

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Janaína Júlia Langaro

ENTRE HERÓIS E MARGINAIS NOS BRASIS DE  
*MACUNAÍMA* (1969) E *ORGIA OU O HOMEM QUE DEU  
CRIA* (1970)

Passo Fundo

2021

Janaína Júlia Langaro

ENTRE HERÓIS E MARGINAIS NOS BRASIS DE  
*MACUNAÍMA* (1969) E *ORGIA OU O HOMEM QUE DEU*  
*CRIA* (1970)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestra em História sob a orientação da Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Passo Fundo

2021

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Elani Régis de Oliveira Araújo.  
CRB-3/1467

Langaro, Janaína Júlia

L271

Heróis e marginais nos Brasis de Macunaíma (1969) e Orgia ou o homem que deu cria (1970). / Janaína Julia Langaro. – Passo Fundo, 2021

100f.

Orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade de Passo Fundo.

1. Ditadura Civil-Militar. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Cidadãos Brasileiros. I. Título. II. Orientadora.

CDD: 301.20

Janaína Júlia Langaro

ENTRE HERÓIS E MARGINAIS NOS BRASIS DE  
*MACUNAÍMA* (1969) E *ORGIA OU O HOMEM QUE DEU*  
*CRIA* (1970)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestre em História sob a orientação da Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Aprovada em 28 de abril de 2021.

BANCA EXAMINADORA

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alexandre Busko Valim (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta (UPF)

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Jacqueline Ahlert (UPF)

Para Daniela Dametto.

## Agradecimentos

À minha orientadora professora Jacqueline Ahlert que foi um porto seguro desde a graduação, seleção para o mestrado e trabalho nesta dissertação. Foi muito bom aprender contigo.

À Fundação Universidade de Passo Fundo, pela bolsa de estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em História - UPF e professoras/es pelo ambiente agradável e instigante à aprendizagem e pesquisa.

Aos meus pais, Olivio e Elaine, por serem os melhores pai e mãe do mundo.

Aos colegas de curso, de trabalho, amigas, familiares e demais pessoas que me acompanharam nesta caminhada.

Parecia uma chance pra nascer de novo.  
Erasmu Carlos

## RESUMO

Esse trabalho disserta as representações do Brasil e dos brasileiros presentes nos filmes *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), e *Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan (1970), estabelecendo alguns contrapontos com o livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928). Como diria Marcos Napolitano, usar filmes como fontes históricas faz com que as percebemos como representantes da realidade na qual estão inseridas (2005, p. 236). Nesse sentido, objetiva-se analisar as percepções políticas e sociais dos diretores, expressas nas produções supracitadas. Inseridos no contexto histórico da Ditadura Militar, os filmes dialogam com o ambiente repressivo e violento de suas criações, além das mudanças políticas, sociais e culturais que o país estava vivenciando. Assim, num primeiro momento, nos atemos a esse período da história brasileira, apresentando conjuntamente os movimentos culturais que foram o mote estético das produções: O Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal. Num segundo momento, nosso foco se dá na construção das representações dos brasileiros presentes nas obras cinematográficas, com suas semelhanças e disparidades, que se deram por metáforas como a caminhada, a morte e a marginalidade das personagens. Nos dois últimos capítulos, nos debruçamos sobre nossas fontes a fim de compreendê-las a partir de suas narrativas, que se aproximam pela antropofagia, caminhar pelo mundo, agressividade (imagética e sonora), nascimento e morte, interpretadas pelo viés histórico e psicológico, com base nos escritos de Sigmund Freud. Os filmes são representantes dos movimentos cinematográficos que seus diretores participaram: Cinema Tropicalista e Cinema Marginal, respectivamente, e nossa proposta de trabalho é a interpretação e compreensão dos filmes, a fim de pontuar encontros e desencontros narrativos que se desdobram a partir do nascer, caminhar, comer e morrer que se apresentam maiores em significado do que o seu uso comum, servindo hoje para que possamos entender aspectos de como foi o período da Ditadura Militar, sobretudo no âmbito sociopolítico.

Palavras-chave: Ditadura Militar; cinema; representações de brasileiros.

## RESUMEN

Este trabajo analiza las representaciones de Brasil y brasileños presentes en las obras cinematográficas *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), y *Orgia o el hombre que parió*, de João Silvério Trevisan (1970), estableciendo algunos contrapuntos con el libro *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928). Como diría Marcos Napolitano, utilizar los filmes como fuentes históricas nos hace percibirlos como representantes de la realidad en la que se insertan (2005, p. 236). En este sentido, el objetivo es analizar las percepciones políticas y sociales de los directores, expresadas en las producciones mencionadas. Insertadas en el contexto histórico de la Dictadura Militar, las películas dialogan con el ambiente represivo y violento de sus creaciones, además de los cambios políticos, sociales y culturales que vivía el país. Entonces, en un principio, nos ceñimos a este período de la historia brasileña, presentando conjuntamente los movimientos culturales que fueron el lema estético de las producciones: Cinema Novo, Tropicalismo y Cinema Marginal. En un segundo momento, nuestro foco está en la construcción de las representaciones de los brasileños presentes en las películas, con sus similitudes y disparidades, que venían dadas por metáforas como el caminar, la muerte y la marginalidad de los personajes. En los dos últimos capítulos, analizamos nuestras fuentes para entenderlas a partir de sus narrativas, que confluyen a través de la antropofagia, el caminar por el mundo, la agresividad (imaginería y sonido), el nacimiento y la muerte, interpretados por sesgos históricos y psicológicos, basados sobre los escritos de Sigmund Freud. Las películas son representantes de los movimientos cinematográficos en los que participaron sus directores: Cinema Tropicalista y Cinema Marginal, respectivamente, y nuestra propuesta de trabajo es la interpretación y comprensión de las películas, con el fin de puntuar encuentros narrativos y desajustes que se desarrollan desde el nacimiento, caminar, comer y morir que tienen un significado mayor que su uso común, sirviendo hoy para que podamos entender aspectos de lo que fue la época de la Dictadura Militar, especialmente en el ámbito sociopolítico.

Palabras clave: dictadura militar; cine; representación de brasileños.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Macunaíma negro e branco. Capturas de tela do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	39
Figura 2 - Mãe de Macunaíma. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	40
Figura 3 - Jiguê. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	40
Figura 4 - Maanape. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	40
Figura 5 - Sofará. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	41
Figura 6 - Curupira. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	41
Figura 7 - Ci. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	41
Figura 8 - Venceslau Pietra Pietro. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	42
Figura 9 - Princesa. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	42
Figura 10 - Mãe de Santo. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	42
Figura 11 - Iara. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	43
Figura 12 - Papagaio. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969. ....	43
Figura 13 - Caipira que matou o pai. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	43
Figura 14 - Assassino com roupa de caubói. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	44
Figura 15 - Intelectual. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	44

Figura 16 - Travesti/ transexual. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	44
Figura 17 - Anjo de asa quebrada. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	45
Figura 18 - Rei. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	45
Figura 19 - Padre. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	45
Figura 20 - Freira. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	46
Figura 21 - Prostitutas. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	46
Figura 22 - Índios canibais. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	46
Figura 23 - Cangaceiro. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	47
Figura 24 - Homens armados com paus. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	47
Figura 25 - Prisioneiros. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	47
Figura 26 - Descabelado. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	48
Figura 27 - Homem com bombas. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	48
Figura 28 - Donos de fábrica. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970. ....	48

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	13
2. A PRODUÇÃO DE CINEMA DENTRO DO CONTEXTO DE EXCEÇÃO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA .....	21
2.1 Cinema Novo como emergência de uma identidade cinematográfica brasileira.....	25
2.2 A vida dos trabalhadores do campo e da cidade como ingredientes para a produção de cinema.....	29
2.3 O Cinema Marginal para além de suas restrições orçamentárias e de público.....	30
2.4 Tropicalismo e suas relações com o cinema durante a Ditadura Militar.....	35
3. ANALISANDO OS FILMES ATRAVÉS DE SUAS NARRATIVAS E SIGNIFICÂNCIAS.....	39
3.1 Sinopse estendida das personagens de <i>Macunaíma</i> .....	39
3.2 Sinopse estendida das personagens de <i>Orgia ou o homem que deu cria</i> .....	43
3.3 As diversidades entre <i>Macunaíma</i> e <i>Orgia ou o homem que deu cria</i> .....	48
3.4 Pensando a antropofagia a partir de <i>Macunaíma</i> e <i>Orgia</i> ... ..	52
4. OS PONTOS DE APROXIMAÇÃO DE <i>MACUNAÍMA</i> E <i>ORGIA</i> ... EM SUAS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL.....	57
4.1 O caminhar como simbologia para o desejo.....	57
4.2 Comer e morrer, morrer e comer: como esses dois conceitos se aproximam .....	61
4.3 As diversas recepções e representações do nascer .....	68
5. O <i>KITSCH</i> E O GROTESCO AJUDAM A CONTAR O BRASIL .....	72
5.1 O <i>kitsch</i> é uma representação ou uma forma de representar o Brasil?.....	72
5.2 Quando a representação necessita mais que cores, o grotesco entra em cena.....	78
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	85
REFERÊNCIAS .....	89
ANEXO A - DESCRIÇÃO DOS FILMES .....	93

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação temos o intuito de analisar a produção de cinema de Joaquim Pedro de Andrade e João Silvério Trevisan através de seus filmes *Macunaíma* (1969) e *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), no contexto de Ditadura Militar e após a edição do Ato Institucional número 5. Faremos esta análise das obras utilizando-as como fontes de pesquisa articuladas ao uso de fontes bibliográficas, notícias, músicas, entrevistas e outros filmes produzidos no mesmo contexto histórico. Nosso objetivo principal é compreender a forma como foram construídas as representações do Brasil e das/os brasileiras/os considerando os movimentos do Cinema Tropicalista e Cinema Marginal. Teremos como objetivos específicos: contextualizar sócio e politicamente a Ditadura Militar e a atuação dos militares na repressão; analisar as obras de cinema a partir de suas narrativas e construções de sentido; compreender as aproximações entre os filmes *Macunaíma* e *Orgia...* e interpretar os usos do *kitsch* e do grotesco como maneiras de se narrar uma história.

Frisamos que nosso trabalho não busca fazer uma análise das técnicas e construções próprias do cinema, mas sim, nos ater a uma abordagem cultural e simbólica destas duas produções. Nosso trabalho intelectual não será com o intuito de encontrar respostas objetivas, mas interpretações subjetivas dos filmes uma vez que iremos utilizar autores como Sigmund Freud e Gaston Bachelard para pensar alguns elementos presentes nas narrativas. Assim, o lugar que pretendemos alcançar é aquele em que faremos uma leitura simbólica dos significados possíveis dentro do contexto da Ditadura Militar brasileira a partir destes e outros autores que se apresentarão ao desenvolver da escrita a citar Oswald de Andrade e Mário de Andrade que escrevem o *Manifesto Antropofágico* e *Macunaíma* que trazem uma visão do que é o Brasil e os brasileiros, Abraham Moles autor que versa sobre o *kitsch*, Wolfgang Kayser que escreve sobre o grotesco, José d'Assunção Barros para analisar os filmes, Umberto Eco para pensar sobre a beleza e a feiura, entre outros autores caros a essa dissertação.

Para dar uma noção dos filmes que analisamos, iremos apresentar uma breve súmula das duas obras. Reforçamos que elas não substituem a experiência de assisti-las na sua integralidade nem permitirão uma completa compreensão das análises por nós formuladas neste trabalho. Começamos com *Macunaíma* que é um filme de Joaquim Pedro de Andrade rodado no ano de 1969 com base no livro homônimo de Mário de Andrade, este datado em 1928. O protagonista é interpretado por dois atores: Grande Otelo, que faz o herói criança em corpo de adulto e negro, e Paulo José, que o interpreta após ele se tornar branco ao se banhar em uma fonte milagrosa. A vida de Macunaíma e seus irmãos, Jiguê e Maanape é cheia de aventuras,

principalmente após a morte da mãe dos três. Sem a mãe, os três seguem para a cidade grande onde Macunaíma encontra Ci, uma guerrilheira que se apaixona por ele. Com isso, o protagonista se torna pai e é sustentado por ela. Quando Ci morre com a explosão de uma bomba que ela mesma carregava, Macunaíma começa sua busca desenfreada pela muiraquitã<sup>1</sup>, pedra da sorte que Ci prometeu lhe dar quando morresse.

Já *Orgia ou o homem que deu cria* foi dirigido por João Silvério Trevisan no ano de 1970, mesmo ano em que a Seleção Brasileira de Futebol Masculino se tornou campeã da Copa do Mundo de Futebol disputada no México. O filme conta a trajetória de um grupo de pessoas que se desloca a pé pelo interior em busca do país, país para o grupo é o modo como chamam a cidade. A cada parada um novo integrante se soma ao bando que é formado por uma travesti, cangaceiro, assassinos, rei, anjo de asa quebrada, entre outros. Esse bando heterogêneo não se distrai de seu objetivo quando a morte se apresenta de forma repentina, nem se entristece quando o que procuram é um lugar que materializa o fim da vida.

Escolhemos nossas fontes também porque o biênio 2019-2020 marcou os cinquenta anos, respectivamente, da filmagem e lançamento de *Macunaíma* e *Orgia ou o homem que deu cria*. Apesar da diferença de um ano entre eles, cada um teve uma trajetória singular: o primeiro virou sucesso de bilheteria apesar de cortes de cenas sendo integralmente exibido somente em 1979 para cinema (PINTO, 2007, s. p.), o segundo, censurado, foi exibido ao público pela primeira vez somente em 1995. O *plus* em 2020 ficou por conta das “bodas de prata” da exibição de *Orgia*... ao público. Por isso, além desta pesquisa se desenvolver nestes anos, de buscar a representação dos Brasis de Joaquim Pedro de Andrade e João Silvério Trevisan, diretores das obras cinematográficas, ousamos querer incluí-la nas comemorações deste marco temporal das produções de cinema brasileiro. Produzidas no contexto de ditadura e repressão comandada pelos militares que derrubaram Jango em 1964, estes filmes foram filtrados pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. Bem sabemos que a cultura brasileira assim como refletia as inquietações dos opositores da ditadura também abarcava aqueles que apoiavam abertamente o regime ou se mantinham neutros em relação ao momento vivido. Pontuamos esses aspectos ambíguos da sociedade brasileira por que iremos trabalhar com as produções não alinhadas aos militares, embora saibamos que existiam aqueles que se alinhavam a eles visto que, entre 1964 e 1985, o Brasil viveu uma ditadura civil-militar.

---

<sup>1</sup> Muiraquitã é a pedra da sorte de Ci, que promete deixar para Macunaíma quando morrer.

Nossa escolha por utilizar o cinema como fonte de pesquisa se deu por inclinações pessoais, pela afinidade com o tema, e pelas possibilidades que a consolidação do cinema como objeto de pesquisa histórica apresenta para historiadoras e historiadores. Um filme, por trazer imagens em movimento e áudio, é uma obra que necessita de muitos trabalhadores e trabalhadoras para ser feito e nesse momento acaba por ser altamente influenciado por todos os envolvidos na sua produção. Do diretor ao operador de câmera, da atriz ao figurinista, todos deixam suas marcas na narrativa e neste entrevero de ações humanas é possível encontrar sentidos e explicações do modo de vida da sociedade no qual o filme nasce. De oposição ou validação do contexto histórico, todo filme está impregnado de marcas humanas e ao ser visto por outros seres humanos será interpretado conforme as suas condições e posições frente ao mundo. Por isso, escolhemos como fontes principais desta dissertação dois filmes que nos ajudarão a compreender a lógica dos anos de Ditadura Militar.

Roger Chartier, escreve que “a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência: é pôr em jogo o corpo, é inscrição num espaço, a relação consigo ou com o outro” (1991, p. 181), nos faz ampliar o sentido da leitura para uma forma de compreensão dos filmes selecionados. Com isso, nos deparamos com três tipos de relações possíveis com o mundo social: pela classificação que os grupos sociais promovem, a fim de construir a realidade em que vivem, pelos modos com que reconhecemos nossa identidade social e pelas formas legitimadas na sociedade a partir do coletivo ou do individual e das quais iremos compreender esta construção pela imposição de identidades, a aceitação ou não pelas pessoas e a validade da representação feita pelos grupos sociais em uma busca de unidade (1991, p. 183). Nossas fontes, *Macunaíma* e *Orgia...*, que se classificam, na ordem, pela primeira e segunda definição, neste ponto não pelo período em que foram feitas, mas pela abordagem realizada pelos seus diretores que integraram dois movimentos diferentes e muitas vezes opostos: o Cinema Tropicalista e o Cinema Marginal.

As salas brasileiras dos anos 1960 que eram amplamente ocupadas por filmes estadunidenses e de entretenimento, passaram a apresentar alguns filmes da vanguarda brasileira. Repletos de sons e imagens estranhas e desconhecidas para a época, exibiam imagens sobre pobreza e violência. Por isso, muitas vezes as propostas do Cinema Novo ou Cinema Marginal não eram bem recebidas pelo público ou eram impedidas pela censura. Para Greenberg “as massas de trabalhadores que sabem ler e escrever a fim de trabalhar” buscavam entretenimento por entretenimento (1997, p. 32), isso explica porque essas novas abordagens nem sempre foram compreendidas ou obtiveram alcance satisfatório. Laurent Desbois escreve

que o público do Cinema Novo advinha do mesmo ambiente que os cinemanovistas, não possibilitando um impacto na vida das populações que compunham a narrativa (2016, s.p.). A própria polarização da Guerra Fria entre o mundo capitalista e socialista ainda polarizava as sociedades e muitas vezes levava ao combate de ideias, pessoas e ações consideradas subversivas.

Pensando diretamente em nossas fontes, as diferenças de narrativa estão ancoradas no período de gravação do filme, no posicionamento do diretor e na própria sociedade brasileira, que não estagnou no tempo, e se transformou mantendo muitos aspectos constitutivos em seu desenvolvimento. Por isso, a antropofagia cultural é fundamental para a nossa discussão e tem suas raízes nos modernistas promotores da Semana de Arte Moderna de 1922. Oswald de Andrade foi quem escreveu o *Manifesto Antropofágico* no qual fala dos brasileiros e dos colonizadores, da inexistência de gramáticas e coleções de vegetais e da posição contrária à “consciência enlatada” (1928, p. 1). Um texto repleto de elementos brasileiros e que os trata como importantes e necessários, colocando o povo do país como devorador dos que aqui chegam. Assim é com *Macunaíma*, livro escrito por Mário de Andrade que parece pôr na prática, através do protagonista, a proposta de Oswald de Andrade, pois vemos por toda a extensão do texto o encontro de tudo isso.

Usando como fontes o cinema e a literatura, iremos falar brevemente de suas relações. *Macunaíma* filme materializa nas imagens em movimento grande parte do conteúdo do livro homônimo e indiretamente o que está presente no *Manifesto Antropofágico*. Feito quatro décadas depois do livro, num momento em que o país estava mergulhado na repressão da Ditadura Militar, por nossa interpretação, ele reflete muito do período da escrita do livro. É por este motivo que se torna necessário trazermos a literatura em paralelo com o cinema, em algumas passagens deste trabalho. A ordem dos acontecimentos pode estar alterada ou algumas partes da narrativa, suprimidas, mas a essência continua a mesma: um mergulho num país que tem elementos do interior e da cidade e onde acontecimentos reais são parecidos com a fantasia e a imaginação. Por outro lado, *Orgia...* trata da vida real e seus dramas, seus personagens encorpam a narrativa conforme se apresentam e em nenhum momento se percebe a intenção de provocar sentimento de solidariedade ou empatia no público. A representação do Brasil, neste filme, é feita de forma agressiva, grotesca e experimental, na imagem e no som. Por isso é que foi censurada e faz parte do Cinema Marginal, que procurava transgredir o que já existia no cinema brasileiro.

Vamos fazer uso dos caminhos de análise de cinema propostos por Marcos Napolitano a fim de poder **articular a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nelas contidas (seu “conteúdo” narrativo propriamente dito) (2008, p. 237, grifo do autor)**. O autor sugere que deve ser feita uma decodificação de natureza técnico-estética (mecanismos mobilizados pela linguagem cinematográfica) e uma decodificação de natureza representacional (o que é representado no vídeo). Apesar de defini-las separadamente, indica que devem ser pensadas de forma conjunta. O uso de informações do contexto também é indicado desde que necessário pelo levantamento de questões a serem respondidas ou para melhor compreensão da obra (2008, p. 237). Desta maneira, além do uso dos filmes como fontes, iremos incorporar bibliografias acerca do cinema da época e dos acontecimentos históricos para possibilitar que cheguemos ao nosso objetivo principal que é compreender as representações dos brasileiros em *Macunaíma e Orgia...* em um trabalho que será dividido em quatro capítulos. Desde já apontamos que teremos no texto a palavra *Macunaíma* em itálico quando escrevemos do filme ou do livro e sem itálico quando nos referimos ao protagonista, quanto ao filme *Orgia ou o homem que deu cria*, optamos por utilizar *Orgia...* a fim de deixar a leitura mais fluída.

Em nosso primeiro capítulo nos dedicamos a entender o momento de produção dos filmes fazendo comentários acerca do golpe militar, dos Atos Institucionais, da repressão e das ações contrárias ao regime através da cultura e do cinema. Dentro deste contexto iremos tratar como parte da sociedade brasileira compactuou e apoiou o golpe e os militares em busca do retorno ao passado onde a moral e os costumes eram ‘respeitados’ e na tentativa de aparelhamento de interesses e inclinações políticas, afetivas e culturais.

A década de 1960 iniciou socialmente efervescente uma vez que durante o governo de João Goulart, um nome importante para o governo Getúlio Vargas, ocorriam debates entre trabalhadores, sindicatos, políticos e a população em geral numa tentativa de organizar o país de uma maneira diferente da vista até então. O próprio Goulart ensaiava a execução de uma ampla agenda de reformas, entre elas a agrária, e acabou sendo acusado de tramar um golpe comunista no país. Uma vez deposto, o comando do governo foi tomado pelos militares que também promoveram intervenções no Congresso esvaziando-o de opositores a fim de obter maior controle dos rumos do Brasil e manter a legalidade de seus atos, pois eles obtinham a chancela do poder legislativo.

Enquanto o debate sociopolítico se agudizou durante os anos 1960, na cultura ocorriam transformações de grande monta como o surgimento do Cinema Novo. Um dos nomes mais conhecidos deste movimento é Glauber Rocha que produziu filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*, grandes exemplos do intuito dos cineastas cinemanovistas: criar uma identidade cinematográfica genuinamente brasileira. A fome, o brasileiro interiorano, a violência e a pobreza passaram a estar nas narrativas fílmicas e figurar nas salas de cinema onde o monopólio de exibição estava com os filmes estadunidenses. Esses cineastas de classe média faziam um trabalho cinematográfico com o desejo de que os espectadores pudessem ver a sua realidade, mas as salas, ocupadas em sua maioria por integrantes da sua própria classe, não chegavam aos representados, eram filmes para o povo e nem sempre com o povo.

De qualquer maneira, a revolução cinematográfica se fez e em seus desdobramentos deu espaço para o nascimento do Cinema Tropicalista que foi influenciado e influenciou o Tropicalismo musical encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Macunaíma* é um deles e está presente nesta dissertação. Aglutinando características de filmes de pornochanchada por sua abordagem erótica e do Modernismo por se basear no livro homônimo, foi sucesso de bilheteria e é considerado um dos 100 melhores filmes produzidos no Brasil pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema<sup>2</sup>.

De forma oposta a esses movimentos cinematográficos já citados, mas de algum modo influenciado por eles, surgiu o Cinema Marginal que pode ser assim denominado por trazer personagens marginalizados e também por ser excluído de festivais de cinema por sua baixa qualidade de imagem e atuação, em função do baixo orçamento empregado e da própria intenção do diretor. É com estas condições que João Silvério Trevisan dirige *Orgia ou o homem que deu cria* censurado pela ditadura e só exibido ao público em 1995. Este filme busca romper com tudo o que já havia sido produzido no Brasil e tem como fio narrativo o deslocamento de um grupo de pessoas excluídas da sociedade, que tem o sonho de encontrar o país. Estes debates estão abarcados no primeiro capítulo.

Já no segundo capítulo começamos a adentrar com mais ênfase nas nossas fontes de estudo e de início trazemos uma sinopse estendida das personagens com imagens, nome e comentários sobre as suas características, o que ajuda a compreensão do que escrevemos sobre um filme que não pode ser incluído na dissertação com suas imagens em movimento. Partindo

---

<sup>2</sup> *Macunaíma* figura como o décimo da lista de cem filmes elencados. A lista completa pode ser acessada no site <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>.

dela, entramos na questão das diversidades presentes em ambos, que é vista através das personagens e do espaço em que se deslocam. Escrevemos sobre a antropofagia e suas possíveis interpretações e funções na história: entreter, entrar na civilização e se apropriar da cultura de outrem.

Saídos da Ditadura Militar *Macunaíma* e *Orgia...* tratam da morte utilizando-a como uma metáfora da repressão, tortura e mortes promovidas por militares através do aparato estatal. Compreendemos a morte além da física, pensando na morte do desejo, no desejo de morte e na sua capacidade de gerar coisas novas a partir de si. Para alguns, o aparecimento da morte em um filme pode parecer sombrio, o que não é o caso de nossas fontes que a representam sob o viés do *kitsch* e do grotesco e de uma maneira que a sua inexistência comprometeria a estrutura narrativa proposta.

Vemos o *kitsch* servir, através de seus personagens que fogem das regras através da estética, como um atenuante das ações do protagonista e outras personagens que mentem, têm vida sexual ativa e não trabalham, no oposto do pregado pelos militares e parte conservadora da sociedade. Por sua vez, o grotesco presente em *Orgia...* parece ter causado mais impacto nos militares que mandaram cortar diversas cenas essenciais para que fosse liberado, o que não ocorreu. Cenas “animalescas”, palavrões e o canibalismo foram vetados.

