marginal a antropofagia ocorre de modo alterado, impuro, inserida no tempo e em um cinema influenciado pelos mais diversos fenômenos artísticos.

3.1.2 Helena: rosto de umbanda

Ainda analisando a personagem de Helena Ignez em *Sem essa, Aranha* (1970), em um momento mais próximo ao final do filme, um trecho⁶⁷ que evidencia experiências antropófagas na *face*, agora, inicia-se com a imagem da personagem de Helena portando uma *adê*, considerado artefato comum durante os rituais de religiões afro-brasileiras.

Na sequência de imagens em análise, o rosto da personagem nos auxiliará na compreensão da antropofagia, agora, relacionada à religião, especificamente o candomblé. Nela, iremos mostrar como o processo de deglutição e regurgitação a partir do rosto da personagem, tal como proposto por Oswald de Andrade no *Manifesto antropófago* (1928), concebe a presença da antropofagia no personagem.

Figura 13 - Frames do filme *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla



⁶⁷ SEM ESSA, ARANHA. Sequência situada entre 01:18:00 e 01:21:00.



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

A sequência⁶⁸ que desvela a antropofagia em *Sem essa, Aranha* (1970) se dá quando uma trupe de artistas aparece nos bastidores de um teatro de revista localizado no Paraguaí e cujo proprietário, também, é Aranha, conhecido como o último capitalista. No trecho, há novamente a presença das amantes de Aranha interpretadas por Maria Gladys e Helena Ignez sendo que a última aparece na imagem com o rosto coberto por uma *adê*, Artefato que compõe o traje ritual de uma divindade, provavelmente do Orixá Iemanjá, que possui nas cores prata, branco e azul o simbolismo de reconhecimento nos terreiros. Iemanjá é a personificação do mar e mãe de todos os orixás e, foi associada a Nossa Senhora dos Navegantes (Almeida & Andrade, 2016). Elas interagem com os demais personagens da trama no que sugere ser, sem exagero algum, um pesadelo composto de um turbilhão caótico de imagens e sons característicos do ponto fora da curva que foi o Cinema Marginal.

Inicialmente, eles parecem estar falando sobre alguma premonição relativa à morte, fenômeno comum em pesadelos e na própria realidade brasileira durante as perseguições, torturas e assassinados promovidos com o Golpe Militar brasileiro (1964-1988). A personagem de Helena diz: "*Pode deixar que amanhã eu me mato. Permanente*". A frase é complementada pelo som estridente do que parece ser uma lata de metal chutada incessantemente no *set* de filmagem, criando assim, um som quase insuportável de se ouvir. Enquanto isso, um artista pirofágico⁶⁹, deglute e regurgita bolas em chamas. Ainda que não esteja ele no palco propriamente dito, mas nos bastidores, ele age como se estivesse sob os holofotes.

O enquadramento muda, o som frenético é cessado no mesmo momento em que a personagem de Helena (Iemanjá em transe), desvela traços de seu rosto até então ocultados pelo *adê*. A câmera percorre o corpo de Márcia, nua sob uma aranha. O enquadramento muda novamente, colocando mais uma vez em *close*, o homem e suas chamas. O som estridente do balde de lata acompanhado de um metrônomo retorna impulsionado pelos atos de deglutição e

⁶⁸ SEM ESSA, ARANHA. Sequência situada entre 00:48:28 e 00:51:00.

⁶⁹ A pirofagia é a arte de engolir, cuspir e passar fogo no corpo. São performances que põem o artista em risco, pois são ligadas a uma série de manobras acrobáticas realizadas com altas chamas.

regurgitação do malabarista e da personagem de Maria Gladys que devora um pedaço de pão. Enquanto a câmera volta a enquadrar o rosto do malabarista antropófago, Helena diz: “*É preciso pecar em dobro para o mundo não virar de pernas pro ar*”.

Se, conforme Beatriz Azevedo (2018, p. 75), “a antropofagia de Oswald de Andrade devora as inovações estéticas das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira e incorpora a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador”, as conexões expostas a seguir evidenciam tal perspectiva nas imagens selecionadas de *Sem essa, Aranha* (1970). Contudo, segundo a autora a forma de atuação de Oswald corresponde não somente à devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, especialmente, a redescoberta das perspectivas dos povos originários, ancestrais, mas atuais, nacionais, americanas.

Podemos partir do postulado preliminar de que a personagem de Maria Gladys, que, aliás, emite com frequência a frase: “*Ai que fome. Que dor de barriga. Eu tô com muita fome*” evidencia uma característica do Cinema Marginal: devorar outras tradições estéticas assim como a antropofagia oswaldiana se alimentou da vanguarda europeia. Na sequência em questão, ela devora um pedaço de pão que por sua vez, pode ser compreendido como a presença em cena da hóstia, símbolo do catolicismo, ao mesmo tempo em que Maria Gladys compartilha o enquadramento com Helena Ignez (Iemanjá). Entretanto, uma não substitui a outra e sim, dão origem a uma nova religião, a umbanda, que representado no rosto de Helena como Iemanjá traz em seguida, no plano de profundidade a devoração da hóstia católica simbolizada pelo pão que serve de alimento, energia para a personagem de Maria Gladys continuar sua existência. Também há a figura do malabarista que como artista pirofágico deglute chamas em um ciclo contínuo como uma vela que não pode se apagar.

O orixá Iemanjá, a mais conhecida entre os brasileiros incorporou características de Nossa Senhora, pois ela branqueou, seus olhos clarearam e ficou ainda mais generosa. Por isso, Helena interpreta Iemanjá no filme. No entanto, iemanjá, na origem é oriunda da África, portanto para manter viva sua religiosidade autêntica, os escravos se uniram para cultuar um orixá limitado a determinada população africana, na origem e passou a cultuar Iemanjá com características da religião vigente da época, o catolicismo em um ato de antropofagia, claro. Portanto, o rosto de Helena como Iemanjá não está calcado na branquitude característica de um rosto aos moldes do cinema *hollywoodiano* que:

“não apenas individualizava seus intérpretes, como os transformava em mitos. Todo o pensamento do star system, estudado mais tarde por Edgar Morin como a política de utilização e rentabilização econômica em cima das particularidades comportamentais e físicas de determinados atores, era no sentido de singularizar os intérpretes, pelos discursos fílmicos e parafílmicos, e torná-los verdadeiras superfícies para o reflexo de desejos

coletivos. O objetivo final do star system era econômico: facilitar a venda de ingressos de filmes e a penetração da ideologia burguesa e romântica junto aos espectadores” (Guimarães, 2016b, p. 97-98).

Assim, o rosto de Helena não representa uma imagem de rostidade na medida em que age mais como o rosto intensivo dos operários e marinheiros eisensteinianos em suas cenas de eclosões com a opressão burguesa das quais são alvos e menos como o cinema de D. W. Griffith que entende o rosto como espelho dos afetos. Eisenstein buscava romper com essa representação estética, pois o que mais chama atenção no rosto de seus personagens são os gestos abruptos e sua relação com a causa maior entre todos e não mais com o que há de íntimo, de próprio do sujeito. Em objeção à demasia de singularização e personalismo do pensamento clássico acerca do rosto pelos filmes de W. Griffith, “Eisenstein agia no sentido contrário, reivindicando que seu rosto de classes pudesse representar o maior número de indivíduos possível, assim como os rostos das pranchas de fotografias de Lombroso o faziam” (Guimarães, 2016b, p. 98). O cinema soviético não praticou os preceitos que a ciência da fisionomia lançou mão durante todas as suas fases.

Conforme Guimarães (2016), o rosto do ator de formação stanislavka no cinema norte-americano clássico fundamentava-se em expressar seus sentimentos por via de gestos e:

“assim experimentar internamente o sentimento para depois expressá-lo exteriormente, através de signos identificáveis semiologicamente pelo espectador”. Para o autor, essa maneira de atuar rosto constrói padrões de gestos para determinados sentimentos, sobretudo no cinema clássico norte-americano, como o movimento cinematográfico conhecido como melodrama. Esse movimento traz uma estética similar à teatral do século XIX ao compor uma relação intrínseca entre emoção e representação, através de personagens com seus gestos facilmente identificáveis. “com linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (2016b, p. 98).

Em contrapartida, no cinema eisensteiniano e do cinema soviético em geral, os atores dedicam-se a romper com a mutualidade entre o interno e externo. Para tal, os atores usam de *performances* caricaturias e grotescas, ou melhor, maquinais. Segundo Guimarães (2016b), Essas influências, Eisenstein trazia da escola meyerholdiana de atuação teatral que não buscava nenhuma de exteriorização de seu próprio eu, pois para Meyerhold o treino do ator além de corporal, também deve ser intelectual. O método meyerholdiano pode ser resumido como a atuação da vida em cena e não sua imitação assim como o tom de alegria dos atores deve ser uma tônica com liberdade para sair da esfera do personagem e atuar a partir de gestos que não correspondem com a identidade do personagem. “Isso significa que o ator tem autonomia para criar, pois não é exigida uma reprodução precisa da concepção do diretor” (Romano, 2017, p.51).

“Nessas investigações a música, enquanto ritmo e não como simples acompanhamento, tornou-se essencial; sendo assim, o trabalho dos atores passa a construir-se a partir do ritmo definido, subordinado a ele, e tanto a dicção como a movimentação plástica dos atores deve se apoiar nessa estrutura rítmica. Nessa forma de teatro o ator não oferece a ilusão de que os acontecimentos apresentados ao público não foram estudados e previamente ensaiados e, ao mesmo, tempo o público sente a vida que emana do palco, ou seja, da obra de arte” (Romano, 2017, p. 52-53).

Com a liberdade para criar, o que mais chama atenção no rosto da personagem de Helena são os mínimos rastros no rosto em si. Mas mais do que objeto, em *Sem essa, Aranha* (1970) o *adê* característico do Orixá Iemanjá interpretada por Helena, é uma personagem chave, de caráter múltiplo, pois habita não somente em sua forma física o rosto de Helena, mas é fundida à própria antropofagia que contem o fator religioso do ritual antropofágico para se diferenciar de canibalismo.

Nesse sentido a personagem de Helena é a representação do orixá Iemanjá. Pois bem, a partir desses rastros vamos a outros, ao aforismo 39 do Manifesto de Oswald de Andrade: “As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo” (Andrade, 2017, p. 56).

“Os Orixás são ancestrais africanos divinizados pelas forças da natureza tal como a água do mar, dos rios, das chuvas, dos raios, dos trovões, dos ventos... trazidos pelo processo da diáspora Africana ao redor do mundo, bem como aqui no Brasil, sendo cultuados e sobrevivendo na nossa cultura. Orixá é força, é vida, é presente, é sabedoria, é conhecimento, é epistemologia do presente, passado e do futuro, cultuados nas religiões de matriz africana tal como Umbanda e Candomblé” (Sant’anna, p. 275, 2019).

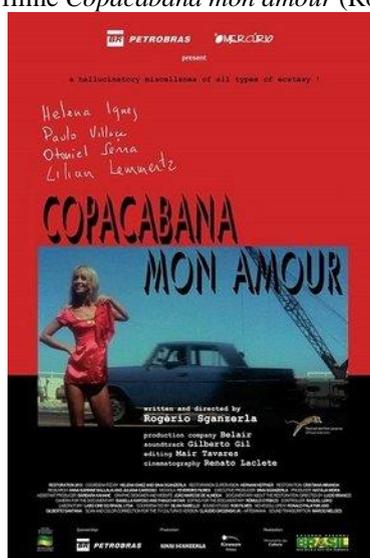
A fuga dos estádios tediosos de Oswald de Andrade é uma característica fundamental da formação dos orixás, conceitualmente e historicamente. Do ponto de vista conceitual, Iemanjá pode transitar entre comportamentos generosos e outros maldosos, grosso modo falando. Do ponto de vista histórico, temos na orixá a personificação do sincretismo católico.

