



Antropofagia e narrativa fílmica: pertencimentos

Alice Fátima Martins¹

RESUMO

Neste trabalho é proposta uma discussão, a partir da filmografia do cineasta Afonso Brazza, sobre a indústria cinematográfica, e a natureza de narrativas fílmicas cuja produção seja autônoma em relação aos cânones narrativos e ao mercado oficial do cinema. Os filmes desse cineasta radicado em Brasília, soldado do Corpo de Bombeiros, podem ser pensados como narrativas radicais que respondem aos excessos da indústria cultural e cinematográfica, nas quais os signos e heróis das histórias contadas pelos outros são devorados antropofagicamente, assimilados, e recontados, em histórias próprias, que dizem de sua inserção no mundo, de seu pertencimento.

Palavras-chave: narrativa fílmica, pertencimento, antropofagia, Afonso Brazza.

– “Agora vou partir, vou viver junto com os animais, eles não têm maldade no coração. (Dirige-se à mocinha). Vamos. Mas sempre tem a verdade. Nem Cristo escapou dos inimigos. Agora eu lhe pergunto: pra quê tanta violência? Pra quê matar, destruir a vida do próximo, sabendo que somos todos irmãos, na paz, na alegria e na tristeza. Meus Deus, eu não lhe peço perdão, por que isso eu não mereço, mas lhe peço: perdoe o resto do mundo. Deus escreve certo por linhas tortas”. Personagem de Afonso Brazza; Seqüência final do filme No eixo da morte (1997).

O cinema, como linguagem, instaurou uma sintaxe própria para a arte de contar histórias, sejam elas ficcionais ou não. Assim, instituiu-se indústria de narrativas e um dos principais filões de entretenimento, no decurso do séc. XX, com abrangência planetária, partindo de alguns núcleos localizados no Ocidente,

¹ Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual (FAV/UFG) <www.fav.ufg.br/culturavisual>; e-mail: <profalice2fm@gmail.com>

estendendo-se para o Oriente, num trânsito global de fluxos de narrativas e contra-narrativas cujas histórias afirmam e questionam posições e pontos de vista, defendem e denunciam, reafirmam e negam relações de poder, chocam e entediam, omitem e explicitam, dissimulam, surpreendem, assustam, sempre alimentando imaginários, integrando, no continuum, as dinâmicas de (re)configuração das relações identitárias.

Não por acaso, o cinema foi instaurado no auge da efervescência da sociedade industrial, integrando o que se costumou chamar de indústria cultural. A esse respeito, Morin (1999), no texto *A indústria cultural*, escrito ainda na década de 60 do século passado, discute o conceito de indústria cultural, no contexto da sociedade-indústria, a partir dos processos culturais que se desenvolvem fora da esfera de orientação estatal, sob o impulso primeiro do capitalismo privado. Essas indústrias caracterizar-se-iam por serem ultraligeiras na produção de uma mercadoria que é impalpável, destinada ao consumo psíquico. Se, por um lado, essas mercadorias observam certos padrões a serem reproduzidos, para assegurar o sucesso no mercado, por outro lado, elas precisam, também, apresentar novidades capazes de seduzir o público passível de se entediar com o já conhecido. E também conquistar novos públicos para o consumo. Morin refere-se à contradição dinâmica entre invenção e padronização observada nesse processo: a mercadoria cultural padronizada precisa, também, de elementos de inovação.

O cinema, para o autor, encarnaria esse espírito de modo pleno: uma usina de produzir histórias, organizada com base numa rígida divisão de trabalho que tem como base a estrutura industrial, e cuja mercadoria é formatada dentro de certos padrões mais ou menos estabelecidos, mas que sempre requer alguma novidade. Nesses termos, a fabricação dos produtos observa uma racionalização que preside o processo desde o planejamento, o estudo do mercado cultural, até o consumo propriamente dito da mercadoria pelo público alvo. E sua rápida substituição por outra, mais nova e atualizada, com alguma característica inovadora ainda mais interessante...