Como terceiro capítulo, apresentamos a análise dos eixos basilares das narrativas que identificamos como o caminhar, o comer, o nascer e o morrer. Estes eixos são pensados de tal forma que são encontradas similaridades e diferenças entre os filmes e que conversam diretamente com o momento histórico da filmagem dos filmes. Essa questão é importante, pois não vemos possibilidade de interpretação fora do contexto histórico, mesmo que os cineastas tenham sofrido influências de outras culturas e movimentos cinematográficos. É a partir do caminhar das personagens pelo espaço que acontecem nascimentos, mortes, que alimentos são comidos, que desejos são perseguidos e que a vida é vivida.

Como quarto e último capítulo analisamos a presença do *kitsch* no filme de Joaquim Pedro de Andrade procurando desvendá-lo a partir da exuberância de cores, figurinos, atitudes e interação entre os personagens e principalmente por *Macunaíma*, já em *Orgia...* a ênfase será posta no grotesco que se apresenta nas atitudes, atuação, figurinos e modos de todas as personagens que compõem o grupo que procura o país. Nossa busca é por um entendimento dos significados e simbolismos destes elementos dentro e a partir do contexto da Ditadura Militar.

Nossas fontes apresentam também diferenças quanto à sua produção no que diz respeito aos custos e retornos. *Macunaíma* obteve financiamento parcial de recursos oriundos do imposto sobre taxas e remessas pela liberação do Instituto Nacional de Cinema e levou às salas de cinema cerca de 2 milhões de espectadores, já *Orgia...* teve um custo aproximado de 60 mil cruzeiros financiados e pagos com atraso ao banco e não obteve bilheteria uma vez que foi impedido pela censura.

## 2. A PRODUÇÃO DE CINEMA DENTRO DO CONTEXTO DE EXCEÇÃO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA

Para o autor Caio Navarro de Toledo, o golpe contra o presidente constitucional João Goulart pôs fim a um momento de grande debate político e social no país que, após o final do Estado Novo decretado por Getúlio Vargas, tinha retomado as eleições livres. Os direitos trabalhistas que foram sendo conquistados desde a década de 1930 deram voz aos trabalhadores que, juntamente com grupos políticos, mantinham um amplo debate sobre os rumos do país. Por outro lado, a crise econômica, política, social e partidária permitiu o alinhamento entre militares e grandes empresários que com o passar do tempo, também angariaram apoio na classe média (2004, s. p.).

O debate entre sindicatos, trabalhadores e governo não era bem visto por todos. Jango representava, uma vez que foi ministro do trabalho de Vargas, uma intensa ligação do poder com os sindicatos e trabalhadores. Se não fosse a Campanha da Legalidade de Leonel Brizola<sup>3</sup>, ele não teria sido empossado após a renúncia de Jânio Quadros e somente com a intensa campanha pelo presidencialismo pôde ter maior autonomia no governo. Mesmo presidente, João Goulart sofreu com uma oposição bastante forte que só se intensificou. As notícias - falsas - corriam e informavam um golpe comunista sendo preparado. A promessa de uma reforma agrária feita num comício na Central do Brasil, somadas à intensa oposição desde que Jânio Quadros renunciou ao cargo de Presidente levaram ao golpe que se fez na madrugada do dia trinta e um de março de mil novecentos e sessenta e quatro<sup>4</sup>.

A justificativa dada foi a manutenção das eleições do ano seguinte e a proteção da jovem democracia brasileira. Diversos setores conservadores da sociedade apoiaram o golpe - às vezes chamado erroneamente de revolução - como a conhecida *Marcha da Família, com Deus e pela liberdade* que reuniu mais de um milhão de pessoas nas ruas de São Paulo. Após a concretização do golpe, uma junta militar comandou o país por três dias até entregar o poder ao general Castello Branco, o primeiro presidente militar do regime. Nas palavras de Toledo:

1964 significou um golpe *contra* a incipiente democracia política brasileira; um movimento *contra* as reformas sociais e políticas; uma ação repressiva *contra* a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um estancamento do amplo e rico debate ideológico e cultural que estava em curso no país (2004, s. p.).

---

<sup>3</sup> Para aprofundamento sobre o assunto da Campanha da legalidade ver TAVARES, Flávio. *1961: o golpe derrotado. Luzes e sombras do Movimento da Legalidade*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

<sup>4</sup> Para maiores detalhes sobre este período da história brasileira e o governo de João Goulart consultar o livro *O governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil – 1961-1964* de Luiz Alberto Moniz Bandeira.

Esta nova realidade política também angariou apoio de parte da imprensa, citamos a revista *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand, que publicou no dia 10 de abril de 1964 uma edição extra. Como capa, a foto do governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto, considerado pela revista “o herói da revolução”. Além das comemorações pelo golpe *O Cruzeiro* apresenta uma lista de salvadores da democracia, como Carlos Lacerda e Adhemar de Barros, coloca os apoiadores do golpe como possíveis alvos dos derrotados, chegando a chamar os integrantes do governo de Jango de “criminosos” e “totalitários” enquanto nomeiam os apoiadores do golpe de democratas (O CRUZEIRO, 1964).

Thomas Skidmore leva em consideração a fuga de Jango para o Uruguai, ao invés de organizar uma resistência com seus partidários que ficaram sem um líder, e a falta de coerência e apoio popular do nacionalismo radical de estudantes, como fatores para a publicação do Ato Institucional número 1 que ampliava os poderes do Executivo. O Congresso que resistia a dar poderes aos militares foi surpreendido com essa ação do governo ao mesmo tempo em que nenhuma liderança política de esquerda se destacava, dando espaço para os militares irem mais fundo que em 1954 e 1961 (1982, p. 368-373).

O primeiro presidente militar eleito pelo Congresso, o general Castelo Branco, foi quem promoveu um amplo expurgo dos militares e políticos contrários ao novo regime. Em 15 de junho de 1964

os direitos políticos de 378 pessoas tinham sido cassados. [...] três ex-presidentes - Kubitschek, Quadros e Goulart - bem como seis governadores estaduais, 55 membros do Congresso Federal e diplomatas, líderes trabalhistas, oficiais militares, intelectuais e funcionários públicos (SKIDMORE, 1982, p. 374).

Essa movimentação, que buscava eliminar o fantasma do comunismo e da subversão do país, levou a partir do Ato Institucional número 2, publicado em outubro de 1965, a instauração de eleições indiretas para a Presidência e Vice-Presidência da República e a extinção dos partidos políticos existentes (PLANALTO, 2020). Este ato era uma resposta aos resultados frustrantes das eleições do mesmo ano e dava um passo a mais no trajeto de endurecimento do regime. Muitos políticos, incluindo Carlos Lacerda, que apoiaram o novo regime, começaram a combatê-lo. A oposição, entretanto, não foi o suficiente para impedir e frear a crescente repressão.

Sempre com a justificativa de manter a salvo a democracia e a ‘revolução’ dos que “atentavam a moral e tradições do povo brasileiro”, os atos institucionais foram sendo baixados de forma gradual pelos presidentes militares. Deste modo, as ações do regime eram institucionais, ou seja, previstas em lei. A lei 5.520 de 1967 é outro exemplo do quão articulado

e presente era o regime militar na vida da sociedade, pois essa lei trata do trabalho da imprensa. Iniciada em seu artigo primeiro “É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou ideias, por qualquer meio, e sem dependência de censura”, já, no segundo artigo, condiciona a não propaganda “de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe” (SENADO BRASILEIRO, 2020). Como é senso comum, concordando-se ou não com a definição de um governo ser ditatorial, cada regime define o que é subversão, que nunca bem explicitada, pode levar a uma classificação arbitrária de qualquer ato.

Outros artigos demonstram bem o que pensavam os militares: no artigo 17 do capítulo III, fica proibido ofender a moral e os bons costumes. Para dar uma aparência de normalidade, no artigo 27 fica assegurada a liberdade de expor opiniões e críticas. Para nós interessa a possibilidade de apreensão de periódicos e até mesmo a suspensão dos trabalhos da empresa produtora dos impressos conforme o artigo 62. Essa lei, aliada ao Decreto-Lei nº 1.077 de 1970, que previa a censura prévia, é completamente contraditória ao que os militares afirmaram proteger com a ‘revolução’: a democracia. Além disso, refletem diretamente em nossos objetos de estudo nesta dissertação uma vez que também passaram por este processo.

Nesse transcurso da institucionalização do regime, o ato mais duro foi o de número 5 que suspendeu a garantia de *habeas corpus*, isentou de julgamento atos ligados ao Ato Institucional e permitiu a cassação de direitos políticos e suspensão das atividades do Congresso Nacional (PLANALTO, 2020b). Tinha início os chamados anos de chumbo sob o comando do presidente militar, o general Costa e Silva.

O caminho para as pessoas contrárias ao regime foi a marginalidade, o exílio ou até mesmo a prisão e tortura. Para a imprensa e trabalhadores dela, a obediência ao governo militar ou o fechamento de suas redações. Os desobedientes nem sempre aceitavam simplesmente deixar de produzir e distribuir informação, deste modo, a saída foi criar publicações alternativas no sentido de opção mais segura de se obter informações. Rivaldo Chinem lista dez regras necessárias para a imprensa poder trabalhar, entre elas, a proibição da contestação ao regime vigente e a exaltação da imoralidade, com notícias sobre homossexuais, prostituição e tóxicos (1995, p. 15).

É notório que o desejo dos militares não era proteger a democracia nem a imagem do país frente ao mundo, mas sim, proteger seus interesses. O apoio da população é primordial nestes casos e ele só é possível a partir de uma pretensa normalidade. Por isso a repressão à oposição e a limitação da imprensa. No campo social, o período do regime militar foi marcado

por diversas mudanças. Ocorreu uma rápida industrialização e urbanização baseada numa sociedade agrícola e pouco escolarizada. A fim de melhorar a oferta de mão de obra, os militares fizeram uma forte campanha pela escolarização de nível básico e técnico e de promoção de um bem-estar social. Por outro lado, existia o arrocho salarial e as precárias condições de saneamento e habitação nas grandes cidades (MOTTA; REIS; RIDENTI, 2014, 2014, p. 66-7).

Tudo isso acabou sendo o motor do “milagre econômico da ditadura”<sup>5</sup> e em muitos casos a justificativa do desejo de uma volta dos militares nos dias atuais. Estão vinculados neste período, avanços em alguns campos sociais e retrocessos em tantos outros, como o silenciamento e perseguição das oposições. O período, como qualquer outro, apresenta suas contradições: subsídio e crédito para a indústria e agricultura, arrocho salarial e limitação da atividade sindical para trabalhadores (MOTTA; REIS; RIDENTI, 2014, p. 94-96).

No campo das produções artísticas, a ação do regime também se fez presente em maior ou menor medida

Afinal, vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura. Esse triunfo alimentou o mito da “ditabranda”, criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude (NAPOLITANO, 2014, p. 132).

Deste modo, para analisar esta questão se torna necessário levar em conta dois pólos da sociedade brasileira da época, pois, ela coloca em choque tanto a resistência democrática quanto a guerra contra a subversão, a depender da posição frente ao regime. Ao mesmo tempo em que a classe média produzia e consumia a maior parte dos produtos culturais era perseguida pelas leis de censura e tinha como principais nomes, artistas, estudantes e intelectuais comunistas e liberais-radicais (NAPOLITANO, 2014, p. 132).

Para Renato Franco, o início da década de 1960 foi marcado por uma busca, por parte dos produtores culturais como uma possível representação do momento político, ao que as massas populares ambicionavam para suas vidas. Assim, temas como o processo de modernização, interesses nacionais, entre outros, eram corriqueiros e acabavam por reproduzir a própria forma de atuação dos políticos ancorados no populismo. O autor aponta os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes como ligações diretas entre produção cultural e política que financiavam artistas despreocupados com um reconhecimento pelo mercado “deste modo, pôde desenvolver uma prática cultural que envolvia, simultânea e

---

<sup>5</sup> O mito do milagre econômico da Ditadura Militar desconsidera o grande período de inflação descontrolada e aumento da dívida externa que financiaram tal crescimento que foi artificial. Ver mais em GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

diretamente, vários meios expressivos - como o teatro, o cinema, a poesia, a cultura popular” numa ligação direta com o público sem interferência do mercado e sem ser absorvido pela modernização conservadora levada a cabo pelos militares (1994-1995, p. 60).

Daniel Aarão Reis Filho escreve que existiam manifestações de intelectuais contra o regime, e mesmo que superdimensionadas, foram efetivas. Falando sobre o cinema existe “a ênfase a certos filmes e autores, como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, ou *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha”, considerados filmes clássicos de resistência que apesar de grande qualidade estética, tinham pouco público. Por outro lado, filmes de Roberto Farias e de José Mojica Marins faziam sucesso entre o público que também consumia as pornochanchadas. Podemos dizer que o cinema era feito e consumido pelas classes médias uma vez que a televisão se tornou a principal fonte de entretenimento das classes mais pobres (2014, p. 68-69).

## 2.1 Cinema Novo como emergência de uma identidade cinematográfica brasileira

Considerado o marco inicial do Cinema Novo, o documentário de Linduarte Noronha, *Aruanda*, pela primeira vez apresentava o interior do Brasil através das imagens em movimento. Noronha era um jornalista que debatia cinema e resolveu pôr em prática as ideias que circulavam entre seus pares. Em sua obra de cinema, que inicia com um pouco de ficção no que se refere ao fundamento do quilombo que ele filmou, ele apresenta a cidade de Santa Luzia do Sabugi, que possui em seu território o antigo quilombo Olhos D’água da Serra do Talhado e a forma de vida de seus habitantes no interior do estado da Paraíba. Para um país acostumado às comédias hollywoodianas e chanchadas, ver o interior do Brasil foi revolucionário. Outros diretores abraçaram essa possibilidade e se lançaram a produzir os filmes desta nova era do cinema brasileiro. Para Desbois, o Cinema Novo rompe:

- com o cinema de entretenimento, com pretensões populares, em oposição à chanchada, com vistas a transformar as relações do cinema com a realidade e conduzir a uma descolonização econômica e cultural
  - temática, concedendo o protagonismo às pessoas do povo [...]
  - estilística, adotando uma forma de despojamento hiper-realista [...] próximo às técnicas de documentário ou uma sublimação lírica das imperfeições técnicas colocadas a serviço de um país subdesenvolvido em busca de seu próprio eu [...]
- (2016, s. p.).

Esta nova abordagem, com bandidos e messias, pobres e malandros, críticas e analogias sociais, colocou toda a pluralidade brasileira nas salas de cinema. Os diretores cinemanovistas queriam fundar uma identidade genuinamente brasileira para o cinema e usaram mão destas personagens do povo para pensá-la. Essa também era a intenção dos modernistas, que foram seus grandes influenciadores. Para Laurent Desbois é o longa *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira

dos Santos, o precursor do Cinema Novo no ano de 1955, já que o diretor defendeu a tese de retratar as pessoas do Brasil em um congresso de cinema (2016, s. p.). Este novo momento de criação cinematográfica a partir de 1961

refletiu o período de crises de consciência e rebeliões, agitação e revolução que desembocou no golpe militar de 1964. Ao transformar a câmera em arma de combate, os cinema-novistas entenderam o potencial do cinema, superior à literatura porque pode tocar os analfabetos (DESBOIS, 2016, s. p.).

A intenção dos diretores deste novo momento da produção de cinema era representar o Brasil e hoje nos serve como fonte nesta pesquisa. Os filmes e as temáticas do Cinema Novo acabaram se tornando uma espécie de documento da época em que foram produzidas e retratam como os diretores desses filmes viam a ditadura militar, a pobreza, a política, a cultura, entre outras coisas da sociedade brasileira (BARROS, 2007, p. 13).

O primeiro e único filme brasileiro a ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes (França) foi *O pagador de promessas*, inserido no Cinema Novo, sendo um dos representantes mais conhecidos do movimento que o produziu. Usando como exemplo o filme citado, vemos um agricultor, acompanhado de sua esposa, que carregou diversas milhas uma cruz para pagar a promessa que salvou um burro que considerava seu amigo. Chegando à cidade, logo é abordado por um homem que busca novas prostitutas e fica de olho na sua esposa e ao tentar pagar a sua promessa é impedido pelo padre de entrar na igreja. Com a discussão, um jornalista é designado a cobrir a notícia e para manter seu emprego, a narra de forma sensacionalista. As críticas aos modos de vida brasileiros são várias: da intransigência e preconceito religioso do padre e da falta de ética do jornalista até o vendedor que se esforça para vender seus panfletos em meio a confusão. A tensão que permeia o filme aumenta até o momento em que tem seu desfecho: o agricultor é morto e só assim pode entrar na igreja, carregado sobre a cruz que trouxe de sua casa.

Esse filme demonstra que o subdesenvolvimento devia aparecer nas telas, no sentido de recorte da realidade, nos filmes feitos por diretores que iam contra as regras do mercado e do espetáculo que, segundo eles, ajudava a reproduzir a pobreza e desigualdade já existentes (XAVIER, 2012, s. p.). Não existem filmes do Cinema Novo que mostram as belezas naturais, que tenham um humor despretensioso ou histórias clichês. O clichê, se é que podemos chamar assim, está na busca incessante de uma representação da vida do brasileiro e suas dificuldades. O ambiente era propício para um cinema engajado, as crises política, econômica e social eram o fermento da massa dos diretores.

Toda capacidade de crítica à realidade do Brasil foi possível pelos processos de discussão e formação de seus diretores. A União Nacional dos Estudantes (UNE) possuía o seu Centro Popular de Cultura (CPC) e o governo federal o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura. Esses espaços reuniam “intelectuais, artistas e militantes políticos” que tinham uma ideologia nacional-reformista com a intenção de firmar posição frente à condição de colônia do Brasil com uma proposta nacional e democrática. O Cinema Novo, por sua vez, buscava reestruturar o mercado a fim de sobrepor uma linguagem fílmica nacional à estrangeira e revelar os problemas políticos e sociais, a realidade cultural e a desejada identidade nacional que estava em formação (MALAFAIA, 2012, p. 39-42).

O Cinema Novo, em suas três fases, precisou lidar com um público que não conhecia o cinema brasileiro em função do constante recomeço. Para Jean-Claude Bernardet, a produção de cinema não gerava um estilo ou uma obra contínua, impossibilitando o desenvolvimento de uma cinematografia, pois a história do cinema no Brasil é feita por filmes/casos isolados. São poucos os diretores que tiveram a oportunidade de prosseguir no seu ofício pela vida toda, muitos acabaram por se dedicar ao cinema-propaganda ou à televisão (2007, p. 30).

Marc Ferro trata do cinema francês uma vez que é seu conterrâneo, mas não deixa de pontuar o papel e importância dos filmes na tentativa de se compreender um tempo e um espaço. Deste modo, ele escreve que

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados [...] (2010, p. 19).

É isso que aconteceu no Brasil em relação ao cinema: a hegemonia comercial estrangeira somada ao costume de ver as fórmulas hollywoodianas dificultava o entendimento e o interesse em ver produções nacionais. Os reflexos da colonização europeia, com as elites sempre querendo copiar os seus modos e cultura, e a campanha da boa vizinhança estadunidense durante a Segunda Guerra Mundial, são pontos importantes para pensar a formação e desenvolvimento republicano do país, que nunca deixou de ser subdesenvolvido. O Cinema Novo pegou para si a responsabilidade de retratar uma realidade ignorada por outros diretores de cinema e porque não dizermos, pelas elites econômicas e políticas do país.

Como um produto cultural de vanguarda, precisamos levar em consideração a questão estética que não seguia os padrões de “belo” da arte erudita, muito menos apresentava imagens “belas”. A narrativa, muitas vezes, não é linear, as imagens focam na dor, na angústia, na alegria, apresentando-se, eventualmente, como um deboche. A pobreza e a violência que ela

causa estão estampadas na tela e permeadas pelos diálogos. Não esqueçamos que nos anos 60 a televisão já era integrante da vida de muitos brasileiros e outro espaço artístico, o teatro, fazia um esforço no sentido de se mostrar “bem feito” e bem-acabado numa busca pelo retorno financeiro (BERNARDET, 2007, p. 26).

A atuação também merece destaque. Ela não tem uma linearidade, dos atores não se extrai sua capacidade de interpretação, mas sim, a sua humanidade. As interações são captadas por ângulos inusitados, as conversas saem uma por cima da outra impossibilitando o entendimento completo e é claro, o debate não gira em torno de uma decepção amorosa, do quem fica com quem ou de quem é o assassino. Ele apresenta disputas políticas como em *Terra em transe*, o preconceito religioso como em *O pagador de promessas*, o medo de perder o trabalho como em *A grande feira*. Ir ao cinema ver a produção do Cinema Novo não trazia duas horas de entretenimento e diversão, mas um embate com a própria vida ou os modos de ser de outros conterrâneos. Não existia meio termo na narrativa, tão pouco a promessa de algo encantador e o povo não estava habituado a isso.

É talvez necessário relembrar o conceito de cultura como um conjunto de “conteúdos e padrões transmitidos e criados de valores, ideias e outros sistemas significantes do ponto de vista simbólico, encarados como fatores que conformam o comportamento humano e os artefatos que tal comportamento produz” (KROEBER; PARSONS, 1998, p. 583) e que os brasileiros estavam acostumados a representações culturais do “tipo exportação”. Quando o cinema novo aparece como uma vanguarda cinematográfica, não só os espectadores, mas também os críticos não o compreenderam.

Glauber Rocha é o mais conhecido dos diretores e era adepto de uma “estética da fome”, usava da fome não como componente da história, mas como um meio de construir sua narrativa cinematográfica. Traços modernistas também estão presentes, principalmente, quando se pensa no antropofagismo proposto por Andrade, numa devoração não só de carne humana, mas do outro com sua cultura e tradições. Os filmes dos diretores trazem esse componente, a exemplo de *Terra em transe*, onde o poder e aqueles que o buscam, acabam por se devorar. O sangue não escorre, mas está fervilhante nas veias das personagens seja por ódio, por excitação ou por desejo de revolução.

Este foi também o papel do Cinema Novo, revolucionar o cinema brasileiro e por consequência a identidade do país, que mesmo séculos depois da independência de Portugal e décadas depois da república, se debatia na questão do subdesenvolvimento, e com pouco espaço

e investimento na sua própria cultura, refletida na síndrome do vira-lata ainda presente nos dias atuais.

Cacá Diegues, diretor integrante do Cinema Novo, aponta em entrevista à *Revista do Cinema* que, a partir da cultura, este movimento marca a chegada do Modernismo ao cinema quando “o projeto de transformação do mundo está ligado ao do avanço de nossa arte e à afirmação pessoal dos artistas” pontuando a forte presença da literatura modernista nos filmes cinemanovistas (REVISTA DE CINEMA, 2020). *Vidas Secas* é um exemplo do uso da literatura modernista e da vida no interior do Brasil pelo Cinema Novo. A aridez do espaço geográfico se mistura com a aridez da vida daqueles que buscavam obter o sustento da terra. Retornamos à Teixeira que traz os dados da concentração de terras e da modernização nas grandes propriedades das regiões sul e sudeste para demonstrar a disparidade desta transição, criando a divisão entre a agricultura de pobres e ricos (2005, p. 37). Mesmo que o livro-base do filme seja da década de 1928 sabemos que uma versão cinematográfica e as escolhas referentes a ela refletem as inquietações do tempo em que foi feita, ou seja, o ano de 1963.

Enquanto a modernidade tecnicista se espalhava pelo campo, o modernismo cinematográfico não esteve, necessariamente, ligado a uma exploração capitalista de sua produção. Seus filmes iam, pelo menos no que diz respeito às temáticas e abordagens, de encontro ao que mais atraía público: as comédias estadunidenses e as chanchadas brasileiras. O Cinema Novo debatia a violência, a fome e a pobreza enquanto seus concorrentes apresentavam humor, romance e erotismo.

## 2.2 A vida dos trabalhadores do campo e da cidade como ingredientes para a produção de cinema

Se os integrantes do Cinema Novo, Marginal e Tropicalista queriam representar o Brasil, tornou-se necessário que abordassem a transferência em massa de moradores do campo para a cidade e também a vida de quem por lá permanecia. O empenho por uma nova fase de desenvolvimento econômico desde o presidente Juscelino Kubitschek e seu Plano de Metas, ampliou as ligações viárias, a produção das indústrias de base e de bens de consumo, a dívida externa e também o êxodo rural. Nossos objetos de análise possuem como ingrediente da narrativa um Brasil interiorano, rural e, na maioria das vezes, menos desenvolvido. Enquanto na parte urbana do país as fábricas viam sua demanda por trabalhadores e trabalhadoras aumentar, ao mesmo tempo rareavam as opções de trabalho no campo. Uma vez nas cidades, a qualidade de vida e de trabalho era baixa, assim como a possibilidade de voltar.

Teixeira vincula a modernização da agricultura brasileira - a qual denomina conservadora - a essa transferência em massa de pessoas para as cidades, causando uma urbanização descontrolada. Ela possui origem na década de 1950 e se concretiza na década de 1960 quando ocorre “a implantação no país de um setor industrial voltado para a produção de equipamentos e insumos para a agricultura” possibilitando a sua mecanização (2005, p. 3). Já Caio Prado Júnior aponta para a grande concentração de terras e a miserabilidade com a qual trabalhadores rurais se submetiam, na década de 1950, a fim de ter alguma condição de vida. Essa exploração segundo o autor se reflete também na remuneração dos trabalhadores urbanos já que acaba realizando uma espécie de balança na qual sempre saem desfavorecidos (1979, p. 18). Estes dois autores apresentam um panorama da vida das pessoas do campo e da pouca perspectiva de melhoria de vida.

