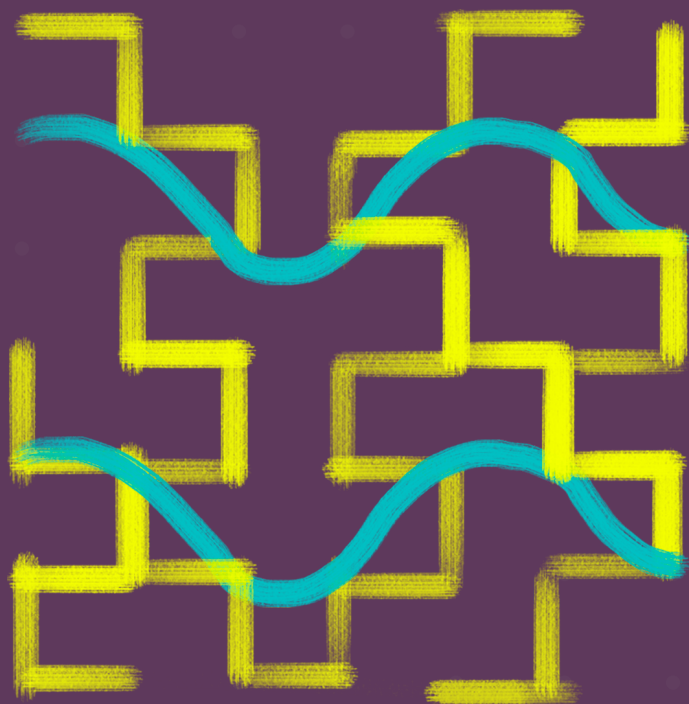

Literatura comparada

ciências humanas,
cultura,
tecnologia





**Literatura comparada:
ciências humanas, cultura, tecnologia**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

Gestão 2020-2021

Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

Conselho Deliberativo

Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia

Todos os direitos desta edição reservados.

Copyright © 2021 da organização:

Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter e Marianna Ilgenfritz Daudt.

Copyright © 2021 dos capítulos: suas autoras e autores.

Coordenação editorial

Roberto Schmitt-Prym

Conselho editorial

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB

Projeto gráfico

Mário Vinícius

Capa

Mário Vinícius

Larissa Rezende (estagiária)

Diagramação

Mário Vinícius

Equipe de revisão

Marcos Lampert Varnieri

Luisa Rizzatti

Bruna Dorneles

Como citar este livro (ABNT)

NEUMANN, Gerson Roberto; RICHTER, Cíntea; DAUDT, Marianna Ilgenfritz.

Literatura comparada: ciências humanas, cultura, tecnologia. Porto Alegre:

Bestiário / Class, 2021.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204

CEP 90540-000

Porto Alegre, RS, Brasil

Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223

www.bestiario.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD

L776 Literatura comparada, ciências humanas, cultura, tecnologia [recurso eletrônico] / organizado por Gerson Roberto Neumann, Cíntea Richter, Marianna Ilgenfritz Daudt. - Porto Alegre : Class, 2021. 572 p. ; PDF ; 3,6 MB.

Inclui bibliografia e índice
ISBN: 978-65-88865-84-2 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Neumann, Gerson Roberto. II. Richter, Cíntea. III. Daudt, Marianna Ilgenfritz
- IV. Título.

CDD: 869.94

CDU: 82-4(81)

2021-3516

Elaborado por Wagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)



O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES), do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo dos artigos ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

Cinema marginal e utopia antropofágica em *Orgia, ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan

Rejane Pivetta de Oliveira¹

Pontos de encontro: cinema marginal e antropofagia

Este ensaio propõe pensar o filme *Orgia, ou o homem que deu cria*, escrito e dirigido por João Silvério Trevisan, em 1970, a partir do horizonte crítico da antropofagia. O filme foi totalmente proibido pela censura e nunca chegou, de fato, a ser finalizado pelo seu criador, ficando sua exibição a cargo da iniciativa isolada de cinematecas, depois do fim da ditadura.² *Orgia* insere-se na corrente denominada “cinema marginal”, que abarca um conjunto de filmes produzidos entre 1968 e 1973, em grande parte desconhecidos do público e invisíveis à própria crítica, a despeito da sua experimentação estética, da verve contestatória e da irreverência, qualidades raras vezes encontradas em tudo o que se produziu depois em matéria de cinema no Brasil.