Por fim, tais compreensões das imagens em questão não emergem de uma disposição latente nos *frames*, nossa análise buscou atentar-se aos detalhes como: “no jogo, que apela a todos os sentidos, sem excluir o dom atávico da vidência, chega também a vez dos olhos. Todos os números piscam, fazendo-lhes sinais.” (Benjamin, 2013, p. 120). Como no jogo, olhamos o detalhe, contrariando a tendência de um olhar viciado em uma sociedade de imagens banalizadas. Portanto, a antropofagia emerge como rastros, isto é, presente, mas ocultada. Relembremos aqui, que antropofagia sem o viés religioso, não é antropofagia, mas canibalismo. Nesse sentido, a presença da umbanda foi central para defender nosso objetivo

de pesquisa que se propõe a investigar a presença dos rastros de antropofagia no rosto. A própria dinâmica da umbanda pode ser comparada com a antropofagia tal como encontramos em determinados aforismos do *Manifesto antropófago* (1928) como bem pontuou Beatriz Azevedo.

3.2 COPACABANA MON AMOUR: VIBRAÇÕES ANTROPOFÁGICAS

Figura 14 - Cartaz do filme *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

No presente item abordaremos outras relações que se apresentam durante o filme *Copacabana mon amour* (1970) envolvendo personagens que não figuram na escolha central. Antes da análise das imagens propriamente ditas, faremos uma breve análise contendo explicação da trama narrativa do filme com depoimentos do próprio diretor da obra. Enquanto o filme *Sem essa, Aranha* (1970) contém uma dimensão da antropofagia que se engendra a partir de uma sequência que se passa na aparição de Luíz Gonzaga. Em *Copacabana mon amour* (1970), a trilha sonora composta por Gilberto Gil e Rogério Sganzerla, nos fará desenvolver um panorama da antropofagia que perpassa os personagens centrais e passa pela música.

Copacabana mon amour (1970) representa uma hipérbole da violência e um dos filmes mais abjetos do Cinema Marginal. Assim como em *Sem essa, Aranha* (1970), o título do filme sugere as ideias antropofágicas de devoração estética e cultural conforme propôs Oswald de Andrade, pois corresponde a um lugar no Brasil que se complementa com o termo

francês *mon amour*. Contudo, como atestamos no decorrer do presente capítulo, o segundo longa produzido pela Belair fortalece a proposição relacionada à encenação da antropofagia dos rostos, a partir da irrupção de imagens que priorizam a encenação da *face*, em específico das personagens Sonia Silk e Vidimar (Helena Ignez e Otoniel Santos).

Como já descrito no capítulo I desse trabalho, a época de efervescência cultural da década de 1960 tem suas canções divulgadas pela ascensão de aparelhos televisivos. Meio pelo qual se promove o Tropicalismo, a Jovem Guarda, Canção de Protesto e a Bossa Nova. Assim a televisão ocupa o espaço dominado pelo rádio e se torna a principal vitrine da música popular⁷⁰, especialmente com os programas *O fino da Bossa*, *Bossaudade* e *Jovem Guarda*, transmitidos pela *Record TV*, além dos Festivais de MPB que passavam de diversas emissoras de televisão. Enquanto no rádio o destaque maior se dava na voz dos artistas, com ao advento da televisão surge uma preocupação maior “com as habilidades performáticas diante da câmera, colocando a imagem do artista, seus gestos, danças e postura cênica como centro das atenções na difusão da música popular massiva” (Carvalho, 2010, p. 6).

Nesse período, movimentos cinematográficos como o Cinema Novo e Cinema Marginal inovam através de novas configurações entre imagem e som, pois deglutem antropofagicamente influências e sincretismos culturais. A trilha musical no cinema brasileiro, antes do Cinema Novo seguia padrões voltados ao excesso de números musicais, especialmente “nas comédias, e da música orquestral climática, como nos filmes da Vera Cruz, com composições de temas dramáticos de maestros como Lírio Panicalli, Gabriel Migliori, Radamés Gnattali, entre outros” (Carvalho, 2010, p. 6-7).

Para exemplificar, no âmbito da Bossa Nova destaca-se o filme *Garota de Ipanema* (1968) de Leon Hirszman, inspirada na composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, do mesmo nome. No longa, Chico Buarque aparece pela primeira vez no cinema com a canção *Um chorinho*, do álbum *Chico Buarque de Hollanda - Volume 2* (1967). Em *Brasil ano 2000* (1968) Walter Lima Júnior realiza um filme muito próximo ao Tropicalismo, pela presença de conflito entre gerações, justaposição do arcaico e do moderno, especialmente pela trilha musical de Rogério Duprat, com músicas de Gilberto Gil, Capinam e Caetano Veloso, que compôs a música *Objeto não-identificado* para o filme.

⁷⁰ A presença da música em filmes brasileiros das décadas de 1960/1970 discutida por alguns estudiosos se configura a partir de outros moldes, se compararmos ao que foi produzido na última década do século XX pelo cinema mudo⁷⁰. Diversos filmes nesse período trazem danças e festas, samba e capoeira antes mesmos dos filmes acompanhados de músicos por trás da tela responsáveis por interagirem sonoramente com as imagens projetadas. Outro impulso para o cinema sonoro foi a construção da Cinédia, produtora que conquistou público ao investir na agitação do Carnaval para realizar os filmes *Carnaval* (1933) de Léo Marten e Fausto Muniz; e, *A voz do Carnaval* (1933) de Ademar Gonzaga.

Em *Deus o e diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha ouvimos a presença da música engajada que traz reflexão política a quem as ouve sobrepostas às imagens. No filme, Glauber dá ênfase ao messianismo religioso e o cangaço no nordeste sob uma trilha sonora que se envolve na formação de significados ao somar a música de Villa Lobos com canções de cordel⁷¹. Em *Terra em transe* (1967), a antropofagia musical se eleva quando as canções de Villa-Lobos, assim como as músicas de Giuseppe Verdi e Carlos Gomes são misturadas com pontos de umbanda, samba, carnaval, jazz e bossa nova.

Em *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni com um singular tratamento e documentação da MPB de protesto é possível ver e ouvir imagens do *show* Opinião, com texto de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, com músicas de João do Vale e Zé Ketti. O espetáculo Opinião que agrupava teatro com música, ficando conhecido como a primeira resposta dos artistas de peso ao Golpe Militar brasileiro de 1964. O espetáculo estreado em dezembro de 1964 obteve relevância e sucesso de público. Em *O Desafio* (1965), é Maria Bethânia, aos 18 anos, quem canta o número mais célebre com a música “Carcará”, de João do Vale José Cândido, deixando eclodir o texto poético, pela potência de sua performance.

“Na virada para os anos 1970, principalmente percorrendo a produção do chamado Cinema Marginal, nota-se que a figura do compositor de música para cinema praticamente desaparece e o uso de seleção musical com canções já existentes se torna prática recorrente, quase sempre assinada pelos próprios diretores como Rogério Sganzerla e Carlos Reichenbach, entre outros” (Carvalho, 2010, p. 8).

O recorrente uso de trilhas adaptadas a partir de canções já conhecidas pode ser associado ao baixo orçamento do Cinema Marginal, que levou os diretores a desenvolverem de maneira criativa a trilha sonora de suas películas. Mas, sobretudo ao exercício da colagem, capaz de fomentar o uso intertextual de canções populares ou orquestrais, métodos de sonoplastia que conversam com a locução do rádio e da televisão, fusão de sons, ruídos e silêncios rompendo terminantemente com a maneira tradicional de associar som e imagem no cinema brasileiro.

O cineasta Rogério Sganzerla teve uma relação visceral com a música. Em 1970 com uma câmera 16mm, acompanhado de Gil e Caetano, o cineasta entrou na camarim de um concerto de Jimi Hendrix no *Festival na Ilha de Wright* (1970). Sganzerla entrou com a

⁷¹ O cordel nordestino é uma manifestação popular caracterizada pela recitação de poemas ou textos rimados, muitas vezes impressos e pendurados em os cordéis para serem comercializados em feiras livres. Esse tipo de arte costuma trazer temas regionais, personagens locais, lendas folclóricas, além de questões sociais.

câmera e registrou as imagens que vieram a ser anexadas ao filme *Abismú* (1977). A música *Foxy Lady* do álbum *Are You Experienced* (1967) já havia permeado a cena final de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), filme representativo em que Rogério assina a sonoplastia. A trilha se torna a deglutição de diversos trechos curtos de música erudita com Beethoven e Carlos Gomes, de música brega hispano-americana, da música de ritual afro-brasileiro, músicas de outros filmes, *rock*, de músicos tropicalistas, música popular, sobretudo a de Luíz Gonzaga e Gilberto Gil.

Curiosamente, *Copacabana mon amour* (1970) vai à contra mão da tendência geral do Cinema Marginal em relação às suas trilhas sonoras ao apresentar uma trilha musical assinada por Gilberto Gil. Contudo, Rogério também assinou as letras das canções e selecionou quais seriam as músicas mais apropriadas para o filme. As canções são diretamente ligadas à antropofagia, pois minimalistas se aproximam dos povos originários que precederam as sofisticações de equipamentos eletrônicos, pois se trata de “apenas” Gilberto Gil e violão, flauta e percussão. A canção *Mr. Sganzerla*, a principal do filme é marcada pela percussão que remete claramente à uma estética tribal, a letra é curta e necessita de repetições como se estivesse insistindo em evocar algo, ela diz o tempo inteiro “*yellow, green, Mr. Sganzerla*”. Vale lembrar que o movimento verde-amarelo contestado por Oswald de Andrade por corresponder à uma tendência nazi-fascista estava em voga na década de 1960/1970, bem como a questão se faz presente em dias atuais. Na música, Gil e Sganzerla chamam o movimento verde-amarelo de “delinquência juvenil” oriunda da ausência de amadurecimento.

3.2.1 Sônia Silk: a fera oxigenada

Figura 15 - *Frame* do filme *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

As primeiras imagens de *Copacabana mon amour* (1970), antes da aparição de Helena Ignez, são cenas de Joãozinho da Goméia conduzindo uma cerimônia de candomblé dedicada à personagem Sônia Silk, “a fera oxigenada”. No filme, pela primeira vez a favela brasileira em cores e em *cinemascope*⁷² é registrada no cinema brasileiro. No centro da imagem está uma mulher vestida de vermelho, se movimentando com força em direções opostas, como se perguntasse a si mesma se deve ou não continuar a subir ao morro. Conforme notamos na presença de Joãozinho da Goméia, Sônia, embora com dúvidas, escolhe subir e participar da cerimônia com Joãozinho da Goméia. Compreendemos que não foi uma escolha fácil para ela participar do ritual.

O rito realizado por da Goméia com Sônia Silk é característico de cerimônias com animais sacralizados, pois possuem dimensões sagradas, sendo associados a certos orixás. O sacrifício de sangue visa uma troca de energia entre orixás e humanos, mediada pelo sacrifício de animais. Acreditamos se tratar de um rito de invocação do Orixá Exu, visto que cada orixá remete a determinado animal, sendo que para Exu os animais escolhidos são o bode, cabra e carneiro. Contudo, a entidade manifestada em Joãozinho da Goméia, como é sabido, corresponde ao caboclo sete pedras, um entidade da umbanda que por sua vez, causava mais críticas a da Goméia por não se tratar de uma entidade típica do candomblé.

O motivo pelo qual ela procura ajuda no terreiro de candomblé começa a se desvelar quando na cena seguinte que corresponde a casa onde Sônia vive com a mãe e o irmão Vidimar, ouvimos: “*os dois estão possuídos pelo demônio. O único que presta vai para o quartel e me deixa aqui sozinha. Meus filhos estão possuídos pelo demônio!*” (*Copacabana, mon amour*, 1970 de Rogério Sganzerla – 00:03:01 e 00:03:13). De fato, em seguida Sônia Silk e seu irmão Vidimar entram em transe. Vidimar se aproveita da vulnerabilidade da irmã durante o transe, para agredi-la, beijando-a a força. Portanto, Helena pede ajuda a Joãozinho da Goméia para que ela e o irmão livrem-se dos espíritos que os perseguem.