Diversos filmes como *A grande cidade* (1966) de Cacá Diegues, *A grande feira* (1961) de Roberto Pires, *Barravento* (1969) de Glauber Rocha e *A tristeza do Jeca* (1961) de Amácio Mazzaropi apresentaram personagens explorados economicamente e desamparados socialmente. O crescimento do trabalho nas indústrias e serviços e das migrações internas que deslocavam grandes contingentes de pessoas entre estados e regiões e do campo para a cidade, a mecanização e modernização da agricultura mais o uso de insumos, foram fruto dos investimentos na área e resultaram numa menor necessidade de mão de obra na zona rural. A evolução nos modos de produzir não foi acompanhada do acesso à terra que continuou concentrada entre poucos (MOTTA; REIS; RIDENTI, 2014, p. 76).

O que mais une essas produções de cinema é a representação das poucas possibilidades das pessoas pobres do Brasil. Não existe perspectiva na cidade, no campo, na praia, existe a violência física, policial e psicológica, que deixa a maioria destas pessoas impotentes e paralisadas, como os pescadores de *Barravento* e os trabalhadores de *A tristeza do Jeca*. O êxodo rural não serviu nem mesmo para melhorar a vida daqueles que permaneceram no campo. A mão de obra escassa não fez o trabalhador manual ser favorecido, na cidade a vida era, talvez, até mais difícil, visto que, o acesso a um pedaço de terra, por menor que seja, permite a produção de alimento e afasta a fome, o que não é possível nas favelas que foram sendo os espaços, reduzidos e insalubres, que receberam os migrantes nas cidades que se desenvolviam a favor de uns e em falta com outros.

### 2.3 O Cinema Marginal para além de suas restrições orçamentárias e de público

Na introdução de *26 poetas hoje*, Heloísa Buarque de Holanda escreve que

Frente ao bloqueio sistemático das editoras, um circuito paralelo de produção e distribuição independente vai se formando e conquistando um público jovem que não se confunde com o antigo leitor de poesia. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições apresentam uma face charmosa, afetiva e [...] a tão freqüente presença do autor no ato da venda [...] recupera para a literatura o sentido de relação humana. A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida contribui ainda para encurtar a distância que separa o poeta e o leitor. Este, por sua vez, não se sente mais oprimido pela obrigação de ser um entendido para se aproximar da poesia (2007, p. 9-10).

Esta acabou sendo a maneira encontrada por poetas para continuar a produzir sua “poesia marginal” reunidas na antologia poética de 1975. Eram tempos de Ditadura Militar, repressão e censura onde livros podiam ser impedidos de ser publicados ou recolhidos nas bancas, letras de música podiam ter trechos cortados e receitas tomavam espaços de notícias nos jornais. Por isso, a produção em baixa escala, vendida de mão em mão, não só era feita como era procurada, visto que a demanda por arte não havia cessado. O suspiro de esperança chegava pelos versos de poemas, músicas e encontros clandestinos.

Se a repressão não conseguia impedir a circulação em baixa escala da poesia marginal, impedia as exibições de filmes ou dilacerava a ideia original ao impor cortes e regravações para sua liberação das produções cinematográficas denominadas

Cinema Marginal; Cinema Udigrudi, expressão cunhada por Glauber Rocha que parodia o nome do cinema underground, versão norte-americana do cinema independente dos anos 1970; Cinema de Invenção, segundo Jairo Ferreira; Cinema de Poesia, segundo Júlio Bressane. Esses são alguns dos nomes para a produção de diversos filmes que eram considerados malfeitos, esteticamente feios, tendo cortes de imagens displicentes, alterações na altura da câmera e fazendo uso de angulações de “mau gosto” (FONSECA, 2012, p. 16).

Júlio Bressane e Rogério Sganzerla eram contra a expressão Cinema Marginal já que “não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores, mas um cinema que, com raras exceções [...] foi marginalizado pelos circuitos – e pela censura” (BERNARDET IN PUPPO, 2012, p. 12), ou seja, marginal não no sentido de descumprir as regras ou leis, mas no sentido de borda e contorno dos espaços dedicados ao cinema no país. Xavier também compartilha da ideia de que

“Marginal” opera, sem dúvida, uma redução e não dá conta da invenção formal, do teor de experimentação de uma parcela dos filmes que se costumou incluir nessa tendência – que, grosso modo, se afirmou de forma mais vigorosa no período entre 1968 e 1973 [...] (IN PUPPO, 2012, p. 23).

Outro diretor de cinema, Andrea Tonacci, em entrevista sobre Cinema Marginal, explica sobre essa definição:

Filmava-se como fosse possível; o nome, o rótulo “marginal”, veio depois. Tentou ser pejorativo, queria atingir mais as pessoas que os filmes, e hoje tornou-se coerente com a postura da época, declaradamente libertária. [...] O único compromisso era com a liberdade de pensar, de questionar (IN PUPPO, p. 110).

Deste modo, o Cinema Marginal tinha o intuito de romper com a busca de aglutinação de público e diretores proposta pelos integrantes do Cinema Novo, sendo a expressão de uma sociedade dividida e exposta com agressividade pelos mais jovens (XAVIER IN PUPPO, 2012, p. 23-24). Não é por acaso que um assaltante e assassino vira o protagonista em *O bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, que rouba, mata e estupra. O filme foi baseado na história real de João Acácio Pereira da Costa, conhecido como o bandido da luz vermelha e montado como um noticiário sensacionalista, ilustrado com imagens das ações da polícia, do bandido e de um político candidato à presidência. O bandido, seguidamente chamado de “Luz”, e a dupla de jornalistas narram os acontecimentos conforme a sua percepção: pouco apreço pela própria vida e dos outros em contraponto a um terrível bandido mascarado que logo será preso. Já o candidato tem uma extensa lista de crimes e investigações que o colocam como suspeito, porém, ele permanece com seu discurso de salvador do país enquanto realiza suas atividades escusas numa mansão em plena Boca do Lixo, região empobrecida e marginalizada da cidade de São Paulo.

Para Jean-Claude Bernardet, a relação entre cineastas e público se dava de forma paternalista com os estudantes, artistas e cepecistas (integrantes do CP da UNE), fazendo cultura para o povo e não era o povo fazendo cultura. O cenário escolhido para rodar os filmes, em sua maioria, é a favela, os personagens são os favelados e os grã-finos, nada de classe média nem da pequena burguesia. Os conflitos se resumem a essas duas partes da sociedade uma vez que a pequena burguesia aspira um dia ser parte da grande burguesia e não quer problemas para si ao retratar nas telas os reais problemas da sociedade (2007, p. 49-51). O grande vilão de *O bandido da luz vermelha*, se é que podemos dividir as personagens como uma coisa ou outra, não é o bandido, pois podemos compreender suas angústias, mas sim, o candidato à presidência. Dono de grande fortuna e chefe de Luz, ele utiliza da figura do bandido para promover sua candidatura até ser preso. Numa analogia do quanto a desunião dos menos favorecidos gera mais problemas para si, a prostituta que se relaciona com Luz e o entrega à polícia, acaba morta pelo bandido ao mesmo tempo em que facilita o seu suicídio que, conforme descobrimos durante o filme, foi tentado diversas vezes por ele. Como final, o delegado que buscava prender ou matar o bandido morre eletrocutado ao seu lado, o que confirma a intenção dos diretores do Cinema Marginal de romper com o que vinha sendo feito no cinema brasileiro.

Por outro lado, a questão da marginalidade do cinema de João Silvério Trevisan, Jairo Ferreira, entre outros diretores, pode ser vista pelo aspecto comercial de sua produção que ficava “À margem da sociedade de consumo e das grandes produções, fitas de orçamentos

baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados” (JOSÉ, 2007, p. 156-157). Um dos símbolos desse cinema é a câmera super-8 da fabricante *Eastman Kodak*, projetada para uso doméstico e que foi usada por novos diretores, estudantes e amadores para fazer suas filmagens, visto a facilidade com que se podia manusear tal aparelho e também pelo seu baixo custo de compra (BARRETO, 2018, p. 12).

A exibição, facilitada pelo surgimento de festivais e congressos voltados às produções com a super-8, mas sempre um risco, porque o alto custo de se fazer uma cópia às vezes tornava o filme de uma fita só, trazia desde “ficções, documentários, filmes experimentais, filmes para uso didático, registros de ocupações e manifestações políticas, bem como a realização de filmes domésticos” (BARRETO, 2018, p. 12-3). Um dos utilizadores mais conhecidos desta ferramenta é Torquato Neto, compositor, diretor de cinema, poeta e jornalista teresinense. Ele esteve envolvido com o movimento Tropicalista, compondo com Gilberto Gil, *Geléia Real* e com Caetano Veloso, *Mamãe, coragem*, no Cinema Marginal, dirigiu o *Terror da vermelha* e atuou em filmes como *Nosferatu*, de Ivan Cardoso.

Torquato Neto representa bem essa inquietação presente na cena artística engajada durante a Ditadura Militar. No filme *Terror da vermelha* ele encarna um assassino que escolhe e ataca suas vítimas em plena luz do dia. O espectador, de certa forma, participa das cenas que foram gravadas por uma super-8 e que, inclusive, acompanha os movimentos de quem a segura. Algumas mortes, por estrangulamento, arma branca ou enforcamento, são postas no texto apresentado antes dos créditos dos atores e atrizes. Entende-se que foi o protagonista do filme quem escreveu tal texto, porém, a escrita acaba se confundindo com a vida do próprio Torquato Neto, como a citação de pessoas com que ele convivia, cidade onde nasceu e gravou o filme, etc. A experimentação tornada possível pela câmera e a necessidade de romper com o que já existia em cinema, se apresentam no filme de forma evidente. As ações do assassino são imprevisíveis para as vítimas ao passo que são previstas pelo espectador.

No caso dos filmes do personagem Zé do Caixão, de José Mojica Marins, elementos da vida dos atores e diretores também aparecem como compositivos das cenas.

Certa ocasião teve o pesadelo que lhe trouxe inspiração para um filme de terror: um homem de roupas pretas o agarrava e o arrastava para um cemitério. Jogado dentro de uma cova, podia ler a lápide com seu nome completo. Mais do que susto, o pesadelo lhe presenteou com sua melhor criação. Nascia o Zé do Caixão (LEMOS, 2016, p 3).

Após o primeiro filme com o personagem Zé do Caixão como protagonista em *À meia-noite levarei sua alma*, seguiram-se muitos outros e também a ação da censura sobre eles, a exemplo do filme *O estranho mundo de Zé do Caixão*, vetado por sua narrativa agressiva e

experimental e pela não punição do vilão ao final do filme. Para ser liberado, a censura exigiu a morte do personagem de Mojica, construída pelo reaproveitamento de cenas já rodadas em outros filmes do cineasta (BRAGANÇA, 2008, p. 84). Sem acesso ao financiamento para as filmagens, o que gerava baixo orçamento, Mojica e as pessoas que com ele trabalhavam eram exigidas em sua criatividade. Na escola de atuação fundada por ele ocorria a maioria das gravações e os alunos que mais contribuíssem financeiramente recebiam o papel de maior destaque nas filmagens. O controle de José Mojica Marins permitia a gravação de um filme de oitenta minutos com apenas cento e cinquenta de fita virgem e a manutenção da estética construída para seu personagem (BRAGANÇA, 2008, p. 75-77). Considerado um dos maiores diretores de cinema de terror do mundo, Mojica, falecido no ano de 2020, não deixou de produzir cinema e de imprimir a sua personalidade nos seus filmes. Apesar disso, a censura e o apagamento de sua produção continuaram mesmo após o final do regime militar, apesar de sua projeção internacional (DESBOIS, 2016, s. p.).

Além da temática de terror propriamente dita, vários filmes apresentam personagens com atitudes animais e

Dedo no nariz, rastejar, gemidos, emissões de voz pouco articuladas, enfim, uma série de elementos esculachados, que Fernão Ramos já analisou como característicos do Cinema Marginal. Inclui-se o gosto pelo viscoso, pelas matérias moles [...]. Todo um trabalho sobre matérias e sobre o corpo marca esses filmes (PUPPO, 2012, p. 14).

Tudo isso construía um novo movimento cinematográfico, baseado na transgressão comportamental, na destruição do pensamento lógico e linear nas narrativas e na representação das classes populares com contornos de mau gosto e desumanizadas (NAPOLITANO, 2014, p. 265). Esta diferenciação é fruto do Cinema Marginal que

dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados. Era a estética do grotesco, onde o kitsch, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam (JOSÉ, 2007, p. 159).

Essa postura ia contra a ‘normalidade’ procurada e bem vista pelos militares que diziam defender não só a democracia, mas também os “bons costumes” brasileiros. O posicionamento moralista do regime era amplamente combatido pelo Cinema Marginal que, por isso, sofria com a censura instituída legalmente no país. Apesar do discurso, são poucos os que realmente acreditam nele, pois é comum que se ouça que na época da ditadura não existia essas afrontas, justamente pela ação do governo. Nas palavras de Carlos Fico somando-se ao anticomunismo estava o conservadorismo que condenava e combatia o surgimento de um novo comportamento social e sexual praticado pelos hippies e setores de vanguarda (2000, p. 38). Imaginemos o quanto incomodava a transgressão promovida pelos cineastas marginais.

## 2.4 Tropicalismo e suas relações com o cinema durante a Ditadura Militar

Na lista dos movimentos que estão ligados ao período da Ditadura Militar o Tropicalismo ou Tropicália é um dos mais lembrados. Seus integrantes e suas produções artísticas trabalhavam no desmanche das ideologias que procuravam interpretar a realidade nacional, unindo a força das tradições populares com a força da modernização latente (FAVARETTO, 2000, p. 25). Como já vimos neste trabalho, o Brasil passava por muitas transformações sociais quando o golpe e a Ditadura Militar estancaram, em muito, o fluxo criativo daquele período. Usamos o termo estancar não de forma absoluta, uma vez que também já escrevemos nesta dissertação sobre as resistências à censura. Dito isto, o Tropicalismo, entre seu início e a prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi um movimento de grande expressão cultural, política e social.

Se na canção tropicalista, conforme discorre Favaretto, a língua e o uso da voz refletem “a materialização do canto e da fala”, o corpo e os sentimentos se apresentam de forma nova, criando uma espécie de “curto circuito” na forma de cantar. O novo modelo de canto dos tropicalistas possui elementos sonoros “estilizados” (1995, p. 27). Durante a década de 1960, com a bossa nova, a música era suave, com os tropicalistas uma nova era da música brasileira se iniciava e era levada às casas brasileiras pelo rádio e televisão.

Essa movimentação musical culminou no lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et Circencis*, criado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, o grupo Os mutantes, Nara Leão, Torquato Neto, entre outros. A sonoridade, as composições e a estética da capa são justamente o que se conceituou como Tropicalismo, uma mistura de criatividade em versos como

Um poeta desfolha a bandeira e a manhã tropical se inicia  
Resplandente, cadente, fagueira num calor girassol com alegria  
Na geléia geral brasileira que o Jornal do Brasil anuncia  
Ê, bumba-yê-yê-boi ano que vem, mês que foi  
Ê, bumba-yê-yê-yê é a mesma dança, meu boi (GIL, 2020)

A composição nomeada de *Geleia Real*, composta por Gilberto Gil e Torquato Neto, em nossa análise, faz a síntese do movimento integrado por eles, através de elementos que evocam um país do futuro. O arranjo por vezes se sobrepõe aos vocais do baiano que fala alguns versos ao invés de cantá-lo. Em relação à estética do álbum, temos os cantores e cantoras compondo uma imagem repleta de componentes, representando o contexto de produção do álbum. Alguns integrantes são exibidos em fotos seguradas por Gilberto Gil e Caetano Veloso. As roupas e as feições transparecem uma solenidade ‘quebrada’ pelo penico feito caneca do arranjador Rogério Duprat, cores e estampas fecham a mistura, a ‘geleia’ tropicalista.

Para melhor compreender essa mistura, é necessário utilizar o conceito de antropofagia, uma das características mais evidentes do Tropicalismo. O movimento foi inspirado no modernismo de Oswald de Andrade, criador do Manifesto Antropofágico<sup>6</sup>. Em virtude da busca de uma identidade brasileira ser uma constante no modernismo e Cinema Novo, o desmanche dessa definição vinha incrustada nos tropicalistas que “devoravam” as tradições e o moderno e entregavam algo totalmente novo, seja pela música, teatro ou instalações artísticas. O próprio nome dado ao movimento encabeçado por Caetano Veloso vem de uma obra de Hélio Oiticica, o cantor não conhecia a obra, mas foi convencido por amigos a nomear sua música sem título em função dela (OLIVEIRA, 2020). A canção traz versos que tratam de um monumento moderno e de coisas do interior e da cidade:

Sobre a cabeça os aviões  
 Sob os meus pés os caminhos  
 Aponta contra os chapadões  
 Meu nariz  
 [...]
 Emite acordes dissonantes  
 Pelos cinco mil alto-falantes (VELOSO, 2020)

As duas obras são diferentes na forma, mas muito próximas no conteúdo que faz uma síntese, uma dialética do Brasil, unindo, nos versos de Caetano Veloso o moderno e o arcaico, e na instalação de Oiticica a natureza com uma obra modernista. Se o delegado Cabeção, de *O Bandido da Luz Vermelha* disse que “a arte moderna é arte de gente depravada”, certamente, ao se deparar com uma mistura de todos os elementos do moderno e do arcaico presente no tropicalismo, iria comentar, como representante da polícia e do Estado, a mesma coisa. No entanto, voltando a fincar os pés na história, não foram somente os apoiadores do regime que criticaram os integrantes do tropicalismo, entre eles esteve o crítico literário Roberto Schwarz e o dramaturgo Augusto Boal. Segundo escreve Wallace Andriolli Guedes, as críticas se eram baseadas nos argumentos

da alienação política, do alinhamento ao cenário musical internacional (imperialista, em oposição à música popular brasileira, nacionalista), da “traição” à cultura popular verdadeiramente nacional, e do paralelismo entre a opção estética tropicalista e as políticas de modernização conservadora do governo militar (2011, p. 63).

Essas críticas foram fundamentadas na própria explosão de sucesso do Tropicalismo que levou suas músicas e performances a programas de televisão e rádio. Eles foram acusados de reacionários por colocar no mesmo nível o aspecto estético e mercadológico da canção. Os

---

<sup>6</sup> A tradição de comer carne humana presente em algumas etnias pré-cabralinas ficou conhecida no mundo todo e fortaleceu a visão dos nativos brasileiros como seres selvagens muito em função da narrativa do alemão Hans Staden no século XVI.

tropicalistas assumiram esta postura de dialetizar a produção de arte no país, sendo ao mesmo tempo de vanguarda e comercial. Não era de seu feitio fazer distinção no uso dos instrumentos musicais nem de aproveitar os recursos que o sistema de produção musical oferecia. Nem mesmo as críticas sociais e políticas explícitas que apareciam na televisão deixavam de fazer uso do amplo alcance dela, embora a crítica se voltasse aos tropicalistas que não eram ‘engajados’ politicamente (FAVARETTO, 2000, p. 139-141).

O filme *Terra em Transe* é apontado pelo autor, em citação de Caetano Veloso, como um dos deflagradores do Tropicalismo juntamente com a peça *O rei da vela* montada pelo diretor Zé Celso no Teatro Oficina, ambos do ano de 1967. O filme de Glauber Rocha, antes de ser exibido em solo brasileiro (lançamento atrasado pela censura), recebeu diversos elogios no Festival de Cannes da França. Contando a história de Paulo, um jornalista envolvido com política e políticos, vemos as inações dos poderosos da República do Eldorado frente à miséria, pobreza e violência presentes no país fictício. No comício realizado por Henrique Vieira, ele conversa com uma senhora a qual não ouvimos a sua voz, mas sim, as palmas e gritos da plateia. Logo após, ele ouve os pedidos de um homem com roupas rasgadas, abraça simpatizantes e carrega uma criança no colo. Ele está sempre acompanhado de um padre e fica evidente a indiferença de Vieira aos pedidos das pessoas quando grita para alguém “tomar nota” das necessidades de quem participa da campanha.

É visível a carga de elementos da realidade política do Brasil transpostos no país fictício de Eldorado, além da carga visual (mesmo em preto e branco) e sonora do filme. A troca de favores, a mudança de lado (quando acarreta em vantagens) que no filme resulta numa guerrilha, a única saída encontrada por Paulo. O país estava em transformação e acarretou no surgimento de novas perspectivas no cinema, na música e nas artes em geral através do movimento liderado por Caetano Veloso. Podemos dizer que este movimento não estava interessado em seguir regras e produzir arte nos moldes já conhecidos já que

Para os tropicalistas, não interessava exatamente de onde a coisa veio, interessava sim se ela é vibrante, tem vida, se sua manifestação é relevante e autêntica. Não há um ponto de vista eleito, mas sim a assimilação de várias perspectivas. A contradição se mantém no produto artístico porque não se negaram os elementos do passado e do presente circunstancial e no resultado da obra não se caminha, portanto, em direção a um final único (ARAÚJO, 2014, p. 19).

Esse interesse tropicalista numa criação diferente e única, fez com que as salas de cinema, amplamente ocupadas por filmes estadunidenses e seu modo de vida bom e copiável, fizessem a projeção dos filmes da vanguarda brasileira, repletos de sons estranhos e desconhecidos, e com imagens também nesse sentido. A resposta foi o baixo número de

espectadores, na contramão dos elogios dos integrantes do movimento tropicalista que recebia contribuições de Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark, José Celso, músicos de vanguarda, poetas concretos e da música *pop* (FAVARETTO, 2000, p. 36-7). Entretanto, a busca por uma emancipação cultural não trouxe grandes resultados, pois, é necessário que ela devore e transforme em coisas próprias as influências que tentam destruí-la e com poucas exceções, os anos 1960 mais imitaram com personalidade que recriaram com inovação. Mesmo com o Cinema Novo e a ideia de nacionalismo na produção cinematográfica, a sombra dos modelos estrangeiros se fazia presente (DESBOIS, 2016, s. p.).

Mesmo alvo de críticas, o Tropicalismo tornou-se uma referência musical que emite suas influências até hoje. Não podemos conjecturar sobre os caminhos tomados pelo movimento caso não tivesse sofrido com a prisão e exílio de diversos de seus integrantes, porém, a sua permanência na cena cultural brasileira gera algumas interpretações atravessadas sobre o período histórico pela emergência do mito da “ditabranda” já anteriormente definida com a citação de Marcos Napolitano.

### 3 . ANALISANDO OS FILMES ATRAVÉS DE SUAS NARRATIVAS E SIGNIFICÂNCIAS

Para fazer uma análise de *Macunaíma* e *Orgia...* não nos limitaremos a classificações taxativas dos vídeos, pois elas não reproduzem apenas um aspecto ou representam uma estética fechada em si. Existe uma dialética que junta fragmentos de diversas faces da cultura brasileira e a reconstrói a partir de uma nova configuração. Mesmo baseado na literatura, como no filme homônimo ao livro modernista *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ele vai refletir muitos dos anseios do ano de 1969, o ano em que o filme foi lançado. *Orgia...* com um discurso sociopolítico mais radical que *Macunaíma* pode ser mais bem classificado como Cinema Marginal. Porém, essa classificação parte da censura imposta pelo regime, pelo baixo custo financeiro ou pelas personagens retratadas?

A crítica social é uma característica tanto do Cinema Novo quanto do Cinema Marginal, mas se torna mais aguda no segundo. O período em que os filmes foram feitos era de cerceamento das liberdades individuais e coletivas com a sucessão de Atos Institucionais, leis restritivas e ação das polícias. Não era possível seguir a produção de arte sem refletir o momento histórico brasileiro, ao mesmo tempo em que, com ou sem ditadura, a diversidade de um país continental era cada vez mais evidente. Falamos aqui sob o aspecto da cultura, visão política, afetividades, etnias, etc., que mudam em qualquer espaço onde vivem humanos. Era essa mudança vista como radical demais para a sociedade que os militares se erguiam para sufocar além dos movimentos políticos de oposição.

#### 3.1 Sinopse estendida das personagens de *Macunaíma*

**Macunaíma:** Interpretado por Grande Otelo quando criança e Paulo José quando adulto é o protagonista do filme, um herói às avessas por ser malandro e mentiroso. Nasceu negro e se torna branco após se banhar em uma fonte milagrosa. Seduz várias mulheres, inclusive suas cunhadas, e morre em uma investida que dá em Iara.



Figura 1 - Macunaíma negro e branco. Capturas de tela do filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Mãe de Macunaíma:** Interpretado por por Paulo José é uma índia tapanhumas que pariu Macunaíma em pé e que vive de mau humor. Após a sua morte, os filhos partem pelo mundo.



Figura 2 - Mãe de Macunaíma. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Jiguê:** Interpretado por Milton Gonçalves é o irmão negro de Macunaíma, quando encontraram a fonte milagrosa só conseguiu branquear as palmas das mãos, pois a fonte secou. É traído pelas companheiras e pelo irmão Macunaíma, mas no final do filme acaba com a última companheira dele.



Figura 3 - Jiguê. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Maanape:** Interpretado por Rodolfo Arena é o irmão indígena de Macunaíma e que realiza benzimentos. Por ser velho, precisa do apoio constante de Jiguê.



Figura 4 - Maanape. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Sofará:** Interpretada por Joana Fomm é a primeira companheira de Jiguê. Ao dar um cigarro para Macunaíma, transforma o menino em príncipe e envolve-se com ele sexualmente. Ao ter a traição descoberta por Jiguê é mandada embora.



Figura 5 - Sofará. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Curupira:** Interpretado por Rafael de Carvalho é um ser da natureza que é chamado de vovô por Macunaíma. Deu um pedaço da carne de sua perna para o herói e tentou enganá-lo ao ensinar o caminho errado de casa. Persegue Macunaíma com o objetivo de comê-lo.