A expressão “cinema marginal” é bastante polêmica, não há consenso em torno do seu significado e muitos cineastas recusam essa classificação. Não é o caso de João Silvério Trevisan, que vê nessa denominação um sentido acurado:

Ao contrário de outros cineastas que compartilharam as experiências radicais do cinema brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970, eu não tenho medo de ser chamado de marginal. Ainda que

1. Doutora em Teoria da Literatura (PUCRS), docente da área de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS.
2. Em conversa informal com João Silvério Trevisan, ele esclarece que havia cortes, limpeza e correções que deveriam ter sido feitos no filme, mas isso nunca chegou a ser realizado, devido à perseguição que sofreu da ditadura. Informa ainda que a Cinemateca Brasileira se encarregou de fazer o restauro dos negativos, para uma mostra no Festival de Roterdam, em 2012, o que acabou não acontecendo. O autor não lembra quando foi realizada a primeira exibição, mas destaca a projeção que aconteceu na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, providenciada por Cosme Alves Neto, então seu diretor. Mais recentemente, em 2016, o filme foi exibido na Mostra *Cinema de Invenção*, promovida pelo Sesc São Paulo.

o termo possa estar sendo usado com um objetivo marqueteiro e até mesmo oportunista, há nele um sentido muito acurado. Colhida de surpresa pela ditadura de 1964, essa parte da minha geração que buscou expressar-se no cinema estava mesmo à margem dos caminhos oferecidos tanto por seus opositores da direita quanto por seus “companheiros” da esquerda cinematográfica. Sabíamos que algo estranho estava acontecendo ao nosso redor, e nos deixamos embeber nisso, sem entender exatamente do que se tratava. Sofríamos de angústias políticas dolorosas. Estética e moralmente, oscilávamos entre chutar o balde e tentar pisar firme nalgum terreno possível. (2012, p. 123)

O autor aponta para um aspecto essencial dessa experiência cinematográfica: o fato de reunir uma geração de criadores que assume uma clara tomada de posição contra o estado repressivo e o sistema capitalista, com consequentes implicações estéticas. Para Ismail Xavier, o cinema marginal caracteriza-se “menos pela violência que tematizou, e mais pela sua violência estética”, radicalizando “um impulso de revolta que alguns cineastas julgavam estar saindo da pauta do Cinema Novo a partir de 1968” (2012, p. 23). O cinema marginal traz a marca da inconformidade com as convenções e os cerceamentos impostos pelas instituições burguesas e pelo estado autoritário. Nesses termos, costuma ser visto como uma dissonância em relação ao Cinema Novo, acusado de “adesão ao inimigo”, pela aproximação perigosa com a estrutura do estado, a máquina industrial do espetáculo e o engajamento demasiado intelectualista.

Embora movido pelo espírito de vanguarda herdado do modernismo, o cinema marginal rejeita, de forma mais contundente, a perspectiva da alta cultura, explorando os limites de uma linguagem antiliterária, deseducada, feia e suja, como parte de uma estética que poderíamos chamar de “selvagem”, na esteira do que Oswald de Andrade já reivindicava no *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924³. Nos termos do cinema marginal, essa estética manifesta-se na valorização dos

3. O cinema marginal também é conhecido como o cinema da “Boca do Lixo”, bairro de São Paulo habitado por prostitutas, desempregados e aventureiros, onde a maioria dos filmes era feito. Daí surge a designação de “estética do lixo”, em oposição à “estética da fome” do Cinema Novo, criada por Glauber Rocha, que se referia ao cinema marginal, um tanto pejorativamente, com o termo *udigrúdi*, em alusão ao *underground* norte-americano. Para efeitos da análise que propomos do filme *Orgia*, a expressão “estética selvagem” nos parece mais adequada.

estados primitivos do humano, o que se mostra sobretudo na liberação das potências instintivas do corpo, incluindo o “gosto pelo viscoso e pelas matérias moles” (BERNARDET, p. 14), daí a ênfase na vitalidade corporal, contida em elementos como sangue, suor, saliva, fluidos e secreções. Em *Orgia*, as poucas falas do filme, os longos silêncios, assim como os urros e grunhidos, ao lado das cenas de violência, fazem parte dessa estética que aqui estamos chamando de selvagem.

