

O Trágico e o Antropofágico nas imagens colonizadas

Rodrigo Guéron¹

Resumo:

O artigo a seguir articula a concepção do “trágico”, inspirada em Nietzsche, com a proposta de “antropofagia” concebida por Oswald de Andrade. Ambas são pensadas como aspectos inexoráveis das imagens feitas pelos povos colonizados. O texto faz alguns estudos de casos, mostrando questões enfrentadas por autores que fizeram cinema em países colonizados. Jean Rouch questionará o seu próprio “documentário etnográfico”, o cineasta e artista visual Arthur Omar levará este questionamento às últimas consequências, Glauber enfrentará a tragicidade de um cinema político onde “o povo falta”, Julio Bressane e Andrea Tonacci se depararão com a cultura de massa, a tragicidade de uma autenticidade cultural impossível, mas encontrarão, antropofagicamente, singularidade e potência onde, para alguns, só haveria decadência e alienação.

Palavras Chaves: Trágico, antropofágico, imagens colonizadas.

Résumé:

L'article ci-après relie la conception du “tragique”, inspirée de Nietzsche, à celle d’ “anthropophagie”, comme le propose Oswald de Andrade. Toutes deux sont considérées comme des aspects inexorables des images faites par les peuples colonisés. Ce texte présente quelques études de cas, en montrant des questions qui se sont posées à des réalisateurs qui ont fait du cinéma dans des pays colonisés. Jean Rouch mettra en question son propre “documentaire ethnographique”, le cinéaste et artiste visuel Arthur Omar poussera à l'extrême ce questionnement, Glauber sera confronté au tragique d'un

¹ Professor Adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós doutorado na Université Paris Ouest Nanterre/La Defense, doutor em Filosofia pela UERJ, mestrado e graduação em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor do Livro “Da Imagem ao Clichê. Do Clichê à Imagem. Deleuze, Cinema e Pensamento. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2011. Diretor e roteirista de Cinema e Vídeo. rgueron@uol.com.br



cinéma politique où “le peuple manque”, Julio Bressane et Andrea Tonacci se retrouveront face à la culture de masse, au tragique d’une authenticité culturelle impossible, mais ils trouveront, d’une façon anthropophagique, singularité et puissance là où, pour certains, il n’y aurait que décadence et aliénation.

Mots-clés: tragique, anthropophagique, images colonisées.

I – Reflexões teóricas

I.1: Prólogo.

A decisão deste texto de falar em “imagens colonizadas” nos coloca diante de um problema, ou de alguns problemas, que o sentido da palavra “colônia” e as suas derivações (“colonialismo”, “colonizado”, “colonizador”, “anti-colonial”...) trazem. Trata-se em especial de um pressuposto identitário que caracteriza a relação binária que aí se coloca, sendo o próprio caráter binário desta relação também um problema. É verdade que este tipo de questão será aprofundada ao longo do texto, mas sentimos necessidade desta espécie de aviso introdutório, isto é, sentimos a necessidade de avisar ao leitor que estamos atentos para a imensa limitação que existe em compreender uma relação, mesmo que seja de dominação, num lógica onde a produção referida e a subjetividade produtora estão imediatamente ligadas, ou mesmo submetidas, aos Estados Nações. Não desconhecemos, é claro, que provisoriamente, nos Estados em processo de constituição pela e após a resistência colonial tenha existido uma espécie de “procura de um povo” ou mesmo a de uma “identidade nacional” que buscou e valorizou fluxos criativos distintos dos hegemônicos, além de ter produzido novos destes fluxos como expressão desta procura. Mas sabemos das notáveis operações de captura e de esvaziamento destas singularidades em clichês que frequentemente acontecem, o que, aliás, já estudamos num texto onde analisamos a história do samba no Rio de Janeiro, linhas de fuga e formas de captura sofridas, numa espécie de jogo de gato e rato travado com as formas constituídas de poder (GUÉRON, 2008).



Em todo caso, gostaríamos de avisar ao leitor antecipadamente que não acreditamos numa produção de subjetividade que tenha como um fator essencialmente determinante algum tipo de identidade, de “povo”, tomado como uma unidade que pertenceria, e legitimaria, ao Estado Soberano: o “povo” do “Estado”. A princípio, diríamos que se esta determinação identitária acontece, é como consequência de uma operação de poder. Mas nada é mesmo simples, inventar-se como um “povo”, mesmo com a carga de uma “unidade transcendente” que este conceito trás, escapa muitas vezes às determinações de poder, ou então repotencializa os próprios fluxos criativos dos quais o poder não pôde, e não pode jamais, abrir mão para se constituir. Há aqui um aspecto trágico, assunto deste texto. Adiantamos, por enquanto, que acreditamos que o próprio binarismo da relação colonizado x colonizador, em geral concebido numa lógica de relação eu x outro, será para nós algo que se impõe a partir da violência do processo colonial, o que esperamos que fique mais ou menos esclarecido no decorrer do texto. Na verdade, esta nossa falta de “crença identitária” já está relacionada à força que percebemos nas operações antropofágicas e no caráter trágico que as situações de colonização impõem.

I.2: A antropofagia

Sendo ao mesmo tempo um conceito, uma noção, um projeto e uma prática estético-política, a “antropofagia” pensada e vivida por Oswald de Andrade foi, no nosso entendimento, a mais importante colaboração do pensamento brasileiro para o pensamento contemporâneo. Mais de meio século antes da aparição do conceito de “multiculturalismo”, a antropofagia oswaldiana traz uma singularidade, uma força e uma generosidade, mas também um aspecto trágico, para compreender o encontro e a relação entre as diferenças, em especial quando esta se dá de forma absolutamente assimétrica –mas não apenas--, que parece já supor, por antecipação, a insuficiência e a relativa impotência, a despeito das boas intenções, desta noção de “multiculturalismo”.