Figura 6 - Curupira. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Ci:** Interpretada por Dina Staf é uma guerrilheira que se apaixona por Macunaíma após ser estuprada por ele. Sai todo dia para assaltar bancos e morre junto com o filho quando uma bomba mal programada explode<sup>7</sup>.



Figura 7 - Ci. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

<sup>7</sup> No livro de Mário de Andrade, Ci é a Mãe do Mato Virgem, estuprada por Macunaíma e que também se apaixona e tem um filho com ele.

**Venceslau Pietra Pietro:** Interpretado por Jardel Filho também chamado de Gigante Piamã comedor de gente. É ele que encontra a muiraquitã de Ci após ela explodir junto com o filho, como resultado disso ganha muito dinheiro. A partir deste momento Macunaíma tenta se aproximar dele a fim de recuperar o amuleto.



Figura 8 - Venceslau Pietra Pietro. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Princesa:** é última companheira de Macunaíma e vai com ele para o Pai da tocadeira. Entretanto acaba trocando o herói por Jiguê quando percebe que ele só pensa em Ci. Não conseguimos identificar a atriz.



Figura 9 - Princesa. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Mulher negra:** incorpora a Pomba-gira e é através dela que o herói dá uma sova em Venceslau Pietra Pietro. Não conseguimos identificar a atriz.



Figura 10 - Mãe de Santo. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Uiara:** Interpretada por Maria Lúcia Dahl ser das águas que seduz Macunaíma, devorando-o quando ele mergulha em suas águas.



Figura 11 - Iara. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

**Papagaio:** é a última companhia de Macunaíma e ouve as histórias de suas aventuras. Mário de Andrade diz que foi ele quem lhe contou a vida do herói.



Figura 12 - Papagaio. Captura de tela feita pela autora do filme Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

### 3.2 – Sinopse estendida das personagens de *Orgia ou o homem que deu cria*

**Caipira:** interpretado por Pedro Paulo Rangel fica incomodado com os maus tratos que o pai infligia à mãe e depois diversas tentativas, assassina o pai. Desorientado, sai correndo até encontrar o playboy, roubar suas roupas e ser obrigado a acompanhá-lo.



Figura 13 - Caipira que matou o pai. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Playboy:** interpretado por Fernando Benini, usa roupas de caubói e assassina um homem depois de manter uma relação sexual sadomasoquista com ele. Tem suas roupas roubadas pelo caipira e após uma breve perseguição captura e obriga ao caipira a acompanhá-lo.



Figura 14 - Assassino com roupa de caubói. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Intelectual:** interpretado por Jean-Claude Bernardet está sozinho e nu no meio do mato. Fala um idioma incompreensível e se alimenta de livros. Se suicida por enforcamento e deixa seus livros queimando.



Figura 15 - Intelectual. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Travesti/transexual:** entra no grupo ao ser salva pelo playboy e pelo caipira quando foge de três homens “que queriam mulher”. Suas roupas lembram as de Carmem Miranda, é animada e recebe outros integrantes do bando. Não conseguimos identificar o ator.



Figura 16 - Travesti/ transexual. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Anjo de asa quebrada:** aparece pendurado em uma árvore com medo de descer. Incentivado pelo playboy, caipira e a travesti se joga no chão e quebra uma asa. Apresenta-se como Serafim e acompanha o rei do país. Não conseguimos identificar o ator.



Figura 17 - Anjo de asa quebrada. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Rei do país:** É um homem negro, gordo e cadeirante que carrega uma taça de campeão. O anjo e o grupo o tratam como rei do país, ele se apresenta como Sebastião e Ferdinando. Após o banquete ele morre sendo levado em cortejo estrada a fora pelo bando. Não conseguimos identificar o ator.



Figura 18 - Rei. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Padre:** reza uma missa para duas freiras e para o bando quando este se aproxima. As hóstias são sementes que ele joga no chão e que as freiras juntam.



Figura 19 - Padre. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Freiras:** acompanham o padre e, durante a caminhada, uma fica na casa em que prostitutas trabalham. Cobrem os índios quando eles se aproximam da missa. Não conseguimos identificar as atrizes.



Figura 20 - Freira. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Prostitutas:** gritam e chamam por clientes que passam pela estrada. São ignoradas pelo grupo, mas se juntam a ele em busca da cidade. Não conseguimos identificar as atrizes.



Figura 21 - Prostitutas. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Índios canibais:** acompanham de longe o grupo que busca o país e devoram o filho do cangaceiro assim que ele nasce. Após devorar o bebê dizem que estão prontos para entrar na civilização. Não conseguimos identificar os atores.



Figura 22 - Índios canibais. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Cangaceiro:** desiludido com o fim do cangaço, anda carregando uma “flâmula” com o símbolo da Volkswagen. Ao final do filme dá à luz a um menino. Não conseguimos identificar o ator.



Figura 23 - Cangaceiro. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Três mosqueteiros:** fazem três pessoas reféns no pátio de uma casa. Quando o grupo que busca a cidade chega, fazem um banquete juntos e depois se unem ao bando. Não conseguimos identificar os atores.



Figura 24 - Homens armados com paus. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Três prisioneiros:** estão amarrados pelos braços e se lamentam bastante. Possuem diversos arranhões pelo corpo e são ignorados pelo grupo. Não conseguimos identificar os atores.



Figura 25 - Prisioneiros. Captura de tela feita pela autora do filme Orgia... de João Silvério Trevisan, 1970.

**Descabelado:** Interpretado por José Fernandes, é um homem confuso e que parece ser cego, sua fala é desconexa e procura a cidade, se juntando ao grupo.



Figura 26 - Descabelado. Captura de tela feita pela autora do filme *Orgia...* de João Silvério Trevisan, 1970.

**Homem que cria bombas:** se apresenta como um bandido e tem placas de “o crime não existe”. É convidado pelo grupo para buscar a cidade e vai carregando suas bombas que serão usadas pelo anjo no final do filme. Não conseguimos identificar o ator.



Figura 27 - Homem com bombas. Captura de tela feita pela autora do filme *Orgia...* de João Silvério Trevisan, 1970.

**Donos de fábrica:** são empresários decadentes, pois suas fábricas que produziam preservativos ficaram sem clientes após a invenção da pílula anticoncepcional. Não conseguimos identificar os atores.



Figura 28 - Donos de fábrica. Captura de tela feita pela autora do filme *Orgia...* de João Silvério Trevisan, 1970.

### 3.3 As diversidades entre *Macunaíma* e *Orgia ou o homem que deu cria*

É inegável que existe diversidade nas duas fontes de estudo, mas a particularidade está no tipo de diversidade. *Macunaíma* é formado por animais, natureza, enquanto em *Orgia...* sua formação se dá pelas personagens. Ao olharmos apenas para o ano de filmagem de cada um,

1969 e 1970, respectivamente, perdemos muito em interpretação, mas ao incluirmos o livro *Macunaíma*, de 1928, conseguimos ampliar as nossas percepções. O elo está no contexto de criação, mas se distancia nas referências. Como já dissemos, o modernismo buscava o verdadeiro Brasil em seu interior, no povo simples e nas tradições não afetadas pela colonização, isso fica evidente já na primeira narração do filme e na primeira página do livro

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança chamaram de Macunaíma (2004, p. 13).

No filme, a paisagem da moradia dos manos é formada por capoeira, laranjeiras e bananeiras de pouca idade e a moradia é uma cabana de palha. Todos trabalham no roçado, menos o herói que fica brincando de decepar as cabeças de formigas saúva. Enquanto no filme, as pessoas se resumem à família, no livro temos a presença das cunhatãs, mulheres da aldeia e o Rei Nagô. Com esses personagens vemos as três raças que teoricamente formam o Brasil: o negro (Macunaíma criança e Jiguê), o índio (as cunhatãs, as mulheres da aldeia e Maanape) e o branco (que surge a partir da chegada de todos na cidade). As próprias máquinas, como os carros da cidade que tanto impressionam Macunaíma, eram algo recente no país, coisa do início do século XX.

Uma grande parte da narrativa de Andrade é suprimida no filme, justamente a que mais trata da relação de Macunaíma com a natureza e os animais. Na cidade de 1969 o protagonista é apenas mais um em meio à multidão e não possui o título de Imperador da Mata-Virgem, conquistado no livro ao possuir a Mãe do Mato. O trajeto interior cidade é encurtado pelo uso do pau-de-arara em substituição ao trajeto trilhado a pé pelos manos<sup>8</sup> que eram acompanhados por “séquitos de araras vermelhas e jandaias” (ANDRADE, 2004, p. 31). Ci, mãe do mato, se torna uma guerrilheira assaltante de bancos. Sua morte não é em consequência da ação da Cobra Preta, mas da explosão de uma de suas bombas.

Já os interesses do Cinema Marginal do qual nasceu *Orgia...* eram outros, a busca estava em romper com tudo que já tinha sido feito no cinema. O golpe de 1964 e o AI – 5 tinham agido para cercear e diminuir cada vez mais as liberdades democráticas e cidadãs a fim de buscar uma formação social fincada nos “bons costumes” e tradições brasileiras que povoavam a imaginação dos militares e seus apoiadores. A realidade crua e difícil só podia dar origem a artes ditas subversivas aos olhos do governo. Deste modo, o filme de 1970 faz este papel de

---

<sup>8</sup> *Mano* é a maneira que Macunaíma, Jiguê e Maanape costumam se chamar.

filmar aquilo que era considerado feio e subversivo: as pessoas livres de censura e podas. Por isso tantas personagens diferentes e invisíveis à sociedade.

Em *Macunaíma* livro, os protagonistas são o herói e seus irmãos, Jiguê, um negro, e Maanape, um índio. Eles partem para a cidade a fim de recuperar a muiraquitã, presente de Ci, a Mãe do Mato, para o herói antes de subir para o céu e que ele perdeu numa briga com uma boiúna (cobra mítica da Amazônia). No filme, a pedra some com a explosão de Ci e seu filho já que ela é uma guerrilheira que assalta bancos. Por outro lado, em *Orgia...* as figuras de caipira, travesti, rei africano, anjo de asa caída, escritor, cangaceiro, padre, freiras, prostitutas, homem cego, homem com “trejeitos homossexuais”, índios canibais, homem que produz bombas é que são protagonistas da narrativa.

Não é somente a diversidade de personagens, mas também a mudança na forma de representar as características de algumas delas. Primeiramente iremos nos ater às representações de mulheres. O herói, em busca da pedra muiraquitã, se veste de mulher a fim de seduzir o gigante, telefona dizendo estar interessada em negócios e ressalta que é uma jovem desquitada. A moça que visita o gigante resiste às investidas dele sem perder o objetivo de ganhar ou pegar emprestada a pedra. Ele então propõe que vejam um filme, mas que ela esteja sem roupa, depois de um strip-tease a contragosto; sem saída, o herói foge da casa aos gritos do gigante que diz “não ter preconceitos”. Nossa interpretação é de que essa cena reforça o estereótipo de que mulheres buscam tirar vantagens ao usar seus corpos como moedas de troca e corrobora o preconceito, tão forte na época, sobre mulheres desquitadas, geralmente taxadas como “de vida fácil”.

Em *Orgia...* temos duas personagens prostitutas acolhidas pelo grupo e que em nenhum momento são julgadas pela sua “profissão”. A briga que ocorre é por comida quando uma delas e a travesti/transsexual dão início a uma série de agressões físicas e verbais. Em *Macunaíma* elas são nada mais que objetos sexuais que ele “rouba” de Jiguê ou estupra, no caso de Ci. O estupro é consumado com a ajuda dos irmãos, no filme Jiguê acerta uma pedrada em Ci que está batendo no seu irmão; no livro, Maanape agarrou os braços da Mãe do Mato e Jiguê bate na sua cabeça até que ela desmaia. Depois do estupro, Macunaíma vira o Imperador da Mata Virgem e é saudado por diversos animais da floresta (ANDRADE, 2004, p. 25-6). Para Joan Scott, pensar em gênero para descrever as relações sociais entre os sexos e que rejeita as justificativas biológicas, indicando as construções sociais que são criações das sociedades a fim de demarcar os papéis de homens e mulheres (1989, p. 7). Por este viés, podemos dizer que a visão do que se espera das mulheres nas relações sociais se alterou, no caso no nível da representação do

cinema e da literatura. De uma submissão pela violência a um respeito à sua individualidade. João Silvério Trevisan, como um ativista LGBTQIA+, reflete sua militância na percepção do mundo e dos papéis de cada um dentro da sociedade brasileira, fazendo se notar na sua obra cinematográfica.

Outro ponto que podemos trazer à luz é a presença de pessoas que não vivem conforme o gênero designado ao nascer, no caso a travesti/transsexual. Pensar nessa oposição entre sexo (biológico) e gênero (sociocultural) é reflexo da “tese de que, por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é resultado causal do sexo, nem tampouco aparentemente fixo como o sexo” (BUTLER, 2003, p. 24). O exemplo vem da própria personagem que conta que sua mãe a fazia usar “ver bem o que é” para virar homem, ou seja, designada como menino ao nascer, não se portava como se espera, culturalmente, um homem. As crianças, na falta de experiências que explicitem essa dicotomia entre os sexos e gêneros, expressam suas características livremente. Os homens que a perseguem também não levam em consideração a sua travestilidade e/ou transexualidade, tanto que se sentem no direito de tentar violentá-la como é comum acontecer também com as mulheres cis.

Quanto ao personagem que manteve relações sexuais com outro homem, antes de assassiná-lo a pedradas, é quem dá início ao grupo ao obrigar o caipira a acompanhá-lo após esse lhe roubar algumas roupas. É apenas no início do filme que temos essa representação, no decorrer das cenas, ele se torna apenas mais um integrante do grupo. A hierarquia do bando está representada no rei cadeirante que abençoa os que adentram ao grupo e explica algumas passagens da história do mundo. Ele chama Jesus Cristo de pai e tem como guardião o anjo de asa quebrada. Mais uma diversidade da obra *Orgia...* No imaginário popular e também nos escritos bíblicos, o anjo de asa quebrada ou caída é símbolo do anjo que tentou se igualar a deus e foi expulso do céu. No filme, ele é quem cuida e ampara o filho de deus que não é nem um pouco parecido com as representações imagéticas da figura de Jesus, pois é negro, cadeirante e gordo. Além das características físicas díspares, o símbolo que carrega é, numa visão religiosa, profano: uma taça de campeonato de futebol.

No início deste subtítulo escrevemos sobre a diversidade de animais e plantas que conviviam com Macunaíma e seus irmãos na beira do rio Uraricoera. Uma vez tornado Imperador da Mata Virgem, os animais deixam de estar à sua volta para se tornarem uma espécie de guardiões, acompanhando-o até que chegasse à cidade. Ele tinha a capacidade de conversar com os elementos da natureza, como quando conversa com uma cascata e foge de

uma boiúna. Porém, quando nos voltamos para a natureza presente em *Orgia...* a história é outra. A caminhada se desenvolve por um ambiente empobrecido. Poucas árvores e muita capoeira, os animais não aparecem na única vez que parte do grupo encontra fruta, são expulsos por homens armados. Essa constatação nos traz um questionamento em relação à festa do bando ao encontrar a cidade (mesmo que ela fosse um cemitério) e do retorno dos manos à antiga cabana. Claro que o retorno do herói ao interior é o que os modernistas do início do século XX tentavam fazer através das artes: voltar às origens do Brasil e reencontrar a essência do brasileiro. Já no contexto de *Orgia...* por mais que todo o país estivesse mergulhado no momento de maior repressão da Ditadura Militar, a cidade ainda significava uma esperança para os moradores do campo e para os marginalizados da sociedade. Nos questionamos se a oposição beleza - pobreza do lugar de origem, funciona como o motor do ato de retornar ou abandonar este espaço já que os manos voltam a curva do rio Uraricoera enquanto o bando faz festa na cidade-cemitério. Por certo, com o nascimento do bebê do cangaceiro, a alegria tímida do grupo se transforma em gritos e urros de alegria, que fazem com que seja esquecido, inclusive. De qualquer maneira, depois de uma longa caminhada, o objetivo de todos é alcançado tanto em *Orgia...* quanto em *Macunaíma*. Os primeiros encontram a cidade, os segundos conseguem recuperar a muiraquitã.

### 3.4 Pensando a antropofagia a partir de *Macunaíma* e *Orgia...*

Se podemos dizer que o movimento modernista teve como um de seus principais documentos o *Manifesto Antropófago*, podemos também afirmar que esse impulso por devorar carne humana ou modos de viver permeia os filmes por nós escolhidos. Se não comem pessoas, as personagens comem qualquer coisa que estiver a seu alcance, sem distinção ou seleção como na cena da morte do rei em *Orgia...* ou da morte da mãe de *Macunaíma*. Em outras cenas é a própria busca dessas pessoas pela cidade grande, pelo país e pelo progresso demonstram a ‘fome’ de mudança ou de alcançar um lugar na sociedade. Oswald de Andrade diz em seu Manifesto Antropófago que

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 (1928, p.1).

É isso que acontece com os filmes selecionados, a antropofagia assume diversas faces e numa comparação simples entre eles, mostra o quanto ela agiu para aumentar a diversidade de tipos brasileiros quando vemos a quantidade de personagens e personalidades que são apresentadas em *Orgia...* Mesmo que *Macunaíma* filme busque representar uma parte da

sociedade brasileira de 1969, bebe da fonte do *Macunaíma* de 1928, que foi criado em um período em que a identidade nacional era um projeto a ser executado e que os modernistas reivindicaram para si.

Falamos isso, pois os dois filmes retratam uma busca, uma caminhada. Ela fica mais evidente em *Orgia...* com seus personagens dizendo a cada novo integrante do grupo que estão “indo atrás/buscando o país” e realmente se deslocam por uma estrada que primeiro é de terra e depois se torna de asfalto. Em *Macunaíma* o grupo de irmãos vai atrás da vida na cidade grande, vive muitas aventuras nela e depois retorna ao lugar onde viviam. Eles também buscam algo que, de certo modo, se mostra inatingível. A própria união destes irmãos tem seus momentos de conflito no qual ocorre uma separação, ao contrário do que acontece em *Orgia...* onde todos se reúnem e se acompanham até localizar o seu objetivo. Apenas o anjo de asa quebrada fica para trás, mas só depois do grupo ter visto “a cidade onde fica o Brasil”. A malandragem do herói com os irmãos e outras pessoas é o oposto da relação vivida entre os personagens de *Orgia...* um é assassino, outro criador de bombas, outra é prostituta e todos são da margem da sociedade e tem um certo senso de união, enquanto *Macunaíma* é egoísta e ao final se vê sozinho para seguir seu caminho.

Em *Orgia...* temos a cena em que os índios canibais devoram um bebê recém-nascido. O objetivo de comer carne humana só é alcançado pelos índios ao final do filme, quando o grupo se distrai e deixa o bebê sem amparo. A festa pelo nascimento do menino é grande e por ele nascer de um homem, a travesti/transsexual logo diz que Carmen Miranda foi a última mulher. O ato de devorar é encoberto pelos corpos dos índios e o espectador apenas ouve o choro desesperado do bebê. Um paradoxo se instala nessa cena, porque só depois de praticar um ato considerado selvagem e primitivo é que esses índios se dispõem a entrar para a civilização. Uma legenda traduz o discurso dos canibais

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

A ironia está presente nesta cena de comemoração, pois, o que os índios narram não parece ser muito atrativa uma vez que o trabalho será para pagar o tratamento de uma doença e não para uma melhoria de vida. Ligamos neste contexto do filme a decadência dos donos de fábricas de preservativos ao discurso dos índios canibais já que ela se deu pela pílula anticoncepcional que previne a gravidez, mas não disseminação de infecções sexualmente

transmissíveis. Outro ponto irônico são as regras desta civilização que frente aos “maus costumes da selva” não parecem ser uma vantagem. Trabalhar, ficar doente, seguir regras e morrer é o que a organização social de *Orgia...* oferece a quem chega até ela. A comemoração do grupo parece alienada.

*Macunaíma* também possui cenas em que a antropofagia é realizada no seu principal significado. Durante o casamento da filha do Gigante as pessoas, depois de serem sorteadas em um bingo, são jogadas vivas na água fervente da piscina onde já boiam vísceras ensanguentadas. O próprio herói que já esteve em vias de virar ensopado quando invadiu a casa de Venceslau, é novamente uma possível vítima do Gigante ao ser embalado em um balanço sobre a piscina. Ele acaba trocando de lugar com Venceslau ao recuperar a pedra muiraquitã e o anfitrião da festa submerge na água fervente, morrendo em seguida. Essa sequência possui uma carga visual e sonora muito grande, seja pelo realismo das vísceras seja pelos gritos dos participantes da festa. Para o espectador, ela pode soar agressiva por mais que a festa seja animada. Para Umberto Eco, divertimento que acontece até perante a morte pode ser interpretado a partir do conceito *camp*: [...] “o entendido camp cheira o fedor e vangloria-se de ter um estômago forte (2007, p. 411) ”.

Outras duas cenas envolvem o herói ainda no interior do Brasil. Na primeira, Sofará o transforma em um príncipe branco depois de entregar a ele um cigarro. Essa passagem difere da narrativa do livro onde Macunaíma “botou corpo num átimo e ficou um príncipe lindo” (ANDRADE, 2004, p. 14). De qualquer modo, uma vez príncipe, a cunhada mantém relações sexuais com ele, traindo Jiguê. Num certo momento, ela agarra o pé de Macunaíma e morde o seu dedão. Esse devorar está ligado a um sexo violento ou ao puro seguimento aos instintos mais ‘selvagens’ presente naquela floresta do interior do Brasil.

Em outro momento o protagonista se encontra com o Curupira no meio da mata. Depois de semanas vagando, o menino está com fome e pede carne para o ‘avô’. O monstro da mata “cortou carne de perna moqueou e deu pro menino” (ANDRADE, 2004, p. 19). Ele também ensina o caminho de volta para casa, porém, começa a perseguir o herói, pois queria comê-lo. Essas duas cenas são da antropofagia no seu sentido mais conhecido que é comer carne humana. Entretanto, não estão num contexto ritualizado que envolve celebrações e preparativos como era comum nas aldeias, nem é praticado com prisioneiros de guerra.

Consideramos que pelo ano em que o filme do Joaquim Pedro de Andrade foi filmado, ele se torna uma metáfora do contexto histórico da Ditadura Militar e, em função disso, a última cena chegou a ser censurada. Uiara, expondo certa contradição do pensamento modernista, no

livro do Mário de Andrade e por consequência seu filme, devora o herói. Dizemos contradição porque os modernistas queriam retornar a um Brasil “verdadeiro” e romantizado para encontrar suas raízes para constituir a identidade nacional nesse interior. Entretanto, a volta de Macunaíma para ele acaba mostrando que não se manteve rico e exuberante de natureza, pois tudo foi arrasado e corroído pelo tempo. Na cidade, se a economia está tão pouco desenvolvida, no campo a situação era parecida. Por isso é que a Uiara no filme acaba tomando um significado ainda maior, porque o Macunaíma que foi para a cidade já não é o mesmo que retorna para a cabana. Podemos até falar da simbologia das máquinas que ele carrega com os irmãos para o interior e que não servem para nada, uma vez que naquele lugar não existe energia elétrica para que as máquinas funcionem.

Pensamos que o final desses filmes converge em uma das conexões entre as histórias, porque temos Macunaíma devorado pela Uiara e temos o bebê devorado pelos índios canibais. Além desse final trágico do bebê e do herói, os integrantes do grupo de *Orgia...* são os que vão atrás da cidade, mas a cidade que eles encontram é o cemitério. Já falamos aqui o quanto a diversidade de personagens em *Orgia...* reflete os grupos sociais que são e eram, naquele contexto, marginalizados. Já que durante a ditadura, os militares pretendiam ter uma sociedade padronizada, fincada em ideais moralizantes, e da instituição familiar cristã. Tudo que desviasse desse caminho era considerado subversivo ao performar expressões de gênero, posicionamento político, entre outros casos.

A nossa interpretação é de que a chegada desse grupo ao cemitério mostra que esse era um dos principais fins para quem era marginalizado na sociedade e que a civilização não era tão civilizada como pretendia mostrar ou ser. Não esqueçamos que o filme está dentro do contexto da Ditadura Militar e que o discurso do governo era em defesa da moral e dos bons costumes, mesmo que para isso, fosse necessário perseguir, torturar, exilar e assassinar seus opositores mais atuantes. Outro ponto que consideramos interessante é o suicídio do intelectual em *Orgia...*, para nós ele é outra metáfora do contexto histórico no qual foi produzida a obra. Já escrevemos nesta dissertação que a Ditadura Militar promovia a censura não só das artes, mas também dos pensamentos políticos contrários ao regime, vindos de intelectuais, professores e pessoas em geral. Assim, o homem que aparece lendo, devorando livros e falando em um idioma que a gente não compreende representa as falas, debates e discursos que não eram ouvidos por uma grande parte da população que continuava a defender e a apoiar o regime militar.

Sabemos que os militares tomaram o poder e ficaram por 21 anos comandando o país com o apoio de diversas camadas da sociedade. Elas eram vinculadas à ideia de moral e dos bons costumes, taxando quem pensava diferente de subversivos, comunistas e inimigos do país, merecendo por isso ser excluídas e silenciadas. Então, esse homem de óculos, performando o estereótipo de uma pessoa intelectual, se suicida por enforcamento e deixa diversos livros queimando. Pensamos esse suicídio como um protesto desse intelectual e também como uma metáfora do destino que estava guardado para as pessoas incompreendidas ou visto como subversivas dentro do regime militar. Não é por acaso que os dois primeiros integrantes do bando leem os livros de cabeça para baixo, defecam e limpam a bunda com eles e não demonstra tristeza pela morte do intelectual.