A evocação ao selvagem esteve presente no pensamento vanguardista de Oswald de Andrade como recusa às visões oficiais e aos artificialismos da cultura livresca, em benefício da “contribuição milionária de todos os erros” (1990, p. 42). O cinema marginal, sobretudo se pensarmos em *Orgia*, recupera a fonte de uma originalidade primitiva marginalizada, o estado de liberdade sufocado pela lógica industrial e comercial das grandes corporações capitalistas abrigadas pelo estado autoritário. O teor de experimentação e a rigorosa concepção autoral de *Orgia* não contradizem, no entanto, o caráter de improvisação e a incorporação das limitações técnicas como fator criativo, em contraponto a uma visibilidade “civilizada”, bem comportada e limpa, que tornava “palatável o mais duro dos mundos”. (TREVISAN, 2012, p. 124)

Na esteira da vanguarda antropófaga de Oswald de Andrade, movimentos de vanguarda dos anos 1960 e 1970, como o Tropicalismo, o Cinema Novo e o Cinema Marginal, levaram adiante a proposta de revolucionar a arte, numa atitude de revolta contra a estagnação das ideias, a censura e os valores morais da sociedade burguesa. Porém, a nosso juízo, a concepção oswaldiana é assumida em toda a sua radicalidade, irreverência e anarquismo nas produções do cinema marginal, e talvez *Orgia* seja o melhor exemplo. No filme, a antropofagia não é apenas uma inspiração revolucionária, tampouco se reduz à mera técnica de composição; mais do que isso, ela participa como princípio formal, em que elementos essenciais do seu universo simbólico e cultural, ligado ao rito primitivo dos povos ameríndios, são incorporados na matéria narrativa.

Orgia encena o ritual antropófago, remetendo ao choque cultural que se dá com a “Descoberta”. Muitas vezes utilizada para definir e qualificar os habitantes do Novo Mundo, conforme lemos nas crônicas e relatos dos viajantes e aventureiros que aportaram em terras brasileiras – Gândavo, Jean de Léry, Hans Staden, Gabriel Soares de Souza, André Thevet, entre outros – a antropofagia nunca deixou de

ser mencionada com espanto e repulsa, vista como marca da barbárie, em contraposição à civilização.

Ao longo do século XX, o conceito tem revelado sua potência estética e filosófica, com rendimento para pensar a complexidade das relações culturais. Em uma perspectiva mais ampla, assume a dimensão de uma crítica política, válida para a reflexão sobre o processo histórico da civilização ocidental, como acontece em *Orgia*. O conceito é ainda rentável para a reflexão sobre o trânsito entre fronteiras disciplinares, que passam por diferentes campos, como os da história, filosofia, antropologia, psicanálise, literatura, crítica política, entre outros, tensionando limites epistêmicos e culturais. A antropofagia é, essencialmente, um conceito de relação, que se coloca na perspectiva da diversidade e da alteridade, no interior de um universo simbólico alheio à racionalidade capitalista e à ordem patriarcal. São desses lugares de tensionamento dos paradigmas da civilização Ocidental, postos em evidência pela antropofagia, que o filme *Orgia* parece tirar o seu melhor proveito.

O retorno à violência primordial em *Orgia*

Gostaria de explorar a hipótese de que, em *Orgia*, a “violência estética” e o “impulso de revolta” articulam-se à utopia antropofágica, no sentido da rebeldia do indivíduo contra o estado e a ordem patriarcal. Originalmente, o filme intitulava-se *Foi assim que matei meu pai* e, não por acaso, sua ação inicia com o parricídio, motivo central na concepção estética e na estrutura narrativa da obra.