Nessa altura do filme já é possível notar que a personagem Sônia Silk, trava diálogo com as heroínas de HQS. Porém, a noção de heroína está presente na personagem de modo não pejorativo, o que, por conseguinte pode ser compreendido como certo apreço e respeito diante do opressor. Mas a grande questão é que Sganzerla utiliza de uma heroína, modelo muitas vezes apresentado de maneira estereotipada nos HQS para uma heroína feminista “*Tá*

⁷² O formato da lente *cinemascope* possibilita a projeção de filmes em 35mm em ângulo dilatado gerando um efeito retangular na imagem em oposição à tela quadrada.

pensando que sou otária? Meu dinheiro é pra mim gastar meu filho” (Copacabana, mon amour, 1970 de Rogério Sganzerla – 00:46:17 e 00:46:34).

As heroínas, sobretudo as que aparecem nos filmes recentes sobre super-heróis da Marvel⁷³ usam sempre a mesma roupa contendo como tônica a hipersexualidade, com abertura para evidenciar o busto e as costas, além de minissaias que nada interferem durante os combates. Os porquês desta formação estão associados, em certa medida, no entendimento de que o público-alvo dos HQS era predominantemente masculino, assim a exibição da mulher como ícone sexual era uma forma de agradar o público. Como uma heroína, Helena usa sempre a mesma roupa em *Copacabana mon amour* (1970). Ele também usa muito a repetição como os personagens de quadrinho, ex: *super man* com “acima e avante”. O diálogo de Sônia com a turista argentina é repleto de repetições, contendo pequenas diferenças nos gestos.

Figura 16 - *Frames* do filme *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

⁷³ Editora de HQS criada por Martin Goodman que surge no fim da década de 1930, sendo Tocha Man seu primeiro super-herói. Stan Lee se integra à editora em 1939, faz modificações em Homem América (como o escudo do personagem) e cria os principais personagens da Marvel: Homem-Aranha, Quarteto Fantástico, X-man, Pantera Negra, Homem de Ferro, Os Vingadores, Hulk, Dr Estranho e Capitã Marvel. Já a Marvel Studio não obteve muito sucesso. Como saída, a Marvel vendeu seus heróis para grandes estúdios que passaram a apresentar nos cinemas, personagens desconhecidos do grande público como Pantera Negra, Guardiões da Galaxia, Homem de Ferro e Tor, pois o público estava, em certa medida, saturado de filmes do Batman e Superman.

Contudo, na cena em questão, Sônia consegue alguns segundos de sossego para chorar após a agressão sofrida por Vidimar. Em meio às lágrimas, ainda há disposição em cuidar da aparência, pois em frente ao espelho, Sônia pinta os lábios. Em seguida, Vidimar aparece com um prato de alumínio que aproxima da boca de Sônia. O rosto da personagem oscila entre as lágrimas e o cuidado com a maquiagem sensual até que eclode o afeto da revolta quanto ela expõe, escarro no prato e no rosto de Vidimar, aliás, várias vezes.

O rosto de Helena não mostra uma mulher subalterna, mas disposta a atacar a agressão advinda do irmão. Ainda assim, ele continua a abusar da irmã até que Sônia finalmente se desvencilha, deixando Vidimar sozinho no enquadramento. Vidimar, derrotado, demonstra sua vulnerabilidade diante de Sônia Silk ao aparecer manso a usar o batom da irmã. Sônia Silk mostra que veio para criar e não para ser mais uma personagem frágil no cinema brasileiro.

Como atesta Oswald de Andrade (2017) a devoração corresponde há uma prática de povos guerreiros, os Tupinambás e não deve ser compreendida como resiliência. Se alimentar da força do inimigo não nos faz perder o que é próprio da nossa cultura, pois devorar é sempre um ato antropófago, violento, de comer o inimigo após cassá-lo para impedir suas barbáries no “matriarcado de Pindorama”. Portanto, a relação com o inimigo, ainda que ele seja de certo modo um irmão, assim como Vidimar é para Sônia Silk. Ou, ainda que também seja recorrente a alteridade do inimigo, pois os ameríndios não os viam como seres desprovidos de alma, mas talvez, de corpo⁷⁴. A antropofagia corresponde a um conceito de combate radical que vai do ataque aos nacionalismos, da tecnicização do índio até a imagem cinematográfica de uma mulher escarrando no rosto de um machista.

A heroína que absorve um modelo de cinema que compete diretamente com os filmes nacionais pelo espaço nas salas de exibição é deglutido por Rogério, mas para criar um novo tipo de comportamento na medida em que Sônia ataca Vidimar e não se resigna a ele. Rogério Sganzerla e Helena Ignez rejeitam a figura da mulher representada somente como “símbolo sexual, como Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, que interpretam mulheres fogosas e sexualmente permissivas, embora não livres, e a mulher como ideal de bondade, recato e perfeição, como é o caso da protagonista ora comentada” (Costa, p. 40, 2019).

⁷⁴ Enquanto os brancos duvidavam da presença de alma entre os ameríndios, estes, por sua vez, não reconheciam plenamente a presença do corpo entre os ocidentais. Para os ameríndios, a vida expande-se para diversos seres, inclusive nos espíritos ou sujeitos que não habitam mais esse plano. Portanto, para os ameríndios, os ocidentais em sua totalidade continham uma alma, mas enquanto ao corpo não sabiam ao certo. Para descobrir se o homem branco tinha corpo, quando era afogado, assim os ameríndios certificavam-se a respeito do tipo de inimigo que estavam combatendo.

O caminho para novas representações do rosto da mulher no cinema brasileiro havia sido inaugurado com o filme *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias. Um longa filmado nas margens do rio Tietê em São Paulo e que revela a vida da parcela excluída da sociedade (loucos, prostitutas, falidos), tendo como fio condutor uma mulher e seus casos afetivos. O filme já continha alguns elementos que iriam contribuir na construção estética do Cinema Marginal, como a presença do olhar através de câmeras subjetivas que destacam planos do rosto dos personagens e são características encontradas em filmes do Cinema Marginal, movimento que:

“[...] possibilitou o surgimento de nuances variadas de mulheres em seus filmes. Mulheres históricas, sensuais, religiosas, mães, amantes, bissexuais, prostitutas, casadas, miseráveis, drogadas; brancas, negras, perdidas, ousadas, neuróticas, uma grande diversidade de identidades femininas que são representadas por diversas atrizes. A presença da mulher no Cinema Marginal torna-se mais individualizada. As personagens femininas aparecem com maior frequência e possuem mais espaço para fala; o que possibilita maior expressão de seus pensamentos” (Netto, p. 50, 2016).

Levando-se em conta que no platô *Ano zero rostidade* (1996), Deleuze e Guatarri desenvolvem o conceito de rostidade a partir da noção de uma máquina de produção de rostos socialmente construídos. A produção desses rostos é compreendida como uma crítica aos modelos de “dominação presentes na linguagem. Desse modo, nos atemos aqui, a compreender a questão da rostidade numa aproximação com a imagem cinematográfica trabalhando principalmente os diferentes traços que um rosto pode assumir” (Cunha, 2018, p. 4-5).

Em *Copacabana Mon Amour* (1970), Sonia Silk reflete expressões e atitudes inovadoras para época no momento de tensão política do país. A performance, tornara-se catarse. Existe uma radicalização no modo de representar a mulher que se distancia de qualquer modelo hegemônico.

3.2.2 Vidimar: mata o patrão!

Figura 17 - *Frame do filme Copacabana mon amour (Rogério Sganzerla, 1970)*



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

A primeira aparição do personagem se dá em um plano *contra-plongée*⁷⁵ que enquadra em profundidade, Vidimar sentado na sacada de uma casa localizada no morro do Vidigal. Nessa captação o plano em profundido mantém o foco em Vidimar, mas também no personagem mais a frente, um dos moradores do Morro do Vidigal. Vidimar parece refletir sobre sua irmã, Sônia, que abandona o morro para seguir seu sonho de ser cantora. Depois, o personagem entra em transe em meio ao lixo com Sônia até agredi-la.

Vidimar é homossexual, trabalhador doméstico, apaixonado pelo patrão e machista, pois agride Sônia de varias maneiras, inclusive extorquindo dinheiro, assim como o personagem Aranha no filme anteriormente analisado.

Dono de uma localização privilegiada, com vista exuberante para o mar, a Favela do Vidigal foi central para a qualidade do filme. “Na década de 1950, juntamente com a urbanização e adensamento dos bairros de Ipanema e Leblon, as ocupações no Morro do Vidigal começaram a crescer”. Mas, com muita resistência, pois em 1958 os moradores combateram a primeira tentativa de remoção. A tentativa não foi concretizada graças à organização dos moradores, que conseguiram impedir os despejos. Uma nova tentativa de remoção em 1967, na qual o proprietário de um dos terrenos onde a favela está localizada entrou com uma ação de reintegração de posse, resultou na proibição de qualquer nova construção ou reparo de casas na favela. Em resposta, foi formada a Associação de Moradores do Vidigal, que liberou o reparo das casas. Em 1968 teve início a construção do Hotel Sheraton, que tentou privatizar a praia do Vidigal para uso restrito de seus futuros hóspedes. A tentativa de privatização foi barrada na justiça por uma ação movida pelos moradores do Vidigal. A década de 1970 foi agitada na favela, ao lado das ameaças de remoção, o Vidigal

⁷⁵ “(com o sentido de ‘contra-mergulho’) – Quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Também chamada de ‘câmera baixa’” (Gerbase, 2012, p. 103).

começou a conquistar apoio para além do morro. Foi nesse período que os cineastas Sergio Ricardo e Rogério Sganzerla contribuíram para a permanência dos moradores na região. O primeiro se mudou para a favela e apoiou a luta dos moradores pela permanência, enquanto Rogério Sganzerla filmou *Copacabana mon amour* (1970) (Lacerda, 2016, p. 33).

Sendo que a tônica do presente trabalho corresponde menos ao corpo do que a imagem dos rostos dos personagens analisa-se a presença dos rastros de antropofagia deixados nas imagens do filme em questão. Nesse momento da pesquisa mostraremos sequências do personagem Vidimar interpretado por Otoniel Santos. Vidimar é analisado isoladamente, mas conjuntamente em trocas com outros personagens que formam a trama. Assim, na sequência que faz o fechamento da presente Dissertação de Mestrado, nosso esforço é pesquisar o surgimento da antropofagia onde na maioria das vezes ela passa despercebida, no rosto.

Em *Copacabana mon amour* (1970), um modelo peculiar, ao nosso entender, corresponde às últimas imagens a serem analisadas. Conforme ilustrado nos *frames* abaixo, Vidimar mostrará a partir da imagem do seu rosto, vestígios ou rastros de antropofagia deixados na sua *face* em uma cena que pode passar despercebida no que tange à sua relação com a categoria. Essas imagens revelam um homem afro-religioso, homossexual, apaixonado pelo patrão e repleto de contradições internas, interpretado por Otoniel Serra, irmão de Sônia Silk com a qual leva uma relação incestuosa e de violência.

Figura 18 - *Frames* do filme *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo próprio)

Após ouvirmos a música *Oh Why?*⁷⁶ Do álbum de estreia de Little Richard, *Here's Little Richard* de 1957, a câmera fixa ao captar o rosto de Vidimar⁷⁷ produz certo

⁷⁶ Na cena, a música *Oh Why?* Pode ser associada ao afeto sentido por Vidimar enquanto deglute e regurgita a vela após assassinar o Dr. Grilo: “sonhei que estava preso acusado de um crime. Esqueceu a alegar inocência. Porque querida você não é minha?” (Richard, 1957)

estranhamento ao espectador, pois diante dos planos abertos repletos de ações característicos do Cinema Marginal, surge o plano da *face* do personagem carregada de afeto. Essas imagens poderiam ser compreendidas como um modelo de imagem-afecção reflexiva, dado o olhar petrificado do personagem que por sua vez, o faria simbolizar a rostidade. Contudo, a presença da vela acesa, simbolizada pelo objeto fálico a penetrar a boca de um homem com traços característicos do candomblé, nos coloca diante da imagem de um rosto.