Como sabemos, Oswald se encontrava diante de um impasse. De um lado, o poder colonial que, mesmo depois de um século de independência “oficial” do Brasil, permanecia, e de alguma forma ainda “permanece”. Seria, porém, insuficiente dizer que se tratava, ou se trata, apenas de uma “mentalidade” colonial. Mais do que isso, estamos



diante de uma operação política que organiza as relações sociais de uma determinada maneira e, nesse movimento mesmo, se produzem enunciados de poder. O que se dissemina neste momento é uma espécie de impotência social que faz com que a sociedade se estruture sobre uma lógica de restrição dos fluxos de produção, o que é típico de uma sociedade que tem uma “herança colonial”, digamos assim. Os fluxos interditados tem, na maioria das vezes, uma relação com uma produção social que se distingue de um suposto “modo de ser” europeu. Mas é claro, uma suposta “Europa” apresentada como bem convinha aos poderes constituídos e à classe dominantes: “ideias fora do lugar”(SCHWARZ, 2014). Essa violência é tão marcante que acaba por se disseminar de forma micropolítica de uma maneira que pode ser incontrolável até para os poderes constituídos, mesmo que estes possam sempre utilizá-las mais uma vez, se lhes parecer conveniente. A propósito, o poder colonial frequentemente precisou lançar mão tanto de criativos fluxos produtivos --linhas de fuga nômades--, quanto de sinistros fluxos de morte, para a sua expansão. Em geral, ambos num mesmo fenômeno: bandeirantes, cowboys, jesuítas, piratas, ao mesmo tempo decisivos para a expansão dos impérios coloniais e um grande problema para estes impérios.

Poucos fatos são tão exemplares de um desprezo por tudo o que não é “europeu” do que o acontecido em certa recepção oficial oferecida pela primeira dama da república, Nair de Tefé, em 1914. Conhecida por ter hábitos “modernos e avançados” em meio à conservadora burguesia brasileira, Tefé ousou tocar ao piano o popular e ágil maxixe “Corta Jaca”, da compositora Chiquinha Gonzaga. Pois bem, indignado, ofendido, envergonhado, o então Senador Rui Barbosa se retirou imediatamente da recepção. Não satisfeito, logo em seguida, no Senado da República, este que se tornou uma espécie de “intelectual exemplar” de nossa história oficial, discursou contra aquele tipo de música por ele definida como: “A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba”. Do outro lado, no entanto, desta espécie de eurocentrismo extremo, Oswald se deparava com uma espécie de nacionalismo nativista, que oscilava entre o ingênuo e o impotente. Tal “pensamento” (ideologia?) poderia ser resumido na figura do índio Peri, personagem do romance *O Guarani*, de José de Alencar. Peri, o bom selvagem, seria assim o mais genuíno símbolo e imagem de nossas “origens”: um Brasil bucólico e paradisíaco cuja identidade estaria nesta suposta pureza perdida. A pureza e a “cordialidade” de Peri,



muito antes de ser inventado o conceito de “povo cordial”, era já de alguma forma um primeiro sinal de um “povo” naturalizado num lugar de impotência e submissão. Curiosamente, embora o “nativismo” de Alencar pudesse se opor de alguma forma a um eurocentrismo, não parecia estar menos ao gosto e as conveniências de nossa estrutura sócio-econômica do que o preconceito contra a música popular demonstrado por Rui Barbosa.

Oswald foi então, como sabemos, buscar no ritual antropófago dos índios Tupinambás uma alternativa a um debate marcado por esta polarização, que ele percebeu tola e improdutiva. Capturar o que há de melhor no outro, o máximo de sua força, à medida que o devoramos e digerimos, fazendo-o se misturar e constituir o que nós mesmos somos, a nossa força: esse é o sentido deste ritual. Mas, insistimos, tratava-se de um ritual de guerra, que se dava numa situação de enfrentamento de forças que podiam ser bastante desiguais. Aos jovens guerreiros Tupinambás eram oferecidos os mais fortes e dignos dos guerreiros inimigos capturados, que só eram de fato comidos se mostrassem dignidade diante da morte, isto é, uma espécie de força e atitude trágica perante ao seu fim eminente. Oswald percebera que precisávamos de uma alternativa tanto a impotência de quem se submete completamente, posto que só vê força e valor no outro, tal como a mistificação eurocêntrica da qual o ato de Rui Barbosa foi exemplar, quanto a reatividade, igualmente impotente, que traz na rejeição ao outro uma incompreensão de que o poder deste não se estabelece apenas como violência e destruição, mas também como diferença, ou diferenças, graças à mobilização de forças criadoras que o poder precisa para se constituir. Ou seja, além de rejeitar a submissão colonial ao outro mais forte, a antropofagia também rejeita a impotência que se desdobra da reatividade contra tudo que não for supostamente da minha “essência”, aí compreendida como uma suposta determinação transcendente e imutável, sem mobilidade, vida e história, que constituiria cada um e cada “povo”.

A ideia da antropofagia era ao mesmo tempo uma constatação do que já estávamos produzindo e uma proposta para o que deveríamos ser. “Só a antropofagia nos une”, palavra de ordem primeira do manifesto antropofágico de Oswald, designava um encontro social de diferentes: uma espécie fusão afetiva naquilo que cada um havia de mais potente. A antropofagia expressa então um encontro na criação, a diferença pela diferença, como se os dois lados soubessem que não seriam mais iguais depois deste



encontro, desejando e se realizando nisso : “só me interessa o que não é meu”. Mas é claro, insistimos, é preciso sempre considerar o encontro destas diferenças na situação de desigualdade radical típica da colonização. Ou seja, a antropofagia pode, e deve, até ser vista também como uma forma de relação potente entre diferentes de uma forma geral, como num auto devorar-se mútuo, mas ela foi pensada para o enfrentamento de um tipo de “encontro” –se é que neste caso podemos usar este termo—onde pelo menos uma das partes era, mesmo que parcialmente, a expressão de um poder constituído e muitas vezes violento.