#### 4. OS PONTOS DE APROXIMAÇÃO DE *MACUNAÍMA* E *ORGIA...* EM SUAS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL

Embora sejam filmes de diretores, movimentos e anos diferentes, muitos elementos promovem uma aproximação entre *Macunaíma* e *Orgia...* e eles serão analisados conjuntamente neste capítulo. A ideia inicial desta dissertação se fez justamente quando percebemos que ambos possuíam a abordagem do caminhar, comer, morrer e nascer em suas narrativas. Assim, iremos fazer uma análise conjunta desses conceitos presentes nos filmes sem deixar de perceber e tratar das suas diferenças. Em função do contexto histórico de produção de nossas fontes, pensamos que a aparição destes eixos o representam, logo os signos e símbolos, mesmo que apresentados de formas diversas, são indicativos do tempo e do espaço em que se originaram.

##### 4.1 O caminhar como simbologia para o desejo

Os deslocamentos de seres humanos podem ter diversos objetivos que podem ir da procura por alimentos ou segurança até mesmo a busca por uma mudança de vida em outro espaço geográfico. Iremos pensar a caminhada como algo que “afirma, lança suspeita, transgride, respeita etc. as trajetórias, que “fala” (CERTEAU, 1998, p. 179), pois

enquanto o nomadismo se desenvolve sobre vastos espaços vazios, mas, de todo modo, conhecidos, e prevê um retorno, a errância desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas. Em certo sentido, o percurso é uma evolução cultural de herança, uma espécie de especialização dela (CARERI, 2002, p. 50).

Para nós, a caminhada que possui em seu movimento os elementos constitutivos das narrativas fílmicas arquitetadas por Joaquim Pedro de Andrade e João Silvério Trevisan será um dos pontos de análise por trazer em si o fio condutor e a busca da cidade impulsionada, em *Macunaíma*, pela morte da mãe e, em *Orgia...*, após os assassinatos praticados pelo caipira e pelo playboy.

Em *Macunaíma*, o caminhar pelo espaço aparece primeiro com outro objetivo que é a volta do protagonista para casa depois de ter sido abandonado pela mãe em um lugar desconhecido. A índia tapanhumas que não dispensava ao filho mais novo nenhum tipo de amor ou carinho decide abandoná-lo após ele esconder comida dos irmãos e da cunhada. Durante sua andança ele encontra o Curupira, que lhe dá um pedaço de carne da própria perna, na intenção de devorá-lo posteriormente. O Curupira chega a ensinar um caminho para o menino: “Tu vai por aqui, ó. Vai por aqui, passa na frente daquele pau, quebra a mão esquerda, vira e volta pra cá”, *Macunaíma*, esperto, percebe as intenções e faz outro trajeto. Ele chega a ser perseguido

pelo ser da mata que chama pela “carne de minha perna” a qual responde do estômago do herói, então ele a cospe em uma poça de lama e se esconde na casa de uma velhinha que ensina o caminho até a casa.

Na imagem acima, Macunaíma corre para fugir do Curupira que aparece logo atrás. Esse primeiro retorno do herói a sua casa antecede a morte da mãe. Após o funeral “os irmãos jejuaram o tempo de preceito, com Macunaíma se lamentando heroicamente e passado esse tempo difícil, deram a mão para Iriqui e partiram por esse mundo de deus”, iniciando seu percurso rumo à cidade. O retorno do herói para casa também marca a virada criança-adulto do personagem quando a velha Cotia lhe dá roupas de homem por ele ter enganado a mãe ao esconder comida da família dizendo: “tu não é criança mais rapaz, não é criança que faz isso! Vou te arranjar uma roupa de acordo...”. As roupas, amassadas e desabotoadas, serviram como um símbolo visual da maioria visto que, no livro, após receber um banho de caldo envenenado de aipim, botou corpo embora o rosto continuasse de piá (ANDRADE, 2004, p. 21).

Em nossa outra fonte, o filme *Orgia...*, o primeiro deslocamento é a fuga do caipira do local onde assassinou seu pai. Logo ele testemunha outro assassinato e tenta correr do playboy homicida, mas acaba alcançado e feito prisioneiro. Esse trecho do filme apresenta uma longa fala do playboy que disserta sobre sua vida

a gente nunca sai [...] tem ruína pra todo canto, gente besta se lastimando como eu [...] fui embora porque caí da cama, deixei aquela felicidade doméstica. Os santos, eu acho, são uma gente desnecessária porque a vida é uma comédia em que se deve representar. Procuro um animal como deus, procuro alguém pra ficar, procuro uma nova mentira pra dizer, procuro sangue pra te dá ahhhh eu dei uma cagada em cima de todo mundo só pra mostrar que eu existo que eu sou perigoso, só conhecendo o país pra me excluir, você não sabe não, porra! Vou dar uma lição pra essa gente de merda, essa gente de merda, gente de merda! Os bichos estão me ensinando os segredos da vida. Conhecer, não tem nada pra conhecer [...] tempo [...] é, alguma coisa está acontecendo. Tempo, alguma coisa vai acabar, tô sentindo no ar. É, alguma coisa vai acabar. Alguma coisa é tudo!

Com esse discurso inaugural, ele e o caipira dão início a longa caminhada em busca do país, diferente do filme *Macunaíma*, em que um pau de arara encurta os caminhos até a cidade onde “[...] é cada um por si e deus contra todos! ”. Dados os primeiros passos da caminhada intrínseca aos filmes, podemos pensar as narrativas numa analogia ao deslocamento de um trem onde, em *Macunaíma*, a cada estação acontece uma aventura enquanto, em *Orgia...*, um novo passageiro passa a integrar a composição.

Conforme as personagens se deslocam ocorre uma transformação, em níveis diferentes, de cada uma, causadas pela interação entre elas e o caminho que apresenta seus desafios. Se

A vista diz muitas coisas de uma só vez. O ser não se vê. Talvez se escute. O ser não se desenha. Não está cercado pelo nada. Nunca estamos certos de encontrá-lo ou de reencontrá-lo sólido ao aproximarmos-nos de um centro de ser. E, se o que queremos determinar é o ser do homem, nunca estamos certos de estar mais perto de nós ao “recolhermo-nos” em nós mesmos, ao caminharmos para o centro da espiral; frequentemente, é no âmago do ser que o ser é errante. Por vezes é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior (BACHELARD, 1996, p. 218).

Com Gaston Bachelard, entendemos que, mesmo em grupo, em família ou em sociedade, cada um percorre a sua própria estrada e é nas relações sociais que podemos estar mais perto de nós, é pela interação com o outro, que se encontra o sentido e os caminhos para a nossa vida. Lembremos da época em que nossas fontes se originaram e o significado que a união de um grupo de marginalizados em busca de um objetivo toma. Entendemos que os militares que dividiam os brasileiros entre os apoiadores (alinhados à ditadura e suas ações) e os subversivos (qualquer um que saísse do padrão estético, afetivo, político, etc.) foram questionados com o fato dos filmes apresentarem caminhadas, que, até mesmo sem um aprofundamento, aponta um deslocamento, um sair do lugar por si só.

O mesmo autor escreve que “Narraríamos toda nossa vida se fizéssemos a narrativa de todas as portas que já fechamos, que abrimos, de todas as portas que gostaríamos de reabrir” e nos pergunta: “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (BACHELARD, 1996, p. 226). Deslocamos este pensamento para o caminhar, e perguntamos: seria possível narrar nossa vida pelas estradas que passamos, explicar nossas metas pelos caminhos que queremos iniciar, chegaremos a elas ao final de um caminho? Essas perguntas que podem ser respondidas por nós mesmas, se feitas aos personagens, nos ajudam a pensar nossas fontes. Um exemplo simples pode ser dado através do herói Macunaíma que nasce preto e se torna branco, estando em jogo não só a cor da pele, mas o seu próprio corpo. Saindo da visualidade e entrando no campo do abstrato, neste mesmo filme, podemos buscar o exemplo de Jiguê e Maanape que passam o tempo todo perdoando e ajudando o irmão, mas que ao final da narrativa, decidem por não serem mais condescendentes e o abandonam. Essa mudança só foi possível porque eles se deslocaram e assumiram um novo lugar onde não havia mais espaço para serem enganados. Em *Orgia...* talvez a explicação esteja na agregação de personagens que o caminho proporcionou e que ajudou a manter vivo, em cada um, o sonho de encontrar o país.

Francesco Careri escreve que a deambulação, praticada pelos surrealistas apresenta o espaço como um

sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. O percurso desenvolve-se entre em insídias e perigos, provocando em quem caminha

um forte estado de *apreensão*, nos dois significados, de sentir medo e de apreender (2002, p. 79-80).

A partir deste trecho queremos destacar o segundo significado dado pelo autor ao termo *apreensão* que é o de apreender. Se aprender muitas vezes se torna sinônimo de algo prático (ler e escrever), apreender é a etapa seguinte. Assim foi com os personagens dos filmes, que surgem sabendo falar, andar e comer, ações simples e cotidianas, mas que foram extremamente necessárias para que, dentro da narrativa fílmica eles pudessem fazer uma escolha e buscar efetivá-la. De alguma maneira, todos foram atrás de uma coisa que faltava para si. Macunaíma passou a buscar a muiraquitã, pedra que lembrava Ci, o grupo de *Orgia...* queria a cidade. Neste segundo caso, se lembrarmos do êxodo rural daquela época e da forte ideia de que a cidade é mais desenvolvida (em todos os aspectos) que o interior, o grupo queria o lugar que faltava para si no seu país, marginalizados que eram, essa falta é algo que acaba se tornando autoexplicativa.

Pensando nos cineastas, podemos relacionar esta posição também citando a Careri

o surrealismo - talvez ainda sem compreender completamente o seu alcance enquanto forma estética - utiliza o caminhar como meio através do qual indagar e desvelar as zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto que constituem o que não é exposto e o que não é traduzível nas representações tradicionais (1996, p. 83).

Nem Joaquim Pedro de Andrade, tampouco João Silvério Trevisan eram surrealistas, porém, como filhos do seu tempo histórico, foram influenciados pelo que já tinha acontecido, em termos de arte, no Brasil e no mundo. Desta maneira, Andrade por sua posição de diretor tropicalista, tinha o interesse de promover uma síntese cultural brasileira usando as correntes artísticas que achasse necessárias e Trevisan, por ser parte do Cinema Marginal, pretendia romper com as correntes cinematográficas anteriores, apesar de ser impossibilitado de realizar qualquer filme sem usar nenhum meio já conhecido. Por isso, a estética dos filmes e a própria narrativa fílmica foram usadas a serviço de um desvio de conduta do que tradicionalmente era produzido e por isso, aceito. *Macunaíma*, por conter mais elementos afins ao que já era apresentado nas salas de cinema brasileiras, obteve a liberação - inicialmente com cortes - da censura, *Orgia...* teve que esperar mais que o fim da ditadura para ser exibido.

Para Robert Smithson “O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver”. Esta afirmação do autor vem de encontro ao que abordamos neste subtítulo, quando o caminhar e as transformações ocorrem de uma maneira que fica difícil definir qual delas veio antes. Temos a certeza que para dar o primeiro passo é necessário que antes nasça o desejo de caminhar e a consciência de que algo falta, assim a busca se torna necessária. Já que falamos de Ditadura Militar, assim foi nos anos anteriores ao golpe, com o país andando em direção a ela e podemos afirmar que a caminhada em direção

ao fim da ditadura foi iniciada no próprio dia 31 de março de 1964. Conosco também é assim, a partir do momento que nascemos já caminhamos em direção à morte física e precisamos estar atentas para não conhecermos a morte dos quereres antes dela.

#### 4.2 Comer e morrer, morrer e comer: como esses dois conceitos se aproximam

Para muitas pessoas, a vida iniciada a partir do parto é vivida sem a perspectiva da morte numa negação completa da única certeza que podemos ter na vida. Outras vivem com medo da morte, antecipando o fim da vida ou deixando de fazer coisas em função de uma promessa de continuidade pós-mortis pregada principalmente pelas religiões. E existem pessoas como os personagens de *Macunaíma* e *Orgia...* que vivem escapando da morte e fazendo da própria vida uma aventura digna de um filme. Nos filmes que selecionamos a morte se apresenta de diversas maneiras e na maioria das cenas que elegemos para analisar ela mantém uma relação estreita com o ato de comer.

Optamos por atentar as cenas que apresentam a morte de pessoas, deixando de lado, num primeiro momento, aquelas em que a alimentação é à base de frutas e animais. Deste modo, trataremos agora sobre a morte da mãe do herói. Vemos *Macunaíma* com roupas de adulto dadas pela senhora que ensinou a ele o caminho de volta para casa. Ele conta que sonhou que perdeu um dente e ela responde “morte de parente” morrendo em seguida. Os irmãos velam a mãe com um banquete de frutas e muita lamentação, depois *Maanape* e *Jiguê* saem carregando o corpo enquanto *Macunaíma* é consolado por *Iriqui*.

Em *Orgia...* o banquete acontece anteriormente à morte do rei do país que todos reverenciam. O grupo chega a uma propriedade onde três pessoas estão amarradas pelos braços e três ‘mosqueteiros’ com pedaços de pau parecem dominar o lugar, mas que permitem a chegada do bando e com eles aproveitam a fartura alimentar. Todos comem com as mãos e falam alto até que uma prostituta e a travesti começam a discutir e gritar uma com a outra. Em meio a confusão o rei passa mal e morre, o seu corpo é levado em cortejo sem que saibamos dos desdobramentos posteriores.

A mesa que o rei cai morto é a mesma em que todos estavam pegando os alimentos e os devorando, literalmente. Ninguém ali se preocupou em fazer algum tipo de análise da comida (escolher qual prato, sentir o gosto para repetir ou não), ou fez uso de regras de etiqueta na hora de comer, alguns ficaram em pé, outros sentados, mas não aparecem talheres ou pratos. Para nós, esse comer está muito ligado à antropofagia que acaba não sendo exclusiva do comer carne humana, alcançando o comer a cultura de outrem. Sendo rei, ele era ouvido por todos e servia

como um guia grupal. Com sua morte, o grupo fica sem um líder, assim como os manos em Macunaíma sem a mãe. Uma diferença está na continuidade da caminhada de *Orgia...* e no início de uma na obra de Joaquim Pedro de Andrade. Como já falamos no subtítulo *A vida dos trabalhadores do campo e da cidade como ingredientes para a produção de cinema*, a saída do campo e a instalação nas cidades marcaram o período da Ditadura Militar o que justifica aparecer nos filmes aqui analisados e em outras produções de cinema da época como *A grande cidade*.

É possível relacionar a morte com a alimentação quando recorremos a Sigmund Freud que descreve e pensa pelo viés da psicanálise, alguns rituais totêmicos de povos primitivos. Nestes rituais ocorria o sacrifício do animal sagrado para a tribo, na cerimônia existiam momentos de lamentação, comemoração e, como parte dos ritos, o animal era devorado muitas vezes sem ser cozido ou preparado. A culpa ou punição pelo sacrifício era dissolvida pela participação de todos os integrantes da tribo na cerimônia, o que gerava mais união e conexão entre todos. Em nossos filmes o rei e a mãe não eram animais sagrados nem foram devorados pelos seus, entretanto, a sua morte está envolta num banquete onde os manos e o grupo comem com as mãos, sem selecionar os alimentos e mantendo a atitude de animais famintos que precisam comer e logo encontrar um local seguro para não serem os próximos. Também podemos pensar que a lamentação atravessada pela comemoração faz parte do processo de luto dos envolvidos e está diretamente ligado ao primitivo de Sigmund Freud e à visão muitas vezes preconceituosa em relação aos habitantes do interior, que podem ser classificados como toscos e grossos ao expressar sua cultura.

Outra aproximação entre comer e morrer surge com o intelectual do filme *Orgia...* o playboy e o caipira se aproximam de um homem que lê nu, não fala em português e devora folhas de livros com voracidade. Mesmo sem entender nada, os três mantêm um diálogo interessado e posteriormente a dupla utiliza as folhas dos livros como papel higiênico. Enquanto isso, o intelectual põe fogo em seus livros e se suicida por enforcamento. Os dois observam a cena e enterram o homem com uma faixa “deixa sangrar” sobre o túmulo. No casaco do playboy está escrito “a vida é dura para quem é mole” e ele chega a falar, enquanto olha para o enforcado, que “isso tudo é uma grande *perdeza*”. Findado o enterro, eles retomam a caminhada. O ritual de depósito do corpo morto do intelectual marca uma face ‘civilizada’ de duas pessoas que sentem a morte de um desconhecido e cuidam do seu corpo mesmo que anteriormente tenham assassinado pessoas e abandonado seus cadáveres sem nenhum cuidado. O intelectual de algum jeito criou uma conexão com os andarilhos que não existiu entre o caipira e o pai e entre o

playboy e o homem com que se relacionava. Essa cena mostra a complexidade da mente humana e das relações interpessoais, assim como, pode sugerir que a instrução e o conhecimento podem colaborar na transformação das pessoas e da realidade. Um ato extremo como o suicídio, provavelmente realizado pela não visão de uma saída para si, fez com que o intelectual fosse visto e talvez, compreendido.

Sabendo o ano em que foi filmado, não deixamos de relacionar a presença do intelectual ao período da ditadura. A sua nudez nos leva a pensar que o cineasta João Silvério Trevisan brincou com a fábula *A roupa nova do rei* que vestiu roupas só vistas por pessoas inteligentes, mas que no fim, através da inocência de uma criança todos admitem que o rei está nu. Seriam inteligentes o playboy e o caipira que conversaram com o intelectual e leram seus livros? E seriam “burros” os trabalhadores da SCPD e o público que observa sua falta de roupa e não compreende o que ele diz? O filme é repleto de metáforas e alegorias que podem passar despercebidas ou podem ser interpretadas conforme diferentes pontos de vista. Para nós, a morte de um intelectual no filme tem a função de mostrar um protesto à falta de entendimento dos personagens e de parte da população que playboy e caipira representam, falsos interessados ou incapazes de compreender aqueles que se mantiveram pensando de forma independente em um Brasil governado por ditadores. O intelectual fica cheio pelo papel ingerido e pelas informações aprendidas e se torna insuportável viver ou digerir tudo que engoliu. A saída que encontra é pôr fim nos livros e no corpo físico que talvez lhe fosse um peso. Também podemos pensar na dificuldade de suportar a incompreensão do mundo que o cercava, na invalidação de seus esforços intelectuais e o quanto pode ser frustrante ser esquecido ou ignorado. A sua nudez é algo que podemos ver como a última tentativa de chamar a atenção para si, já que é impossível para nós, ocidentais, ficar indiferentes à nudez, embora, a fome e a desigualdade deveriam ser mais chocantes. De qualquer modo, o intelectual nu expõe sua vulnerabilidade de forma completa, iniciada com seu trabalho intelectual que sempre vai dizer muito de nós e finalizada com a do corpo, lugar de aprisionamento da subjetividade de cada um.

Embora nosso foco sejam as produções cinematográficas da Ditadura Militar, não podemos deixar de lembrar que *Macunaíma* foi baseado no livro homônimo publicado em 1928. Isso faz com que ele apresente características daquela época, tal como o modernismo e a antropofagia, marcas de Mário de Andrade. Essa influência se apresenta com força também em *Orgia...* mesmo que ele integre o movimento do Cinema Marginal. É justamente essa mescla de características que torna estes filmes importantes representantes do contexto cultural da Ditadura Militar. Seja em função da censura, seja por motivos pessoais dos cineastas, ambos

não têm cenas ou falas engajadas politicamente ou que bradem diretamente pelo fim da ditadura. Por outro lado, pensando nas contensões políticas e culturais do Serviço de Censura de Diversões Públicas, exílios, prisões e torturas, estas obras se mostram contestadoras do *status quo* uma vez que apresentam pessoas marginalizadas, coloridas, festivas e dotadas de um erotismo tão evidente quanto condenável pela moral e “bons costumes”. Assim, cenas de canibalismo, sexo e com palavrões eram consideradas inconvenientes e merecedoras de corte tal como aponta o documento que censura *Orgia...* (PUPPO, 2012, folha de guarda).

Deste modo, a Uiara mesmo que esteja no campo das lendas amazônicas e os índios canibais estejam fincados numa realidade comum a alguns povos originários, suas aparições representam para nós: a concretização da sina que persegue os personagens dos filmes e a prova de que a modernidade ou a civilização, principalmente num período de exceção como a Ditadura Militar, não impediram que futuros ou vidas fossem interrompidas de forma brusca ou cruel. Vejamos os motivos, começando por *Macunaíma* que “chegado o mês de janeiro, o herói acordou tarde, com o pio agourento do tinguá, fazia um calorão parado e o herói sentiu uma vontade enorme nos músculos pela primeira vez despertados e se lembrou que fazia tempo que não brincava”. Ele então resolve ir tomar banho no rio já que água fria “esfria a vontade”. Ao chegar lá acompanhado do papagaio, sua última companhia e que no livro, foi quem contou as aventuras do herói para o autor, ele enxerga uma moça lindíssima, tira o casaco e o colar da muiraquitã e mergulha, porém, “essa moça lindíssima não era moça não. Era a Uiara comedora de gente”. Ele então vai ao encontro da morte imediata marcada pelo sangue que borbulha na água.

Em suas últimas imagens, o herói está desarrumado, com dentes faltando e com uma expressão cansada, bem diferente da postura astuta que apresentou durante as suas aventuras. O próprio modo de falar está mais enrolado, supostamente pela falta de contato com outras pessoas. O fato dele não enxergar que a moça era uma Uiara demonstra que ele perdeu suas características de herói esperto capaz de derrotar o gigante Piamã. Mesmo que ele tenha saltado na água em busca de sexo com a Uiara, como fez com suas cunhadas e outras mulheres que conheceu durante o filme, sua disposição está bem menor do que a vista com Ci, seu grande amor. Sem a muiraquitã herdada dela, o herói ficou desprotegido e assim foi devorado. É irônico que ele tenha se aventurado por tantas vezes no intuito de recuperar a pedra para depois retirá-la no que foi seu último mergulho. *Macunaíma* que escapou da morte nas mãos de Ci, a guerrilheira, e das panelas de Venceslau e sua família, não consegue perceber o perigo escondido na bela Uiara. De qualquer maneira, quando pensamos além da narrativa literária e

cinematográfica, pensamos que a Uíara traz consigo o simbolismo de um país censurado que devora os filhos que saem da linha traçada pelos militares. Isso é significativo já que o personagem Macunaíma e suas aventuras, mesmo criadas em outra época, representam elementos importantes que os militares repreendiam: a liberdade sexual (o gigante Piamã inclusive se interessa por ele), a malandragem e o não trabalho produtivo.

A morte como ponto de análise nem sempre vai se apresentar cruel ou violenta nos filmes embora leve ao fim da vida. Assim também foi com a democracia que ia ser defendida na proposta dos militares que derrubaram João Goulart. Em nome de um golpe que não estava em planejamento ocorreu um golpe real e de consequências devastadoras e prolongadas - vinte e um anos no tempo cronológico e ainda presente no tempo psicológico da sociedade brasileira. Um país saído a menos de duas décadas de uma ditadura não enxergou o perigo da Uíara presente no discurso de defesa da democracia dos militares e aliados e apoiou o mergulho em águas desconhecidas que pareciam inofensivas, mas que acarretaram em sangue derramado como o do herói. Nesta senda, o enforcamento do intelectual pode ser visto por outros aspectos. É comum nas ditaduras que o discurso de seus sustentadores seja voltado a uma parcialidade enrijecida disfarçada de neutralidade em favor de algo maior, no nosso caso, em favor do Brasil. O intelectual puxa a atenção do playboy e do caipira mesmo que não possamos compreender o que fala, parece que isso também acontece com os dois, mas isso não importa a eles. Os dois, ao mesmo tempo em que leem as obras com interesse, defecam e se limpam com as folhas arrancadas dos livros. Assim também ocorria num Brasil pouco instruído formalmente, uns fingiam interesse sem entender muita coisa, outros falavam e não eram entendidos enquanto os militares e agentes públicos favoráveis à ditadura promoviam se não a morte física através dos assassinatos, desaparecimentos e torturas, a morte intelectual ou a morte da divulgação desses conhecimentos através da censura, aposentadorias, exílios e demissões estratégicas daqueles que pensavam de forma diferente.

As mortes das quais falamos, mesmo que cruéis, aconteceram com personagens que possuíam certa capacidade de consciência e escolha. Com o bebê do cangaceiro, a história foi outra. Ele, minutos depois de nascer foi devorado por índios canibais, pois, aqueles que deveriam zelar por sua segurança, tão emocionados com seu nascimento e ao mesmo tempo alienados com o acontecimento que foi o parto de um homem, esquecem-se dele e o deixam em perigo. Assim como o grupo comemorava o nascimento enquanto o bebê era esfaqueado e comido pelos índios canibais, o Brasil estava eufórico pela conquista da Copa do Mundo de 1970 pela Seleção Brasileira de Futebol Masculino, no mês de junho. Esta alegria exagerada

não é só um elemento classificatório de *Orgia...* como integrante do Cinema Marginal, mas também pode ser vista como uma crítica, já iniciada na presença da taça de campeão carregada pelo rei do país. As filmagens de *Orgia...* ocorreram entre julho e agosto daquele ano, o lançamento se deu em dois de agosto, ou seja, imediatamente posterior à conquista do mundial amplamente aproveitada pelo presidente militar Médici.

A cena possui uma carga sonora que vai dos grunhidos dos índios ao choro desesperado do bebê que é devorado, mas não ouvido. Para Sigmund Freud “quando alguém assimila partes do corpo de uma pessoa pelo ato de comê-las também se apropria das qualidades que pertenceram essa pessoa” o que também leva a escolha de grávidas de não ingerir a carne de alguns animais devido a suas características, como a covardia, que passaria ao bebê que se desenvolve (2014, p. 134). Pensando nisso, o recém-nascido tinha algo desejado pelos índios e a julgar que o resultado gerou a vontade de participar da civilização, adorar a novos deuses e apodrecer com a sífilis, ele carregava em seu corpo uma esperança: a civilização. Se o bebê não significava civilização, trazia em si uma potência de vida, de (re) começo, a ser desenvolvida. A pensar que a ditadura foi um período de diversos tipos de morte, nascer por si só era um acontecimento.