Filmar o rosto de um homem homossexual e afro-religioso a se relacionar com uma vela de maneira fálica era uma afronta ao catolicismo e à ditadura militar, e seria impossível de se concretizar em filme no período mais violento do Estado de Exceção, não fosse a iniciativa do cinema coletivo formado por Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane. A realização de sete filmes totalmente independentes possibilitou aos cineastas criarem diversos planos de rostos que seriam impossíveis sob a produção estatal.

O curta-metragem *A Miss e o Dinossauro* (1970) de Helena Ignez ao reunir imagens dos bastidores, assim como imagens de arquivo dos seis filmes produzidos pela produtora Belair aprofunda o caráter coletivo das produções. Filmado em Super – 8, com a narrativa e montagem dinâmica, Helena, com clareza cita um por um os nomes dos artistas que compunham a Belair dando um rosto coletivo à produtora. Helena vê a importância do grupo e realiza um arquivo da memória da Belair que durante muito tempo ficou nos rastros da história.

Cabe ao historiador não tomar a história como algo em-si (Benjamin, 1994). Ao trazer sete filmes à margem da história do cinema brasileiro, o historiador pode auxiliar a reengendrar a história dando voz aos excluídos que enfrentaram a ordem vigente da época orquestrada por um golpe militar. Parece que essa é exatamente a busca dos diretores com esses filmes, pois a maneira de compreender e filmar o contexto de ditadura militar com uma visão radical e livre só era possível no cinema coletivo e totalmente independente. Ao capturar imagens “clandestinas” para tecer narrativas dos excluídos, poucas semanas após concluírem seus filmes, Rogério, Helena e Júlio se auto exilaram. Somente em 2015, *Copacabana mon amour* (1970) foi contemplado com uma restauração e passou a circular no mercado de exibição.

Posto isso, a correlação entre a vela e o objeto fálico, além de Vidimar, nos faz lembrar de Joãozinho da Goméia. Além do mais, a homossexualidade é uma tônica do filme sendo que todos seus personagens possuem relações homo afetivas. Da Goméia além de

⁷⁷ COPACABANA MON AMOUR. Sequência situada entre 01:05:19 e 01:05:43.

religioso foi artista, dançarino e músico que emplacou diversos discos que disseminaram a cultura candomblecista entre as massas. Desfilou em Escolas de Samba e assumiu abertamente a homossexualidade estando bastante inclinado aos ideais da contracultura, o que ocasionou críticas de seus próprios seguidores candomblecistas. “O cinema *underground* vinha, assim, para acentuar não somente experimentações estéticas e narrativas, mas também para entender esses filmes como parte de um contexto mais amplo, o da contracultura” (Valles, 2016, p. 126). Nesse sentido, é sugestivo o relato de Jonas Mekas sobre o cinema *underground* para quem os filmes *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (1963) de Ron Rice; *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith; *Little Strab at Happiness* (1963) de Ken Jacobs; *Blonde Cobra* (1963) de Bob Fleishner, representam bem o movimento:

“Estes artistas não têm inibições, sejam sexuais ou de outro tipo. Estes são, nas palavras de Ken Jacobs, filmes ‘boca suja’. Todos contêm elementos de homossexualismo e lesbianismo. Por causa de sua existência fora de convenções morais oficiais, o homossexualismo liberou sensibilidades e experiências que têm estado na base de boa parte da grande poesia desde os primórdios da humanidade” (Mekas, 2013, p. 80).

Assim como, é sugestivo, o fato de o Cinema Marginal ter ficado conhecido, também, como *udigrudi*, haja vista que o *underground* norte-americano, assim como o Cinema Marginal mostrava planos-sequências que pouco auxiliavam o espectador a reconhecer a realidade fruída de atuações naturalistas, mas sim, realizava um confronto estético com as convenções acadêmicas, pois são planos desmedidos, caóticos e de um confronto estético com o naturalismo neorrealista. Todavia, “eis uma boa diferença em relação ao *underground*: os filmes desse movimento eram concebidos para circuitos especiais, enquanto os nosso pretendiam chegar às salas tradicionais. E muitos deles chegaram e até fizeram sucesso de público” (Ferreira, 2012, p. 140).

Rogério Sganzerla se coloca ao lado de Oswald de Andrade ao usar a antropofagia como resistência daqueles ocultados pela história oficial. Ao deglutir a vela, o personagem age como antropófago, pois a relação festiva com o catolicismo praticada pelos povos advindos do continente, embora pudesse causar a impressão de uma submissão ao colonizador, na verdade tratava-se de uma festa que preparava o banquete onde o prato principal a ser comido era os santos católicos. Em seguida, Vidimar toma um banho de *champanhe* e se joga ao mar enquanto canta um ponto de candomblé sob a trilha musical de *Terra em Transe* (1967) de Glauber, ou seja, o Cinema Marginal ao deglutir o Cinema Novo absorve seu inimigo como um antropófago a fim de elevar suas potencialidades.

Com isso, ao trazer o rosto candomblecista e homossexual de Vidimar, Rogério Sganzerla evoca da Goméia e assim, mais uma vez o Cinema Marginal devora o Cinema

Novo, pois Rogério Sganzerla age de modo pedagógico, pois nem sempre temos uma nítida compreensão acerca de religiões afro-brasileira. Tão pouco é aceitável o argumento de que no começo, a escravidão da população negra era aceitável, pois sempre houve inúmeras resistências ao colonialismo sendo a incorporação de santos católicos aos rituais de candomblé, uma delas.

“Nina Rodrigues, em um artigo publicado na Revista Brasileira em 1897 com o título de “Illusões da Catechese no Brazil”, artigo este publicado em forma de livro juntamente outros textos seus em 1900 com o título de O animismo fetichista dos negros Bahianos. Neste texto, Nina Rodrigues narra diversas situações ocorridas na Bahia, onde rituais claramente ligados ao Candomblé são feitos com o uso de elementos ligados ao catolicismo – sobretudo a identificação entre santos e orixás – e são vistos por círculos católicos como manifestações não somente católicas, mas como sinal da conversão dos afrodescendentes e da eficácia da catequese” (Berkenbrock, 2012, p. 19).

Tal questão passou a gerar controvérsias, pois de um lado havia uma posição de que não se tratava de uma conversão ao catolicismo, mas antes, de uma afronta a ser combatida com violência. Enquanto que por outro lado, emergia um grupo que acreditava na disseminação do catolicismo pelo sincretismo religioso. Nina Rodrigues compreendia que não havia eficácia na catequização dos escravos. Portanto, não se tratava de algo normal, mas de uma escravidão que enfrentava rigorosas resistências. Por isso a autora intitula seu texto “*de A ilusão da catequese*” (Berkenbrock, 2012, p. 20).

“Busca-se não apenas desqualificar seu conteúdo (são heresias!), mas também desvincular estes grupos de qualquer ligação com a Igreja Católica [...]. Este enfrentamento do catolicismo frente ao Espiritismo, Umbanda e Candomblé, que tem seu auge na década de 1950, vai mostrar em seu revés que a Igreja Católica começa a tomar consciência não só do crescimento e presença destes grupos religiosos no Brasil e por isso evoca/convoca inclusive uma “cruzada nacional” (linguagem bélica buscada da Idade Média, do enfrentamento contra o Islã), mas também que a Igreja Católica começa a se ocupar religiosa e teologicamente com propostas religiosas outras, mostrando assim uma tomada de consciência da situação de pluralidade ali presente. Nesta consciência era preciso por um lado desqualificar teologicamente o outro (por isso as insistentes declarações de que são heresias) e por outro lado reforçar a doutrina/identidade católica (por isso a existência de muitos materiais de orientação para os fiéis católicos se municiarem de argumentos contra estas propostas). Aqui se pode dizer, pois que há uma evolução importante na dinâmica da relação da Igreja Católica com as religiões afro-brasileiras. Elas começam a ser percebidas (e perseguidas!) como propostas religiosas e com isso o reconhecimento implícito – mesmo com sua negação – de que são religiões” (Berkenbrock, 2012, p. 23).

Vale trazer à atenção ao processo de inserção da cultura popular que incentivava pela Semana de Arte Moderna de 1922 a presença da negritude na literatura, e, no que corresponde ao *Manifesto Antropófago*, temos além da valorização da cultura ameríndia o destaque ao elemento afro-brasileiro: Levando-se em conta que na maior parte dos 52 aforismos do Manifesto o foco corresponde à presença ameríndia, com isso, o aforismo 13 “Nunca fomos catequisados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” (Andrade, 2017, p. 52) se destaca ao deslocar a resistência indígena que diz “nunca fomos catequisados” para o âmbito afro-brasileiro que fez Cristo nascer na Bahia, numa maneira de reconfigurar a colonização jesuíta, pois os povos originários lutam contra a catequização e “ainda por cima acabam por deslocar a geografia da história cristã para o candomblé, fazendo Cristo nascer no estado mais negro do Brasil” (Azevedo, 2018, p.133).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após diversos apontamentos realizados ao longo dessa Dissertação, ficaram algumas contribuições a fim de incentivar novas reinterpretações sobre os objetos analisados. A partir do esforço lançado por este trabalho, que girou em torno da ideia de que o Cinema Marginal sganzerliano nos apresenta rastros de antropofagia no rosto dos personagens, justamente aonde as pesquisas ainda não haviam chegado. Pois muitas vezes o Cinema Marginal caracterizou-se pela interação dos corpos dos personagens em planos abertos. Na contramão das ações hegemônicas no cinema, buscamos alterar a percepção aproximando a antropofagia dos planos fechados do rosto e assim propor novas compreensões.

Dessa forma, na busca por argumentos adequados que corroborem este intento, retomamos determinadas informações anunciadas ao longo da pesquisa para assim procurar esclarecer e apontar sentidos para a compreensão do leitor. Partimos de uma leitura conceitual e histórica, no sentido de entender o percurso da antropofagia construído ao longo do tempo, a despeito de uma antropofagia de cunho antropológico, artístico e filosófico. A categoria propôs uma nova reflexão sobre o cinema inspirada nos estudos de Oswald de Andrade, em que as personagens, não mais são regidas sob as normas vigentes da representação do rosto, mas passaram a encenar nas telas tudo aquilo que divergia dos padrões comportamentais da época.

Nesse sentido, o Cinema Marginal entra em concordância com as propostas da antropofagia de Oswald de Andrade, que se tornou uma espécie de moda no fim da década de 1960, influenciando, especialmente o teatro de Zé Celso, a poesia concreta, as artes plásticas, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e o Tropicalismo. No âmbito do cinema, os cineastas marginais, centravam-se na mistura de diferentes estilos cinematográficos, no intuito de expor uma dimensão revolucionária do cinema brasileiro que não o modelo cinema-novista.

Defendemos que a antropofagia emergiu, em personagens do Cinema Marginal de Rogério Sganzerla não apenas nos corpos, mas principalmente nos rostos dos personagens. Quando se fala em antropofagia é possível argumentar que na medida em que os personagens deglutem e regurgitam algo representado pelo vômito, pelo objeto fálico, por um livro, uma vela ou o seio de uma personagem a categoria desvela-se nos rostos, pois tais atos ocorrem em *close-up*, primeiro ou primeiríssimo plano e assim é desvelada. Com isso, compreender a antropofagia através dos rastros, conceito desenvolvido por Walter Benjamin (1994) foi fundamental.

A proposta metodológica do presente trabalho esteve associada à seleção minuciosa de determinados *frames* com o propósito de desvelar o que pode passar despercebido no processo de assistir aos filmes, isto é, os rastros de antropofagia no rosto de personagens dos filmes *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970). Durante a finalização desse estudo, percebemos que a noção de rastros em Walter Benjamin se tornou ainda mais pertinente, na medida em que, apontamentos indicaram que filmes do Cinema Marginal haviam sido realizados a partir de restos ou rastros de negativos usados e buscados nas latas de lixo da Embrafilme. Sobretudo, diversos filmes do movimento só foram suscetíveis de restauro em razão de encontrarem-se fragmentados em diversas mídias, enquanto outros ainda permanecem conservados em péssimo estado e em pequenos fragmentos na Cinemateca Brasileira mostrando descaso do governo com a preservação da história de filmes produzidos em oposição ao Golpe Militar Brasileiro de 1964.