O sentido da antropofagia sempre expressou um conceito estético especialmente sócio-político, e um conceito sócio-político especialmente estético. Afinal a antropofagia nos uniria “socialmente, economicamente e filosoficamente”². Ela coloca a estética no coração de nossas vidas e do que nos faz viver impreterivelmente numa relação social. A antropofagia era e deveria ser, antes de qualquer formulação intelectual, uma prática social que aponta inclusive para a superação da relação Eu x Outro, mesmo quando a esta é acrescentada um terceiro termo, a síntese, consumando uma tríade dialética. Não há negação de si como busca do outro (ou do “desejo” do outro) na antropofagia, uma vez que o ato antropofágico de devorar é absolutamente afirmativo. No final das contas, a força anti-identitária do projeto antropofágico nos conduz a uma singular forma de relação e de encontros, cuja a possível assimetria de forças se diluem no ato mesmo do devoramento. Estes encontros, no entanto, não devem apenas ser pensados como relações entre povos a partir de suas supostas características dadas e identidades nacionais. Vemos a antropofagia como o projeto de uma subjetividade constituinte, de um porvir e de um devir, num processo imanente onde o próprio passado aparece como força produtora e não como um valor transcendente, como estatuto de valor moral, ao qual estaríamos amarrados, do qual seríamos devedores e que, assim, nos jogaria na impotência da repetição esvaziada de qualquer criação. A propósito, é esta espécie de “amoralidade” –e não “imoralidade”-- da antropofagia um dos primeiros aspectos para articulá-la com o trágico. Vejamos, então, qual é a concepção do trágico que pretendemos utilizar.

² <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/manifesto-antropofago>



I.3: O trágico

A definição do trágico com a qual trabalhamos se dá no modo que se compreende a relação com o sofrimento, a perda e a morte, experiências inexoráveis da vida, mas que adquirem uma constância e uma dimensão especialmente extrema e peculiar para quem vive as várias formas de violência colonial. Mas antes de avançarmos numa explicação do que seria este modo de se relacionar trágico com estas forças que, de uma forma geral e a primeira vista, parecem se opor à vida, é preciso atentar para o caráter delicado e mais ou menos perigoso do que vamos dizer, esclarecendo bem para que não cause nenhum mal entendido. De fato, o risco que corremos aqui aparece quando escrevemos que sofrimento, perda e morte podem ser articulados com uma “força afirmativa”.

Quem lê esta expressão, e esta afirmação, tem todo o direito de se preocupar, ou mesmo de se indignar, pois pode parecer que estamos a justificar, e mesmo a defender, as abomináveis violências, todo o tipo de terror e ignominia, que constituíram o sistema e as ações coloniais, mesmo quando restyritas às formas de intimidação psicológica dos enunciados e atos de fala. Mas garantimos ao leitor que, de forma alguma, se trata disso. Antes, tomaremos o trágico, o modo de pensar trágico e de experimentar a vida tragicamente, como a mais eficaz possibilidade de se construir uma resistência para além da pura reatividade, ou seja, uma resistência como re-existência: ação criadora.

Um possível mal entendido – que seria bastante compreensível, uma vez que não faltam os que fazem mil e uma manobras retóricas para justificar o injustificável—viria exatamente da maneira nada trágica de compreender o que é uma força afirmativa, isto é, os problemas começam quando a palavra “afirmativa” é entendida como algo que designa valor moral: um “bem” em oposição a um “mal”. Mas o trágico passa, como nos ensina Nietzsche, por uma compreensão amoral da vida, que é assim tomada como uma “força”: a vida para “além do bem e do mal”. Nietzsche é, então, o nosso inspirador para a definição que fazemos do trágico, e a menção de seu nome, que já tardava um pouco, deve ser feita. Insistimos, porém, em estabelecer a nossa relação com Nietzsche como uma “inspiração”, ou seja, não estamos preocupados com uma fidelidade completa à definição nietzschiana do trágico, em cada um dos seus aspectos.

Mas nada é mesmo simples neste debate, pois o leitor atento já deve ter percebido que eu não estou disposto a abrir mão de me posicionar claramente sobre o colonialismo já desde as primeiras linhas deste texto. Ora, como posso eu condenar e denunciar com



veemência as ações coloniais e, ao mesmo tempo, falar de um modo trágico de pensar e de experimentar a vida articulando este com a recusa da moral? Começaria a responder esta questão afirmando, em primeiro lugar, que uma violência como a colonial, que é uma violência de Estado, ou da “forma-Estado”, se dá exatamente porque é um desdobramento mesmo da moral. Condenar a moral para se opor à violência da forma Estado numa das formas mais implacáveis que esta assumiu na modernidade é opor vida à moral. Devemos aí considerar inclusive que a violência colonial e o regime de verdades colonialista persiste estruturalmente, com algumas nuances, tanto no que será chamado de “neo-colonialismo”, quanto no próprio imperialismo. É notável inclusive como o *modus operandis* colonial pode se reterritorializar, inclusive, em meio à resistência a ele.

Segundo a fórmula da moral denunciada por Nietzsche, a qual ele se opõe e combate com a sua concepção do trágico, o problema todo estaria em estabelecer, e crer, numa instância fora da vida na qual esta deveria estar justificada³. Seria uma instância que ao mesmo tempo julgaria a vida e a submeteria. Entre o colonialismo e o imperialismo, dos Estados absolutistas da expansão colonial entre os séculos XVI e XVIII aos Estados capitalistas modernos a partir do século XIX, o “grande transcendente” foi de Deus à Razão: da missão cristã à missão civilizatória, com a segunda incluindo e mantendo a primeira. Do selvagem sem Deus ao selvagem sem Razão, os dois transcendentais, herdeiros um do outro, justificavam a eliminação desta monstruosidade: a vida como diferença não poderia ser admitida. Monstruosos eram os nativos, monstruosa era a “natureza” que nada tinha a ver com a definição cartesiana, mais tarde triunfante no iluminismo, de uma natureza que existia para servir ao homem. Monstruosa era, inclusive, a suposta proximidade “primitiva” dos nativos em relação à natureza, oposta a disjunção sujeito x objeto e a consequente alienação do homem da natureza típica do Ocidente. Da religião à ciência, um sofisticado dispositivo moral, como dispositivo de poder, foi montado. Dispositivo cheio de complexas formas de “classificar” – leia-se “submeter” – e assim julgar e tantas vezes condenar a vida, ali onde ela, como diferença, se apresenta abertamente como força, como expressão de um devir. E assim

³ “Haver sofrimento na vida significa primeiramente, para o cristianismo, que ela não é justa, que é mesmo essencialmente injusta (...). Em seguida significa que ela deve ser justificada, isto é, redimida de sua injustiça ou salva! (DELEUZE, 1976, p.12) “O que revolta no sofrimento não é o sofrimento em si, mas a sua falta de sentido.” (NIETZSCHE, 2004, p.58).



se construiu algumas variações da equação “diferença = mal” ou “diferença = perigo” chegando-se ao extremo da forma como este tipo de violência de Estado se manifesta como *biopoder*: “diferença = doença”, “diferença = insanidade”, “diferença = imperfeição física e/ou intelectual”⁴.