Outra ligação entre morrer e comer é encontrada na festa de casamento de uma das filhas do gigante Venceslau. Macunaíma vê a morte debaixo dos seus pés, mas se livra de virar feijoada em mais uma de suas espertezas. Tudo começa com um convite que chega até o herói chamando-o para a feijoada de casamento da filha do gigante. Ele é recebido pelo gigante que o carrega nas costas até o local onde a festa ocorre. Na beira de uma piscina, sua esposa e a outra filha sorteiam um bingo. Os contemplados são jogados pelos outros participantes da festa na feijoada que ferve dentro da piscina. Venceslau embala Macunaíma em um balanço por cima da piscina e em certo momento o herói troca de lugar com ele, pega a muiraquitã e acerta uma flecha no gigante que cai na água e morre. A morte do gigante é comemorada pelos participantes da festa.

Nesta cena vemos o que seria um ritual de antropofagia tropicalista já que, ao mesmo tempo em que ocorre uma reunião festiva de casamento, muitos participantes servem como ingredientes desta feijoada. Dizemos que esse ritual é tropicalista, pois embora existissem celebrações preparatórias aos rituais de antropofagismo, elas eram feitas dentro de uma lógica complexa e presente em povos primitivos. Conforme Sigmund Freud aborda no último ensaio de *Totem e Tabu*, *n’O retorno infantil do totemismo*, nos rituais totêmicos um animal sagrado era morto, lamentado, festejado e comido por todo o clã que compartilhava a culpa do

assassinato e assumia a responsabilidade pela morte (2014, p. 205-206). Essa é a explicação da psicanálise para os rituais de sacrifício de animais que eram vistos como ancestrais do clã. Já para os rituais antropofágicos dos Tupis, por exemplo, além de vingar a morte de algum guerreiro, comer a carne do corpo do inimigo era visto como uma forma de recuperar as características do companheiro de tribo morto (AGNOLIN, 2002, s. p.). O alemão Hans Staden é um dos nomes mais conhecidos a tratar sobre a tradição da antropofagia entre alguns povos originários do Brasil. Ele mesmo quase foi devorado pelo povo Tupinambá, e enquanto esteve preso nesta tribo, presenciou os rituais de preparação e a festa canibal. Sua prisão ocorreu por volta do ano de 1551 e a primeira versão de seus relatos datam de 1557 e foram publicados em Marburg, Hassen, na Alemanha.

Iremos fazer um paralelo entre as cenas do filme de Andrade e da narrativa do livro do aventureiro alemão com imagens e trechos que irão facilitar a compreensão. Nem sempre essa análise irá ser igual, pois são obras de tempos, autores e etnias diferentes. Para Hans Staden devorar o outro é motivado por “grande ódio e inveja” (STADEN, 1900, p. 145), em *Macunaíma* parece ser o momento de acerto de contas entre o herói e Venceslau que, no convite de casamento diz que imagina quem promoveu a sova que o deixou no chão. Se enquanto os selvagens, na visão de Staden, preparam as bebidas e o local de cerimônias, a festa do gigante começa sem que a comida esteja pronta e os ingredientes da feijoada, que são os convidados, são acrescentados conforme ocorre o sorteio.

Os participantes da festa são amigos de Venceslau, assim como as tribos vizinhas dos que prenderam Hans Staden que participavam de seus rituais, a diferença reside em quem irá ser comido, que, no caso do filme, são os próprios amigos e não inimigos. Em *Macunaíma* não fica nítido se todos os participantes são canibais como o gigante, mas de qualquer forma, não se importam em matar os sorteados. Para nós é o protagonista do filme de Joaquim Pedro de Andrade quem assume o papel de inimigo sendo obrigado a se embalar acima da piscina e, malandro, se salva e ainda consegue matar Venceslau. O viajante também escapa da prisão, neste caso com a ajuda dos franceses. Os dois aventureiros retornaram para suas casas, a Alemanha e o Pai da tocandeira.

As duas imagens do ritual antropofágico tupi presente no livro do alemão e a cena do casamento da filha de Venceslau Pietra Pietro são, para nós, a ligação do significado mais conhecido da antropofagia realizada por Joaquim Pedro de Andrade. Logo depois encontramos uma representação cultural da antropofagia, quando Macunaíma e seus irmãos carregam utensílios domésticos que pretendem incorporar a suas vidas. A mulher que os acompanha

também irá refletir a diferença entre os modos de vida da cidade e do interior, pois, é ela quem o abandona, invertendo a lógica de que era Jiguê quem perdia suas mulheres para o irmão.

Não possuindo o desejo de representar fielmente um ritual de sacrifício animal nem humano, Joaquim Pedro de Andrade criou o seu próprio ritual que corresponde bem à narrativa fílmica construída até esta cena. Tanto Macunaíma quanto os outros personagens não se afetam com a morte na água fervente, os participantes da festa inclusive comemoram o sorteio e ajudam na entrega do “prêmio”. Por outro lado, eles se esforçam para não serem os próximos. Essa tentativa de driblar a morte, ao mesmo tempo em que a participação da cerimônia automaticamente apresentava essa possibilidade, nos faz pensar que essa corda bamba atravessada pelo herói e demais personagens os atraía pela possibilidade e desejo de se aventurar. Isso também acontecia nos espetáculos de gladiadores quando alçapões eram abertos dentro das arquibancadas e o público encarava animais ferozes. Agora, se pensarmos na proximidade de atitudes animais, a morte é algo que não está ligado ao indivíduo, mas à espécie, alguém morreu e isso pode acontecer a qualquer um em qualquer momento (MORIN, 1997, p. 69).

Certamente os vínculos afetivos que são desenvolvidos nas relações humanas promovem um processo de luto pela perda de alguém ao qual dedicamos nosso afeto num nível diferente do encontrado entre os animais que podem até sentir a morte de outro animal, mas precisam seguir seus instintos para sobreviver e não ser o próximo.

#### 4.3 As diversas recepções e representações do nascer

- E nome, ele não vai ter não?
- Macunaíma, nome que começa com *ma* tem má sina.

Esse é o diálogo inicial do filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. A má vontade da mãe com o filho se apresenta desde o nascimento num sentimento que parece ser recíproco. O bebê, que nasce preto e com tamanho de adulto, só é comemorado pelos irmãos Jiguê e Maanape, que vão demonstrar seu apreço pelo irmão durante quase todo o filme. A ‘praga’ da mãe pode até passar despercebida de início, mas durante o desenvolvimento do filme fica evidente que o herói teve má sina e precisou viver fugindo malandramente da morte e das dificuldades. A recepção à nova vida é diferente em *Orgia...* o nascido gera uma grande comemoração e a contradição está posta no fato de que sua vida é encerrada precocemente, pois, foi esquecido pelo grupo. Nossas fontes se unem na tragicidade: Macunaíma e o bebê foram devorados, uma morte que chegou repentina e impediu qualquer tipo de defesa.

Quanto aos dois nascimentos, eles ocorrem sem a presença de um pai para Macunaíma e de uma mãe para o bebê, no segundo caso inclusive é o pai quem dá a luz ao filho. Não conseguimos pensar como seria a vida do bebê do cangaceiro uma vez que sua vida dura minutos, já com Macunaíma, a ausência de um pai não parece criar problema para ele e para seus irmãos. Inclusive, ao pensar que a sociedade brasileira é comandada em sua maioria por homens dentro dos espaços de poder e por mulheres no contexto familiar, fica evidente que o filme representa essa mesma organização social. Os militares no poder, dividindo-o de algum modo, se aproximaram da postura do pai autoritário e cruel que toma todas as mulheres para si e expulsa os filhos, como Sigmund Freud descreve em seu livro *Totem e Tabu*. As oposições, por sua vez, foram incapazes de se associar a fim de assassinar este pai como os filhos fizeram e dando fim à horda paterna (FREUD, 2014, p. 207). Permanecendo vivo, o regime militar manteve seu controle e proibições. Não podemos deixar de considerar que os militares tinham o aparelho estatal nas mãos e mantiveram sua força após o fim da ditadura militar, mas as oposições sem se unir acabaram por combater até os dias de hoje as mesmas pautas da época do regime como o respeito aos direitos humanos e liberdades individuais. E se tivessem vencido pela força, era grande a chance de que atitudes parecidas fossem tomadas, pois, como escreve o pai da psicanálise: “O violento pai primordial era certamente o modelo invejado e temido de cada membro do grupo de irmãos” (FREUD, 2014, p. 207). O permitir e o proibir são intrínsecos à experiência humana, já escreveu Paulo Freire: “Não existe imparcialidade. Todos são orientados por uma base ideológica. A questão é: sua base ideológica é inclusiva ou excludente? ”, pensemos nisso para não relativizar a ditadura e nem suas oposições.

Pensemos agora na mãe, mesmo não parecendo nutrir sentimentos de cuidado pelo filho é quem permite que seja quem é pois teria o poder de controlar o menino e não o faz. Aliás, os manos tratam o herói com muita condescendência e paciência, protegendo e perdoadando o herói com facilidade. Jiguê é o principal exemplo, pois é traído muitas vezes pelo irmão e sempre o perdoa, mandando as mulheres embora e defende-o quando a mãe chama o recém-nascido de feio. Apesar de ele ser o mais esperto dos irmãos, talvez por ser o caçula, recebe cuidados dos irmãos com mais intensidade. Mesmo sem a convivência, no momento em que é embalado sobre a piscina de água fervente ele recorre a figura do pai: “São Francisco, meu pai, minha mãe, meu lado! Não me deixa padecer nas mãos desse malvado! ” Seja pela invocação seja pela esperteza, o herói escapa da morte e recupera a muiraquitã.

Já falamos anteriormente sobre a morte e a relacionamos em alguns casos com a morte do desejo, talvez mais perigosa e menos evitável que a física, e agora que nos defrontamos com

o nascer, também pensamos que além do elemento narrativo, o nascimento carrega consigo muito simbolismo. Dizemos isso, pois, gerar numa Ditadura Militar é por si só uma subversão. Num Brasil podado por Atos Institucionais, perseguições políticas e censura através do Departamento de Censura de Divertimentos Público, quando cada ação poderia levar à prisão, exílio e morte, cada criação artística criada podia ser abortada de sua circulação pela censura, gerar e parir uma vida ou obra é algo grandioso.

É certo que devemos considerar as recepções – diferentes - que Macunaíma e o bebê tiveram, sem esquecer que muitas vezes as famílias agiam como censores e limitadores de suas crias, por medo do futuro e da ditadura ou por compartilhar dos mesmos ideais conservadores que moveram os militares. A presença da mãe de Macunaíma sempre mal-humorada contrasta com a postura do filho sempre disposto a se divertir, mesmo que à custa dos outros. No outro filme quando chega uma criança e isso gera uma comemoração, quem encerra o jogo são os canibais. Temos a interpretação de que esses índios, por sua trajetória dentro da narrativa, são elementos de ironia por parte do diretor. Eles são integrantes da margem da sociedade, não conseguem se incluir nem mesmo no grupo dos excluídos, mas têm sede de civilização. Essa sede é que pensamos ser a ironia uma vez que, depois do contato amistoso com os colonizadores recém-chegados, os povos originários deste país nada mais fizeram que se defender da civilização que escraviza e catequiza. Então, é algo um pouco desconectado da realidade afirmar que os índios querem se incluir no mundo dos brancos ou ser “iguais” a eles. Sabemos que muitos dos que entram para a sociedade são questionados quanto a sua afirmação como pessoa indígena e o fato de estudarem e trabalharem em meio a brancos não apaga, nem invalidada a sua identidade, já que se relacionar e “usar, por exemplo, panelas, roupas e [...] computadores”, são apenas características dessas pessoas, pois “o que define um índio são as relações que ele tem com sua comunidade (MIRIM, 2021)”. Mas, voltando aos nascimentos, para nós, eles existem pelo significado do gerar e por isso são importantes na narrativa já que

O bebê, ao nascer, situa-se no intervalo entre estes dois significantes: o desejo dos pais e o sujeito do desejo. Por um lado, está o desejo dos pais, que o precede e se atualiza no bebê real [...] Por outro, situado no horizonte do bebê, mas vislumbrado pelos pais, está o sujeito do desejo, um vir-a-ser que antecipa sua existência como única e singular. [...] Mas nem sempre é assim. Às vezes, o nascimento - com o que necessariamente traz de diferente do esperado - desorganiza o desejo dos pais, sustentado até então pelo simbólico e pelo imaginário, impondo-lhes um real insuportável, não libidinizável (TAPERMAN, 1999, s. p.).

Impossível, neste momento, não classificar, em ordem de descrição, o bebê do cangaceiro e Macunaíma. Conseguimos encontrar uma explicação psicanalítica para as duas situações que analisamos. O bebê parece ter sido esperado, desejado, enquanto Macunaíma é

rejeitado. É nítido que cada um nasce com um corpo diferente e que isso pode ter influenciado na sua recepção. Alinhado às ideias da citação acima, um foi desejado e aceito com suas características próprias e outro, talvez, por ser diferente do que o esperado pela mãe desorganiza o que tinha sido imaginado. Interpretando os filmes a partir da Ditadura Militar vemos o recém-nascido como símbolo da esperança nascer pequeno e frágil, o herói, como representante do que os militares pretendiam eliminar da sociedade, nasce grande e preguiçoso. O fim das vidas iniciadas nos dois partos pode ser interpretado como a morte da esperança do fim da ditadura através do AI-5 que barrou as manifestações estudantis e de trabalhadores e o fim dos que saíam da linha e viviam conforme seus instintos. Embora essas imposições fossem grandes e fortes, “Havia sombras naquelas luzes, mas também luzes naquelas sombras” (REIS FILHO, 2014, p. 90). O autor citado escreve que ocorreu a expansão de horizontes, de fronteiras geográficas e econômicas e a mudança de pessoas de seus lugares conhecidos na sociedade sendo “anos obscuros para quem descia, mas cintilantes para os que ascendiam” (2014, p. 91). Grandes ou pequenos, frágeis ou espertos, viver na ditadura não era tarefa fácil.

## 5. O *KITSCH* E O GROTESCO AJUDAM A CONTAR O BRASIL

### 5.1 O *kitsch* é uma representação ou uma forma de representar o Brasil?

O *kitsch*<sup>9</sup> tem como um dos seus significados “fazer móveis novos com móveis velhos” (MOLES, 1975, p. 10)<sup>10</sup>. O autor, um dos teóricos pioneiros acerca do tema, aponta que o *kitsch* permanece essencialmente um sistema estético de comunicação de massa (1975, p. 77) embora isso não seja, necessariamente, uma realidade de grande parte dos filmes do Cinema Marginal e Tropicalista. Mais que uma síntese não referenciável da autora Celeste Olalquiaga, o *kitsch* é um conceito, aberto e maleável, mas um conceito. Para Abraham Moles o *kitsch* “não se trata de um fenômeno 'denotativo' semanticamente explícito, constitui um fenômeno 'conotativo' intuitivo e sutil” (1975, p. 11). Moles faz uma breve reconstrução do caminho traçado pela sociedade e gera uma comparação entre o artesão do século XIX e o homem de fábrica do século XX. Para o autor existe a oposição entre criar e produzir os objetos de sua necessidade e o produzir a partir da especialização em uma atividade coordenada por outra pessoa. Com isso, se divide a produção entre o fruto da criatividade do artesão e o saber específico e repetitivo do trabalhador em uma fábrica (1975, p. 15). Deste modo, foi a mudança da produção artesanal para a industrial o motor de propulsão para o desenvolvimento do *kitsch*. Se nos anos 1860, a comunicação era em menor escala e a sua ampliação acompanhou os setores da economia capitalista, criou-se um espaço de conhecimento (das ciências, mas também do modo de vida de outras pessoas e povos) e de consumo (de bens de primeira necessidade e objetos de decoração)<sup>11</sup>.

Não estaríamos aqui se nossos ancestrais não tivessem copiado ou se inspirado nos mais velhos e/ou grupos vizinhos para desenvolver suas tecnologias. Neste ponto o debate se dá em relação à busca pela sobrevivência uma vez que estes seres humanos não estavam na lógica de produção para obter rendimentos ou da arte pela arte. Quando ela passa a ser produzida para a exposição na casa de um mecenas, por exemplo, torna-se uma distinção social. O acesso se dá pelas riquezas investidas na encomenda de uma obra a qual poucas pessoas poderão apreciar:

---

<sup>9</sup> Em nossa introdução citamos o conceito de representação de Roger Chartier, no entanto, neste momento do texto, não iremos nos aprofundar na teoria, mas sim, utilizar da noção apresentada pelo autor.

<sup>10</sup> *Kitsch* é uma palavra alemã utilizada no português por falta de uma tradução precisa.

<sup>11</sup> Clement Greenberg trata o *kitsch* como um produto da revolução industrial e que a mercadoria *kitsch* é “destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão, contudo ávidos pela diversão que só algum tipo de cultura pode fornecer” (1997, p. 32). O autor caracteriza-o apenas como entretenimento de massas.

as integrantes do círculo social ou empregadas das casas. Nesse ambiente social, a miniatura ou réplica de baixo custo destas obras se torna um negócio rentável para quem faz e atrativo para quem nunca poderia encomendar uma. Deste modo “o Kitsch fica a meio caminho do novo, opondo-se à vanguarda, e permanecendo, essencialmente, uma arte de massa” (1975, p. 74) fazendo o papel de caminho ao bom gosto, pois, para chegar a ele precisamos saber dizer o que é mau gosto (1975, p. 77).

Fazemos aqui uma alusão à construção artística nos moldes de uma espécie de mosaico, o cinema também é a união de imagens, sons e personagens que geram uma história onde também existe espaço para a inserção de trechos de outras narrativas de cinema que dão forma a algo novo. A vertente tropicalista e modernista acaba por ser um ponto de união e ao mesmo tempo de distanciamento entre *Macunaíma* e *Orgia...* sendo importante pensar como o *kitsch* se apresenta nos filmes e como isso é representante do conceito. Quanto aos nossos objetos de estudo, o *kitsch* se apresenta de diversas formas, uma delas, através dos figurinos presentes nas duas obras. Embora apenas no filme de Joaquim Pedro de Andrade seja possível ver as combinações inusitadas de cores como o paletó azul, gravata rosa e camisa verde de Jiguê, em *Orgia...* conseguimos ter essa percepção a partir da modelagem das roupas, uma vez que o filme é rodado em preto e branco.

Ao figurino, se junta à decoração das casas frequentadas pelo herói e outros personagens do filme. O gigante Venceslau Pietra Pietro tem sua casa repleta de elementos coloridos, mulheres nuas como estátuas, quadros, pinturas e outros objetos que formam a composição com o próprio personagem que também se utiliza de diversas cores e tecidos em sua vestimenta. Abaixo, o exemplo da cena em que o herói liga para o gigante e marca um encontro e da casa onde ele morou com Ci, se possui menos objetos de decoração, as paredes pintadas de diversas cores compõem a estética *kitsch* do filme.

É importante destacar que as características citadas são exemplos de uma abordagem “açucarada” do *kitsch*, numa definição traçada por Moles. O autor aponta duas tipologias *kitsch*: uma de objetos ou mensagens únicas que têm as características *kitsch* e outra formada pelos “conjuntos de objetos, ou melhor, os grupos que constituem juntos um sistema Kitsch, ainda que os elementos, constitutivos não tenham nada de Kitsch em si mesmos”. A residência das pessoas se torna um espaço privilegiado do *kitsch*, já que, em um escritório ou ambiente de trabalho que possuam tais elementos, os objetos tendem a ter certa funcionalidade (MOLES, 1975, p. 49). No caso de *Macunaíma*, a relação das personagens com os objetos é feita de uma

forma em que eles são úteis para suas ações ou tornam um ambiente agradável para se viver uma vez que refletem as próprias características de quem os usa.

Tratado como uma arte de massa por Abraham Moles, o *kitsch* se apresenta em *Macunaíma* como um recurso que torna possível a inserção de cenas de sexo e de canibalismo num filme registrado no período mais repressivo da Ditadura Militar instaurada no Brasil em 1964. A pensar que os militares tinham interesse em padronizar a cultura e o pensamento brasileiro, só uma narrativa colorida, “boba” e despretensiosa poderia ultrapassar a censura e ainda assim fazer sucesso com o público. De maneira nenhuma estamos classificando o filme com as palavras acima, já que em nossas análises alcançamos signos e discursos bastante consistentes e coerentes com uma posição contrária à ditadura. As cores, a malandragem e o gozar da vida são elementos contrários a tudo que os militares queriam e eram muitas vezes censurados. Para Adrianna Cristina Lopes Setemy

além de ser um instrumento de violação do direito de liberdade de expressão, quando se tratava de defender a moral e os bons costumes a censura consistiu em um instrumento político legítimo perante setores da sociedade civil, um endosso do Estado àquilo que era considerado pertinente aos valores da família cristã (2018, p. 174-175).

Seguindo com a autora, essa vigilância sempre existiu na sociedade brasileira, embora seja nos anos de ditadura que ela passou a ser institucionalizada e realizada permanentemente pelo governo (2018, p. 175). Para pessoas que conhecem os costumes cristão-católicos, caros à maioria da população, fica fácil compreender que *Macunaíma* filme vai de encontro ao que prega esta religião. Entre as restrições - nem sempre seguidas - está a prática de sexo antes do casamento e a proibição de falso testemunho. Só o protagonista, diversas vezes, pratica esses atos condenáveis pela moral cristã. Embora, por essa lógica, sua morte pode ser interpretada por uma cobrança divina, pensamos que ela só chega porque antes ocorreu a morte do desejo do herói. Mesmo que ele diga que quer “brincar” e se encanta com a moça que nada à sua frente, desde que recuperou a muiraquitã ele entra numa energia diferente da que o moveu durante o filme. Recuperar a pedra foi como recuperar Ci e ao mesmo tempo não possui-la, o que deixou Macunaíma bastante entristecido. A pedra que deu sorte ao gigante, mas não impediu a morte por explosão da guerrilheira, é deixada nas pedras no último mergulho do protagonista. Se ela tivesse o poder de defender alguém, deixada de lado, acabou por perder a sua função.

No que tange ao desejo, podemos pensar na censura como uma tesoura de poda. Organizada para regular o que chegava ao público ela pode ter surtido efeito em muitos artistas que, ou abortaram planos de fazer arte sabendo que seriam censurados, ou mantiveram seus feitos na esfera do privado sabendo do final que teriam. É certo que limitar o desejo de produzir

coisas no campo artístico eram representados na própria pulsão de mudança de regime político, afinal, para esses pensamentos não chegavam apenas ofícios de rejeição, mas também prisões, torturas e até mesmo a morte. Desta maneira, Macunaíma que destoa dos cidadãos apoiadores da ditadura, se torna uma importante fonte de análise já que leva uma vida longe das regras defendidas.

Para se aproximar da arte de massa e atrair mais público, o filme de Joaquim Pedro de Andrade tem características importadas do que fazia sucesso na época, que eram as pornochanchadas. Chega a ser contraditório que esse gênero cinematográfico estivesse nas salas de cinema daquele período, o que aponta as nuances que permeiam a Ditadura Militar. Coerentes ou não, essas produções foram sucesso de bilheteria e o herói sem nenhum caráter é estudado até hoje. Sabemos que é comum que os discursos oficiais apresentam uma narrativa muito diferente da realidade e com maior atuação no campo das ideias que se busca efetivar do que necessariamente coisas que já acontecem, então, Macunaíma como um representante do brasileiro da década de 60-70, tem um jogo de cintura que o salva de problemas ao mesmo tempo em que consegue tirar vantagens, sem nem mesmo sentir um pouco de culpa. A personalidade dele chega a nos fazer pensar que trair o irmão, por exemplo, não é uma maldade, mas sim uma falta de autocontrole e uma busca pelo prazer longe das moralidades e convenções sociais. Aquele menino preto que não falava, se perpetuou no homem branco nascido após o banho na fonte milagrosa. Até os seis anos, conforme o narrador do filme conta, o menino só dizia ‘ai que preguiça’ ao mesmo tempo em que ficava de olho em dinheiro e passava a mão na cunhada. A inocência que não existia na criança também não existiu na maioridade.

Ampliando a análise para abarcar as outras personagens as vemos lidando com muita naturalidade com seus corpos e nudez como na cena do banho familiar onde apenas a mãe está vestida. Ela tomar banho de roupa é implicado no fato de ser interpretada por um homem, mas não podemos deixar de citar sua fala: “nunca vi guaiamum de água doce, humpf, tem mais pouca vergonha que siri aqui dentro”, mostrando que ela tem o papel de julgar as atitudes dos outros e que, destoando da figura da mãe apaixonada pelos filhos, trata com indiferença e desprezo os seus. O filme corta o matricídio - presente no livro e não intencional - de Macunaíma contra a mãe e o coloca como o que prevê sua morte ao falar “mãe, sonhei que perdi um dente” ao que ela responde “é morte de parente” e logo cai morta. A ditadura sendo defensora da família certamente não iria concordar com o assassinato da mãe pelo filho embora estivesse no campo da ficção.

