

Uns e outros fazedores de cinema

Unos y otros hacedores de cine

Some other film makers

Alice Fátima Martins

profalice2fm@gmail.com

Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG) - Coordenadora

Tipo de artigo: Artigo Original

RESUMO

Neste artigo, alguns fazedores de cinema ocupam a cena. São artífices do audiovisual que não participam de festivais, cujos filmes não são projetados em salas comerciais, nem naquelas devotadas ao cinema-arte. Com frequência, produzem seus filmes em condições precárias. Por isso são referidos, aqui, como outros fazedores de cinema. Suas motivações para essas práticas, suas produções, suas relações com as tecnologias da imagem, com as mídias e o público: estes são alguns aspectos abordados neste estudo.

Palavras-chave: cinema; produções artesanais; pertencimento; identidades culturais.

RESUMEN

En este artículo, algunos hacedores de cine ocupan la escena. Como artesanos de lo audiovisual, no toman parte en festivales, sus películas no son proyectadas en salas de cine, ni en aquellos espacios destinados a películas de arte. Con frecuencia producen sus películas en condiciones precarias. Por isso son llamados, acá, de otros hacedores de cine. Sus motivaciones para estas prácticas, su producción, sus relaciones con las tecnologías de la imagen, con los medios y el público: estos son algunos aspectos abordados en este estudio.

Palabras-clave: Cine; producciones artesanales; pertenencia; identidades culturales.

ABSTRACT

In this article, some film makers occupy the scene. They are audiovisual craftsmen who don't take part in festivals, whose movies are not projected in cinemas, or in spaces specialized in art films. Frequently they produce their films under precarious conditions. Because of that, here, they are called the other film makers. Their motivations for these practices, their production, their relations with the technologies of the image, the media and the public: these are some aspects emphasized in this study.

Keywords: movie; craft productions; belonging; cultural identity.

Na sétima de suas *Teses sobre História*, Walter Benjamin (1994) destaca que, em geral, historiadores constroem suas narrativas com base na relação de empatia com os vencedores e poderosos. No entanto, os bens culturais devem sua existência não somente ao esforço de gênios ou poderosos, mas também (talvez, sobretudo...) “à corveia anônima dos seus contemporâneos” (p. 225). Assim, reivindica como fundamental a tarefa de “escovar a história a contrapelo”, desde o ponto de vista dos oprimidos, ou dos vencidos, lançando-se em insurgência não só contra a tirania, mas também contra a própria corrente histórica.

Sem perder de vista o necessário esforço para evitar as armadilhas reducionistas das análises dicotômicas, a expressão “a contrapelo” refere-se ao trabalho de cidadãos comuns que, movidos a paixão pelo cinema, dedicam seus esforços para assegurar, não só para si, como também para suas comunidades, a aventura de contar suas próprias histórias, ainda que em condições precárias, e à revelia dos sempre onerosos orçamentos das produções cinematográficas disponíveis no mercado do entretenimento.

Nesses termos, o trabalho desenvolvido por fazedores de filme tais como Afonso Brazza (DF) e seu Manoel Loreno (ES) fornece pistas para que sejam tecidas algumas reflexões sobre as noções de identidade(s) e pertencimento na cultura contemporânea, no panorama do complexo mercado das narrativas audiovisuais, dentre as quais estão as cinematográficas, e suas dinâmicas de produção/distribuição/circulação/consumo/descarte das mercadorias culturais no mundo globalizado.

Desde os seus primórdios, o cinema é portador de uma natureza inerentemente globalizada, multicultural e transnacional. Stam e Shohat chamam a atenção para o fato de que “os mesmos filmes projetados em 1895 no Grand Café de Paris eram projetados apenas alguns meses depois em locais como Beijing (então Pequim), Cairo, Bombaim e Cidade do México” (2004, p. 400). Não por acaso, ele foi instaurado no auge da efervescência da sociedade industrial, integrando o que se costumou chamar de *indústria cultural*, expressão cunhada, inicialmente, no

contexto das discussões propostas pelos pensadores da Escola de Frankfurt.