E assim voltamos ao trágico concebido a partir de uma determinada relação com o sofrimento. Na verdade o trágico se opõe à relação que a moral estabelece com o sofrimento e a morte, se opondo a toda lógica de justificação e julgamento da vida a partir de uma instância transcendente. Para o modo de pensar trágico o sofrimento não está justificado e a vida também não. O sofrimento nem é considerado algo que condena a vida, que faz dela algo moralmente inferior, justificando que a vida deveria se fundar em algo para além dela, nem se justifica pela própria falta de valor da vida da qual a sua inexorável existência seria supostamente uma prova. De fato, estamos aí diante de duas possibilidades do crime justificado. Seja o crime por uma grande “causa”, seja o crime que emerge da constatação de que a vida não tem esta grande causa, este transcendente que a dirige, a justifica e a julga. Esta última constatação, que do ponto de vista trágico é absolutamente verdadeira, torna-se insuportável se seguimos, de alguma forma, impregnados da primeira das crenças: que a vida deveria ter um “fundamento”, uma “razão”, instância transcendente desde onde ela seria governada e julgada. É como se o homem aí vislumbrasse o trágico ao perceber a dimensão vã da vida, mas não o suportasse. A segunda forma de crime nasce assim de uma espécie de impotência ativa típica de quem não suporta a tragicidade da falta de justificação para a vida. A nostalgia da crença em uma vida que deveria ser justificada produz um homem que se vinga da vida. Estas duas possibilidades de se justificar um crime, no entanto, seriam a própria negação do trágico pela maneira como deporiam contra a vida. Embora talvez devamos considerar também uma terceira forma de prática criminosa injustificável, de ação insistente contra a vida, qual seja, a daqueles que experimentam a vida desde sempre

⁴ Aqui encontramos uma semelhança e uma presença importante, em especial no neo-colonialismo, daquilo que, a partir de Foucault, poderíamos chamar de “biopoder”, isto é, um uma política de gestão das vidas das populações em geral que inicialmente o próprio Foucault chamava de “biopolítica”. O racismo, as separações e as classificações das raças, as formas mais ou menos semelhantes aos “apartheids” que se organiza em alguns países neo-colonizados, as maneiras de identificar e separar as populações, mas também as políticas higienistas das novas classes dirigentes dos países independentes no “novo mundo” (do qual a política do “bota abaixo” e da “vacinação obrigatório” no Rio de Janeiro é exemplar), são exemplos onde o biopoder é uma expressão de um eurocentrismo e de um etnocentrismo típicos do que estamos chamando aqui de colonização, ou de operação colonial. (FOUCAULT, 2009).



como violência numa situação de total passionalidade e impotência, a qual só resta reagir, para sobreviver, com igual violência. Este pode surgir como uma vítima dos dois primeiros casos, e do modo como, a partir deles, se dissemina socialmente a violência⁵.

O trágico compreende e experimenta a vida como “força”, mas força que é ao mesmo tempo devir e afirmação. Por isso que para Nietzsche o problema do valor deve ser colocado como anterior à moral. É neste momento que Dionisos, com sua alegria, é o grande Deus trágico. Assim, reexaminando mais tarde o “Nascimento da Tragédia”, seu primeiro livro, Nietzsche aponta nele alguns equívocos, mas reafirma uma pergunta chave que o mobilizara naquele momento: “O que é o dionisíaco?” (NIETZSCHE, 1996, p.16). Dionisos, aí articulado com a “embriaguez”, era colocado ainda numa polarização com Apolo: o sonho, a claridade, as formas distintas e o princípio de individuação. A tensão Dionisos e Apolo seria a que sustentaria a própria tragédia: uma tensão que marcaria a própria vida. É ainda neste seu livro jovem que Nietzsche descobre que o grande inimigo do espírito trágico é a moral. Ele afirma então uma outra oposição, a saber, a de Sócrates contra Dionisos, responsabilizando este filósofo pelo declínio das tragédias na Grécia. Mas a ideia moralista de que a vida deveria ser justificada, a evolução da moral no cristianismo a partir de um introjeção da culpa como elemento constituidor de uma “interioridade” fez, mais tarde, Nietzsche afirmar que a verdadeira oposição era a de “Dionisos contra o Crucificado” (NIETZSCHE, 1982, IV, 9, p.167). Ele opõe então o sacrifício e a ressurreição dionisíaca —o ressurreição na e pela vida— ao sacrifício e à ressurreição de Cristo, isto é, a glorificação de um sacrifício nesta vida para garantir a ressurreição (e a “salvação”) em outra vida.

Esta dimensão vã da vida é a própria música e dança de Dionisos, a sua embriaguez, cuja alegria se traduz na experiência criadora, inventora da vida, que só é possível numa experiência onde indivíduo e natureza não mais se distinguem. Mas atenção, esta “natureza” é aqui compreendida como uma força produtora, autopoética, e não como sinônimo de “essência” ou tida como uma instância cindida (e submetida) à

⁵ Não é a nossa intenção apresentar aqui algum tipo de teoria resumida das causas das violências e dos crimes dos homens. Mesmo assim achamos por bem, já que estamos falando de um fenômeno cheio das mais variadas formas de violência como a colonização, de destacar que este tipo de indivíduo pode ser bem útil, por exemplo, no primeiro dos casos: a violência “justificada”. Aquele que jamais experimentou sentido algum na vida, finalmente descobre um “sentido” como servir a Deus e/ou ao Estado: aliança com uma potência que se encontraria alhures num servilismo que, ainda assim, é uma inédita experiência de força para quem vivia apenas na sujeição e na impotência.



racionalidade humana. Zaratustra é, neste sentido, absolutamente dionisíaco, e conseqüentemente trágico, quando diante da constatação de que a vida é vã, afirma: “É isso a vida, pois muito bem. Outra vez!” (NIETZSCHE, 1981, p.165).