Na abertura do filme, a câmera mostra o interior de uma casa de pau-a-pique no sertão do Brasil, onde o filho dirige o olhar ao pai, sentado próximo a um fogão fumegante, espantando com as mãos as moscas do rosto. As personagens não falam, apenas emitem gemidos e grunhidos, o silêncio acompanha a maior parte da cena. Lentamente, o filho dirige-se a um cômodo escuro da casa, onde está sentada a mãe, debulhando uma espiga de milho, enquanto segura a ponta de uma corda com a boca. O gesto da mãe como que sugere ao filho – figura visivelmente atormentada pela presença paterna –, o instrumento a ser usado no assassinato do pai. Consumado o enforcamento, o filho sai a caminho da estrada e, no percurso, encontra um jovem homossexual, que recentemente havia matado

seu parceiro, durante o ato sexual. Unidos pelo destino comum de criminosos, ambos prosseguem numa marcha sem destino certo.

O processo de composição do filme obedece a um princípio metafórico, criando associações entre as imagens, a partir da recorrência a um mesmo objeto. Esse é o caso da corda, elemento que “amarra” o assassinato do pai à cena do suicídio do intelectual, encontrado no mato pelos dois fugitivos. Outro objeto carregado de simbolismo no filme são os livros, que aparecem de forma irônica e dessacralizada, associados a uma crítica à cultura livresca, cujo fracasso é representado pelo intelectual que, literalmente, antes de se enforcar, devora as páginas de um livro e fala uma língua que ninguém entende. Em outra cena, as páginas dos livros são usadas como papel higiênico pelos dois rapazes e, concluindo a sequência, o espectador assiste à queima dos livros, como parte do ritual de profanação de um objeto sagrado.

O teor metafórico, nesse caso, condensa múltiplas camadas, e está longe de ser simples subterfúgio para escapar da censura, recurso bastante utilizado nas obras do período. *Orgia* é um filme abertamente subversivo e sua ironia também se volta contra o refinamento intelectual do Cinema Novo, considerado uma espécie de “pai” do cinema marginal, antropofagicamente devorado. Em lugar da autoridade do livro, que reproduz os esquemas da racionalidade dita civilizada, o filme trabalha com a presença de frases escritas em pedaços de papel, panos, cartazes, placas e mesmo nas roupas das personagens. Em uma das cenas, as personagens, enquanto assistem à queima dos livros, seguram um pedaço de pano, no qual está escrita a frase “Deixa sangrar”; em outra cena, nas costas do casaco usado pelo personagem, lemos: “A vida é dura para quem é mole”. A primeira frase remete ao título de uma música de Caetano Veloso, cantada por Gal Costa, no álbum *LeGal*, de 1970, que traz o seguinte refrão: “Chora depois, mas agora deixa sangrar / Deixa o carnaval passar”. Já a segunda frase é um dito popular, que joga com a tensão entre a resistência e a fragilidade, o trabalho e o ócio. Ambas as frases fazem parte de um contexto de questionamento existencial, falam, ao mesmo tempo, do desespero humano e do sonho romântico de resgatar uma outra humanidade, aquela do “homem sem pecado nem redenção, sem teologia e sem inferno” (NUNES, p. 177), o ser selvagem.

O impulso selvagem de *Orgia* é profundamente revolucionário e suas bases estão assentadas na utopia antropofágica, que, não esqueçamos da lição oswaldiana, comporta a Revolução Caraíba e a

emergência do matriarcado como forma de organização social. A utopia do Matriarcado de Pindorama está metaforizada no filme de Trevisan na morte do pai tirano e na desconstrução dos estereótipos da masculinidade na sociedade burguesa patriarcal. A luta, no fundo, é contra a civilização que se erige sob instituto da lei e da repressão, conforme teorizado por Freud em *Totem e Tabu* (2013). Na narrativa de Freud, criada para explicar o ato fundador da civilização, houve, na horda primitiva, a figura do pai opressor, contra o qual os filhos se rebelam, planejando o seu assassinato. O pai é devorado em um rito antropofágico, repartindo sua força entre os filhos, que passam a cultuá-lo como Totem. Desse modo, institui-se o Tabu, como forma de conter a tirania em potencial. O surgimento das instituições sociais e culturais, assim como da religião e da moralidade, está ligada ao parricídio primordial, que dá origem às regras de controle da violência e dos impulsos de dominação que a figura do pai centraliza. O mito explica, segundo a teoria freudiana, uma série de fenômenos subjetivos, relacionados às ambivalências entre os desejos e as proibições; as pulsões e os recalques.

