

**INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE ÁREAS ACADÊMICAS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL**

ISMAEL LOMBARDI

Visceralidade iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair

Goiás/GO

2023



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
SISTEMA INTEGRADO DE BIBLIOTECAS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAÇÃO NO REPOSITÓRIO DIGITAL DO IFG - ReDi IFG

Com base no disposto na Lei Federal nº 9.610/98, AUTORIZO o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, a disponibilizar gratuitamente o documento no Repositório Digital (ReDi IFG), sem ressarcimento de direitos autorais, conforme permissão assinada abaixo, em formato digital para fins de leitura, download e impressão, a título de divulgação da produção técnico-científica no IFG.

Identificação da Produção Técnico-Científica

- | | |
|--|---|
| ☐ Tese | ☐ Artigo Científico |
| ☐ Dissertação | ☐ Capítulo de Livro |
| ☐ Monografia – Especialização | ☐ Livro |
| ☒ TCC - Graduação | ☐ Trabalho Apresentado em Evento |
| ☐ Produto Técnico e Educacional - Tipo: _____ | |

Nome Completo do Autor: Ismael de Oliveira Lombardi

Matrícula: 20191100070107

Título do Trabalho: Visceralidade iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair

Autorização - Marque uma das opções

1. (X) Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso aberto);
2. () Autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG somente após a data ____/____/____ (Embargo);
3. () Não autorizo disponibilizar meu trabalho no Repositório Digital do IFG (acesso restrito).

Ao indicar a opção **2 ou 3**, marque a justificativa:

- () O documento está sujeito a registro de patente.
() O documento pode vir a ser publicado como livro, capítulo de livro ou artigo.
() Outra justificativa: _____

DECLARAÇÃO DE DISTRIBUIÇÃO NÃO-EXCLUSIVA

O/A referido/a autor/a declara que:

- i. o documento é seu trabalho original, detém os direitos autorais da produção técnico-científica e não infringe os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade;
- ii. obteve autorização de quaisquer materiais inclusos no documento do qual não detém os direitos de autor/a, para conceder ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás os direitos requeridos e que este material cujos direitos autorais são de terceiros, estão claramente identificados e reconhecidos no texto ou conteúdo do documento entregue;
- iii. cumpriu quaisquer obrigações exigidas por contrato ou acordo, caso o documento entregue seja baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

Cidade de Goiás, 15 / 12 /2023.
Local Data

Assinatura do Autor e/ou Detentor dos Direitos Autorais

INSTITUTO FEDERAL DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE ÁREAS ACADÊMICAS
BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Visceralidade iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair
ISMAEL LOMBARDI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Áreas Acadêmicas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Campus Cidade de Goiás, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Estevão de Pinho Garcia

Goiás/GO

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de
Goiás – Campus Cidade de Goiás

791.43

L842v

Lombardi, Ismael.

Visceralidade Iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair / Ismael Lombardi; orientador, Estevão de Pinho Garcia – Cidade de Goiás, 2023.

110 f.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia – Campus Cidade de Goiás, Departamento de Áreas Acadêmicas, Bacharelado em Cinema e Audiovisual.

1. Cinema brasileiro. 2. Cinema marginal. 3. Antropofagia. 4. Tropicalismo. I. Garcia, Estevão de Pinho, orientador. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. III. Título.



INSTITUTO FEDERAL
Goiás

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL E TECNOLÓGICA
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE GOIÁS
CÂMPUS CIDADE DE GOIÁS

Ismael Lombardi

Visceralidade iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair

Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Cinema e Audiovisual do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás – Campus Cidade de Goiás, como requisito parcial para conclusão de curso.

Aprovado em 23 de novembro de 2023.

Prof. Dr. Estevão Pinho Garcia

Orientador

Prof. Dr. Rennê de Oliveira França

Prof. Es. Antônio Fabrício Evangelista Barbosa

Goiás, GO, 2023

Documento assinado eletronicamente por:

- Antonio Fabricio Evangelista Barbosa, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 01/12/2023 08:30:54.
- Renne Oliveira França, Renne Oliveira França - Visitante - Ifg - Câmpus Cidade de Goiás (10870883001116), em 27/11/2023 15:41:39.
- Estevao de Pinho Garcia, PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO, em 27/11/2023 14:36:54.

Este documento foi emitido pelo SUAP em 27/11/2023. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse <https://suap.ifg.edu.br/autenticar-documento/> e forneça os dados abaixo:

Código Verificador: 482214

Código de Autenticação: 679b8da69c



Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Rua 02, Quadra 10, Lote 01 a 15, Residencial Bauman, Centro, CIDADE DE GOIÁS / GO, CEP 76600-000
(62) 3371-9057 (ramal: 9057)

Dedico esse trabalho aqueles que já não podem lê-lo e aqueles que só podemos encontrar após fechar os olhos. Às minhas duas avós, que sempre sonharam com esse momento, até mais que eu. Sempre.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos familiares que ficaram ao meu lado, por seu incentivo nos momentos desafiadores e compreensão em relação à minha individualidade. Meu irmão, Pedro, minha coisa mais preciosa desde quando nasceu, sempre esteve e estará do meu lado, mesmo a quilômetros de distância. Agradeço à minha mãe, meu padrasto, madrinha e padrinho, que me acolhem nos momentos de maior necessidade. Minha tia Aparecida que me presenteou com os meus primeiros livros, adquiridos nos sebos de Santos e trouxe-os para mim. Percebendo que eu estava encantado com aqueles universos, ela também me deu meu primeiro caderno e caneta, e pedia pra eu mesmo escrever minhas histórias. Minha irmã Gabriela, que eu tanto lia *Alice no país das maravilhas* quando era 20 anos mais nova, e minha irmã Maitte, na qual ainda não tive oportunidade de ler, mas será uma das primeiras coisas que farei quando for ao Chile. Meu cunhado Ruan que ri de tudo o que eu falo, minha prima gêmea Larissa que sempre vai me ouvir sem julgar, não importa o que.

Agradeço aos mais que amigos, Dalily, Girão e Victor, que estiveram sempre presentes, demonstrando uma irmandade inabalável e oferecendo apoio constante ao longo de todo o período em que me dediquei, não somente a este projeto, mas pra vida e também com os processos criativos da nossa produtora cinematográfica. Muito obrigado por me dar a oportunidade de viver o meu sonho com vocês. Uma atenção especial a Mirmila, minha filósofa pessoal, onde tive várias e várias primeiras experiências ao lado dela, sua existência faz total diferença na minha percepção de mundo, onde me ajudou a ficar de pé em uma cidade totalmente desconhecida pra mim. Meu amigo Maurílio, uma das minhas amizades mais antigas, que estudou comigo em Goiânia e o destino nos colocou juntos novamente em Goiás.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia de Goiás, pela oportunidade de realização do curso. Ao Prof. Estevão, pela sua extrema atenção e apoio durante o processo de escrita e orientação, que provavelmente sem ele ainda estaria perdido no primeiro capítulo deste trabalho. Prof Renné, que sempre instigou minha sede por escrever, me fazendo acreditar que sou um roteirista com potencial. Prof Guile e Prof Cris que estimularam minha criatividade de incontáveis formas, desde o convencional ao máximo do experimentalismo. Prof Antônio e as conversas divertidas, todos os professores que passaram pelas aulas e todos os colegas que estavam nas carteiras procurando seus próprios objetivos. Obrigado por todas as oportunidades que foram oferecidas.

“A única forma de lidar com um mundo sem
liberdade é se tornar tão absolutamente livre
que sua própria existência é um ato de
rebelião.”

(CAMUS, Albert, 1951)

RESUMO

Visceralidade iconoclasta: a contracultura antropofágica e tropicalista na produtora Belair

Este trabalho de conclusão de curso em Cinema e Audiovisual tem como objetivo analisar as influências dos movimentos artísticos da Antropofagia e do Tropicalismo nos filmes produzidos pela Belair, uma notável associação de cineastas sediada no Rio de Janeiro durante alguns meses de 1970. Nesse contexto, a pesquisa concentra-se primordialmente na análise da estética, dos temas e da influência cultural decorrente da absorção da perspectiva antropofágica nas obras cinematográficas *Sem essa*, *Aranha* e *Copacabana Mon Amour*, ambos dirigidos por Rogério Sganzerla. O propósito fundamental é identificar de que maneira essas obras incorporaram e reinterpretaram elementos desses movimentos artísticos, resultando na criação de produtos cinematográficos que se destacam como autênticos e singulares, intrinsecamente representativos da cultura brasileira.

Palavras-chave: Antropofagia; Tropicalismo; Cinema Marginal; Belair; Cinema Brasileiro

ABSTRACT

Iconoclastic Viscerality: The Anthropophagic and Tropicalist Counterculture at Belair Production Company

This undergraduate thesis in Cinema and Audiovisual aims to analyze the influences of the artistic movements of Antropofagia and Tropicalismo on the films produced by Belair, a notable association of filmmakers based in Rio de Janeiro during a few months in 1970. In this context, the research primarily focuses on the analysis of aesthetics, themes, and the cultural influence stemming from the assimilation of the antropofagia perspective in the films *Sem essa*, *Aranha* and *Copacabana Mon Amour*, both directed by Rogério Sganzerla. The fundamental purpose is to identify how these works incorporated and reinterpreted elements of these artistic movements, resulting in the creation of cinematic products that stand out as authentic and unique, intrinsically representative of Brazilian culture.

Keywords: Anthropophagy; Tropicalism; Marginal Cinema; Belair; Brazilian Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>A Caipirinha</i> (1923), de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela. 60 x 80 cm.....	17
Figura 2 - <i>Morro da favela</i> (1924). Óleo sobre tela. 64.5 x 76 cm; <i>Carnaval em Madureira</i> . (1924). Óleo sobre tela. 76 x 63 cm. Ambas de Tarsila do Amaral.....	18
Figura 3 - <i>Abaporu</i> (1928), de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. 85 x 73 cm.....	22
Figura 4 - Capa da <i>Revista de Antropofagia</i> contendo o Manifesto.....	22
Figura 5 - Quadro 1 com Caetano e os The Beat Boys; Quadro 2 com Gilberto Gil e Os Mutantes. Ambos em 1967 no Terceiro Festival de Música Popular Brasileira, na TV Record.....	27
Figura 6 - Gilberto Gil, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gal Costa e Jorge Ben gravando o programa televisivo da TV Tupi, <i>Divino, maravilhoso</i> (1969).....	32
Figura 7 - Cenas de <i>O bandido da luz vermelha</i> (1968), de Rogério Sganzerla.....	43
Figura 8 - Cena violenta do filme <i>Cuidado madame</i> (1970), de Júlio Bressane.....	49
Figura 9 - Helena Ignez e Maria Gladys vomitando após indigestão de ato antropofágico em <i>Sem essa, Aranha</i>	55
Figura 10 - cena de Luiz Gonzaga em <i>Sem essa, Aranha</i> , de 1970, dirigido por Rogério Sganzerla. Da esquerda para direita: os quadros 1 e 2 os atores sociais interagem com a música; No quadro 3, Helena Ignez invade o quadro diversas vezes; Quadro 4 mostra pessoas comendo ao redor, representando a fome; Quadro 5 e 6 mostram Luiz Gonzaga sendo “adorado” pelo povo; Quadro 7 mostra Ignez demonstrando amor à “cultura”; Quadro 8 e 9 mostram Aranha tendo uma indigestão antropofágica.....	57
Figura 11 - Quadro 1 apresenta a primeira cena do filme quando Aranha enforcando sua esposa enquanto ela apenas ignora, observando a paisagem da janela; Maria Gladys pede uma informação para o homem que acabou de assediar pela terceira vez.....	59
Figura 12 - Quadro 1 mostra Ignez e Gladys performando; Quadro 2 mostra Aranha batendo em Gladys pela mesma estar com fome, enquanto a nova amante observa calada.....	62
Figura 13 - Aranha sendo representado por um âmbito espiritual ao ornar chifres.....	63
Figura 14 - Quadro 1, 2 e 3 conta com Helena Ignez apresentando signos da divindade Omolu; Quadro 4 imagem representativa de Omulu, pelo artista Gil Abelha.....	65
Figura 15 - Helena digerindo Aranha metaforicamente e sendo consumida.....	68

Figura 16 - Sônia Silk e o fantasma da fome andando pelas ruas, em Copacabana Mon Amour.....	78
Figura 17 - Dr. Grilo e Vidimar numa cena de duplo sentido entre agressões e beijos.....	82
Figura 18 - Quadros 1 e 2 apresenta Sônia Silk tendo uma indigestão metafórica. Quadros 3 e 4 apresenta Vidimar participando de um ritual como antropófago.....	85
Figura 19 - Quadro 1 mostra Sônia e Dr. Grito recebendo influências sobrenaturais a partir de manifestações culturais. Quadro 2 apresenta Dr. Grilo proclamando sua fala para a câmera.....	87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO.....	14
2.1 Oswald, Tarsila, modernismo e o início da arte vanguardista brasileira.....	14
2.2 Manifesto Poesia Pau-Brasil.....	16
2.3 O primitivismo sob a ótica européia e a antropofagia.....	20
2.4 O manifesto antropofágico.....	21
2.5 Primeiros anos de ditadura na década de 1960.....	24
2.6 Cenário Musical e a Tropicalismo.....	25
3 CINEMA MARGINAL E BELAIR.....	35
3.1 O cinema brasileiro nos anos de 1960, o cinema novo e o tropicalismo.....	36
3.2 Marginalia na literatura, o cinema marginal e a Boca do lixo.....	39
3.3 Produções da Belair.....	45
4 SEM ESSA, ARANHA E COPACABANA MON AMOUR.....	52
4.1 Sem essa, Aranha entre os vômitos e ameaças.....	52
4.2 Análise geral de Sem essa, Aranha.....	71
4.3 Copacabana Mon Amour.....	75
4.4 Análise geral de Copacabana Mon Amour.....	90
4.5 Os fatores antropofágicos e tropicalistas.....	93
5 CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS.....	106

01. INTRODUÇÃO

A cultura brasileira é notoriamente multifacetada, caracterizada pela contribuição das diversas regiões do país, cada uma aportando suas nuances e singularidades. Essa diversidade confere ao Brasil uma riqueza cultural que pode escapar da percepção de observadores desatentos. No entanto, ao longo de grande parte da história, alguns artistas brasileiros enfrentaram um desafio persistente: conciliar as demandas do mercado externo - que é majoritário dentro da indústria do entretenimento - com a preservação e promoção das valiosas características culturais nacionais e regionais que compõem a história do país.

Logo no início do século XX, a arte no Brasil carregava muita influência do que era feito em outros países, em certos momentos abdicando alguns aspectos da própria nacionalidade, como características culturais regionais e heranças de tradições históricas, sendo essas marginalizadas. Esse pensamento era muito vinculado aos críticos especializados e principalmente apoiado por uma burguesia em que traziam suas experiências em suas viagens para fora do país, geralmente européias, e eram envolvidas de um teor clássico e parnasiano¹, e traziam esses conhecimentos, que de fato estava longe da realidade da maior parte dos brasileiros, tanto em linguagem, tanto em temática.

Um pequeno número de artistas na década de 1920 foram pioneiros a terem uma preocupação extrema em carregar uma certa brasilidade em suas obras e mesmo assim se adequarem às novidades que pairavam no cenário artístico mundial. Nesse contexto, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral emergiram como figuras centrais, compartilhando uma visão artística que privilegiava a liberdade em detrimento das convenções acadêmicas, subvertendo normas eruditas preexistentes. Em vez disso, eles optaram por estabelecer diálogos orgânicos e naturais com as manifestações culturais populares, adotando uma perspectiva social ampla em relação à identidade cultural nacional brasileira.

O mundo já estava experimentando o início da arte moderna, com as quebras de paradigmas convencionais das vanguardas européias, onde veio uma necessidade de questionar como a arte é tratada, vista e produzida. No experimentalismo, diversos artistas pelo mundo, principalmente na Europa, vieram quebrando algumas concepções em diferentes níveis, no que pode se observar os vários manifestos artísticos e movimentos culturais emergentes, como o cubismo, surrealismo e o futurismo. Esses artistas estavam propondo suas próprias visões e regras, abrindo um leque de possibilidades que não haviam sido exploradas na arte até então.

Tarsila e Oswald, que já abraçaram a ideia de uma liberdade artística, se viram contemplados pelo modernismo que vinha sendo propagado, apesar da crítica ser predominantemente negativa às novas expressões. Para os dois, não se via uma problema em ter inspirações internacionais, desde que essa inspiração não sobrecarregasse majoritariamente a obra, ou que a linguística ou narrativa fosse demasiadamente fora dos padrões brasileiros.

¹ Escola literária poética que surgiu na França em meados de 1850, como uma reação ao Romantismo, que frequentemente abordava questões sociais e políticas. Nesse contexto, os parnasianos buscavam um distanciamento da subjetividade romântica, concentrando-se na perfeição formal e estética como uma espécie de contraponto. onde se preocupava numa extrema exaltação estética e poética marcada por um rigor formal, seguindo regras estritas de métrica e rima, priorizando a perfeição técnica. Em torno de um objetivismo e fuga das opiniões e sentimentalismos pessoais, o parnasianismo dá ênfase com uma descrição precisa e minuciosa em temas mitológicos, exóticos, e episódios marcantes da história mundial. (RAMOS, 1989, p.155-168)

Mostrando que os artistas estavam acompanhando as novidades, em 1924, mesmo ano da publicação do Manifesto Surrealista, Oswald escreveu o Manifesto Poesia Pau-Brasil, onde proclamava uma exaltação à cultura nacional, colocando o brasileiro e seus cenários centralizados e evidentes, enquanto o experimentalismo trabalhava criativamente em construções estéticas únicas, inspiradas nas vanguardas europeias.

Como casal, ambos sustentaram o movimento nas artes visuais, por Tarsila, e na literatura por Oswald, mas o que viria o tomar uma forma mais ampla em seu público seria seu próximo manifesto, publicado em 1928, o Manifesto Antropófago, ou Antropofágico, que pega muitos dos conceitos utilizados na Poesia Pau-Brasil, porém o torna mais específico e dá até mesmo um sentido sociopolítico. Por mais que a idealização de um Brasil visível estava sendo orquestrada, o novo manifesto previa que o país ainda estava emaranhado à várias consequências da colonização que sofreu por séculos, e que parte dessas consequências ainda moldava o pensamento coletivo da época, valorizando a figura europeia envolta do tradicionalismo, onde o brasileiro, visto por uma ótica exótica e deturpada, num primitivismo xenofóbico.

A antropofagia, termo que origina do grego que significa literalmente “ingestão humana”, faz referências às cerimônias religiosas de alguns povos indígenas onde acreditava-se que no ato canibal contra algum inimigo, poderia se absorver força e atributos necessários para uma boa qualidade de vida. Episódios históricos famosos sobre a antropofagia ritualística deram-se quando grupos indígenas supostamente teriam se alimentado de representantes católicos em suas catequizações que promoviam o apagamento cultural.

Tudo isso é uma alegoria metafórica à ultravalorização do exterior contra a desumanização brasileira promovida pela visão primitivista, que poderia interpretar erroneamente o cotidiano brasileiro. Artisticamente, a antropofagia promove uma “ingestão” cultural exterior, mas somente para exaltar os pontos brasileiros, na intenção de valorizar uma perspectiva nacional fora do país, sem um olhar primitivista, notando-se a utilização da ironia metafórica como uma resposta “deglutida” aos conceitos europeus. Tal visão foi vista necessária em 1928, que foi atuante até 1930, mas suas obras serviram de inspiração, inclusive para criar outros movimentos com a base antropofágica.

O tropicalismo, no final da década de 1960 por exemplo, bebe diretamente da fonte antropofágica, utilizando os conceitos de deglutição cultural, porém abrangendo seus termos, como se fosse uma grande atualização do movimento anterior, com novas influências que eclodiram no mundo inteiro. A contracultura estava no seu auge, juntamente com o neoconcretismo, outro movimento artístico brasileiro e o *pop art* foram vitais para a sua realização.

Por mais que o tropicalismo se assemelhe à antropofagia na questão da absorção cultural, se divergem em outros campos de visão, não para realizar uma cultura brasileira única, mas sim sintetizar várias das influências mundiais, eruditas ou não, inclusive o cafon e o brega, como uma síntese pop, que tinha um teor rebelde, alinhado à uma crítica à ditadura militar, que havia se iniciado em 1964. Esses conceitos antropofágicos com o tempo se veem ligados intrinsecamente à necessidade de uma exaltação cultural contrária à um força de repressão. Com uma enorme atenção, artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso levaram o tropicalismo para a música, mas consequentemente reverberou em outras áreas como as artes

plásticas, como Hélio Oiticica, que inclusive foi chave central para definição do nome do movimento, o teatro com o diretor, ator e dramaturgo José Celso Martínez Corrêa e o Teatro Oficina, que apresentavam peças e espetáculos com alta inspiração nos temas da antropofagia oswaldiana, com performances desafiadoras e não convencionais.

O filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, foi um dos precursores do tropicalismo no cinema, sendo muito bem recebido pelo exterior, ganhando prêmios e menções honrosas. Os filmes *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos*, (1969) ambos dirigidos por Rogério Sganzerla, também segue com uma notável influência a essa corrente.

Na cinematografia brasileira, o tropicalismo foi recebido por uma gama de cineastas, sendo notável o reconhecimento pela terceira fase do cinema novo e os filmes da produtora *Belair*. Idealizada por Rogério Sganzerla, Helena Ignez e Júlio Bressane atuou no Rio de Janeiro num intervalo de tempo que ainda é motivo de indagação entre historiadores e pesquisadores do cinema, mas estima-se que num intervalo entre 3 à 5 meses no ano de 1970, foram realizados 7 longas metragens, sendo *A família do barulho*, *Cuidado madame* e *Barão Olavo, o Horrível* dirigidos por Júlio Bressane, e *Copacabana Mon Amour*, *Sem essa*, *Aranha* e *Carnaval na Lama* dirigidos por Sganzerla. *A miss e o dinossauro* é o sétimo filme da produtora, mas deu como perdido com o tempo, juntamente com *Carnaval na Lama*. Com o passar das décadas, Helena Ignez realizou um curta metragem de mesmo nome, *A miss e o dinossauro* e lançou em 2005 com imagens do projeto original.

Entendendo que o tropicalismo teve um curto período de existência, sendo que a saída de Caetano e Gil do país no exílio para Londres em 1969, o movimento se rompeu, sendo considerado nos anos posteriores até 1974, o pós-tropicalismo, onde não tinha um exato foco como nos anos anteriores, indo para um lado mais filosófico e existencialista, como os discos que Gal Costa lançou nesse período. A influência dos primeiros nomes inspirou novos artistas a lançarem trabalhos em bases nesses conceitos, abrangendo a perspectiva, onde incluíam referências desoladoras e niilistas. Após esse ano, os interesses individuais dos artistas que fomentavam o movimento foram para lados diferentes, abrangendo outras gamas de temas, dissipando os vestígios mais brutos deixados pela tropicália,

Em seu período de atividade, os cineastas recolhem todo o conhecimento que adquiriram anteriormente em suas produções como *O bandido da luz vermelha* (1968), de Sganzerla e *O anjo nasceu* (1969) de Bressane e utilizaram de uma linguagem cinematográfica singular, se apoiando na montagem da *Nouvelle Vague*, que era feita na França, a utilização de câmera na mão e recursos metalinguísticos pouco explorados naquele tempo.

A antropofagia oswaldiana nas obras da *Belair* se torna uma referência, porém cada vez mais distante de sua proposta original, divergindo até mesmo de alguns artifícios da antropofagia tropicalista, mesmo ao incorporar seus elementos tão vívidos e presentes, como a trilha sonora e sua exaltação cultural. Nesse dualismo, os cineastas se vestiram com seus próprios conceitos, referenciando o antigo, mas também aperfeiçoando em algo novo, onde a deglutição cultural brasileira sempre ocorre em suas narrativas, porém ela pode ter um fator definidor como uma indigestão ao invés de digestão, colocando personagens que beiram a miséria provida de um colonialismo fetichista, onde o poder político e social deixa cada aspecto em seu limite extremo, onde como num vômito metafórico, responde ao autoritarismo e as asquerosidades em épocas ditatoriais.

Sem essa, Aranha, de 1970, dirigido por Rogério Sganzerla é um bom exemplo da contextualização estética e temática desses conceitos, onde apresentam personagens alienados em uma narrativa opressora, onde a burguesia tem controle social e até político às pessoas menos favorecidas. Os personagens gritam e se contorcem numa atmosfera desesperançosa, onde são forçados a viverem seus sentimentos mais traumáticos ampliados no seu próprio reflexo cultural. *Copacabana Mon Amour*, também do mesmo ano, reforça esses aspectos, principalmente a alienação advinda da manipulação e perseguição, junto a desumanização exploratória do trabalho.

Situado num contexto caótico envolto de censura e violência, a *Belair* agia com uma certa clandestinidade, onde mesmo utilizando cenários públicos repletos de atores sociais, eram filmes produzidos na calada, com receios reais de prisão ou tortura. As imagens por mais que compõem predominantemente narrativas fictícias, exercem uma função histórica quase documental, ao registrar um país de décadas atrás em frágeis momentos ditatoriais.

Apesar da significativa assimilação da metáfora da deglutição cultural, as obras em questão incorporam numerosas referências e colaborações de artistas diretamente associados ao movimento tropicalista. Isso ressalta a ênfase na busca pela liberdade artística, bem como na utilização de representações populares intrinsecamente vinculadas à arte, como os cantos tradicionais, as religiões afro-brasileiras e a adoção do "cafona" como uma expressão popular. Essas obras exploram uma nova perspectiva, embora claramente adornada com os signos antropofágicos e suas propostas de valorização da cultura brasileira.

O presente estudo se propõe a realizar uma investigação aprofundada e uma análise crítica dos elementos de natureza antropofágica e tropicalista presentes nas produções cinematográficas de Rogério Sganzerla, as quais foram realizadas durante o período em que o diretor esteve vinculado à produtora Belair. Para tanto, as obras *Sem essa, Aranha* e *Copacabana Mon Amour* serão abordadas como objetos de estudo principais.

Antes de adentrar na análise detalhada dessas obras cinematográficas, é fundamental estabelecer um contexto histórico abrangente, no qual se abordará a origem da antropofagia, notadamente associada à "Poesia Pau Brasil". Além disso, será traçado um panorama sucinto do movimento modernista no Brasil, com destaque para a influência marcante da Semana de Arte Moderna de 1922, cujas reverberações se estendem até o período de criação das obras em questão.

A década de 1960, caracterizada pelo regime militar no Brasil, foi o ponto focal da pesquisa. Nesse período conturbado da história do país, surgiu o movimento tropicalista, que, por sua vez, desempenhou um papel importante no cinema novo, mesmo que seja em seus últimos anos. É relevante explorar como o tropicalismo influenciou de forma decisiva o cenário cultural e artístico da época, incluindo o cinema. Além disso, será abordada a posterior emergência do cinema da Belair, que também desempenhou um papel significativo nesse contexto.

O método de análise empregado consistirá em uma análise minuciosa cena a cena, permitindo uma desconstrução detalhada das respectivas narrativas filmicas. Esses filmes se destacam por sua complexidade e estrutura não convencional, o que justifica a abordagem minuciosa das ações representadas em cada cena. O objetivo é identificar e separar os elementos antropofágicos e tropicalistas que permeiam essas produções cinematográficas, lançando luz sobre como essas correntes artísticas influenciaram a obra de Sganzerla.

02. ANTROPOFAGIA E TROPICALISMO

02.1. Oswald, Tarsila, modernismo e o início da arte vanguardista brasileira.

Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral são responsáveis por dezenas de obras importantes da cultura brasileira, não somente em suas épocas mais produtivas durante o século XX, mas como também reverberam nos dias atuais uma profunda influência para as artes e pesquisas. Dentre esses feitos culturais, sem dúvida o peso que carregavam junto ao modernismo e ao movimento antropofágico foi um grande divisor de águas na história da arte brasileira.

Tarsila nasceu em 1886, no município de Capivari, interior do estado de São Paulo, e faleceu em 1973. Foi pintora, escultora, desenhista, cronista e tradutora. Estudou em Barcelona, onde entrou em contato com outros artistas, mas foi retornando a São Paulo em 1916 que realmente se dedicou melhor a sua pintura.² Oswald nasceu em São Paulo em 1890 e faleceu em 1954, também em São Paulo. Foi poeta, romancista, dramaturgo, ensaísta e advogado. Formou-se em ciências humanas no Colégio São Bento em 1908 e começou sua carreira como crítico teatral e redator no ano seguinte, junto a sua entrada na faculdade de direito onde terminaria apenas em 1919. Tarsila e Oswald se tornam um casal em 1922 e ambos conseguem uma boa cooperação mútua em suas produções e obras. Oswald só viria a escrever seus trabalhos mais influentes, *Manifesto Poesia Pau Brasil* e o *Manifesto Antropofágico* anos mais tarde através de trocas de ideias com Tarsila. Além disso, os quadros da pintora contêm forte influência dos textos e da ideologia de Oswald.³

Porém antes mesmo de escrever e publicar seus manifestos ao longo da década de 1920, Oswald já mostrava negações de seguir o fluxo e não reproduzir ideologias artísticas tradicionais que já estavam estabelecidas, principalmente por um círculo elitista brasileiro privado com pensamentos fundamentados na tradição. Ele geralmente escrevia em suas obras com tom de ironia e com humor ácido, o que não era muito comum nessa época.

O Brasil se encontrava na Velha República no início do século XX, com várias regiões dominadas pelo coronelismo e o mandonismo, com altíssima desigualdade social, além de ter candidatos à presidência vindos de núcleos elitistas privados e pré definidos, o que se denominou no Brasil de política café com leite. Como o cenário artístico era predominantemente tradicionalista, houve um interesse a partir de sua ofuscada oposição para uma renovação cultural que abraçasse cada vez mais o afastamento das escolas clássicas, das academias e do parnasianismo. E como a elite artística já estava bem instalada com seu público, que em sua grande maioria eram pessoas da burguesia ou ligadas a ela, houve uma intensa reação negativa em resposta a essas quebras de valores.⁴

Não por acaso, Oswald se inspirou bastante nos movimentos vanguardistas em sua viagem à Europa em 1912. Ficou fascinado na forma como os artistas estavam se

² Biografia. Tarsila do Amaral. Disponível em: <<https://www.tarsiladoamaral.com.br/blank-1>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

³ Oswald de Andrade: biografia, características, obras. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/oswald-andrade.htm>>. Acesso em 02 ago. 2023

⁴ Pré-Modernismo. Toda Matéria. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/pre-modernismo/>>. Acesso em: 02 ago. 2023

despreendendo das normas eruditas que eram pregadas há muitos anos. “Quando Oswald de Andrade chegou lá (em Paris) [...] entrou em contato pela primeira vez com os movimentos maduros da *avant-garde* nas artes que mais tarde difundiria no Brasil” (JACKSON, 1978, p. 13). Oswald se encontra fascinado com a vanguarda européia, principalmente com as obras de Filippo Tommaso Marinetti e tudo o que o Futurismo propunha.

Oswald retornara de Paris em 1912, e trouxera consigo a certeza de que o termo “Futurismo” se prestaria a renovação que pretendia fomentar junto às letras nacionais. Assim como a geração contemporânea ao Marinetti do princípio de sua carreira era predominantemente simbolista, aquela coetânea a Oswald era, em grande parte, parnasiana, tendo sido poucos aqueles formados entre os simbolistas. (COPETTI, 2009, p. 10)

O manifesto futurista, publicado por Marinetti em 1909 defendia a rejeição do passado e visava uma elaboração de um futuro cheio de máquinas e ações desenfreadas marcando seu desejo por avanços e mudanças na sociedade. Esse fervor foi provocado em Oswald de tal forma que o futurismo inspirou uma série de obras literárias anos a seguir, como a trilogia *Os condenados* (1922-1934), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e a coletânea de poemas *Pau Brasil* (1925). Não só ele, mas como outros artistas foram influenciados pelas vanguardas européias, como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e inúmeros outros.

Em um nível cultural bem determinado, o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizava as posições tomadas, enriquecendo-as e matizando-as. Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e de Millaud. Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson. Chegam, enfim, os primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo italiano (BOSI, 2015, p. 348).

Anita Malfatti, que inclusive foi a pioneira na disseminação do modernismo no Brasil, com a primeira exposição de arte moderna brasileira em São Paulo no ano de 1917 e sofreu duras críticas. O escritor Monteiro Lobato publicou no jornal Estado de São Paulo, com uma certa inflexibilidade sobre o trabalho na exposição, causando prejuízo para a artista com algumas devoluções de oito quadros vendidos, após a publicação. “Os quadros foram repudiados de todas as maneiras possíveis, e apenas Oswald de Andrade, cujo impulso inovador já se manifestava desde seu retorno da Europa, foi capaz de escrever um artigo em defesa de Anita.” (NASCIMENTO, 2015, p. 5).

A exposição promovida por Anita por mais que tenha ganhado uma atenção negativa, motivou um impulso maior da pequena parte dos artistas brasileiros que não se sentiam contemplados com o cenário majoritário. No período da primeira guerra mundial os vanguardistas tiveram mais influências com a fome, tragédia e desolação coletiva de nações, logo influenciaram mais ainda os artistas brasileiros que estavam prestes a trazer o modernismo para o país como uma forma de posicionamento perante as divergências das

ideologias elitistas na política e na cultura.⁵ Logo foi organizado a Semana de Arte Moderna que ocorreu no Theatro Municipal de São Paulo, idealizada pelo pintor Di Cavalcanti e pelo escritor Graça Aranha, com apoio de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral mas também de outros artistas como Anita Malfatti, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e Menotti Del Picchia. “A proposta era a de unir aos festejos do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, o marco de outra independência, a da cultura brasileira, paradoxalmente sob inspiração das vanguardas estéticas europeias: a futurista, a cubista, e expressionista e a dadaísta.” (NASCIMENTO, 2015, p. 7).

A crítica especializada continuou majoritariamente negativa na época, mas com muita relevância a partir dos anos seguintes, registrando como um grande divisor de águas nas artes brasileiras, motivando inúmeras expressões e visões artísticas. A partir disso, Oswald e Tarsila se desenvolvem artisticamente para novos rumos, bebendo de conceitos já apresentados e transformando experimentos em produtos inexplorados e originais.

02.2. Manifesto Poesia Pau-Brasil

Em 1923, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral passaram uma longa temporada na Europa, e sendo mais específico se encontraram em Paris com o poeta e romancista suíço Blaise Cendrars, mas com o tempo se naturalizou como francês. Os três tiveram diversas conversas sobre as artes e as novas correntes vanguardistas, o que gerou estímulo e inspiração. Porém, a viagem de longa data na Europa trouxe junto uma falta de elementos brasileiros que eram recorrentes na vida diária de Tarsila e Oswald. Existiam coisas novas que surgiam longe do conhecimento do Brasil, mas ainda faltava algo que soasse familiar à cultura brasileira.

Ambos retornam para o Brasil em 1924 e recebem Cendrars que estava de passagem no país. Tarsila e Oswald mostram diversas características da cultura, culinária, música, espaços regionais, o carnaval, além da fauna e flora. A maioria de seus encontros foram cheios de conversas e inspirações sobre novas propostas artísticas. Por mais que um estrangeiro conseguisse discernir muito bem o contraste e efervescência brasileira com outras culturas, para Oswald, Tarsila e outros artistas modernistas não conseguiam enxergar as coisas por esse ponto de vista e sempre visavam que à cultura nacional faltava identidade e propósito. Nem todos os modernistas têm a mesma visão sobre a identidade brasileira refletida nas obras, o escritor Carlos Drummond de Andrade por exemplo escreveu uma carta para Mário de Andrade, também escritor, referindo o Brasil como um lugar atrasado e à parte da boa cultura. “Não sou ainda suficientemente brasileiro. Mas, às vezes, me pergunto se vale a pena sê-lo. Pessoalmente, acho lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados.” (ANDRADE, 1924, p. 56).

Tarsila e Oswald notavam que a identidade do povo brasileiro era esquecida pela elite e também por boa parte dos artistas, que buscavam a cultura erudita europeia para se identificar com ela. O desejo dos dois ficou explícito em suas obras, e inclusive Tarsila produziu um quadro durante sua estadia na França em 1923 chamado *A caipirinha*, que foi

⁵ Modernismo no Brasil. Educa Mais Brasil. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/modernismo-no-brasil>>. Acesso em: 03 ago.2023

inspirado nas formas cubistas e perspectivas geométricas impossíveis. Mas distanciando das características iniciais do cubismo com o uso de tons sombrios e fechados, sua paleta é composta por tons vibrantes que representam o Brasil como verde, amarelo e azul, também com tons mais quentes vermelho e laranja. (FIGURA 1)

Figura 1 - *A Caipirinha* (1923), de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela. 60 x 80 cm.



Fonte: Portfólio da artista (<https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/inicio-do-cubismo-1923/>)

Na obra, a personagem Caipirinha é representada trabalhando no campo com uma foice na mão num cenário que aparenta ser um campo ou fazenda, dando o título alusão a vasta cultura caipira. Além disso, Tarsila faz alusão da personagem consigo mesma, como se ela fosse alguém do interior, alguém caipira ao redor de vários europeus. Também pode se fazer uma comparação à bebida caipirinha, que estava se popularizando naquela época e aos camponeses no campo de cana para a produção de cachaça. Com todas essas informações estéticas e contextuais, exalta um recorte extremamente presente no país, trazendo consigo também as inspirações e avanços modernistas em técnicas e estética.

Outros quadros de Tarsila como, *Morro da favela* e *Carnaval em Madureira* (FIGURA 2), ambas de 1924 e com referências cubistas, e também existem fortes traços temáticos genuinamente brasileiros. *Morro de favela* apresenta um cenário social compartilhado por pessoas e animais, onde o urbano e natural compõem uma única atmosfera composta por várias casas coloridas, junto com o verde da vegetação e um chão árido amarelado. Os personagens estão no seu cotidiano, transitando na rua, crianças estão juntas com um cachorro, como um cenário comum. *Carnaval em Madureira* remete à festa tradicional carregada de identidade nacional que é realizada anualmente na região, e por mais que fosse uma tradição não era bem visto por parte das pessoas. A pintura foi representada com muitas cores, festividades, bandeiras e pessoas confraternizando na rua, ao lado de uma réplica da Torre Eiffel, representando essa mescla de inspirações culturais, mas acima de tudo, colocando em sua identidade artística várias características brasileiras, justamente o que Tarsila e Oswald ansiavam que acontecesse com as artes e o modernismo no Brasil.

Figura 2 - *Morro da favela* (1924). Óleo sobre tela. 64.5 x 76 cm; *Carnaval em Madureira* (1924). Óleo sobre tela. 76 x 63 cm. Ambas de Tarsila do Amaral



Fonte: Portfólio da artista (<https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/pau-brasil-1924-1928/>)

Oswald publicou um romance no ano de 1924 chamado *Memórias sentimentais de João Miramar*, que usa características de vários gêneros literários e sua narrativa é fragmentada e desconexa, usando prosa prolixa, poemas, versos e diálogos soltos para contar a história de vida de um personagem que quase todo tempo está interagindo com algum elemento brasileiro. Além disso, esse romance apresenta características cubistas com a fragmentação das frases, elementos futuristas com o meio urbano cotidiano de São Paulo presente e a velocidade com o avanço da narrativa quebrando a conexão dos fatos descritos. Um trecho do manifesto aponta “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil.” (ANDRADE, 1924, p. 5)

Com essas produções de ambos seguindo a ideologia que propunham, do apoio e longas conversas que tiveram com Cendrars, Oswald também em 1924 escreveu e publicou o Manifesto de Poesia Pau Brasil. O manifesto não é muito direto em como fazer a poesia, mas funciona como indicativo estético e conceitual que exalta a cultura brasileira em suas nuances. O nome Pau Brasil é referente à árvore atualmente em perigo de extinção, um dos símbolos brasileiros mais emblemáticos e históricos, não somente pela contribuição da flora rica mas também por ser o primeiro produto brasileiro a ser exportado, no século XVI.