Numa época de muita repressão social é compreensível que a população buscasse meios de distração e lazer encontrando no *kitsch* “[...] una respuesta al extendido sentido moderno de vacío “espiritual” que rellena el vacío tiempo libre con “diversión” o “excitación” y “alucina” [...] los espacios vacíos con un conjunto infinitamente matizado de “bellas” apariencias” (CALINESCU, 1991, p. 245 ). Além desta questão diversos autores como Kulka apontam o *kitsch* como um produto da modernidade, ligado ao nascimento e desenvolvimento do consumismo estético, voltado para o mercado, não importando se caro ou barato, mas com o intuito de satisfazer o público consumidor de classe média que está inserido num mundo de simulação estética (2011, p. 67). Pensando em *Macunaíma*, temos o exemplo da casa do gigante Piamã, um rico empresário que decora seu espaço com obras de arte claramente falsas, a exemplo das estátuas-vivas. É evidente que ele possui muito dinheiro, mas isso não implica em ter o bom gosto das elites “copia e cola” da Europa. Claro que classificar a casa dele como bela ou feia, de bom ou mau gosto é algo que não pretendemos fazer, pois isso seria adotar uma ideia construída para diferenciar as pessoas ao estilo das nobrezas europeias da época das monarquias absolutistas que, mais pobres que os burgueses, marcavam suas diferenças pelo sangue.

Se o *kitsch* é capaz de competir com as artes genuínas (inventivas e inéditas) isso não significa que não seja de boa qualidade uma vez que, mesmo fazendo uso de técnicas já consagradas e conhecidas pelo público, atrai consumidores. Por exemplo, um pintor *kitsch* deve descartar qualquer elemento que dificulte a identificação do que quer representar sendo a não inovação formal e de técnicas uma característica importante para o *kitsch*. Essa postura de artistas *kitsch* aponta que o conceito, ou as obras dele oriundas, são conservadoras e reacionárias em seu estilo (KULKA, 2011, p. 9-19). Deste modo, *Macunaíma* pode ser visto como um filme *kitsch* já que, de alguma maneira, reproduz as fórmulas de sucesso das pornochanchadas. Esta obra cinematográfica, incluída no Tropicalismo que tinha a proposta de aglutinar elementos culturais do Brasil e do mundo, soube fazer a síntese de um país que fundamentou o seu desenvolvimento econômico na exclusão, repressão e, posteriormente, descontrolado inflacionário.

Kulka escreve que “todos los períodos históricos en los que los valores sufren un proceso de disgregación son períodos de gran florecimiento del kitsch (2011, p. 38)” o que nos leva ao filme de Joaquim Pedro de Andrade uma vez que foi originado dentro da Ditadura Militar, mas não é somente por este ponto que visualizamos *Macunaíma* com elementos *kitsch*, para nós ele é um filme *kitsch* porque ele vai se utilizar de elementos de outras esferas para contar sua história. Sabemos que o *kitsch* está dentro de um processo maior, de um espaço, de

uma realidade maior que é a Ditadura Militar, a Guerra Fria, o combate ao comunismo e que isso vai refletir no processo histórico brasileiro tanto na área política como das artes. Nesse sentido, o kitsch é visto como um elemento, um sistema artístico e/ou não artístico, que reflete o processo de modernização das produções industriais e do desenvolvimento e consolidação do capitalismo que sabe-se que é alimentado pela questão do consumo. Neste contexto, é necessário que se consuma muita coisa, então, vai-se aumentar a produção e a propaganda dessa produção a fim de atrair mais compradores. Nem sempre esses produtos vão ser duráveis, alguns terão suas vidas úteis mais curtas, seja pela baixa qualidade ou pela troca das tendências de moda que se alteram a cada estação do ano, por exemplo. Alguns deles vão apelar para o passado, com modelos de roupas, celulares, brinquedos e até mesmo de bandas que já terminaram, mas que lembram um passado que parecia ser melhor do que a realidade que se vive. Tudo isso está atrelado à ideia de que não é necessário o investimento de muito dinheiro numa viagem até o local de guarda de uma obra de arte para vê-la uma vez por alguns minutos se é viável ter uma reprodução dela dentro de casa, mesmo que o valor de compra dessa reprodução seja elevado. Por outro lado, a pessoa pode não ter o dinheiro suficiente para uma viagem tão longa e cara, mas terá condições de parcelar no cartão de crédito a obra de seu interesse que pode vir até mesmo em maior tamanho e com moldura mais atraente.

Pensar o *kitsch* dentro de *Macunaíma* é diferente, pois ele não vai ter um produto a ser levado para casa, mas para ser consumido no local. Sua produção está incluída num momento de desenvolvimento econômico, não distribuído de forma igual, embora a esperança atingisse a maioria da população. Dentro desse contexto, as produções cinematográficas mais procuradas eram as pornochanchadas e a aproximação do filme de Joaquim Pedro de Andrade a esse tipo de narrativa, leva a *Macunaíma* a fazer sucesso entre o público. Então esse filme vai ter elementos da pornochanchada, vai ter apelo sexual, muita cor nos figurinos e ambientes, vai ter um herói malandro que sai do interior em busca da cidade, que tenta dar conta de si, que não trabalha, que passa a perna nos outros e que, desse jeito, consegue atingir alguns objetivos. Essa narrativa, por certo, reflete o livro de Mário de Andrade, mas é óbvio que precisamos considerar que a escolha do diretor em adaptar *Macunaíma* para os cinemas está implicada no contexto histórico e artístico de sua produção. Por mais que esta obra não seja de arte engajada, com críticas diretas ao regime ou aos militares, a existência do herói é em si uma posição contrária ao que a Ditadura tentava impor aos brasileiros já que o personagem de Paulo José não possui características alinhadas à moral e aos bons costumes tão perseguidos nos anos pelo regime.

Podemos exemplificar elementos *kitsch* presentes na narrativa começando pela trilha sonora. A música de abertura, uma marcha em honra aos heróis do Brasil e que é o tema de Macunaíma (capaz de roubar o que sobrou de dinheiro de um roubo sofrido por um menino engraxate), está deslocada do protagonista que nada tem a ver com a letra:

Glória aos homens heróis que elevam a pátria  
 esta pátria querida que é o nosso Brasil  
 desde Pedro Cabral que a esta terra  
 chamou gloriosa num dia de abril  
 [...]
   
 Até mesmo quando a terra apareceu  
 fulgurando em verde e ouro sobre o mar  
 esta terra do Brasil surgindo à luz  
 era pátria de nobres heróis.

Essa junção é lógica numa obra *kitsch*, em que muitas vezes a ironia é uma das principais características. Outra possibilidade é a junção ou empilhamento de elementos decorativos em coleções ou sem ligação nenhuma. Esta organização está na casa do gigante seja pela decoração ou pelo uso de pessoas como estátuas, por exemplo, Venceslau é a personificação do *kitsch* aquisitivo descrito por Abraham Moles que o define a partir do desejo de comprar, de demonstrar poder e de ter posses presente na civilização burguesa (p. 35-6).

Um segundo exemplo está na árvore em que Macunaíma sobe e que, por mais que produzisse frutas, não poderia ter abacaxi, laranja e banana. Outro destaque é a camiseta do herói que tem um jacaré estampado e que parece fazer alusão ao logo da marca Lacoste, ou seja, usa um produto *kitsch* comercial de forma irônica, pois uma roupa da marca pode ser inalcançável inclusive para alguém que trabalha, quem dirá para Macunaíma. Ele muitas vezes tenta se parecer como algo que não é, como quando tenta uma vaga como artista para viajar para Europa atrás de Venceslau.

Na cena o vemos saindo do departamento do governo depois de se candidatar como artista em busca de financiamento estatal, algo totalmente falso assim como quando ele, apanhando de Ci, chamava por ajuda senão iria matá-la. Macunaíma parece com um lindo vaso de flores de plástico que simula as pétalas com veludo e o orvalho com cola quente. Por mais que seja óbvio que a planta não seja natural, ela é escolhida por não dar trabalho, o herói é escolhido ou perdoado por ter lábia.

## 5.2 Quando a representação necessita mais que cores, o grotesco entra em cena

Além do *kitsch*, o grotesco também está presente em nossos objetos. Este conceito, muitas vezes é relacionado ao feio, porém, devemos pontuar que o conceito de feiura e beleza é relativo às culturas e aos tempos. Se isso acontece em lugares, sociedades e tempos diferentes,

também ocorre entre contemporâneos “no mais das vezes os contemporâneos são incapazes de apreciar o futuro, ou seja, as propostas muitas vezes provocativas apresentadas pelos artistas” (JOSÉ, 2007, p. 391). Para Wolfgang Kayser, “o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal” (1957, p. 156), ou seja, é na percepção de cada espectador que o grotesco será percebido e experimentado. Por vezes, ele vai ser rechaçado pelo público e crítica, mas no futuro, servirá como meio de interpretar o contexto em que foi produzido, podendo até mesmo se tornar um sucesso ou ser classificado como vanguarda.

Na questão estética, mesmo que relacionado à escrita na Idade Média e Renascimento, Mikhail Bakhtin escreve que

No realismo grotesco, o elemento material e corporal é um princípio profundamente positivo, que nem aparece sob uma forma egoísta, nem separado dos demais aspectos da vida. O princípio material e corporal é percebido como universal e popular, e como tal opõe-se a toda separação das raízes materiais e corporais do mundo, a todo isolamento e confinamento em si mesmo, a todo caráter ideal abstrato, a toda pretensão de significação destacada e independente da terra e do corpo (2010, p. 17).

Seguindo com o autor, a degradação se apresenta como uma união do que é alto e baixo, céu e terra, e seu rebaixamento para entrar em comunhão com a terra. Essa degradação é o entrar em contato com a parte de baixo do corpo, ventre e órgãos genitais (2010, p. 19). Livres da cabeça, que geralmente assume o significante da racionalidade, do pensar, a parte “animal” do ser humano toma conta. Para se alimentar não vai existir a distinção entre comida e outros materiais (cena em que o intelectual e os dois primeiros integrantes do grupo comem livros), para defecar não se terá cerimônia (na sequência os dois defecam lado a lado), para trabalhar não se terá nenhuma vergonha (cena das prostitutas chamando o grupo). Os desejos e as vontades não são pensadas ou controlados e a diferenciação entre as pessoas civilizadas e os selvagens (representados pelos índios canibais) é quase inexistente. Para Mikhail Bakhtin

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. É um traço constitutivo (determinante) indispensável à atitude grotesca. Seu segundo traço indispensável, que decorre do primeiro, é sua ambivalência; os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma (2010, p. 20-21).

Isso pode ser encontrado na trajetória dos filmes, cujas personagens passam a maior parte do tempo entre o que tinham e o que buscavam. Macunaíma tinha e procura a muiraquitã, o grupo tinha o interior e busca a cidade. Nesse entre lugar é que vivem cenas como a feijoada na festa de casamento da filha do Gigante. A gritaria, o barulho, as pessoas sendo jogadas na piscina onde fervem partes humanas compõem a última ação do herói na cidade, alcançado o

objetivo ele retorna ao seu passado ao lado dos irmãos. Porém, se nem mesmo a cabana e a plantação resistiram ao período na cidade, a paciência e interesse dos irmãos tampouco permaneceu. O protagonista, abatido pela saudade de Ci e mentiroso como sempre, é abandonado pelos irmãos e Princesa, mulher que foi com ele para o interior.

No caso de *Orgia...* a caminhada é a metamorfose do grupo, mas não das personagens. Cada personalidade se mantém a mesma e, apesar da relação entre os integrantes do grupo ser próxima fisicamente, não é afetivamente. Ocorre até mesmo uma briga entre a travesti/transsexual e uma prostituta durante o banquete. Seus personagens estão unidos na intenção de encontrar o país, mas também nos elementos constituintes de sua personalidade e marginalidade. Eles não fazem questão de parecer diferentes do que são, de performar uma atitude de “classe” para se alimentar ou de expressar sua travestilidade, por exemplo. Estão inteiros para o que querem e são. Pensamos que esta análise pode e deve se aprofundar após a qualificação uma vez que o grotesco é um conceito interessante e interno às nossas fontes.

A pensar que o *kitsch* serviu como artifício para que *Macunaíma* pudesse ser exibido comercialmente, o grotesco, mesmo sendo uma forma de se contar uma história, não proporcionou isso. Podemos pensar através da estética já que no Brasil existe uma binariedade entre o feio e o bonito que aponta quem deve servir como exemplo a ser seguido ou não. Para Eco “Cada cultura ao lado de uma concepção própria do Belo, sempre colocou a própria ideia do Feio” mesmo que nada apontasse para essa percepção que é de quem observa na atualidade (2015, p. 131). Além deste ponto de vista, se nós pensarmos a partir da estética militar o grotesco de *Orgia...* é o seu oposto. Até hoje existe um regramento muito específico para corte de cabelo e barba, uniforme, postura e etc. que é impossível encontrar em *Orgia...* já que seus personagens andam de cabelos e roupas desarrumadas e suas falas não são facilmente entendidas. Para Carlos Alberto de Camargo, além de ser responsável pela boa apresentação da tropa e dos soldados, a estética militar

Manifesta-se por meio cerimonial militar, de gestos, de atitudes, de todo comportamento que materialize a obediência (seja às ordens dos superiores, seja ao ordenamento jurídico do estado) e da disposição incondicional de cumprir o dever (1998, p. 66-67).

A partir deste tipo de descrição é que justificamos que os personagens de *Orgia...* são o oposto do que os militares queriam. Desta maneira, o rompimento que o Cinema Marginal faz com o Cinema Novo, também se apresenta como uma saída à postura dos militares. Falamos isso já que a pretensa civilização brasileira era capaz de aceitar ou editar um AI - 5, por exemplo, logo, se ideologia moralizante ajudou na implantação de uma ditadura, as atitudes grotescas

servem no mínimo como questionadoras do momento vivido. Vale lembrar também que essa visão do que são bons e maus modos é atravessada por diversos fatores, incluídos os reflexos da colonização, do espelhamento na cultura europeia e rechaço aos modos de vida dos povos originários. A própria denominação *índio* é resultado desse contexto já que reduz identidades e culturas a algo único e como bem sabemos, é uma ação falsa.

Por outro lado, mesmo que os cineastas marginais buscassem romper todos os laços com os movimentos cinematográficos anteriores, esse retorno para o interior parece muito com a proposta dos modernistas que viam no Brasil rural a saída para o país. Ao mesmo tempo isso acontece por uma lógica diferente: a caminhada busca a cidade, os que caminham se interessam pelo que ela pode oferecer, tem desejo de se modificar, ou seja, uma proposta do filme parece ser que a civilização não deu certo e o que se devia fazer era buscar alternativas para a sociedade. Se o filme não tinha intenções propositivas, podemos interpretá-lo pelo viés da ironia e do escracho com a sociedade que o originou capaz de se alienar com o título de campeão mundial de um campeonato de futebol e não conseguir se organizar contra a retirada de direitos e a restrição das liberdades individuais.

Quanto a essas liberdades individuais o filme se mostra um modelo contestatório e de oposição ao Brasil que os militares queriam. Cada personagem é desgraçadamente ele mesmo: cria bombas porque o crime não existe, se apresenta como mulher porque é assim que se sente, come com as mãos e se limpa com livros. Essas atitudes mesmo que inocentes são também grotescas e rompem com a linha civilizatória em que a harmonia se instaura. Se pensarmos em Macunaíma, herói que não continha seus impulsos sexuais, de outra maneira, também temos personagens que em *Orgia...* não contém seus impulsos. Não queremos aqui julgar certo ou errado, mas sim, olhar para o fato de que esta liberdade tem um significado bastante importante e permite com que, através de imagens em movimento se conteste o regime vigente. Como retaliação, foi censurada por suas cenas que atentaram à moral e aos bons costumes (PUPPO, 2012, página de guarda).

Mesmo que o Cinema Marginal buscasse romper com o que já era feito em termos de cinema no Brasil, parece ter sofrido com a influência direta de autores como Rabelais. É Mikhail Bakhtin quem analisa a literatura que conta a história de Pantagruel, um demônio grotesco e que se tornou livro no ano de 1653 pela escrita de Rabelais. O que mais nos interessa no debate do filósofo russo é a sua definição e descrição do conceito do grotesco. O autor escreve que o corpo grotesco está sempre em movimento e em desenvolvimento sendo essencial as partes do corpo “onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em

campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo” e onde a boca e o traseiro também são importantes já que

Todas essas *excrecências e orifícios* caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se *ultrapassam as fronteiras entre os dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e orientações recíprocas*. [...] o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc.), a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por outro corpo - *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados* (2013, p. 277, destaque do autor).

Todas essas características descritas acima como parte do grotesco estão presentes na obra de João Silvério Trevisan que vai apresentando durante a sua narrativa esses elementos associados ao caminhar e ao movimento corporal citado anteriormente.

Em nossa sociedade e na cultura ocidental o corpo é algo que precisa de uma série de elementos para poder ser visto como belo e que muitas vezes são usados como justificativa para agressões. Apesar de ele ser a única forma de estarmos no mundo, muitas vezes o corpo é tratado como algo sujo ou descartável, principalmente, quando ele não se encaixa nos padrões de beleza ou comportamento, logo, pelos padrões já citados nesta dissertação, não cabe outro lugar aos corpos de *Orgia...* que o lugar de marginalidade, espaço que o grotesco também ocupa apesar da sua conhecida capacidade estética e narrativa. O parto, por exemplo, é a única maneira possível de se chegar ao mundo e ainda assim a visão que muitos têm é a construída de forma romantizada pelas novelas e filmes onde a mulher recém-parida aparece de cabelo feito e maquiagem com o bebê no colo descobrindo a razão da própria vida. Podemos pensar essa construção como *kitsch* por ser falsa e oriunda da popularização das novelas a partir dos anos 1960-70 e como um elemento a mais para que o grotesco, que representa com mais equivalência a vida real, cause espanto ou seja visto como animalesco. Ora, as operações fisiológicas e biológicas dos corpos não devem ser classificadas porque necessárias para a manutenção da vida, a não submissão e abandono dos próprios desejos em função de um filho deve ser vista como saudável embora a falta de responsabilidade para com ele deva ser questionada. Mas pensar sobre responsabilidade também acaba nos levando a pensar o quanto se pode cobrar ou esperar das pessoas. Assim como não devemos julgar pessoas que em situação vulnerável fumam ou bebem ao invés de comprar comida, como cobrar de pessoas marginalizadas e sem lugar na sociedade que se impliquem no cuidado de um bebê? Não mereciam eles comemorar o alcance de um objetivo que os moveu por tanto tempo? Pessoas com poucos recursos materiais e psíquicos não podem ter um escape visto que Estado e sociedade pouco se importam com a suas condições de vida? Nos vemos questionando a própria classificação de grotesco por

compreendermos os modos de vida como naturais e é nesse ponto que a narrativa de Trevisan se apresenta como rica de sentidos e importância, pois, mesmo que não tenha sido a sua ideia inicial, ainda hoje nos permite pensar a sociedade brasileira da época e atual.

Retomando o filme, percebemos a vida e morte ligadas intimamente e, ao mesmo tempo, assumem uma nova roupagem e significado. Não necessariamente podemos encontrá-la somente quando o corpo físico para de funcionar e então se torna alimento para micro-organismos que se desenvolverão a partir de sua energia corpórea, em *Orgia...*, assume a força do nascimento de um novo modo de vida. Esse marco, por derivar de uma produção brasileira, apresenta então a antropofagia tão conhecida e difundida a partir dos escritos de Hans Staden, assumindo o significado de comer carne e cultura. Se alimentar desses elementos leva a uma dificuldade de digestão (vemos os índios se retorcendo e com as mãos na barriga) que também será física e abstrata, promovendo a alimentação da carne do bebê e a entrada das ideias civilizatórias nas vidas dos selvagens. Esta cena também pode ser vista como grotesca a partir da descrição de Rosenkranz no seu *Estética del feo*:

La enfermedad es causa de la fealdad siempre que ésta tenga como consecuencia una deformación del esqueleto, de los huesos y los músculos, por ejemplo, en la tumefacción de los huesos de los sífilíticos, en las devastaciones gangrenosas. [...] Las más horribles deformidades son causadas sin duda alguna por la sífilis, porque no sólo produce nauseabundas erupciones cutáneas, sino también putrefacciones y destrucciones oseas.

Não vemos os índios com a doença que acreditam que estarão contaminados em breve e nem é preciso que isso ocorra. Se já é estranho pensar que alguém possa comemorar uma doença, comemorar uma que causa tantos sintomas, conhecendo minimamente como ela evolui, fica ainda mais inquietante. Se a arte tem a “missão” de levantar questionamentos em quem a observa, o filme de Trevisan cumpre seu papel. Evidentemente, o contexto de produção da obra a coloca como uma contestadora do governo vigente, pois dá espaço à pergunta: que tipo de civilização os brasileiros vivem que oferece a sífilis a quem nela ingressa e não dá espaço para todos os seus cidadãos? Outra possibilidade para a doença ser citada no filme é sendo uma infecção sexualmente transmissível, podendo, no âmbito da religião ou da superstição, ser classificada como uma doença enviada por deus, para “depravados” em geral. Este pensamento antigo ainda repercute nos dias de hoje, muitas vezes, atrelando a transmissão do HIV a ação exclusiva de homens homossexuais.

É interessante citar o filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, pois ele apresenta também a morte de um bebê, neste caso pelas mãos do líder religioso Sebastião que prega que o sertão vai virar mar e se desloca por ele seguido por muitos

moradores empobrecidos que largam tudo pela promessa de uma vida nova. Para Mikhail Bahktin

a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, ela renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam sempre nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de intersecção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa linguagem bicorporal (2013, p. 281).

A morte em *Orgia... e Deus e o diabo na terra do sol* não encerra nada, pelo contrário, promove viradas na perspectiva de alguns personagens, no primeiro exemplo, torna os selvagens civilizados, no segundo, faz com que algumas pessoas despertem da alienação promovida pelo religioso. Como “Faz parte do grotesco que as categorias da nossa orientação no mundo falhem” (KAYSER, 1957, p. 161) essas mudanças na narrativa nem sempre agradáveis existem com a função de questionar o mundo e o modo como o enxergamos.

Kayser também escreve que o ridículo pode se tornar grotesco quando o riso “misturado na amargura, assume, na passagem para o grotesco, traços da gargalhada zombeteira, cínica e, finalmente, satânica (1957, p. 160)”. Em algumas cenas de *Orgia...* o ato de rir pode virar um incômodo ao espectador. Nelas o riso está presente de forma exagerada e grotesca não destoam do resto da narrativa do filme, pois todo ele é construído por atuações forçadas e sons estridentes. Exemplificamos: assistimos a um homem que parece se esconder de algo que não enxergamos e, assustado, grita e se arrasta pelo chão. Podemos citar também o momento em que o playboy discursa e se atira no chão, o barulho associado ao banquete e a lamentação aguda da morte do rei. Todas representam o grotesco, algo intrínseco e fundamental ao filme, não só pelas suas definições conceituais, mas como um modo de contar uma história.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos marcando que elas terão um viés ensaístico em que trataremos do período histórico da Ditadura Militar e seus reflexos na posteridade, marcando que processos sociopolíticos e culturais não se encerram com marcos temporais ou assinaturas de documentos, mas se estendem pelo fio do tempo e influenciam gerações e ações posteriores. Iremos fazer algumas reflexões neste momento de finalização desta dissertação mesmo que em nosso horizonte possamos ver que muitas possibilidades foram deixadas de lado em função de nossa escolha metodológica. Algumas definições encontradas ao longo deste trabalho não foram previstas, o que aponta que não nos detivemos em nossas pretensões, mas sim, ao trabalho historiográfico. Dito isto, conseguimos perceber que o contexto histórico escolhido, os anos de Ditadura Militar no Brasil, foi complexo e contraditório. Ao mesmo tempo em que o Ato Institucional número 5 suprimiu garantias e liberdades, *Orgia...* se construiu na contramão de tudo que as convenções da época previam. Estas contradições sociais, políticas e culturais nos dão argumentos sólidos para dizer que os apoiadores do regime e seus opositores não foram só vitoriosos ou derrotados.

Do mesmo modo, ter esta visão permite que pensemos nos acontecimentos dos últimos anos, onde as *Fake News*, os ataques pessoais e o não debate de ideias nos levaram a uma situação caótica de crise econômica, sanitária e cultural. Dizemos isso, pois são visíveis e noticiados os cortes em investimentos na educação, a não liberação de recursos para a pesquisa e a negação da gravidade da pandemia enquanto líderes políticos sustentam sua perspectiva do mundo não com argumentos, mas com ataques e cortinas de fumaça. Situação muito parecida com os anos de ditadura, quando o general Médici se mantinha próximo dos jogadores da Seleção Brasileira de Futebol, campeões da Copa do Mundo de 1970 com o intuito de aproveitar a sua popularidade, enquanto o AI-5 suspendia o *habeas corpus*. Esta situação está posta no filme *Orgia...* com o rei do Brasil carregando uma taça por todo canto. Arriscamos escrever que o rei faz referência a Pelé, considerado o maior jogador de futebol de todos os tempos e que em aparições ao lado do ditador e em carta enviada ao presidente militar, demonstrava satisfação em estar ao seu lado. A monarquia no Brasil já havia terminado há anos embora os termos relacionados a ela continuassem sendo usados, o que ocorre até hoje. O rei do país do filme de João Silvério Trevisan tem uma postura diversa do rei do futebol. O primeiro acolhe os marginalizados, o segundo apoia aqueles que os perseguem (ESPN, 2020). Este tipo de posicionamento é muito comum em um país com a educação sucateada e que busca formar trabalhadores para o sistema e não cidadãos conscientes de seu papel e direitos na sociedade.

Em *Macunaíma*, Jiguê e Maanape são linchados após serem abandonados pelo irmão em meio a executivos da bolsa de valores. Ao retornar para casa, Maanape diz à Jiguê: “Olha aqui, você não entende! Branco quando corre é campeão, agora preto é ladrão! ”. Essa fala ainda pode ser dita nos dias de hoje, em que a taxa de assassinato de negros é de 75,7%, segundo o Atlas da Violência 2020 (AGÊNCIA BRASIL, 2020). Vemos a permanência do modo de se tratar os negros em contrapartida das evoluções tecnológicas e econômicas.