No “Manifesto Antropófago” (1990), são várias as alusões a Freud, especialmente a *Totem e Tabu*. A antropofagia é definida como “A transformação permanente do Tabu em Totem” (ANDRADE, 1990, p. 48); “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 1990, p. 51). No entanto, Oswald de Andrade manifesta um desacordo com a interpretação freudiana, pois, conforme argumenta no ensaio “Crise da filosofia messiânica” (1990), o controle e a repressão do superego só têm sentido nos termos das estruturas da sociedade patriarcal, geradora de outros males e novas violências, como os aviltamentos, o ódio, a competição, as exclusões, as hierarquizações, os “catequismos”. Ao propor a transformação do Tabu em Totem, Oswald contesta o edifício da psicanálise freudiana: o eu não precisa ser uma soma de recalques, isso é um mau acolhimento dos instintos, diz Oswald, é o resíduo de uma formação paternalista judaico-cristã-ocidental, que funda a nossa organização social, psíquica, cultural e política.

Para Oswald de Andrade, é preciso substituir a figura do pai pela da sociedade: no banquete totêmico, o que deve ser interiorizado não é a imagem do pai hostil, e sim a imagem do grupo social. O que precisa ser elaborado, na profanação do Totem, não é a culpa e o medo do pai ou do deus tirânico. Para Oswald de Andrade, Freud teria

interpretado mal as coisas, ele não percebeu que a sua “interpretação se deformava na pauta histórica do patriarcado” (1990, p. 143).

Complexos psíquicos essenciais estudados por Freud, como culpa, castração e Édipo, não teriam sentido num modelo matriarcal de sociedade. Há 70 anos, Oswald de Andrade, que lera o livro *Segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, afirmava que o feminismo “se coloca no pórtico na nova era matriarcal”. Diz Oswald, o pensador antropófago:

A importância catastrófica atribuída a Don Juan, numa tribo poligâmica, seria ridícula. Don Juan é uma criação do Patriarcado. Um forte organismo de agressão nos domínios do pecado contra a herança e a legitimidade (1990, p. 143).

A crítica do autor volta-se contra o que ele chama de “padrão pedagógico do Ocidente, baseado na “educação do príncipe”:

Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela da sociedade, tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No Matriarcado, é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência (1990, p. 143).

A comunidade reunida em torno da festa e da “orgia” é o ápice da transgressão, da transformação do Tabu em Totem, princípio que inverte o domínio da ordem paterna fundadora da civilização. Este é o cerne da utopia antropofágica do matriarcado, própria de uma sociedade não organizada em classes e não centrada no valor da propriedade e do lucro, mas que privilegia formas de vida comunitárias, de comunhão coletiva e solidariedade social. Talvez esse seja o sentido da jornada empreendida por *Orgia*, em busca de um país, um lugar outro, uma “Terra sem Males”, de rumo incerto e imprevisível.

A antropofagia em marcha

Em *Orgia*, as personagens se deslocam em bando, como se desfilassem em um bloco carnavalesco, ao qual vão se juntando à dupla inicial personagens encontradas pelo caminho – uma travesti vestida de Carmem Miranda, um Pai de Santo numa cadeira de rodas, um anjo com a asa quebrada, um cangaceiro carregando um estandarte com o símbolo da Volkswagen, prostitutas, um padre, um terrorista,

índios canibais. O cortejo se movimenta do interior para a cidade, à procura do Brasil, reencenando a viagem de descoberta do país. Porém, não existe um roteiro com coordenadas prévias, as personagens encarnam, em si mesmas, o papel de deslocadas, que vagueiam em busca de um país que não sabem o que é nem onde fica.

A viagem, em *Orgia*, é pontuada pela recitação de três poemas de Oswald de Andrade. O questionamento sobre a história brasileira é visível na seleção dos poemas. Não se trata, evidentemente, da preocupação romântica de definir a nacionalidade brasileira, ou fixar um sentido de brasilidade. O Brasil de *Orgia*, antes de mais nada, é um lugar que se está à procura, um destino incerto, um lugar a se constituir.