Quando Nietzsche afirma o trágico está colocando assim um problema de valor. Mas o problema do valor só tem a ver com a moral para desconstruí-la: na verdade ele antecede a própria moral. Trata-se de fazer uma avaliação de forças, uma avaliação feita desde dentro da vida e tendo, esta vida que é a única que existe – esta imanência infinita, sempre em devir-- em perspectiva nesta operação mesmo de avaliar. É nesse sentido que o espírito trágico se articula, filosoficamente falando, com um perspectivismo e um vitalismo. Esta avaliação só pode se dar, então, num âmbito de relação de forças. Ela não tem nada a ver com julgamentos seja de ideologias, seja de concepções políticas e/ou morais. Ao contrário, estas ideologias e concepções são tomadas por forças que se distinguem de acordo com as relações que se estabelecem nos seus usos. A avaliação trágica é, portanto, uma avaliação de uma prática; ou melhor, é ela mesma uma práxis que avalia uma relação estabelecida naquilo que ela mobiliza, ou não, em favor da vida. A própria avaliação, imanente que é, funciona como esta mobilização. É neste sentido que o trágico é uma força afirmativa. O sofrimento aí é separado de tudo que ele justificaria e de tudo que o justifica, sendo então vivido como abundância de vida. Isso porque, do ponto de vista trágico, é a abundância de vida que gera o sofrimento, isto é, uma força que é tão afirmativa que, numa determinada relação estabelecida, pode funcionar como destruidora, ou no mínimo enfraquecedora para uma, ou algumas, das partes desta relação. As relações, em especial a relação “eu x outro”, não se estabelecem a partir de uma negatividade, de uma falta, tal como foi concebido na dialética hegeliana e se desdobrou na psicanálise. A Vontade de Potência é uma força absolutamente afirmativa, sendo então decisiva, por exemplo, para a concepção que Gilles Deleuze e Felix Guattari vão construir do “desejo”. A avaliação trágica, como uma práxis, opera então uma transmutação dos valores – uma operação para a qual, segundo Nietzsche, seria necessário uma “força plástica”, que é a capacidade que temos de suportar um sofrimento e revertê-lo, como força, para a própria vida. Mas, insistimos, o sofrimento não é aí “justificativa”, não tem de forma alguma o modo de ser de um obstáculo moral necessário para que a vida se torne “melhor”, como fazem



algumas formulações cristãs. Eis, pois, de forma mais ou menos resumida, o que compreendemos pelo “trágico”: o trágico como uma espécie de filosofia prática.

I.4: A antropofagia e o trágico.

Enumeremos aqui, então, quatro pontos nos quais podemos relacionar a antropofagia e o trágico.

1) A antropofagia estabelece uma relação com o sofrimento semelhante à relação trágica. O outro que me causara sofrimento, isto é, que de alguma forma me afetou e “marcou” com a sua força, produzindo em mim uma impotência – uma espécie de morte parcial em mim, ou melhor, de morte de partes de mim, não pode mais ser separado de mim, mas pode ter a sua força revertida para mim como potência. Não se trata de se submeter ao outro e por isso, muito menos, de aceitá-lo passivamente ou de “perdoá-lo”, se trata de aniquilar a impotência que o outro causa na forma como ele entra de maneira violenta numa relação comigo no ato mesmo em que devoramos a sua força. Neste momento pode haver um combate, ou mesmo uma “destruição”, que produza uma neutralização da força do outro como força opositora, mas não como força propriamente dita. Isto quer dizer que esta “neutralização” não o reduz a um grau zero, mas transmuta a força do outro em minha força.

2) O caráter trágico da relação antropofágica esta também no fato dela não acontecer numa relação simplesmente binária. Há uma multiplicidade de forças afirmativas mais ou menos expressando-se, mais ou menos latentes, e mais ou menos subjacentes em qualquer estrutura constituída de Poder. O Poder precisa mobilizar muitas forças afirmativas e compô-las, numa maquinação engenhosa -- às vezes mais frágil e perigosa para ele mesmo do que ele gostaria de admitir --, com sua “máquina de improdução”, ou seja, seus dispositivos de disseminar impotência de uma forma geral, isto é, repressão, intimidação, sofrimentos físicos e psíquicos, ou até mesmo a aniquilação pura e simples. Uma operação como a colonial, no entanto, jamais se viabilizaria apenas como uma operação de impotência: o esplendor de ouro e prata das igrejas barrocas das Américas portuguesas e espanholas que o digam. A quantidade de forças afirmativas que precisam ser mobilizadas para o empreendimento colonial, ou que já existiam antes como fluxos produtivos e são aí capturadas, é extraordinária. Mesmo que não seja o caso aqui de



fazer algum tipo de proporção inversa quantificável, diríamos que a grandiosidade e a sofisticação criadora da operação estético-política colonial é comparável à amplitude e ao altíssimo grau de violência de sua máquina repressora; o interessante é que em ambos os casos estamos falando de uma operação estético-política. O Estado e a Igreja (esta última também “forma-Estado”), com suas grandiosas, sedutoras e fascinantes formas de expressão artísticas, seus sistemas de castigo, repressão e introjeção de culpas, são exemplos paradigmáticos. Aqui não podemos deixar de nos lembrar de Foucault falando que, se as formas de poder não fossem capazes de produzir “efeitos positivos a nível do desejo”(FOUCAULT, 1998, p.148) entre aqueles que, segundo um binarismo simples, poderiam ser considerados apenas vítimas oprimidas, não seriam capazes de se manter nesta posição de poder por muito tempo. Não se trata de compreender esta relação dentro de uma certa vulgata marxista que entende este tipo de processo como o de uma operação do poder para apenas iludir, enganar, ofuscar a “consciência” de seus dominados. Este é um processo que precisa engendrar algum tipo de produção afirmativa, mesmo que o Poder corra o risco de perder o controle sobre o que ele ajudou a provocar. A história dos jesuítas e de suas missões foi, neste caso, exemplar. Sendo inicialmente importantes para o projeto colonial de sujeição dos índios, tendo tido de fato, em relação a estes, uma ação cheia de violências, as missões se constituíram numa notável linha de fuga em relação ao Estado colonial, o que culminou com a expulsão dos jesuítas do Brasil pela coroa portuguesa que os trouxera. O delírio que ajudara a mobilizar centenas de jovens na Península Ibérica para as missões só pôde se constituir, desde o início, como uma alta dose de potência criativa: força trágica –alegria trágica—, devir de criação política quem não parece mais disposto a se sujeitar a impotência ativa, a máquina de aniquilar e de fazer sofrer, do Rei e do Papa. A salvação dos infiéis, a boa nova ao povo novo, o amor incondicional ao próximo construindo uma nova sociedade no novo mundo: delírio sedutores tão úteis quanto perigosos ao Estado, posto que a energia desejante que mobiliza é a mesmo que produz, se libera e começa a andar sozinha.