Oswald de Andrade começa o manifesto defendendo uma escrita que falasse das coisas que rodeassem a todos, que falasse do cotidiano, do que estava ligado em sua gênese ao Brasil e seus nativos [...] O grande desdobramento prático deste manifesto, com certeza foi a promoção do ato revolucionário de pregar aos conservadores da época o fim dos arcaísmos e da erudição na língua brasileira [...] Muito mais do que uma busca por uma língua nacional, por uma linguagem própria ou regionalizada, uma busca por uma identidade; Oswald queria que as novas ideias adentrassem no meio do retrocesso cultural e tomasse, por assim dizer, seu lugar. E que a poesia encontrasse, de fato, sua liberdade. Uma liberdade restringida por uma forma e estética nada flexíveis. (MELO, JÚNIOR, TABOSA, SILVA, 2022, p. 353)

A proposta do manifesto seria de extrair elementos culturais genuinamente brasileiros e exportá-los através da poesia para outros países, assim como a arte européia é exportada para o mundo, na tentativa de inverter o pensamento antigamente adotado de que o Brasil não

possuía arte de qualidade nem inspirações dignas de uma obra de renome. Não somente exaltar a brasilidade artística, mas o manifesto propõe também uma revisão do passado em relação aos inúmeros apagamentos culturais que foram acontecendo desde a época colonial, tratando evidentemente o colonialismo como um atraso em relação a outras culturas, políticas e até mesmo da identidade do povo brasileiro.

Oswald propunha não somente a valorização cultural brasileira, mas também reforça uma das características mais notáveis do modernismo que é a liberdade de expressão em relação às normas e tradicionalismos da erudição. O manifesto que foi publicado no jornal *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924, também faz parte do livro de poesias de Oswald chamado *Pau Brasil*, do mesmo ano, que incorpora todos esses conceitos estéticos propostos.

Embora o manifesto não tenha cativado um grande número de seguidores na época, ele é historicamente importante como uma das peças iniciais da poesia moderna no Brasil, que ao decorrer das décadas foi suporte de inspiração para outros artistas, além de ser um dos principais esqueletos do que é conhecido hoje como um dos trabalhos mais conhecidos de Oswald, o *manifesto Antropofágico*.

02.3. O primitivismo sob a ótica européia e a antropofagia

Nessa onda de efervescência em novas inspirações e temas antes não explorados nas artes brasileiras, os vanguardistas se debruçaram nas produções de suas obras visivelmente experimentais, acompanhados pela negatividade de boa parte da crítica especializada e estranheza e admiração do desconhecido vindo da crítica popular. Mesmo Oswald tendo voz na imprensa, duras críticas eram feitas acerca de seu estilo distinto e suas temáticas fora do escopo comum, não sendo contemplado da maneira que pretendia. Dentro de sua escrita e processos criativos, ele se concentrou no aprimoramento de sua linguagem e de seus conceitos.

A palavra antropofagia é a junção das palavras gregas *anthropo*, que significa *homem*, e *phagia*, que significa *comer*. A ação do antropófago é a antropofagia, a ingestão de seres humanos. Quando Oswald usa esse termo em seu manifesto e sua revista, ele faz referência às práticas antropofágicas realizadas por diversas etnias indígenas, principalmente registros históricos, que narram povos que celebravam rituais religiosos e comiam seus inimigos, na esperança de obter seu legado, coragem, força e até mesmo vingança por atentar seu povo. (AGNOLIN, 2002, p. 131-185)

Os europeus foram testemunhas de alguns rituais em seu extenso e cruel período de colonização das Américas, julgando as tradições culturais descritas sob a ótica colonizadora cristã e opressora. Adriano Bitarães Netto cita isso em seu livro, *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*.

A figura do canibal tornou-se uma constante na arte européia desde o momento que os intelectuais começaram a reavaliar os conceitos de primitivo e civilizado. Esse fato promoveu a relativização de uma postura até então canônica, a de que a cultura do outro era inferior ou menor em relação ao saber eurocêntrico. [...] Parodiando e ridicularizando a concepção de que o estrangeiro é sempre dotado de um primitivismo animalesco, enquanto os europeus são, por excelência, os

escolhidos para catequizar, educar, higienizar, e ordenar o mundo, os discursos satíricos, nos manifestos e obras literárias, elegeram o canibal como ícone para transformar tais tabus no novo totem do ideário que vinha se constituindo. Por ainda ser uma imagem que causava desconforto e pânico, o ritual antropofágico passou a circular nas artes como um adequado instrumento de agressão para se criticar a sociedade capitalista, a arte acadêmica e o conceito de civilização dos europeus. Segundo os intelectuais, a antropofagia disfarçada que vinha ocorrendo na Europa era muito mais bárbara e selvagem do que a praticada pelas tribos da América, da África e da Oceania. (BITARÃES, 2004, p. 27)

Segundo Bitarães, a prática citada é visto como abominável pela ótica européia por não se encaixar em seus contextos sociais, porém em contrapartida existiram as várias interferências seguidas de explorações, torturas e genocídios em diversos povos pelo mundo, devorando suas identidades através da colonização e promovendo apagamentos brutais.

O outro no olhar europeu não estava equiparado com civilidade, normas, ou até mesmo religião, tendo várias percepções culturais apagadas pelas discrepâncias das diferenças de estruturas socioculturais, diminuindo a cultura do outro, e supervalorizando a própria. Para os europeus naquela época, o estranhamento e exotismo do outro poderia ser compensado através da colonização e dos princípios civilizatórios externos aos povos que iam tendo pouco a pouco sua identidade apagada.

Neste pensamento, os colonizadores se moveram para quebrar antigas tradições que não eram percebidas como tal, aprender os idiomas locais, catequizar, explorar e escravizar. Como se, metaforicamente, toda a colonização fosse encarada como uma forma de antropofagia, quando um ser humano devora o outro, digere seus princípios e identidade, e num ato de indigestão, regurgita o que restou.

A catequização em alta escala era realizada no intuito de converter povos indígenas americanos, mas o próprio cristianismo durante a colonização promove atos antropofágicos em sua forma metafórica, onde se oferece o corpo e sangue de Cristo em representação no pão e vinho respectivamente, e através da ingestão se alcança a comunhão com o divino. Mesmo a comunhão da santa ceia sendo comparada com rituais antropofágicos de povos indígenas americanos, ambos são rituais completamente diferentes, sendo um literal e outro representativo e metafórico, ligando entre os dois apenas o conceito do ato de canibalismo para alcançar um estado elevado através da espiritualidade.

Quando, em um ritual "antropofágico" simbólico, os fiéis católicos comem a carne e bebem do sangue do seu próprio Deus, aos fiéis da religiosidade popular, pouco importa como essa transformação ocorreu; não existe entre eles uma problematização sobre o caráter canibal ou não da comunhão [...] quando o Padre nas suas falas rituais anuncia "esse é o meu corpo que será entregue por vós", essa mesma igreja condenou e ainda condena o consumo de seres humanos comuns nos rituais de antropofagia entre os índios Tupinambá. (LIMA, 2015, pág. 119)

02.4. O manifesto antropofágico

Voltando ao *manifesto Antropofágico*, no modernismo, Oswald pega esses conceitos e aproveita para a contextualização na década de 1920, onde havia uma busca por identidade sociocultural brasileira nas artes, mas o espaço predominante era dominado pela visão artística européia e ao parnasianismo. O manifesto literário foi publicado em maio de 1928 na primeira edição da Revista de Antropofagia, por Oswald de Andrade.

Da mesma forma que o *manifesto Poesia Pau Brasil* incluía a cultura brasileira como produto de exportação e como fonte inesgotável de diferentes formas e costumes, o *manifesto antropófago* também aproveita esse olhar, exaltando a diversidade cultural e a livre manifestação da literatura longe do conservadorismo. Porém sua abordagem se mostra diferente ao indicar que a cultura brasileira deve reagir aos conceitos artísticos do exterior anexando as visões propriamente brasileiras, assim transformando o produto final em algo genuinamente nacional. O nome do manifesto vem no sentido metafórico ao relacionar a combinação das características culturais exteriores para transformar em algo próprio e novo, como o colonizado deglutindo o colonizador em reação à opressão e sinalizando a transfiguração do produto, ou seja, a cultura. A proposta não segue no estilo de imitações ou cópias de obras pré existentes, mas mostrando sim a aceitação do outro perante e principalmente sob a ótica brasileira. (LIMA, 2016, p. p. 296-309)

Nessa relação metafórica, o autor Rafael Eugênio Pereira descreve em *Do que se fala quando se fala em metáfora?*⁶, que Oswald de Andrade vê um ato antropofágico em que a diversificação cultural brasileira já havia sido devorada e conseqüentemente transfigurada quase que integralmente nos períodos coloniais, e nota uma certa repetição da dominância de valores superestimados em relação ao outro, quando expõe a de valor identitário do seu próprio povo num momento em que a arte externa era modelo a ser seguido por regra, e bastante valorizada através de suas próprias normas de estética.

Tal estética estava sincronizada com o trabalho de Oswald, bem como os trabalhos anteriores de Tarsila que já acompanhava a ideologia do escritor, sendo nítida a colaboração mútua entre eles, como os quadros de Tarsila no decorrer da década de 1920 que acompanhavam o *manifesto poesia Pau Brasil*. No *manifesto antropofágico*, muitos conceitos são reutilizados como a já falada busca pelo nacionalismo e pela identidade cultural, mas agora está no sentido antropofágico metafórico, que segue pela digestão da cultura exterior para transformá-la em algo próprio, como um ato de rebelião e resistência do colonizado para o colonizador.

Um dos grandes fatores de inspiração para Oswald de Andrade na elaboração do manifesto antropofágico foi a alta colaboração que teve ao longo dos anos com Tarsila do Amaral. Quando a artista o presenteou com o famoso quadro autoral que logo em breve seria denominado como *Abaporu*, em seu aniversário de janeiro de 1928, Oswald, Tarsila e o poeta Raul Bopp tiveram a ideia de realizar um movimento em torno da obra. Oswald interpretou a imagem como um homem antropófago digerindo seu colonizador, que é constituída com um homem nu sentado e refletindo na natureza, com formas desproporcionais, distorcidas e fluidas. (FIGURA 3)

⁶ PEREIRA, Rafael Eugênio. *Do que se fala quando se fala em metáfora?: sobre antropofagia e devoração em Oswald de Andrade*. 2022. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Filosofia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

Figura 3 - Abaporu (1928), de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. 85 x 73 cm



Fonte: Portfólio da artista - <https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/antropofagica-1928-1930/>

Em várias trocas de ideias, vem o nome *Abaporu*, que deriva de três termos da língua tupi, *aba* que significa *homem*, *pora* que significa *gente*, e *ú* que significa *comer*.⁷ São notáveis as influências vanguardistas vindas do cubismo e do futurismo, porém não a ponto de se enquadrar como parte dos movimentos. O ser humano é retratado na pintura com uma cabeça minúscula sem face, representando a falta de humanidade personificada, também visível no seu corpo distorcido com formas propriamente impossíveis. A paleta de cores majoritariamente composta por tons de verde, amarelo e azul representando a identidade nacional ou a busca dela, se relaciona de forma pertinente com a descaracterização humana no personagem apresentado no conjunto da obra.

A obra é também definidora do Movimento pois faz parte da primeira edição - ou "dentição" como são referidos as edições - da Revista de Antropofagia, junto ao *Manifesto Antropofágico*. A revista inclui escritos e poemas de outros artistas reconhecidos no modernismo, como o próprio *Oswald*, *Plínio Salgado*, *Carlos Drummond de Andrade*, *Manuel Bandeira* e outros. A primeira dentição apresenta 10 números que foram publicados entre maio de 1928 a fevereiro de 1929, sendo dirigida por Raul Bopp e Alcântara Machado. A segunda dentição ficou em circulação entre março de 1929 e agosto de 1929 com 15 números lançados, sendo dirigido pelo escritor Geraldo Ferraz.

Figura 4 - Capa da Revista de Antropofagia contendo o Manifesto.



⁷ Abaporu: a história do quadro mais valioso da arte brasileira. BBC News Brasil. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>>. Acesso em: 11 ago. 2023

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural - <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35538/manifesto-antropofago>

O manifesto aparece junto à imagem de *Abaporu*, é escrito em prosa com elementos desconexos de um sentido direto, fazendo referências de eventos históricos usando sentidos metafóricos, quebras das regras estabelecidas na gramática e na literatura. Ao mesmo tempo, em seu texto manifesto ele prega a livre expressão artística fora das regras eruditas e parnasianas, expõe a insatisfação da desvalorização da cultura brasileira e sugere a deglutição do outro como resposta à opressão.

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 tratados de paz.
Tupi, or not tupi that is the question.
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago [...] (ANDRADE, 1928)

As primeiras linhas do texto expõem a ideia que a antropofagia é um fator comum que une as pessoas pois é uma característica intrínseca ao ser humano de forma universal, na cultura, na economia e na sociedade. Segundo Oswald, o ser humano enquanto vive, vai aprendendo ou deglutindo o seu redor, digerindo inconsciente, em escala coletiva e individual. Logo em seguida, apresenta o questionamento “Tupi, or not tupi that is the question” que se refere a famosa frase do escritor inglês *William Shakespeare*, da peça trágica *Hamlet* realizada entre 1599 e 1601 que traduzida significa “Ser ou não ser, eis a questão”, mas substituindo a palavra “ser” por “tupi”, que evoca o princípio da metáfora antropófaga de Oswald sobre as dúvidas do que é ser brasileiro, sobre a colonização e como a brasilidade foi digerida - e massacrada - pelo externo durante séculos, além da exaltação da própria cultura nacional.

A colonização no texto é reforçada pela afirmação que Oswald pontua em ser contra todas as catequeses e também contra a mãe dos Gracos, sendo a última uma referência à *Cornélia Africana*, uma matrona romana que viveu no século II a.C. e que ficou conhecida por ter uma influência política muito grande e uma conduta virtuosa em relação com a moral e ética, e por ser mãe dos influentes políticos romanos, *Tibério Graco* e *Caio Graco*.⁸ Quando Oswald narra que é contra a mãe dos Gracos, ele quer dizer metaforicamente que é contra todos os falsos moralistas e pessoas influentes que exploram o social para acender seus próprios interesses. Logo após, Oswald completa dizendo que a lei do ser humano é a lei do antropófago, a reação, a absorção, a transformação e tudo aquilo que não está no interno, mas sim no externo. O *Manifesto Antropofágico* se estende por vários versos com metáforas não usuais com personalidades históricas e eventos marcantes da humanidade.

É considerado um texto complexo, difícil e com referências refinadas e específicas, quase codificado em sua mensagem mais direta. No final do manifesto, Oswald assina o texto com local chamado Piratininga e data “do ano de 374 da deglutição do Bispo Sardinha”, referenciando ao ocorrido histórico da chegada de *dom Pero Fernandes Sardinha* em Salvador, o primeiro bispo católico no Brasil em 1551, através de expedições realizadas por

⁸ WASSON, D. L. Irmãos Gracos. World History Org. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-22136/irmaos-gracos/>>. Acesso em: 15 ago. 2023

Portugal no Brasil. Segundo os registros históricos, Sardinha teria sido morto em uma cerimônia antropofágica ao atentar contra o povo Caeté, em 1556. Piratininga em tupi significa “peixe seco” e também o nome São Paulo, designando o local de criação e escrita do manifesto.

A proposta de transformar a história e a arte brasileira em uma ferramenta de reação à colonização se tornou atrativa para outras artistas, que se adequaram ao manifesto e acabaram por produzir obras antropofágicas que seguem essa linha de atuação, estética e de pensamento. *Mário de Andrade* teve um texto publicado na *Revista de Antropofagia*, que seria o primeiro capítulo de *Macunaíma*. No mesmo ano, ele publica o livro na íntegra e é recheado de ideais antropofágicos, exaltando personagens e referências tipicamente brasileiras, e temas pertinentes a todo o movimento, incluindo canibalismo, identidade indígena perante a colonização, conquista e poder popular.

A coletânea de contos *Laranja da China* que também possui um capítulo na *Revista de Antropofagia*, é lembrada como obra antropofágica, publicado na íntegra em 1928 por *Antônio Alcântara Machado* que relata personagens do comum cotidiano brasileiro e são associados a grandes personalidades e pensadores do hemisfério norte. Tarsila do Amaral foi uma das artistas que mais exploraram o movimento, produzindo diversas obras sob o olhar proposto pelo manifesto como os quadros *Urutu* (1928), *O Lago* (1928), *Cartão Postal* (1928), *O Touro* (1928) e *Antropofagia* (1929). A estética das obras antropofágicas permeiam pela geografia brasileira, explorando a fauna e flora nacional com grande riqueza de informações, seja nas artes plásticas representado graficamente ou pelas fortes tonalidades de verde, amarelo e azul, seja na literatura com a vasta temática descritiva da ambientação, da cultura e dos personagens atrelados a suas tradições regionais.

Em agosto de 1929, a revista teve sua última edição publicada e logo o movimento foi se dissipando. No mesmo ano, Oswald e Tarsila se separaram devido a uma traição cometida por Oswald com uma de suas alunas. Naquele momento, havia grande instabilidade política. Do lado externo havia a quebra da bolsa de Nova Iorque, que resultou numa desastrosa crise financeira mundial, e o Brasil estava colhendo as crises promovidas com as consequências da política de café com leite e andava rumo a uma revolução que questionava os princípios da Velha República. Diversas pessoas entraram na pobreza, perderam seus empregos e estavam desamparados politicamente.

O movimento antropofágico teve uma curta duração, mas em seu desenvolvimento, estendeu as propostas apresentadas pelo *manifesto poesia Pau Brasil* no início da década de 1920 e ampliou seus sentidos e especificações para algo maior e mais objetivo. De arte para exportação à reação agressiva ao colonizador, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral moveram em conceitos, pesquisa, experimentações e quebra de paradigmas ao abraçarem o manifesto antropofágico em suas carreiras, desde a críticas negativas até culminação de todo um movimento que engloba o coletivo e a busca de autonomia artística enquanto nação, além de uma resposta instintiva à repressão promovida pelo outro externo.

02.5. Primeiros anos de ditadura na década de 1960

Realizando um salto temporal de quatro décadas, o texto prossegue sob um outro contexto até a década de 1960, onde o Brasil se encontra numa terrível ditadura militar, que se

iniciou com um golpe de Estado em 1964 e se estendeu até 1985, durante 21 anos de repressão, torturas e autoritarismo. A situação política brasileira já oscilava há décadas, e desde seu período colonial já mostrava instabilidades e divergências de acordo com os anos, como a política café com leite, a revolução de 1930 e o período ditatorial que o Brasil sofreu de 1937 à 1945 no governo de Getúlio Vargas.⁹

Em 1961, quando João Goulart foi presidente do Brasil, promoveu diversas políticas que beneficiam a população, principalmente pessoas com baixa renda e trabalhadores assalariados, pretendendo realizar as reformas de base, que são um conjunto de planos que agrega toda uma nova estrutura política, como a reforma agrária, educacional, urbana e fiscal. Era uma tentativa de trazer autonomia e crescimento para o país, enquanto a população se beneficia com os frutos do crescimento. Decisões como essas afetaram o cenário da época, sobretudo políticos de extrema direita que estavam preocupados com o método de atuação de João Goulart, já que a direita não se via beneficiada. Para a oposição, o mesmo instalaria o comunismo no país se continuasse a traçar planos que os desfavorecesse.

Em contrapartida, os movimentos sociais iam crescendo significativamente, junto com movimentos estudantis e de causas de grupos minoritários desfavorecidos. Com o alerta de comunismo solto, o governo dos Estados Unidos da América decidiu participar de um golpe de Estado, financiou campanhas políticas para candidatos de direita para enfraquecer os da esquerda, realizou propagandas anticomunistas, e até prontificou exército e navios caso precisasse de uma intervenção direta e abrasiva. Em março de 1964 ocorreu oficialmente o golpe de estado e em abril do mesmo ano, a ditadura militar começou a ser instalada no país. Esse período ditatorial trouxe ações rígidas para a população, carregada de repressão e abuso político com os civis e movimentos sociais, favorecendo grandes movimentos de extrema direita.¹⁰

Com o tempo, os militares interferiram principalmente sobre os meios de comunicação, propagando informações manipuladas de acordo com seus interesses, estimulando pensamentos anticomunistas para as massas e acobertando diversos casos de corrupção interno bastante frequente pelos conservadores. No decorrer da ditadura, houveram grupos de oposição com parte dos estudantes, jornalistas, políticos esquerdistas e artistas. Mas com a censura e a opressão, era difícil realizar uma oposição mais concreta sem comunicação. Os artistas tinham mais direcionamento para transmitir mensagens e informações em suas músicas, de forma mascarada, a fim de não serem perseguidos, mas usando também a arte como forma de protesto discreto.

02.6. Cenário Musical e a Tropicália ou Tropicalismo

Dentro dos artistas que estavam empenhados em transmitir ideologias contrárias à ditadura, estão Gilberto Gil e Caetano Veloso, ambos nasceram em 1942, no estado da Bahia. Gil nasceu na capital, porém retornou para a cidade do interior chamada Ituaçu, onde seus pais já moravam. Vindo de família muito humilde, foi alfabetizado por sua tia-avó e através

⁹ SILVA, Daniel Neves. "Golpe Militar de 1964 e o início da ditadura no Brasil"; Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/golpe-militar.htm>> Acesso em 02 set. 2023.

¹⁰ CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. Revista de sociologia e política, p. 83-106, 2005.

dela criou apreço à literatura, sendo que atualmente é considerado pela crítica especializada como um dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos, além de ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras desde 2022¹¹. Ainda criança ganha bastante apreço pela música local que retratava a vida e cultura do sertanejo nordestino, além de também sentir-se influenciado pelo rádio e discos que tocavam e mais tarde no colégio nas aulas de acordeon, descobre o jazz. Na fase adulta, Gil faz a prova de vestibular para engenharia, sem aprovação. Desiste do curso e acaba estudando administração de empresas na Universidade Federal da Bahia, onde se formou em 1964, ano do início da ditadura militar¹².

Caetano nasceu no município de Santo Amaro, em uma família grande e humilde. Logo quando criança se interessou por artes e música. Um tempo depois, na adolescência teve o desejo de trabalhar no cinema, mas foi direcionado para a música com o tempo, seguindo os passos de sua irmã Maria Bethânia, que já era uma cantora reconhecida.¹³ Gil e Veloso se conheceram e rapidamente fizeram colaborações mútuas na música, junto com Bethânia, a cantora Gal Costa e o músico Tom Zé. Nessa época, Gil fez algumas aparições na TV, como o programa de 1966 chamado O Fino da Bossa, apresentado pelos cantores Elis Regina e Jair Rodrigues na TV Record. Os programas musicais televisivos tinham enorme audiência, e diversas aparições de Gil deram um pequeno destaque para ele na cena musical.

Em 1967, houve um protesto promovido por Elis contra o uso de guitarras elétricas em músicas brasileiras, pois acreditava-se que a essência sonora da guitarra transformava as músicas em rock, promovendo um apagamento cultural e para os músicos brasileiros, a opção de incorporar a guitarra elétrica nas músicas seria descaracterizar uma identidade nacional já estabelecida com elementos de um gênero musical estrangeiro que estava nos seus primórdios. Muitos músicos, artistas e outros civis que concordavam com essa linha de pensamento marcaram presença na manifestação, como Jair Rodrigues e Edu Lobo. Inclusive Gil estava presente e anos mais tarde, declarou no documentário *Uma noite em 67*, de 2010, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, que não era contra a guitarra elétrica, mas que foi convidado pela própria Elis Regina e outros amigos músicos, e destacou que cada um tinham opinião diferente sobre o assunto e aproveitou o momento para reunir a favor da sua própria visão de brasilidade e de identidade cultural, e julgava pertinente sua presença na época. Caetano não participou pois achava incoerente ir contra algum estilo musical, onde acreditava que poderia incorporar elementos sem descaracterizar a música brasileira.¹⁴

Caetano e Gilberto compartilham suas ideias entre si, onde eles percebem que carregam o desejo de explorar as identidades brasileiras através da arte, além de usar a música como ferramenta de denúncia, principalmente em tempos ditatoriais. Mas em uma relação ambígua às reações da cultura externa, viram uma oportunidade da utilização da mesma em suas produções, sem excluir sua naturalidade ou história. Caetano conta no documentário *Uma noite em 67* sobre o instrumento em suas ideias. "Pra mim era uma decisão política botar

¹¹ Gilberto Gil toma posse na Academia Brasileira de Letras. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/noticias/gilberto-gil-toma-posse-na-academia-brasileira-de-lettras>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

¹² GIL, G.; ZAPPA, R. Gilberto bem perto. [s.l.] HarperCollins Brasil, 2013.

¹³ CARLOS EDUARDO DRUMMOND. Caetano - Uma Biografia. [s.l.] BOD GmbH DE, 2017.

¹⁴ MATTEO, G. DE. O peculiar dia em que Elis Regina liderou a Marcha Contra a Guitarra Elétrica. Aventuras na história. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-liderou-a-marcha-contra-a-guitarra-eletrica.phtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

uma guitarra elétrica na música, para mim e para Gil, fazer as canções como bandas de rock [...] Era uma atitude também política e diametralmente oposta à atitude da passeata” (VELOSO, 2010).

Figura 5 - Quadro 1 com Caetano e os The Beat Boys; Quadro 2 com Gilberto Gil e Os Mutantes. Ambos em 1967 no Terceiro Festival de Música Popular Brasileira, na TV Record



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vQcPP4GeV18>; <https://www.youtube.com/watch?v=mTFYMEPLjA0>

A partir de conversas e trocas de experiências com amigos como Gal Costa, Nara Leão e Tom Zé, e a banda Os Mutantes, formada por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, decidiram produzir suas músicas aceitando as influências que estavam chegando do exterior, como as guitarras elétricas e o rock mas queriam deixar uma marca predominantemente brasileira, exaltando diferentes regionalidades. Elementos externos não foram negados, pelo contrário, pois se estabeleceram a partir da mescla de referências. Era inegável a influência norte-americana no cenário musical no final da década de 1960, e partir disso, veio a ideia de realizar um movimento artístico.

A tropicália ou tropicalismo foi um movimento que idealizava o Brasil como uma potência rica culturalmente, exaltando aspectos de sua história e geografia, como a estética da fauna e da flora tropical e personagens tipicamente brasileiros como indígenas, sertanejos nordestinos, trabalhadores do meio urbano, geralmente reflexivos em relação ao seu lugar de fala no mundo, mais específico, no país. A perspectiva tropicalista abraçou outras expressões artísticas além da música, onde também se destacaram no teatro, nas artes visuais, na poesia e no cinema. Na última expressão artística citada, bebeu fontes da primeira e segunda fase do cinema novo e inspirou fortemente a terceira fase, que é basicamente regida pelo tropicalismo e nacionalismo. Seu nome é referência da instalação feita pelo artista plástico carioca Hélio Oiticica, também chamado *Tropicália*, de 1967, onde apresentou a obra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Consiste em um ambiente coberto de areia no chão e caminho feito com pequenas pedras, suportes de madeira cobertos com panos, que sugeriam os caminhos e atuava também como paredes em uma espécie de labirinto, e ao redor vários vasos de plantas tropicais compunham o espaço e ao final do percurso havia uma televisão ligada. Caetano quando descobriu o trabalho de Oiticica resolveu adotar como nome do movimento, pois enxergava semelhanças estéticas em suas obras e mensagens, principalmente pela exaltação dos

elementos brasileiros. O movimento em questão foi fortemente influenciado pela *Pop Art*¹⁵, de Andy Warhol, no Neoconcretismo¹⁶, na figura tropical de Carmem Miranda¹⁷ e principalmente pelo movimento antropofágico criado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, pois também acreditava que o colonizado poderia revidar com o colonizador através da antropofagia metafórica, deglutindo e absorvendo características do externo para entregar algo único.

Por último, mas não menos importante, foi fortemente inspirado pelos movimentos de contracultura que vinham surgindo desde a década de 1960, nos Estados Unidos e no Reino Unido, espalhando por inúmeros países. A contracultura hoje é um termo amplo designado a diversas linhas de pensamento e concepção, mas no seu auge abraçava a cultura hippie, promoviam movimentos antimilitaristas e anti guerras, defendiam questões polêmicas como o abandono de questões pragmáticas da religião cristã ocidental, a valorização da arte, anticonsumismo, liberdade de expressão, além de suma maioria promover o feminismo, igualdade racial e sexual. O underground, essa cultura que visa novas formas de estabelecer contato com parte da população que não se sente contemplada com as formalidades tradicionais, filosoficamente, culturalmente e até politicamente, e também com todo o movimento hippie que eclodiu no mundo, com seus posicionamentos anti guerra em um momento sensível para geopolítica com as ameaças da Guerra Fria.

Uma das principais visões da Tropicália consistia em fortalecer a identidade cultural brasileira em um contexto marcado por mudanças de grande magnitude nos âmbitos social, político e cultural do país. O movimento sustentava a crença de que a reinterpretação e a fusão de elementos culturais estrangeiros tinham o potencial de revigorar a cultura nacional, conferindo-lhe uma qualidade mais dinâmica e contemporânea. Caetano Veloso e Gilberto Gil adotaram a concepção da Antropofagia Cultural, previamente concebida por Oswald de Andrade em décadas anteriores, na qual a absorção e a incorporação de elementos culturais estrangeiros eram equiparadas a um ato de "devoração".

¹⁵ A Pop Art, um movimento artístico que surgiu nas décadas de 1950 e 1960 nos Estados Unidos e no Reino Unido, desempenhou um papel fundamental na redefinição da arte contemporânea. Caracterizado por sua ênfase na cultura popular, no consumo em massa e na iconografia, a Pop Art surgiu como uma reação à predominância da arte abstrata no período pós-guerra. Esse movimento conferiu status artístico a objetos e ícones do cotidiano, empregando técnicas de reprodução em massa, como a serigrafia, para criar imagens ousadas e altamente reconhecíveis. Artistas notáveis, incluindo Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, incorporaram os princípios estéticos da Pop Art em suas obras, as quais capturaram vividamente a atmosfera da sociedade de consumo e a influência da mídia de massa. (BARBOSA, Jonemar, DA SILVA, Josie, 2012, p. 12)

¹⁶ O Neoconcretismo é um movimento artístico e cultural que teve origem no Brasil na década de 1950 como uma reação ao Concretismo europeu e uma expansão de suas ideias. Ao contrário do Concretismo, que priorizava a objetividade e a distância entre o artista e a obra de arte, o Neoconcretismo enfatizava a conexão direta entre o espectador e a obra, buscando uma interação ativa com o público. Este movimento promoveu uma maior integração entre diversas disciplinas artísticas, resultando em obras que ultrapassavam as categorias convencionais da arte, incorporando elementos de escultura, pintura, performance e arquitetura. Além disso, os neoconcretistas participaram de debates filosóficos sobre a essência da arte e a relevância da subjetividade na experiência estética. (LEONIDIO, 2013, p. 93-116)

¹⁷ Carmen Miranda, durante as décadas de 1930 e 1940, emergiu como um ícone da exotização do Brasil, integrando elementos da cultura brasileira, sendo naturalizada no Brasil mas nascida em Portugal. Levou a música brasileira e trajes tropicais para outros países e os introduzindo à audiência internacional. De maneira semelhante, o movimento Tropicalista, na década de 1960, também se apropriou de componentes da cultura popular brasileira, desafiou convenções, explorou hibridismos e mesclou diversas influências. Além disso, ousou ultrapassar as barreiras convencionais em suas performances, adotando vestimentas e adereços extravagantes, sendo usada como símbolo e referência no movimento.

Essa abordagem era encarada como um meio de resistência à hegemonia cultural estrangeira e à adesão acrítica a influências culturais, assumindo, por conseguinte, o status de uma expressão de subversão. Pode ser percebida como uma forma deliberada e radical de questionar as convenções culturais preexistentes, promovendo a diversidade cultural e lançando desafios às normas estabelecidas.

Pode-se afirmar que o tropicalismo vivenciou o desejo antropofágico preconizado por Oswald de Andrade de uma maneira nietzschianamente radical. Percebe-se na vontade de potência tropical e híbrida a nobreza do mulato que afirma a vida, o empenho com a transformação da estética em valor vital, contra a moral do escravo, representada no panorama cultural dos anos 60 no Brasil pelo ressentimento e autoritarismo de uma grande parte da esquerda intelectual. [...] O tropicalismo fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro, utilizando a imagem de Octavio Paz. [...] O maior valor do tropicalismo é a capacidade (presente até hoje nas ramificações tropicalistas e tribalistas) de repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática. (DINIZ, 2007)

No entanto, apesar do tropicalismo incorporar inúmeras influências derivadas do trabalho pioneiro de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, certos elementos específicos divergem em suas abordagens, refletindo uma integração em múltiplos aspectos da arte pós-modernista, que se concentra na comunicação de massa, diversidade e na fusão ampla de estilos. Enquanto a antropofagia enfatizava uma conexão direta com as vanguardas europeias, o tropicalismo adotava uma abordagem mais eclética. A abrangência das expressões artísticas diferia entre os movimentos, com a antropofagia concentrando-se principalmente na literatura e nas artes visuais, enquanto o tropicalismo se manifestava em uma variedade de mídias, incluindo música, cinema, teatro e artes visuais, tornando-o mais diversificado em sua expressão artística, se esforçando em abandonar a classificação estrita de gêneros e, em vez disso, buscando uma abordagem que abraçasse um estado rico e complexo repleto de referências que variavam desde as mais sofisticadas até as mais comuns e cotidianas.

Além das influências derivadas da antropofagia, o movimento tropicalista igualmente se apropriou de conceitos do concretismo e neoconcretismo como parte de sua expressão artística. Nesse contexto, foram incorporados elementos relacionados à improvisação e subjetividade, ao mesmo tempo em que manteve um âmbito crítico e abordagens voltadas para as questões sociopolíticas. Não era apenas uma absorção de influências, a digestão tropicalista é capaz de transformar as regras já estabelecidas de outros movimentos dentro de seus próprios termos, dando seu sentido exclusivo.

No entanto, cabe observar uma possível diferença em relação ao conceito antropofágico modernista. Neste momento, a cultura nacional e as próprias identidades nacionais eram vistas como repletas de diversidades e bastante heterogêneas. Assim, não se buscava mais uma única imagem que caracterizasse o Brasil, pois lidavam agora com todas essas contradições sem colocá-las como problemas em termos de oposições excludentes (intentando superá-las). Buscava, sim, articular e estabelecer campos de tensões entre essas ambigüidades. (SANTOS, 2011)

Uma certa busca pelo banal estava entrelaçado em seus conceitos, indo contra muito do que estava sendo pregado na música daquele momento, apesar de alinhar características de ritmos consagrados, como jazz, bossa nova e a vanguarda européia, foi adotado também o *kitsch* em suas produções. *Kitsch* é um termo em alemão que tem amplo significado, mas geralmente é aplicado a elementos estéticos, objetos e estilos que se destacam por sua popularidade, tipicamente caracterizados pelo exagero, uma expressão de sentimentos excessivamente intensos e, com frequência, pela ausência de padrões convencionais de qualidade artística. Dentro desse contexto, os tropicalistas integraram deliberadamente imagens e ícones associados ao *kitsch* em suas performances e obras musicais, a fim de questionar as distinções convencionais da alta cultura.

Os artistas tropicalistas integraram deliberadamente elementos *kitsch* em suas apresentações e composições como parte de seu desafio às convenções tradicionais que distinguiam alta cultura de baixa cultura. Eles buscavam ampliar seu leque de influências culturais, o que os levou a adotar elementos considerados vulgares e destituídos de sofisticação, como a música brega, caipira, e nordestina. Por um lado, os tropicalistas usaram o *kitsch* como uma ferramenta para questionar e subverter as normas culturais e estéticas tradicionais. Por outro lado, essa apropriação do *kitsch* também se alinhou com o conceito de antropofagia cultural, que envolve a absorção e reinterpretação de elementos culturais estrangeiros. Porém, diferente da antropofagia proposta por Oswald, que digeriria as vanguardas européias e produtos advindos do modernismo, com a cultura brasileira. O tropicalismo era adepto à uma digestão mais radical, onde todas as influências globais naquele momento estavam sendo condensadas em um único ponto da mesma forma.

Por tanto, o *kitsch* pode ser compreendido como uma estética que celebra o mau gosto, o exagero e a artificialidade. No movimento tropicalista, os artistas frequentemente adotavam elementos kitsch de forma intencional em suas criações, servindo como um instrumento de desafio às convenções estéticas tradicionais e como um meio de provocar uma reflexão crítica sobre as preferências culturais. Sendo então uma ferramenta de subversão que enfatizava a falta de autenticidade presente na cultura de massa e nos meios de comunicação, frequentemente retratados como superficiais e vazios, o *kitsch* faz uso de trajes extravagantes, acessórios vistosos e referências à cultura pop nas performances e nas obras visuais desse movimento. Por outro lado, o termo "cafona" está mais relacionado ao julgamento de gosto pessoal, frequentemente aplicado a objetos, roupas ou comportamentos considerados bregas ou antiquados. No contexto do tropicalismo, a ideia de cafona foi desafiada e reinterpretada pelos artistas. Eles frequentemente abraçavam o que era tido como cafona, dando-lhe novos significados em suas criações. Isso tinha como objetivo questionar as definições convencionais de bom ou mau gosto na cultura, evidenciando a subjetividade da apreciação estética, a qual é frequentemente moldada por normas sociais preestabelecidas, geralmente eurocêtricas.

O movimento tropicalista, fez uso dessas ferramentas e do conceito de cafona como instrumentos para romper com as barreiras estéticas e culturais convencionais. Ao fazer isso, os artistas desafiaram as normas da elite cultural brasileira e promoveram um diálogo sobre o valor da cultura popular e das manifestações culturais muitas vezes tidas como inferiores. Eles

adotaram o que frequentemente era rejeitado e o incorporaram em suas obras, contribuindo para uma reavaliação da cultura e da estética como um todo.

Um dos considerados marcos iniciais da tropicália foi na terceira edição do Festival de Música Popular Brasileira, que ocorreu em datas seletas entre setembro e outubro de 1967 e era televisionado pela TV Record. A programação do festival era feita a partir de apresentações musicais de cantores e músicos de diversos estilos e havia uma competição com eliminatórias e jurados que votavam entre si e decidiam o ranking com base nas votações que iria para final, que poderiam ganhar premiações categorizadas ou até mesmo prêmios em dinheiro. Caetano Veloso se apresentou com a banda paulista Beat Boys a música *Alegria*, presente no seu então autointitulado segundo álbum de estúdio gravado, e primeiro solo lançado meses depois da edição do festival. Gilberto Gil e Os Mutantes se apresentaram juntos cantando a música *Domingo no Parque*, e ficaram em segundo lugar na premiação enquanto Caetano conquistou o quarto lugar do ranking.