O primeiro poema, “Canto de regresso à pátria”, recitado pela personagem travesti, é precedido de uma fala que reproduz, parodicamente, os clichês da democracia racial e o mito da cordialidade harmoniosa:

Ah, adoro o país, é um país maravilhoso, tanto faz ser branco, preto, mulato, ou mesmo estrangeiro, ahhh, é um país perfeito, tem lugar para portugueses, espanhol, italiano... uuu tem cheiro pra tudo, tem baiana como eu e tem pernambucana, tem carioca de Ipanema e carioca da Zona Norte, teeeem... gaúcha, paulista e mineira do sertão. Como eu dizia, aqui tem tudo o que se quiser, tem floresta, rios, desertos, prédios, praias, homens às pampas, mulheres, e tem eu, que faço gênero próprio, sou a precipitação atmosférica que desaba seus caudais no país. Vejam vocês, a boneca aqui é filha de italiano com espanhol, que cruzamento mais vertiginoso. Vou para a cidade, lá tem mais vida e mais gente. (ORGIA, 28:56-30:16)

Recitado em um cenário que simula a natureza enaltecida na famosa “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, o poema de Oswald de Andrade transforma as *palmeiras* em *palmares*, lembrando a escravidão que moldou a empresa colonial e a resistência dos negros contra as violências sofridas. No jogo de inversões do poema, o destino almejado pelo eu lírico não é a terra paradisíaca e cheia de riquezas naturais, dada à exploração dos colonizadores, mas a cidade industrial e movimentada de São Paulo, símbolo da civilização:

Canto de regresso à pátria

Minha terra tem palmares

Onde gorjeia o mar

Os passarinhos daqui

Não cantam como os de lá
 Minha terra tem mais rosas
 E quase que mais amores
 Minha terra tem mais ouro

Minha terra tem mais terra
 Ouro terra amor e rosas
 Eu quero tudo de lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte para lá
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo

(ANDRADE, 1974 p. 144).

Na marcha de *Orgia* em direção à cidade, o poema “Senhor feudal” retrocede à figura símbolo da vassalagem medieval europeia, referente a um período não vivido na história do Brasil, razão pela qual o poeta decreta uma pena ao imperador brasileiro, tratado sem nenhuma reverência, caso ele venha com “história”:

SENHOR FEUDAL
 Se Pedro Segundo
 Vier aqui
 Com história
 Eu boto ele na cadeia.

(ANDRADE, 1974, p. 95)

Já quase no final do filme, próximo da chegada do cortejo à cidade, um personagem sobe no alto de uma colina e declama o poema “brasil”, constituído por diálogos entre diferentes vozes que formam o povo brasileiro:

brasil
 O Zé Pereira chegou de caravela
 E perguntou pro guarani de mata virgem
 – Sois cristão?
 – Não, Sou bravo, sou forte sou filho da morte
 Tetetê tetê Quizá Quizá Quecê!
 Lá de longe a onça resmungava Uu! Ua! Uu!
 O negro zonzo saído da fornalha
 Tomou a palavra e respondeu

- Sim pela graça de Deus
 Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!
 E fizeram o carnaval.

(ANDRADE, 1974, p. 169)

No poema, Zé Pereira é o português cristianizador, catequista; o índio é herdeiro do “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, porém, é filho da “morte”, distorcendo o verso original do poeta romântico: “sou bravo, sou forte, sou filho da Norte” (2002, p. 25); o negro, por sua vez, é “saído da fomalha”, como se fosse ele próprio produto da fabricação dos engenhos de açúcar. Desse cruzamento de vozes, em que não falta nem mesmo o rugido da onça, nasce o Carnaval, síntese de todas as misturas e contradições brasileiras.

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

A devoração antropofágica

A apoteose da orgia acontece em um cemitério, local a que chegam as personagens, onde elas cantam e dançam por sobre túmulos. É nesse cenário que o cangaceiro dá à luz uma criança, acontecimento que se insere na narrativa não como mero escracho, mas como parte do rigor formal que compõe a matéria da antropofagia que dá sustentação à narrativa fílmica, principalmente se considerarmos a devoração da criança pelos índios canibais logo depois de nascer. O filme encena a deglutição antropófaga como parte de um ritual que dá origem às potências criadoras, em meio à celebração orgiástica que mantém a comunidade revigorada.