Mas Morin observa que a divisão do trabalho e a padronização tendem a sufocar o processo de criação. Para superar esse risco, a indústria cultural e, nela, a indústria cinematográfica precisam alimentar-se das produções culturais marginais, marcadas por baixos orçamentos, muita invenção e experimentação. Assim, fica estabelecido um trânsito entre essas instâncias de produção de mercadoria cultural, entre centro e periferia, de modo que as relações entre o padrão e a invenção seriam sempre dinâmicas e imprevisíveis, nunca estáveis.

Ajustando o foco da discussão nas histórias contadas pelo cinema, vale lembrar que, como indústria, a produção cinematográfica pressupõe estruturas de grande porte, o envolvimento de inúmeros profissionais com as mais diversas formações, para atuarem nas diversas etapas da linha de montagem. Essas fábricas de imagens sonoras em movimento produzem signos que articulam histórias, nas quais se delineiam os vínculos de pertencimento seja daqueles que as realizam, seja do público, nas salas de cinema, ou nos ambientes domésticos, no momento em que recebem essas histórias, interagindo com elas, incorporando-as ao seu imaginário.

Nos percursos entre quem conte e quem consuma essas histórias, tendo em vista a idéia da indústria cultural, entrecruzam-se elementos conformadores de identidades, sempre complexas, plenas de tensões e contradições. Trata-se de histórias que localizam os sujeitos cujas agonísticas formam os fios de seus tecidos, sujeitos cujas inserções definem bandidos e mocinhos, amantes e odiados, os pares e os solitários, aqueles que pertencem ao grupo, e os estrangeiros, até mesmo os indesejados. São referências que demarcam visões de mundo de quem conta as histórias na direção de quem as consome.

Neste trabalho, a noção de identidade está estreitamente relacionada com a de pertencimento. O sujeito se reconhece na medida em que reconheça seu pertencimento a esta ou aquela rede de relações. E ainda a esta e aquela rede. Assim, cada indivíduo encontra-se ligado, sempre, a redes de vínculos de pertencimento e, portanto, de relações identitárias que se entrecruzam, sobrepõem, concorrem, configurando seu estar no mundo, sempre em movimento. Nessa linha, a cultura pode ser pensada como produção de signos compartilhados

coletivamente, que estabelecem as mediações dos elos nas redes de pertencimento. E as narrativas fílmicas, que são, ao mesmo, tempo, entretenimento, mercadoria cultural, produto da indústria cinematográfica, imaginário, imponderável, articulam, criam, sobrepõem, renovam signos em profusão, que ressignificam a sociedade contemporânea em sua complexidade.

A sociedade industrial funda-se na produção de excedentes. Isso significa que as mercadorias não são produzidas para atender a necessidades objetivas, mas trazem, na sua própria concepção, a geração de novas e sempre insaciáveis necessidades. Assim, mercadorias são sempre produzidas em excesso, sempre a mais, para ampliar o seu consumo. A entrada dessas novas mercadorias em circulação pressupõe o descarte das velhas (as idéias de novas e velhas constituem solo incerto), de modo que se produz, também, lixo em excesso. Assim, nos centros urbanos, formam-se os lixões, nos quais são jogados os mais diversos itens, danificados, perecidos, ou substituídos por novos modelos. Mas os lixões não representam o ponto final dessas mercadorias. Nesses territórios, legiões de cidadãos recolhem os restos, e os reaproveitam de diversas formas: em construções alternativas e rudimentares de moradias, consumindo alimentos muitas vezes em processo de deterioração, recuperando vestuários, revendendo papelões, garrafas, dentre outros itens. Indústrias de reciclagem de vários portes alimentam-se de atividades dessa natureza.