Historicamente, o festival também é lembrado pela amplitude e intensidade de sua platéia, que reagia a gritos, vaias e aplausos, quase que simultaneamente. Caetano inclusive foi bastante vaiado no início de sua apresentação, mas na progressão da música foi adquirindo aplausos e ovações. O músico e cantor Sérgio Ricardo chegou a ser desclassificado, pois foi intensamente vaiado logo antes de começar, tendo o mesmo recusado a cantar com a reação exacerbada da plateia, até que num ato de fúria quebra seu violão no chão e arremessa os destroços no público.

O evento teve uma enorme repercussão popular, sendo comum naquela época produções de festivais musicais televisionados onde tinham muita audiência e expectativa. O cenário musical era amplamente dividido, tendo a bossa nova, gênero musical brasileiro internacionalmente influente há décadas e um dos seus representantes no evento foi Chico Buarque, no início de sua carreira. Havia a então recente jovem guarda, estilo musical que era fortemente inspirado no soul e no rock n roll dos anos 50, incluindo também os subgêneros surf rock e rockabilly, que foi propagado pela banda *The Beach Boys* e principalmente pela banda de músicos ingleses *Beatles*. Todas essas influências estavam alcançando um enorme sucesso comercial, além de cativar legiões de seguidores ao redor do mundo, no Brasil seguiu-se uma linha parecida e logo os artistas da jovem guarda como Roberto Carlos, Wanderléia, e Erasmo Carlos subiram nas paradas de sucesso, apesar das críticas negativas acerca do uso da guitarra como apagamento da identidade cultural e da preferência estética estrangeira que sobressai aos elementos nacionais¹⁸.

Em junho de 1968 é lançado o disco *Tropicália ou Panis et Circenses*, termo que vem do latim que significa "pão e circo", referente à política implementada na antiga república e império romano, que segundo historiadores consistia em uma forma de controle das massas através de regalias e agrados como comida e espetáculos artísticos. O disco é performado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Gal Costa, Os Mutantes e Tom Zé e funciona popularmente como uma espécie de manifesto para o movimento, onde estão selecionadas 12 faixas que contém a proposta estética a ser explorada com a utilização de elementos do neoconcretismo, da música de vanguarda, rock psicodélico vindo da cultura hippie que estava tomando forma, além de portar brasilidade inserida nos contextos culturais e sociopolíticos

¹⁸CAETANO VELOSO. Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 3a ed. 2017

em composições e ritmos que se colocam como protestos a todo acontecimento político da época, junto a referências da história brasileira.

Nas canções do Tropicalismo, a disfunção brasileira é alegorizada. Nelas, aparece um país cujo presente - voltado ora para a nostalgia do paraíso perdido, ora para a esperança no futuro prometido - embaralha as cartas do tempo numa única mão: antes e depois, ontem e amanhã, tradição e projeto. (DUARTE, 2020, pag. 21)

Carregado de alegorias, simbolismos e referências, o tropicalismo se mostrou como uma forma de mover e transformar não somente a música, mas também a arte como um todo e sincretizá-la com referências que possam soar pessoais ou de culturas distantes. Um programa de televisão foi idealizado para os artistas tropicalistas, chamado *Divino Maravilhoso*, gravado em 1968, que inclusive é título de uma faixa de seu primeiro disco homônimo. Apresentado por Gilberto, Caetano, Os Mutantes, Gal, Tom Zé e Jorge Ben Jor. Foram contratados pela emissora Record, mas tiveram divergências criativas, e assim apresentaram suas propostas para a TV Tupi, que gostou do formato proposto e realizou o programa. O show televisivo contava com participações especiais de artistas como Jards Macalé, Nara Leão e Paulinho da Viola. Desde o figurino espalhafatoso aos cenários cheios de informações, como a frase escrita "Aqui jaz o tropicalismo" em uma das paredes. O programa explorava o universo criado pelos artistas com performances musicais e encenações quase teatrais. Em um dos episódios, é remontada a última ceia com Gilberto Gil sendo Jesus, usando bananas para representar o vinho e o pão - sangue e corpo - da comunhão cristã.

Figura 6 - Gilberto Gil, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gal Costa e Jorge Ben gravando o programa televisivo da TV Tupi, *Divino, maravilhoso* (1969)



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2013/02/1968-divino-maravilhoso.html>

Em setembro do mesmo ano, na terceira edição do Festival Internacional da Canção, exibido na recente Rede Globo, Gil cantou com os Beat Boys a canção *Questão de ordem* e Caetano cantou com Os Mutantes a emblemática música tropicalista, *É proibido proibir*. Nessa última referida foi marcada de gritos e vaias, com Veloso usando saias e roupas de plástico, gesticulando poses com conotações sexuais. Parte da plateia virou de costas, parte

ateava objetos. Até que Caetano reage questionando se o público tinha capacidade de entender a performance.

Quando o Ato Institucional número cinco - ou AI-5 - foi promulgado pelo governo em 13 de dezembro de 1968, a situação ficou mais frágil para os civis, principalmente aos que eram engajados nas pautas políticas e sociais, como ativistas, estudantes, artistas e jornalistas. Dentre as diversas exigências que o Ato previa, estava a possibilidade de estado de sítio sem restrições no país, a cassação de cargos e mandatos públicos e políticos federais, estaduais, municipais, legislativos e executivos, tanto quanto promovia a censura em larga escala de assuntos e tópicos que o governo considerava sensível ou que pudesse causar uma revolta contra o governo.

Reflexo da rígida censura, no período de vigência do Ato Institucional n.5 e em meio a essa efusão de números, os setores artísticos praticam uma efervescente produção cultural, motivados em lutar contra as mais adversas condições de liberação da criatividade. (NUNES, 2004)

A repressão contra a população foi usada em larga escala, prevista com prisões, torturas e mortes brutais contra cidadãos. Gil e Caetano foram intimados 15 dias depois da promulgação do Ato Institucional, e acabaram sendo presos. A polícia havia documentos provando que Caetano havia um disco com uma canção chamada Che, em homenagem ao líder cubano Che Guevara e mensagens em prol do comunismo e socialismo, porém esse disco nunca existiu, nem em idealizações, projetos ou intenções, sendo desconhecido até mesmo por Caetano. As autoridades também afirmaram que Veloso e Gil performaram uma paródia do Hino Nacional com ritmo da música Tropicália, de Caetano, subvertendo símbolos nacionais e também é acusado de estender uma bandeira com a obra de Hélio Oiticica, *Seja marginal, seja herói*, de 1968. Gil e Veloso ficaram presos por dois meses, depois ficaram refugiados em Salvador por quatro meses, e logo então foram convidados a serem exilados do país em 1969.

O exílio dos dois situava-se em Londres, onde os artistas tentaram prosseguir com a carreira, cantando músicas em inglês e português.¹⁹ Caetano lançou dois álbuns de estúdio nesse período, o álbum homônimo de 1971 e o disco *Transa*, de 1972. Gil lançou a trilha sonora para o filme brasileiro, *Copacabana Mon Amour*, dirigido por Rogério Sganzerla em 1970 e também seu álbum homônimo de 1971. Esses discos apresentam a expressão da alta melancolia, saudade do Brasil, cansaço social e desistência.

O exílio durou aproximadamente 2 anos, e ambos retornaram para morar novamente no Brasil em 1972. Até então, a chama que era conhecida como tropicália estava quase se apagando em sua formação original. Desde o exílio dos dois em 1969, Gal Costa havia sido uma das poucas artistas do grupo de amigos a prosseguir com a estética e temática tropicalista em seus discos e performances. Mas o momento influenciou artistas que se afeiçoaram com o movimento, incorporando seus elementos, porém com um tom mais sóbrio e sombrio, mas também influenciado pelo movimento hippie que eclodiu em 1969. Os últimos vestígios do movimento se encontram em 1974 com o disco *Temporada de Verão*, por Gal Costa, Gilberto

¹⁹ CARVALHO, I. O dia em que Caetano Veloso foi preso pelos militares. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2020/09/11/o-dia-em-que-caetano-veloso-foi-presos-pelos-militares/>>. Acesso em: 6 ago. 2023.

Gil e Caetano Veloso, e o disco *Cantar*, de Gal. Tais trabalhos já não eram de fato parte do movimento, mas extensões do que se resultou em alguns anos de experimentações e debates.

A fase do Pós-Tropicalismo surgiu como uma resposta à interrupção do movimento original da Tropicália, que ocorreu com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil durante a ditadura militar no Brasil. Esse novo movimento representou uma continuidade das ideias e experimentações que foram inauguradas pela Tropicália na década de 1960. No entanto, a Pós-Tropicália expandiu essas experimentações de uma maneira mais abrangente e introspectiva, adotando uma abordagem mais sombria e existencialista.

Enquanto o tropicalismo desafiou convenções culturais e estéticas ao mesclar influências diversas, seu seguimento levou esse processo de fusão cultural a um nível mais profundo, se voltou para questões mais dramáticas e introspectivas, refletindo as complexidades da sociedade brasileira em transformação, afeiçoando à uma derrota pessoal e social. As letras do rock tropicalista se tornaram densas e sobre uma desistência e um amor fracassado, em contrapartida das músicas de amor livre que eram pregadas no rock norte americano no início da década de 1970.²⁰ Nesse sentido, a Pós-Tropicália explorou temas mais sombrios e profundos, oferecendo uma visão mais crítica e reflexiva da cultura brasileira, especialmente em um período marcado por desafios políticos e sociais.

²⁰ A Temática Noturna no Rock Pós-Tropicalista – Tropicália. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

03. CINEMA MARGINAL E A BELAIR

03.1. O cinema brasileiro nos anos de 1960, o cinema novo e o tropicalismo.

A década de 1960 foi inventiva e renovadora dentro das artes no Brasil, apesar das dificuldades enfrentadas com a ditadura e suas consequências em diante, fez florescer a música popular brasileira e o desejo constante da busca identitária de forma autêntica. Os reflexos da censura e repressão anos à frente dificultaram os processos criativos com a falta de liberdade de expressão, e inclusive afetaram também as exhibições, com a apreensão de materiais e obras artísticas. Todavia, os artistas se utilizaram do seu trabalho de criação para representar uma oposição, mesmo que codificado com sutis mensagens metafóricas.

Porém o cinema no Brasil nunca foi fácil, desde quando se começou a comercializar filmes ditos brasileiros, ocorreram grandes dissociações de concepções sobre cinema brasileiro. Existia uma falta de valorização das produções cinematográficas realizadas no Brasil, onde o produto primário das exhibições na maioria das vezes era um filme vindo de Hollywood, ou da Europa. Desse cenário, destaca-se a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, uma produtora brasileira que ficou em atuação de 1949 à 1954, e realizou e distribuiu diversos filmes de sucesso como *Caiçara*, de 1950, dirigido por Adolfo Celi, *O Cangaceiro*, de Lima Barreto de 1953.

Mesmo assim, o mercado internacional era líder, não somente em bilheteria mas também em crítica especializada e popular. Durante as décadas de 1940 e 1950, em exhibição estavam chanchadas e suas histórias carnavalescas, filmes hollywoodianos de comédia, musicais e filmes épicos sem muito conteúdo substancial feitos em larga escala com um orçamento altíssimo e com isso muitos cineastas se viram presos artisticamente e sem um cinema que levasse a realmente pensar sobre o seu redor e sobre sua realidade. O estilo hollywoodiano rondava esteticamente sobre essas obras e no ponto de vista de alguns, isso ia afogando pouco a pouco uma identidade brasileira maquiada por padrões estrangeiros. Tal identidade brasileira, não era de fato uma realidade bastante retratada.

Existiu uma vontade, tanto artística quanto social, de apontar a câmera para lados antes não mostrados. Outros cineastas brasileiros que pensavam em realizar produções e não conseguiam financiamentos, na maioria dos casos, recorriam com pouco orçamento além do pequeno espaço para comercialização e visibilidade, com apoio de outros interessados, sejam profissionais, estudantes ou amadores que se auxiliavam mutuamente. Já no final da década de 1950 e início da década de 1960, foi-se desenvolvendo o que é conhecido hoje como o início do Cinema Novo, movimento cinematográfico que perdurou até 1969.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior. Os cinemanovistas - formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país [...] (CARVALHO, 2006, pág. 289)

A partir da necessidade de realizar filmes que condiziam com o cotidiano e vivência do brasileiro, cineastas como Nelson Pereira, Cacá Diegues e Glauber Rocha se dispuseram

em não negar que o Brasil foi um país colonizado, que ainda colhia problemáticas já fincadas historicamente, e subsequentemente uma população fragilizada com a precariedade e marginalidade. Havia também o desejo de realizar filmes diferentes daqueles que estavam sendo realizados no país, onde tais não conseguiam enxergar críticas contribuintes e relevantes para a cultura brasileira.

Nesse contexto, um grupo de jovens cineastas, sedentos de mudança e dispostos a combater o que eles caracterizavam como um cinema de mau gosto e “prostituído”, adotou o lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” para atacar o industrialismo cultural e a alienação das populares chanchadas. O que eles buscavam era uma arte engajada, movida pelas preocupações sociais e enraizada na cultura brasileira. (KREUTZ, 2018)

Tal frase “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” se é referida ao modo de produção, estilo e temáticas abordadas pelos cinemanovistas, que desde sua idealização já pretende partir em uma direção oposta aos filmes comerciais que estavam sendo executados, indo a uma linha mais vanguardista, que divergem das técnicas desenvolvidas e impostas pelo cinema clássico ao longo dos anos. A nova onda francesa da década de 1950, conhecida como *Nouvelle Vague* possui ampla inspiração para o cinema novo, em suas características de cinema de autor, defendendo o filme como uma obra de expressão pessoal e visão de mundo do próprio diretor, se utilizando de uma montagem abrupta que não se preocupa com os conceitos de continuidade da *mise-en-scene*, temas oscilantes como o existencialismo da experiência social. O Neorrealismo Italiano dos anos de 1940 foi outro movimento de vanguarda importante que inspirou os diretores do cinema novo, que na verdade, também foi inspiração para *Nouvelle Vague*, que foi conhecido por utilizar-se de locações reais, promover temas como desolação e fragilidade de uma geração sobrevivente após a Segunda Guerra mundial enfrentando situações como a pobreza e a fome.

Tais temas, que apesar de possuírem contextos diferentes, serviram como alegorias em uma nova proposta de realizar filmes sobre a realidade brasileira. Além de todas essas características, uma das mais importantes do cinema novo é a realidade do terceiro mundo que está evidenciada, não esquecendo de sua história e que todo o trajeto da colonização foi responsável pela desigualdade racial e social que eclode no país através dos séculos.

A alusão ao passado como elemento relevante para a investigação do presente foi uma das características do Cinema Novo. Para os cinemanovistas, a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à “situação colonial” então vigente no país, em especial na área cinematográfica. Conhecer a própria história, ser capaz de analisá-la e, mais importante, aprender com ela para construir um futuro melhor eram parte do seu ideário. (CARVALHO, 2006, pág. 291)

Uma das obras precursoras do movimento é o curta documentário *Aruanda*, de 1960, dirigido por Linduarte Noronha e narra a história de um quilombo, com alguns detalhes sobre seus costumes e cotidiano. O longa *Cinco vezes favela*, de 1962 também se encontra como um dos pioneiros do movimento, mostrando eventos cotidianos da periferia, que consiste em cinco narrativas filmadas por cinco diretores diferentes, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

Nos primeiros anos do cinema novo, de 1962 até 1964, é considerado hoje pelos historiadores da arte como a primeira fase do movimento, que é caracterizado pelas dificuldades da pobreza como um país enfraquecido pelo subdesenvolvimento causado pela corrupção. Também é evidente nessa fase a vida no campo ou na periferia com duras críticas sociais e raciais contra o colonialismo, e colocando a religião em um ponto de vista de expressão cultural, mas ao mesmo tempo como uma instituição aliada ao governo e ao coronelismo, que aliena e que impede o progresso dos personagens. Os filmes dessa fase que mais conseguiram destaque foram *Vidas secas*, de 1963, dirigido por Nelson Pereira, baseado na obra literária de 1938 de Graciliano Ramos e *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, dirigido por Glauber Rocha, sendo o último um dos maiores marcos do movimento, sendo exibido no Festival de Cannes e ganhando uma indicação à Palma de Ouro, o maior prêmio do evento.²¹

Com o início da ditadura militar em 1964, é marcada a segunda fase, com os temas apresentados cada vez mais políticos, saindo da miséria marginalizada para ambientar no meio urbano. A chamada segunda fase do cinema novo é caracterizada por sua opinião mais politizada e centrada nos interesses de uma esquerda intelectualizada, onde o jovem estava sempre presente com tais atributos. Temas sobre repressão política, censura e caos popular estão presentes dando alusão às barreiras que encontraram a partir do golpe de Estado decretado. Mas existe um grande afastamento temático entre a primeira e segunda fase, dado a mudança da ambientação, o caráter social marginalizado dos personagens na primeira fase e a estética precária que funciona como uma espécie de denúncia da desumanidade vivida por parte da população, foram temáticas isoladas na segunda fase Glauber Rocha explica no seu manifesto escrito em 1965 chamado *Estética da fome*.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965)

Segundo Glauber, a estética da fome é a força causada pela opressão política e pela colonização dos países de Terceiro Mundo através dos anos. Filmes memoráveis desse período são *Terra em transe*, de 1967, dirigido por Glauber Rocha, que recebeu duas premiações no Festival de Cannes em 1967 pelo filme, e *O desafio*, de 1965, dirigido por Paulo César Saraceni. Porém parte do público sentiu uma discrepante distância entre o

²¹ CINEMA Novo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14333/cinema-novo>. Acesso em: 07 de out de 2023.

manifesto, que já era aplicado em maneira genuína na primeira fase, para os filmes da segunda fase, que grande maioria se concentram no meio urbano e narram personagens de classe média ligados a uma intelectualidade em meio a ditadura. Mesmo que seja uma fase crítica, a segunda fase não visava às classes mais baixas e a dura realidade da exploração e do campo.

A terceira fase do Cinema Novo, situada nos dois últimos anos da década de 1960, foi um período notável na evolução desse movimento cinematográfico brasileiro. Esse intervalo histórico foi fortemente influenciado por eventos culturais brasileiros e caracterizado pelo emprego do tropicalismo como uma plataforma de expressão artística e cultural, sob a liderança proeminente de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Durante essa etapa, as concepções e temáticas do Cinema Novo direcionaram-se predominantemente para uma visão do Brasil rica em diversidade cultural, enfatizando a valorização do povo e de suas regionalidades. O uso da ironia em personagens mais populares configura outro traço forte vindo da tropicália, exibindo uma rica gama de motivações intrincadas e complexos conflitos internos. Com frequência, são representados como anti-heróis que lançam questionamentos sobre os valores tradicionais e convencionais da sociedade. Esses personagens manifestam uma dualidade peculiar, uma vez que também demonstram profundas conexões com as manifestações culturais brasileiras, explorando elementos da cultura popular.

Uma distinção notável na terceira fase residia na visível adoção de cores nas obras cinematográficas, destacando-se a ênfase nas representações dos aspectos naturais e urbanos em contraposição à predominância de filmes em preto e branco, que caracterizaram a maioria das produções das fases anteriores do movimento. Nesse contexto, o filme *Macunaíma*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, merece destaque especial. Essa obra, baseada na obra literária antropofágica homônima escrita por Mário de Andrade em 1928, narra a vida e as experiências do personagem-título desde seu nascimento até sua vida adulta. *Macunaíma* é apresentado como um anti-herói, cujos valores são constantemente questionados à medida que a narrativa se desenrola. A temática social e política, que desde o início caracterizou o Cinema Novo, com foco na desigualdade social, injustiça e na luta dos oprimidos, manteve sua relevância na terceira fase. No entanto, esse período testemunhou uma diferenciação na experimentação estilística, notadamente através da adoção abrangente da utilização de cores, que contrastou com a preponderância dos filmes em preto e branco nas duas fases iniciais do movimento.

Segundo, em termos concisos, postula que o filme "*Macunaíma*" aborda, em última instância, a temática do consumo. Isso se refere à sua integração nas complexas relações de trabalho, nas dinâmicas sociais e econômicas que ainda mantêm características essencialmente "antropofágicas" em sua natureza, sendo o protagonista, de acordo com a interpretação de Joaquim Pedro, o enredo narra a trajetória de um indivíduo brasileiro que foi metaforicamente "absorvido" pelo próprio Brasil. (HOLLANDA, 1978, pág 84)

No filme *Como era gostoso o meu francês*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1971, observamos a representação das ideias da antropofagia e do tropicalismo, as quais exerceram influência significativa na construção do contexto cultural brasileiro. Na narrativa do filme, o protagonista, um francês, é capturado por indígenas tupinambás, desencadeando assim uma complexa interação cultural. Este encontro entre culturas envolve a absorção de elementos estrangeiros, abrangendo aspectos como a língua, os costumes e a

culinária. Este processo de assimilação cultural apresenta afinidade com a perspectiva antropofágica proposta por Oswald de Andrade, que preconizava a apropriação criativa de influências externas como um meio de fortalecimento da identidade cultural local.

Ademais, o filme adota, de forma característica do tropicalismo, uma abordagem desafiadora às convenções culturais e estilísticas predominantes. Por meio de sua narrativa, a produção cinematográfica estabelece um contraste entre as tradições europeias e a cultura indígena, manifestando, desse modo, uma atitude subversiva. Essa abordagem subversiva constitui o seu traço fundamental que tinha como objetivo primordial romper as fronteiras estabelecidas entre a alta cultura e a cultura popular. Além disso, ao explorar o choque cultural decorrente do encontro entre o colonizador europeu e os povos indígenas, o filme aborda questões relativas à identidade nacional e ao colonialismo, ressoando com a busca pela construção de uma identidade brasileira singular, tema central tanto nas correntes tropicalistas quanto antropofágicas, apesar de suas diferenças.

Assim, *Como era gostoso o meu francês* emerge como um exemplo notável da influência dessas correntes artísticas no Cinema Novo brasileiro, ao combinar elementos da antropofagia, com sua absorção criativa da cultura estrangeira, e do tropicalismo, com sua abordagem subversiva das convenções culturais e estilísticas, para examinar as complexas questões de identidade e choque cultural que marcaram o Brasil em um período histórico crucial. Francisco Santiago Júnior no artigo “*Antropofagia, passado prático e usos do passado em Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos*” diz: “O canibalismo indígena denunciaria as práticas econômicas do colonialismo exploratório e propunham que os brasileiros imitassem os tupinambás para resistir aos colonizadores.” (JÚNIOR, 2016, pág 163).

03.2. Marginalia na literatura, o cinema marginal e a Boca do lixo

Outro reflexo notável da Tropicália é a literatura marginal, ou Marginalia. A marginalidade na literatura brasileira representa um fenômeno literário e social significativo que emergiu nas décadas de 1960 e 1970, influenciado por uma série de fatores culturais e políticos. Esse movimento literário, muitas vezes associado ao Tropicalismo e ao pensamento contracultural da época, trouxe à tona vozes e perspectivas que estavam à margem do discurso literário convencional. Autores como Hilda Hilst, Luiz Ruffato e Ferréz exploraram temas como a periferia, a desigualdade social, o conflito urbano e a busca por identidade.

A literatura marginal desafiou as normas literárias tradicionais, em narrativas não-convencionais, adotando uma linguagem mais coloquial e acessível com personagens diversos, multifacetados e geralmente em grupos populares excluídos, e frequentemente se distanciando das estruturas convencionais, a fim de refletir as realidades da vida nas margens da sociedade. O surgimento da literatura marginal no Brasil representou uma resposta crítica à repressão política da ditadura militar e à homogeneidade cultural da época. Ela trouxe à tona questões de marginalização social, econômica e cultural, dando voz às experiências das comunidades excluídas. Além disso, a literatura marginal também abriu espaço para experimentações formais e estilísticas, tornando-se uma expressão artística inovadora. Embora tenha sido frequentemente associada ao pós-tropicalismo, a literatura marginal

perdurou por mais tempo, influenciando gerações posteriores de escritores e contribuindo para a diversificação do cenário literário brasileiro.²²

Nos filmes, apesar do cinema novo ter ganhado uma enorme força não somente no Brasil, mas também ao redor do mundo em exhibições de festivais e salas de cinema, havia sobretudo uma parcela de pessoas que não concordava com os rumos que os filmes iam tomando. Apesar de todo o movimento ser vinculado à concepção da estética da fome como crítica sociopolítica da América Latina, parte dos cineastas discordava do desvio temático, principalmente entre a primeira e segunda fase, onde os marginalizados foram descentralizados das narrativas, dando espaço para personagens de classe média, geralmente associados com falas e pensamentos intelectualizados, destoando dos princípios da *Estética da Fome*. Filmes pertencentes à segunda fase do cinema novo, como *Terra em transe*, de 1967, dirigido por Glauber Rocha e *O desafio*, de 1965, dirigido por Paulo César Saraceni, ficam evidentes as mudanças das características dos personagens onde são predominantemente políticos, intelectuais, militantes ou pessoas ligadas a burguesia.

O cinema marginal primeiramente surge com a necessidade de se realizar filmes com poucos recursos. Vários cineastas amadores, apaixonados pelo cinema, que já estavam acompanhando o avanço cinematográfico no país com o cinema novo, e todo seu reconhecimento internacional. Juntando o amadorismo com poucos orçamentos, esses cineastas utilizaram uma linguagem experimental em seus filmes, se inspirando na *Nouvelle Vague* em sua estética e nas suas narrativas, também percebendo uma necessidade de usar novas formas de linguagem para as obras. Carlos Wagner Guterres Santana diz na sua tese de doutorado que o termo marginal se dá inicialmente em falas de uma certa oposição em relação à estranheza e peculiaridade de seus métodos de produção. Apesar de expor os devaneios e problemas de uma parte da população que é vista à margem, o termo não foi algo previamente definido com o nome *cinema marginal*.

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. (SANTANA, 2021, pág. 41)

A década de 1960 no cinema brasileiro testemunhou o florescimento da contracultura, um movimento artístico e social que ecoava as transformações políticas e culturais tanto no Brasil quanto globalmente. A contracultura, nesse cenário, era uma resposta ousada e desafiadora às normas sociais e culturais estabelecidas, abraçando a liberdade de expressão, a experimentação artística e a crítica das estruturas convencionais. No âmbito cinematográfico brasileiro da época, a contracultura se manifestou de diversas formas, principalmente no cinema novo, liderado por cineastas notáveis como Glauber Rocha, destacou-se como uma das expressões mais proeminentes dessa abordagem contracultural, mas também reagiu como ferramenta de grande importância para o cinema marginal. Esses cineastas buscaram uma linguagem cinematográfica autêntica e intimamente relacionada à realidade brasileira, muitas

²² Marginalia. Tropicália. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>>. Acesso em: 7 out. 2023.

vezes incorporando influências do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. Em seus filmes, abordaram questões sociais e políticas, questionando as desigualdades e injustiças presentes no Brasil, frequentemente adotando uma postura de denúncia contra as injustiças sociais.

Quando se definiu a polêmica entre o cinema novo e o cinema marginal, este foi rotulado, pelos inimigos, de *udigrúdi* ou cinema marginal, em função de seu teor radical, associado a movimentos da contracultura. Tal rotulação teve seu lado confuso, principalmente porque parecia marcar um estilo de cinema pelo tipo de personagem e de ação (violência, criminalidade) mais frequente em seu imaginário, nivelando experiências, no fundo, distintas em estilo e envergadura. (XAVIER, 2014, pág 361)

O termo *udigrúdi* também foi designado para uma onda musical que surgiu em Recife que incorpora a música regional nordestina com rock psicodélico, também inspirado nos movimentos de contracultura e no movimento hippie da década de 1960, onde representantes desse movimento estão Alceu Valença, Zé Ramalho, Geraldo Azevedo e a banda Ave Sangria. *Udigrudi* acabou sendo uma variação popular para designar manifestações da cultura *underground* em meio popular. Em um contexto geral, pode ser usado como termo para toda a cultura *underground* que estava surgindo no país, mesmo que uma subcultura não tenha relações diretas com outra.²³

O cinema brasileiro bebeu de várias fontes da contracultura durante essa época, inegavelmente o cinema novo também abraçou suas características inovadoras e diversas do tradicional. Porém a forma adotada entre o cinema novo e o cinema marginal se divergiam em diversos aspectos, tendo o último criado uma estética mais visceral e abrasiva. Em São Paulo, a *Boca do Lixo* é referida como um polo cinematográfico independente que realizava e exibia suas produções de baixíssimo orçamento. É dado esse nome em referência a sua localização que era popularmente referida assim, no centro de São Paulo, no Bairro da Luz, onde existia certa atividade de prostituição e de pessoas marginalizadas. Desde a década de 1930, haviam escritórios de grandes estúdios como a *Paramount* e *MGM* em atividade no local, e com o passar dos anos, na década de 1960, desvinculados de grandes empresas, produtoras independentes, cineastas e atores começaram a se reunir em suas produtoras na região. Tal polo cinematográfico independente era movimentado por cineastas e cineclubistas que tinham pretensões artísticas de realizar filmes de diversos gêneros como ação, terror, romance, drama e filmes artísticos.

Mesmo com todas as limitações financeiras e técnicas, as produções realizadas na Boca do Lixo atingiam um satisfatório retorno financeiro, o que impulsionou este novo modelo de produção cinematográfica atraindo pequenos empresários que viriam a se tornar investidores e viam nestas produções uma forma de propaganda eficiente. O baixo orçamento na produção dos filmes abriu para pessoas marginalizadas uma nova fonte de renda, pois as mesmas realizavam algumas funções que em outra realidade eram atribuídas apenas para profissionais especializados por um salário muito menor. Estes e outros fatos

²³ Carlos de Oliveira Luna, João; Cristina Martins Guillen, Isabel. O *Udigrudi* da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976). 2010. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

mostram como a Boca do lixo permeava entre o profissionalismo e o amadorismo. (SILVEIRA, CARVALHO, 2015, pág. 76)

Filmes como *Vidas Nuas*, de 1967, dirigido por Ody Fraga e *A Margem*, também de 1967, dirigido por Ozualdo Candeias foram inspirações primordiais e pioneiros do cinema marginal, onde a sexualidade e o erotismo são presentes junto com quebras de tabus, a precariedade, a insanidade e problemas sociais onde mais tarde serão explorados, principalmente no cinema da *Belair*, explorados na estética provocativa e subversiva com o lixo, a sujeira, a podridão mesclam narrativamente com os personagens e suas ideologias pervertidas e deturpadas sobre a realidade apresentada. Apesar de nem todo filme marginal aderir a temas como a sujeira ou a insanidade, popularmente será vinculada à essa estética, mesmo não sendo uma característica uníssona e intrínseca das obras marginais. Essa fama se deve também aos filmes que tiveram reconhecimento carregarem tons mais intensos, rupturas narrativas, escolhas estilísticas na beira do experimentalismo e a todos os fatos que se associam como “cinema de margem”.

José Mojica Marins, mais conhecido ao incorporar seu emblemático personagem, Zé do Caixão, também foi uma forte inspiração nos filmes do cinema marginal. *À meia-noite levarei sua alma*, de 1963 e *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, de 1967, filmes de terror dirigidos por ele mesmo, ajudaram a fincar a estética grotesca e perturbadora que nunca tinha sido explorada de forma tão iconoclasta no cinema nacional. Mojica incorpora o horror e suspense fazendo uma subversão da fé e dos valores morais, causando desespero e medo quando Zé do Caixão se move em cena, onde promove gritos e lamúrias entre os outros personagens.

Até que em 1968, o filme que iria definir de fato o movimento marginal no cinema é lançado sob o nome de *O bandido da luz vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla. O filme não é propriamente semelhante a outras obras do cinema marginal, mas ele faz diálogos estéticos e temáticos com os artifícios e alegorias que serão representadas a partir dele. A narrativa gira em torno de Jorginho, interpretado por Paulo Villaça, um criminoso que comete assaltos e homicídios na cidade de São Paulo, deixando um rastro de suspense e tensão na cidade. Jorginho é retratado não somente como um bandido, mas também como um tipo de anti-herói, forjado por um sistema que o excluiu em algum momento de sua vida, marginalizando sua humanidade a ponto de agir como tal. A montagem é um ponto forte da narrativa e necessário para estabelecer sua linguagem própria, usando influências da Nouvelle Vague e a utilização de cortes rápidos e colagens, a locução do rádio guiando narrativamente as ações de caráter social do Terceiro Mundo sob um ponto de vista psicológico e exagerado.

Figura 7 - Cenas de *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>

Inicialmente auto descrito como “faroeste sobre o Terceiro Mundo”, é primeiramente um filme policial, elementos de comédia com uma estética *camp*, mas apresenta elementos de múltiplos gêneros como suspense, terror, drama, mistério, referências ao comentado faroeste. Tal hibridismo é nítido, por exemplo, nas obras de Orson Welles, que é uma inspiração para Sganzerla, que futuramente realizaria algumas produções sobre o cineasta. O filme foi muito bem recebido pela crítica e foi consideravelmente positivo em suas vendas, foi exibido no Festival de Brasília, de 1969 e ganhou quatro das premiações, incluindo melhor filme e melhor diretor. Sganzerla trás algumas referências a antropofagia no filme, quando um trecho do livro *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1933 por Oswald é citado. Tais referências ficariam mais evidentes não somente nas suas produções depois de *O bandido da luz vermelha*, mas como também como característica intrínseca do cinema marginal.

O Cinema Novo enquadrava-se na objetivação da esquerda de construir uma cartilha ideológica pela arte. Já o Cinema Marginal seguia os passos transgressores de Oswald de Andrade, deglutindo antropofagicamente a liberdade existente e a linguagem cinematográfica de diversos cineastas como Jean-Luc Godard e Orson Welles. (QUINSANI, 2010)

Em 1969 aconteceu o auge do tropicalismo, trazendo à tona para a cultura popular as obras de Oswald de Andrade, e junto toda a concepção estética trabalhada no Manifesto Antropófago. Em momentos ditatoriais, onde o AI-5 determinava o medo da repressão, foi útil para diversos artistas e cineastas o conceito da reação à colonização utilizando a deglutição através da ironia e elementos até então banais, como o *kitsch*. Essa onda que pairava nos filmes estavam repletos de exageros, desde os movimentos de câmera turbulentos, cortes abruptos ou na atuação explosiva.

Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam. Histórias estranhas, com personagens estranhos, anti-heróis da realidade brasileira, como o Bandido da Luz Vermelha, marginal que realmente aterrorizou a cidade de São Paulo na época (JOSÉ, 2007, pág 159)

E de fato existe uma apreciação ao barato e ao popular, que a partir da ironia, vira uma ferramenta de subversão dos valores, gerando uma crítica sobre o contexto imposto. A antropofagia através do tropicalismo coube como um artifício já conhecido culturalmente como resposta e reação.

O cinema marginal também permeou outras regiões além da Boca do Lixo, em São Paulo, simultaneamente. Produções de André Oliveira, o filme *Meteorango Kid*, de 1969, *O anjo negro*, dirigido por José Umberto em 1972 e o filme *Caveira, my friend* de 1970, dirigido por Álvaro Guimarães marcam o cinema marginal baiano. A cultura e a história da Bahia desempenharam um papel fundamental na concepção e elaboração das obras cinematográficas, nas quais elementos culturais como o candomblé e a capoeira desempenharam um papel proeminente, espelhando a riqueza e a profundidade da herança regional. Foram fortemente influenciados pelas tradições afro-brasileiras e afro-baianas, incorporando de maneira significativa suas simbologias e os rituais religiosos afro-brasileiros que predominam na região. Paralelamente às outras vertentes do Cinema Marginal, o Cinema Marginal Baiano adotou abordagens experimentais em termos de estilo cinematográfico, estrutura narrativa e na utilização de elementos musicais. Mesmo adepto da utilização das tradições, existe uma dualidade entre os cineastas os cineastas que compuseram esse movimento, buscando também ativamente subverter as convenções tradicionais do cinema, refletindo, assim, a natureza desafiadora e inovadora característica do próprio Cinema Marginal em âmbito nacional.²⁴

É visível as semelhanças quando se trata da subversão dos valores culturais e cinematográficos, que ampliam um leque de interpretações desde suas narrativas confusas aos seus enquadramentos trêmulos, mas é preciso destacar que cada aspecto regional determinou a abrangência de suas particularidades temáticas e estilísticas.

O Cinema Marginal do Rio de Janeiro se encontrava profundamente integrado no contexto político e social da cidade, além de incorporar tradições de diferentes regiões do país. As produções cinematográficas desse movimento frequentemente exploravam temáticas relacionadas à violência urbana, à opressão social e aos conflitos políticos, capturando e refletindo, assim, o clima tenso e conturbado que predominava na cidade do Rio de Janeiro naquele período. Marcado por narrativas violentas, os personagens são levados à ilusões microscópicas, como no âmbito pessoal, e a delírios em proporções microscópicas que afetam um coletivo, como a inércia política, a fome, miséria e a ignorância. Temas heréticos são recorrentes, como o questionamento das autoridades religiosas, da fé pessoal, assim também como a fusão de Igreja x Estado, misturando-os num mesmo sistema que é feito para alienar seus personagens. O cinema de Sganzerla e de Júlio Bressane feito na Belair em 1970 marca essa fase carioca, sendo referência em todo cinema marginal. Neville D’Almeida, que atuou em *Sem essa*, *Aranha*, Eliseu Visconti e Ivan Cardoso, assistente de direção e still do mesmo

²⁴ CINEMA Marginal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14346/cinema-marginal>. Acesso em: 07 out de 2023.

filme, também são cineastas que dirigiram respectivamente Jardim de Guerra (1968), Os monstros de Babaloo (1971) e Nosferatu no Brasil (1970), obras que compõem o cinema marginal.

03.3. Produções da Belair

Logo após Rogério Sganzerla dirigir seu primeiro longa metragem, *O bandido da luz vermelha*, realizou outro filme, chamado *A mulher de todos*, lançado em 1969. Já abordando uma temática diferente do apresentado, Sganzerla apresenta uma narrativa cômica baseada nas chanchadas que ficaram bem populares nos anos 40, igualmente produções norte-americanas, em específico os filmes de praia de nudismo e filmes de comédia escrachada, chamados popularmente de “comédia pastelão”.

Mas uma grande diferença de suas referências pode ser listada na caracterização da protagonista, chamada Ângela Carne e Osso, feita pela atriz Helena Ignez. A personagem em questão se dá por uma figura calculista e insaciável que ambiciona os prazeres, capaz de manipular o seu redor a favor de seu hedonismo, em contrapartida da representação feminina fragilizada e manipulada. Por mais que os temas se divergem em relação ao *O bandido da luz vermelha*, existe uma abrasividade incorporada em uma precariedade sutil, onde o *kitsch* inunda nas cenas, deixando aparente uma desordem de alegorias.

O filme foi exibido no Festival de Brasília, de 1969, onde também foi exibido o filme *O anjo nasceu*, de Júlio Bressane, que narra a história de dois bandidos, que a partir de uma crença mítica mentalmente instável, quantos mais crimes cometerem, mais chances de serem agraciados e abençoados. Segundo o documentário *Belair*, de 2009, dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane, Júlio conta que foi admiração mútua à primeira vista, em relação ao trabalho de Sganzerla. Ambos começaram uma amizade no Festival de Brasília, e pontuaram colocações sobre as obras lançadas por cada um.