3) Na antropofagia a relação com o outro, tal como numa relação trágica, não se dá a partir de nenhuma negatividade que essencialmente constituiria o desejo, isto é, o desejo não se move em direção ao outro em busca de um “reconhecimento” de algo que lhe faltaria “na origem”. Isto significa que a relação antropofágica não deve ser comparada



nem com uma relação dialética do tipo hegeliana onde o desejo “deseja o desejo do outro”, nem como uma relação eu x outro tal como a concebeu a psicanálise – que de certa forma é herdeira desta relação dialética -- onde o que moveria o desejo seria uma falta que lhe seria ontológica. De fato, Oswald de Andrade quando traz o ritual antropofágico dos índios Tupinambás não parece estar sugerindo que acrescentemos a carne de cidadãos europeus à dieta dos nossos churrascos de domingo. O outro não morre de fato (embora não ritual indígena de fato morresse) para Oswald, mas vive, ou revive, ainda mais forte e graças a uma operação de consumo –consumo da carne, do corpo do outro—que produz energia e força para o nosso corpo à medida mesmo que consome. A consumação do ritual antropofágico é, neste sentido, uma consumação produtora, o que aliás lembra a maneira como Marx -- cuja a leitura heterodoxa Oswald era afeito --, afirma o quanto toda a operação de consumo é também, de certo modo, uma operação de produção (MARX, 2006, p.245). Mas exatamente por se tratar de uma produção, a refeição antropofágica é expressão de uma relação com o outro onde este ao mesmo tempo revive de outra forma em mim, e assim eu mesmo me torno outro. Por isso uma relação antropofágica não se dá nem a partir de uma negatividade, nem de uma falta como expressão desta negatividade. Trata-se, portanto, de uma espécie de interpotencialização no âmbito absolutamente afirmativo das forças.

4) Aspectos decisivos das descrições feitas acima já nos indicam que há uma semelhança importante entre o sacrifício que se dá no ritual antropofágico e o sacrifício de Dionisos tal como é descrito por Nietzsche, este último, como vimos, colocado pelo filósofo em oposição ao sacrifício cristão: “Dionisos contra o Crucificado”(NIETZSCHE, 1982, IV, 9, p.167). De fato, a consumação produtora que caracteriza o ato antropofágico de devorar o outro funciona como uma espécie de ressurreição deste de uma maneira bastante distinta ao sacrifício e à ressurreição cristã, visto que neste último caso a ressurreição acontece numa outra vida e por uma outra vida. Segundo o filósofo alemão haveria um aspecto niilista, de negação da vida, na forma como o cristianismo concebeu a ressurreição de Cristo. Oswald de Andrade nos apresenta, no entanto, uma espécie de ressurreição imanente: uma ressurreição nesta vida que, quando acontece, a intensifica. É exatamente isso que, segundo Nietzsche, opõe a ressurreição de Dionisos da ressurreição cristã. A antropofagia opera assim uma espécie de transmutação de forças a partir de uma amoralidade diante do outro, e mesmo diante da



violência do outro. Esta última é enfrentada mobilizando uma espécie de força que nos parece muito próxima a que Nietzsche chamava de uma “força plástica”, isto é, a capacidade de enfrentar a violência ameaçadora, possivelmente aniquiladora, de uma força externa para revertê-la na nossa própria força. É nesse sentido que a ressurreição que opera uma transmutação no ritual antropofágico é uma resistência à medida mesmo que é uma re-existência. Não se resiste à violência do outro apenas num jogo de oposição de forças, mas também revertendo esta força negativa em força afirmativa.

II - O trágico e o antropofágico no cinema:

II.1: trágicas imagens da guerra: Kurosawa

Talvez haja uma espécie de identidade entre o trágico e a arte, mesmo que seja precipitado afirmar que toda arte e toda a maneira de se pensar e lidar com a arte seja trágica. No âmbito dos procedimentos artísticos, isto é, das sensações e percepções que devem ser mobilizadas para se conseguir uma experiência artística, uma série de forças entram em jogo antes de qualquer julgamento moral ao qual se possa submetê-las. O artista mobiliza forças que, em certas situações, poderiam estar a serviço das piores intenções, mas que interessam a ele como potências estéticas que não podem ser ignoradas. Há, assim, uma amoralidade no fazer artístico. Toda a operação de buscar as imagens – sons e imagens – que formarão um filme é bastante exemplar disso. É neste sentido que acreditamos que o cineasta japonês Akira Kurosawa tem com a guerra, e com as imagens desta, uma relação trágica. É verdade que este exemplo pode causar alguma estranheza, visto que trazemos para um texto sobre imagens colonizadas um cineasta japonês. Mas a guerra, na maneira como ela afeta um cineasta, nos interessa tanto pela violência limite quanto pela intensa mobilização de forças estéticas que a constitui, muito semelhante à operação colonial, com suas inúmeras ações policiais e militares. A própria relação de Kurosawa com a sua “nacionalidade” – sem esquecer as restrições à lógica identitária que aqui já fizemos—tem já alguns aspectos trágicos. Uma tragicidade, aliás, que não é só a de Kurosawa, posto que o Estado Nação literalmente “marca” a todos nós, isto é, nos codifica, busca nos determinar numa subjetividade



fechada. Esta codificação, no entanto, pode acabar por constituir, de alguma forma, os perspectivismos de nossos desejos, nossos devires criativos e nossas linhas de fuga.