Na sociedade pós-industrial, marcada pela expansão sem precedentes das tecnologias de comunicação, igualmente, há circulação de informação, signos e entretenimento em demasia. Portanto, não são apenas as fábricas de mercadorias materiais que produzem em excesso, entulhando prateleiras e desejos dos consumidores, e gerando, no outro pólo do processo de consumo, lixões cada vez mais extensos. Há mercadoria simbólica em excesso, multiplicada em progressão geométrica, a cada passo, confundindo e saturando a percepção da audiência. A esse respeito, Flusser (1983) comenta que o homem contemporâneo experimenta uma espécie de entediamento na percepção do tempo, tornado, este, num abismo, um vórtice capaz de reduzir tudo ao aqui e agora, onde todas as virtualidades se realizam.

Nesse circuito, do mesmo modo como uma parcela significativa da população dos grandes centros urbanos trabalha nos lixões, escolhendo objetos e materiais com os quais recicla a própria vida, produz objetos, constrói casas, é possível pensar, também, na existência de lixões impalpáveis de produtos simbólicos da indústria cultural, onde outros quantos cidadãos recolhem restos, dos quais se apropriam, devorando-os, para regurgitá-los, recriando narrativas próprias, e, nelas, a própria noção de pertencimento. São catadores de lixo da indústria cultural.

Nesse cenário, vale ressaltar, entre a grande indústria e os lixões culturais onde atuam esses catadores, há complexos gradientes de instâncias de realização da cultura, em maior ou menor escala, uns mais, outros menos artesanais, uns mais, outros menos inseridos nos circuitos culturais oficiais.

Contudo, retomando, as idéias de pertencimento e de excesso, os chamados filmes trash podem ser pensados como resultantes do processo de saturação de signos, informações e histórias, no mercado cinematográfico. Produzem-se narrativas em excesso, nas quais há excesso de correrias, destruições, assassinatos, mortos, explosões, tiroteios, acidentes espetaculares, dentre outros ingredientes recorrentes em boa parte dos títulos colocados à disposição do grande público. Esses agentes culturais, marginais em relação à indústria cinematográfica, reciclam os restos descartados pelo grande mercado, nos lixões culturais, criando suas próprias histórias, que respondem às histórias contadas pelas grandes produções. E o fazem dispendo de poucas e precárias ferramentas, em estruturas narrativas que se rebelam aos cânones oficiais.

A proposta, assim, neste trabalho, é iniciar uma discussão a partir do conjunto de filmes realizados pelo cineasta-bombeiro Afonso Brazza, considerado, por alguns críticos de cinema mais entusiasmados, se não o maior cineasta de Brasília, um dos mais instigantes, sem perder de vista as provocações feitas pelo próprio cineasta, ao evocar para si o título de “pior cineasta do mundo” (<http://www.youtube.com/watch?v=qDyZqlxdrEM&feature=related>).

Natural de São João do Piauí, Afonso Brazza morou em São Paulo. Ali, iniciou-se no mundo do cinema trabalhando na Boca do Lixo, onde conheceu José

Mojica Marins, o Zé do Caixão, e aprendeu a trabalhar com produções de baixo orçamento, incorporando essa orientação em seu trabalho. Em São Paulo, atuou em alguns filmes experimentais, que nunca chegaram a ser veiculados no circuito comercial. Nos anos 80, mudou-se para o Gama, no Distrito Federal, onde trabalhava como soldado do Corpo de Bombeiros. Entre os anos 1982 e 2002, dirigiu quase uma dezena de filmes de longa metragem: O matador de escravos (1982); Os Navarros (1985); Santhion nunca morre (1991); Inferno no Gama (1993); Gringo não perdoa, mata (1995); No eixo da morte (1997); Tortura selvagem: a grade (2001); Fuga sem destino (2002). Este último ficou inacabado, por ocasião de seu falecimento. Editado por amigos, foi lançado em 2006, integrando a programação oficial do Festival de Cinema de Brasília.

Com seu trabalho considerado cult por uns, trash por outros, Brazza pode ser pensado como artista-artesão, catador de lixo da indústria cultural, que reage às narrativas hegemônicas da indústria cinematográfica, respondendo com a produção de narrativas autorais, construídas a partir dos restos descartados, sem qualquer subserviência aos seus cânones.