Antes de seguir a carreira como cineasta, desde cedo Sganzerla mostrava aptidões artísticas, escrevendo seu primeiro livro aos sete anos de idade, aos doze escreveu seu primeiro roteiro de longa metragem, dos muitos que viria a escrever. Anos mais tarde, foi crítico cinematográfico do *O Estado de S. Paulo*. Rogério estudava direito, mas era aficionado pela arte cinematográfica, e sua experiência parte tanto de seu trabalho jornalístico. Também era apreciador apaixonado por histórias em quadrinhos, inclusive realizou o curta documentário *Quadrinhos no Brasil*, de 1969. Seu filme de estreia foi um ano antes, a realização de um curta documentário, chamado *Documentário*, de 1966. Júlio já era engajado no cinema profissional, sendo assistente do diretor cinemanovista Walter Lima Júnior. Também teve breve destaque ao realizar o curta-metragem de 1966, *Bethânia Bem de Perto - A Propósito de um Show*, co-dirigido por Eduardo Escorel, sobre Maria Bethânia como artista no Rio de Janeiro.

Havia um interesse coletivo em colocar o cinema em evidência sobre temas que eram geralmente evitados, como o enaltecimento do estranho, o *kitsch* em seu pleno exagero, do esteticamente desconfortável e a adoção de um uso de câmera livre, como se fossem extensões dos personagens ou da própria ambiência, que perambulam na mise-en-scène em sentidos tortos e nauseantes.

Rogério, junto com seu par romântico, Helena Ignez e Júlio começam a idealizar um método de realizar filmes subversivos com baixíssimo recurso e orçamento. Como um admirador do trabalho de Oswald, Sganzerla leva referências antropofágicas para dentro de suas propostas. Com o auge da tropicália, os movimentos contraculturais serviram de base não somente para uma crítica estética ao mercado cinematográfico, como os embates temáticos que haviam com a segunda fase do cinema novo, mas também como posicionamento sociopolítico contrário aqueles que estavam sendo previstos na época, principalmente a opressão militarista sobre as populações menos favorecidas.

Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto Antropofágico, de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; (XAVIER, 2014)

Com baixo orçamento e poucos recursos, foi adotado o estilo experimental de fazer planos longos, cortes abruptos em uma montagem divergente e, até certas vezes, repetida. O erro, certamente no cinema de Sganzerla, Bressane e Ignez se torna mais do que um acontecimento, é uma escolha narrativa que guiam os personagens e a câmera, um eu-lírico adotado uma tentativa de fazer também uma crítica, mas não preocupado na intelectualidade ou na estilística adotada, mas sim em retratar a miséria e como ela se torna uma consequência desordenada da exploração sobre as classes mais baixas, resultando numa histeria, principalmente aos que estão à margem. Embora os cineastas envolvidos tenham fortes inspirações dos detalhes crus e mórbidos do neorrealismo italiano, os filmes marginais não costumam seguir as concepções clássicas e tradicionais do cinema. Geralmente as narrativas são guiadas por personagens caóticos que pertencem a grupos sociais colapsados, estimulando a decadência pessoal e a perda do autocontrole. Tais personagens, guiados por uma impulsividade gerada pela agonia, gritam e se contorcem em todas as maneiras possíveis dentro da *misè-en-scene*, elevando a predominância do ruído sonoro e visual, enquanto a câmera acompanha trêmula em ângulos tortos as alegorias apresentadas.

Esse cinema será marcado pelo tom apocalíptico do discurso, traz em sua referência a opressão e a tortura, tem um impulso visceral de um grito expressionista que busca demolir as tradições cristãs. Sua técnica é a moralização pelo insulto, pois insere uma estética da crueldade. (QUINSANI, 2010)

Júlio conta no documentário *Belair* que Sganzerla acreditava que a contribuição dos erros agregava sua visão, de modo que as manifestações locais, tais como gírias, palavras regionais caracterizados por um grupo minoritário associados ao barbarismo e a tragédia que os cerca seriam sinais de uma linguagem cinematográfica irônica a posta para um cinema de subversão.

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 curtidão' [...] O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja [...], 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. (Ramos, 1987, p. 42-43)

Foi feito o filme de 1969, *Matou a família e foi ao cinema*, dirigido por Júlio Bressane e que logo após seu lançamento foi interditado pela ditadura com seus temas chocantes e exagerados. Luiz Severiano Ribeiro, exibidor cinematográfico, entrou em contato com Júlio para dizer que exibiria outro filme de Bressane. A partir disso, foi apresentado um contrato, onde seriam feitos quatro filmes, dois dirigidos por Júlio, e outros dois dirigidos por Rogério, mesmo Rogério e Ignez desconhecendo esse acordo.

Assim surgiu a produtora de filmes Belair, que mesmo não registrando como produtora, atuou realizando sete filmes num curto intervalo do primeiro semestre de 1970.²⁵ Alguns dados sobre a Belair, são incertos, tendo divergência em sua data de atuação, tendo Ignez dizendo que foram 5 meses, outras fontes como Bressane, relata o período de 4 meses e outras entrevistas serem ditas que foram em 3 meses. A origem do nome é incerta, mas pode se referir ao bairro hollywoodiano de mesmo nome, numa tentativa de camuflagem da própria censura, segundo o próprio Sganzerla no documentário *Belair*, mas também carrega possibilidades de referenciar a marca do automóvel de mesmo nome que começou a ser comercializado na década de 1950, ou até mesmo referências ao prédio em que Sganzerla ficava hospedado no Rio de Janeiro, quando vinha de São Paulo. Era um nome estrangeiro que se tornava discreto em relação ao tipo de filme que se pretendia fazer, sendo usado como uma espécie de camuflagem, sendo também referências *kitsch*.

Três dos filmes são dirigidos por Bressane, como *A família do barulho*, *Cuidado madame* e *Barão Olavo, o Horrível*. Sganzerla dirigiu os filmes *Carnaval na lama*, *Copacabana Mon Amour* e *Sem essa, Aranha*, que serão os dois objetos de estudo e análise desse trabalho, enquanto o documentário chamado *A miss e o dinossauro* se dá como o sétimo filme.

No período de intensa atividade da produtora Belair, todos os envolvidos passaram uma considerável parcela de tempo convivendo de maneira próxima, compartilhando espaços e trocando idéias em torno de projetos que buscavam questionar dilemas e problemas nacionais. Esse modo de interação e colaboração entre os membros da Belair ecoava o que estava ocorrendo em comunidades de jovens inspirados pela contracultura, e também encontrava paralelos com o movimento hippie da época, no qual diversos artistas optavam por trabalhar e viver em comunidade, oferecendo apoio mútuo e criando um ambiente que se assemelhava a uma grande família.

A dinâmica da Belair, apesar de ter tido seus três principais idealizadores e líderes, era marcada por uma colaboração com diversos outros artistas, na qual diversas outras pessoas

²⁵ BELAIR Filmes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao637563/belair-filmes>. Acesso em: 09 out de 2023.

participavam ativamente das produções. Isso incluía desde a captação de imagens até outros aspectos da realização cinematográfica. Um exemplo notório é Guaracy Rodrigues, também conhecido como Guará, que desempenhou um papel importante na equipe da Belair e a atriz Maria Gladys. Suas contribuições demonstram como a produtora funcionava como um espaço inclusivo, onde diversas mentes criativas se uniam para concretizar projetos cinematográficos inovadores e desafiadores.

Esse modelo de colaboração e compartilhamento de ideias e recursos foi uma característica marcante da cena cultural da época. Com as influências da contracultura, do movimento hippie e da efervescência criativa do período, a Belair e seus colaboradores foram capazes de produzir filmes que não apenas refletiam a realidade e os dilemas nacionais, mas também questionavam as convenções estabelecidas no cinema brasileiro. Esse ambiente de colaboração e experimentação se tornou fundamental para a produção de obras que desafiaram as normas estabelecidas e contribuíram para a riqueza do cenário cultural e cinematográfico daquele momento.

Por mais que o cinema marginal já se destoava de muito que havia sendo feito no país, a cinematografia da Belair se destaca mais ainda, elevando o nível das problematizações e paradigmas apresentados a um nível político e extremo, ironizando o estilo de vida burguês da época e evidenciando aos ápices de exorcismo de toda a dor da identidade brasileira marginalizada. Além de estabelecer um estilo estético e cinematográfico, como a adoção de planos sequência onde a câmera na maioria das vezes, na mão, acompanha a dissolução dos eventos caóticos encenados. Carlos Santana defende em sua tese que, segundo o documentário *Belair, o cinema* marginal feito por Bressane, Ignez e Sganzerla, não tinha apenas a capacidade de performar o subverso, como também era impresso um terror real que era captado pelas câmeras de forma implícita.

“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 e Noa Bressane)

O filme de horror, *Barão Olavo, o horrível* explora esse terrorismo ao abordar um maníaco homicida e necrófilo que planeja atentados contra mulheres, em meio de críticas ao capitalismo, ditadura e ao militarismo. Críticas sutis ao cristianismo são feitas no início do filme, apresentando aos 2 minutos e 28 segundos um velório em plano geral, onde um cerimonialista começa dizendo: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, reviverá. E todo aquele que vive e crê em mim não morrerá para sempre.” Aos 7 minutos e 30 segundos, é mostrado uma cruz pregada em uma parede branca, enquanto sons e barulhos ruidosos de explosões, objetos quebrados e sinos tortamente modulados eclodem em um estardalhaço emaranhado de informações, beirando a poluição sonora. E como já foi citado, a necrofilia é abordada, dando evidência da referência à fala

religiosa no velório. A ironia explode entre os personagens, seus exageros evidenciam o sarcasmo em todos os cenários, mesmo que sejam habituais e comuns, porém com seu tom lúdico, herege, soturno e macabro que se dissolve em torno das cenas.

A família do barulho, de Bressane, também se mostra com características rebeldes, onde familiares desestruturados agem com a mentalidade evasiva e quase que terrorista em relação ao outro. Com brigas violentas entre uma família composta por uma prostituta e dois homossexuais, sendo enormes tabus nos anos de 1960 e 1970 no Brasil. Suas relações são marcadas pelo pelo berro e por tapas, onde uma simples conversa se transforma em violência gratuita, onde os personagens rolam no chão, exprimem dor através de suas expressões faciais, torturas psicológicas e até mesmo ações de conotação sexual, dando alusões ao incesto. A narrativa desconexa e até mesmo de modo descentralizada em diversos momentos, é regida por imagens bruscas e trêmulas, mostrando os personagens se envolvendo diretamente com a criminalidade, assaltos, como se não houvesse nenhuma ética ou moral entre os personagens. Cenas imagéticas dando alusões violentas como uma criança serrando outra ao meio, um menino galopando em uma espada maior do que ele, ajudam a compor a atmosfera de abandono retratada.

Cuidado madame, de Bressane retorna a usar as alegorias irônicas usadas através do extravasamento ao contar a história de uma empregada doméstica homicida que mata suas patroas violentamente. É explícito o uso do sangue abundante em cores, sob os ataques verbais e gestuais da atriz Maria Gladys. Aos treze minutos e trinta segundos da produção, a personagem de Gladys tortura uma mulher ensanguentada com uma faca, onde a corta em vários lugares. A mulher com dor pergunta o motivo daquele ato horrendo e é respondido: “Eu vim de um lugar, madame, onde gente morre de fome.” Referência clara sobre o processo antropófago do marginal que é colonizado, sendo o filme uma crítica sobre o consumismo, a desigualdade social e a supressão dos direitos trabalhistas aos mais desfavorecidos economicamente. Um jato de gritos e angústias, várias imagens de mulheres nuas se apresentam, uma característica do cinema marginal em um modo geral.

Figura 8 - Cena violenta do filme *Cuidado madame* (1970), de Júlio Bressane



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6csIT6RAiS0>

Sem essa, *Aranha* e *Copacabana mon amour* são duas obras produzidas por Rogério Sganzerla nesse período de quatro meses na *Belair*, e são as obras mais referenciadas da produtora. Ambas são recheadas de falas relacionadas à política brasileira, principalmente a

falta de liberdade de expressão e a opressão vivida. Carregam a síntese, não somente de todo o cinema marginal que estava sendo desenvolvido, mas também por explorar no seu ápice a visceralidade e a transgressão que já vinha sendo aplicada, pelos seus personagens emblemáticos, a trilha sonora traz artistas nordestinos e tropicalistas, exaltando a cultura nacional, além de imprimir em documento o retrato de um Brasil e atores sociais de classes verdadeiramente determinantes na história do país.

Em meio de produções de filmes em massa, Rogério e Bressane foram intimados a comparecer na casa do general Sílvio Frota, comandante do primeiro exército. Frota alegou que haviam provas, incluindo um relatório inteiro sobre atividades clandestinas envolvendo as produções da Belair à atos em prol de uma subversão nacional. Bressane relata no filme Belair que não chegou a ler o relatório, e apenas que sua existência tinha sido apontada. Bressane também conta que eram ideias sem fundamento com a verdade, embora fosse verdade a utilização de algumas referências, nomeando como um “cinema simpático” a essas filosofias, porém negando qualquer relação entre as obras e outros movimentos maiores. Bressane também conta que em uma semana, ambos saíram do país e foram até Paris, na França, com os filmes *Cuidado, madame* e *Sem essa, Aranha* para revelar, montar, editar e tirar cópias.

Carnaval na lama na íntegra é considerado um filme perdido, sobrando apenas alguns recortes de cena sem áudio, realizados em Nova Iorque, com Helena Ignez e o cantor, compositor e ator Jorge Mautner. Os aparatos cinematográficos aparecem nas cenas disponíveis e inclusive mostra o próprio Sganzerla dirigindo o que restou da obra. O filme *A miss e o dinossauro* foi outra produção que ficou escondida do público por muito tempo, pelos limites e dificuldades que enfrentaram na ditadura. Parte das filmagens originais também foram perdidas, que compunham de bastidores dos filmes gravados e momentos dos cineastas juntos pelo Rio de Janeiro, sobrando apenas recortes, que a partir dele foi lançado o documentário de mesmo nome, em 2005, dirigido por Helena Ignez.

Quando terminou a pós produção das obras, foi a última colaboração da Belair, que estaria agindo todos os quatro meses entre fevereiro e maio na clandestinidade, exprimindo todo o terrorismo envolto da ditadura e da relação a arte considerada *underground*, em uma linguagem própria e agressiva.

A Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., foi uma distribuidora e produtora de filmes brasileiros que foi criada em 1969, onde era regida uma sociedade em colaboração do Estado e redes privadas, onde produziam filmes com o intuito de criar uma indústria cinematográfica no país. Durante o regime militar, com o auge do cinema novo e dos filmes que eram reconhecidos no exterior, principalmente de Glauber, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967).

Quando o cinema marginal estava surgindo, a Embrafilme²⁶ vinha no propósito de se alinhar aos filmes que estavam sendo feitos, mas colocando sua própria visão nacionalista em prol da agenda ditatorial. Muitos diretores que vinham inserindo críticas e protestos ao governo militar acabaram cedendo aos grandes orçamentos oferecidos, e adaptando suas

²⁶ EMBRAFILME. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao636449/embrafilme>. Acesso em: 17 out. de 2023.

histórias em um aspecto mais raso, mas replicando formas que funcionaram na década de 1960 para contemplar melhor o âmbito financeiro.

Estes financiamentos ocorriam de uma forma similar a empréstimos bancários, e na lista de possíveis contemplados estavam empresas e produtores. A ordem desta lista era definida pela contagem de pontos, onde eram avaliadas as experiências industriais e profissionais. Não havia uma maior preocupação com a qualidade ou ideologia dos projetos, levando-se mais em conta o aspecto comercial dos filmes. Estes primeiros financiamentos vieram para acalmar as críticas que a empresa vinha sofrendo, e também já precediam um desejo de mudanças e aumento das suas principais funções. Com isso, a Embrafilme se torna a principal agente na política cinematográfica nacional. Essa linha de financiamento foi tão importante e efetiva que somente durante a gestão de Ricardo Cravo Albin, que compreendeu os anos de 1970 e 1971, foram financiados trinta projetos de filmes. (SILVEIRA, CARVALHO, 2015, pág. 81)

Como houve um aumento considerável do catálogo de filmes brasileiros a partir da Embrafilme, o cinema marginal, já sem a força da Belair, passou por uma crise em que levou-se a aumentar a produção de filmes eróticos como uma saída de escape, já que a Boca do Lixo tinha um leque extremo de gêneros cinematográficos, onde pouco a pouco, foi tomando a Boca do Lixo com as produções de pornochanchada, que é um gênero brasileiro, que era inspirado pelos filmes italianos eróticos, filmes norte americanos de comédia *pastelão*. Também futuramente nos anos de 1980, com influência da crescente pornografia estadunidense que vinha crescendo, a Boca iria realizar filmes com apelo mais erótico e sexual. Com o passar dos anos, a Boca do Lixo vem a ser conhecida como a região que foi amplamente conhecida e noticiada, denominada como *Cracolândia*. O cinema marginal em si, antes dessa mudança temática, já vinha se desestabilizando, e com a Embrafilme realizando diversas produções, houve muita concorrência nas salas de cinema, e em seguida, um desinteresse em relação às produções marginais.

Até o término da década de 1980, com o advento do fim da ditadura militar no Brasil, a influência e o poder da Embrafilme na indústria cinematográfica do país foram progressivamente declinando. Simultaneamente, o movimento conhecido como "cinema marginal" havia deixado de existir em sua forma original. Cineastas notáveis desse movimento, como Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez, persistiram em seus esforços de produção cinematográfica após esse período. No entanto, parte de suas atividades estava ligada à sociedade cinematográfica Belair, refletindo mudanças no cenário da produção cinematográfica. Paralelamente, os diretores associados ao movimento do Cinema Novo já haviam experimentado uma perda de influência na indústria a partir da metade da década de 1970, à medida que esses cineastas adotaram abordagens e visões divergentes. Infelizmente, Rogério Sganzerla faleceu em 2004 devido a complicações relacionadas a um tumor cerebral, enquanto Júlio Bressane e Helena Ignez continuaram suas carreiras como cineastas independentes, mantendo características distintivas em suas respectivas linguagens cinematográficas até os dias atuais.

04 *SEM ESSA, ARANHA E COPACABANA MON AMOUR*

Ambos os filmes mencionados no título foram produzidos no ano de 1970 por Rogério Sganzerla, como parte de uma série de produções realizadas pela Belair no período compreendido entre fevereiro e maio. O presente trabalho se propõe a analisar as influências que os filmes marginais de Sganzerla na Belair colheram do movimento antropofágico, e a sua subsequente vertente, que culminou no tropicalismo. O texto a seguir propõe uma análise minuciosa, de cena à cena, dos elementos narrativos, estéticos e cinematográficos, através da interpretação dos signos expostos e a junção dos fatos históricos que permeiam a produção.

04.1. *Sem Essa, Aranha* entre os vômitos e ameaças

O filme inicia-se com a representação de Jorge Loredó, assumindo a performance de Aranha, que encarna o estereótipo de seu personagem já conhecido, Zé Bonitinho, um charlatão misógino cheio de elementos exagerados, que usa a ironia para se vangloriar ou incomodar as mulheres. No filme, Aranha é um banqueiro e empresário de significativa riqueza, onde se mostra predominantemente egoísta e narcisista a ponto de não apresentar humanidade em simples gestos.

Nas sequências iniciais situadas em um ambiente de estacionamento, o personagem Aranha é introduzido adotando uma postura exuberante e caricata, caracterizada por elementos cômicos proeminentes. Sua presença é notavelmente marcada por uma celebração exagerada do cafona, refletindo uma estética intencionalmente ultrapassada e extravagante. Durante sua fala inicial, olha para a câmera e questiona seus interlocutores, sugerindo a venda múltipla de um mesmo veículo, sua enunciação é seguida por uma risada carregada de sarcasmo. Essa breve passagem condensa de forma eficaz as características distintivas do personagem, revelando sua natureza corrupta e sua afiliação à estética kitsch.

Um aspecto notável da performance de Aranha é a inclusão de diálogos com membros da equipe de produção que estão fora de quadro, o que realça a abordagem metalinguística experimental e não convencional do filme. Após sua fala inicial, ele ordena o silêncio dos demais presentes que cochicham na equipe e prossegue com suas observações. Em um plano-sequência, a câmera segue o trajeto de Aranha à medida que ele adentra um edifício e posteriormente o deixa. Nesse processo, o enquadramento se concentra nas janelas do edifício, proporcionando ao espectador uma visão panorâmica da rua à fora.

O narrador proclama um pequeno trecho do poema de Oswald de Andrade, chamado *Falação*, do livro *Pau-Brasil* “País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de naufragos eruditos.” onde existe uma indagação sobre a realidade de um país onde muitos cidadãos sofrem em silêncio e anonimato, criticando a desigualdade social e ao sofrimento da população mais vulnerável. A ideia de “doutores anônimos” sugere que, apesar da educação e da erudição, muitos intelectuais e profissionais são desconhecidos ou negligentes em relação às dores e aos problemas do povo, contribuindo para a falta de atenção às questões sociais.

Nesse momento existe um pequeno corte, mas dentro de seu contexto a cena continua no mesmo ambiente. Helena Ignez surge na calçada, percorrendo o espaço enquanto mantém seu olhar direcionado para a frente. De forma surpreendente, Aranha é reinserido dentro do

edifício, encontrando-se sentado no sofá, apesar de anteriormente ter sido indicado que ele havia saído do local. Essa inesperada reviravolta sugere uma dimensão sobrenatural do personagem, um aspecto que será posteriormente explorado ao longo da narrativa. Aranha, que lia um jornal com um óculos absurdamente grande, maior que sua cabeça, se levanta e sai novamente do local.

A câmera prossegue em seu movimento, acompanhando a entrada de Aranha em um automóvel, no qual Helena Ignez também se encontra. Notavelmente, a personagem de Helena não é explicitamente nomeada, mas é evidente que eles representam um casal, e uma conversa entre os dois sugere que ambos tenham filhos juntos. O relacionamento entre eles é nitidamente conturbado, caracterizado pelo ceticismo e indiferença que Aranha demonstra sempre que Helena se dirige a ele.

Em suas interações, Aranha adota um tom discursivo quase político, promovendo-se como alguém de boa índole e utilizando palavras que sugerem constante altruísmo, embora ele mesmo, de maneira irônica e premeditada, faça zombaria de sua suposta bondade logo após. Este aspecto é particularmente perceptível no momento em que ele diz que se preocupa muito com os filhos, e logo em seguida acentua o artifício de sua falsa virtude: “Mas quando chegar nos meus 10 milhões, paro de pensar neles”.

No banco dianteiro, a câmera, ainda operando em plano-sequência, documenta uma luta física que ocorre no banco de trás do veículo, onde Aranha se envolve estrangulando sua esposa, enquanto ela tenta repeli-lo. No entanto, simultaneamente, observa-se uma espécie de relutância por parte dela e, em momentos intermitentes, onde também simula desinteresse enquanto olha para janela observando a vista, enquanto Aranha tem suas mãos firmes em torno de seu pescoço, estrangulando-a. Logo após momentos como esse, ela retrocede e revida novamente, estabelecendo um ciclo dualístico que oscila entre reagir e não reagir às agressões. Essa sequência não é acompanhada pelo som dos diálogos entre os personagens, mas é claramente indicado que ambos estão trocando informações verbalmente, enquanto somente o som ambiente da rua e do veículo em movimento se torna o único elemento audível.

Em vários momentos do filme, Helena é vinculada ao Brasil, como uma personificação da pátria, e Aranha como seu destino cruel com quem teve que se casar. Isso se confirma com falas que ela emite sobre seus filhos, e de um modo ambíguo, Aranha responde sobre os filhos e os brasileiros na mesma sentença. São analogias sutis que fazem sentido de acordo com os níveis e camadas que o filme vai se desencapando no desenrolar das cenas.

Corta para a segunda cena, filmada em uma espécie de cabaré com esquemas de prostituição. Uma mulher contra a luz faz um comentário sobre o estado político, sem rodeios: “Não nos responsabilizamos por guarda chuvas ou outros objetos roubados depois deste show. Senhoras e senhores, estamos vivendo realmente, o momento do real brasileiro. Garçon, dois cubas!” e logo após começa a cantar, onde algumas pessoas estão dançando, inclusive, Helena Ignez e Maria Gladys.

A seguir, várias dançarinas aparecem e começam a fazer *streak tease*. Aranha rouba a cena e começa a fazer um discurso com teor autoritário. Com muita ironia, pede atenção para dizer que quando foi criado, Deus estava com complexo de superioridade. Ele se gaba para as garotas, faz piadas de humor duvidoso, solta ruídos agudos na intenção de imitar algo infantilizado, e apesar de todos os rodeios egocêntricos para se passar de palhaço, ele se finca

e muda seu tom de voz, com teor de ordem e começa a proclamar palavras de significado político.

Eu queria acabar com os erros dos últimos sessenta séculos. Tem seis mil anos! Tem seis mil anos! ... Se os duzentos milhões de habitantes da Terra pudessem adivinhar agora o que eu estou pensando, o que estou planejando, compreendesse as atividades dos duzentos milhões dos duzentos patrões, e então sim, é preciso bombardear a pensão, já fiz tudo o que um branco podia fazer! Bestas! Uma nova era está a alvorejar! Tem seis mil anos pesando em cima de mim! - ah! Streap tease! (Sem essa, Aranha, 1970 de Rogério Sganzerla)

Aranha se apresenta questionando misteriosamente sobre as tradições e sobre a história, se colocando num lugar onde o mesmo acredita que pode e deve interferir, ainda acentua que já fez tudo o que um branco podia fazer, afirmando que seus pensamentos são envoltos de princípios colonizadores, tendo em vista a mentalidade apresentada do personagem e o terror que ele explana seus pensamentos.

Helena Ignez em seguida, provocativamente força o vômito, reagindo às falas de Aranha. Como se num ato antropofágico, Helena tivesse absorvido o absurdismo e o horror do discurso de seu marido, e como não houve uma boa digestão, ela regurgitou. Reforçando a ligação da personagem com a personificação da pátria, ela vai até a janela e lê num livro o texto de Leon Trotsky no livro *Literatura e Revolução*, publicado em 1924: “Não se sabe ao certo se ele crê ou não. Seu Deus repentinamente esgarça sangue, enquanto a virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo” (Sem essa, Aranha 1970 de Rogério Sganzerla).

Após a leitura, a personagem persiste em induzir o vômito, provocando uma sensação de agonia e repulsa. O asco experimentado não se limita apenas às palavras proferidas por Aranha, mas também abrange uma rejeição geral ao que ele simboliza, deixando clara sua desaprovação. Pouco depois, Maria Gladys, que agora se revela como amante de Aranha, também se aproxima da janela e, de maneira deliberada, induz o vômito.

O ato de vômito executado por Ignez pode ser interpretado como uma repulsa visceral às palavras de Aranha, as quais eram carregadas de hipocrisia e vazias de significado. Trata-se de uma reação física, através da antropofagia, à insinceridade e corrupção representadas pelo personagem de Aranha. O vômito literal de Ignez torna-se a materialização da aversão que ela sente em relação às atitudes e palavras hipócritas de Aranha, simbolizando a rejeição das falsas virtudes dele.

A recitação dos versos de Trotsky após o ato de vômito acrescenta uma camada de subversão e protesto à cena. Trotsky, um notório revolucionário e teórico político, desempenhou um papel significativo na Revolução Russa e posteriormente enfrentou o exílio e a perseguição política. Portanto, os versos de Trotsky carregam consigo conotações de resistência e luta contra a opressão. Quando Ignez os recita, ela parece expressar seu descontentamento em relação ao sistema representado por Aranha e sua busca por justiça e transformação social. Em suma, o contraste entre o ato de vômito e a recitação dos versos de Trotsky ilustra a dualidade presente na cena e na narrativa do filme como um todo. Ignez está, de certa forma, se livrando das palavras hipócritas de Aranha, enquanto também adota uma postura de desafio e oposição. Essa dualidade reflete a complexidade das relações interpessoais, políticas e sociais exploradas pelo filme.

Figura 9 - Helena Ignez e Maria Gladys vomitando após indigestão de ato antropofágico em *Sem essa, Aranha*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbrI>

Quando param de vomitar, elas voltam para dentro, onde voltam a dançar juntas uma música de Luiz Gonzaga, em um nítido desânimo, como se estivessem ali forçadas. E de fato estão, alinhando aos fatos vistos sobre a personalidade de Aranha, ao objetificar superficialmente as pessoas e coisas ao seu redor, por seu alto *status* social. A luz apaga por alguns segundos, e quando é acesa novamente, todos estão dançando de modo frenético e compulsório, como num frenesi.

A terceira cena vem, como uma das mais emblemáticas e conhecidas do filme, na qual Luiz Gonzaga finalmente aparece, tocando músicas ao vivo com seu instrumento musical. Em plano sequência, a câmera vai conhecendo o ambiente, que está repleto de atores sociais, curiosos em relação à presença da câmera no espaço, muitos deles ali com pratos de comida, outros estão batendo palma e cantando ao ritmo de Luiz. Além de evocar as características da tropicália exaltando a cultura e a manifestação popular como um ícone artístico regional, Gonzaga cria uma atmosfera poderosa, quase ritualística - que novamente aparece como tema subjetivo, que será explorado mais adiante - que contorna até mesmo os atores sociais, atuando em seus próprios papéis, representando uma força maior, advinda de uma ancestralidade que acolhe suas tradições e seu povo.

Helena Ignez e a câmera estabelecem um intrincado jogo de interações, invadindo o espaço do campo de visão da câmera, como numa procissão em zigue e zague. Nesse contexto, Helena profere uma série de frases provocadoras, tais como "planetazinho vagabundo," "sistema solar é um lixo," e "sub planeta," empregando um tom herético e dissonante. Esse discurso não desafia as convenções estabelecidas sobre o universo e, em particular, sobre o sistema solar, sendo uma metáfora ao sistema político e econômico que coloniza e exclui as nações de Terceiro Mundo. A intervenção de Aranha na cena acrescenta um elemento de palhaçada, à medida que ele executa uma ação peculiar: escovar os dentes com uma escova de dentes gigante.

Esse gesto é simbólico e grotesco reforça sua inclinação à cafonice e à caricatura, mas vai além, sugerindo que ele acabou de se alimentar, o que pode ser interpretado em uma lente antropofágica. A cena sugere que ele digeriu a manifestação cultural expressada, mas que

resultou em uma indigestão maior, reforçada pelo seu discurso a seguir. Concomitantemente, o som ambiente diminui de intensidade, e Aranha inicia um discurso no qual afirma que "está tudo errado e invertido." Essa fala pode ser interpretada como uma alusão à obra *América Invertida* do artista uruguaio Joaquín Torres García, criada em 1943. Neste trabalho, Torres García representou a América do Sul de cabeça para baixo, fazendo uma crítica à forma como a colonização impactou a região e às consequências da colonização, o que cria uma perspectiva nova e única. Além disso, ele reorganiza os elementos geográficos e simbólicos da região, destacando a importância da cultura indígena e da identidade latino-americana. A referência a essa obra de arte sincroniza com as simbologias apresentadas na cena, uma vez que ambas tratam da subversão de ideias preestabelecidas e de críticas à colonização, e também uma representação visual da ideia de reverter as relações culturais tradicionais e reafirmar a identidade e a originalidade da América Latina.

A música "Boca de forno", interpretada por Gonzaga, apresenta uma letra que aborda a exploração das classes sociais mais desfavorecidas, descrevendo narrativamente situações inusitadas e inacreditáveis. No refrão, há uma advertência enfatizando que "quem não trazer, apanha". Essa letra pode ser interpretada como uma reflexão sobre como a vida pode ser particularmente desafiadora para algumas pessoas em comparação com outras, com destaque para as dificuldades e obstáculos que enfrentam. Apesar do tom pessimista da letra, ela é igualmente rica em elementos culturais regionais, representando uma manifestação autêntica do povo, tal qual a exaltação regional que a antropofagia e tropicália também se guia. Como se num ato antropofágico, apesar das dificuldades, a digestão do sofrimento servisse de combustível, e sua digestão resulta na expressão musical, exaltando a própria cultura que é marginalizada. Além de expressar as adversidades, a canção também reflete a resistência das comunidades em suas posições, enfatizando a importância do canto e dos momentos de comunhão na cultura regional. Ela capta não apenas as experiências difíceis, mas também a força e a união que emergem das adversidades, destacando as características culturais e sociais da região.

Os atores demonstram um profundo respeito por Luiz Gonzaga, adotando uma abordagem quase religiosa em relação a ele. Esse respeito é evidenciado em uma cena em que uma das personagens femininas coloca uma fita vermelha ao redor do pescoço de Gonzaga, seguida pela imposição de um chapéu de cangaceiro. Essas ações servem para reforçar os símbolos regionais associados a Gonzaga e conferem à cena uma conotação devocional, refletindo a reverência e admiração que os personagens têm não só pelo artista e sua importância cultural, mas pela confraternização de modo geral, envolta de pessoas acolhidas, comendo, celebrando o pouco em um lugar visivelmente precário. Essa demonstração emana poder e enfatiza a significativa influência que a cultura exerce sobre a vida, e sobretudo a resistência do povo.

Os brados emitidos por Ignez também evocam as ideias conceituadas pela antropofagia, que teve que digerir tudo o que estava acontecendo no momento para poder falar "planetazinho vagabundo". Suas falas não são emitidas normalmente, e sim numa posição feroz, com os olhos fixos e penetrantes no ambiente, nos personagens.

A cena se destaca notavelmente pelo evidente contraste entre a performance efusiva e coletiva dos atores e as pronunciadas declarações provocativas de Helena Ignez, notavelmente a assertiva "o sistema solar é um lixo!" Essa dicotomia dá origem a uma inegável tensão entre

o coletivo e o individual, à medida que o grupo celebra com entusiasmo a cultura regional e a música de Luiz Gonzaga, enquanto Ignez, aparentemente, exterioriza sentimentos de descontentamento ou ceticismo em relação às concepções convencionais do mundo. Esse contraste pode ser interpretado como uma eloquente reflexão sobre a intrincada complexidade e a marcante diversidade da cultura brasileira, a qual incorpora tanto as ricas tradições populares como as vozes dissidentes e críticas, evidenciando, assim, a multifacetada natureza do panorama cultural do país. Porém, mesmo com suas descrenças pessoais, envoltas de existencialismos, ela mostra grande sinal de respeito, beijando Gonzaga na testa, e depois abraça uma criança que está comendo.

Voltando a fala de Aranha, a câmera passeia estonteantemente pela locação, o que parece ser o fundo de casa de algum dos atores sociais, ele diz que tudo está errado e que ele vê claramente o que precisa ser feito. Ele brada “Eu tinha que dar aquele golpe!”, em referência ao golpe militar de 1964. Ele continua “Era a única saída [...] blefar a fome e a rotação universal”. Uma voz off surge e fala “Essa é a nossa história. De uma aranha que se destrói em silêncio.” Soando como se fosse um próprio devaneio da mente delirante que Aranha possui, falando sobre ele mesmo e o tamanho de sua perspicácia.

Enquanto isso, Aranha rodopia no ar, cambaleia e se sustenta trêmulo, mostrando sua fraqueza. Toda a cena ritualística, causa um efeito antropofágico em Aranha, como na cena anterior quando Helena deglutiou as intenções do marido. Aranha deglutiou a força do povo emanada pela confraternização e pela cultura e a partir disso, conclui que está tudo errado, invertido. Após uma indigestão, tal como o vômito de Ignez e Gladys, Aranha fica nauseado, quase que entorpecido, também evidenciando a deterioração de sua saúde mental e, ao mesmo tempo, seu ardente anseio por controle e dominação.

Figura 10 - cena de Luiz Gonzaga em *Sem essa, Aranha*, de 1970, dirigido por Rogério Sganzerla. Da esquerda para direita: os quadros 1 e 2 os atores sociais interagem com a música; No quadro 3, Helena Ignez invade o quadro por diversas vezes; Quadro 4 mostra pessoas comendo ao redor, representando a fome; Quadro 5 e 6 mostram Luiz Gonzaga sendo “adorado” pelo povo; Quadro 7 mostra Ignez demonstrando amor à “cultura”; Quadro 8 e 9 mostram Aranha tendo uma indigestão antropofágica.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOWWbrI&t=1339s>

Aos 21 minutos e 2 segundos, ocorre um corte na imagem do filme, mas a música *Boca de forno* continua no mesmo ritmo. Durante essa sequência, os atores sociais que acompanham Luiz Gonzaga continuam interagindo com o ambiente. Eles caminham ao lado de Gonzaga, cantam e batem palma. Em um momento, um homem é visto segurando um animal, aparentemente uma ovelha. Helena Ignez, embora esteja fora do enquadramento visual, faz-se presente por meio de suas declarações proferidas de maneira efusiva, como a frase "o sistema solar é um lixo!" Esse ato flui com dimensão de crítica e dissonância à cena, destacando o contraste entre as experiências sensoriais do grupo e as palavras provocadoras de Ignez, que podem ser interpretadas como um questionamento ou até mesmo um desafio às convenções sociais estabelecidas.

No quarto plano sequência, ainda com a música de Gonzaga, aparece parte de um homem de costas para a câmera, olhando para Maria Gladys, que aparece de corpo inteiro ao fundo e anda em direção a câmera, enquanto ela passeia trêmula na mão até enquadrar os dois personagens em plano americano. A performance de Gladys sugere medo e receio, ao entortar suas expressões faciais, desviar dos olhares vindos do homem, inquietamente, enquanto come o que parece ser um pedaço de pão. Ele se aproxima e a assedia, apalpando em seu peito, onde ela o afasta, mas ele insiste na agressão. Na cena em questão, observamos uma terceira investida do homem em direção a Gladys, na qual ela prontamente adota uma postura defensiva. No entanto, um momento súbito ocorre, desprovido de diálogos, no qual ela se inclina em direção ao homem, aparentemente fazendo uma pergunta, onde ele aponta para fora de quadro, respondendo-a, e vai embora. Este momento é notável por marcar uma transição no comportamento de Gladys, assim como o que foi observado previamente com Helena Ignez na cena inicial, na qual ela é enfocada por Aranha.

Até esse ponto, ambas as atrizes estavam se defendendo de maneira ativa contra o assédio masculino. Contudo, esse momento súbito denota uma mudança em seu comportamento, no qual cessa a resistência e passam a agir como se os eventos anteriores não tivessem ocorrido. Essa adaptação ao contexto opressivo e às ações monstruosas perpetradas pelos homens ao redor delas pode ser interpretada como um ato antropofágico. Nesse contexto, a antropofagia simbolicamente representa a absorção e a dissolução das identidades e desejos pessoais das atrizes, como uma forma de sobrevivência em um ambiente dominado pelo machismo e pelo patriarcado, como se a hostilidade fosse algo familiar à essas mulheres e instintivamente elas se deixam absorver ao sistema por exaustão.

Figura 11 - Quadro 1 apresenta a primeira cena do filme quando Aranha enforcando sua esposa enquanto ela apenas ignora, observando a paisagem da janela; Maria Gladys pede uma informação para o homem que acabou de assediar pela terceira vez.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbri&t=1339s>

Maria Gladys dirige-se ao homem interpretado pelo cineasta Neville D'Almeida, que participou ativamente nas produções da Belair, empunhando uma faca, e adentra uma residência de construção modesta e rústica, que evoca elementos de uma arquitetura antiga e simples. Em meio a essa cena, ela profere gritos caracterizados por frases como "ainda eu me mato", revelando uma confirmação de que o tumulto anteriormente testemunhado se relaciona com uma perturbação de natureza antropofágica. Em um momento de extrema visceralidade e intensidade, ela exclama frases como "que dor de barriga" e "tô com fome". Essas manifestações verbais são acompanhadas por gestos enérgicos e contínuos, enquanto mantém a faca em mãos. A narrativa audiovisual dessa cena é carregada de ruídos e gritos constantes, que, devido à sua repetição e intensidade, contribuem para a criação de um desconforto no espectador. Maria Gladys se contorce e gesticula vigorosamente, mantendo a faca visível em sua posse. Em contrapartida, a narração emite comentários como "Que mulher maluca. Tá muito doida. Muito maluca." Esse comentário, de certa forma, desconsidera a angústia profunda que Maria Gladys expressa desde o início da cena.