Foi possível perceber que quando se predomina a perspectiva de que há uma marcha progressiva em direção a evolução, as barbáries ocorridas na humanidade podem ser banalizadas a partir de um discurso que justifica tais atrocidades ao espírito do tempo da época, o famoso “naquela época era assim, agora as coisas são diferentes”. De modo a se deixar nos rastros ou às margens da história toda a importância dos acontecimentos históricos de resistência, tais como o cinema sganzerliano e a antropofagia oswaldiana, cujo papel foi subsidiar diversas manifestações artísticas de oposição à opressão.

No primeiro capítulo tratamos a antropofagia no âmbito contextual e teórico para assim argumentar sua presença no universo do cinema. Tendo em vista que nosso foco central correspondeu ao cinema a não à antropofagia, trata-la no viés contextual e teórico em um mesmo capítulo nos auxiliou a esclarecer que nosso tema maior referiu-se mais ao Cinema Marginal de Rogério Sganzerla, do que à categoria em questão. Pesquisar as relações entre antropofagia e os rituais antropófagos praticados pelos ameríndios, a cena artística do tropicalismo e a perspectiva de Oswald de Andrade foi crucial para compreender como ela foi apropriada pelo cinema sganzerliano. Salientamos o modo como Rogério Sganzerla desenvolveu seu estilo, especialmente durante o ano de 1970 em que fundou a produtora Belair responsável por criar sete filmes em quatro meses. Percebemos Rogério como um cineasta singular dentro do próprio movimento, uma vez que o diretor não se caracterizou exclusivamente como pertencente ao Cinema Marginal Cafajeste, nem ao Cinema Marginal Carioca, tanto por seu viés popular com o qual obteve muito reconhecimento do público e crítica quanto pelo seu caráter experimental. Foi perceptível a presença das próprias teorias de Sganzerla, tais como a *câmera cínica*, *cinema do corpo* e *cinema da alma*, dentre várias

outras, em seus filmes, bem como em outras peças do Cinema Marginal denotando a influência do diretor em outros cineastas do movimento. Contudo, esse poderia ser um tema para uma pesquisa futura.

Na sequência, desenvolvemos a diferença entre um plano de Rosto com seu cunho criador e a Rostidade, cujo cerne trata de desenvolver rostos padronizados e inclinados a comprometer a própria criação cinematográfica na medida em que se tornam exaustivos e clichês. Através de cada uma delas, buscamos demonstrar a partir de conexões em torno do rosto de personagens, sendo alguns filmes citados por Deleuze e outros advindos de nossas próprias percepções. Portanto, foi crucial apresentarmos ao leitor os dois livros em que Deleuze discute diretamente o cinema: *Cinema I – A imagem-movimento* (2018) e *Cinema II – A imagem-tempo* (2005).

Frisamos que o esforço para identificar a presença dos rastros de antropofagia no rosto de personagens dos filmes *Sem essa*, *Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970) foi atingido. Isso significa dizer que a importância da categoria na *face* dos personagens em tal estudo trouxe à tona reflexões sobre temas como o feminismo e as religiões afro-brasileiras, por sua vez, formas centrais para ilustrar nossa proposta. Todas as imagens em que as personagens deglutem e em seguida regurgitam algo evidenciado a partir de seus rostos, passaram por essas duas categorias.

Ao pesquisarmos Rogério Sganzerla, surgiram muitas possibilidades para pensar sua obra. Seria interessante pesquisar a importância da música na formação de sua linguagem cinematográfica, bem como pesquisar o rosto de seus personagens em um escopo maior de sua obra, e em outros movimentos de seu tempo como o Cinema Novo e as Pornochanchadas, os quais não entraram nesse trabalho, salvo alguns exemplos rápidos. Em se tratando de antropofagia, são latentes as semelhanças entre as obras do diretor catarinense e os escritos de Viveiros de Castro na exploração de temas filosóficos, além do próprio conceito de antropofagia, mas que por fugirem um pouco da temática, não foram aprofundados.

Contudo, nesse estudo realizamos uma discussão prévia da retomada da antropofagia como ferramenta emancipatória do cinema brasileiro da década de 1960/1970 que acabou ficando conhecido como Cinema Marginal. Sugerimos que estudos posteriores possam se interessar pela metodologia aplicada, dado que se mostrou eficiente no esforço de perceber os desvelamentos da antropofagia e como ela emergiu da experiência com o rosto dos personagens. Ao priorizarmos o método indutivo de partir de determinadas descobertas para alcançar algo maior, crescem as possibilidades em galgar novos caminhos do âmbito da pesquisa, pois essa metodologia da maior autonomia para buscar diferentes caminhos e deixar

que o trabalho se desenvolva de modo mais autônomo. O uso do conceito de rastros poderia ser expandido para pesquisas de maior escopo, que buscassem analisar a preservação das películas do cinema brasileiro revolucionário de países da América latina para compreender como cada um deles compreende a importância dos rastros na história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJZENBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. São Paulo-SP, **Revista de cultura e extensão USP**, São Paulo-SP, volume 7, p. 25-29, maio, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491>. Acessado em: 03/04/2020.

ALENCAR, Miriam. **O Cinema em Festivais e os Caminhos do Curta-Metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978.

ALMEIDA, Anderson Diego da Silva; ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. Artefatos do “quebra”: indumentária étnica, história e estética da coleção perseverança. **Obere**, Candeias – BA, volume 1, número 1, p. 189-212, 2016. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1540>. Acessado em: 25 de setembro de 2020.

ALMEIDA, Maria Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. L’esprit Nouveau de Guillaume Apollinaire e o modernismo brasileiro: o caso Graça Aranha. **Revista terra roxa e outras terras**, Londrina-PR, volume 4, p. 27-39, anual, 2004. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24735/18134>. Acessado em 23/05/2020.

ANDRADE, Oswald. **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald. “Caem os dentes do dragão...”. In BOAVENTURA, Maria Eugênia. **Os dentes do dragão: Entrevistas**. São Paulo: Globo, 1990.

ARAÚJO, Natalia Aparecida Bisio de. (Re) descobrindo o Brasil: as relações estéticas entre Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. **Revista do SELL**, Uberabam, volume 8, p. 420-440, julho/dezembro, 2019. Disponível em: <http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/4049>. Acessado em: 03/04/2020.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. **Intercom-Revista brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo-SP, volume 31, p. 139-163, julho/dezembro, 2008. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/173/166>. Acessado em 03/04/2020.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia: palimpsesto selvagem**. São Paulo: Sesi, 2018.

BARBUTO, Adriano Soriano. **As câmeras cinematográficas nos anos 1950/1960 e o cinema brasileiro**. Dissertação (mestrado em Imagem e som) – Faculdade de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2010.

BASTONI DA SILVA, Júlio César. Depois do “sarampão antropofágico”: o cinema na obra de Oswald de Andrade pós-1930. **Terra rouxa e outras terras**, Florianópolis-SC, volume 29, p. 1-97, dezembro, 2015. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroixa/article/view/25244>. Acessado em: 03/04/2020.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre haxixe e outras drogas. Traduzido por João Barreto. São Paulo: Autêntica, 2013

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Traduzido por Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERKENBROCK, José Volney. A relação da igreja católica com as religiões afro-brasileiras anotações obre uma dinâmica. **Revista Religare**. João Pessoa-PB, volume 9, número 1, p. 17-34, março de 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/religare/article/view/15803>. Acessado em: 20/01/2021.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Traduzido por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO, EUGÊNIO; HADDAD, VERA; (org.). **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Heco, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos: Bressane e Sganzerla**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BITARÃES Netto, Adriano. **Antropofagia Oswaldiana**: um receituário estético e científico. São Paulo: Annablume, 2004.

CABRAL, Gabriela Soares. As representações femininas no star system: o glamour e o erotismo de Tônia Carrero. **Anais - Colóquio de Moda**. São Paulo-SP. 13º edição, p. 1-17. Outubro, 2017. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/13-Coloquio-de-Moda_2017/CO/co_3/co_3_As%20representacoes_femininas_no_star_system.pdf. Acessado em 24 de novembro de 2020.

CAETANO, Daniel. Perigo Negro. [S.l.] **Revista Contracampo**: edição 58, [ca. 2005]. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/perigonegro.htm> Acessado em: 06/06/2020

CAMARGO, Marcia. **Semana de 22**: entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo, 2002.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras Bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto. Os antropófagos. **Revistas re-vistas: Os antropófagos**, 1975. Revista de Antropofagia. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal e S.A., 1975. Disponível em: <http://www.antropofagia.com.br/bibliotequinha/ensaios/revistas-re-vistas-os-antropofagos/>.

Acessado em: 05/01/2021.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antônio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: Antônio Candido **Literatura e sociedade**, p. 109-138. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANDIDO, Antônio e CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira-História e Antologia (III Modernismo)**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

CANUTO, Roberto (org.) **Rogério Sganzerla: encontros**. Rio de Janeiro: Azouge, 2007.

CARVALHO, Eliane Norr de. Canibalismo e antropofagia: do consumo à sociabilidade. In: Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, XIX, 2008, São Paulo. *Anais*, ANPUHN/SP – USP, 2008.

CARVALHO, Marcia. A música no cinema brasileiro. Anais XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, set. de 2010. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-0974-1.pdf>. Acessado em: 20/12/2020.

CLASTRES, Pierre. **Crônica dos Índios Guayaki: O que sabem os Ache, caçadores nômades do Paraguai**. Traduzido por Tânia Stolze Lima e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

COEDEIRO, Veridiana Domingos; ASSIS, Raimundo Jussier de Souza. A teoria da história em Walter Benjamin: uma construção entre “história e colecionismo: eduard fuchs” e as “teses sobre o conceito de história”. **Revista de Teoria da História**, Goiás, volume 10, p. 185-207, dezembro, 2013. Disponível em:

<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/29092>. Acessado em: 05/06/2020.

COELHO, Renato (org.) **Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012.

COSTA, Macedo Nathalí. A representação feminina no cinema no cinema de Helena Solberg: uma estética da diferenciação. Dissertação (mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de humanidades, artes e ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/29464/1/A%20representa%C3%A7%C3%A3o%20feminina%20no%20cinema%20de%20Helena%20Solberg%20uma%20est%C3%A9tica%20da%20diferencia%C3%A7%C3%A3o1.pdf> Acessado em: 04/01/2021.

CUNHA E CRUZ, Marco Aurélio Rodrigues da; TRAMONTINA, Robison; SCHIMITZ, Grazieli Ana Paula. Maria do Rosário vs. Jair Bolsonaro: uma leitura (anti) democrática do inquérito penal n. 3.392. **Espaço Jurídico**, Joaçaba-PR, volume 19, número 2 p. 553-580,

maio/agosto, 2018. Disponível em: <https://portalperiodicos.unoesc.edu.br/espacojuridico/article/view/17688/pdf>
Acessado em: 04/06/2020.

CUNHA, Leandra Beatriz Haerdrich. A Estética do Rosto em Primeiro Plano: Um Estudo de Imagem-Afecção e Rostidade no Edifício Master. **41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Nº 51, p. 2-8, Joinville-SC, 2018. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0455-1.pdf>. Acessado em: 11/01/2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I - A Imagem-movimento**. Traduzido por Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II - A imagem-tempo**. Traduzido por Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, volume 3. Traduzido por Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”. In *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, 137-237. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. Disponível em: https://imagenesotras1.files.wordpress.com/2016/08/xtra_didi_hubermanante-el-tiempo.pdf. Acessado em: 01/08/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'ivresse des formes et l'illumination profane. *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 2 | 2010, document 3, mis en ligne le 01 janvier 2010. Disponível em: <https://journals.openedition.org/imagesrevues/276>. Acessado em: 13/08/2020.

DIHEL, Daniel. **Devorando o vizinho: uma história do canibalismo**, Rio de Janeiro: O Globo, 2007.

DIAS, Lucy. **Enquanto corria a barca**. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

DIAS, Rosângela de Oliveira. Representações da cidade do rio de janeiro: chanchada e cinema novo. **Anais XII Encontro Regional de História Anpuh - Identidades**, Rio de Janeiro-RJ, agosto, 2008. Disponível em: http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212883125_ARQUIVO_TEX_TOANPUH2008.pdf. Acessado em: 03/04/2020.