Dando sequência, então, a essas ideias, na década de 60, Edgar Morin (1999), no texto *A indústria cultural*, tratou dessa questão, no contexto da sociedade-indústria, a partir dos processos culturais que se desenvolvem sob o impulso primeiro do capitalismo privado. Essa indústria, ultraligeira, produz uma mercadoria intangível, cujos produtos precisam, ao mesmo tempo, apresentar novidades capazes de manter a motivação de consumidores susceptíveis de se entediarem com o já conhecido, e conquistar novos públicos-consumidores, no desafio contínuo de ampliação de domínio de mercados. Fica estabelecida, assim, uma contradição dinâmica entre inovação e padronização.

Para Morin (1999), o cinema é uma usina de produzir histórias (ou um complexo de usinas), organizada em torno de uma divisão de trabalho que tem como base a estrutura industrial. A fabricação de suas mercadorias observa uma racionalização que preside o processo desde o planejamento, o estudo do mercado cultural, até o consumo propriamente dito pelos públicos-alvo. E pressupõe, também, sua rápida substituição por outros itens, com inovações que os tornem, supostamente, mais interessantes que seus precedentes.

Ora, a divisão do trabalho e a padronização podem sufocar os processos de criação. Para superar esse risco, a indústria cultural – nela, a indústria cinematográfica – estabelece relações com produções culturais situadas fora dos circuitos dominantes, nos processos de criação ou de distribuição, marcadas por baixos orçamentos, muita invenção e experimentação, formando, assim, trânsitos entre centros e periferias, de modo que as relações entre o padrão e a invenção resultam sempre dinâmicas e imprevisíveis, nunca estáveis.

Ajustando o foco da discussão nas histórias contadas pelo cinema, vale lembrar: essas fábricas de imagens sonoras em movimento produzem signos que articulam narrativas, 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 interagem com essas histórias, incorporando-as ao seu

imaginário. Nos percursos entre quem as conte e quem as consuma, entrecruzam-se elementos conformadores de identidades plenas de tensões e contradições. São as tramas de agonísticas cujas tessituras conformam perfis de bandidos e mocinhos, amantes e odiados, parceiros e solitários, forjando os que pertencem a este ou aquele grupo, os estrangeiros, e ainda os indesejados. Tais referências demarcam visões de mundo de quem conta as histórias na direção de quem as consome. Da parte dos espectadores, não há identidades monolíticas únicas. Ao contrário, nos mais diversos contextos, estão envolvidos em referenciais identitários múltiplos, a partir dos quais se relacionam com as narrativas cinematográficas: “As posições espectatoriais são multiformes, fissuradas, esquizofrênicas, desigualmente desenvolvidas, cultural, discursiva e politicamente descontínuas, e constituem parte de um domínio em constante modificação (...)” (Stam & Shohat, 2005, p. 421).

A noção de *identidade*, neste trabalho, está estreitamente relacionada com a *depertencimento(s)*. 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. Ou ainda se localize em interstícios, entre-redes, na perda de uns e no estabelecimento de novos pertencimentos, de diversas naturezas. Assim, cada indivíduo liga-se, em diferentes intensidades, a redes de vínculos e, portanto, de relações identitárias que se entrecruzam, sobrepõem, concorrem, tensionam, 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, produto da indústria cinematográfica, entretenimento, mercadoria cultural intangível e imponderável, articulam, criam, sobrepõem, renovam signos em profusão, em interação com o contexto sociocultural no qual está inscrita.

Se, de um lado, a indústria cinematográfica dominante tem produzido, em excesso, narrativas sobre “os ‘vencedores’ da história, em filmes que idealizam o empreendimento colonial como uma ‘missão civilizatória’ (...)” (Stam & Shohat, 2005,

p. 400), entre os públicos consumidores dessa mercadoria intangível, agentes anônimos de cultura tratam de realizar e difundir suas narrativas, fazendo uso da imagem em movimento, pautados pela sintaxe do cinema, apropriando-se de repertórios aprendidos nos filmes veiculados por salas de cinema e programações televisivas. Tais narrativas trazem, como traço fundante, as marcas digitais de modos próprios e singulares de contar histórias e com elas interagir.

Muitas dessas produções são classificadas, por quantos críticos de cinema, como filmes *trash*, como maneira inequívoca para desqualificá-los. Uma coisa é certa: é preciso questionar desde onde tais avaliações são formuladas: se desde o ponto de vista dos poderosos e vencedores, ou da *corveia anônima...* Além disso, os chamados filmes *trash* podem ser pensados como resultado desse processo de saturação de signos, informações e histórias, no mercado cinematográfico dominante. 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 anônimos que atuam nos lixões da indústria cultural reciclam os *restos* descartados pelo grande mercado, criando suas próprias histórias, que interagem, dialogam com as histórias contadas pelas grandes produções. E o fazem dispendo de poucas e precárias ferramentas, em estruturas narrativas que, ou por falta de condições técnico-orçamentárias, ou mesmo pela própria natureza de seus projetos, constituem-se a *contrapelo* dos cânones oficiais, sobretudo das narrativas dos vencedores.

UM RAMBO BRASILEIRO

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. Meu Deus, eu não lhe peço perdão, porque isso eu não mereço, mas lhe peço: perdoe o resto do mundo. Deus escreve certo por linhas tortas...

Fala da personagem interpretada por Afonso Brazza, na sequência final do filme *No eixo da morte* (1997).

Os filmes realizados pelo cineasta-bombeiro Afonso Brazza fizeram com que ele chegasse a ser considerado, por alguns críticos de cinema mais entusiasmados, se não o maior cineasta de Brasília, um dos mais criativos e instigantes. Em contrapartida, seus filmes foram qualificados, muitas vezes, como *trash*. Ele próprio costumava fazer provocações, reivindicando, para si o título de “*pior cineasta do mundo*” (Programa do Jô, 2002). O que decorria, muito mais, de seu espírito brincalhão do que de algum tipo de convicção.

Ainda adolescente, Brazza seguiu para São Paulo em busca do cinema. Ali, iniciou-se na Boca do Lixo, onde conheceu José Mojica Marins, o Zé do Caixão¹, e aprendeu a trabalhar com produções de baixo orçamento. Nos anos 80, mudou-se para o Gama, no Distrito Federal, onde passou a trabalhar

(2002). Este último ficou inacabado, por ocasião de seu falecimento. Editado por amigos, sob a liderança de Pedro Lacerda, foi lançado em 2006, integrando a programação oficial do Festival de Cinema de Brasília.

A ideia de reciclagem transpira no corpo todo de sua obra, formada por histórias contadas com retalhos cujas emendas não são disfarçadas. Narrativas que divertem, antes de tudo, a quem as realiza. As sequências 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 demoram em morrer, pois querem permanecer mais em cena; noutras, morrem antes



Figura 1. Cenas do filme *Tortura selvagem: a grade*(2000), dirigido por Afonso Brazza.

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* (2000); *Fuga sem destino*

¹ Zé do Caixão é uma personagem criada pelo fazedor de cinema Mojica Martins. A personagem aparece em filmes de terror considerados *trash*. O diretor e sua personagem têm fãs em vários centros no país, e também em outros países.

mesmo dos disparos os atingirem. Tais características, que poderiam servir para desqualificá-los, ao contrário, tornam esses filmes obras vibrantes e intrigantes. E, para o público, diversão garantida!

Nelas encontram-se alguns elementos indispensáveis aos filmes de ação produzidos em massa pela indústria norte-americana: um herói, sempre interpretado pelo próprio Brazza, cujas entradas envolvem mistérios, estratégias,

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 sua 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*: um soldado do Corpo de Bombeiros, orgulhoso de sua farda, ocupado em salvar as pessoas, com sua missão levada às últimas consequências, inclusive na dimensão do imaginário.

No tocante aos custos, a maior parte de seus filmes foi realizada com orçamentos bem modestos. À medida que ganhou espaço e visibilidade para o seu trabalho, passou a ampliar as fontes e a forma de apoio com que passou a contar. Assim, o filme *Tortura selvagem: a grade*, por exemplo, custou R\$ 200.000,00. Trata-se de uma superprodução, tendo-se em vista que seu primeiro título, *O Matador de escravos*, realizado em 1982, custou o correspondente a R\$ 8.000,00, em valores atualizados.

Na passagem gradativa para produções mais sofisticadas e caras, sem terem sido apagados os traços de autoria, seus filmes, que não deixaram de ser trash, rapidamente ganharam o status de cult. Muitos intelectuais de Brasília, entre jornalistas, artistas, poetas e outros, faziam questão de colaborar e participar dessas produções. Por ocasião da morte do cineasta, em 2003, o jornalista Ricardo Noronha declarou, em matéria veiculada num jornal local:

Tenho a honra de ter sido morto por Afonso Brazza duas vezes. O primeiro tiro pegou exatinho no meio da testa. (...) Caí de costas e ainda reuni forças para virar a cabeça de lado, de maneira assim pouco provável, antes de expirar. [a cena]

está em *Tortura Selvagem* – a grade, filme de pancadarias e tiroteios deliciosamente sem nenhuma cena de tortura, sem grade alguma. A segunda vez que Afonso Brazza me matou foi à traição. Me acertou um tiro pelas costas. (...) Dei um rolamento para a frente, me estabequei no chão. (...) Ainda não vi essa cena. Está em *Fuga sem Destino*. A não ser que nosso Brazza tenha aprontado das suas e deixado esse pedaço de película perdido no chão de sua sala de edição caseira, no Gama. (Noronha, 2003).

Embora tenha conquistado mais visibilidade junto à mídia e espaço junto às agências de fomento para o cinema, o que lhe valeu voos mais ousados em cenas de ação, não conseguiu avançar muito junto aos meios de distribuição de seu trabalho, de modo que a circulação dos filmes não conquistou maiores espaços fora do Distrito Federal, seja na projeção em salas de cinema, ou no formato VHS ou DVD para venda e empréstimo. Ainda hoje, um número muito reduzido de títulos pode ser encontrado em poucas locadoras da capital federal.

O SONHO DE LORENO

Até debaixo de chuva eu gravei filme. ‘Tava chovendo, e chuva grossa. Nós ‘tava lá no meio do pasto, correndo atrás uns dos outros, dando tiro, tudo moiadinho, e todo mundo alegre, todo mundo animado. Era aquela alegria! Sabe por quê? Não era pra aparecer lá fora na televisão, era pra ver. Quando chegava de tarde, a gente aprontava a fita, quando era mais tarde, ficava pronto, aí ia todo mundo lá pra assistir o filme, sentir o prazer de ver ele no próprio trabalho, alegria só pra vê eles ali dentro da televisão.

Seu Manoel Loreno, Mantenópolis, ES (2009).

A pequena Mantenópolis fica no noroeste do Estado brasileiro do Espírito Santo. Atualmente, uma das principais atividades econômicas da região é a produção de café. A migração de parcela importante da população para os Estados Unidos da América do Norte também é um traço marcante da cidade, com reflexos na economia local, na organização das famílias, nas construções de casas, nos sonhos de futuro, e, sobretudo, no imaginário dos que ficam... Seu Manoel Loreno nunca saiu do país, mas tem notícias de que seus filmes já foram vistos em redes norte-americanas de televisão, fazendo sucesso entre as

comunidades brasileiras lá instaladas. Mas nunca recebeu nenhum comunicado oficial a respeito, tampouco foi remunerado de qualquer forma por alguma possível exibição de seu trabalho.

Ele, que já foi servente de pedreiro, é apaixonado por cinema, desde muito cedo. Em meados da década de 60, enquanto o Cine Império estava em funcionamento, ainda menino carregava cartazes pelas ruas, anunciando a programação da sala, para assistir aos filmes nas sessões noturnas. Nos anos 70, continuava trabalhando como *anunciador*, sem salário, tão somente em troca dos ingressos para as sessões.

Seu Manoel relata que, enquanto via os filmes, em sua maioria, estrangeiros – filmes de Tarzan, de faroeste, dentre outros – ficava imaginando suas próprias histórias projetadas no telão. Em seu sonho, anunciadores, outros que não ele, carregariam cartazes pelas ruas com a propaganda de seus filmes. No final dos anos 80, soube aproveitar a oportunidade quando apareceu alguém com uma câmera de vídeo, que se dispôs a fazer as gravações: realizou seu primeiro filme, *A vingança de Lorenzo* (1989). Desde então, segundo relata, já contabiliza quase 50 títulos de sua autoria, boa parte dos

quais, contudo, encontra-se perdida: realizados em VHS, sem cópia, tomados emprestados por vizinhos, forasteiros, curiosos, muitos dos quais não foram devolvidos. Quantos desses foram remetidos para amigos ou conhecidos que moram nos Estados Unidos da América do Norte, sem que deles mais se tivesse notícias...

Quando começou a fazer seus filmes, a população de Mantenópolis não tinha mais o hábito de assistir filmes no cinema. A sala de projeções já havia fechado há algum tempo – ainda hoje não há sala de cinema na cidade – e as pessoas acompanhavam apenas a programação das redes abertas de televisão. Desse modo, seu Manoel instaurou uma atividade inovadora que, além da natureza artística, cultural e de entretenimento, mostrou grande potencial agregador da comunidade, que se reunia para trabalhar nos filmes e para assistir aos trabalhos realizados. Ele não tem dúvidas: *“Eu sei que eu emocionei muita gente fazendo filme aí...”*, ainda que a exibição não fosse em grandes telões, mas no *écran* de modestos aparelhos de televisão, instalados na quadra de esportes. Seus olhos brilham, recordando os primeiros anos, quando *“todo mundo ficava doidinho pra ver”*.



Figura 2. Seu Manoel Lorenzo, em cenas do filme *O homem sem lei* (2003), de sua própria direção.

Para realizar seus filmes, em primeiro lugar ele imagina toda a história, e a divide em partes: “*se eu vou fazer um filme daqui a uns trinta dias, aí eu já vou pensando a história dele, eu penso quantas pessoas vai gastar, cena por cena, quantas partes vai gastar...*” (Loreno, 2009) Em geral, seus filmes contam com aproximadamente *trinta partes*. Então ele planeja a execução de cada uma delas, incluindo o número de participantes, as roupas e locações necessárias, os acontecimentos. Após as orientações sobre o que cada um deve falar e fazer, inicia a gravação. Os atores são membros da comunidade, trabalhadores rurais, vizinhos, pessoas com mesmo tipo de inserção sociocultural que ele. Ele conta, também, com a atuação entusiasmada e bem humorada da esposa, dona Isa. Geralmente, os trabalhos duram um final de semana. E como as cenas são gravadas na própria sequência da história, ao final, o filme está pronto (uma espécie de copião, sem edição), razão pela qual, findas as gravações, todos podiam assistir ao trabalho concluído, sempre no domingo à noite.

Embora tenha conseguido mobilizar tantas pessoas da comunidade desde o início, ele era, quase sempre, referido como lunático, e seu trabalho considerado como uma atividade sem maior relevância, não muito mais do que mera distração. Seu reconhecimento veio a partir da visibilidade conseguida com a participação em programas de entrevista em redes de televisão de grande audiência. Tornou-se uma espécie de embaixador da pequena cidade no cenário nacional, e foi recebido entre os conterrâneos como celebridade. No entanto, essa inserção na mídia resultou no imprevisível:

(...) mas agora eu vou falar: (...) aparecer na televisão no Brasil inteiro não me trouxe facilidade pra fazer mais filme. Num ponto foi bom, mas no outro não foi não. Então, foi ruim, que as pessoas não ajudam mais: tem que pagar o dia, e tem que dar o almoço prá eles. Por que, de qualquer maneira, se for um filme de faroeste, eu tenho que gastar umas 80 pessoas. Pra fazer esse filme, então, 80 pessoas, como é que a gente aguenta pagar? (Loreno, 2009).

Seu Manoel sempre contou com a colaboração dos membros da comunidade para realizar seus filmes, pelos quais não recebe retorno financeiro, ou quando recebe algum valor, é simbólico. No entanto, a visibilidade conquistada criou

uma nova condição nessa rede solidária. A maior parte de seus parceiros entendeu que ele teria conquistado, além da visibilidade, alguma forma de ganho em dinheiro, de modo que passaram a reivindicar para si, também, alguma forma de pagamento. É possível supor que, inicialmente, houvesse uma espécie de contrato intracomunitário para a produção desse trabalho, o que teria sido rompido a partir da projeção midiática de seu Manoel, em detrimento dos demais, e da expectativa destes quanto a ganhos financeiros. Quebrou-se, assim, a magia das contações de histórias por meio das imagens sonoras em movimento, sob a liderança do cineasta analfabeto, ex-servente de pedreiro, atualmente locutor-comentarista da *TransaSon FM*, rádio comunitária de Mantenópolis.

Hoje, ele imagina pelo menos três projetos: “*Se eu tivesse uns dois mil, eu conseguia fazer um filme com menos pessoas...*” As histórias latejam em profusão em sua imaginação. O desejo de realização o inquieta, e a frustração ante as dificuldades têm angustiado seu Manoel Loreno, em pleno impulso de criação... “*Não tem cabimento eu não conseguir fazer mais nenhum filme!*” Ele tem o roteiro pronto de um filme intitulado *Liberado para matar*, cuja ação começa em Vitória, e termina em Mantenópolis... um *road movie* de ação... “*Ah, mas pra esse, ia precisar de muito mais dinheiro, pelo menos uns vinte mil...*” (Loreno, 2009)

BANQUETES ANTROPOFÁGICOS: DA DOR E DA DELÍCIA DE DEVORAR O OUTRO

Em todo o Brasil, nas últimas décadas, muitas salas de cinema foram fechadas, em cidades do interior e nas periferias dos grandes centros urbanos. Uma pesquisa realizada por uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada constatou que mais de 90% dos municípios não possuem sala de cinema. A migração das salas para as grandes redes instaladas em *shopping centers* implicou na exclusão do acesso a uma parcela significativa da população de suas programações, o que se reflete na informação de que apenas 13% dos brasileiros frequentam cinema pelo menos uma vez ao ano. Ou seja: os outros 87% não vão ao cinema, ou vão muito raramente (Brasil, 2007).

Os trabalhos de Afonso Brazza e do Sr Manoel Loreno seguem um percurso na contramão desse cenário: dispendo dos recursos ao seu alcance, viabilizam realização e exibição de filmes à sua comunidade, no exercício incansável de busca do sonho. Ambos têm em comum a paixão pelo cinema, que mobilizou seu imaginário e nutriu seus sonhos desde a infância. São apaixonados pelo lugar onde vivem, estabelecendo com ele uma relação de intimidade e encantamento, endereçando-lhe o seu trabalho. Brazza traz para as telas as paisagens e os percursos da capital federal, tornando-os personagem de primeiro plano em seus enredos. Suas histórias são urbanas, trespassadas pelo trânsito de automóveis, ônibus, ruas movimentadas, arquitetura, edifícios, construções, mas também por amplas áreas verdes, e, sobretudo, pela abóbada celeste do Planalto Central. Seu Manoelzinho respira uma atmosfera mais rural, interiorana, traços fisionômicos de sua pequena Mantenedópolis. Reconta histórias de homens *brabos* as quais tem ouvido desde seus tempos de infância. E reinventa outras, sempre pensando, como cenário, nos caminhos entre o cerrado e as matas da paisagem recortada por morros e pedras de grande plasticidade.

Afonso Brazza e seu Manoelzinho, fazedores de cinema, apropriam-se de signos produzidos pelo *outro*, particularmente pela indústria norte-americana de cinema, que concentra parcela majoritária das produções cinematográficas ocidentais, mas, sobretudo, detém a hegemonia das redes de distribuição dos filmes. Mas essa apropriação pressupõe a assimilação e a retradução em termos de parâmetros próprios, identitários. Heróis *dos outros*, como o *Rambo*, cowboys e outras personagens, ganham versão *tupiniquim*². Mais que isso, ganham identidade própria numa nova malha de pertencimento. São devorados e regurgitados, numa apresentação para o mundo a partir dos cenários onde as novas versões são gestadas.

Em termos conceituais, a ideia de antropofagia como metáfora do processo cultural brasileiro foi eleita pelos modernistas, na década de 20 do século passado. O

² *Tupiniquim*: palavra relativa àquilo que seja tipicamente brasileiro, sobretudo, de influência indígena.

Manifesto Antropofágico, escrito, em 1928, por Oswald de Andrade (1995), 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. 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.

No entanto, a ideia de antropofagia neste trabalho evoca uma outra fonte metafórica, da obra de João Ubaldo Ribeiro, *Viva o povo brasileiro!* (2008). O romance trata da saga de pequenos heróis da nação, tecendo uma anti-história em contraponto à história oficial, ou, retomando a ideia inicial deste artigo, uma história escovada a contrapelo (Benjamin, 1994). Embora esse romance tenha vários pontos de aproximação com o manifesto e o ideário modernista, com ele estabelecendo um diálogo inevitável, o texto de Ribeiro não tem um projeto político e intelectual em que a antropofagia seja apontada como o caminho para a solução dos impasses culturais no cenário brasileiro. Em contrapartida, também não assume o ponto de vista falso moralista dos colonizadores que condenam o ritual antropofágico. Ao abordar a história da dominação, fundada em quantas formas de violência, João Ubaldo Ribeiro busca a própria voz do dominado, seja do ponto de vista das relações de poder, da produção da cultura, da história como um todo. Nela, o ato de devoração prazerosa do outro aparece como o gesto germinal dos processos de miscigenação que articulam o sentido de brasilidade, no seu melhor, e também no seu pior...

A diferença entre a antropofagia e o canibalismo está no aspecto ritual, presente na primeira, ausente no segundo.

O canibal devora o outro, seu semelhante, reduzindo-o à condição de caça, ou alimento circunstancial. Nos rituais antropofágicos, o outro é reconhecido e respeitado, e seu devorador quer assimilar sua vitalidade e força, incorporando, assim, suas características à própria identidade. Embora a distinção conceitual entre antropofagia e canibalismo não seja consensual entre estudiosos e pesquisadores, essa concepção orienta a discussão proposta neste trabalho, que trata da atuação de agentes produtores de cultura que devoram, ritual e prazerosamente, signos e narrativas produzidas pelo outro, pelos outros. Desse modo, reprocessam-nos, integrando-os às suas próprias redes de pertencimento e sentidos.

Em certa medida, são pessoas que não se submetem aos modelos impostos por outrem, mas os incorporam aos seus próprios referenciais e ferramentas, Afonso Brazza e Seu Manoelzinho não estão sozinhos no cenário brasileiro – tampouco nas paisagens que se abrem, quando expandidas as fronteiras observadas. Tantos outros se aventuram à labuta de, fazendo uso de recursos geralmente precários, produzirem suas próprias narrativas, à revelia do mercado cinematográfico, e dos circuitos de festivais e mostras. De alguma forma, esses agentes culturais interagem não apenas com as narrativas e os veículos hegemônicos, mas com a própria intervenção colonizadora destas em seus contextos, absorvendo e retraduzindo seus signos, atribuindo-lhes novos significados, recontando suas próprias histórias.

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 desses *uns e outros fazedores de filme*, mais do que meramente interpretar essas narrativas, reconstruindo-as no próprio imaginário, de fato *incorporam*, antropofagicamente, os signos das histórias

contadas pelos outros, os heróis dos outros, em histórias autorais e ambientes regidos por sua soberania, que dizem de seu tempo, de suas relações, de sua própria inserção no mundo. De seus pertencimentos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 1ª publicação em 1928. São Paulo: Globo, 1995. 2ª Ed. Disponível em <<http://www.puc-campinas.edu.br/centros/clc/>> Acesso em 23 de fev. de 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRASIL, Ministério da Cultura. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*. Coleção Cadernos de Políticas Culturais, volume 3. Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

BRAZZA, Afonso. Depoimento. Entrevistador: Jô Soares. Transcrição: Alice Fátima Martins. Entrevista concedida ao Programa do Jô. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2002. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qDyZqlxdrEM&feature=related>>. Acesso em 22 de fev. de 2008.

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

LORENO, seu Manoel. *Depoimento*. Entrevistadores: Alice Fátima Martins e Jairo R. P. Bamberg. Arquivo digital formato MP3. Transcrição: Alice Fátima Martins. Entrevista concedida ao Projeto de pesquisa Catadores de lixo da indústria cultural. Rio de Janeiro: PACC/FCC/UFRJ/FAPERJ, 2009.

STAM, ROBERT & SHOHAT, Ella. Teoria do cinema e espetatorialidade na era dos “pós”. In RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*, volume 1: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

O HOMEM SEM LEI. Seu Manoel Loreno. DVD. Brasil, 2003.

TORTURA SELVAGEM: A GRADE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 2000. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid>> Acesso em 17 de janeiro de 2008.