A dança sobre os túmulos é uma alegoria barroca, que concensa as contradições entre a vida e morte, as potências criadoras e destrutivas. A cena contempla um plano de transcendência profana que não se separa do sentido de contestação política contra as imposições e cerceamentos que ameaçam a existência de tudo aquilo que

não se encaixa nos moldes da civilização. O gesto de revolta contra estruturas tão poderosas por certo é precário, quanto mais em uma sociedade pragmática e finalista. No entanto, a própria precariedade é convertida em força e resistência política, em uma sociedade onde não há espaço para a plenitude do mistério. No final da película, um narrador off, na voz do ator Marco Nanini, relata os custos de produção e as condições precárias de realização do filme, nos termos que transcrevemos a seguir:

As filmagens de *Orgia* foram iniciadas no dia 17 de julho de 1970 e terminadas em 2 de agosto do mesmo ano. Durante esses 15 dias, a equipe e os atores deslocaram-se até Francisco Morato, cidade situada a 40 minutos de São Paulo. De 15 a 20 pessoas trabalharam diariamente nas filmagens, almoçaram sanduíches de vários tipos todos os dias; os que pernoitavam em Francisco Morato jantavam em uma pensão local por conta da produção. Filmou-se com um velha câmera Cineflex, alugada por todo o período pelo preço de 800 cruzeiros; não foi necessário equipamento de iluminação, o roteiro eliminara quase todas as cenas em que não se utilizasse senão a luz solar. Trabalhou-se com filme preto e branco Plus-X, comprado na Kodak; gastaram-se 13 latas de negativo que custaram 6000 cruzeiro a prazo. Os atores receberam 20 cruzeiros por dia de trabalho e a equipe trabalhou por preço mínimo, mediante acertos individuais. O pagamento dos trabalhadores do filme e a compra dos negativos só foram possível graças a empréstimos bancários. O banco recebeu bons juros, pagos com dificuldades, depois de incidentes desagradáveis, tais como pedir favores ao gerente e a pessoas que têm dinheiro, os pagamentos saíram atrasados. Acaba de ser apresentado mais um produto cinematográfico, fabricado no parque industrial do Brasil, país situado na Costa Atlântica da América Latina. Data do término: dezembro de 1970. Custo aproximado: 60 mil cruzeiros. Para bons entendedores, meia palavra basta. Eis um fruto legítimo. (ORGIA, 1:33:05-1:34:50)

A narração desse trecho não é um adendo do filme, ela acontece antes da cena final, como parte da narrativa, incorporando-se como índice da condição de fracasso da arte face aos modos industriais de produção. Em todo o caso, um fracasso conscientemente realizado, em que o filme se apresenta como um “fruto legítimo”, trazendo na sua superfície as marcas do enfrentamento aberto com o sistema capitalista. Muito além da curtição e do horror, apontadas como atitudes características do cinema marginal (RAMOS, 1987), o que temos em *Orgia* é um visceral engajamento político e existencial,

um mergulho desesperado na experiência histórica do seu tempo, o que confere consistência ética e estética à obra.

Uma das últimas cenas do filme, construída de modo deliberadamente teatral, tendo o cemitério como pano de fundo, mostra dois índios executando um número de dança, enquanto uma voz off faz o seguinte discurso, em língua indígena⁴, traduzida nas legendas:

Apresentamo-nos ao povo civilizado aqui presente. Somos representantes das feras desta terra. Mas hoje queremos ser irmãos de todos. Juramos pelos novos deuses que acataremos as regras da civilização. Abandoaremos 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-vindo à civilização da sífilis! Viva a civilização! (ORGIA, 1:31:45-1:32:44)

A sífilis, como sabemos da leitura de *Casa Grande & Senzala* (FREYRE, 1984), foi uma doença trazida pelos primeiros colonizadores europeus da América e se disseminou pela violência dos senhores brancos contra mulheres índias e negras para garantir o povoamento e a mão de obra para a lavoura. Ao ironizar a “civilização da sífilis”, o filme de João Silvério Trevisan aponta para os males que contaminam a história do patriarcado, situando-se, nesses termos, no horizonte utópico da antropofagia, ou da revolução Caraíba: “A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem” (ANDRADE, 1990, p. 48). Tal proposta libertária não se apresenta em termos de uma afirmação ideológica, pois o filme trabalha com as possibilidades do precário, do inacabado, daquilo que se põe em movimento, nunca um ponto de chegada ou um destino.