DI CARLO, Josnei. Objetos não identificados: tropicalismo e pós-modernismo no Brasil dos anos 60. **Interseções**, Rio de Janeiro-RJ, volume 21, p. 742-760, dezembro, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/47259>. Acessado em: 03/04/2020.

EMICIDA. **Triunfo**. Album: Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu tô bem. São Paulo - SP : Laboratório Fantasma 2008. WEB (4 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nRLUH8Rd24g>. Acessado em: 19/01/2021.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FILHO, Edgar Rosa Vieira. Só me interessa o que não é meu: a busca antropofágica da alteridade. **Revista FronteiraZ**, São Paulo-SP, volume 22, p. 1-17, julho, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/37417/28981>. Acessado em 03/04/2020.

FLAUSINO, Cristina Valéria. Rosto e rostificação: os modos de operar da máquina abstrata da rostidade. Doutorado (Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Pro-Posições**. Campinas-SP, volume 13, número 3, p. 125-133, setembro/dezembro, 2002.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. Doutorado (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GERBASE, Carlos. **Cinema – primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2012.

GILLONE, Daniela. Introdução. In: Daniela Gillone. Entre filmes e histórias da era dos estúdios. São Paulo: Três artes, 2015.

GOULART, Ana Paula. Tropicália: a contra cultura na música popular brasileira. **Encontro Nacional de História da Mídia**, Ouro Preto-MG, volume 9, p. 1-14, maio/junho, 2013.

GRANATO, Guilherme Azevedo. **Das vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular**. Curitiba: Appris, 2018.

GUIMARÃES, Pedro Maciel (a). O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. **Revista Sala Preta**. São Paulo-SP, volume 16, número 2, p. 220-232, 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel (b). No rosto lê-se o homem: a fisionomia no cinema. **Revista Significação**. São Paulo-SP, volume 43, número 46, p. 85-105, 2016

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. **ABRACE**. São Paulo-SP, volume 13, número 1, p. 1-5, 2012. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2219/2319#>. Acessado em: 10/01/2021.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Debate – Barão Olavo, o horrível com Pedro Guimarães. YouTube, 63 min., CINUSP, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ry96MrecU1Y>. Acessado em: 10/01/2021.

HANS, Byung-Chul. **No exame - Perspectivas do digital**. Petrópolis: Vozes, 2018.

HART, James. **The Man who Invented Hollywood**: the autobiography of D. W. Griffith. Louisville: Touchstone Publishing, 1972.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. A arte moderna no Brasil e o seu processo de institucionalização. **Revista interdisciplinar de cultura**, São Paulo-SP, volume 25, p. 29-46, janeiro/junho, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8648341>. Acessado em: 03/04/2020.

LACERDA, Larissa Gdynia. **Conflitos e disputas pela mercantilização de territórios populares**: o caso da favela do Vidigal, Rio de Janeiro. Mestrado (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

LAMAS, Caio. Carnaval, samba, cinema brasileiro: o ciclo musicarnavalesco. In: Daniela Gillone. **Entre filmes e histórias da era dos estúdios**. São Paulo: Três artes, 2015.

LEANDRO, Anita Matilde Silva & COHN, Greice. Funk Staden: atualidade no gesto antropofágico. Funk Staden: atualidade do gesto antropofágico. **Revista Rebeca**. Rio de Janeiro-RJ, volume 8, número 1, p. 178-197, janeiro/junho, 2019. Disponível em: [10.22475/rebeca.v8n1.550](https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/10.22475/rebeca.v8n1.550) Acessado em: 03/04/2020.

LESTRINGAND, Frank. **O canibal: grandeza e decadência**. Brasília: ed. Universal de Brasília, 1997.

LIZOT, Jacques. **O Circulo dos fogos: feitos e ditos dos índios Yanomami**. Traduzido por Beatriz Perrone Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LOMBARDI, Kátia Hallak. O que sobrevive na fotografia de guerra? **Revista Devires**. Belo Horizonte-MG, volume 13, p. 70-89, julho/dezembro, 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/136703397-O-que-sobrevive-na-fotografia-de-guerra.html>. Acessado em 03/06/2020.

LOPES, Kleber. Deleuze, bergsonismo e o cinema como mundo. **Revista Ecos**. Mato Grosso-MT, volume 1, número 1, p. 106-115, Janeiro/junho, 2011.

MACÊDO, de Araújo Laís. O lugar político do Cinema Marginal baiano durante a ditadura militar (1968-1972). Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502852370_ARQUIVO_olugarpolitico_docinemas marginalbaiano-anpuh.pdf. Acessado em: 05/01/2021.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O Mal-Estar na Modernidade: O Cinema Novo diante da Modernização Autoritária (1964-1984). **Anais XXIII Simpósio Nacional de História - ANPUH**, Londrina-PR, p. 1-11, maio, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206568_ec37a9b892929c1bcce67d09af6ac1f6.pdf. Acessado em: 03/04/2020.

MEKAS, Jonas. **Sobre o cinema baudelaireano**. In: Jonas Mekas / Patrícia Mourão (org.). – São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/jonasmekas.pdf> Acessado em: 20/01/2021.

MORENO, Antônio. **Cinema brasileiro: história e relações com o Estado**. Niterói: EDUFF; Goiânia: CEGRAF/UFG, 1994.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Traduzido por Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTA, Maria Regina Paula. Tupi or not tupi: a dialética da “ninguendade” no cinema brasileiro. **Revista Matrizes**, São Paulo-SP, volume 1, número 2, p. 193-206, abril, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38200/40949> Acessado em: 06/06/2020.

NAPOLITANO, Marcos. O olhar Tropicalista sobre a cidade de São Paulo. **Vária História**, Belo Horizonte-MG, volume 21, p. 1-11, julho, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-87752005000200014&script=sci_arttext. Acessado em: 03/04/2020.

NASCIMENTO, Evandro Batista. A semana de arte moderna de 1922 e o modernismo brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Revista Gragoatá**, Juíz de Fora-RJ, volume 20, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33354>. Acessado em: 03/04/2020.

NETTO, Tatiana. **Helena Ignez: descolonizando olhares-estratégias de invenção na representação da mulher no cinema marginal brasileiro**. Dissertação (mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de humanidades, artes e ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/32187/1/_TatianaTrad.pdf. Acessado em: 04/01/2021.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral**. (Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros). São Paulo: Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Karine Matos de. A atuação performática em Sem essa Aranha. **Anais da 8ª Semana de Cinema e Audiovisual da UEG**, Laranjeiras-GO, volume 6, p. 7-9, 2019. Disponível em: <https://www.anais.ueg.br/index.php/sau/issue/view/v6%2C%20n1%2C%202019>. Acessado em: 05/06/2020.

OTTE, Georg. **Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin**. Doutorado (Doutorado em Literatura Comparada) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 1994.

PALHARES, Taisa. **Walter Benjamin e a crítica da modernidade** (palestra). SESC, São Paulo-SP, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RhYRWFfi34A>. Acessado em: 13/08/2020.

PIZZINI, Joel. "Pré-ocupação de um visionário". In: PIZZINI, Joel(org). **Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Expediente Revista Eletrônica Itaú Cultural, 2010. p. 7-12. Disponível em: http://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla. Acessado em: 01/04/2020.

PUPPO, Eugênio (org.) **Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70**. São Paulo: Heco Produções, 2012.

PURESA, Adriane Maria, **Os errantes do cinema marginal**. Mestrado (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2012.

RACIA, Régis Orlando. **Poéticas da presença e mise-em-presença nos filmes de Rogério Sganzerla**. **Doutorado** (Tese de Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema Brasileiro Antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal 1968/1973: a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REICHENBACH, Carlos. In: Lyra, Marcelo. **Carlos Reichenbah: o cinema como razão de viver**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

REINALDO, Gabriela. Rosto na mídia e rosto como mídia: as contribuições de Hans Belting para o estudo do rosto. **Revista Famecos**. Porto Alegre-RS, volume 26, número 2, maio/agosto, 2019.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2006.

RICHARD, Little. **Oh Why?** Album: Here's Little Richard. Santa Mônica, Califórnia: UMG, 1957. WEB (126 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XDwRMdk_0X0. Acesso em: 19/01/2021.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naifi, 2003.

RODRIGUES, Leandro Garcia. As intrigas no Modernismo brasileiro – relatos epistolares e vidas literárias. **Revista UNIABEU**. Nova Iguaçu - RJ, volume 6, número 14, setembro/dezembro, 2013. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/966/pdf_29. Acessado em: 23 de maio de 2020.

ROMANO, Olívia Camboim. O teatro de Meyerhold. **Revista o Teatro Transcende**. Blumenau – SC, volume 22, número 1, p. 48-60, 2017.

RODRIGUES, Wallace. Um retrato de Joãozinho da Goméia: algumas considerações sobre religião, gênero, raça e arte. **Revista Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa**. Rio de Janeiro-RJ, volume 1, número 2 p. 41-53, 2019. Disponível em: <http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/amp/article/view/5819/3127>. Acessado em: 16/01/2021.

ROSSINI, Miriam de Souza. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. **Revista Famecos**, Porto Alegre - RS, volume 14, número 34, p. 22-28, abril de 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3448>. Acessado em 10/01/2021.

RUBIO, Pilar Pardo. **Primavera das mulheres: 100 questões essenciais para entender o feminismo no mundo contemporâneo**. Traduzido por Gilson César Cardoso. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2020.

SALLES, Felipe. A câmera cinematográfica. Mnemocine, s.d.

SANTANA, Geórgia Cynara Coelho de Souza. O carnavalesco e o antropofágico tropicalista na relação som-imagem em “Durval discos”. **Seminário Nacional de Cinema em Perspectiva**, Curitiba-PR, p. 1-16, 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/11707139/O_carnavalesco_e_o_antropof%C3%A1gico_tropicalista_na_rela%C3%A7%C3%A3o_som-imagem_em_Durval_Discos. Acessado em: 05/06/2020.

SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **Trilogia do corpo: Encenações do grotesco no cinema de Cláudio Assis**. Doutorado (Tese de doutorado em Comunicação, Artes e Design) – Faculdade de Comunicação, Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

SENADOR, Daniela. A Margem versus Terra em Transe: estudo sobre a ascensão de Ozualdo Candeias no universo cinematográfico. **Caligrama**. São Paulo-SP, número 3, volume 1, p. 12-27, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56687>. Acessado em 6 de julho de 2019.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SANT’ANNA, Cristiano. A força ancestral feminina no mar de Iemanjá – um foto artigo. Redoc. Rio de Janeiro – RJ, número3, volume 3, p. 271-285, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/44965/31800>. Acessado em: 25 de setembro de 2020.

SILVA, Bruno Sanches Mariante; GONÇALVES, Jéssica Yohana. Contracultura e Transgressão: uma análise do álbum “tropicália ou panis et circencis (1968)”. **Revista CLIO**, Recife-PE, volume 36, número 1, p. 1-21, janeiro/junho, 2018. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327585172_CONTRACULTURA_E_TRANSGRESSAO_uma_analise_do_album_tropicalia_ou_panis_et_circencis_1968. Acessado em: 03/04/2020.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Rogério Sganzerla e Oswald de Andrade: diálogos (im)pertinentes de narrativas fílmicas e literárias**. Doutorado (Doutorado em História) – Escola de Ciências Humanas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

SIMIS, ANITA. Marcos na exibição de filmes no Brasil. **Pol. Cult. Rev**, Salvador-BH, volume 10, p. 59-94, julho./dezembro, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/24440>. A03/04/2020.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro-RJ: Mauad Editora, 2006.

SOUZA FERREIRA, Suzana Cristina. Adhemar Gonzaga, cinearte, cinédia. In: Daniela Gillone. **Entre filmes e histórias da era dos estúdios**. São Paulo: Três artes, 2015.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Traduzido por Angel Bojadsen. São Paulo: L&PM, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de findos dos anos 60. In: BASUALDO, C. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007,

TONACCI, Andrea. “Andrea Tonacci” - Entrevista. [2002]. São Paulo: Cinema Marginal e suas fronteiras: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Vera Haddad. p. 98-100.