A câmera, operada à mão, foca em objetos e detritos espalhados no chão, incluindo utensílios velhos, latas cheias de sujeira, objetos quebrados, madeiras partidas, folhas secas e pedaços de colchão. Durante essa sequência, Maria Gladys emite gritos incessantes, demonstrando uma intensa expressão vocal. Em contraposição a essa cacofonia visual e sonora, um homem entra na cena e empurra violentamente Gladys para fora da casa. Nesse momento, ela começa a cantarolar "Salve Rainha, Mãe de Deus", enquanto o filme exhibe o homem urinando ao fundo. Uma música orquestrada, no estilo radiofônico da década de 1920 começa a tocar, criando um contraste marcante com os eventos que ocorrem na cena. Além disso, a imagem apresenta a presença de outro homem, que se encontra em um pequeno armário ao lado. Ele agarra Gladys enquanto ela grita a frase enigmática "É preciso pecar em dobro para o mundo explodir", ao passo que um homem em voz off proclama enfaticamente "É preciso pecar para o mundo não virar de pernas pro ar". Esse momento revela um aspecto dualista, no qual a personagem de Gladys oscila entre se entregar e rejeitar as investidas masculinas, destacando o conflito de vontades na cena. A fala da ideia de rebeldia, como se pecar fosse uma transgressão de leis, associando a ditadura metaforicamente.

O filme também estabelece uma conexão com o filme "O Anjo Nasceu", dirigido por Júlio Bressane em 1969. Nesse contexto, a referência é feita à crença dos personagens no filme de Bressane de que a salvação viria mais rapidamente àqueles que cometessem mais pecados. Essa crença reflete a visão de um mundo cruel e sádico, onde os marginalizados são

corrompidos pela opressão, e a heresia é vista como uma forma de inflar o mundo com atrocidades na esperança de receber ajuda divina. Na voz off, um homem reza:

“Chefe Maioral, não me deixe na mão. Chamai todos os espíritos do mal. Mas eu não quero nada com Deus. Quero com o diabo. Ouvindo Exu do Lodo. Todos nós brasileiros precisamos é do diabo. A saída é a linha do mal. Concedemos a irradiação especial de nosso poderosíssimo amigo, Caboclo Urubatan, juntamente com Caboclo Araribóia. Caboclo Arranca-Toco, Guaraní, Cici e Diamantina.” (Sem essa, Aranha, 1970, de Rogério Sganzerla)

Enquanto isso, Gladys rodopia no ar, urrando e dizendo que está com fome e que sente muita dor de barriga. O filme associa a religiosidade cristã com os preceitos tradicionais envoltos na sociedade brasileira, os mesmos preceitos que colaboram com a política corrupta, a desigualdade social, a fome, a dor e a falta de esperança. Quando é dito que o brasileiro precisa do diabo, o filme diz que o brasileiro precisa se soltar das amarras tradicionais que auxiliam a colonização e a alienação. O personagem em voz off expressa uma invocação que mistura elementos religiosos e espirituais, apelando aos "espíritos do mal" e explicitamente rejeitando qualquer associação com Deus.

Essa fala tem um tom provocativo e herético, sugerindo uma espécie de culto ao diabo e fazendo referência a entidades espirituais como Exu do Lodo, Caboclo Urubatan, Caboclo Araribóia, Caboclo Arranca-Toco, Guaraní, Cici e Diamantina. Essa convocação de espíritos e a associação com o "mal" desafiam as normas e valores convencionais da sociedade, bem como a religiosidade predominante. Sabendo principalmente que, essa é uma visão sob o primitivismo burguês, e assim exclui-se conceitos culturais e até éticos às denominando como “mal”. Essas entidades são retratadas como demoníacas na obra através de uma escolha irônica, são retratadas como tal, não por serem, mas por um ato antropofágico, que subverte-se a posição, deglutindo o colono com o tom de sarcasmo que foi indicado pelo próprio, que no caso em questão seria a digestão dos valores dogmáticos tradicionais europeus.

Enquanto isso, o personagem de Maria Gladys, num estado de agitação intensa, gira pelo ar, urrando e expressando fome e dor de barriga. Essa cena pode ser interpretada como uma alegoria da angústia e do sofrimento que permeiam a vida do brasileiro comum. O filme estabelece uma conexão entre a religiosidade cristã, representada pelo personagem que invoca os espíritos, e os problemas sociais e políticos que assolam o Brasil, como a corrupção, a desigualdade, a fome e a falta de esperança.

A afirmação de que o brasileiro precisa do diabo e que "a saída é a linha do mal" pode ser vista como uma crítica ao conservadorismo e aos valores tradicionais que sustentam a sociedade e a política do país. Nesse contexto, "a linha do mal" pode representar uma postura mais radical, que desafia a ordem estabelecida e sugere a necessidade de romper com as amarras da tradição. Helena Ignez confirma anos depois, em uma entrevista para o *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum* que o filme *Sem essa, Aranha e Copacabana Mon Amour* adota uma postura diferente dos seus outros filmes, justamente por elevar a aura extremista dos elementos abordados, até mesmo incitando a luta armada, podendo ser reafirmado com as falas proferidas por Gladys, dizendo que é preciso pecar em dobro, tendo em vista que o

pecado é uma transgressão de uma lei divina, indo contra uma razão santa maior. Visto isso, é nítido o duplo sentido das frases justapostas aos signos de guerrilha explorados.

Maria Gladys entra novamente na casa, e dessa vez a câmera acompanha junto, onde revelam atores sociais realmente morando ali, homens, mulheres e crianças, inseridos naquele contexto, não como filme de ficção, mas como lentes documentais que flagram suas existências, que podem se alinhar perfeitamente com o teor de vulnerabilidade social abordado. Essa escolha traz um elemento de realismo e documentário ao filme, que contrasta com a natureza ficcional da narrativa principal. A presença dessas pessoas reais, vivendo em condições difíceis e vulneráveis, destaca a abordagem das questões sociais do Brasil na época. Essa cena também ressalta a conexão entre a produção cinematográfica e a realidade, enfatizando como o cinema pode ser uma ferramenta poderosa para retratar a vida cotidiana. No final da cena, mostra Gladys saindo da casa e indo até um carro, na beira de uma estrada, dizendo que vai fugir.

No quinto plano sequência de "Sem essa, Aranha", a narrativa muda para um teatro em Assunção, capital do Paraguai, como é explicado pela narração em voz off. Neste ambiente, o narrador reafirma o acontecimento anterior, mencionando que Maria Gladys fugiu com a intenção de cometer suicídio. O teatro é visualmente marcado pela estética *kitsch*, repleta de elementos decorativos extravagantes, incluindo pérolas falsas e detalhes pintados à mão que recriam a atmosfera de palcos dos anos 1910. A narrativa esclarece que Aranha contratava artistas, mas os explorava, inclusive sexualmente, enquanto os iludia com promessas vazias.

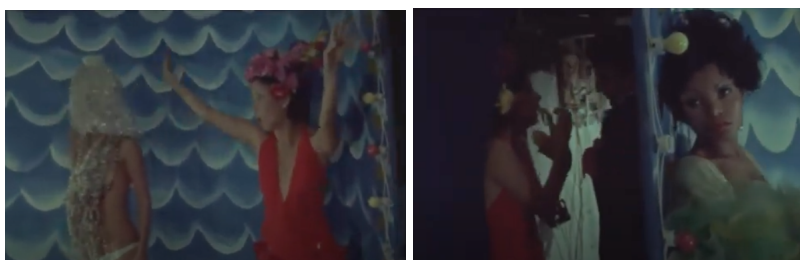
Neste cenário, Maria Gladys se destaca, vestida em trajes de performance que fazem referência a Carmen Miranda, uma referência do movimento tropicalista. Ela está envolvida em uma cena de canto e dança com Helena Ignez, sugerindo que estão ensaiando para uma apresentação teatral. A câmera captura os movimentos exagerados de Gladys, revelando que sua atuação é intensa e, em muitos momentos, permeada por um deboche deliberado. Além disso, observa-se que ela incorpora palavras em inglês com uma expressão irônica, criando uma sensação de sarcasmo, o que pode ser considerado um elemento antropofágico, pois ela utiliza o deboche ao empregar palavras estrangeiras.

A entrada de Aranha é marcada por comportamentos palhaçescos, evidenciando sua natureza caricata. Enquanto isso, Maria Gladys, com uma performance vigorosa e teatral, retoma seus gritos sobre a dor de barriga e a fome. A indiferença de Aranha ao pedido de ajuda de Gladys e sua contínua envolvimento em palhaçadas representam a alienação e desapego da classe dominante, simbolizada por ele, em relação às necessidades e lutas da classe trabalhadora. Os óculos gigantes usados por Aranha funcionam como um símbolo, reforçando a representação do personagem como um estereótipo exagerado de um burguês desprovido de consciência de classe. Isso é uma crítica contundente à elite que, de maneira cômica e tola, permanece alheia às preocupações e dificuldades da sociedade. À medida que Gladys intensifica seus gritos, uma mulher ao fundo começa a praticar canto lírico, criando um contraste sonoro entre a performance caótica de Gladys e a harmonia da música clássica.

Esse contraponto sonoro realça o desequilíbrio e a dissonância presentes na sociedade, onde diferentes estratos sociais coexistem. A entrada da segunda amante de Aranha introduz uma dinâmica de ilusão e promessas vazias, sugerindo que Aranha usa sua posição de poder para manipular as pessoas ao seu redor, incluindo as mulheres em sua vida. Finalmente, a declaração de Gladys aos 33 minutos e 19 segundos da cena é reveladora. Ela expressa uma

profunda sensação de desgaste e desespero ao afirmar que "a gente só se gasta na vida" e que não sabe fazer outra coisa além do que está fazendo. Essas palavras revelam um sentimento de aprisionamento e falta de perspectiva em relação ao futuro. Seu retorno aos gritos lamentosos reflete a dor e a frustração que ela sente, buscando uma identidade em contrapartida da alienação já instalada no indivíduo.

Figura 12 - Quadro 1 mostra Ignez e Gladys performando; Quadro 2 mostra Aranha batendo em Gladys pela mesma estar com fome, enquanto a nova amante observa calada.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOWWbrI&t=1339s>

Quando Maria Gladys proclama sua incapacidade de realizar qualquer outra atividade na vida e irrompe em gritos, a cinematografia da cena é notável em sua representação visual do desespero. Ela é capturada pela câmera com alternâncias entre movimentos de zoom in e zoom out, criando uma sensação visual de intensidade correspondente aos seus gritos. Esse dispositivo cinematográfico serve para externalizar o sentimento profundamente internalizado que a personagem está experimentando, tornando-o visível e palpável para o público, intensificando a conexão emocional e a expressão do desespero que permeia a cena. Aranha retorna, Gladys está gritando, enquanto ambigualmente começa a beijar e bater na sua mais nova amante, enquanto ela tenta resistir aos seus ataques. A dualidade é expressada mais uma vez nas personagens femininas, onde ela se entrega e para de resistir de acordo com a persistência de Aranha. Gladys brada avisando que vai embora pois não aguenta mais sua situação e que vai abandonar a carreira artística. Debochada, ela vai embora do quadro.

Um personagem trajando vestimentas de caráter artístico protagoniza um extenso monólogo, percorrendo o espaço e saindo do único cômodo anteriormente revelado, à medida que a cena se desdobra e novos ambientes se tornam visíveis. A progressão da narrativa é caracterizada por um aumento gradual no absurdo, culminando na aparição de um ator posicionado de cabeça para baixo em uma motocicleta. Enquanto realiza sua atuação, ele faz um diálogo relacionando o governo com o imperialismo.

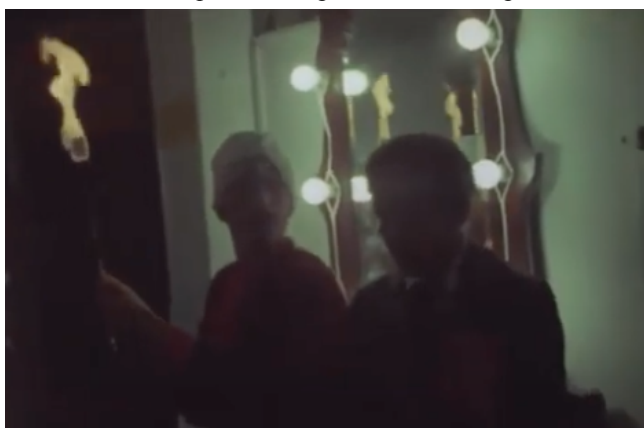
Posteriormente, ele consome uma porção de pão e interage com uma cobra, contribuindo para o teor surreal da cena. A composição cênica inclui a presença de uma vitrine com grades, que oferece uma visão para a rua, onde indivíduos, possivelmente outros atores sociais, como espectadores da performance em questão. Ao longo do percurso no ambiente, a câmera realiza movimentos de exploração, revelando outros personagens, como um homem que engole fogo e repete esse ato em diversas ocasiões. Em certos momentos, cânticos líricos ecoam pelo espaço, dando ruídos dissonantes, contraste oposto ao que está sendo explorado visualmente.

Aranha explora sua faceta de caráter místico, demonstrando um vínculo com o personagem que executa uma performance de engolir fogo, enquanto simultaneamente se

apresenta como um indivíduo "abandonado" pela crença religiosa. Em sua interação com homem artista, Aranha evoca uma série de entidades de cultos afro-brasileiros, pronunciando nomes como "Exu caveira," "Exu Lodo," "Exu Maré," e "Exu Veludo," e expressa sentimentos de desamparo e lamentação diante da aparente indiferença desses espíritos.

Os gritos de Gladys permeiam os ambientes, mesmo que ela não esteja visivelmente presente na cena, Aranha prossegue com seu monólogo, declarando: "Eu sou um médium abandonado pelos seus espíritos." Neste ponto, Aranha toma assento ao lado do homem que engole fogo, e a presença de um espelho posicionado atrás deles cria uma ilusão visual que atribui a Aranha dois chifres de fogo, saindo dos objetos cênicos do artista ao lado. Essa representação acentua a dimensão sobrenatural que permeia o contexto da cena, e o permeia o próprio Aranha em outros momentos.

Figura 13 - Aranha sendo representado por um âmbito espiritual ao ornar chifres.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbRI&t=1339s>

Nesta cena, Aranha se encontra em um estado de desilusão espiritual que tem um impacto profundo em sua expressão e personalidade. Aranha, que até agora se destacou por seu comportamento explosivo, sarcástico e ligado à cafonice, apresenta uma notável falta de emoção ao proclamar que todos devem retornar ao Brasil. Sua expressão mostra claramente o abalo provocado por essa decepção espiritual, e sua voz é arrastada em um tom fúnebre e desprovido de vida.

Ele se levanta e faz uma declaração reveladora: "Não sou católico, nem brasileiro. Não compreendo as leis. Não tenho senso de moral. Sem frutos mais ainda posso salvar o amor..." Essa afirmação ressalta sua alienação das normas sociais e espirituais convencionais. Aparece então sua recente amante, e Aranha a agarra, forçando um beijo entre os dois. No entanto, ela resiste e lhe sugere que entregue sua alma a Deus, seguindo seu exemplo. A resposta de Aranha é reveladora: "Eu já sou o Diabo. Isso aqui é o diabo. Só o Diabo... Enquanto vocês falam com Deus e passam fome, eu falo diretamente com o demônio." Sua risada carregada indica uma espécie de orgulho por essa suposta ligação com o mal. A intensificação dos gritos de Gladys, juntamente com uma música orquestrada ruidosa ao fundo, cria uma cacofonia sonora no ambiente, refletindo a crescente dissonância e a polarização das crenças e valores dos personagens em questão.

A desolação espiritual de Aranha é novamente evidente. Acontece um corte, levando o filme ao sexto plano sequência, onde Aranha profere o nome das entidades e evoca sua força.

No entanto, sua expressão e tom de voz revelam uma profunda desolação. Ele faz declarações como "ninguém liga mais para mim, talvez eu seja um médium abandonado por seus espíritos. Já sou do Diabo. Só o Diabo que topa a quimbanda. Hoje eu vendo a alma ao demônio". A desolação de Aranha é palpável, indicando um afastamento espiritual que o leva a buscar uma ligação com o mal e o Diabo como um ato de desespero. A falta de resposta ou atenção das entidades invocadas o leva a se sentir abandonado espiritualmente, o que é claramente evidenciado em suas palavras.

É importante observar que Aranha não está visível em cena, mas o foco é direcionado a outro personagem que está agachado e nú em um canto do quarto. Este personagem demonstra expressões corporais e faciais de medo e ansiedade, reagindo ao desespero de Aranha. Logo, o personagem começa a gritar desesperadamente e contorcer seus membros, numa performance exaltando o bizarro e o incompreendido. Suas expressões faciais estão carregadas de antropofagia, ao deglutir as invocações, e após uma digestão representada pela agonia performada no início da cena, agora se mostra como um vômito, exorcizado para fora do corpo, que se porta metaforicamente como uma extensão de sua própria identidade cultural.

Os artistas retratados na cena anterior parecem representar o povo brasileiro em um ambiente estrangeiro, o que pode ser associado a experiências de exílio e dificuldade de integração vivenciadas durante o período ditatorial brasileiro. Eles executam performances que, embora impregnadas de kitsch, são demonstrações de resistência em meio a condições precárias. Essa resistência pode ser interpretada como uma alegoria da resistência do povo brasileiro contra o regime ditatorial, que forçou muitos a buscar refúgio em outros países e enfrentar desafios significativos para manter suas identidades culturais e políticas. O ato de engolir fogo ou ficar de cabeça para baixo em uma moto com uma cobra pode simbolizar a coragem e a determinação do povo brasileiro em meio à adversidade.

O personagem nu coloca um vestido e uma peruca loira, representando uma transformação, talvez uma busca por uma nova identidade ou uma tentativa de se adaptar a um ambiente hostil. Os gestos femininos e os gritos do personagem nesse momento podem ser interpretados como uma expressão de sua luta e desafio às normas e expectativas sociais impostas a ele. Aranha aparece em quadro enquanto a câmera acompanha entre os ambientes, ao lado de um corpo nu aparentemente sem vida, é carregada de simbolismo. Ao dizer que fez um pacto com o Diabo e, deixando subentendido um possível sacrifício, já que uma aranha cênica se encontra nas costas do corpo. Essa imagem reafirma uma exploração do lado obscuro de Aranha, na base da opressão e exploração.

A câmera continua andando, e em outro quarto aparece Maria Gladys e o personagem de peruca. Gladys diz que cansou da vida artística e quer sair daquele lugar. A trilha sonora, um pouco falhada como num disco arranhado, acompanha sua fala dando efeito ao que está sendo dito. Helena Ignez aparece, reclamando de fome. A câmera passeia em um mapa geográfico que está em uma mesa, com dois sanduíches em cima do mapa. Gladys pega um para comer e Helena aponta para onde estão no mapa, em Assunção. Gladys pergunta onde está o Brasil, e Ignez diz que não está no mapa, está fora da página, enquanto aponta para a mesa de madeira, se referindo a localização do país.

Com a metáfora, a personagem diz que o Brasil é invisível aos olhos dos que estão de fora, não tendo notoriedade, e pior, sendo marginalizado, principalmente para os artistas, que

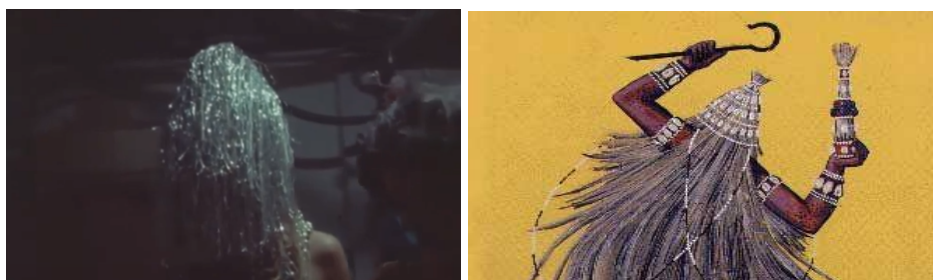
representam metaforicamente o povo brasileiro em cena. Uma música triste toca ao fundo, enquanto Helena se apronta com sua fantasia e sai do ambiente. A câmera foca na parede, que está escrito em espanhol “mierda todos”, referente a situação do povo, lembrando que o espaço é uma espécie de camarim precário. O personagem de peruca começa a gritar escandalosamente, com uma respiração ofegante de formas quase animais. Seu olhar está focado na câmera, onde parece perceber que está sendo o foco, ou melhor, parece entender que seu vômito antropofágico precisa ser capturado pela presença da equipe de filmagem, dando um tom metalinguístico à obra. Em voz off é declarado novamente a frase “é preciso pecar em dobro”, dando novamente uma alusão a favor de um golpe popular contra o sistema ditatorial.

Helena nessa cena está vestindo um traje com referências estéticas à divindade Omolu, ou Obaluaê, conhecido na umbanda e no candomblé. Omolu possui um ornamento em sua cabeça chamado *filà*²⁷, semelhante a fantasia usada por Ignez, onde todo seu rosto é coberto. Omolu é tradicionalmente associado à dualidade da vida e da morte, sendo considerado uma divindade que afasta doenças do povo, ao mesmo tempo em que aflige aqueles de índole duvidosa com enfermidades e desilusões. A história de Omolú, na tradição iorubá, o descreve como alguém que nasceu coberto de chagas e foi abandonado, mas que, mais tarde, se tornou um guerreiro cheio de vida. A associação de Ignez com a imagem de Omolu na cena pode ser interpretada como uma representação simbólica da busca por cura e justiça para aqueles que são marginalizados e oprimidos pelo sistema. A figura de Omolu, com seu poder de afastar doenças e aflições, simboliza a esperança de uma renovação ou resolução para aqueles que sofrem, pois também representa o início e o fim. Além disso, a escolha de incorporar elementos das religiões afro-brasileiras na cena pode ser vista como uma forma de resistência e celebração da cultura afro-brasileira em um contexto em que a opressão e a marginalização eram predominantes, tal como semelhantes às linhas ideológicas da antropofagia e do tropicalismo.

Figura 14 - Quadro 1, 2 e 3 conta com Helena Ignez apresentando signos da divindade Omolu; Quadro 4 imagem representativa de Omulu, pelo artista Gil Abelha



²⁷ O termo "Filà" é empregado em algumas tradições religiosas de origem africana, notadamente no Candomblé, principalmente nas casas de tradição jeje-nagô. No âmbito do Candomblé, o Filà denota um grupo ou "família" específica dentro de uma instituição religiosa. Cada Filà é comumente associado a um orixá específico, uma divindade nas tradições religiosas africanas.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbri&t=1339s;>
<https://br.pinterest.com/pin/320037117242312446/>

Ignéz como Omolu, Maria Gladys, e os outros artistas são perturbados por um som ruidoso extremo, se mostrando visível o desconforto pelas expressões faciais. Ignéz está com o rosto coberto, mas seu corpo se estremece, como se fosse um processo ritualístico, sendo naquele momento não como Helena-esposa ou Helena-pátria, mas uma Helena-deusa, regida pela vida e a morte, saúde e doença. Enquanto ao lado, novamente o homem engole as chamas. Quando esse personagem aparece, o teor espiritual aumenta, já que o fogo no filme foi relacionado à força das entidades citadas por Aranha. A câmera paira sobre os personagens e a cena termina com Helena falando que é preciso pecar em dobro para o mundo não virar de pernas para o ar.

O sétimo plano sequência começa com atores sociais na rua, e Aranha se aproxima ao fundo, mas é notável uma diferença, onde ele não porta nenhum de seus apetrechos cômicos super ampliados, estando vestido com uma roupa simples e discreta ao ver do tom conhecido do personagem. Essa cena descreve um Aranha menos encarando em sua versão Zé Bonitinho, como se fosse um outro personagem. Por mais que aqui sejam incorporados aspectos demasiadamente carregados no exagero, seu tom de comichade se exauriu em algum momento, provavelmente nas densas cenas anteriores, onde Aranha vende sua alma, representação característica na ficção da perda de valores e a falta de senso de identidade, que lhe é tirada. Ele interage com os personagens sociais, como se fosse participante daquela comunidade, que aparentemente se encontra em uma favela do Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro. Aranha pergunta sobre a loteria, dizendo que tem que jogar e ganhar, pois tem mais de 80 famílias para sustentar. Novamente, o exagero aqui é presente, mas características sutis que intensificam o kitsch envolto no personagem, até então estão ausentes. Iemanjá é referenciada por Aranha, dizendo que a mesma o disse que ganharia na loteria.

Maria Gladys aparece em cena, agarrando Aranha, pedindo para dormirem juntos, e Aranha tenta dispensá-la várias vezes, mesmo com Gladys oferecendo dinheiro para eles ficarem juntos. Até que ela começa a gritar e a câmera roda em torno da personagem, enquanto atores sociais estão em volta, curiosos com a performance. A cena, com tanta tensão passa sensação claustrofóbica, com a câmera sempre trêmula e rodante, passando por todos os cantos possíveis da mise-en-scène. Alguns dos atores sociais, provavelmente surpresos com a presença da câmera, fazem esforços para aparecer em quadro, deixando as linhas entre ficção e documentário cada vez mais tênues. Helena Ignéz aparece em quadro, e espanta Gladys para chamar os envolvidos de “fantasmas esfomeados”. A amante mais recente aparece e explana esquemas de exploração sexual que foi vítima, fazendo alusões metafóricas de golpes contra mulheres negras com a escravidão. A narrativa não é clara, mas subentende que o Aranha

explora os artistas com contratos insólitos, os forçando a realizar programas em suas casas de prostituição. Helena, num processo antropofágico começa a se sacudir e tremer em meio a multidão. Tal indigestão é confirmada pelas guitarras que começam a tocar na trilha sonora, claro elemento e símbolo tropicalista.

Seguindo com o arco antropófago estabelecido na cena, Aranha segura o dinheiro que Gladys deu, enquanto Helena com fome, pede algo para comer. No entanto, a cena rapidamente se desdobra em um conflito quando Gladys reage de maneira efusiva ao ver Helena pedindo o dinheiro. O comportamento agressivo de Gladys, com seus gritos e reações intensas, cria uma atmosfera carregada de tensão. Nesse momento, Aranha, que tradicionalmente é retratado como um personagem esnobe e indiferente ao sofrimento de suas mulheres, experimenta uma mudança notável em sua atitude. Em vez de agir com sua habitual indiferença, Aranha é afetado pelo ambiente e pelas emoções intensas das personagens. Seu rosto revela claramente sua perplexidade e desespero diante da situação. Esse contraste com a persona anterior de Aranha sugere que ele está perdendo sua identidade e sendo influenciado pelo contexto. Em vez de ignorar as súplicas e gritos das personagens, Aranha é impactado pelo ruído e pela intensidade do conflito, o que se reflete em seu rosto confuso. A fala de Aranha, na qual ele questiona se a nota em suas mãos é suficiente, é um momento revelador. Isso demonstra que, apesar de sua postura anterior de indiferença, ele agora está sendo obrigado a lidar com as situações humanas corriqueiras, que ele não absorvia pelo seu crescente egoísmo. Com isso, Aranha se rompe em gritos desesperados, assim como os outros personagens haviam performado.

Em voz off, uma voz pergunta se Aranha é católico e ele responde que deixou de ser católico para ser cristão, e que deixou de acreditar em Deus para acreditar na ressurreição de Lázaro. A figura de Lázaro na tradição religiosa é conhecida por ter sido trazida de volta à vida por Jesus Cristo, um evento milagroso que representa a vitória sobre a morte, declarando implicitamente que a obra é melhor, mais suficiente que seu criador, também sendo uma analogia maior, questionando a fé ao afirmar que o bem do povo é mais importante que a adoração de um Deus. A câmera chega bem perto, focando em seu olho, enquanto ele olha para o vazio, perplexo, até que a câmera bate em seu rosto, deixando novamente um ar metalinguístico. Em meio de gritos, Aranha clama por Iemanjá, outra entidade importante de tradições culturais afro-brasileiras. Os atores sociais elevam os gritos, como nas outras manifestações antropofágicas mostradas no filme, berrando, cachorros latindo e Gladys compete gritando que está com fome. Os pontos de visceralidade vão progredindo na cena de uma forma caótica, desordenada, guiada por uma câmera que capta em todas as direções.

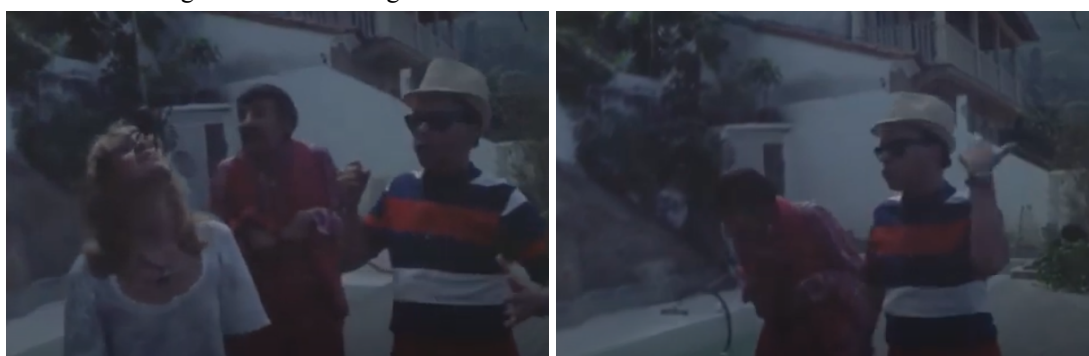
O novo plano sequência começa com uma cobertura com piscina e cadeiras para banho de sol. Maria Gladys está em frente a câmera enquanto Helena Ignez está visivelmente localizada ao fundo, deitada nas cadeiras. Gladys pergunta para a câmera o que é o Brasil, com deboche, chamando o povo brasileiro de sonâmbulos e macacadas. Ela rompe um berro e se joga na piscina. Aranha aparece com seus discursos, e aparentemente volta a se mostrar como era, usando muitos artifícios cafonas para compor seu personagem, que é sustentado pela ironia. Um narrador em voz off avisa que a cena se localiza na mansão dos Aranha, e o denomina como auto financista, banqueiro, conselheiro político e ironicamente também como testa de ferro internacional. Também declara que é do coração da favela para o resto do Brasil. Não é claro na narrativa se na cena anterior foi um momento insólito, como um devaneio, ou

se mostra de alguma forma o passado de uma vida distante. Apesar das diferenças entre os Aranhas apresentados, a dualidade esteve sempre presente na obra, e a partir dela que os personagens tentam se equilibrar, muitas das vezes falhando miseravelmente.

Voltando a sua forma inicial, ele solta piadas entre diálogos, afirmando que o fim da humanidade será tenebroso. Dança e esnoba suas mulheres, enquanto o músico e sambista convidado Antônio Moreira da Silva começa a cantar músicas clássicas do gênero brasileiro. Aranha tenta convencer para a câmera que o fim do mundo não será tão ruim quanto pensam, pois segundo ele, o Brasil não é mais o mesmo pois os terroristas querem fazê-lo o anti Brasil, subvertendo-o. Uma aranha cênica está presa em uma linha, junto com o Aranha, em quadro.

Em um discurso supremacista com tom autoritário, ele diz que a favela cada vez aumenta, assim piorando a qualidade de vida dos demais, dando a entender que os pobres deveriam ser segregados da burguesia. Moreira da Silva que antes apenas cantava, aparece visualmente e continua a cantar. Aranha se cala e vai para o fundo do quadro, junto com Ignez. Como se a manifestação cultural popular afastasse as tentativas da opressão ganharem espaço. Maria Gladys aparece desesperada pedindo comida para Moreira da Silva e o mesmo fala que não tem comida para dar. Gladys olha para câmera como se estivesse em transe, quebrando a quarta parede, com o olhar faminto em desespero. Aranha pega sua amante pelo pescoço e diz que vai até a América do Norte e vender terrenos como a floresta amazônica e o estado do Mato Grosso, expulsar todos de lá para lotear e lucrar. Gladys grita impaciente. Helena se abstém de qualquer interação com os personagens e num tom hipnotizante, passa seu rosto na aranha cênica amarrada, não se interessando propositalmente, para não ser consumida. Aranha agride sua amante e Moreira continua a cantar, deixando novamente a movimentação da cena caótica e desenfreada. Até que Helena mordia a aranha cênica, e num ato antropofágico, ela desmaia, sendo consumida pela natureza sádica e perversa de seu esposo, representado pela aranha cênica.

Figura 15 - Helena digerindo Aranha metaforicamente e sendo consumida



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4r-XBOwWbrI&t=1339s>

A narração em voz off volta e questiona se Aranha e a extrema direita vieram para aniquilar a humanidade através da bomba. Outra voz off diz “sem essa, Aranha” fazendo referência ao título do filme.

A cena começa com a câmera capturando um vaso sanitário. Uma lanterna é colocada rapidamente na frente da câmera, desfocando a imagem, e mostrando um elemento que denuncia a presença da equipe no quadro. O silêncio é cessado por uma música de Luiz Gonzaga que começa a tocar, enquanto objetos são jogados no vaso sanitário, como livros e

caixas. A escolha da música, a quebra da quarta parede e a ação de jogar e destruir objetos pode ser interpretada como críticas ao esquecimento da cultura até a noção de que algumas coisas precisam ser descartadas para seguir em frente. No contexto da cena, a música adiciona camadas de significado, especialmente considerando a importância de Luiz Gonzaga na cultura brasileira. O foco que a câmera dá não é preciso ao ponto de identificar a exatidão do que é jogado fora, mas se trata de um livro, uma caixa de bombons com palavras em alemão, e outras caixas menores fora de foco. A descarga é acionada, enquanto a água molha e deteriora os objetos. Jogados no vaso sanitário, são difíceis de identificar com precisão mas em conjunto, mas que em uma metáfora cinematográfica pode representar conhecimento, cultura e identidade de outros lugares, reforçando os elementos externos encontrados. Representa o descarte, a destruição e esquecimento. A deterioração dos objetos reage de forma antropofágica no estilo marginal, sob a ação da água, reforça o ato de consumação, eliminação, sugerindo que algo de valor está sendo perdido ou destruído, enquanto a câmera se aproxima até o fim da cena. Esse é um dos planos sequência mais curtos do filme, tendo aproximadamente 2 minutos de duração.

Corta para o décimo plano sequência, outro plano curto, onde já enquadra Aranha usando uma enorme cartola e berrando. Maria Gladys acompanha com os gritos expondo sua fome. Aranha, suas esposas e Moreira da Silva se encontram num cômodo, o que parece ser a sala de estar da mansão Aranha, mesmo sendo visível que se trata de uma casa de classe média, com um pequeno espaço, onde os atores se espremem para permanecerem. A câmera passeia atrás dos personagens até se centralizar em um espelho, com um ornamento que lembra muito as antigas fotos de família tradicionais.

Se torna visível o aparato cinematográfico no espelho, utilizando escolhas estéticas que se comunicam com a metalinguagem, podendo exprimir duas visões. A primeira camada é que seria apenas um contexto metalinguístico, mostrando a câmera no corte final. A segunda, já olhando dentro da narrativa, se tratando de uma foto em família, a câmera do filme que é visível no reflexo seria uma câmera narrativa onde naquele momento estão fazer essa foto de família, de costas para as lentes para retratar a essência subversiva desse grupo de pessoas, que carece em sua falta identitária. Sganzerla aparece no reflexo, junto a poses, mostrando a equipe.

Confirmando a alusão provocada, todos ficam olhando para o espelho como se fizessem uma pose fotográfica. É narrado as corrupções que Aranha cometeu, os desvios de dinheiro que foram realizados para bancos suíços, o controle da exportação de produtos como o açúcar, e até atos violentos contra uma pessoa da oposição que Aranha impiedosamente o esganou, assim como já fez com suas esposas anteriormente. Ele volta a cantar e é feito um corte.

Num pequeno barco está Maria Gladys em algum ambiente aquático perto da margem, e quando chega em terra firme, é puxada por Aranha e recomeça o conturbado relacionamento dos dois, trocando gritos e agressões físicas. A voz faz uma crítica ao consumismo, dizendo que não existem consumidores para consumir, declarando que as muitas terras existentes são de poucas pessoas, assim como a renda e o dinheiro, concentrado em uma pequena parte da população enquanto boa parte fica em desníveis econômicos, chegando à proporções desumanas. Atores sociais olham assustados enquanto acontece toda a violência na ambientação, que aparenta ser algum tipo de clube, ou resort. Após nocautear Gladys no chão,

ele dança e diz que as mulheres não resistem a ele, em tom de ironia. Em seguida começa um discurso dizendo não compreender a revolta do povo brasileiro, e diz que fará qualquer coisa para acabar com a fome e a febre. Completa dizendo que a República está torta, e que o terror não veio do nosso país.

Aranha pergunta para Ignez quem ela é, num clima estranho, já entendendo que ela é sua esposa. Helena responde que seu nome é América, e começa a falar, em tons enigmáticos, o que parece ser sobre seu passado. Ela conta coisas confusas dizendo que o melhor dia foi a véspera do fim do mundo, e cita datas como o ano 1000. Andando, ela segue até uma mesa e se senta. Aranha aparece com uniforme de garçom, servindo Ignez ou América, de modo desajeitado, já presumindo que ele nunca tenha trabalhado na vida. Aqui, Aranha volta sem os artifícios cafonas que trazem seu personagem a vida, onde no momento ele se comporta com medo e perdido, novamente com a perda de sua identidade, como no sétimo plano sequência, ambientado na rua.

Helena levanta e abre as pernas diante da câmera, enquanto fica visível que ela está falando, mas inaudivelmente baixo. O som vai aparecendo aos poucos progressivamente e a ambiência sonora está caótica com vários gritos e choros, enquanto América diz que é preciso pecar em dobro para o mundo não virar de pernas pro ar. Aranha a acompanha ao seu lado, ainda com roupas de garçom. Gladys não está em quadro, mas ela diz, aos berros, que Xangô, a entidade da justiça nas manifestações culturais afro-brasileiras, está mandando o povo girar, fazendo novamente alusão à revolta popular, incitando uma reação extremista em tempos extremos. América olha para a câmera, quando é feito o corte. São diversas as alusões à colonização e a vida no Brasil antes das cruéis tentativas de apagamento identitário.

Próxima cena, mostra um Aranha também fora de sua caracterização corriqueira, onde ele canta uma canção popular de Ogum, entidade guerreira da força e coragem, enquadrado na janela olhando para fora. Na vista é possível ver muitas árvores, o mar e um pequeno pedaço da praia. É possível ouvir pessoas conversando, embora não seja possível determinar o conteúdo das conversas, representando a vida cotidiana e da comunidade, reforçando o senso de coletividade e cultura, elementos que muitas vezes são enfatizados nas representações do tropicalismo. É possível ainda ligar essa cena ao teor de convite a revolta popular em resposta à opressão, já que Ogum pode ser uma divindade relacionado com as batalhas e lutas violentas, sugerindo a ideia de resistência e enfrentamento das adversidades, como um convite à ação ou à mudança em face das injustiças sociais ou políticas.