O direito de expressão conquistado legalmente após o fim da Ditadura Militar tem sido usado com má fé por pessoas que questionam, sem nenhum rigor científico, o trabalho historiográfico, documentos e depoimentos sobre a época. Com as redes sociais tudo é debatido de forma rasa, onde o combate a ideias acaba se tornando um combate de pessoas ou carreiras na busca de se ter a razão. Não é por acaso que muitos chegam a protestar pela volta do Regime Militar e conclamam o fechamento do Supremo Tribunal Federal. A incredulidade num futuro vigoroso para o país abre caminhos para pessoas despreparadas se coloquem como salvadores da pátria e angariem apoiadores cegos que repetem frases feitas do tipo “vai pra Cuba! ” na linha da propaganda estatal militar que pregava “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Este tipo de pessoa, tomada por suas convicções, vê no diferente um alvo a ser eliminado a fim de limpar o Brasil do comunismo, da corrupção ou qualquer outra “ameaça”. Como escrevemos nesta dissertação, a ditadura foi muito interessante para certos grupos sociais que se sentem saudosos em relação a ela e querem a sua volta. É notável que muitos só a veem como positiva em função dos problemas educacionais brasileiros que formam trabalhadores e não cidadãos, como resultado aos anos de regime em que a disciplina de História foi substituída pela disciplina Moral e Cívica, dificultando ainda mais o debate histórico.

Falando em cidadania, os diretores de nossas fontes exerceram a sua ao produzir seus filmes e se posicionaram em relação ao momento vivido pelo país. Utilizaram a sua criatividade a favor de uma obra que não era só entretenimento embora, no caso de *Macunaíma*, se disfarçasse dele pelo posicionamento do movimento cinematográfico ao qual se originou. Com *Orgia...* a crítica vem de forma mais direta, de modo que foi impedida pela censura. Integrantes da vanguarda, foram transgressores do *status quo* e da tentativa de enquadramento da população à moral e bons costumes definidos pelos militares. Percebemos que apenas a existência de personagens como Macunaíma, Ci, a travesti e o cangaceiro já era uma afronta, pela liberdade com que viviam bem como pela naturalidade com que foram representados. Ao buscar o país, essas personagens falam da busca por algo que lhes era negado: um lugar no Brasil tão excludente.

A miscigenação, tão reverenciada, para além de ter em seu cerne muita violência e dominação, gerou brasileiros muito diferentes entre si e que não possuem acesso às mesmas condições de vida. A cor de pele, o gênero, a orientação afetivo-sexual, o alcance econômico, entre outros, criava e ainda cria barreiras impeditivas de ascensão social e de acesso ao poder. Mesmo assim, uma ideia comum associada ao brasileiro é que ele não desiste nunca e é justamente assim que se portam as personagens de *Orgia...* e na maior parte do tempo de *Macunaíma*. Driblando todas as dificuldades, alcançaram seus objetivos: recuperar a muiraquitã e encontrar o país. Evidente que alcançar um objetivo não significa que se encontrará a felicidade eterna e isso os filmes deixam marcado, pois, apesar de recuperar a muiraquitã, Macunaíma é abandonado pelos irmãos e devorado pela Uiara e o bando de *Orgia...* encontra o país num cemitério, local para onde vão as pessoas que já morreram.

Independentemente dos finais, pensamos que o elemento que moveu as narrativas foi uma utopia, uma fome, para entrarmos no mérito do eixo comer desta dissertação. Foi essa fome de se deslocar, de comida, de coisas novas, de conhecer o mundo que movimentou as estruturas de cada personagem e as fez caminhar em busca do que queriam. Foi ela também que impediu que o medo e os perigos não os paralisassem ou os prendesse a marginalidade destinada aos seus corpos. Estes corpos, também podemos dizer, eram corpos de desejo e aqui podemos classificá-los como corpos de desejo sexual, de expressão identitária, de se posicionar no mundo e, apesar de tudo, ir contra a sua existência, encontravam motivos para festejar.

Para nós, muito mais que cenas de sexo ou de atitudes animais, o que mais incomodou os censores foi a liberdade que as personagens se permitiram ter, um modo de vida que poderia ser inspiração para outras pessoas. Desejar era tudo o que os militares não queriam para a população brasileira, pois como é possível viver este desejo em uma ditadura? Era preciso de outra realidade para que isso fosse possível. Observemos a efervescência de modos de vida, de expressão de gênero e sexualidade presentes em nossa sociedade. Pensemos em quantos anos foram necessários para que algo que sempre existiu pudesse ser posto em tela. Obviamente, não foi só o fim do regime que impulsionou essas expressões, mas, em um ambiente extremamente repressivo isso era muito mais difícil. Não é por acaso que tem ganhado força a onda conservadora nos costumes que almeja retornar a um passado inexistente. Podemos afirmar que um mundo sem homossexuais, travestis, transexuais e pessoas livres nunca existiu. Até mesmo dentro da Ditadura Militar podemos encontrar exemplos como Rogéria, Marquesa de Búzios, Jane di Castro, grandes artistas que iniciaram suas carreiras nos anos de ditadura, sofreram com perseguições, mas que ainda hoje são ícones dos movimentos LBGTQIA+.

Quanto à arte, ela teve e mantém a sua função social quando mesmo com a censura e perseguições continuou a ser uma válvula de escape para seus criados e para aqueles que a consumiam ou admiravam. Em tempos de pandemia, artistas continuam a fazer arte e a distribuí-la via internet apesar do quase inexistente incentivo. Nos anos de Ditadura Militar as artes em suas mais diversas expressões ajudaram com que o país pudesse atravessar os anos de exceção e hoje faz com que o acesso a obras com *Macunaíma* e *Orgia*... possamos refletir sobre o período histórico, as ideias que perpassam aquele tempo e como diretores, atores e outras pessoas envolvidas nas suas produções buscaram manter vivo aquilo que é exclusivo aos seres humanos: a capacidade de pensar e saber que pensa.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, mai. de 1928.

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambás. *Rev. Antropol.* vol.45. n.1. São Paulo, 2002. s. p. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012002000100005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100005)>. Acessado em dez. 2020.

AGÊNCIA BRASIL. Atlas da Violência: assassinatos de negros crescem 11,5% em 10 anos. Disponível em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-08/atlas-da-violencia-assassinatos-de-negros-crescem-115-em-10-anos>>. Acesso em fev. 2021.

ARAÚJO, Marcos Sarieddine. *Tropicacosmos - Interseções estéticas a partir da música de Caetano Veloso e do cinema de Glauber Rocha*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais. 7a ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e História - as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. *Ler História*. Lisboa, 2007, nº 52, p. 127-159.

CAMARGO, Carlos Alberto de. Estética Militar e Instituições Policiais. *O Alferes*, Belo Horizonte, v. 14. n. 49, 1998. p. 55-108. Disponível em <<https://revista.policiamilitar.mg.gov.br/index.php/alferes/article/view/654/628>>. Acessado em nov. 2020.

CARERI, Francesco. *Walkscapes, o caminhar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, 5(11), 1991, 173-191. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acessado em 20 mai. 2020.

CHINEM, Rivaldo. *Imprensa alternativa: Jornalismo de oposição e inovação*. São Paulo: Ática, 1995.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ECO, Umberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

ECO, Umberto. *A história da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ESPN. Com 'imensa satisfação', Pelé serviu Médici no ano do tri. Disponível em [http://www.espn.com.br/noticia/435393\\_com-imensa-satisfacao-pele-serviu-medici-no-ano-do-tri](http://www.espn.com.br/noticia/435393_com-imensa-satisfacao-pele-serviu-medici-no-ano-do-tri). Acessado em fev. 2021.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Letícia Schneider. O cinema como fonte da história: elementos para discussão. *Métis*. v. 8, n. 15, jan./jun. 2009, p. 187-200.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.24, n.47, p. 29-60

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

GIL, Gilberto. *Geléia real*. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/gilberto-gil/geleia-geral.html>>. Acessada em jul. 2020.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Brasil canibal*: antropofagia e canibalismo em Macunaíma de Joaquim Pedro de Andrade. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2011.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: Configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1957.

KROEBER, Alfred L.; PARSONS, Talcott. The concept of culture and of social system. *American Sociological Review*, 1998.

KULKA, Tomas. *El kitsch*. Madrid: Casimiro libros, 2011.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção Difilm; Filmes do Sêrro Ltda. Intérpretes: Grande Otelo, Paulo José, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena. Roteiro de Joaquim Pedro de Andrade. Música de Jards Macalé, Orestes Barbosa, Sílvio Caldas, Heitor Vila-Lobos. Rio de Janeiro: Difilm; Condor; Embrafilme, 1969. 103 min., son. Color. Disponível em <<https://youtu.be/8IEeG7adLZQ>>. Acessado em 05 abr. 2021.

MALAFAIA, Wolnei Vianna. *Imagens do Brasil*: O Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. Tese (doutorado) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Orientadora: Marieta de Moraes Ferreira. 2012.

MOLES, Abraham. *O kitsch*: a arte da felicidade. São Paulo: Editora Perspectiva. 1975.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Org.). *A Ditadura Que Mudou O Brasil – 50 Anos Do Golpe De 1964*. Rio De Janeiro: Zahar, 2014.

MORIN, Edgar. O Homem e a morte. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

MILANI, Vinícius. Tropicalismo, nacionalismo e contracultura: as afinidades entre a cação e o teatro tropicalistas. *Revista Sociologias Plurais*, v. 4, número especial 3, p. 168-186, nov. 2018.

MIRIM. *Quem são os brancos*. Disponível em <<https://mirim.org/pt-br/quem-sao-os-brancos>>. Acessado em 13 ja. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. IN PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-291.

ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA. Direção de João Silvério Trevisan. Produção de Indústria Nacional de Filmes. Elenco: Pedro Paulo Rangel, Ozualdo Candeias, Luzya Conte, Fernando Benini, Jean-Claude Bernardet. Música: Ibanez de Carvalho Filho. 113 min, son. color. Disponível em <<https://youtu.be/hgi3r1YhqK4>>.

OLALQUIAGA, Celeste. *El reino artificial: sobre a experiência kitsch*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro. v.8. n.15 - p. 155 a 163. jul./dez. 2007.

O CRUZEIRO. *Edição Histórica da Revolução*. Rio de Janeiro. 10 abr. 1964. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=0>> . Acesso em 15 mai. 2020.

OLIVEIRA, Ana de. *Entrevista com Caetano Veloso*. Disponível em <[http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr\\_caetano.php](http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/entr_caetano.php)>. Acessado em abr. 2020.

REVISTA DE CINEMA. *Entrevista de Cacá Diegues*. Disponível em <<http://www.carlosdiegues.com.br/artigos/revistacinema.htm>>. Acessado em 4 jul. 2020.

TEIXEIRA, Jodenir Calixto. Modernização da agricultura no brasil: impactos econômicos, sociais e ambientais. *Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros – Seção Três Lagoas*, v. 2. n. 2 – ano 2. Set/2005.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo. v. 24. n. 47. mai. 2004. Disponível em <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100002&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100002&lng=pt&tlng=pt)>. Acessado em 03 mai. 2020.

PINTO, Leonor Souza. Macunaíma: dezesseis anos de luta contra a censura. Disponível em <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acessado em 05 jun. 2021.

PLANALTO. *Ato Institucional nº 2 de 27 de outubro de 1965*. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br//CCIVIL\\_03/AIT/ait-02-65.htm](http://www.planalto.gov.br//CCIVIL_03/AIT/ait-02-65.htm)>. Acessado em abr. 2020a.

PLANALTO. *Ato Institucional nº 5 de 13 de dezembro de 1968*. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm)>. Acessado em 05 de jul. 2020b.

PUPPO, Eugênio (orgs). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos no Brasil nos anos de 1960 e 1970*. São Paulo: Stilgraf. 2012.

SENADO BRASILEIRO. *Lei nº 5250 de 09 de fevereiro de 1967*. Disponível em <<https://legis.senado.leg.br/norma/547112/publicacao/15812880>>. Acessado em 5 de jul. 2020.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e terra, 1982.

STADEN, Hans. *Suas viagens e captiveiro entre os selvagens do Brasil*. Tradução da 1. ed. original. Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo: São Paulo, 1900.

VELOSO, Caetano. *Tropicália*. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/44785/>>. Acessado em jul. 2020.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2012.

## ANEXO A - DESCRIÇÃO DOS FILMES

<i>ORGIA OU O HOMEM QUE DEU CRIA</i>	<i>MACUNAÍMA</i>
Homem treina dar pauladas	Narrador fala ponto uma mulher branca e um bebê negro. A mãe o chama de feio e dá o nome de Macunaíma herói de nossa gente
Uma mulher trabalha com uma corda no pescoço	Macunaíma fala pela primeira vez aos 6 anos: “ai que preguiça”
Um rapaz ataca um homem que estava na casa da mulher que trabalha com uma corda no pescoço	As redes de dormir ficaram ficam em cima uma da outra em Macunaíma os dois irmãos a cunhada e a mãe dorme na mesma cabana.
Outro rapaz mata outro homem a pauladas e faconadas. Uma mulher observa	Jiguê prepara uma armadilha para pegar anta, Macunaíma chora por que quer brincar com a corda, a cunhada Sofará o leva para o mato brincar. Ela dá um cigarro para Macunaíma e ele se transforma num príncipe com roupas coloridas. A cunhada agarra ele. Ao voltar ela apanha do marido por não ter ido trabalhar na roça na hora de dormir Macunaíma e ela se olham
Este outro rapaz comemora, se arrasta no chão, chora, grita e sofre e parece ver alguém	Para Macunaíma todos comem as melhores partes enquanto para ele sobra a buchada que ele come reclamando segundo os irmãos para ele é muito bom
O homem morre enforcado pelo rapaz. Parecem ser uma família. Parece sonho parece realidade	Outro dia ele e a cunhada vão para a marca de novo novamente Macunaíma é transformado em um príncipe, mas dessa vez o irmão descobre tudo e expulsa a Sofará arruma logo depois uma outra
Um homem grita parece que de satisfação enquanto o playboy rasga suas roupas, enquanto o caipira se aproxima do caminhão e se veste o homem que grita é morto a pedradas	A enchente acaba com o bananal, a roça e todos passam fome. Ficam no banhado em cima de tocos de árvores. Macunaíma guia familiares para pescar longe da margem do rio para poder comer as bananas que escondeu. Macunaíma leva a

	<p>mãe até as bananas, mas não deixa ela dar elas aos irmãos então ela o coloca nas costas caminha muita distante e o abandona. Para ir aprender a não ser malvado</p>
<p>João vira prisioneiro de Carlos e é levado com uma corda no pescoço. Carlos grita e discursa</p>	<p>O herói caminha pela caatinga parece ser uma cartinha por uma semana até que encontra o Curupira que lhe dá um pedaço de sua perna para comer. Macunaíma pede o caminho de sua casa e sai correndo, Curupira persegue gritando carne de minha perna Macunaíma, cospe a carne dentro de uma poça de água que fica borbulhando. Ele se tranca dentro de uma casa, a dona Cotia lhe dá uma roupa e ensina o caminho de volta para casa, ao chegar Macunaíma diz a mãe caiu meu dente e ela disse morte de parente mal Macunaíma entra na cabana ela mora.</p>
<p>Intelectual de cueca que fala uma língua diferente e come livros. Depois se enforca e bota fogo nos livros. João e Carlos limpam a bunda com livros depois evacuar.</p> <p>No enterro do escritor os dois utilizam a faixa deixa sangrar. No casaco do playboy tem “a vida é dura para quem é mole”</p>	<p>No velório todos choram ao redor de uma espécie de banquete de frutas. Jiguê pede para que a sua companheira console Macunaíma. Os irmãos resolvem partir para a cidade encontro no caminho um monte de areia que jorra água Macunaíma se molha e fica branco sai comemorando o irmão negro corre para se molhar também mas só consegue branquear as palmas das mãos e dos pés. Macunaíma debocha do seu irmão e fica com a cunhada. Todos vão de barco depois pegam um pau de arara. Macunaíma e a nova companheira observa a cidade cada um vai para um lado. A cunhada acaba em uma casa de moças</p>
<p>Os dois percorrem um campo com uma cruz invertida e encontram um negro com uma caveira na mão</p>	<p>Jiguê caminha pela cidade Macunaíma fica preocupado pensando que quem era a gente quem era a máquina na cidade. Os irmãos se encontram novamente e percebem que a rua está deserta, logo uma mulher armada foge da polícia, persegue e mata todos que estão numa Kombi. Ela foge para um prédio e os</p>

	irmãos vão atrás. Macunaíma tenta agarrar a mulher e acaba espancada. Jiguê dá uma tijolada na cabeça dela e Macunaíma arrasta a mulher e depois ele aparece deitado sobre ela que está com a camiseta aberta. ESTUPRO. Ela o agarra chamando de safado e Macunaíma vai morar na casa dela.
tenta pegar banana mas precisam fugir aos gritos e pega ladrão. Os dois proprietários se matam com um tiro	Ci vai toda manhã trabalhar e volta com dinheiro.
Travesti perseguida por três homens que queriam mulher é salva por estes dois e se junta ao grupo. Ela cita o poema minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá	Seis meses depois ela pare um filho preto (Macunaíma do começo do filme) certo dia ela sai com o bebê para trabalhar, se ouve um estrondo Macunaíma percebe que ela explodiu perdendo filho e a mulher
No meio do mato encontram um anjo pendurado numa árvore. Ele tem medo de voar e descer ao chão é precisa ser jogado caindo por cima dos três. Na queda ele quebra uma asa	Macunaíma aparece bêbado em uma praia quando quatro mulheres vão resgatá-lo.
Encontram o que homem que chamam de rei do país um homem negro e cadeirante que diz: o Brasil foi descoberto 2 mil anos antes do nascimento de meu pai nosso senhor Jesus Cristo	Macunaíma lê no jornal que a pedra Muiraquitã está com um homem que fala meio italiano que achou a pedra dentro de um bagre. Ele é bastante tosco e bruto, o terno é desarrumado e ele usa chinelo com meia. Macunaíma e os irmãos vão até a casa do Gigante, sobe numa árvore cheia de frutas banana, maçã e os irmãos brigam até que alguém atira em direção deles. Macunaíma cai no chão e os irmãos o carregam para casa. Eles acham que Macunaíma havia morrido, mas ao chegar em casa ele acorda então decide ir até a casa do gigante vestido de mulher.
O anjo chama uma moça que toma banho no rio a pedido do rei mas ela foge	Quando ele liga o gigante está dentro de uma banheira de espuma rodeado de cosméticos e com duas mulheres como estátuas ao fundo. A decoração extremamente exagerada. O homem tenta

<p>o grupo formado por quatro pessoas passa por um corpo na beira da estrada mas não fazem nada</p>	<p>agarrar e seduzir a Francesa que é Macunaíma. Pede então que Macunaíma tira a roupa para poder lhe dar a pedra, ele vai atrás de um biombo e vai tirando peça por peça quando o gigante percebe que Macunaíma era homem sai gritando atrás dele eu não tenho preconceito vem cá</p>
<p>Caminho cruzados entre a civilização (padre), selvagens (índios) e degenerados/excluídos (grupo). A hóstia são sementes lançadas ao chão e recolhidas por uma freira “os animais têm alma”</p>	<p>Macunaíma depois de fugir vai a um terreiro, todos vestem roupas muito coloridas. Uma mulher incorpora o gigante para que Macunaíma bata nele o gigante então se ele torce em cima de um banquete e fica bastante machucado e precisa de cuidados médicos</p>
<p>Índios tentam roubar a travesti</p>	<p>Um homem discursa numa praça a favor dos bons costumes Macunaíma discute com ele e toma seu lugar até que são expulsos. Macunaíma é parado na rua por estar ocorrendo ele disse que estava atrás de uma Cotia e foge enquanto os seus irmãos são levados pelos homens. Maanape fala ao voltar “preto correndo é ladrão branco é campeão”. Os irmãos forçam Macunaíma a assumir que mentiu</p>
<p>Durante a caminhada pela estrada duas mulheres trocam de roupa e provoca os homens se insinuando. na falta de resposta acompanham o grupo uma freira fica na casa</p>	<p>Macunaíma está no parque um homem vende um pato com a promessa de que ele defeca dinheiro quando Macunaíma percebe que foi enganado rouba um menino engraxate novamente vai à casa do gigante, mas ele não está uma moça ou recebe eu levo para dentro de casa para explicar Macunaíma entra na mansão e apego por uma rede a esposa e filhas do gigante O casarão para cozinhar ponto porém uma das filhas se interessa por Macunaíma eu levo para seu quarto Macunaíma foge.</p>
<p>Um homem com uma bandeira da Volkswagen discursa de revólver na mão ele está vestido de</p>	<p>Jiguê apresentar Suzy ponto Maanape orienta Macunaíma procurar o governo para ganhar uma bolsa para artistas e assim e a Europa gigante da pedra ele</p>

<p>cangaceiro e tem uma barriga que parece de gravidez. Faz um discurso</p>	<p>tentou uma aproximação com o governo, mas não consegue a bolsa na volta para casa encontra o morador de rua que está comendo seus ovos é diz para Macunaíma fazer o mesmo então ele se dá uma pedrada nos testículos. Os irmãos o ajudam e como parte da recuperação Macunaíma brinca com Susi</p>
<p>os índios tentam atacar o grupo com paus (selvagens contra a diversidade?). O cangaceiro atira sem bala nos dois que cai no chão todos houve um estrondo é um criador de bombas que tem uma placa "o crime não existe". O homem pede para onde vão eu me responde vamos descobrir o país enquanto o rapaz diz matei meu pai o cangaço acabou eu quebrei minha casa ele junta seus pertences e vai</p>	<p>Macunaíma recebe um convite para uma festa na casa do gigante já que uma das filhas dele irá casar. A festa é na piscina e o casal está em cima de uma estrutura dentro da piscina. Dentro da água que ferve pedaços de pessoas estão boiando e uma mulher faz o sorteio de quem mais será jogada dentro da piscina. O gigante coloca Macunaíma em um balanço em cima da piscina certo momento Macunaíma troca de lugar com o gigante e rouba sua pedra. O gigante fica revoltado, mas não consegue sair então Macunaíma flecha o gigante que cai na água e morre</p>
<p>“meu nome é Dora” mulher pendurada na árvore que não entra no grupo</p>	<p>Com isso Macunaíma e os irmãos decidem voltar e carregam consigo vários itens da civilização as máquinas que tanto chamaram sua atenção te ver guitarra caixa de som liquidificador entre outros itens de volta a maloca ela está totalmente destruída.</p>
<p>Três pessoas com as mãos amarradas e gemendo são dominadas por outras três pessoas. Estes bandidos se juntam ao grupo e fazem uma festa com bastante comida e gritos. A festa vira briga entre a travesti e uma prostituta o rei desmaia e morre. Os três amarrados são deixados para trás. Choro e gritaria durante o cortejo a travesti usa um véu preto</p> <p>A vaca malhada que dá leite x a vaca mansa dá leite (Macunaíma)</p>	<p>Os manos trabalham enquanto ele dorme na volta do trabalho Jiguê e Maanape confrontam e ele mentiu de novo. A moça princesa então a moça que foi comigo na ima ou abandona e resolvi ficar com o dinheiro</p>
<p>Depois de uma longa caminhada eles encontram asfalto. Todos veem uma fábrica alguém grita</p>	<p>Ao acordar Macunaíma se encontra sozinho e assim ele permanece até que</p>

<p>estamos chegando perto da cidade onde se considera país.</p> <p>Um homem grita fregueses que alegria faz propaganda sobre o seu produto para cuidar da saúde ele está desolado e reclama das pílulas anticoncepcionais. São dois empresários.</p> <p>Não fica claro se os dois homens da fábrica se juntam ao grupo</p>	<p>um papagaio aparece para lhe fazer companhia. Certo dia ele acorda e vai caminhar pela mata próximo ao rio. Macunaíma se encanta por uma linda moça que nada nas águas e não percebe que ela era uma Uiara comedora de gente ele se joga na água e apenas seu casaco fica boiando ponto logo aparece um líquido vermelho borbulhante de dentro da água</p>
<p>Todos observam a cidade enquanto alguém discursa</p>	
<p>Aparecem imagens de uma cidade vazia um homem de terno corre e se esconde atrás de uma banca de jornal se desespera mas logo começa a andar</p> <p>(lembra os passos de Jiguê na cidade)</p>	
<p>O anjo acorda sobre o carrinho das bombas todos retomam a caminhada algumas cruzeiras São vistas assim como túmulos e eles exploram o lugar alguns cantam outros dançam</p>	
<p>O cangaceiro grita e entra em trabalho de parto</p>	
<p>A placa do anjo diz seção de fiscalização de santidade ele caminha sozinho com o carro das bombas</p>	
<p>O cangaceiro grita e se retorce o bebê nasce alguém grita é um homem outro um homem pariu uma criança</p>	
<p>O anjo acende as bombas, todos comemoram o nascimento alguns sobem nos túmulos o padre abençoa os índios se aproximam do bebê que é atacado e devorado as bombas começam a explodir</p>	
<p>Os índios se torcem e se insinuem</p>	

<p>A travesti grita depois de Carmem Miranda a raça das mulheres acabou uma cruz tem um pedaço de túnica do anjo ao vento que é levada</p>	
<p>O rapaz grita eu matei meu pai</p>	
<p>Uma música começa a tocar e os índios ficam em primeiro plano enquanto falam uma língua que não é o português e aparece as legendas</p> <p>“Apresentamo-nos ao povo civilizado aqui presente! Somos representantes das feras dessa terra. Mas hoje queremos ser irmãos de todos. Juramos pelos novos deuses que acataremos com obediência as regras da Civilização. Abandonaremos os maus costumes da selva. Ganharemos honestamente o nosso dinheiro a fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera. Ah! A civilização é uma delícia. Que venha a sífilis! Estamos prontos para apodrecer. Bem vinda a Civilização da sífilis! Viva a Civilização!!!”</p>	
<p>A grande cidade que o grupo visualizou do monte é um cemitério</p>	