De fato, Kurosawa é um cineasta nascido no Japão, nação que se constituiu como um império e muitas vezes se impôs violentamente sobre seus vizinhos. Como sabemos, este Japão imperial se fez também um Japão industrial, e é como tal que ele ocupa alguns países asiáticos na primeira metade do século XX. No cume deste processo está a participação ativa do Japão da Segunda Guerra Mundial, a aliança com o nazi-fascismo europeu, o confronto direto e a derrota militar para os Estados Unidos da América. Kurosawa é um diretor marcado por este Japão arrasado pela guerra, cuja população foi vítima do único ataque nuclear que se tem notícia até hoje: a terrível destruição das cidades de Hiroshima e Nagasaki pelas bombas atômicas lançadas pela força aérea estadunidense. Mas o Japão, como sabemos, se ergue no pós-guerra com a imprescindível ajuda do seu antigo inimigo, do qual se torna um fiel aliado. Kurosawa é também filho deste Japão do Plano Marshall⁶, protagonista da sociedade de consumo e dos avanços tecnológicos do pós-guerra. A trágica relação entre passado e presente, entre memória e esquecimento, que marca o próspero e poderoso Japão que se ergueu do terror nuclear, tema de Marguerite Duras e Allain Resnais em *Hiroshima Mon Amour* (1959), parece marcar profundamente o diretor japonês. Se de um lado temos um diretor que não cansou de repudiar e denunciar os horrores da guerra, de outro temos uma espécie de fascinação deste pela estética marcial. Poder-se-ia objetar, no entanto, que a guerra que fascinava Kurosawa tem a ver com um Japão dos grandes clãs que são normalmente comparáveis aos senhores feudais europeus. Mas o fascínio e a relação estreita do Japão com o cinema (e também com a fotografia), a grandiosidade cinematográfica, inclusive do ponto de vista financeiro, de alguns de seus filmes é, para nós, uma expressão desta tragicidade. Todo o horror e todo o tipo de jogo de poder que explode na tela, ao mesmo tempo mostrados e desmontados pelo diretor, trazem consigo uma força estética que, se de um lado denuncia a guerra, de outro traz toda a operação

⁶ O Plano Marshall foi, a princípio, um plano proposto pelo governo estadunidense do presidente Truman para a recuperação dos países europeus destruídos pela Segunda Guerra Mundial, independente do fato deles terem sido aliados ou inimigos dos Estados Unidos durante o conflito. No caso do Japão a mesma estratégia foi adotada, e as vultuosas importâncias em dinheiro dos Estados Unidos eram repassadas ao país pela “Otase” (Organização dos Tratados do Sudeste Asiático). O plano leva o nome do seu criador e gestor, o general e secretário de estado George Catlett Marshall.



estética que a constitui como parte determinante da própria força do filme. Assim, a proximidade entre guerra e cinema, tão bem analisadas por Paul Virilio, parecem ter nos filmes de Kurosawa um caso singular e exemplar. A *mis en scène*, os jogos dramáticos de poder, a indumentária, os estandartes, as cores, a ritualística, a engenhosidade técnica das armas e da lida com elas, as estratégias e as coreografias das batalhas e a toda a cultura que se forma em torno dos samurais são magnificamente inventariados, experimentados ao limite, saturados e desconstruídos na tela. Kurosawa é um cineasta fascinado pela guerra ao mesmo tempo em que é radicalmente anti-militarista, numa relação semelhante àquela travada pelo cineasta italiano Luchino Visconti com a aristocracia. Visconti, que era ele mesmo de origem aristocrática, é tão desconstrutor deste universo quanto nos apresenta em toda a sua força, em todos os seus procedimentos e estratégias estéticas: Visconti, “o aristocrata marxista”, como elogiosamente brincava Glauber Rocha.

Assim, se em filmes como *Ran* (1985) toda a plasticidade da guerra explode nas telas de Kurosawa, em *Os Sete Samurais* (1954) é sobretudo a história –mas não apenas –, que nos apresenta uma situação notavelmente trágica. Em geral contratados pelos grandes clãs, os samurais são, neste filme, contratados por uma aldeia de camponeses pobres ameaçados por um bando de criminosos que já lhes haviam atacado antes, roubando toda a colheita. Depois de alguma hesitação, o grupo de samurais, a maioria já fora de ação, resolve aceitar o convite destes camponeses, mesmo que estes só pudessem pagá-los com uma pequena parte do arroz que esperavam colher. Não é, porém, nenhum tipo de sentimento de piedade e compaixão, de algum “humanismo” para com os camponeses, que os faz aceitarem este convite, mas sobretudo a oportunidade inédita de efetivarem toda a potência deles como samurais de uma maneira absolutamente livre, ou seja, sem sujeição alguma a uma forma constituída de poder. Trágico é, em primeiro lugar, o próprio lugar social dos samurais, uma espécie de “entrelugar” social. Na inédita situação que o convite dos camponeses os proporciona, no entanto, este entrelugar, esta “atopia” –semelhante a de *Antonio das Mortes (O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969) de Glauber Rocha (GUERON, 2007) -- pode ser experimentada em toda a sua força, isto é, como pura singularidade. Todo o conhecimento, todas as técnicas e sabedorias que a cultura dos samurais desenvolvera durante séculos é, numa manobra aguda de Kurosawa, destacada e liberada dos



domínios dos velhos clãs, e aqueles homens vivem naquela história a alegria gratuita de efetivarem a sua força de forma desinteressada: a alegria trágica da vida como potência.

II. 2 - Imagens etnográficas antropofagizadas: Jean Rouch

O documentarista francês Jean Rouch começa a sua carreira como um “documentarista clássico”. Como funcionário do governo colonial francês, seu trabalho consistia em fazer “filmes etnográficos”, o que vem a ser uma operação colonial por si só. O olhar colonial é, em primeiro lugar, um olhar cuja suposta objetividade é a legitimação de um lugar privilegiado cuja operação de poder estaria não apenas no ato de enunciar a “verdade” de um objeto em questão – as populações colonizadas –, mas antes na própria operação da transformá-las em “objeto” de uma investigação. O documentário etnográfico é parte decisiva da construção deste regime de verdades cujo suposto critério de objetividade é, antes, um lugar moral, uma instância de julgamento e, assim, a afirmação de uma espécie de senso superior de justiça. É neste sentido que o outro é reduzido a um “objeto” uma vez que “sujeito” só poderia ser o que estivesse no lugar de quem alcançou a suposta “maioridade” da razão. Seria esta maioridade que tornaria o sujeito racional “objetivo”, isto é, tão livre quanto possível de uma subjetividade que pudesse afastá-lo da “verdade”. O documentarista etnólogo é, assim, a voz de uma suposta “universalidade”.