VALLES, Rafael. **Construir o cinema a partir das suas margens – uma análise sobre o movie jornal, de Jonas Mekas**. In: Ver, ouvir e ler os cineastas Teoria dos cineastas - Vol.1

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VELTHEN Ramos, Pedro Hussak van. Ranciére: a política das imagens. **Revista Princípios**. Natal-RN, volume 19, número 32, p. 95-107, julho/dezembro, 2012.

VIANA, Nildo. **Tropicalismo: a ambivalência de um movimento artístico**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.

VILAÇA, Aparecida. **O canibalismo funerário Pakaa Nova: Uma etnografia**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ Museu Nacional/UFRJ, 1990.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; VELHO, Gilberto. **O conceito de Cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica**. In. Artefato, Jornal de Cultura, ano I, n. 1. Rio de Janeiro: Conselho Estadual da Cultura, 1978. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/nsnec>. Acessado em: 03/04/2020.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WALDMAN, Thaís Chang. A São Paulo dos Prados. **Ponto Urbe**, São Paulo-SP, volume 13, p. 1-21, | dezembro, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/pontourbe/781>. Acessado em: 03/04/2020.

WALDMAN, Thaís Chang. A frente da semana de arte moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. **Estudos de História**, Rio de Janeiro-RJ, volume 23, p. 71-94, janeiro/junho, 2010. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/97595139/WALDMAN-Thais-A-frente-da-Semana-de-Arte-Moderna-a-presenca-de-Graca-Aranha-e-Paulo-Prado-artigo>. Acessado em: 03/04/2020.

WESCHENFELDER, Ricardo & KILPP, Suzana. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson, **Intexto**, Porto Alegre-RS, volume 35, p. 27-40, janeiro/abril, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/58581>. Acessado em: 06/05/2020.

WISNIK, Guilherme. **Caetano Veloso**. São Paulo: Publifolha, 2005.

ZÉ, Tom. **Tô?** Album: Estudando o Samba. Rio de Janeiro - RJ: WMG 1976. WEB (2 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rBeCskNWxeY>. Acesso em: 19/01/2021.

FICHA TÉCNICA DOS FILMES ANÁLISADOS

Copacabana mon amour.

Produtora: Belair Produções

Produção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Direção: Rogério Sganzerla

Roteiro: Rogério Sganzerla

Montagem: Mair Tavares

Direção de fotografia: Renato La Clete

Direção de som: Rogério Sganzerla

Narração: Otoniel Serra e Paulo Villaça

Música: Gilberto Gil e Rogério Sganzerla

Acervos consultados: Base de dados da Cinemateca Brasileira

Ano de produção: 1970

Ano de lançamento: 1970

Elenco: Helena Ignez, Otoniel Serra, Guará, Paulo Villaça, Joãozinho da Goméia, Lillian Lemmertz, Laura Galano.

Descrição: Sônia Silk (interpretada por Helena Ignez), moradora do Morro do Vidigal, sonha em se tornar uma cantora famosa enquanto trabalha fazendo programas. A personagem vê seus antepassados africanos e muitas vezes entra em transe espiritual junto com o irmão, Vidimar (interpretado por Otoniel Serra). Sônia tenta conciliar seu sonho de se tornar artista com o esforço em se livrar das forças sobrenaturais que os perseguem.

Sem essa, Aranha.

Produtora: Belair Produções

Produção: Rogério Sganzerla e Júlio Bressane

Direção: Rogério Sganzerla

Assistente de Direção: Ivan Cardoso

Roteiro: Rogério Sganzerla

Montagem: Júlio Bressane

Direção de fotografia: Edison Santos

Direção de som: Guará Rodrigues

Narração: Guará Rodrigues

Música: Luiz Gonzaga

Acervos consultados: Base de dados da Cinemateca Brasileira

Ano de produção: 1970

Ano de lançamento: 1970

Elenco: Helena Ignez, Jorge Loredó, Maria Gladys, Moreira da Silva, Neville de Almeida, Guará Rodrigues, Luiz Gonzaga, Aparecida.

Descrição: Autenticamente experimental, em 16mm e formado por blocos narrativos que não interagem entre si. O longa aborda os problemas da fome, da falta de identidade nacional, miséria e violência vivenciados na época. Aranha (interpretado por Jorge Loredó) enriqueceu ilegalmente aplicando golpes e cometendo crimes, além de ser proprietário de um casarão no meio da favela onde vive com suas três mulheres.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

A caixa de Pandora (Die Büchse de Pandora). Direção de Georg Pabst; Roteiro: Georg Pabst, Joseph Fleisler e Ladislaus Vajda; Montagem: Joseph R. Fiesler. Berlim: Nero-Film, Alemanha, 1929, s. mm, s.m, 123 min., mudo, p&b, s/legenda.

Descrição: Lulu é uma dançarina, que, sendo explorada por um velho, envolve-se com um rico dono de jornal, que lhe informa que se casará em breve. Os dois acabam sendo flagrados pela noiva, que rompe o compromisso. E para que sua honra não seja definitivamente jogada na lama, o homem resolve casar-se com a dançarina. Após uma cena de ciúme, o marido tenta matá-la, mas Lulu escapa e acaba por matá-lo em legítima defesa. Acusada de assassinato, foge com o filho da vítima, e acaba também por envolvê-lo num jogo de sedução, fugas e exploração sexual.

A Grande Feira. Direção de Roberto Pires; Roteiro: Roberto Pires; Montagem: Roberto Pires e Glauber Rocha. Salvador: Iglu Filmes, Brasil, 1961. 35mm, 2. 590m, 91min., sonoro, p&b, s/legenda.

Descrição: Feirantes de Água dos Meninos, em Salvador, são ameaçados de despejo por uma imobiliária e lutam para não serem despejados. Furiosa, a população arma uma resistência para milhares de pessoas manterem seus empregos. A partir desse acontecimento, tramas de entrelaçam, enredando diversos personagens e temas: a condição da mulher, a demagogia eleitoral, o racismo, o imperialismo e a ideia de revolução.

Belair. Direção: de Noa Bressane e Bruno Safadi; Roteiro: Noa Bressane e Bruno Safadi; Montagem: Bruno Safadi; Rio de Janeiro: TB Produções, Brasil, 2009. Digital, 80min., sonoro, cor, c/legenda.

Descrição: O documentário Belair é homônimo à produtora criada em 1970, pelos cineastas Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane. A parceria dos realizadores nasceu no Festival de Cinema de Brasília de 1969, quando Sganzerla e Bressane decidiram se unir para fazer filmes de baixo custo de produção e livres das produtoras que limitavam o alcance experimentas das obras.

Bethânia bem de Perto. Direção de Júlio Bressane e Eduardo Scorel; Roteiro: Júlio Bressane e Eduardo Scorel; Montagem: Júlio Bressane; Rio de Janeiro: Davi Neves, Brasil, 1966, 35mm, 352m, 32min., sonoro, p&b, s/legenda.

Descrição: Filme de Júlio Bressane, feito em preto e branco nos mostra a cantora Maria Bethânia recém chegada ao Rio de Janeiro, para iniciar a sua carreira, iniciou sua trajetória ao substituir Nara Leão no teatro, passeando pela cidade e na intimidade da sua casa com amigos como Macalé, Rosinha de Valença e Caetano Veloso.

Copacabana mon Amour. Direção de Rogério Sganzerla; Roteiro: Rogério Sganzerla; Montagem Mair Tavares. Rio de Janeiro: Belair produções, Brasil, 1970. 35mm, 2.335m, 85min., sonoro, cor, s/legenda.

Descrição: O filme se desenvolve em duas paisagens principais. A favela, situada no Morro do Vidigal e a orla da praia de Copacabana. Sganzerla estava fascinado com a pequena África que habitava o Morro do Vidigal. O filme tem como paisagem sonora diversas cantigas de candomblé que invocam a energia ancestral. No morro, a população negra é retratada e tem como elemento principal de referência afro-brasileira, o candomblé. É no morro também que Sonia Silk vive com sua mãe e o irmão Vidimar.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha; Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr.; Montagem: Rafael Valverde e Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, Brasil, 1964, 35mm, 3028m, 118min., sonoro, p&b, s/legenda.

Descrição: O vaqueiro Manuel que se revolta contra a exploração imposta pelo coronel Moraes e acaba matando-o em uma briga. Ele passa a ser perseguido por jagunços e foge com sua esposa Rosa, juntando-se aos seguidores do beato Sebastião, que promete o fim de qualquer sofrimento. Porém ao presenciar a morte de uma criança, Rosa mata o beato. Enquanto isso, Antônio das Mortes, um matador de aluguel que presta serviço à Igreja Católica e aos latifundiários da região, extermina os seguidores do beato.

Fio Desencapado. Direção de Carlos Minuano; Roteiro: Carlos Minuano e Marcelo Petrone; Montagem: Anderson Franco. São Paulo: PPG Fiam-faam, Brasil, 2017. Digital, 32min., sonoro, cor, c/legenda.

Descrição: O curta-metragem documental investiga os bastidores do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla bem como outras peças produzidas na Boca do Lixo em São Paulo a partir de entrevistas com Júlio Calasso. Filme produzido no Curso de Pós-Graduação em cinema da Fiam-Faam.

Linha Geral (Generalya Linnia). Direção de Sergei Eisenstein; Roteiro: Serguei Eisenstein; Montagem: Serguei Eisenstein. Cidade: Moscou: Produtora Sovkino, União Soviética, 1928, 35mm, 120min., mudo, p&b, s/legenda.

Descrição: Uma história de mudança de época, a passagem de uma economia rural de subsistência (o velho) a uma sociedade industrializada soviética (o novo). A *Linha Geral* (1929) era o projeto que Eisenstein ia rodar após *O Couraçado Potemkin* (1926), com a colaboração de Grigori Alekandrov com quem Eisenstein já tinha trabalhado em *A Greve* (1925) e *O Encouraçado Potemkin* (1926). O título do filme fazia referência à linha geral do partido nos assuntos referentes ao desenvolvimento rural, seguindo as premissas da nova política.

Lírio Partido (Broken Blossoms). Direção de David Wark Griffith; Roteiro: David Wark; Montagem David Wark Griffith. Los Angeles, EUA: United Artists, EUA, 1929, s.mm, s.m., 130 min., mudo, p&b, s/legenda.

Descrição: Em 1919, no porto de Londres, um chinês que havia saído de seu país para espalhar a mensagem de paz de Buda já não tem mais fé nem vontade. Agora, ele tem uma loja e é viciado em ópio. Noutra canto desse mesmo porto, uma jovem vive em um casebre com seu pai, um boxeador violento que a espanca. Depois de uma das surras, ela sai sem rumo pelas ruelas do porto, até ser encontrada pelo chinês, que a acolhe em sua casa.

Meteorango kid, o Herói Intergaláctico. Direção de André Luiz de Oliveira; Roteiro: André Luiz de Oliveira; Montagem: Marcio Cury. Salvador: A.L.O. Produções Cinematográficas, Brasil, 1969, 35mm, 2.303m, 85min., sonoro, p&b, s/legenda.

Descrição: O filme narra, de maneira anárquica e irreverente, as aventuras de Lula, um estudante universitário, no dia do seu aniversário. Mostra o perfil de um jovem desesperado, representante de uma geração oprimida pela ditadura militar. O anti-herói intergaláctico atravessa este labirinto cotidiano através das suas fantasias e delírios libertários, deixando atrás de si um rastro de inconformismo e um convite à rebelião em todos os níveis.

O Cangaceiro. Direção de Lima Barreto; Roteiro: Lima Barreto; Montagem: José Baldaconi e Lúcio Braun. São Bernardo do Campo: Vera Cruz, Brasil, 1953, 35mm, 2.599m, 94min., sonoro p&b, s/legenda.

Descrição: O cangaceiro Galdino espalha o medo na caatinga nordestina. Para impedir um auto-resgate, o cangaceiro sequestra a professora Olívia, durante um assalto do grupo.

Teodoro, tenente de Galdino apaixonou-se por Olívia e é correspondido. Assim, ele decide libertar Olívia. Furioso, Galdino mata um cangaceiro cúmplice da fuga e vai atrás dos fugitivos.

O Padre e a Moça. Direção de Joaquim Pedro de Andrade; Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; Montagem: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: DIFILM, Brasil, 1966, 35mm, 2.600m, 93 min., sonoro, p&b, s/legenda.

Descrição: Um padre recém chegado à cidade, envolve-se afetivamente com uma moradora da região onde desempenha sua missão sacerdotal. O homem mais rico da região, com ciúmes, propõe casamento à moça. Contudo, o padre foge com a moça, mas retorna a cidade para ser penitenciado pelo pecado cometido.

O Bandido da Luz Vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla; Montagem: Sylvio Renoldi; São Paulo: URÂNIO Filmes, Brasil, 1968, 35mm, 2.481m, 92min., sonoro, p&b, s/ legenda.

Descrição: História inspirada nos crimes do conhecido assaltante João Acácio Pereira da Costa, o “Bandido da Luz Vermelha”, que assaltava residências, realizava fugas ousadas e gastava o dinheiro de forma extravagante. No filme, encurralado, ele recorre a medidas extremas.

Sem essa, Aranha. Direção: Rogério Sganzerla; Roteiro: Rogério Sganzerla; Montagem: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Belair produções, Brasil, 1970, 16mm, 890m, 102min., sonoro, cor, s/legenda.

Descrição: Banqueiro do jogo do bicho, Aranha mora com três mulheres. O magnata é uma caricatura da burguesia nacional, às voltas com os solavancos do país. Sua trajetória é o ponto de partida para um ensaio sobre o subdesenvolvimento mental das elites brasileiras, em que o humor negro dá o tom da crítica.

Tropicália. Direção de Marcelo Machado. Roteiro Di Moretti, Montagem: Oswaldo Santana, São Paulo: Imagem Filmes e Bossa Nova Filmes, Brasil, 2012. Digital, 87min., sonoro, cor, c/legenda.

Descrição: O documentário mostra um olhar contemporâneo deste importante movimento cultural que explodiu no Brasil no fim da década de 1960. Reúne um valioso material de

arquivo recuperado especialmente para a produção, além de trazer entrevistas exclusivas para o documentário.

Uma noite em 67. Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Roteiro: Renato Terra e Ricardo Calil; Montagem; Jordana Berg; Rio de Janeiro: Vídeo Filmes, Brasil, 2010. Digital, 93 min., sonoro, cor, c/legenda.

Descrição: Registra as inovações da música brasileira da década de 1960, no Brasil. A partir de imagens de arquivo do III Festival da Música Popular Brasileira transmitido pela *Record* TV, o filme reúne entrevistas com os finalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo e Sérgio Ricardo.

ANEXO1: ARQUIVO DE IMAGENS

Com o intuito de auxiliar na compreensão da presente Dissertação de Mestrado, produzimos um filme ensaio que reúne as cenas analisadas em *Sem essa, Aranha* (1970) e *Copacabana mon amour* (1970) disponível para acesso no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ywYBggEfM8M&t=292s>. Contudo, disponibilizamos aqui alguns desses fotogramas.

Figura 19 - *Sem essa, Aranha* (1970) de Rogério Sganzerla



Fonte: (DVD/Acervo pessoal)

Figura 20 - *Copacabana mon amour* (Rogério Sganzerla, 1970)



Fonte: (DVD/Acervo pessoal)

ANEXO 2: MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Figura 21 - Por Oswald de Andrade

Revista de Antropofagia 3

MANIFESTO ANTROPÓFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratadinhos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Graecos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos caribolicos, suspensos postos em drama. Freud acalou com o enigma mulher e com outros sintomas da psychologia imprevia.

O que antropelava a verdade era a fôrça, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferocemente, com toda a hepoesia da canibal, pelos imigrados, pelos toureiros. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem "collecções de velhos vegetales. E nunca sonhamos o que era italiano, subaritano, fronteiro e continental. Preguicosos no mappá mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma esthica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Brühl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaizes na direção do homem. Nem nos a Europa não teria vigor a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filição. O contato com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhan print terra. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vimos através de um sbreito sonambulado. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento ca logico, entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A justiça codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversavel e as idéas objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamic. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetales. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o comunismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notii Notii Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens digenicos. E salvamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Este homem chamava-se talis Maribus. Como o

Se não ha determinismo o onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

F. de Andrade na Bahia 27

Revista de Antropofagia 7

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que comecam no Cabo Finisterre. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e apparatus de televidio. Só a maquinaria. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Tranzidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos misto-aerios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayru: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Inceado, Guatacy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetales.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos Politica que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Maral da Cegonha: Ignorancia real das coisas—falta de imaginação—sentimento de autoridade ante a procuradoria.

É preciso partir de um profundo otimismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não peccava. Porque tinha Guaracy.

O adjectivo creado reage como os autos da Quorla. Depois Moyses dignica. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, filho de Catharina de Medeiros e genro de D. Antonio de Mariz.

Alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimimos as idéas e as outras paralytas. Pelos roteiros. Acreditamos nos signos, acreditamos nos instrumentos e nas estrellas.

Contra Goethe, a mãe dos Graecos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Inceado e a Criatura-illustrada pela contradicção permanente do homem e do seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo saero. Para transformalo em totem. A humana aventura. A terrera finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. É a escala thermometrica do instincto antropofago. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianizados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando ao onze mil virgens do céo, na terra de Itacema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexo, sem locura, sem prostituição e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. Anno 324 da Deglutição do Bispo Saradinha.



Desenho de Tardieu 1928. De um lado, um diáspora era sua primeira expressão de Jahuá na guerra Brasil, em Paris.

Fonte: <https://www.culturagenial.com/manifesto-antropofago-oswald-de-andrade/>

ANEXO 3: MANIFESTO CINEMA DE INVENÇÃO

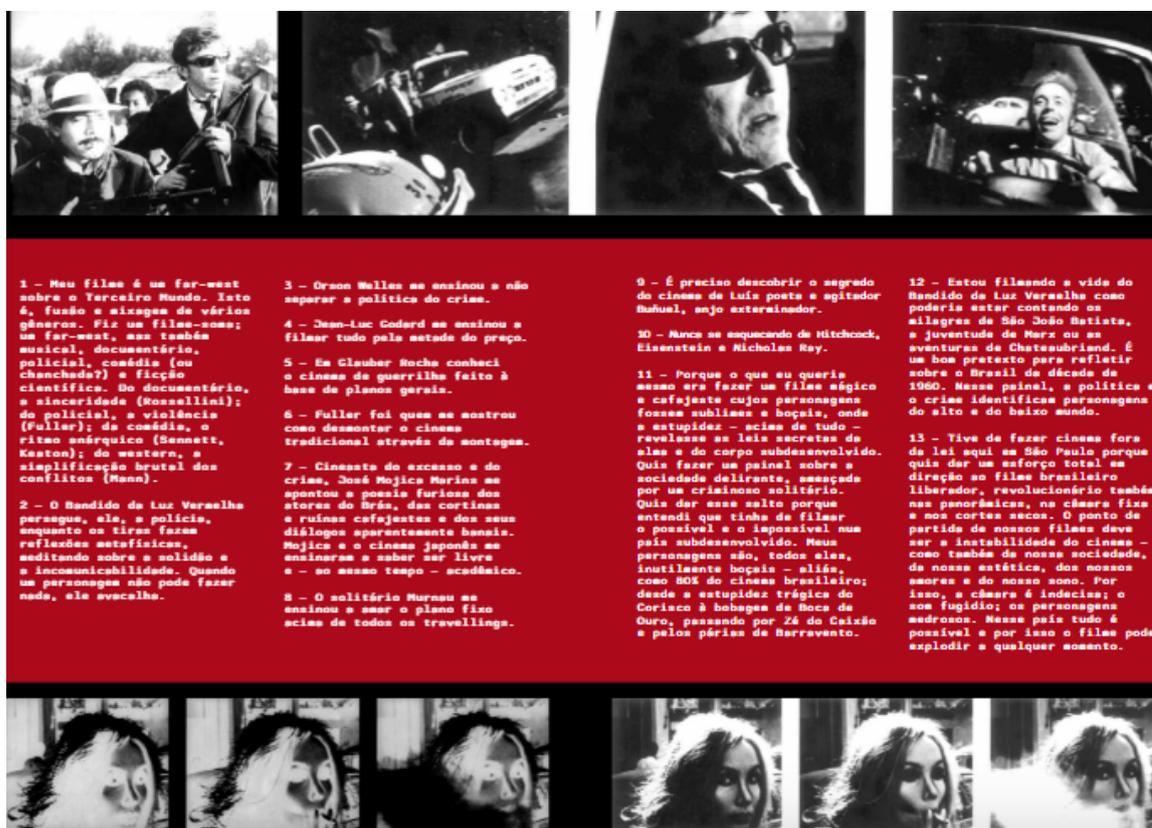
Por Jairo Ferreira⁷⁸

- I Cinema de Invenção é Cinema do Novo Aeon Todo cineinventor e toda cineinventora é uma estrela. Constelação cósmico/cômica da Errância.
- II A primeira carta do Tarot é o mago: cinemagia. Big-Bang. Akasha. Quintessência. Pré-estréia: Precessão dos Equinócios.
- III Cinema de Invenção é Tradição. O que está em cima é como o que está aqui. Lei de Thelema
- IV Minha alegria é ver a sua alegria. Amor sob vontade. 418: ABRAHADABRA
- V A anarquia é a prova dos nove. Cinevida: sonho. 555. Energia.
- VI Cinemúsica da luz: Samadhi. O equilíbrio entre o significante e o significado. 666. Raio de luz.
- VII Cinema do (G)rito. Cinema (Nô)made. Novas percepções no horizonte do (im)provável. AUM: OM
- VIII A verdade digital a 24 quilates por segundo. Cinema parabolicamente visionário. Work in progress.
- IX Cineanônimo Atípico. Inominado. Iluminado.
- X Cinemastral. Tu não tens nenhum direito a não ser fazer o que quiseres. Tetragrammaton
- XI Cinema é Amor. Cinema de Invenção Sagrada Diversão

⁷⁸ <http://zagaiarevista.com.br/manifesto-do-cinema-de-invencao/>

ANEXO 4: MANIFESTO CINEMA FORA DA LEI

Figura 22 - Por Rogério Sganzerla



Fonte: https://issuu.com/itaucultural/docs/revista_sganzerla

ANEXO 5: MANIFESTO CINEMA CAFAJESTE

Figura 23 - Por João Callegaro

3.10.10

Manifesto do Cinema Cafajeste

por João Callegaro

Cinema cafajeste é cinema de comunicação direta. É o cinema que aproveita a tradição de 50 anos de exibição do "mau" cinema americano, devidamente absorvido pelo espectador e que não se perde em pesquisas estetizantes, elocubrações intelectuais, típicas de uma classe média semi-analfabeta.

É a estética do teatro de revistas, das conversas de salão de barbeiro, das revistinhas pornográficas. É a linguagem do "Notícias Populares", do "Combate Democrático" e das revistinhas "especializadas" (leia-se Carlos Zéfiro). É Oswald de Andrade e Líbero Ripoli Filho; é "Santeiro do Mangue" e "Viúva, Porém Honesta": obras primas.

É cinema tipicamente brasileiro, portanto é o cinema cafajeste paulista, sem bairrismos, porém com uma visão lúcida da fauna paulistana.

Preparem-se cinéfilos frustrados, adoradores dos Cahiers e de Godard, pois o cinema cafajeste já é uma realidade. É o cinema de Rogério Sganzerla, o cinema de Roberto Santos (de "O Grande Momento" e o genial episódio de "As Cariocas"), de Mojica Marins; é o verdadeiro cinema paulista.

E o seu valor será contado em cifras, em borderôs, em semanas de exibição: em público. E os filmes serão geniais.

São Paulo - 1968

Fonte: <http://obarcobebado.blogspot.com/2010/10/manifesto-do-cinema-cafajeste.html>



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br