Em um dos aforismos do *Manifesto Antropófago*, Oswald de Andrade escreve: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” (1990, p. 49). Escrito assim, a partir da repetição da mesma palavra, separada por ponto, lemos a palavra “Roteiro” como cenas descontínuas que se movem na página, evocando o próprio movimento das imagens na tela do cinema. *Orgia* parece incorporar perfeitamente a ideia oswaldiana de um percurso entrecortado,

4. Em contato com João Silvério Trevisan, recebemos a informação de que o texto legendado na tela foi traduzido para a língua guarani por um descendente paraguaio, que o lê durante a dança dos índios.

de movimento permanente, em busca de uma pré-linguagem, que recupere o diálogo feito em uma língua primitiva, silenciada pela civilização.

Na última cena do filme, depois de uma série de explosões, signo do gesto revolucionário por excelência, a câmera mostra uma estrada de terra, em um novo movimento de marcha, voltando os passos sobre o caminho percorrido, ou, quem sabe, iniciando um novo percurso. Refletindo sobre o legado de *Orgia*, Trevisan faz a seguinte análise:

Com essa experiência composta basicamente de angústias e dúvidas, eu me pergunto se teríamos algo a oferecer hoje, às novas gerações. E acho que respondo com a mesma pergunta: temos a oferecer nossas angústias e dúvidas daquele tempo, para que se articulem melhor as angústias e dúvidas da atualidade. Num contexto diferente, estávamos sem saída tanto quanto as novas gerações de hoje, espremidas entre sua confusa generosidade interior e as certezas mesquinhas do mercado. Acho que queríamos sair da nossa dor basicamente através de uma forma de expressão que ajudasse nossa comunicação, precisando o menos possível do mercado. Daí nossos filmes serem baratos, caóticos e cheios de imaginação. Ora, filme barato é hoje ainda mais viável graças às câmeras digitais e a todas as facilidades técnicas. E o caos continua fazendo sentido, pois nada mais adequado a isso do que a era dos apagões. E a imaginação... ah, essa nunca morre, essa é o sentido da nossa vida e da poesia. Talvez seja a hora de acabar com a ditadura de um cinema brasileiro de orçamentos altos, bela fotografia e cenários de bom gosto. Talvez seja a hora de meter um pouco mais de transgressão e inconformismo no tempero da globalização. Talvez com uma câmera na mão, pouco dinheiro no bolso e muita imaginação na alma. Quem sabe então os fantasmas do Cinema Marginal estariam apaziguados. (2012, p. 124)

Passados cinquenta anos de sua realização, *Orgia* permanece um filme potente, uma espécie de “vacina antropológica”, necessária para restabelecer a dimensão vital da existência e proteger a humanidade do autoritarismo e das novas formas de dominação, que insistem em suprimir a diferença, a alteridade, o vigor da crítica e da contestação que subsiste em qualquer projeto utópico. É nosso dever prosseguir na marcha iniciada por *Orgia*.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011 (p. 101-155).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011 (p. 47-52).
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011 (p. 41-45).
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974 (Obras completas, Vol. VII).
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal?. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 12-17).
- DIAS, Gonçalves. *I-Juca-Pirama, Os Timbiras e Outros poemas*. São Paulo: Martim Claret, 2002.
- FREUD, Sigmund. Totem e Tabu. In Freud, S. *Obras completas*, v. XI. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2011 (p. 7-56).
- ORGIA, ou o homem que deu cria. Direção e roteiro de João Silvério Trevisan. São Paulo, Brasil, 1970. (92min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=3UZt27eIMbg&ab_channel=AllanJonesMartinsMoror%C3%B3
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- TREVISAN, João Silvério. Uma geração marginal. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 123-125).
- XAVIER, Ismail. O cinema marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990. In: PUPPO, Eugênio (org.). *Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras*. São Paulo: Heco Produções Ltda., 2012 (p. 23-27).