E “voz” é um termo que vem aqui bem a calhar, visto que o narrador de um documentário clássico é a própria expressão da objetividade científica. No documentário etnográfico o Ocidente falseou uma voz (um tom, um ritmo, um vocabulário) como a voz do universal, qual seja, a voz do narrador do documentário: uma oracular, incontestável e temível voz enunciativa de verdades, não por um acaso sempre masculina. Temível porque esta voz é um enunciado de poder nela mesma: uma espécie de performance intimidatória. É o que podemos aferir antes mesmo de nos atermos ao conteúdo do que é dito, mesmo que estes conteúdos sejam, também eles, carregados de atos de fala. Eis aqui um desdobramento do iluminismo em uma operação de saber/poder. Iluminismo que é, em geral, apresentado nas escolas como sinônimo de revolução, liberdade, igualdade, mas cuja a crença na razão –“racionalidade a todo preço que solapa a vida”(NIETZSCHE, 1982, p.82)—funda um novo transcendente,



instância que justifica e julga a vida desde fora dela, “fundando” a besta fera sanguinária do Ocidente em sua “missão civilizatória”.

Esta operação “racionalizadora”, “objetivadora”, do documentário etnográfico produz também uma lógica identitária assimétrica, ou seja, na lógica “eu x outro” do documentário clássico, o “eu” do documentarista é a verdade universal (o sujeito que virou objetividade) e o “outro eu” – o “eu” do “documentado” só pode ser “objeto”, posto que ainda distante das plenas possibilidades da razão que o homem “europeu” teria alcançado. Mas a sanha objetivista, classificatória, do homem ocidental foi também, de certa forma, produtora de “identidades”. É verdade que na África, como em qualquer lugar, os povos tinham suas formas de auto-identificação, suas diferenças, suas disputas de poder. Estas, no entanto, foram ora dizimadas, ora completamente capturadas para servir como uma parte da sobrecodificação dos povos locais feitas pelo colonialismo. Assim, embora a resistência anti-colonial seja muitas vezes articulada a afirmação de uma identidade que seria distinta àquela imposta pelo colonizador, a construção de identidades (muitas vezes literalmente “carteiras de identidades”) pode ser também uma operação colonialista.

É, pois, como um homem do sistema colonial –mesmo que uma classificação como esta possa sempre ser reducionista—que Jean Rouch se encontra quando sai para realizar mais um de seus filmes: *Os Mestres Loucos* (1955), que para nós significa um ponto de virada da obra do cineasta. Neste filme, o documentarista vai atrás do ritual de uma nova religião, a *Hauka*, que havia nascido há pouco, mas que se proliferava de forma surpreendente no Níger sob domínio britânico. Seguindo os praticantes desta, ele os encontra num ponto da capital do país embarcando uma boleia de caminhão, viajando algumas horas até entrarem na mata, andarem alguns quilômetros e chegarem a um sítio onde começam um ritual. Neste, depois de tomarem certa bebida, os homens incorporam entidades que se transformam numa espécie de personagens de uma espécie de teatro bufo, farsesco e patético ao limite, que ali é encenado e vivenciado.

Até aqui parece que estamos diante de algo muito próximos aos rituais das chamadas “religiões de matriz africana” tal como as conhecemos aqui no Brasil, visto que, de alguma maneira, os indivíduos “incorporam” deuses e/ou entidades espirituais. Mas há na *Hauka* mostrada por Rouch algo de singular, a saber, estas “entidades” incorporadas



são, na verdade, personagens mais ou menos “reais” do governo colonial, ou seja, o que os participantes dos rituais da *Hauka* incorporam são autoridades britânicas e seus agregados africanos mais próximos. O que eles encenam, pois, no limite do caricato, são intrigas de poder, rivalidades entre as autoridades e conspirações dentro do Estado.

Acostumado a mostrar o outro como “objeto”, Rouch se depara com uma curiosa apropriação daqueles que, na relação de poder que ali se estabelecia, estão num lugar bastante próximo ao dele próprio como “documentarista etnólogo” e funcionário do governo colonial. A força do outro é aí, no entanto, tragicamente incorporada pelos africanos, o que se expressa, em primeiro lugar, no ato mesmo de fundar uma nova religião e inventar um novo ritual onde autoridades britânicas viram espíritos e entidades. O africano parece reconhecer a sua própria “morte parcial”, isto é, a sua perda e sofrimento, quando vive como um outro, seja como um praticante de uma nova religião, que só pôde existir daquela forma por causa do colonialismo, seja quando a “força” que ele incorpora é a de um personagem colonizador. Mas esta operação é também a de infringir uma “morte parcial”, isto é, uma perda ao próprio colonizador. De fato, o patético e o grotesco que se manifesta na encenação é um golpe sobre o poder colonial, posto que no ritual da *Hauka* filmado por Rouch pelo menos parte da mística que sustenta o poder colonial é desconstruída. De maneira semelhante à definição oswaldiana de antropofagia, o que existe aí é ao mesmo tempo uma destruição e uma incorporação do outro onde, depois desta relação, nenhum dos dois mais pode ser o mesmo. Mas como esta relação era inicialmente absolutamente assimétrica, isto é, opressora, violenta, posto que colonial, a resistência se dá quando os africanos capturam as imagens dos europeus. Assim, se já não há mais a suposta racionalidade do homem de Estado, que virara um bufão, não pode mais haver também o documentário “racional” com seus olhares “objetivos” e com seus narradores porta-vozes da verdade.

Depois deste filme Rouch muda completamente a maneira de fazer os seus filmes, iniciando o que, curiosamente, vai ser chamado de “cinema-verdade”, mas cuja “verdade” passa a ser o que Deleuze vai chamara de “função fabuladora” que aí vai surgir (DELEUZE, 1983, p.196). É como se os documentários de Rouch se transformassem numa espécie de cinema político de outro tipo, tentando se afastar de seu caráter etnográfico tradicional. Esta diferença vai explodir em *Eu um Negro* (1958),



onde a resistência como função fabuladora –e não como algum tipo de “identidade”--, está num personagem e numa história que é criada pelo jovem africano ao qual Jean Rouch vai de encontro. