

IDENTIDADE E PERTENCIMENTOS: REFLEXÕES SOBRE A FILMOGRAFIA DE 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 século XX, tomando parte ativa do processo de globalização. Partindo de alguns centros produtores localizados no Ocidente, rapidamente estendeu-se para o Oriente, estabelecendo um trânsito pla-

ALICE FÁTIMA MARTINS*

RESUMO

Neste trabalho é proposta uma discussão, a partir da filmografia do cineasta Afonso Brazza, sobre os mercados do cinema, em particular no Ocidente, e a natureza de narrativas fílmicas cujos pontos de vista possam representar exercícios de contraponto aos cânones narrativos e às estruturas hegemônicas de produção e distribuição da indústria cinematográfica. Os filmes desse cineasta radicado em Brasília, soldado do Corpo de Bombeiros, podem ser pensados como narrativas radicais que, de modo lúdico, respondem aos excessos da indústria cultural e cinematográfica. Nessas narrativas, 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, indústria cinematográfica, pertencimento, Afonso Brazza.

ABSTRACT

In this paper, based on the filmography of Afonso Brazza, I propose some questions about the market of cinema, particularly in the West, and about the nature of many films narratives that may represent counterpoints to the patterns and hegemonic structures of production and distribution in cinematographic industry. The films made by this movie maker, in Brasília, Soldier of Fire Department, may be thought as radical narratives that, playing, interact with the excesses of cultural and cinematographic industries. In his narratives, the signs and heroes of stories told by others, especially by North American movies, are eaten anthropophagically, incorporated and retold, in new stories, telling about his own way into the word, and his belonging.

Keywords: filmic narrative, cinematographic industry, belonging, Afonso Brazza.

* Doutora em Sociologia (Universidade de Brasília – UnB), Professora permanente no Programa de Pós Graduação em Cultura Visual (Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás – FAV/UFG). Atualmente desenvolve projeto de pesquisa no Programa de Pós Doutorado em Estudos Culturais pelo PACC/FCC/UFRJ (Programa Avançado de Cultura Contemporânea / Fórum de Ciência e Cultura / Universidade Federal do Rio de Janeiro), com bolsa da FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

netário 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 e de construção de sentidos.

Não por acaso, o cinema surgiu, como técnica e como linguagem, 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 esse conceito, 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. Tais indústrias caracterizam-se por serem ultraligeiras na produção

de uma mercadoria marcadamente impalpável, intangível. Se, por um lado, essas mercadorias observam

certos padrões pré-estabelecidos, como condição para assegurar seu 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 ampliar mercados, conquistando 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.

Para o autor, o cinema encarna esse espírito de modo pleno: uma usina de produzir histórias, organizada em torno de uma 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 novidades. Nesses termos, a fabricação dos produtos observa uma racionalização que preside o processo desde o planejamento, passando pelo estudo do mercado consumidor, 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...

Morin chama a atenção para o fato de 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 – precisa alimentar-se das produções culturais marginais, periféricas, marcadas por baixos orçamentos, muita invenção e experimentação. É assim que se estabelece 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 tornam-se 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 e 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 conta e quem consome essas histórias, tendo em vista a idéia da indústria cultural, entrecruzam-se elementos conformadores de identidades, sempre complexas, plenas de tensões e contradições. Tais histórias apontam os lugares ocupados pelos sujeitos de suas narrativas, em agnósticas cujos fios tecem as tramas sociais, com laços, tensões, rasgos, resistências, pontos de amarração. Nesses tecidos, estão inseridos e identificados 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 àquela 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, se 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, e imaginário, articulam, criam, sobrepõem e renovam signos em profusão, que ressignificam a sociedade contemporânea em sua complexidade.

Lixões intangíveis de mercadorias culturais

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 novo e velho, nesse contexto, sem dúvida alguma 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 papéis, 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 de-

sejos 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.

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, alimenta-se, produz objetos, constrói casas, é possível pensar, também, na existência de lixões impalpáveis de produtos simbólicos da indústria cultural, onde outros tantos 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*.

Esses catadores de lixo da indústria cultural, agentes de cultura que atuam fora dos circuitos culturais hegemônicos, ocupam lacunas deixadas tanto pelas políticas públicas quanto pelo mercado cultural, no aparelhamento cultural e na “oportunização” de espaços de expressão, sobretudo para as comunidades periféricas, e na oferta de bens culturais. No âmbito do cinema, não é diferente. Se há produção em excesso, as salas de cinema recolhem-se aos *shopping centers*, sendo sistematicamente fechadas nas periferias e pequenas cidades. A maior parte da população vê filmes tão somente por meio das redes abertas de televisão.

Na contrapartida a esse cenário, as tecnologias de registro e edição de imagem têm viabilizado o acesso da população a equipamentos cada vez mais fáceis de serem operados, o que não ocorria há algum tempo, quando a única opção era a película. Assim, um número cada vez maior de pessoas aventura-se a articular suas próprias narrativas, que

dialogam com as narrativas dominantes, do ponto de vista de seus autores.

É nesse contexto que 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 dispendendo de poucas e precárias ferramentas, em estruturas narrativas que se rebelam aos cânones oficiais.

Filmes que são tão bons, sendo tão ruins...

As reflexões propostas a partir do conjunto de filmes realizados pelo cineasta-bombeiro Afonso Brazza devem ter em conta que ele chegou a ser considerado, por alguns críticos de cinema mais entusiasmados, se não o maior cineasta de Brasília, um dos mais instigantes, na contramão da qualificação de *trash*, atribuída muitas vezes, e das provocações feitas pelo próprio cineasta, ao evocar para si o título de “pior cineasta do mundo” (Programa do JÔ, 2002).

Vale ressaltar que *trash* é rótulo atribuído, na maioria das vezes, de modo pejorativo, no ambiente da crítica cinematográfica, a trabalhos considerados “entulho”, ou “lixo”, coisa sem valor, por não atenderem aos critérios de “acabamento” que orientam os padrões comerciais, do ponto de vista formal, ou do próprio argumento e continuidade da história contada. No entanto, considerando-se que tais denomina-

ções não são neutras, há que se perguntar a respeito do lugar ocupado por quem adote essa (des)qualificação para avaliar esta ou aquela narrativa fílmica. Pois o termo é portador, na maior parte das vezes, de preconceito, bem como das relações de tensão estabelecidas entre quem detenha a hegemonia do campo e as contra-narrativas. Buscar outros pontos de vista, que se aproximem dos processos pelos quais as narrativas não dominantes são articuladas, é condição para uma abordagem crítica e, ao mesmo tempo, não submissa às tipificações normatizadas pela indústria cultural e cinematográfica, como propõe Morin. Contudo, um dos riscos, nessa busca, está na via oposta ao preconceito: trata-se da possibilidade de defesa incondicional das contra-narrativas, o que pode resultar na sua exaltação igualmente parcial e precária do exercício crítico.

Afonso Brazza, ainda adolescente, seguiu para São Paulo em busca do cinema. Ali, iniciou-se 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 1980, mudou-se para o Gama, no Distrito Federal, onde passou a trabalhar 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) e *Fuga sem destino* (2002). Este último ficou inacabado, com 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.

Com seu trabalho considerado *cult* por uns, *trash* por outros, Brazza é um artista-artesão que interage com as narrativas hegemônicas da indústria cinematográfica, produzindo narrativas autorais, construídas a partir dos restos descartados, sem qualquer subserviência aos cânones dominantes dos padrões estabelecidos pelo mercado dos filmes.

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. Tais características, que serviriam para desqualificá-los, ao contrário, tornam esses filmes obras vibrantes e intrigantes.

Nelas 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 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 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 Stallone, 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 conseqüências, inclusive na dimensão do imaginário.

Em seus filmes, a figura de Claudete Joubert cumpre papel iconológico. A atriz, que também começou sua carreira na Boca do Lixo, nos anos 1970, tendo se casado com Brazza, assumiu o posto de estrela de seus filmes desde o início dos anos 90. A mocinha sempre protegida pelo herói, após a morte do diretor-esposo, retirou-se da cena do cinema, dedicando-se a projetos arredios ao glamour das câmeras e holofotes.

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* (2001), por exemplo, que contou com o patrocínio 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 o correspondente a R\$ 8.000,00, em valores atualizados.

Na passagem gradativa para produções mais sofisticadas e caras, sem que fossem apagados os traços que marcaram seu cinema autoral, 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. Seus filmes ficavam perí-

odos significativos em cartaz no circuito comercial da cidade, e chegaram a integrar mostras específicas, voltadas ao conjunto da filmografia, com público assegurado.

Por ocasião da morte do cineasta, em 2003, o jornalista Ricardo Noronha declarou, em matéria veiculada em um jornal local:

*Tenho a honra de ter sido morto por Afonso Brazza duas vezes. O primeiro tiro pegou exatinho no meio da testa. Mas me lembro bem. Caí de costas e ainda reuni forças para virar a cabeça de lado, de maneira assim pouco provável, antes de expirar. Revi a cena várias vezes. Está em **Tortura Selvagem: a grade**, filme de pancadarias e tiros 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. A bala deve ter se alojado em algum lugar perto da espinha. Dei um rolamento para a frente, me estaquei no chão. Doe mais quando o Luizinho, meu estimado Luiz Roberto Magalhães, colega de Correio Braziliense, também alvejado pela retaguarda, foi ao solo com o pé sobre meu rosto. Confesso que, mesmo morto, eu ri. 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).*

No mesmo artigo, Noronha relata ter entrado em contato com os filmes de Brazza na própria universidade, quando ainda era aluno de graduação. Já à época, sentia-se confuso, perguntando como seus filmes podiam ser tão bons sendo tão ruins?

Em 2006, seu último filme integrou, sem concorrer, a programação do Festival de Cinema de Brasília, o que veio a legitimar seu trabalho no circuito cinematográfico oficial.

Embora tenha conquistado mais visibilidade junto à mídia, e espaço junto às agências de fomento no cinema, o que lhe valeu vôos 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.

Rambo do Cerrado: um caso de devoração prazerosa do outro...

No conjunto dos filmes de Bazza, é visível o processo de apropriação dos 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 ressalte-se que essa apropriação pressupõe a assimilação e a retradução em termos de parâmetros próprios, identitários. Assim, a personagem Rambo ganha versão tupiniquim, e, além disso, ganha também 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 por Afonso Brazza, e regurgitado nas histórias que conta.

Em termos conceituais, a idéia de antropofagia como metáfora do processo cultural brasileiro foi eleita pelos modernistas, na década de 20 do século passado. O *Manifesto Antropofágico*, escrito em 1928, por Oswald de Andrade (1995), e 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 do erudito e o popular, o hegemônico e o marginal, o altamente tecnológico e o artesanal.

No entanto, a idéia de antropofagia neste trabalho evoca, em última instância, 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, como reclamaria Walter Benjamin (1994), uma história a contrapelo. 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 diversas 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 mis-

cigenação 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 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 orienta a discussão proposta neste trabalho: agentes produtores de cultura, como o cineasta Afonso Brazza, não são meros caçadores de restos nos lixões intangíveis da indústria cultural, mas devoradores rituais do excedente simbólico despejado pelo outro, pelos outros; excedente que é portador de todo um imaginário que dá sentido ao mundo. Devorando ritual e prazerosamente esse lixo descartado, reprocessam-no, integrando-o às suas próprias redes de pertencimento e de sentidos.

Como figura que não se submete aos modelos 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 recursos geralmente precários para produzirem suas próprias narrativas, de modo autônomo em relação ao mercado oficial cinematográfico, bem como aos conjuntos normativos de articulação de seus elementos constitutivos. De alguma forma, esses agentes culturais interagem não apenas com as narrativas hegemônicas, 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 de cineastas como Afonso Brazza, 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, que dizem de seu tempo, de seu lugar, de suas relações, de sua própria inserção no mundo. Dizem de seu pertencimento.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. A utopia antropofágica. In *Obras completas*, de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- _____. Manifesto Antropofágico. Disponível em: <<http://www.puccampinas.edu.br/centros/clc/jornalismo/projetosweb/2003/Semanade22/manifesto.htm>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, volume 1: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- 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.
- NORONHA, Ricardo. *A história de Afonso Brazza*.

2003. Disp. em <www.ricardonoronha.com.br/afonso_brazza.htm>. Acesso em 29 de outubro de 2009.

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

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro!* Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2008.

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

Referências filmográficas

- NO EIXO DA MORTE. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1997. Disponível em <<http://video.google.com/videoplay?docid=6007569561001669932>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2008.
- O MATADOR DE ESCRAVOS. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1982.
- OS NAVARROS. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1985.
- SANTHION NUNCA MORRE, Afonso Brazza. Película. Brasil. 1991.
- INFERNO NO GAMA. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1993.
- GRINGO NÃO PERDOA, MATA. Afonso Brazza. Película. Brasil. 1995.
- FUGA SEM DESTINO. Afonso Brazza. Película. Brasil. 2002.
- 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&index=0>>. Acesso em 17 de janeiro de 2008.