A idéia de reciclagem transpira no corpo todo da obra, formada por histórias contadas com retalhos cujas emendas não são disfarçadas. Narrativas que divertem, antes de tudo, a quem as realiza. As seqüências são desconexas, não há preocupação com continuidade, o som é dublado com vozes de outras pessoas, e muitas vezes os lábios dos atores indicam que estão pronunciando falas diversas das que se está ouvindo. Morrer nas mãos do herói é sempre divertido: por vezes, os bandidos resistem em morrer, para permanecer mais na cena, noutras, morrem antes mesmo dos disparos os atingirem. As características que serviriam para desqualificar, ao contrário, tornam esses filmes obras vibrantes e intrigantes.

E lá estão, transitando entre o caos, alguns elementos indispensáveis aos filmes de ação produzidos em massa pela indústria norte-americana: um herói, sempre interpretado pelo próprio Brazza, cujas entradas envolvem acrobacias e gestos amplos, falas de efeito, vociferações, ameaças e advertências aos “agentes do mal”; mulheres bonitas, algumas vilãs outras vítimas; a mocinha de

todas as suas histórias, bela e loira, interpretada pela esposa, a atriz Claudete Joubert; muitos bandidos que aparecem de todos os lugares, não interessa saber como, mas por certo para serem implacavelmente combatidos e mortos das mais diversas formas; fugas de carro, saltos de pontes, lanchas velozes, explosões. Tudo executado como quem brinca: fazer cinema é, sobretudo, diversão, nas versões de Afonso Brazza.

O herói composto pelo cineasta, recorrente em todos os filmes, embora assumindo diferentes nomes e trajetórias, é inspirado na personagem Rambo, interpretado pelo ator norte-americano Sylvester Stalone, o que lhe valeu a alcunha de Rambo do Cerrado, afinal, um soldado do Corpo de Bombeiros ocupado em salvar as pessoas, com sua missão levada às últimas conseqüências, inclusive na dimensão do imaginário.

No tocante aos custos de seus filmes, em matéria publicada pela Folha de São Paulo (<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16663.shtml>>), Marcelo Bartolomeu observa que, enquanto filmes nacionais competitivos no circuito oficial e comercial têm orçamentos que transitam pela casa dos milhões, o filme Tortura selvagem: a grade, que contou com o apoio do Pólo de Cinema de Brasília, custou R\$ 200.000,00, podendo ser considerado uma superprodução, tendo-se em vista que seu primeiro título, O Matador de Escravos, realizado em 1982, custou R\$ 8.000,00.

O processo de apropriação desses signos produzidos pelo outro, particularmente a indústria norte-americana de cinema (que concentra a maior parte da produção cinematográfica ocidental atualmente), pressupõe a assimilação e a retradução em termos de parâmetros próprios, identitários, de pertencimento. Assim, a personagem Rambo ganha não só uma versão tupiniquim, como identidade própria numa nova malha de pertencimento, com uma apresentação para o mundo a partir do cenário do Cerrado do Planalto Central brasileiro. Rambo foi devorado, antropofagicamente, por Afonso Brazza, e regurgitado nas histórias que conta.

A idéia de antropofagia no processo cultural brasileiro foi instaurada pelos modernistas brasileiros, na década de 20 do século passado. O Manifesto

Antropofágico, escrito, em 1928, por Oswald de Andrade (1995), que deflagrou o Movimento Antropofágico, busca responder a algumas questões colocadas pela Semana de Arte Moderna, em 1922, e reivindica uma atitude de devoração dos valores europeus, suas condutas normativas, seus cânones hegemônicos, para a reformulação na perspectiva das referências identitárias brasileiras.

Para o filósofo espanhol Eduardo Subirats (2001), a antropofagia brasileira inverteu o discurso das vanguardas européias e da definição da modernidade como um modelo externo, uma nova figura de colonização estética e política. Mais que nenhuma outra corrente artística do século XX, na América ou na Europa, ela formulou, além disso, um projeto original de civilização não redutível às categorias do progresso capitalista ou tecnológico-industrial, buscando realizar a síntese o erudito e o popular, o hegemônico e o marginal, o altamente tecnológico e o artesanal.