Maria Gladys grita de fome, entra em quadro e o beija, em seguida acontece um corte que leva para o décimo quarto plano, um dos mais curtos, retornando a do quarto plano sequência. O homem que contracenou com Gladys joga pedras e galhos em um gato para afugentá-lo. Em alguns momentos, a música de Luiz Gonzaga toca, mas acaba bruscamente. Corta para o próprio músico, num cenário semelhante ao da terceira cena, onde o artista olha para a câmera e indaga o cenário político, acentuando que não sabe o que está acontecendo com o Brasil. Gonzaga denuncia a ascensão do anti Brasil e toca uma música alegre e bastante regional, exaltando novamente as características tropicalistas da obra.

Como na terceira cena, Helena invade o quadro, desafiando a câmera com o olhar, enquanto empunha uma faca, em pose de ataque. É revelado que a mesma está apontando a faca para Aranha, que agora está está personalizado com seus estereótipos, se perguntando do que será, como se o mesmo previsse o seu fim. Ignez dá uma facada em seu pescoço,

derrubando-o. Na queda de Aranha, passarinhos imediatamente começam a cantar, enquanto a câmera foca em palmeiras, dando um ar de naturalidade, enchendo de elementos vivos, em oposição à morte do personagem. Ignez vai até Gonzaga e cochicha em seu ouvido, e o mesmo começa a tocar a emblemática canção *Asa Branca*, enquanto marcham até o horizonte. A câmera volta para o corpo de Aranha no chão e uma de suas amantes ao seu lado. Uma voz off narra atrocidades violentas sofridas pela população e levanta questões que abordam o futuro, como a dúvida e o destino do brasileiro. Ela levanta e vai embora, deixando o corpo para trás, seguindo Gonzaga, sua banda e Ignez. A entrada de Helena, brandindo uma faca, simboliza uma ameaça ou desafio à ordem estabelecida. Sua presença com a faca em uma atitude desafiadora pode ser interpretada como uma alegoria das tensões políticas e sociais que permeavam o Brasil naquele período. O assassinato de Aranha por sua própria mulher tem impacto simbólico, destacando a utilização de elementos naturalistas, como o canto dos pássaros e o cenário de palmeiras. Essa escolha pode ser vista como uma crítica à violência e à morte associadas à política e ao poder. A interpretação conjunta da canção "Asa Branca" por Luiz Gonzaga, Ignez e sua banda é significativa, pois essa música representa um hino da cultura nordestina e simboliza a seca e a migração na região. Esse momento reflete uma união de diferentes elementos culturais e sociais na resistência e na celebração da rica cultura brasileira.

A última cena, sendo a décima quinta, a câmera está fixa, diferentemente das outras apresentadas, enquadrando um enorme crucifixo. Entra uma pessoa em quadro e entende-se que se trata de Helena Ignez, pois se mostra o personagem do quadril para baixo. Ela se inclina contra a parede, revelando que acima do quadro existe uma janela, mas que não se vê. A música de Gonzaga predomina a ambiência sonora, dando a ideia que estão na rua, cantando e a Ignez assistindo. Enquanto isso, ela passa seu pé na imagem de Cristo, em um comportamento herege, simbolizando a nação acima da igreja, que no filme, é vinculada ao país, e uma das responsáveis pela visão primitivista de culturas não-europeias. Helena apoia seu pé na cruz em várias posições, até que os créditos finais aparecem no quadro.

De caráter bem experimental, a obra permeia em temas complexos como alienação, perda de identidade, miséria, corrupção e incitação à luta armada, com diversos planos sequências, a desconexão narrativa e a estética suja e ruidosa, o filme termina com Aranha sendo morto, através da própria revolta da Ignez, ou também, uma representação de toda América, países subdesenvolvidos, dando ênfase no Brasil. A obra propõe, através do exagero, uma reflexão da externalização do desespero, de forma antropofágica radical, que aprende mais com a indigestão do que com a absorção. Na diversidade dos personagens, cada um representando uma faceta distinta da cultura e da sociedade brasileira, destaca a pluralidade da identidade nacional. Aranha, em contrapartida, personifica a exploração e a opressão, ilustrando uma crítica social afiada à desigualdade e ao imperialismo, refletindo as preocupações políticas da época. O mesmo demonstra a busca por orientação e auxílio por meio de entidades religiosas e místicas, o que ressalta a presença de crenças sincréticas que caracterizam a cultura brasileira. Além disso, também é nítido uma crítica incisiva à exploração das convicções religiosas por parte de indivíduos que almejam poder e controle, insinuando uma denúncia em relação à corrupção dentro das instituições religiosas, vinculadas com o excesso de poder do Estado.

4.2. Análise geral de *Sem essa, Aranha*

A versão obra em questão foi filmada em 16 mm, composto predominantemente por 15 cenas de planos-sequência, num total de 17 cortes, tendo a duração total de 92 minutos. A espacialidade no filme predomina como elemento vivo e a câmera na mão segue os personagens de maneira desorganizada e trêmula, deixando o próprio local narrar a história através dos planos e elementos utilizados. O *kitsch* é elevado ao máximo, enquanto os elementos visuais e sonoros se destoam dentro da própria linguagem, dando a agonia acentuada, aspectando a miséria extrema que transpassa além do corpo, corrompendo a sanidade. Apesar desses temas serem recorrentes, Rogério deixa mais que evidente, de maneira explícita, um clamor terrorista, que dentro de seu tempo, associa-se contra o poder ditatorial, e justifica sua revolta aspectando todas as desumanidades, como um combustível antropofágico para que a revolução - cinematográfica e política - de fato aconteça.

No início do filme, o antagonista Aranha se destaca ao ser o primeiro personagem a surgir na narrativa. Desde os primeiros momentos da narrativa, sua personalidade egocêntrica e zombeteira se manifesta de maneira evidente. A indiferença do personagem em relação aos outros é clara, revelando sua disposição para agredir alguém a qualquer custo ou para simplesmente ignorar perguntas cruciais direcionadas a ele. O personagem interpretado por Jorge Loredó, sob a perspectiva de Sganzerla, assume a representação de uma classe elitista cuja acumulação de riqueza está intrinsecamente ligada à exploração de seus funcionários e ao envolvimento com figuras políticas corruptas que exploram de forma desumana as classes sociais mais vulneráveis.

O povo, personificado pelo elenco de artistas que desempenham papéis sob o comando de Aranha, é retratado em situações extremamente precárias. O antagonista, de maneira declarada, exerce táticas de intimidação e terror contra esses indivíduos, fazendo anúncios veementes sobre seus planos de acumular ainda mais poder, mesmo que isso signifique a desumanização ou até mesmo a morte de outros. O povo, que suplica e implora por comida, reclama de suas dores de forma rasgada, chegando num estado animalesco, onde a linha entre selvagem e civilizado ficam mais tênues. A mentalidade coletiva é retratada como corrompida, afetando tanto o povo, que sofre com abusos constantes e a miséria presente em seu cotidiano, quanto Aranha, que se revela mentalmente instável devido a uma visão extremamente narcisista e sádica. Para Aranha, a satisfação advinda do mal e dos danos causados é constantemente buscada, desde que ele alcance seus objetivos pessoais.

Os atores sociais também refletem a parcialidade popular no filme, onde muitos olham para câmera, interagem com a atuação dos protagonistas, como se fossem atores e platéia ao mesmo tempo. Através de sua interpretação, os atores sociais desempenham um papel crucial ao transmitir nuances culturais, tradições e costumes que enriquecem a experiência do espectador, tornando, assim, a narrativa cinematográfica mais próxima à realidade. Além disso, eles exercem uma função significativa na contextualização histórica dos filmes, baseada em sua compreensão aprofundada dos eventos, tendências e mentalidades de uma determinada época. Essa compreensão é assinalada visualmente de forma inconsciente na medida em que, por meio de sua interpretação, os atores sociais auxiliam na imersão do público na atmosfera do passado, enriquecendo, desse modo, a narrativa com aspectos autênticos e historicamente precisos.

A dualidade é um tema amplamente explorado, evidenciando a polarização e a extrema complexidade da obra. Nesse contexto, o dualismo se manifesta de diversas maneiras, seja na personalidade dos protagonistas, que frequentemente se mostram desequilibrados e sem orientação básica racional. No entanto, em certos momentos, há vestígios de sobriedade que contradizem suas ações impulsivas, onde eles soltam frases de efeito sobre as suas verdadeiras realidades negligenciadas. As relações interpessoais também são marcadas por contradições, especialmente aquelas em que o personagem Aranha está envolvido. Ele demonstra facilmente uma mistura dos conceitos de amor e ódio, bem evidenciado quando agride suas esposas ao tentar beijá-las.

Também a representação de valores sociais e culturais são envolvidas com uma certa dualidade, onde existe uma tendência em consagrar o profano, se contrapor ao cristianismo, que é bastante adotado no país, principalmente relacionado a dogmas, que no filme são consideradas aliadas de uma alienação maior, junto ao poder exercido pela burguesia. Maria Gladys está fazendo uma oração católica quando pede ajuda na miséria. Uma das amantes que Aranha explora se proclama temente a Deus. É subentendido que na base cristã, os personagens se afundam mais e mais na miséria, tal como o sistema de classes opressor os puxa para baixo, segundo o próprio Aranha.

Em contrapartida, quando é demonstrado a manifestação cultural do povo na cena de Luiz Gonzaga, é vista como uma potência grandiosa, que Aranha percebe e colapsa. Desde então, o contato de Aranha com a cultura popular efervescente, como uma religião, vem do latim que significa “religar” ou “reconectar”, o torna obsessivo por isso e a todo modo tenta usufruir dessa fonte de poder para si. O popular é lido como profano, onde pelo uso da ironia, contextualiza os fatos sob uma visão primitivista, mas que ao mesmo tempo confessa que é a fonte expressiva mais genuína existente. Nas idas e vindas dos personagens, são feitas várias alegorias e simbólicas sobre as religiões afro-brasileiras e aspectos culturais importantes para o Brasil, onde nomes de entidades e figuras importantes são citados como Iemanjá e Exu Caveira, e outros são visualmente referenciados, como Omolú.

Ao buscar uma conexão com essas expressões culturais populares, Aranha experimenta uma drástica transformação em sua personalidade. Nesse processo, o exagero cede lugar a uma nova faceta de sua personalidade, na qual ele demonstra uma empatia crescente em relação às classes menos privilegiadas. Ele chega a vivenciar brevemente suas condições de vida, o que reforça a dualidade marcante em sua caracterização. Durante essa experiência, Aranha é exposto à miséria, à escassez de recursos financeiros e desfruta de breves momentos de fruição cultural. No entanto, mesmo quando parece haver momentos de clareza e autorreflexão, sua figura excêntrica e egocêntrica sempre ressurgue, repleta de maneirismos e vícios anteriores.

Essa dualidade é uma constante ao longo do filme, levando os personagens a enfrentarem questionamentos profundos sobre a sociedade, a política, a economia e a história do Brasil e dos países do Terceiro Mundo de forma mais ampla. Eles exploram como todas essas questões estão inextricavelmente ligadas à posição do ser humano no mundo, resultando em um retrato multifacetado e complexo dos personagens e de suas interações com o contexto cultural e social.

A miséria, que inclusive tem uma ênfase gráfica, e até sinestésica em relação aos sons ruidosos, vai além do que transparece em sua fome física, onde se torna um estado de espírito

insalubre, que mesmo comendo, os personagens constantemente reclamam de uma fome metafísica, como se apenas a comida não bastasse para preencher o enorme vazio existencial que gira em torno deles. É evidente que a miséria em si já é suficientemente impactante para os personagens, mas o desenrolar das cenas ressalta de forma enfática que a exploração e a alienação emergem como os principais contribuintes para o desequilíbrio mental observado.

Helena Ignez, uma das esposas de Aranha no filme, emerge como uma figura metafórica que representa a América e as nações exploradas ao longo dos períodos de colonialismo persistente. Em seu papel na narrativa, ela assume a responsabilidade de denunciar as atrocidades tanto internas quanto externas que foram perpetradas ao longo dos anos. De maneira coerente com outros personagens da trama, Helena Ignez sugere que a resposta a tais agressões deve seguir o princípio da reciprocidade, ou seja, ser devolvida na mesma medida.

A marcante frase "é preciso pecar em dobro pro mundo virar de pernas pro ar" encapsula essa visão. Nesse contexto, o termo "pecar" na frase é interpretado como uma representação simbólica das inúmeras violências e injustiças sofridas pelo povo. A sugestão implícita é que a única maneira de reverter essa situação e provocar uma transformação significativa seria por meio da promoção de uma força contrária, equivalente em intensidade. Essa força contrária, nesse contexto, pode ser associada ao apoio à militância radical e extremista, incluindo a luta armada contra o regime militar ditatorial que prevalecia na época.

Portanto, a personagem de Helena Ignez, por meio de suas ações e declarações no filme, simboliza um chamado à ação direta e enérgica como resposta às injustiças históricas e contemporâneas, fazendo eco às tensões políticas e sociais da época em que o filme foi produzido, quando o Brasil vivenciava um período de ditadura militar e repressão. Ela se torna um ícone da resistência e da busca por uma mudança profunda no status quo, refletindo as discussões e os movimentos políticos que marcaram a história do país naquela era.

O final do filme se dá com a morte de Aranha, provocada pela América, ao lado de Luiz Gonzaga e sua banda, deixando mais explícita o incentivo à revolta popular contra as forças corruptas e alienadoras de poder, deixando de formas sutis, em preocupação a censura e a violência governamental contra os artistas. Na última cena, América pisa e esfrega os pés em uma cruz, reforçando o cristianismo como um aspecto cultural colonizador, onde aqui, fica por baixo dos interesses da nação como um todo, onde não consegue ser uma ferramenta de alienação.

O filme, sem dúvida, carrega uma multiplicidade de mensagens, algumas das quais se destacam de maneira proeminente, enquanto outras se manifestam de forma mais sutil. É notável a maneira como o misticismo, a brasilidade e a diversidade são representados, enriquecendo a narrativa com elementos sociais e políticos que se conectam de forma coesa com o contexto em que foram produzidos.

O filme emerge como uma crítica perspicaz aos eventos de sua época, incorporando referências literárias e musicais que acentuam sua riqueza temática. Além de ser um veículo de protesto, também se destaca na vanguarda das inovações estéticas, aperfeiçoando a linguagem cinematográfica e ampliando os limites convencionais da atuação, proporcionando o uso predominante de planos sequência, câmera na mão e som direto são elementos que contribuem significativamente para a identidade visual e estilística da obra, contribuindo para a sensação de confusão e caos que Sganzerla deseja passar.

O uso contínuo de planos-sequência explora uma gama de sensações envolvendo a espacialidade e os aspectos da *mise-en-scène* dentro de uma narrativa quase contínua, mesmo com aspectos bem fragmentados nos conceitos utilizados, trazendo cenários claustrofóbicos, fugindo dos alívios que os cortes proporcionam. Destacam-se os elementos visuais da arte como cenários, iluminação, figurino e a disposição de objetos. Esses componentes da composição visual da cena tornam-se elementos fundamentais na narrativa, uma vez que não são obscurecidos por cortes bruscos.

4.3. Copacabana Mon Amour

A cena inicial do filme é repleta de elementos simbólicos e estéticos que evocam a influência da antropofagia e do tropicalismo na obra de Sganzerla. A sequência se inicia com Joãozinho da Gomeia²⁸ vestido com trajes ritualísticos, importante sacerdote candomblecista brasileiro, cercado por mulheres que dançam ao som de música de origem afro-brasileira. A câmera, operada de maneira dinâmica, explora o ambiente e revela a presença de uma cabra amarrada no quadro, sugerindo elementos de ritualismo e sacrifício. Em seguida, há um corte para uma imagem de Helena Ignez, vestida de vermelho, caminhando por uma rua claramente localizada em uma favela. O corte rápido subsequente a apresenta em conjunto com os personagens do primeiro plano ritualístico, o que demonstra uma conexão simbólica entre essas duas situações.

Quando Helena Ignez entra em foco, a música atinge um ponto alto e ritmado, aumentando a tensão na cena. Sua performance é intrigante, pois ela move as mãos e os lábios sem que haja som aparente, sugerindo uma dimensão espiritual ou ritualística. Em seguida, ela se fere fisicamente, batendo na própria cabeça e tremendo, o que pode ser interpretado como uma reação ao ritual ou um gesto de entrega.

Na cena em questão, o filme apresenta um recurso de narração em voz off, onde o narrador faz referência a entidades espirituais associadas às tradições culturais afro-brasileiras e referências indígenas. Um exemplo notável ocorre quando o narrador menciona que a entidade suprema do Brasil é o deus Tupã, que faz parte da mitologia tupi-guarani. Em seguida, o narrador sugere outras entidades presentes, como Xapanã, que dentro do Candomblé é cultuado como um orixá com a capacidade de tanto desencadear enfermidades quanto de promover transformações e curas. Sua representação dualista carrega consigo a simbologia do ciclo que envolve a doença e o processo de recuperação. Esse uso da narração em voz off para introduzir elementos espirituais e mitológicos, evidencia a influência das crenças indígenas e afro-brasileiras na cultura brasileira, bem como a complexa interconexão entre diversas tradições espirituais que moldaram a identidade nacional.

Ignez se aproxima de Joãozinho da Gomeia, que utiliza uma galinha, girando-a ao redor de seu corpo em um gesto de significado simbólico. Os cortes frequentes na cena mostram diferentes ângulos e enquadramentos, destacando o caráter ritualístico e coletivo da cerimônia, com Ignez segurando a galinha como um elemento central. A cena também explora a espacialidade, revelando o contexto da favela e a presença de atores sociais que, a

²⁸ João Alves de Torres Filho, nascido em 1924 amplamente reconhecido como Joãozinho da Gomeia, emergiu como uma figura de destaque no contexto religioso brasileiro, desempenhando o papel de babalorixá no Candomblé. Faleceu em 1971.

partir dos cortes realizados, aparentam ser espectadores da cerimônia. A estética predominante é fortemente influenciada pelo antropofagismo e pelo tropicalismo, que se manifestam na representação visual, nas cores vibrantes, na mistura de elementos culturais e nas conexões com a obra de Tarsila do Amaral, como *Morro de favela*, que também incorporou essas tendências estéticas e conceituais em sua arte.

Corta para uma mulher em primeiro plano olhando para cima e aos berros dizendo que todos estão possuídos pelo demônio. Ela se refere aos seus filhos, Sônia Silk, personagem de Helena, e Otoniel Serra, interpretando o irmão de Sônia, Vidimar. Os dois aparecem em plano médio plongée, onde Sônia está em pé e grita escandalosamente que vai morrer hoje, pois está vendo espíritos. Seu irmão está deitado no chão cheio de sujeira, com uma galinha em cima de seu colo, enquanto ele se treme repetidamente. Os diálogos sganzerlanos são recheados de exagero, jogados para fora de uma forma rasgada, exprimindo angústia, com comicidade. Sônia revela que um “espírito do prego” está aparecendo para ela, falando sobre futebol. A cena encapsula a estética do cinema de Rogério Sganzerla e sua propensão a misturar elementos de angústia existencial com comédia, muitas vezes desafiando as convenções narrativas e explorando as possibilidades da linguagem cinematográfica.

Vidimar, que sempre se mostra de forma irracional, mais que qualquer outro personagem, é descrito como uma pessoa insana, diversas vezes beija sua irmã, Sônia, trazendo sensação de desconforto e a quebra de uma concepção tradicional já pré estabelecida. Nessa relação de violência entre os dois, em seguida, mostra uma cena, onde a câmera está em contra-plongée filmando Sônia se maquiando. Em alguns momentos, ela se estremece e solta ruídos com a boca, como em uma convulsão. Seu irmão aparece em quadro, estendendo um prato para ela, onde a mesma cospe e depois cospe no rosto de Vidimar. Em poucos momentos, ele beija violentamente a irmã, que o agrediu com vários tapas e empurrões.

As relações familiares com a mãe não são boas, sendo marcadas por gritos e desencontro de idéias. Em determinados momentos, Vidimar aparece gritando em volta de sua mãe, em frente as ruas da favela, e também violentamente a beija, e logo em seguida treme todo o seu corpo, novamente em insinuações de convulsões. Quando ela vê os filhos no início do filme e dizem que estão todos possuídos por um demônio, ela deixa visível nas suas expressões, nos movimentos corporais e na intensidade de sua voz que menospreza o estado atual de Sônia e Vidimar. Inclusive, é revelado no filme, a maior vontade de Sônia, que é de cantar na Rádio Nacional, e fazer sucesso país afora. Sua mãe rebate, com ódio, dizendo que todos estão com fome e Sônia não faz nada além de pensar no seu sonho, a proibindo de querer realizá-lo.

Sônia, manifestando seu descontentamento, retira-se da cena e percorre as ruas da favela, enquanto o narrador ressurge com uma narrativa extraordinária desprovida de fundamentos históricos ou científicos, sugerindo que a ascendência de Sônia está associada a uma linhagem genealógica marcada pela fome, sede e dança, que remonta a figuras como Davi, uma figura bíblica, mesclando personalidades famosas como Gengis Khan, com nomes comuns como Aristídes e Noel.

Esse discurso amplia os aspectos mitológicos anteriormente apresentados por meio dos símbolos presentes na narrativa, intensificando a aura sobrenatural de Sônia e contribuindo para uma narrativa metafórica. Também é dito na mesma linha narrativa mítica, dizendo que

há 345 anos, uma entidade chamada Exú Corcovado - que de fato é fictícia - persegue Sônia desde que a mesma saiu presa em um navio negreiro no ano de 1635, vindo do continente africano. Os aspectos religiosos e culturais são extremamente importantes nesse filme, principalmente pela representação do seu próprio povo, como uma força que se manifesta em forma de resistência. Mesmo em fatos fictícios, estes elementos aqui aparecem e moldam a personagem, pelo menos de forma sutil, é visto como uma força que perambula arrastando-a num enorme existencialismo. Esse aspecto sobrenatural será reforçado mais adiante.

Conforme o narrador faz seu discurso, o som dos tambores ecoa ao fundo, acentuando os elementos metafísicos, como se a linhagem de Sônia estivesse impregnada de uma força carregada de ferocidade e inquietação, reiterando as palavras do narrador. Essa narrativa sugere a presença de uma inclinação antropofágica, que é reforçada pelo narrador ao insinuar que a linhagem de Sônia está intrinsecamente relacionada à fome e à sede. Ignez, por meio de sua interpretação da personagem Silk, incorpora esse conceito em sua performance, utilizando uma expressão autêntica e um grito, tanto literal quanto metafórico, que indicam o desejo da personagem de assimilar e incorporar aspectos cotidianos, como seu ambicioso sonho de se tornar uma cantora de sucesso e cantar no rádio.

Recheado da estética tropicalista, vários cortes são apresentados ao som da música ritualística inicial, mostrando os personagens em diversos momentos intensos; a mãe grita em casa, Vidimar rodopia pela rua com suas roupas rasgadas, Sônia anda pela rua de bicicleta planejando sua fuga. Os atores sociais participam de maneira entusiasmada nas cenas externas, seja pelo susto e espanto dos gritos, pela atuação exagerada, ou mesmo pela simples idéia de transformar um cenário social público em um set de filmagens, onde a câmera se torna objeto de curiosidade. As cenas iniciais do filme frequentemente retratam a vida na favela, incluindo os habitantes locais, suas interações e as condições sociais desafiadoras em que vivem, sendo os habitantes da região são atores sociais que influenciam a narrativa do filme.

Sônia pega uma bicicleta e vai em direção à uma região litorânea do Rio de Janeiro, em Copacabana, e seu irmão enlouquece, gritando. Corta a imagem para Sônia andando nas ruas de Copacabana e uma figura a segue, coberto com um lençol, dando alusão a uma imagem fantasmagórica andando atrás de Silk, que pode representar a sombra que paira sobre eles, as adversidades ou traumas do passado que os seguem. É perceptível pelas pernas que se trata de Otoniel Serra, que interpreta seu irmão, mas neste momento, é uma outra figura representativa, vinculando o passado de Silk com a entidade que a persegue, tanto quanto num sentido mais amplo como forças desconhecidas e assustadoras que pairam sobre ela.

Enquanto isso, o narrador diz que nas condições da imobilidade da miséria do país, o “otário” só consegue prosseguir entorpecido por, sol, cachaça e magia, metaforicamente falando que em condições existencialistas extremas em relação ao coletivo nacional, sendo o sol como uma analogia ao lazer, diversão, tendo em vista que ao vindo de Sônia e o fantasma aparecem praias com diversos banhistas e pessoas socializando. Mas também, em um contexto mais profundo, pode representar justamente seu oposto, o calor insuportável que enlouquece e deixa o ser humano num estado deplorável, associado também ao trabalho intenso e as dificuldades do dia a dia. A cachaça pode representar a fuga da dura realidade, a maneira de se entorpecer diante das adversidades, os desvios mentais, prazeres carnavais, e uma

pequena ilusão, que é acrescentada pela palavra magia, que sugere a necessidade de recorrer a elementos ou símbolos religiosos ou sobrenaturais, como uma forma de escapismo.

Figura 16 - Sônia Silk e o fantasma da fome andando pelas ruas, em *Copacabana Mon Amour*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I&t=1857s>

O narrador, que se dá pela voz de Vidimar, logo após sugere que o “sol” com toda a fuga, e de certa forma “esquecimento” que ele proporciona, torna as pessoas, de acordo com suas palavras, “tarados, atônitos e lelés” que pode ser interpretada como uma crítica à alienação social, onde a busca por prazer imediato e o esquecimento das questões sociais mais profundas podem resultar em um estado de alienação ou perda de discernimento. O narrador sugere que, em meio à miséria e à falta de mobilidade social, as pessoas são empurradas para formas de escapismo. O “sol” como elemento de diversão social em praias contrasta com as dificuldades enfrentadas pelas personagens, destacando a desigualdade social. Exatamente como Sônia fez, ao sair de sua casa para ir atrás de seu sonho. Existe uma oposição visual entre a favela e as regiões mais valorizadas economicamente, que pode ser lida como uma metáfora da discrepância entre as posições sociais, e até mesmo do sonho que Silk almeja.

Em seguida, o narrador se refere claramente, que os brasileiros são os fantasmas esfomeados do planeta, se referindo às pessoas que são guiadas por essa força de negligência e hedonismo escapista, como se fosse algo sobrenatural, além das normalidades. Dado essas várias informações, pode colocar o fantasma em diferentes níveis de interpretações. Pode ser a concentração desse medo de uma forma lúdica, ou uma representação coletiva de alienação, da fome e do calor metafórico, personificando as angústias e repressões da época, ou até mesmo a perseguição política presente na época.

Começa ao fundo a trilha sonora tropicalista, produzida e performada por Gilberto Gil durante seu exílio em Londres. Seu disco de nome homônimo ao filme possui 6 faixas, dando a totalidade de 48 minutos e 10 segundos. A música “Diga a ela” repete várias vezes a frase “Diga a ela que eu volto amanhã de manhã”, dando alusão ao seu exílio e ao seu esperado retorno para Bahia.

A cena muda de ambiência para um bar, também indo para a imagem em preto e branco, onde Silk vê uma mulher falando ao telefone, interpretada por Lilian Lemmert, que pergunta para um homem se ele aceita fazer um programa. Sônia pergunta que tipo de programa, e a mulher diz que responde mais tarde, mas subentende que é referente a prostituição. Até então não tinha sido citado explicitamente, mas Sônia é uma prostituta que atua em Copacabana.

Elas saem juntas do bar, e nesse momento são incorporados elementos desconexos com a realidade, onde Silk grita ferozmente que tem pavor a velhice, enquanto atores sociais passam ao redor encarando as atrizes em sua performance. Silk expressa um temor obsessivo à velhice, gritando repetidamente, enquanto a Mulher tenta se comunicar de maneira aparentemente desconexa, oferecendo uma viagem à Argentina, por exemplo. Isso cria um contraste notável entre o foco obsessivo de Silk em sua repulsa e a aparente indiferença ou falta de compreensão da Mulher. O fantasma, como já foi sinalizado pelo narrador como o impulso sobrenatural em se alienar, aqui também simboliza uma sensação de fugacidade da juventude, como se Silk estivesse sendo perseguida por seus medos e a passagem inexorável do tempo.

Os diálogos incoerentes e as reações extremas das personagens, especialmente de Silk, refletem uma abordagem subversiva à narrativa convencional e ao realismo. Em contextos ditatoriais, a população muitas vezes sente a relutância em provocar mudanças ou em se posicionar contra o regime, devido ao medo de retaliação. Essa relutância em relação à transformação e à luta por direitos políticos e sociais pode ser entendida como uma expressão do "pavor à velhice". As pessoas podem temer que, ao se oporem ao regime, coloquem em risco a estabilidade existente, mesmo que seja uma estabilidade opressiva. A imagem em preto e branco reforça a palavra velhice, em relação metafórica aos filmes que estavam deixando de serem filmados em preto e branco na época, transicionando em grande parte das produções para imagens coloridas, deixando evidente a transformação do cinema e a adequação às novas ideias. Ou simplesmente pode remeter metaforicamente a um "recorte sem cores", onde o medo, mais expressamente, o "pavor" proclamado pela personagem de Ignez paira pela cena. O deboche contido em seu tom de voz pode subverter a palavra, não expressando medo, mas desdém.

A imagem se movimenta com as duas andando pelas ruas, enquanto o fantasma as persegue. Por mais que Vidimar tenha seguido a irmã, aqui ele não interpreta esse personagem, deixando claro ser esse êxtase entorpecedor ou seja o medo enfurecedor. A faixa "Mr. Sganzerla", performada por Gil toca, retornando com os elementos tropicalistas usados.

Outra cena se inicia, dessa vez em cores, em um apartamento. A narrativa mostra como nenhuma das duas é capaz de se escutarem ou no mínimo se entenderem. Sônia conta uma parte sofrida de sua história, vinha de uma família muito rica, e conta que ficou grávida aos 13 anos e com isso sua família a expulsou de casa. A mulher a convida várias vezes para viajar e ir para Argentina com tudo pago. Mas aparentemente cada uma só é capaz de falar sobre si mesma, sem expressar o básico de coletividade, reforçando a alienação apresentada nas cenas passadas. Em diversos momentos, Sônia declara sua repulsa à pobreza e à miséria, e como sua família possui muitas casas e funcionários. Existe uma tensão sexual, e tudo converge para o ato em si.

Existem outros planos, com as mesmas falas, dando um ar de repetição, exceto que, Sônia solta na narrativa que ganhou um prêmio na rádio nacional, algo que não foi mostrado antes. Pelo o estado mental dos personagens, principalmente de Silk, leva-se a questionar se isso realmente aconteceu, ou se seu desejo se transformou num delírio, assim como outras diversas sensações são transformadas como tal. Ainda ambicionada, ela diz que a rádio é a única coisa que lhe resta, e que acredita que em pouco tempo, será famosa no país inteiro. Cortes são feitos e levam as imagens até Vidimar, sem o lençol, com um guarda chuva furado

na praia. É mostrado algumas pessoas em seus momentos de lazer, enquanto ele olha para a câmera. Outro corte interrompe a imagem que leva de volta para o apartamento, onde as duas estão se beijando intensamente, enquanto tiram a roupa.

É feito um corte, e Sônia cobra o dinheiro do programa. Não tinha sido clara a relação entre as duas, mas a fala confirma que Silk topou se prostituir para a personagem de Lilian. A mulher a chama para almoçar e diz que após o almoço ela acertará. Quando as imagens voltam, está em preto e branco, e ambas estão saindo do prédio, mas a personagem de Lilian engana Sônia, e a tranca do lado de fora, não a pagando. Silk grita sem emitir som, rasgando suas expressões faciais, e lambe o vidro da janela, enquanto a câmera está do lado de dentro. A personagem de Lilian retorna para o apartamento, onde revela que seu cabelo é uma peruca, a tira junto com suas roupas e entra no banho.

Existe um corte para uma imagem em cores do corcovado, onde novamente corta para imagens em preto e branco, onde o ator Guaracy Rodrigues, que também aparece em *Sem essa, Aranha*, onde ele interpreta uma pessoa marginalizada pedindo dinheiro para marinheiros estadunidenses que estão na rua, dando alusão metafórica ao militarismo ditatorial. O personagem pede “*money*”, que significa “dinheiro” em inglês, e subentende que são oficiais de outro país. O mesmo começa a falar frases com efeito filosófico, se perguntando qual é o destino do ser humano, e o que vai acontecer com as pessoas. Os militares se negam a dar dinheiro, e ele corre para outro grupo de oficiais e repete seu procedimento. O personagem pula diversas vezes se mostrando inquieto, até que vai para rua com carros em movimento, correndo risco de vida.

A música de Gilberto Gil é interrompida por uma música de suspense e instrumentos de sopro, enquanto ocorre um corte, e o quadro todo é ocupado por uma nota de dólar, com Jesus utilizando uma coroa de espinhos no centro, no lugar de George Washington, o primeiro presidente dos Estados Unidos. Ao fazer essa associação, pode se presumir que o filme compara as forças de Igreja e Estado como equivalentes ou complementares, algo indissociável que agem em conjunto provocando um controle massivo mais efetivo. Essa alusão também foi feita em *Sem essa, Aranha*, de outras formas, colocando a religiosidade em âmbito político, como uma forma de obter poder. Imagens em preto e branco mostram o fantasma perambulando pelas ruas da favela, enquanto existe um ruído de ventania ao fundo. É importante lembrar que nas duas últimas cenas, o dinheiro foi assunto chave, onde a personagem de Ignez recebe um golpe financeiro, e o personagem marginalizado pede dinheiro na rua para os militares.

Com imagens em cores, o personagem de Guaracy se mostra em um trampolim acima de uma enorme piscina, com pessoas em seus momentos de lazer. Ele afirma que o Brasil é o país mais rico do mundo por sua natureza e suas particularidades e após indaga um pensamento dualístico onde suspeita de que as mesmas características trazem a miséria, se referindo ao trabalho exploratório em minerações e plantações, que muitas das vezes chegam apresentar condições análogas à escravidão. A cena faz uma alusão implícita para as condições de trabalho precárias e exploradoras enfrentadas por muitos brasileiros, frequentemente em circunstâncias desumanas. Isso representa uma crítica direta à exploração econômica que ocorre em detrimento da dignidade da força de trabalho e contribui para o agravamento da desigualdade social, em contrapartida da sua afirmação, dizendo que é um país rico. Ele empunha um canivete na mão enquanto o admira.

O personagem agora olhando para a câmera, diz que precisa acabar com “miseráveis traiçoeiros”, que segundo ele são cobertos pela loucura do sol, do azar e da fome, fazendo a referência da cena onde foi mostrado Copacabana pela primeira vez, onde o fantasma, representa essa loucura provocada pela alienação que perambula entre o povo.

A imagem é cortada e é visto que o personagem está em cima de um prédio, discursando sozinho. Ele usa bastante a ironia como recurso de crítica dizendo que o brasileiro não pode pensar e que necessita da polícia para controle populacional, usando artifícios irônicos para criticar todo o sistema capitalista e ditatorial. Se refere que grande parte do povo brasileiro não tem dentes, não sabem falar, escrever ou se expressar, deixando exposto a precariedade educacional. E conclui que sem a polícia, a fome ia ser maior ainda, dando a entender que metaforicamente que a função do militarismo é combater parte do povo.

A voz de Helena aparece ao fundo sem aparecer em quadro, afirmando que a verdadeira causa da incapacidade das pessoas de raciocinar adequadamente é a grande miséria nacional, sugerindo que todos dopados e entorpecidos por algo não muito bem especificado, que as pessoas sejam influenciadas através de uma vida fácil sem questionamentos importantes, principalmente sobre o poder político e os assuntos econômicos, mas já sugerido pelo teor sobrenatural anteriormente na manifestação fantasmagórica também como uma alegoria para a alienação.

Na cena subsequente, ocorre a representação de Vidimar em um ambiente de favela, onde diversos atores sociais participam de interações culturais e sociais. Alguns desses atores estão envolvidos na execução de instrumentos musicais, enquanto a maioria dos presentes exibe sorrisos notáveis. Vidimar é retratado abraçando os membros da comunidade de maneira íntima, revelando profunda admiração e laços afetivos com as pessoas locais.

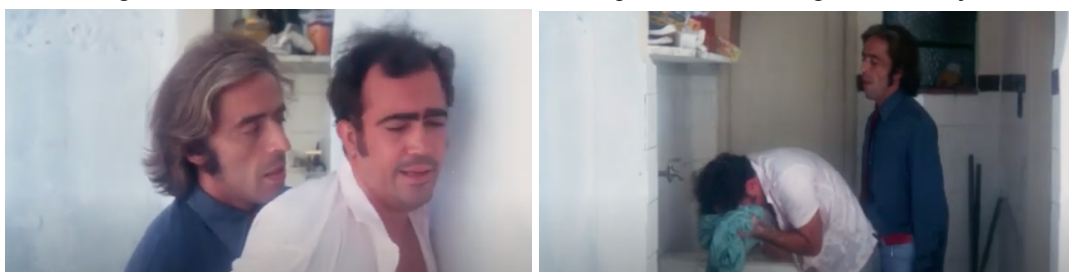
A trilha sonora, criada por Gilberto Gil, desempenha um papel essencial, tanto nessa cena, quanto para o sentido tropicalista que permeia o filme, servindo como uma expressão. Ela se sincroniza com as ações e emoções dos atores, intensificando a atmosfera e o sentimento transmitido. Entrando nos conceitos tropicalistas, essa interação entre os atores e a música na cena se assemelha aos princípios da antropofagia como resistência. A antropofagia cultural, em um contexto brasileiro, remete à ideia de absorver e reinterpretar elementos culturais estrangeiros, transformando-os em uma expressão autêntica e de resistência. Nesse sentido, a cena sugere que a música e a performance cultural desempenham um papel fundamental na preservação da identidade e na resistência da comunidade retratada na favela, em consonância com a tradição da antropofagia brasileira. Lembra-se bastante do quadro Morro da favela, que se alinha plenamente nos contextos antropofágicos, tendo em vista que seja uma obra do manifesto pau-brasil. Na pintura, também existe uma confraternização social, onde Tarsila registra e defende a beleza onde a maior parte da população residia, seja no interior, seja na favela. Como na pintura, existe uma exaltação da cultura dentro do espaço performado em cena, onde o povo exerce poder sobre sua própria expressão, aos moldes tropicalistas e antropofágicos.

A próxima cena é marcada pela apresentação do personagem do ator Paulo Villaça, creditado como Dr. Grilo, e se mostra uma pessoa raivosa e autoritária, que se dirige aos berros com os seus funcionários, chegando a usar violência psicológica falando que ele é autoridade máxima dentro da casa. Ele pega utensílios como colheres e garfos e os joga no chão, reclamando de mínimos detalhes relacionados à sujeira e a ordem das coisas. “O patrão

aqui sou eu” é entoado pelo mesmo com ferocidade diversas vezes. Seus funcionários começam a limpar o local de cabeça baixa, obedecendo seus comandos.

A câmera evidencia-se que Vidimar figura entre os trabalhadores na cena, e está num ato mecânico de lavar roupas em um tanque. Nesse momento, é perceptível a presença de um sentimento de admiração em relação ao empregador, o qual será objeto de uma análise mais aprofundada em momentos subsequentes da narrativa, pois ele pega uma cueca de Dr. Grilo e cheira. Segundos após, o patrão aparece e Vidimar diz acanhado que tem um recado para ele, mas inesperadamente ele começa a agredir fisicamente seu funcionário em vários golpes violentos. Vidimar não reage, apenas fica parado com medo e recebendo os golpes. Em diversos momentos, os ângulos que os atores se posicionam nessa briga, fazem sugestões de uma tensão sexual.