A diferença entre a antropofagia e o canibalismo está, exatamente, na dimensão ritual, presente nas práticas da primeira, ausente no segundo. Enquanto o canibal devora o outro, seu semelhante, reduzindo-o à condição de caça, nos rituais antropofágicos, o outro é reconhecido e respeitado, e seu devorador quer assimilar sua vitalidade e força, processando-as orgânica e visceralmente, incorporando, assim, suas características à própria identidade. Embora a distinção conceitual entre antropofagia e canibalismo não represente consenso entre estudiosos e pesquisadores, essa concepção, assumida no manifesto escrito por Oswald de Andrade, orienta a discussão proposta neste trabalho: os catadores de lixo da indústria cultural em questão não são meros caçadores de restos, mas devoradores rituais do excedente descartado pelo outro, pelos outros; excedente que é portador de todo um imaginário que dá sentido ao mundo. Devorando esse lixo descartado, reprocessa-o, integrando-o às suas próprias redes de pertencimento e de sentidos.

Como figura que não se submete aos modelos hegemônicos impostos por outrem, mas os incorpora aos seus próprios referenciais e ferramentas, Afonso Brazza não está sozinho nesse cenário brasileiro. Tantos outros se aventuram à labuta de catar lixo da indústria cultural, fazendo uso de ferramentas elementares

do cinema para produzirem suas próprias narrativas, de modo autônomo em relação ao mercado oficial cinematográfico, bem como aos conjuntos normativos de articulação de seus elementos constituidores. De alguma forma, esses agentes culturais respondem não às narrativas hegemônicas, mas à intervenção colonizadora destas em seus contextos, absorvendo e retraduzindo seus signos, atribuindo-lhes novos significados.

São tomadas de posição no mundo presididas pela interlocução ativa e criadora, dialogal. Afinal, nenhuma imagem, e, de resto, nenhuma narrativa é fechada, mas tem seu sentido completado na relação com o público, que a interpreta e reconstrói em sua própria percepção. Nos processos de interpretação de narrativas, sejam imagéticas, literárias ou cinematográficas, entram em cena tanto os referenciais subjetivos, individuais, quanto os coletivos, culturais. Indivíduo e coletivo são, afinal, duas dimensões imbricadas e indissociáveis nas dinâmicas do tecido social. No tocante ao trabalho de cineastas como Afonso Brazza, mais do que meramente interpretar essas narrativas, reconstruindo-as no próprio imaginário, os signos das histórias contadas pelos outros, os heróis dos outros são in-corporados, antropofagicamente, em histórias autorais, que dizem de seu tempo, de seu lugar, de suas relações, de sua própria inserção no mundo. De seu pertencimento.

Referência bibliográfica

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. In Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1995.

_____. *Manifesto Antropofágico*. Disponível em: <<http://www.puc-campinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/manifesto.htm>>. Acesso em 23 de fev. de 2008.

FLUSSER, Vilem. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

FOLHAONLINE. Marcelo Bartolomeu. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u16663.shtml>>. Acesso em 14 de jan. de 2008.

MORIN, Edgar. *A indústria cultural*. in FORACHI, M. A. e MARTINS, J. S. (1999) *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociologia*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

PROGRAMA DO JÔ. *Entrevista com Afonso Brazza*. 2002. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qDyZqIxdRE&feature=related>>. Acesso em 22 de fev. de 2008.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre a memória e globalização*, São Paulo: Studio Nobel, 2001.

Referência filmográfica

NO EIXO DA MORTE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1997. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=6007569561001669932>>. Acesso em 23 de fev. de 2008.

O MATADOR DE ESCRAVOS. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1982.

TORTURA SELVAGEM: A GRADE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 2001. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=-6584985269180918269&q=tortura+selvagem+a+grade&total=2&start=0&num=10&so=0&type=search&plindex=0>>. Acesso em 17 de janeiro de 2008.