Figura 17 - Dr. Grilo e Vidimar numa cena de duplo sentido entre agressões e beijos



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I&t=2066s>

Isso é confirmado logo após, quando o Dr. Grilo sai de quadro, e volta alguns segundos depois, beijando e trocando carícias com Vidimar. Existe uma nítida dualidade entre os dois, entre violência e amor, onde o funcionário se mostra submisso em ambas ocasiões, e seu patrão exerce uma figura de poder exploratório, onde o trabalhador é desumanizado para objetificar os delírios egóicos de uma classe burguesa. Logo após um corte, a câmera mostra que ambos estão a sós em um quarto, trocando carícias com alto teor erótico.

Nas sequências subsequentes do filme, o diretor emprega a técnica de capturar planos individuais para explorar diferentes aspectos dos personagens. O personagem interpretado por Helena Ignez é retratado em um ato de canto em um espaço público na escadaria de uma favela, envolvido em uma interação com uma senhora idosa. Este gesto do personagem é carregado de simbolismo, representando solidariedade e empatia em relação a outra pessoa em uma situação de vulnerabilidade. Contrastando com essa cena, o personagem de Vidimar é apresentado em um ambiente que denota precariedade. Suas roupas estão visivelmente desgastadas, e ele é mostrado revirando detritos e consumindo alimentos descartados. Essa representação visual ilustra de maneira contundente a situação de marginalização na qual esse personagem se encontra, destacando sua luta pela sobrevivência em um contexto adverso e desigual.

Adicionalmente, um terceiro personagem, interpretado por Guaracy, é introduzido na narrativa e apresentado em uma posição à margem da sociedade. Ele é mostrado segurando uma faca, um objeto que evoca um sentimento de perigo e reforça sua realidade de exclusão social. Essa representação simbólica da faca sugere uma possível ameaça ou a ideia de que ele é uma figura à parte, à margem das normas e valores da sociedade convencional.

Nas imagens, existe uma dualidade em Ignez que contrasta dessa cena com suas emblemáticas frases proferidas sobre seu “pavor da velhice”. Aqui, ela canta uma música “Escandalosa”, famosa na voz de Emilinha Borba, cantora muito conhecida entre as décadas de 1940 e 1950, principalmente por suas participações na Rádio Nacional e em produções de chanchadas e filmes carnavalescos vindos da Atlântida. Aqui, Sônia está cantarolando e rindo com essa senhora, em contraste com os gritos e clamores contra a velhice em si. Vidimar, mesmo tendo sido agredido violentamente, se diz apaixonado pelo patrão enquanto revira um enorme lixo, representando uma certa alienação vindo de classes mais baixas que se desumanizam em situações precárias para servir o outro, beirando a um estado doentio. Guaracy aparece com sua faca representando sua revolta contra o sistema que tanto critica. Boa parte das vezes que seu personagem aparece em quadro, ele proclama falas e questionamentos sobre as falhas posições sociais, políticas e econômicas que se estabeleciam, mostrando-o como a pessoa mais racional do filme até então, onde suas observações são altamente analíticas.

Vidimar passa lixo e sujeira em todo seu corpo enquanto come algumas coisas que encontra. Uma música carnavalesca começa a tocar, e é nítido o desespero do personagem ao tentar buscar algo para comer. O mesmo começa a gritar diversas vezes em uma estrada de chão próximo a um matagal, que está apaixonado pelo patrão e que está com muita fome. São dois desejos distintos que se contrastam, pois se configura totalmente como um sentimento abusivo onde Vidimar claramente é objetificado ao se desumanizar para o patrão, mas quando está sozinho nessa cena, ele mostra com furor, sua condição humana fragilizada, rasgada e suja como suas roupas, enfatizando as complexidades das relações de poder e a exploração subjacente, revelando a contraposição entre a imagem pública e a verdadeira humanidade de Vidimar. Reforçando esse aspecto sensível, o personagem começa a cantar uma música de tradições religiosas afro-brasileiras, como se algo dentro dele clamasse por uma intervenção.

Alguns cortes são feitos na cena, que mostram um plano geral de parte da cidade e litoral do Rio de Janeiro, onde a voz de Vidimar ainda canta a música, mas seus lábios não se mexem. Seu olhar profundo passa pelos morros, como se refletisse em algo inquietamente. Guaracy aparece em quadro, onde os dois se abraçam, trocam carícias e se beijam, mas depois Guaracy o agride e o empurra. Imagens de Sônia andando na rua de um lado para o outro tomam o quadro, enquanto o diálogo entre os dois é audível. Guaracy pergunta onde está Sônia, e o irmão assustado clama pela sua vida.

A próxima cena mostra Silk descendo de um carro vermelho, do mesmo tom que seu vestido, e se encontra com Guaracy na rua. A fala dos dois se mostram alternadas e sem muita conexão direta, levando a interpretar de uma maneira mais vaga. Usando a metalinguagem, Guaracy olha para a câmera e pergunta se já ouviram seu novo samba, e começa a cantar, como se falasse diretamente com seu espectador. Sônia diz que tem um enterro pela frente, como se fosse o estado mórbido e fantasmagórico, que é relacionado no filme diversas vezes. Os personagens se beijam, depois o personagem a chama algumas vezes de “Miss Prado Júnior” mesmo Ignez negando. As falas são lançadas enquanto os dois não estão falando pela imagem, ao invés disso, Sônia joga cerveja no corpo de Guaracy no meio da calçada. Em diversos momentos essa desconexão entre som e imagem se firma na narrativa se faz presente, deixando ainda mais uma aura de confusão, se aliando com a perda mental dos personagens.

A música de Gilberto Gil ao fundo ressoa no desenrolar da cena, até a voz de Sônia aparecer e dizer que na noite anterior sonhou com várias monstruosidades animalescas, como cachorros de sete patas, seres antropomórficos como homem leopardo e cachorro, e se associa-se a monstruosidade do momento ditatorial, as falhas políticas, ao sistema sempre referido no filme que aliena e empurra o povo para longe da realidade. Ela fala que todos esses monstros estavam atrás de “nós” - assim como ela se refere ao povo - e que estavam “duros” como uma analogia à vida econômica e psicológica do povo, sugerindo uma perseguição desigual. Ignez contribui para a discussão, observando que o mundo retratado é repleto de barreiras e restrições. No desfecho de sua fala, Guará direciona uma faca em sua direção e comunica sua decisão de que, a partir daquele momento, ela trabalhará para ele, entregando todo o dinheiro que ganhar, enquanto também passarão a residir juntos. Com uma atitude altiva, Ignez recusa a oferta, afirmando que seu dinheiro é de sua própria propriedade. Guaracy adverte que ela se arrependerá, ao que Ignez deixa o quadro, entoando uma canção de Emilinha Borba.

Essa sequência retrata uma dinâmica de poder e desafio em um contexto de adversidades sociais e políticas, relacionando metaforicamente as monstruosidades que Sônia descreveu no sonho com as monstruosidades humanas, como a exploração e a pretensão de usar e tratar seres humanos como seres inanimados, propriedades de um interesse egoísta. O personagem de Guará ameaça Sônia de uma maneira covarde, dizendo que vai fazer uma denúncia às autoridades para que ela seja presa.

A imagem corta para Sônia tendo uma convulsão no meio da rua, e atores sociais pararam para ajudá-la, no meio da chuva. Um homem pergunta se ela morreu, e uma mulher confirma, mesmo Sônia estando de pé. Até que ela cai, e corta para uma imagem, onde Silk se apresenta em uma outra contextualidade, onde anda em várias direções de uma rua movimentada e um samba toca na trilha sonora. A câmera registra momentos das pessoas andando, a arquitetura do lugar, comércios, reafirmando mais ainda na dualidade que está sempre presente. Vidimar aparece na próxima cena ao lado de sua irmã, onde ele pede dinheiro a ela, e ela diz que não tem nada para lhe dar. Ele insiste e a agarra, deixando evidente a ira de Sônia, e a mesma grita que todos são tarados, com exceção dela. A cena serve de pensamento crítico as perversões mundanas e cotidianas, onde coloca a posição da mulher marginalizada acima, que viu a prostituição com única oportunidade, enquanto o restante acolhe a promiscuidade por puro prazer.

Com muita ferocidade, Helena grita e roda no meio da rua, com carros passando e pedestres se movimentando, onde olham espantados para sua performance bastante expressiva. Seus gritos aqui soam da mesma forma quando ela anunciou seu pavor da velhice, ou até mesmo como no filme *Sem essa, Aranha*. Sônia ingeriu a reação de seu irmão, e expeliu com força, não advinda primordialmente desse ato em questão, mas do sistema que prende a mulher em concepções desde quando nasceu, lembrando que, narrativamente, sua ancestralidade é regida pela fome e pela sede.

A metáfora sobre a personagem nesse momento leva a analisar de um sentido antropofágico, não no de Oswald ou o usado na tropicália, mas a antropofagia usada por Sganzerla, envolta de uma indigestão do outro e causa repulsa sobrenatural, que move o corpo e a voz em diversas posições sobre humanas, como resistência à colonização. No caso, à resistência da humanidade de uma pessoa, que é um tema bastante presente no filme, sobre ser

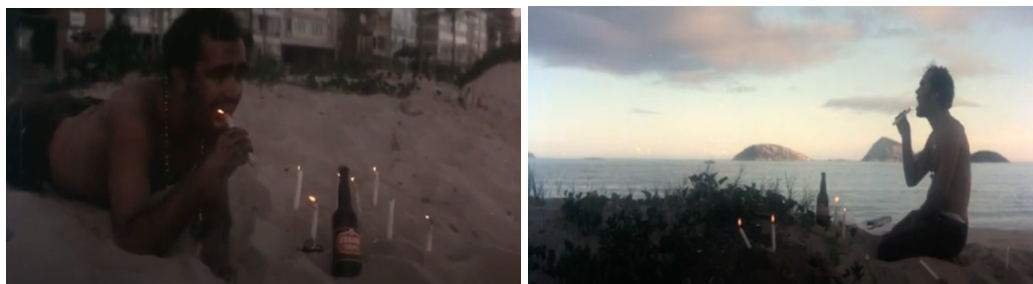
uma posse ou não, ter domínio de si ou não, ser absorvido pelo medo ou não. Na cena que se segue, Silk caminha pelas ruas com uma figura de aspecto fantasmagórico em seu encalço, enfatizando a presença de uma força sobrenatural, como mencionado anteriormente. A trilha sonora, remetendo aos elementos do tropicalismo, incorpora cânticos afro-brasileiros. O fantasma continua a perseguir Silk enquanto a mesma prossegue seus gritos, insistindo que não é uma pessoa vulgar, em contraste com a suposta vulgaridade dos outros. Essa sequência explora uma atmosfera de perseguição sobrenatural, vinculada a elementos culturais tropicais e ressaltando a autoimagem singular da personagem Silk, que representa as pessoas que são desumanizadas em seu trabalho explorado.

Após um corte, é revelado que Vidimar está na praia com velas e uma garrafa de cerveja realizando provavelmente uma cerimônia religiosa ritualística, onde o som dá início a outros cânticos afro brasileiros, e o mesmo tenta firmar as velas acesas na areia, enquanto ele está ajoelhado em posição de súplica. Ele pega uma das velas acesas e passa em seu corpo, sem expressar dor ou agonia, mas está numa espécie de transe religioso, onde o objetivo precisa ser alcançado com a guia de uma força maior. Vidimar coloca a vela acesa na boca várias vezes, e o mesmo continua sem reações, enquanto o ritmo e volume da música aumentam e ele rola na areia da praia, passando seu corpo por cima das velas.

Os processos antropofágicos não acabaram na cena anterior, sendo nítido a associação da ingestão da vela para obtenção de poder ou de auxílio superior. O personagem se mostra doente mentalmente por um sistema que o próprio corrompeu, ou seja, consumiu, e o mesmo tenta alcançar suas pretensões, que é ter o amor do patrão e matar a fome. Nessa vontade, ele ingere sua religião com seus rituais. E a ingestão figurativa não para, pois o mesmo acende um charuto e inala a fumaça várias vezes, bebe cerveja e novamente repete o processo de engolir o fogo da vela. Como era de esperado dentro do trabalho de Sganzerla, após uma ingestão de algum aspecto cultural, vem a indigestão, expressa pelos gritos e gestos exagerados dos personagens. Vidimar pega um lençol branco, aludindo às presenças sobrenaturais que foram invocadas, e corre em direção ao mar, num frenesi constante, entoando os cânticos, que agora cessaram e são audíveis apenas pela sua voz. No fim da cena, ele começa a gritar que está apaixonado pelo seu patrão.

Figura 18 - Quadros 1 e 2 apresenta Sônia Silk tendo uma indigestão metafórica. Quadros 3 e 4 apresenta Vidimar participando de um ritual como antropófago





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I&t=2066s>

Na favela, Guaracy encontra Vidimar e o beija, dizendo que não para de pensar nele, mas não parece dar muita atenção para ele. Vidimar começa a cantar suas canções afro-brasileiras e sai correndo na rua, ignorando o homem. Repentinamente o personagem de Guaracy o ameaça de morte, e corre atrás dele. Os relacionamentos, principalmente a afetividade são marcadas pelo dualismo, onde existem amor e ódio na mesma proporção, onde o desejo e a repulsa ficam evidentes e rasgam os personagens através dos atores. Isso é confirmado quando Vidimar grita declamando adoração ao seu patrão, e Guaracy responde adiante que “quem adora, o rabo estoura”, justificando os sentimentos demasiados e intensos, mas também se apoiando numa metáfora mais profunda sobre a situação política e a alienação, tal como a ilusão que Vidimar tem com seu patrão, que o explora desumanamente e mesmo assim, existe uma nítida obsessão, onde suas demonstrações de poder intimidadoras não são capazes de fazê-lo raciocinar o que pode ser certo ou errado ou prejudicial para si mesmo. Sganzerla, conhecido por suas abordagens sociopolíticas não convencionais, reforça aqui a ideia de idolatração da burguesia pelas classes menos favorecidas.

Na cena seguinte, Sônia posa escorando em uma viatura no meio da rua, se olha no reflexo da janela, onde a mesma chuta carros que passa, mostrando uma linguagem de irreverência e rebeldia, já mostrado em diversas cenas anteriores, mas elevando suas potências, por se tratar de um período ditatorial, e sabendo que as produções em sua grande parte eram feitas clandestinamente, com cautelas rígidas, mesmo com suas performances dramáticas e exageradas. Em uma entrevista feita para a *Deutsches Filminstitut & Filmmuseum*, Ignez relata que naquela ocasião, os policiais responsáveis pela viatura estavam na esquina, em um bar, e se por um acaso eles olhassem para o lado, poderia ser prisão iminente. Segunda a mesma, o fato de se posicionar publicamente para a produção de um filme que falasse sobre a realidade no país, teriam terríveis consequências. Assim como os atores sociais que performam a si mesmos dentro de seus contextos, os recortes gráficos de cenas que reproduzem na tela um teor documental sutil, que só é perceptível com o passar dos anos, onde o contexto histórico carrega um peso além do seu próprio significado na época da captação dessas mídias.

Voltando para a narrativa, corta para Vidimar, Sônia e Dr. Grilo juntos em um quarto pequeno, onde o patrão está deitado em posição fetal e Vidimar arruma as coisas ao redor. Nota-se que Vidimar está inquieto em serviço, sendo visível o rastro da fome na atuação e seu estado doentio que o obriga a servir, gerando prazer pessoal para o mesmo, mas sem de fato, benefícios reais para o personagem, dando alusão a uma escravidão perversa, auto imposta por um sadismo que consome seu redor, incluindo a si mesmo. Sônia está indo embora mas espera a pedido do irmão, então ela deita com Dr. Grilo, e ambos trocam carícias e flertes. Dr.

Grilo se porta em estado quase hipnótico, como se tivesse entorpecido por algo, se mostrando com movimentos leves e preguiçosos. Sônia tira a roupa, e se beijam logo após, com a mesma música que toca na cena inicial com Joãozinho da Gomeia, dando suspense e um tom ritualístico para a cena. As imagens alternam entre cortes com Vidimar na praia acendendo um charuto com velas acesas que estão firmadas na areia, e novamente ele coloca velas na boca, simulando a ingestão do fogo. As imagens e sons se alinham no teor ritualístico, e no conceito deglutido da antropofagia, dando ênfase que Vidimar não está somente se alimentando do fogo, mas de toda uma força cultural que é expressada.

Em outro plano, mostrando Silk e Grilo, ambos começam a ter espasmos e convulsões, em resposta ao ritual realizado anteriormente. Outras imagens de Vidimar “comendo as velas” preenche o quadro, em ângulos tortos e a câmera tremida. A relação exploratória entre patrão e funcionário elevada à insanidade dos personagens e dos contextos apresentados, mistura as linhas de amor e ódio, cuidado e agressão, desejo de liberdade e reclusão autoimposta. Quando os tremores corporais cessam, Grilo senta na cama e solta falas filosóficas sobre a reflexão da vida humana, sobre a dramaticidade de se viver e estar inerente a um destino que arrasta as pessoas. Existe uma certa sobriedade em Grilo, tal qual o personagem Aranha demonstra na análise anterior ao entrar em contato com a cultura brasileira, manifestada por símbolos e elementos ritualísticos afrobrasileiros, e logo após à uma indigestão, caracterizado por tremores, gritos e expressões extremas. Após a indigestão, uma racionalidade, que antes não pairava sobre os personagens, se manifesta nesse momento apresentando uma perspectiva diferente da qual era intrínseca aos personagens burgueses, cercado de melancolia e reflexões sobre a dificuldade e obstáculos da realidade.

Quando Sônia e Grilo se tocam, voltam os tremores convulsivos, e corta para Vidimar na praia com seu guarda chuva rasgado, onde toca música *Provei* composta por Noel Rosa e Vadico, interpretada por Noel e Marília Batista que fala sobre perceber que o amor não é suficiente, chegando a escolhas de não se envolver amorosamente. A música mostra uma evolução do personagem, que aos poucos persegue e a relação entre funcionário e patrão que está envolvida vai além das convenções da normalidade, promovendo sua desumanização.

As imagens voltam para o quarto de Dr. Grilo, onde o mesmo grita diversas vezes, enquanto Ignez se olha no espelho. O ar de sobriedade após as convulsões novamente é visto, onde o personagem olha para a câmera e diz que quem uma notícia para dar para Sônia, como se tivesse recebido uma visão, uma compreensão de algo antes não visto, dizendo que a personagem vai se livrar do Brasil e dos vexames daquele momento. Ele se refere a desumanização que o povo vive, ao mesmo tempo, num eterno frenesi dualista entre trabalhar e aceitar a miséria, também alinhando a fala em níveis políticos, sobre a superação dos períodos ditatoriais. Novamente retorna as convulsões e gritos.

Figura 19 - Quadro 1 mostra Sônia e Dr. Grito recebendo influências sobrenaturais a partir de manifestações culturais. Quadro 2 apresenta Dr. Grilo proclamando sua fala para a câmera



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6X6sUbjPG-I&t=3465s>

Vidimar aparece cantando na praia, e o personagem de Guará aparece e o empurra, batendo no homem, perguntando sobre sua irmã. Com um corte, Guaracy pega um telefone em um estabelecimento público e liga para a polícia, denunciando Sônia alegando que ela e sua família são comunistas e pede com firmeza, a prisão de todos. Vidimar é mostrado em um cômodo da casa de Dr. Grilo, onde novamente coloca velas acesas dentro da boca, apagando o fogo. Existe uma narração dizendo sobre salvação e condenação religiosa, refletindo no personagem que está cabisbaixo e pensativo, como se as falas sobre a eternidade dolorosa no inferno refletissem no espectro de Vidimar.

O quadro agora apresenta Sônia, Grilo e Vidimar na cama, onde o narrador continua suas falas, quase que num tom profético, dizendo sobre o fim dos tempos e a superação do mal que está encarnado nos humanos, dizendo que o mal pode triunfar durante a existência, mas que no fim dos tempos, ele será derrotado. Aqui o narrador cita Jesus e Lúcifer, reforçando o teor religioso e colocando um caráter subversivo e herético na figura de Jesus, como uma potência colonialista, o comparando com o mal que espalha pelo mundo, onde expulsou seu anjo preferido, Lúcifer. Pela alusão feita, o narrador diz que um último triunfo de Cristo será feito, dando a entender que após isso, Lúcifer irá finalmente dominar no fim dos tempos.

Dr. Grilo e Vidimar se beijam enquanto Silk observa e fala em voz alta, se perguntando se ela deve matar o Dr. Grilo. Ele está em estado hipnótico em algum tipo de possessão, enquanto Vidimar o guia, invertendo os papéis submissos. O seu patrão se mostra em estado de choque além de estar suscetível a manipulações, pois não reage aos movimentos de seu funcionário, nem se importa com os questionamentos de Sônia sobre sua possível tentativa de assassinato. Vidimar canta seus pontos e canções tradicionais, e Grilo vai encantado até ele, mas assim que o beija, começa a gritar escandalosamente, novamente tendo uma reação de indigestão após a absorção da força cultural, relacionada naquele momento ao canto.

Mesmo Sônia não tendo vínculos mostrados na narrativa com Dr. Grilo, metaforicamente o antagonista representa uma burguesia onde agride e explora as classes menos favorecidas, tal classe a que Silk pertence. A personagem de Ignez tem uma certa ciência do que a persegue, em relação ao fantasma que paira ao seu redor, relacionando a uma elite perversa. Tendo que ela reconhece seu vilão, Dr. Grilo se mostra como uma personificação do que vem perseguindo desde o início do filme. Lembrando que alegoricamente o fantasma já foi relacionado à assuntos ancestrais, desde a época da colonização, se alinhando aos temas centrais antropofágicos ao ver sganzerlano, como toda sua indigestão e incômodo dos fatos apresentados. Vendo também que Silk atua na prostituição, comparando também uma personagem explorada sexualmente, assim como seu

irmão é por Dr. Grilo. Metaforicamente, é relacionado o mesmo sistema que abusa dos dois, mas com personificações diferentes.

Num corte, Dr. Grilo arregala seus olhos e diz para Sônia, como em uma profecia, que ela vai voltar para a favela, e não sairá de lá, e dentro de uma hora, ela viverá há 10 centímetros do chão, morrerá e ressuscitará como uma nova pessoa, fazendo novamente uma analogia a figura religiosa de Jesus, porém em relação ambígua a última referência do mesmo. O personagem se mostra mais insano pelas suas falas, onde grande parte são metáforas associadas à transformação e rebelião. Ele completa falando que Sônia vai se apaixonar cada vez mais pelo lixo, e onde terá empatia pela dor e pela fome que o povo ao seu redor sofre, em contraste a sua repulsa que foi manifestada durante o filme.

Vidimar aparece beijando Dr. Grilo ao som de Gilberto Gil, e Sônia se pergunta novamente se deve matá-lo. Ela toma uma iniciativa e enforca Grilo. Seu irmão hesita, mas segue seus passos e o enforca e o sufoca com um travesseiro. Dr. Grilo não consegue reagir e cai morto no chão, representando a grande reviravolta dos personagens, que traziam traços da marginalização e uma certa submissão. Mesmo com a irreverência de Sônia, ela tem um fantasma que sempre a assombra, mostrando a personagem intrínseca a perseguição, a opressão contra a mesma, principalmente associando suas falas durante o filme sobre o delírio, a fome e alienação inerente ao ser humano. Ao fundo, a música e o violão de Gil dá lugar ao agitado rock com guitarras elétricas de Little Richard e sua música Long Tall Sally, dando um alto aspecto tropicalista na obra e suas fusões de estilos, contrastando a música brasileira anterior, tanto por Gil, tanto pelas músicas afro brasileira, com o rock em inglês cheio de influências americanas como rockabilly e country. Quando Dr. Grilo cai morto no chão, toque de tambor tocam ao fundo.

Na próxima cena ainda é visível a alienação mesmo com a mudança repentina, onde Vidimar grita pela rua que seu patrão o traiu com sua irmã, e suas roupas todas rasgadas. Os atores sociais ao redor olham para a performance, enquanto ele corre nas areias de uma praia e rola no chão. Em contrapartida, Sônia Silk aparece andando na rua entre os carros, onde a mesma dá a entender que está trabalhando fazendo programas. O próximo corte mostra Sônia e Guará em cima de uma enorme escavadeira, enquanto ela roda 360 graus e os personagens dançam freneticamente em cima dela.

A voz de Sônia aparece e fala sobre ela, onde passa por uma transformação, dizendo que antes a fome não a deixava pensar, mas agora a fome permita que ela não pense mais nos fantasmas que a assombram, mas sim na fome coletiva que existe, dando alusão da saída da alienação que tanto é retratada no filme, onde muitos não conseguem, como seu irmão que ainda está alucinado no patrão mesmo depois de sua morte.

“Antes a fome não me fazia pensar, não em mim, ou nos espíritos dos meus amantes, mas a fome faz pensar em cada vez mais na fome dos outros azarados da Terra. É preciso mudar a face do planeta, transformar pela violência esse mundo errado, vagabundo e metido a besta.” (Helena Ignez, no filme Copacabana Mon Amour, de 1970)

Primeiramente, a declaração aborda a questão da fome e sua influência nas percepções e pensamentos. Ignez descreve como a fome a fez pensar não apenas em sua própria situação, mas também na fome que aflige outros menos afortunados em todo o mundo. Esse insight

revela uma nova visão de preocupação humanitária e empática, sugerindo que a privação pode despertar uma consciência mais ampla para as necessidades dos outros e, por extensão, para questões sociais e econômicas mais amplas. Além disso, a fala aponta para a necessidade de transformação e mudança no mundo. Helena Ignez expressa a ideia de que o mundo está "errado" e "vagabundo", sugerindo uma insatisfação profunda com a ordem estabelecida.

A chamada à ação, mencionando a transformação pela violência, indica um desejo de revolução ou ruptura com as estruturas vigentes. Isso pode ser interpretado como uma crítica à desigualdade, à injustiça e ao sistema vigente, com o reconhecimento de que, para se alcançar uma mudança significativa, pode ser necessária uma ação mais enérgica. Sônia também dá alusão uma transformação do mundo, como ela se transformou, através da violência, estimulando uma resposta contra a repressão, num estopim tão intenso quanto a mesma, dando ideia também da luta armada contra a ditadura, se alinhando novamente os filmes de Sganzerla como um cinema de guerrilha, que incentiva as respostas violentas de parte desfavorecida da população em direção aos opressores. Helena Ignez, assim como no outro filme, cita o mundo como “planetazinho vagabundo e metido a besta”, referenciando a forma que nossa sociedade é composta e disposta. O filme termina com Videmar na favela gritando “Alô Brasil, alô América”, sendo uma metáfora para um convite de um despertar social, rompendo as barreiras da alienação política e religiosa e tendo uma consciência da fome e da realidade.

4.4. Análise geral de *Copacabana Mon Amour*

O material em questão foi captado em película de 16mm e depois ampliado para 35mm, filmado em *cinemascope* e câmera na mão com uma duração total de 85 minutos. Ele é predominantemente caracterizado pelo uso de cores, embora contenha algumas sequências em preto e branco. Em uma fase mais recente, mais precisamente em 2013, foi realizada uma restauração abrangente desse material, uma vez que os negativos cinematográficos e as trilhas de áudio originais estavam em condições precárias. A análise realizada neste estudo se baseou na versão final resultante dessa última remasterização.

O pôster promocional do filme carrega a frase que marca o sentido do filme “uma miscelânea alucinatória de todos os tipos de êxtase”. A extravasão das emoções é um dos grandes focos narrativos do filme, mesmo que essa seja uma característica marcante e presente nos filmes de Sganzerla. Em *Copacabana Mon Amour*, o delírio é multiplicado em suas potências, quase um personagem personificado numa figura fantasmagórica, repleta de simbolismos e múltiplos significados, que persegue a protagonista Sônia Silk desde seu nascimento. Mas também, essa forma alucinógena está presente em vários outros aspectos, em suas formas de ser, como a metáfora para irracionalidade, a alienação coletiva, ou então em referência ao tenebroso histórico de colonização de séculos a fio, e até mesmo à própria fome encarnada.

A protagonista tem desejo imenso de cantar na Rádio Nacional, onde sua mãe expõe que Silk se perde na realidade, passando horas cantando no espelho, se maquiando para se esquecer dos problemas reais, como a falta de comida. A personagem mostra em diversas falas e ações que além de ser um desejo, é um propósito que dá vida a ela e conseqüentemente a salvará de sua situação. Curiosamente, quando a mesma diz que conseguiu ganhar um

prêmio na rádio, a personagem ainda se mostra num estado ilusório e principalmente agressivo, onde chega a questionar as convenções que o mundo emprega. Constantemente se torna um vício em cantar na rádio, as únicas motivações que a personagem aparentemente deseja.

Essa agressividade fora do real também é expressada por Vidimar, que nitidamente age por irracionalidade por muita das vezes, se mostra vivendo duas vidas distintas, onde uma usa roupas rasgadas, come dejetos do lixo, grita escandalosamente por diversas vezes, e outros momentos usa roupas comportadas e trabalha sendo funcionário de Dr. Grilo, o antagonista da obra, um homem aparentemente muito rico e conhecido, onde usa de sua influência pessoal para realizar jogos psicológicos com Vidimar, tendo o objetivo de controlá-lo de formas exploratórias e totalmente agressivas. Além de servir seu patrão com ordens agressivas, ele apanha violentamente de Dr. Grilo, que ao mesmo tempo, o explora sexualmente.

Ambos os extremos são colocados na relação dos dois personagens em foco, onde Vidimar se encontra imerso em um profundo estado de paixão por seu empregador, deixando de lado princípios básicos de autopreservação. Sua devoção o leva a uma posição de objetificação, em que ele encontra prazer em estar sempre disponível e em prontidão para seu patrão. Essa dinâmica reflete não apenas o trabalho exploratório comumente encontrado no Brasil, mas também funciona como uma interpretação contemporânea dos resquícios de uma colonização que, embora a escravidão tenha sido oficialmente abolida e condenada por lei, ainda perpetua práticas e mentalidades prejudiciais que contribuíram para a formação do país.

As relações de uma forma geral são divididas entre admiração e repúdio, amor e ódio, certezas e dúvidas. Desde a relação entre mãe e filhos, que são marcadas por gritos ignorantes, a relação de irmãos entre Sônia e o irmão, que se mostra muito conturbada, a ponto de Vidimar realizar agressões, assédios e até mesmo tentar roubar a irmã, mas antemão, ambos possuem vínculos familiares o suficiente para se unirem no propósito final e acabar com as violências de Dr. Grilo, que Vidimar é vítima, mas sendo uma metáfora com toda sua classe social, representando o povo brasileiro como desunidos, irracionais e alienados, tal como referenciado diversas vezes na narração.

Silk também mostra relações turbulentas em seu trabalho, onde os momentos com sua cliente interpretada por Lemmertz, e em momento algum em suas conversas existe espaço para diálogos. O individualismo aparenta ir além do senso de coletividade geral, impedindo a capacidade mínima de empatia, gerando agressividade e repúdio contra o próprio povo.

Por outro lado, a personagem Silk representa um aspecto significativo de emancipação feminina, desafiando as expectativas machistas enraizadas na sociedade. Ela encontra prazer em estabelecer seus próprios termos, muitas vezes assumindo uma postura de autoridade e desafiando até mesmo ameaças de prisão e as limitações legais. No entanto, o dualismo de sua personagem também revela momentos de abuso e submissão. Em um ponto da narrativa, após ser vítima de um golpe em que não recebeu pagamento por seus serviços como garota de programa, Silk se mostra fragilizada. Esse ciclo polarizado de liberdade e vulnerabilidade reflete, de forma metáforica, a complexidade da condição humana, em que até mesmo os personagens mais resolutos podem ser explorados dentro de um sistema que, como demonstrado por Sganzerla, pode levar à perda da racionalidade e à quebra de princípios morais.

Os personagens marginalizados têm uma visão distorcida de si mesmos e de dos próprios valores, onde se mostram em esquemas totalmente complexos. O personagem de Guará possui falas importantes que compõem o senso crítico do filme, expondo a fragilidade do sistema econômico do país, mas mesmo assim assume posturas “colonizadoras” ao flertar com Silk e tentar fazê-la submissa, além de planejar explorar seu trabalho. O mesmo também os denunciou para a polícia, em contrapartida das suas falas de protesto em cenas anteriores.

Dentro do amplo contexto de ironia presente na narrativa, a trama estabelece nuances que transitam entre elementos nitidamente realistas e outros de natureza mais subjetiva, o que por vezes confunde a percepção dos fatos relativos aos personagens e à temporalidade da história. Um exemplo dessas ambiguidades é a apresentação da personagem Sônia, que afirma vir de uma família muito rica, mas que, injustamente, foi expulsa de casa aos 13 anos de idade devido a uma gravidez. No entanto, paralelamente a essa narrativa, a trama insere elementos fantasiosos, quase míticos, relacionados à linhagem da personagem. Ao alegar que é perseguida por espíritos desde o ano de 1635, durante uma viagem em um navio negreiro, a história incorpora metáforas que aludem aos eventos históricos concretos, relacionando de maneira indissociável a saga dos personagens à história do Brasil, particularmente no que diz respeito à colonização do país.

A alienação, no entanto, é um elemento predominante na maioria das situações vivenciadas pelos personagens. Suas emoções e ações são frequentemente obscurecidas por frustrações, ambições e medo, levando-os a um estado de entorpecimento. Nesse cenário, a alienação surge como uma constante, na qual as pessoas parecem desconectar-se do mundo real, mergulhando nas profundezas de suas imperfeições emocionais. Esse estado de irracionalidade frequentemente resulta na perda da capacidade de distinguir claramente as noções de moralidade e, por vezes, dificulta o exercício de um pensamento crítico eficaz. Essa preocupação com a alienação e a falta de pensamento crítico reflete as inquietações da época em que a obra foi produzida, especialmente em um contexto de censura e controle seletivo da disseminação de informações, que aumentava significativamente o potencial de manipulação das massas.

Do ponto de vista religioso, a obra incorpora uma variedade de elementos afro-brasileiros em sua narrativa. Isso se manifesta por meio da representação de rituais da Umbanda e do Candomblé, que são encenados no filme, bem como pela inclusão de músicas de cerimônia e cânticos tradicionais dessas tradições nas composições da trilha sonora. Um elemento importante a considerar é a perseguição sobrenatural que acompanha a personagem Silk desde seu nascimento, levando-a a buscar auxílio no início do filme para afastar esses espíritos, e mostra que seu irmão também está afetado. Essa obra exemplifica a ambiguidade presente nos aspectos culturais abordados, na qual a representação cultural pode ser interpretada ora como um símbolo de alienação, ora como uma expressão cultural autêntica que metaforicamente representa o povo marginalizado retratado na narrativa.

Embora tenha gerado dualidades na narrativa, os elementos religiosos desempenharam um papel crucial na superação do antagonista, que foi submetido a rituais realizados por Vidimar, que estava profundamente apaixonado. Quando Grilo é atingido, seu personagem passa por uma transformação psicológica intensa, questionando não apenas a si mesmo, mas também o ambiente ao seu redor. Esse momento é marcado por gritos desesperados e

convulsões aterrorizantes, representando como uma expressão popular que pode interferir nos processos colonialistas, mas que ao mesmo tempo pode levar ao êxtase e suas alienações.

Embora sua morte tenha sido premeditada por Sônia, os personagens não têm relações diretas entre si, sendo apenas o padrão de seu irmão, e a partir dele que se conheceram, e então, tiveram relações, traindo seu irmão. Mas além de algumas cenas em que colocam os três personagens juntos, não existe outro fato que possa ligar Sônia à Grilo. Olhando sobre a ótica simbólica, ambos os irmãos compartilham do mesmo sentimento do desgaste exploratório vindo de um mesmo sistema, que sugam as pessoas a partir de interesses desiguais, onde a fome de uns passa a ser sustento de outros, colocando as pessoas num estado crítico mental, a beira da alienação. A onda fantasmagórica, é sentida por Silk em todos momentos, deduzindo que seja esse o fantasma, a sensação extracorpórea da injustiça, da fome, e da exploração. Sônia percebe a desrealização do seu desejo e toda a alienação que veio junto com ele e com isso passa a reconhecer a fome dos outros, representado pelas angústias individuais e coletivas do povo.

Com essa consciência despertada após matar o que causava sua fome, Sônia diz que a coletividade só irá sair dessas amarras da alienação quando se rebelarem também, referenciando o mundo como um lugar desesperançoso e ignorante. Com essa informação, dentro de seu contexto histórico, existe uma inclinação para o incentivo da luta armada, ou até mesmo um radicalismo maior na defesa da identidade coletiva e individual, dado que os últimos séculos foram erguidos na base da exploração, levando o povo à loucura. A posição radical, que desde o início do filme, é incorporada de forma sutil e metafórica. Sônia livre dessa amarra, ou seja, livre da influência da alienação, começa a ter perspectivas diferentes sobre si, e sobre o outro. Quando ela grita dizendo que tem pavor da velhice e horror à pobreza, é enfatizado os problemas relacionados ao outro - e a si, pois ela mesmo reflete a classe que está criticando.

O enfoque narrativo não busca apresentar uma história linear facilmente compreensível, os elementos literais e alegóricos muitas vezes se mesclam e contradizem, intensificando o desconforto retratado através de gritos viscerais, ângulos de câmera trêmulos e fora do comum, bem como sua montagem complexa, onde algumas cenas possuem vários takes filmados como escolha estilística, dando uma sensação de desgaste nos personagens, que estão remoendo várias e várias vezes a mesma situações em um looping.

4.5. Semelhanças e os fatores antropofágicos e tropicalistas.

A convergência notável entre os filmes "Copacabana Mon Amour" e "Sem Essa, Aranha" se manifesta, em primeiro lugar, no ano de produção e, de maneira não menos significativa, em suas abordagens cinematográficas de natureza radical, além de estar intrinsecamente relacionada ao contexto sócio-político em que foram concebidos. Ambos os filmes, produzidos no mesmo ano e em um curto período de tempo, desempenham um papel de destaque no panorama do cinema brasileiro, particularmente no âmbito do cinema de Sganzerla e no contexto do cinema marginal.

Essas obras cinematográficas fazem menção à revolta armada do povo contra a corrupção e o estado de alienação política que se solidificou desde o golpe militar de 1964.

Essa referência explícita ressalta a natureza caótica e repulsiva presente nas narrativas dos filmes, os quais não apenas denunciam as injustiças e a corrupção, mas também buscam ampliar o debate sobre a situação do país em termos sociais e culturais. Eles representam uma nítida ruptura com as convenções cinematográficas tradicionais e buscam uma expressão artística mais livre e desinibida.

Ambas as obras apresentam ligações com movimentos culturais como a antropofagia e o tropicalismo, embora em níveis e formas distintas. Diferentemente da antropofagia oswaldiana, que usa da cultura nacional para assimilar elementos estrangeiros, e do tropicalismo, que amalgama diversas referências globais, a abordagem antropofágica de Sganzerla pode ser considerada como uma espécie de indigestão metafórica. Nesses filmes, a absorção dos elementos culturais é influenciada pela fome, que é uma presença constante nas vidas dos personagens marginalizados. No entanto, essa absorção não consegue dissociar-se das raízes culturais nas quais está enraizada, revelando a persistência de antigos processos de colonização, o racismo estrutural e práticas arcaicas que permeiam as narrativas.

Ao realizar o processo de deglutição, esses aspectos entram em ebulição dentro do personagem, onde a atuação mostra visível o tormento sentido em seus contextos, por mais que não haja explicações ou sentidos óbvios para suas colocações além da fome metafórica que é explorada. As condições mínimas dos personagens, que já estão nauseados de si mesmos, eleva o impulso, como se fosse um exorcismo. A antropofagia de Sganzerla trás esse incômodo, e logo após essas reverberações bizarras, os personagens misteriosamente tomam um nível de consciência, mesmo que baixo, mas conseguem definir pouco a pouco o que ocorre em seus cenários. As falas de crítica política reafirmam esse momento de racionalidade logo após uma absorção geral, e tal como a antropofagia e o tropicalismo, esses artificios são usados contra a colonização, onde suas falas gritadas reverberam as confusões em resposta ao que veem sido sofrido e provocado.

Mesmo com o mínimo de consciência, não é suficiente para escapar os personagens de uma certa alienação, que é sempre presente. Tema recorrente na forma como o filme retrata a sociedade como um todo, em que as pessoas parecem indiferentes ou alheias aos eventos políticos que ocorrem ao seu redor. Em *Sem essa, Aranha*, alguns personagens se tornam conscientes dessa cegueira que percorre a narrativa, mas não é suficiente para deixá-los livres do poder exercido pelo outro. Existe até a ciência no filme “que é preciso pecar em dobro para o mundo não virar de pernas pro ar”, sabendo que a única manifestação eficiente contra a conturbação política seria uma revolta violenta. Essa afirmação reflete o sentimento de desespero e impotência dos personagens diante da opressão política e da alienação generalizada. A ideia de “pecar em dobro” pode ser interpretada como uma referência ao ato de se envolver em comportamentos marginais e extremos como uma forma de resistência ou de encontrar um sentido na vida, uma vez que a alienação e a falta de perspectiva são dominantes.

Em *Copacabana Mon Amour*, a alienação também é vivida em relação aos personagens, onde é descrita como uma condição da fome, onde a miséria eleva a percepção mental, e nisso, o ser para de se questionar dentro da racionalidade e acaba se envolvendo em um redemoinho de sentimentos turbulentos desenfreados pelo escapismo, conformismo, e novamente a cegueira social e política, que torna incapaz de interpretar os sentidos mais básicos, e imerge os personagens num universo animalesco, onde eles arrastam e gemem de

diferentes formas, concluindo que toda essa deturpação mental se trata de um efeito antropofágico, do colono para o colonizado, consumindo-o por inteiro. Em alguns contextos específicos, é viável interpretar a fome como uma metáfora que transcende as necessidades físicas, representando a carência não apenas de alimento, mas também de direitos de cidadania e do reconhecimento de sua própria humanidade. Nesse sentido, a fome não se limita à privação de comida, mas abarca a privação de condições básicas da própria identidade individual e coletiva que é representada.

Nos dois filmes temos personagens centrais ligados à uma burguesia opressora, onde explora sem empatia alguma uma classe trabalhadora, geralmente ligados a eles. Em *Sem essa, Aranha*, o personagem feito por Jorge Loredó agride seus funcionários, assedia suas esposas, onde o ser humano em sua volta se torna uma propriedade objetificada, explorando trabalho de artistas em sua casa de prostituição, chegando até mesmo matar um deles apenas para saciar seu egoísmo e poder em um tipo de ritual. Em *Copacabana Mon Amour*, vemos o Dr. Grilo que também agride fisicamente seus funcionários, onde ele explora Vidimar de todas as formas possíveis, do psicológico ao sexual.

Curiosamente, ambos personagens possuem nomes de insetos, que metaforicamente, faz alusão a pequenas criaturas, que geralmente grande parte da população tem uma certa repulsa, sendo a aranha peçonhenta, venenosa, que silenciosamente arma uma emboscada para sua presa, e o grilo como um ser que devora plantações, anda por cima do lixo e precisa de luz para ficar por perto, dando alusão ao personagem e sua maldade encarnada ao se aproveitar das pessoas e tirar suas humanidades. Pode-se dizer que Vidimar é consumido por Grilo, onde ele retorna de uma digestão sem identidade, se identificando com o lixo e a miséria. A relação entre os dois também se estende no desequilíbrio mental que ambos possuem, a classe social elevada que depende da exploração de classes mais baixas para sua contínua ascensão desigual.

As personagens femininas nos dois filmes carregam uma força de denúncia, onde elas performam em frente a câmera dando ritmo e intensidade ao frenesi proposto, citando a atuação de Helena Ignez e Maria Gladys, que imprimiram a visceralidade em sua forma mais palpável e concreta, sejam nos gritos, tremores, convulsões e palavras de efeito não esperadas, sejam no arquétipo ousado e anti heróico, o que geralmente é esperado numa revolta, pelo menos em uma incitação a uma revolução, onde a figura das anti heroínas são uma das poucas constantes linhas de raciocínio ligadas a racionalidade e as curvaturas fora de toda a alienação coletiva. Elas sentem a todo momento que algo errado está acontecendo, mesmo não conseguindo intervir ou frear as loucuras desenfreadas que são mostradas.

Em *Sem Essa, Aranha*, os gritos e convulsões desempenham um papel crucial na representação da alienação e da angústia existencial dos personagens. Os personagens frequentemente expressam sua frustração, desilusão e desespero por meio de gritos que ecoam a sua desconexão em relação à sociedade e à política. As convulsões também podem ser vistas como uma manifestação física da tensão e da pressão psicológica que experimentam, sublinhando o caos emocional que permeia a narrativa. Não há personagens que escapem do bizarro, do kitsch, do exagerado, seja em confinamento, seja na rua.

No cinema de Rogério Sganzerla, um elemento que se destaca é a presença marcante da dualidade, que se manifesta de diversas formas ao longo das narrativas. Esta dualidade permeia os personagens, que frequentemente se mostram ambíguos em suas decisões,

palavras e, principalmente, em seus relacionamentos interpessoais. Um aspecto notável desse fato é a coexistência de sentimentos conflitantes, como violência e admiração, que são canalizados de forma simultânea, resultando em explosões de sentimentalismo exagerado. Esta complexidade emocional cria um cenário no qual os próprios personagens enfrentam dilemas e incertezas constantes, muitas vezes sem conseguir discernir qual caminho seguir diante das questões que surgem.

Pode ser exemplificado em situações em que os personagens se veem confrontados com escolhas difíceis. Por exemplo, eles podem se questionar se devem permanecer ao lado de alguém que exerce violência sobre eles ou fingir admiração e afeição. A dualidade também se estende a questões de nacionalidade e exploração, onde os personagens se debatem entre defender fervorosamente a identidade nacional ou ceder à tentação do exploratório e do desconhecido. Além disso, a dualidade se manifesta em conflitos éticos, nos quais os personagens se veem divididos entre a manutenção da ordem e a adesão ao caos e ao anarquismo como formas de resistência.

Nesse contexto, a maioria dos personagens de Sganzerla opta por ambas as respostas ao mesmo tempo, resultando em um acúmulo de tensão mental e emocional. Essa dualidade, longe de ser evitada, é explorada de forma destemida, revelando o turbilhão interior dos personagens. Essa abordagem intensifica a complexidade dos retratos psicológicos apresentados e reflete sobre as ambiguidades inerentes à natureza humana dentro da obra e à complexidade das escolhas morais e éticas.

Tal exploração pode ser refletida no tema da prostituição. Aranha engana e explora sexualmente seus funcionários, que são artistas, e trabalham num bordel. Dr. Grilo objetifica seus funcionários, inclusive com teor sexual. A denúncia presente oferece uma visão reveladora do perfil dos antagonistas, cujas ações e comportamentos são frequentemente caracterizados pela exploração de pessoas marginalizadas. Nesse contexto, os vilões da narrativa encontram apoio em serviços prestados por indivíduos em situações de precariedade, frequentemente submetidos a desilusões mentais, torturas físicas e psicológicas. Este estereótipo do homem rico explorador, em particular, emerge como o verdadeiro antagonista da história, mesmo que outros personagens estejam envolvidos em uma desinibição ética, corroendo as tradições sociais estabelecidas, que, por sua vez, se revelam como alicerces frágeis em nossa sociedade.

Nessa concepção única e que se diferencia do idealizado pelo movimento da antropofagia e do tropicalismo, as obras de Rogério Sganzerla utilizam esses elementos como uma linguagem distintiva. A ideia de digestão, ou mesmo de indigestão, desempenha um papel fundamental na amplificação dos elementos brasileiros nas obras, seja na trilha sonora, seja nos aspectos visuais.

Em *Copacabana Mon Amour*, a presença de Gilberto Gil, em seu período de exílio, é um destaque significativo. Esse exílio foi motivado pela reação ao tropicalismo em resposta à ditadura militar. Elementos que antes eram associados a artistas como Os Mutantes, Caetano Veloso e Gal Costa são retratados e incorporados em uma trilha sonora original, que mescla inglês com português, criando uma vivacidade que é distintamente brasileira. Personalidades notáveis como Joãozinho da Gomeia e Luiz Gonzaga em *Sem Essa*, Aranha participam visualmente nas obras, trazendo elementos culturais que enriquecem as cenas com uma densa

concentração de símbolos que se conectam aos atores sociais, transmitindo uma força popular que se contrapõe à repressão presente na narrativa.

A religiosidade nacional é bem representada mostrando signos presentes no candomblé, na umbanda, na quimbanda, e em diversas culturas indígenas, exaltando suas entidades, tradições populares e ajudando a compor a aura sobrenatural das obras. Vários personagens se utilizam de entidades para dar uma direção na perdição em que se encontram, mas ao invés de ir em busca de uma salvação, é adicionado os aspectos alienadores que sempre estiveram presentes. Por mais que seja uma tentativa de resgate da cultura popular, Sganzerla adverte que as crenças geram conformismo, mesmo colocando as religiões afro brasileiras em evidência, e até mesmo de forma superior ao cristianismo. Aranha, mesmo cristão, assume no filme que o verdadeiro caminho seria a Quimbanda, pois as energias densas teriam mais afinidade com o brasileiro.

Vidimar também recorre às entidades e as cerimônias ritualísticas para alcançar o que deseja. Sendo assim, a cultura religiosa afro-brasileira serve como alegoria da voz popular, o poder intrínseco nas raízes brasileiras, que certas vezes são ocultadas ou até mesmo deturpadas envoltas de alienação. Mais uma vez, a dualidade regendo os elementos em cena, junto aos personagens. O fato de Aranha e Grilo se humanizarem após suas indigestões culturais, traduz um pouco a metáfora do verdadeiro poder popular, representando a capacidade de mobilidade do povo contra seus agressores. Dualidade que se alinha com a ironia, voltando novamente às características antropofágicas.

Além disso, os antagonistas também se apropriam desses elementos culturais, resultando em uma deglutição indigesta que leva a reações antropofágicas, como previamente explorado. Por outro lado, no caso do povo retratado nas obras, essa indigestão não se manifesta na expressão cultural, mas surge quando a burguesia os considera meramente como uma de suas propriedades, mostrando que cada personagem possui seus estigmas e suas próprias estruturas, que são moldadas com dados sociais.

Assim, a utilização de elementos do tropicalismo e da antropofagia não seguem um enfoque tradicional, mas sim uma abordagem que os revigora e os reinterpreta. Essa técnica contribui para uma linguagem cinematográfica única e distinta, que ressalta a diversidade e a complexidade da cultura brasileira, enquanto também enfatiza as tensões sociais e políticas presentes na sociedade da época. A reinterpretação desses elementos culturais por Sganzerla é uma manifestação da inovação e da criatividade que caracterizam o cinema marginal brasileiro.

O *kitsch* tropicalista também vem recheado, dando superficialidade nas caracterizações, principalmente de Aranha, que performa unicamente através do exagerado. Essa abordagem irônica do kitsch tinha a intenção de subverter as convenções estéticas e sociais da época. Os tropicalistas desafiaram a ideia de que a cultura popular e o kitsch eram necessariamente inferiores à alta cultura, apontando para o valor intrínseco e o potencial artístico das manifestações culturais tidas como "vulgares".

Isso aponta uma crítica direta às hierarquias culturais tradicionais e à busca por uma autenticidade cultural, justamente tal hierarquia que Aranha representa. Ao adotar o kitsch de forma provocadora, o tropicalismo também buscou refletir a natureza híbrida e contraditória da cultura brasileira, que é uma mistura de influências eruditas e populares, tradição e modernidade. O kitsch, nesse contexto, tornou-se uma ferramenta para explorar a

complexidade e a diversidade cultural do Brasil, bem como para questionar as noções convencionais de autenticidade e bom gosto.

Reforçando o *kitsch* através da ironia e paródia, outra característica importante e marcante do tropicalismo, e em partes da antropofagia - que utiliza a ironia, mas não em tons paródicos - apresentam um tom irônico e provocador em diversas cenas e diálogos, desafiando as intervenções culturais e sociais da época. Essa abordagem irônica era uma forma de crítica social e política, com o objetivo de questionar as normas estabelecidas e provocar reflexões, principalmente para a burguesia, vendo Aranha e Grilo como pessoas que se utilizam do sarcasmo e da loucura como artifícios corriqueiros para conseguir o que se deseja.

A antropofagia cultural também questiona as hierarquias e desafia a ideia de que a cultura brasileira deve ser submissa à outras. Em ambos os filmes, as narrativas exploram as dinâmicas de poder e opressão, destacando o impacto da exploração e da marginalização, voltando novamente para a característica antropófaga central, que retorna à resposta agressiva a colonização.

Considerando a abordagem de Sganzerla, que incorpora a filosofia antropofágica em suas interpretações, eleva-se a perspectiva da "deglutição" a um nível de náusea e vômito. Essa analogia ressalta uma digestão interrompida pelos desvios e disfunções da sociedade, que forçam os personagens a questionar profundamente suas crenças e desejos.

Em síntese, na cinematografia de Rogério Sganzerla, identificamos elementos marcantes da antropofagia oswaldiana, influências significativas e participações no movimento tropicalista, bem como uma reinterpretação peculiar da antropofagia, caracterizada por uma espécie de indigestão crônica e deturpada, que reflete as complexidades da colonização e sua relação com a cultura brasileira.

Nesse processo, o absurdo, o irreal e a violência desempenham papéis essenciais, agindo como catalisadores de transformação. É por meio desses elementos disruptivos que os personagens são levados a confrontar sua dualidade interior, permitindo-lhes discernir o caos que os circunda. Essa abordagem provocativa de Sganzerla destaca a capacidade da arte e do cinema de expor as contradições da existência humana e de questionar as normas sociais, desafiando o público a refletir sobre a complexidade do mundo que os rodeia, para que a partir disso, seja feita uma revolução.

05 CONCLUSÃO

“Tem que pecar em dobro pro mundo virar de pernas pro ar” é uma das frases emblemáticas que exemplifica com eficiência o potencial subversivo que existe no cinema de Rogério Sganzerla, e esse foi um dos grandes motivos de ter se tornado um dos porta-vozes do amplo cinema marginal brasileiro. Mesmo sendo uma onda artística efervescente onde havia uma multiplicidade de temas, seus dois primeiros longa metragem, *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1969) são marcos significativos sob o extenso “guarda-chuva” que é o cinema marginal, que, apesar de ser um movimento artístico diversificado em termos estilísticos, encontrou em Sganzerla um dos seus principais protagonistas, que desafiou algumas convenções já estabelecidas no meio cinematográfico.

Nos filmes analisados, *Sem essa*, *Aranha* e *Copacabana mon amour* apresentam aspectos complexos, uma vez que incorporam temas que antecedem seu tempo, e simultaneamente, moldando tais elementos em uma visão única e peculiar. Visto que a antropofagia, junto com o tropicalismo são um dos pontos mais fortes vistos nas obras produzidas pela *Belair* é dito complexo por anteceder o seu tempo, pois a antropofagia tinha suas próprias questões, indissociáveis a sua época, onde dificilmente havia representações artísticas com valores culturais nacionais de forma ampla e popular. Na época do tropicalismo, já havia uma boa incisão da cultura brasileira, diferentemente dos anos de 1920 que a predominância eram replicações externas, sem o costume coletivo para fundamentar os aspectos ancestrais e tradicionais do país em posição de arte estabelecida. Em contrapartida, havia pouca liberdade em decorrência ao regime militar, onde pode se adequar aos seus interesses de acordo com a época.

A Antropofagia surge em um contexto no qual o Brasil ainda estava imerso em uma profunda dependência cultural de padrões estéticos e artísticos estrangeiros, notadamente de origem europeia. Esse movimento cultural e artístico emergiu como uma tentativa de romper com essa dependência e, simultaneamente, de forjar uma expressão autêntica que refletisse as raízes e a riqueza da diversidade brasileira intrinsecamente ligada a um sentimento de nacionalismo cultural, na construção de uma representatividade distinta.

No cerne desse movimento estava uma postura de oposição ao elitismo cultural que prevalecia na época. Os defensores da Antropofagia argumentavam que as elites brasileiras frequentemente se entregavam a uma imitação acrítica dos padrões culturais estrangeiros, negligenciando as manifestações culturais populares do povo brasileiro. Nesse sentido, a Antropofagia assumidamente se posiciona em prol da valorização das culturas locais e da promoção da diversidade cultural, chamando a atenção para a importância de reconhecer e celebrar as diferenças em vez de reprimi-las. O movimento assumiu uma posição crítica em relação à excessiva influência estrangeira na cultura brasileira, sustentando que essa influência frequentemente obscurecia a identidade nacional.

Por meio de sua metáfora da deglutição, a Antropofagia propunha a apropriação criativa e transformadora de elementos culturais estrangeiros como uma estratégia para superar essa influência. A ideia subjacente era a de que ao “comer” simbolicamente esses elementos, eles poderiam ser assimilados e adaptados à realidade brasileira, evitando assim serem “comidos” ou absorvidos de volta como forma submissa e não crítica.

Os filmes de Sganzerla, significativamente andam num pensamento parecido, onde peculiaridades antes não exploradas de forma branda, foram deixadas em um rótulo a parte por muito tempo, onde se entenderia serem os filmes marginais. Esse movimento marginal por si só já se entende por um tipo complexo de categorização, por serem filmes com baixo orçamento que não eram enquadrados na típica cinematografia.

Apesar da nomenclatura, diversos tipos de filmes eram feitos, curtas, longas, documentários, cinema de gênero, filmes artísticos e várias outras catalogações possíveis. Cada região tentou explorar o que era referido como cinema marginal, aumentando mais ainda seus fatores de pluralidade, compondo diferentes visões e maneiras de entender a realização e produção de filmes. Por isso, ao se destacar do que era fabricado em produções cinematográficas mais conhecidas, foram agrupadas em um único nicho, mas que dele pode se destrinchar diversos segmentos e referências distintas.

Olhando com uma visão a parte, do que carrega o cinema marginal, os filmes de Rogério trazem fortemente um estereótipo do que seria esse movimento múltiplo, que é fortemente lembrado como ruidoso, desgovernado e caótico, mas seria sim essa, características do cineasta, mas que sua popularidade entre os amantes do cinema, de uma forma equivocada coloca essas obras a frente dessa onda de filmes marginal.

Com diversas distinções à parte, Sganzerla realizou suas produções idealizando as sensações erráticas, desde sua estética, a suas tortuosas narrativas que se misturam com a realidade do Brasil de 1960 e 1970. Tais sensações, que eram repassadas de maneiras mais sutis dentro do cinema convencional, aqui são extremamente exageradas e espontâneas, e as informações mais dinâmicas e literais, como os arcos narrativos, são colocadas de formas mais sutis, como um inverso do que é esperado.

Nessas características invertidas e dualistas, carrega uma enorme força de contracultura, que vinha emergindo por todo o mundo, principalmente no ocidente. Atos e perspectivas foram com o tempo modulando a capacidade das pessoas e grupos questionarem as convenções estabelecidas, e se adaptarem em propostas que agregam a coletividade, a evolução e emancipação popular e conhecimento. Muitas dessas características podem ser vistas em escalas mais palpáveis, como as convenções tradicionais do cinema que eram desafiadas, quanto em níveis mais amplos, como a tentativa de realizar uma conscientização política, usando uma inversão de valores dos que já são conhecidos.

Para a Tropicália, um de seus principais feitos foi a exploração da diversidade cultural do país, fundindo elementos tradicionais e modernos, rurais e urbanos, a fim de criar uma expressão cultural que refletisse a multiplicidade da nação. Nesse sentido, o movimento representou uma crítica direta à visão conservadora que pregava a existência de uma identidade única e homogênea para o Brasil. Em uma era em que o processo de globalização já estava em curso, os tropicalistas questionaram e desafiaram a influência da cultura de massa e o impacto do consumismo desenfreado na sociedade brasileira. Eles argumentavam que essa crescente adesão à cultura de massa estava descaracterizando a cultura local e minando as tradições culturais do país. Nesse sentido, os tropicalistas agiram como críticos culturais, identificando os efeitos negativos do consumismo desenfreado, que promovia uma padronização cultural e homogeneização em detrimento da diversidade e da autenticidade.

Além disso, a Tropicália se destacou por sua abordagem sincrética que integrou diversas formas de arte, indo além das fronteiras tradicionais que separavam a música, o

cinema, o teatro e as artes visuais. Essa integração proporcionou uma experiência artística mais abrangente e inovadora, desafiando as normas estabelecidas e abrindo espaço para a experimentação e a expansão criativa. Isso também estava alinhado com os movimentos contraculturais que surgiam em todo o mundo naquela época, refletindo a busca por liberdade, quebra de tabus e uma postura desafiadora em relação às convenções sociais.

A iconoclastia na contracultura busca dismantlar as estruturas simbólicas que sustentam as perspectivas até então conhecidas, desafiando a autoridade cultural e propondo novas formas de significado e identidade, incluindo a arte, a música, a moda, movimentos sociais, filosóficos e políticos. Na prática, a iconoclastia contracultural pode ser observada através de gestos provocativos, como a negação de bandeiras, a reinterpretação de obras de arte tradicionais ou a recusa de adotar símbolos culturais convencionais, não se limita apenas à destruição de símbolos, mas muitas vezes envolve a criação de novos símbolos, ou a reconstrução de outras já existentes, junto com significados que fogem do esperado. Existe uma constante busca a fim de remodelar a percepção cultural, não somente propondo alternativas que refletem novas ideias, mas também incentivam a ânsia por liberdade, conexão e autenticidade.

Os elementos musicais são cruciais para alinhar os filmes com os seguintes movimentos, pois a partir da sonoridade se extrai uma grande parte da percepção cultural, na incorporação de elementos afro brasileiros com cânticos e ritmos tribais, canções e ritmos populares nordestinos, o samba, tal como o som tropicalista de Gilberto Gil e sua trilha sonora exclusiva. A fusão desses elementos sonoros de diferentes origens culturais mostra uma intenção de transcender fronteiras, estabelecendo uma conexão mais profunda com as raízes da cultura.

A música, com sua capacidade de evocar emoções e transmitir mensagens, serve como um veículo poderoso para a representação das complexidades culturais do país. Nesse sentido, a trilha sonora desses filmes não apenas acompanha a narrativa visual, mas também amplifica as mensagens culturais e sociais subjacentes, incorporando os sons e ritmos que compõem o mosaico da identidade brasileira.

São poucos exemplos de canções em inglês, tendo como exemplo em *Copacabana mon amour* algumas músicas de Gilberto Gil no idioma - mas atrelado à uma sonoridade nacional - e em uma das cenas finais, onde toca-se uma música regional, e logo após um rock de Little Richard durante a morte de Dr. Grilo, e após toca-se tambores ritualísticos. Tal como os tropicalistas, que misturavam diversas referenciais do globo e as convergiam em um foco.

Vendo esses fatos que foram descritos, é nítido a utilização desses elementos nas produções analisadas que se vestem como uma oposição de grandes visões existentes, propondo formas novas de entender o funcionamento psicológico no âmbito sociopolítico nacional. Essa definição abrigou a mesma propulsão que a antropofagia oswaldiana e a tropicália brasileira já percebiam, mas em suas distintas potencialidades.

O ato de propor uma metáfora que absorva o outro como uma forma não somente de auto defesa, mas também de conhecimento pessoal, que toca no reconhecimento identitário e na manifestação cultural, utilizando de artifícios irônicos, alguns conceitos do primitivismo europeu, como forma de crítica, posição e identificação.

Durante o breve período de atividade da produtora Belair, é perceptível uma clara intenção de inserir posicionamentos e reflexões nas obras cinematográficas, com o propósito

de tornar o pensamento crítico mais evidente. Essa preocupação manifestou-se apesar das limitações impostas pela necessidade de adotar uma linguagem cinematográfica que, muitas vezes, precisava ser sutil, devido ao temor de retaliação da censura governamental, que estava em vigor na época.

A fome é frequentemente utilizada como um elemento simbólico que vai além da necessidade básica de alimentação, serve de metáfora para diferentes formas de carência e desejo na sociedade brasileira e de Terceiro Mundo, especialmente durante o período do regime militar no Brasil, em que Sganzerla produziu grande parte de sua obra. A fome nos filmes de Sganzerla vai intrinsecamente mais fundo em sua literalidade e explora a busca por identidade e significado em meio a uma cultura em transformação e à crescente influência da massa estrangeira. Ela simboliza a fome de conhecimento, a fome de mudança, a fome de expressão, fome de liberdade, inclusive a fome de sobriedade. Essa fome muitas vezes se manifesta como um desejo de contestação, crítica social, gritos berrantes, convulsões e rejeição das convenções estabelecidas.

Também pode-se relacionar a fome a partir do viés iconoclasta de Sganzerla, à medida que seus personagens muitas vezes desafiam as normas, buscando sua própria voz. Essa fome de ruptura com o status quo é frequentemente representada de forma caótica, absurda e irônica, refletindo as tensões e contradições da sociedade da época. Além disso, pode ser interpretada como uma alegoria da voracidade do sistema capitalista e da exploração cultural, em que as culturas locais são devoradas pela cultura de massa global. Essa crítica à exploração e à homogeneização cultural é uma das características centrais da Belair.

A presença marcante da contracultura no cinema de Rogério Sganzerla se revela como uma abordagem cinematográfica radical e inovadora que transcende as normas estabelecidas, desafiando tanto convenções estéticas quanto narrativas. A estética transgressora é uma característica distintiva de suas obras, tendo filmes permeados por uma abordagem visual ousada, utilizando recursos como montagem frenética, imagens fragmentadas e experimentação visual com câmera na mão, desafiando as expectativas convencionais da audiência e da indústria cinematográfica na época. Essa expressão estética guiada por Sganzerla e pela Belair, busca transcender as limitações visuais tradicionais, explorando novos territórios sensoriais e estilísticos. A temática política é abordada de maneira subversiva em muitas vezes, explorando tabus e alinhando metaforicamente como uma abordagem de exploração dos personagens em diferentes camadas.

Certamente, a pesquisa que conduziu para este trabalho de conclusão de curso revelou a riqueza e a profundidade dos movimentos antropofágicos e tropicalistas no contexto cultural brasileiro. Através da análise das obras de Rogério Sganzerla, foi possível vislumbrar como esses movimentos influenciaram não apenas o cinema, mas também a arte como um todo, provocando uma reformulação significativa na forma como entendemos a expressão cultural.

Ao explorar esses temas, pude aprofundar meu entendimento sobre a natureza complexa e multifacetada da cultura brasileira, bem como apreciar a inovação, a ousadia e a contestação inerentes a esses movimentos. Entretanto, minha jornada de pesquisa está longe de estar completa. As sementes que foram plantadas neste trabalho inicialmente exploratório são apenas o começo de uma investigação mais ampla e aprofundada. Minha intenção é continuar a pesquisa nessa área fascinante, explorando diferentes vertentes e obras que ainda não tive a oportunidade de analisar.

Também pretendo investigar como esses movimentos continuaram a moldar e influenciar a produção cultural contemporânea, além de explorar suas conexões com outros aspectos da cultura brasileira, como a política e a sociedade. Em última análise, este trabalho é apenas um ponto de partida para uma exploração mais aprofundada e abrangente. Ao fazê-lo, espero contribuir para um entendimento mais rico e matizado dos movimentos antropofágicos e tropicalistas, bem como de sua relevância contínua na cultura brasileira e global. É com entusiasmo e curiosidade que aguardo as próximas etapas dessa jornada de pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Gilberto Gil toma posse na Academia Brasileira de Letras.** Disponível em: <<https://www.academia.org.br/noticias/gilberto-gil-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letras>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

AGNOLIN, Adone. **Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá.** Revista de Antropologia, v. 45, p. 131-185, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ra/a/hhctMhKRHZrQ8qxGs4F9GQv/?lang=pt&format=html>> Acesso em: 14 ago. 2023

ALBERTINO, Simone. **A imagem feminina nos cartazes da Pornochanchada e do Cinema Marginal.** In: III Congresso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. 2012. Disponível em: <http://www.asaeca.org/aactas/albertino__simone_-_ponencia.pdf>. Acesso em: 17 out. 2023.

ANDRADE, Mário. Carlos & Mário. **Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade.** Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002. 618 p.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia.** Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª “dentições” – 1928- 1929.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto pau-brasil.** In: Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias – Obras completas –6. Rio de Janeiro, MEC/ Civilização Brasileira, 1972.

BARBOSA, Jonemar Aparecida da Silveira; DA SILVA, Josie Agatha Parrilha. **POP ART: UM MOVIMENTO ARTÍSTICO CONTRA O CONSUMISMO OU UMA ARTE PARA O CONSUMO? O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense,** v. 1, p. 22, 2012. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_uem_arte_artigo_jonemar_aparecida_da_silveira_barbosa.pdf>. Acesso em: 15 set. 2023

BBC NEWS BRASIL. **Abaporu:** a história do quadro mais valioso da arte brasileira. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-47808327>>. Acesso em: 11 ago. 2023

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** 44ª edição. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL ESCOLA. **Oswald de Andrade:** biografia, características, obras. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/oswald-andrade.htm>>. Acesso em 02 ago. 2023

CAETANO VELOSO. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 3a ed. 2017

CAMARGO, Maria Luiza Camara de. **A ironia na peça “O rei da velha”, de Oswald de Andrade.** 2013. 1 CD-ROM. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Letras) Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2013. Disponível em:

<<https://repositorio.unesp.br/items/d2967455-01ae-4ce9-8e81-ff2f206d4782>>. Acesso em: 01 set. 2023

CARVALHO, I. **O dia em que Caetano Veloso foi preso pelos militares**. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2020/09/11/o-dia-em-que-caetano-veloso-foi-preso-pelos-militares/>>. Acesso em: 6 ago. 2023.

CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição brasileira**: da ditadura militar à democracia. Revista de sociologia e política, p. 83-106, 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/yMwgJMTKNWTwGqYTZMZcPhM/?lang=pt>>. Acesso em: 13 set. 2023

COPETTI, Rafael Zamperetti. **Futurismo italiano e modernismo brasileiro**. UniLetras, v. 29, n. 1, 2007. Disponível em <<https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/174>>. Acesso em: 7 ago. 2023

DA SILVA, Lucas Bezerra. **A alegoria no Cinema Marginal brasileiro**. Em curso, v. 6, p. 92-99, 2019. Disponível em: <<https://www.emcurso.ufscar.br/index.php/emcurso/article/view/264>>. Acesso em: 02 out. 2023

DE CARVALHO NUNES, Zedir. **Tropicalismo**: síntese de imagens e signos, movimento e corpo. Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes, 2004. Disponível em: <<https://editoraessentia.iff.edu.br/index.php/enletrarte/article/download/1695/881>>. Acesso em: 10 set. 2023

DRUMMOND, Carlos Eduardo; NOLASCO, Marcio. **Caetano - Uma Biografia**. [s.l.] Editora Seoman, 2017.

EDUCA MAIS BRASIL. **Modernismo no Brasil**. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/artes/modernismo-no-brasil>>. Acesso em: 03 ago. 2023

EMANUELLE MELO, A. et al. **Oswald de Andrade para além dos anos 20**: do Manifesto Poesia Pau Brasil à marcha das utopias. Miguilim: Revista Eletrônica do Netlli. Acesso em: 30 abr. 2020. Disponível em: <<http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/243>>. Acesso em: 15 ago. 2023

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA. **Cinema novo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14333/cinema-novo>>. Acesso em: 07 de out de 2023.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: a explosão do óbvio. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)**. 1 ed. SÃO PAULO: Cosac Naify, 2007.

FERNANDES, Márcia. **Movimento Pau-Brasil**. Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/movimento-pau-brasil/>>. Acesso em: 10 ago. 2023

FOLHA DE S. PAULO **Análise**: Voz da cantora ecoou absoluta na Rádio Nacional.. 04/10/2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0410200524.htm>>. Acesso em: 5 nov. 2023.

GARCIA, Estevão de Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo**: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina. 2018. Tese de Doutorado (Meios e processos audiovisuais). Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-11092018-095334/en.php>>. Acesso em: 13 ago. 2023

GIL, Gilberto.; ZAPPA, R. **Gilberto bem perto**. [s.l.] HarperCollins Brasil, 2013.

HOLLANDA, Heloísa (1978). **Macunaíma**: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: José Olympio. 84 páginas

JACKSON, Kenneth D. **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira**: Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JOSÉ, Ângela. **Cinema marginal**, a estética do grotesco e a globalização da miséria. Alceu, v. 8, n. 15, p. 155-63, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf>. Acesso em: 29 set. 2023

LEONIDIO, Otavio. **Caminhos comoventes**: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 7, n. 13, p. 93-116, 2013. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/ojs/index.php/viso/article/view/153>>. Acesso em: 20 set. 2023

LICHOTE, Leonardo. **A ditadura brasileira contra Caetano Veloso**: os arquivos completos da repressão. El País, 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/cultura/2020-09-14/a-ditadura-brasileira-contra-caetano-veloso-os-arquivos-completos-da-repressao.html#:~:text=Em%201968%2C%20o%20disco%20com,o%20guerrilheiro%20da%20Revolu%C3%A7%C3%A3o%20Cubana>>. Acesso em: 06/09/2023

LIMA, Bruna della Torre de Carvalho. **Eles devoraram tudo**: primitivismo, barbárie e as vanguardas. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 296-309, 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rieb/a/QHCMcWM5dFk7r93QN5P4YzH/?lang=pt>>. Acesso em: 11 ago. 2023

LIMA, Tatiane Ribeiro de. Tatiane Ribeiro de. **Antropofagia e o seu sabor sagrado**: ressignificações e contribuições no processo de construção de uma identidade brasileira, 2015. 183 f. Dissertação, (Mestrado em Ciências das Religiões) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/handle/tede/7891>>. Acesso em: 11 ago. 2023

LONGOBARDI, Luciana Gama. **O susto do Bispo Sardinha**: algumas possibilidades antropofágicas. 2010. Disponível em: <<https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/4197>>. Acesso em: 12 ago. 2023

MATTEO, G. DE. **O peculiar dia em que Elis Regina liderou a Marcha Contra a Guitarra Elétrica.** Aventuras na história. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-liderou-a-marcha-contr-a-guitarra-eletrica.phtml>>. Acesso em: 22 out. 2023.

MONTEIRO, Ricardo Rodrigues. **A Semiótica de Peirce a partir de John Locke e David Hume:** o ícone, índice e símbolo. *Divers@!*, v. 11, n. 1, p. 2-14, 2018. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/diver/article/view/52373/35936>> . Acesso em: 29 nov. 2023

NASCIMENTO, E. B. **A semana de arte moderna de 1922 e o modernismo brasileiro:** atualização cultural e primitivismo artístico. Gragoatá, v. 20, n. 39, 29 dez. 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.22409/gragoata.v20i39.33354>>. Acesso em: 10 ago. 2023

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia oswaldiana:** um receituário estético e científico. São Paulo. Annablume, 2004.

OLIVEIRA, K. M. **Aspectos da performance em Copacabana mon amour:** entre o ator e a mise en scène no cinema de Rogério Sganzerla. 2021.120 f. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11499>> Acesso em: 15 out. 2023

OLIVEIRA, Rafael Braga. **O tropicalismo e o impacto do disco Tropicália:** ou Panis et Circencis na Música Popular Brasileira. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Linguagens e Códigos/Música) Campus de São Bernardo. Disponível em: <<https://monografias.ufma.br/jspui/handle/123456789/4954>> Acesso em: 14 set. 2023

PATO, Paulo Roberto Gomes. **Ícone, índice e símbolo, fundamentos para ler e organizar a informação em imagens.** ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, v. 15, p. 488-508, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/35657325/ICONE_INDICE_E_SIMBOLO_FUNDAMENTOS_PARA_LER_E_ORGA_NIZAR_A_INFORMACAO_EM_IMAGENS.pdf> Acesso em: 29 out. 2023

PEREIRA, Evelyn Magalde. **A representação das mulheres no cinema marginal.** 2022. Disponível em: <<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/67570>>. Acesso em: 17 out 2023

PEREIRA, Rafael Eugênio. **Do que se fala quando se fala em metáfora?:** sobre antropofagia e devoração em Oswald de Andrade. 2022. 50 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Filosofia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2022. **Pré-Modernismo. Toda Matéria.** Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/pre-modernismo/>>. Acesso em: 02 ago. 2023

RADDI UCHÔA, Fábio. **Traços da perambulação no Cinema Marginal.** ALCEU, [S. l.], v. 16, n. 33, p. 157–174, 2016. DOI: 10.46391/ALCEU.v17.ed33.2016.157. Disponível em: <<https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/157>>. Acesso em: 4 nov. 2023.

RAMOS, Péricles Eugênio S. **Introdução ao parnasianismo brasileiro.** Revista USP, n. 3, p. 155-168, 1989. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/25491/27237>>. Acesso em: 2 ago. 2023

ROSA, Luisa Günther. **Neoconcretismo: manifesto e práxis**. 2007. 104 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/2814>>. Acesso em:

RUFFINELLI; ROCHA, Jorge; João Cezar de Castro (2011). **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em cena. São Paulo: Realizações. 688 páginas

SALZSTEIN, Sonia. **Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo**. Novos estudos CEBRAP, p. 103-113, 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/vBf78WhpkSdfZ4pJsSfdYMB/?lang=pt&format=html>>. Acesso em: 19 ago. 2023

SANTIAGO JÚNIOR, F. **Antropofagia, passado prático e usos do passado em Como era gostoso o meu francês (1971) de Nelson Pereira dos Santos**. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 9, n. 20, 2016. DOI: 10.15848/hh.v0i20.983. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/983>>. Acesso em: 8 out. 2023.

SILVA, Daniel Neves. **Golpe Militar de 1964 e o início da ditadura no Brasil**. Brasil Escola. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiab/golpe-militar.htm>> Acesso em 02 set. 2023.

SILVA, Gilmar Alexandre da. **Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla**. 2008. 203 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16343>>. Acesso em: 15 out. 2023

TARSILA DO AMARAL. **Biografia**. Disponível em: <<https://www.tarsiladoamaral.com.br/blank-1>>. Acesso em: 02 ago. 2023.

TROPICALIA. **A Temática Noturna no Rock Pós-Tropicalista**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/a-tematica-noturna-no-rock-pos-tropicalista>>. Acesso em: 7 ago. 2023.

TROPICALIA. **Marginália**. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>>. Acesso em: 7 out. 2023.

WASSON, D. L. **Irmãos Gracos**. Disponível em: <<https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-22136/irmaos-gracos/>>. Acesso em: 15 ago. 2023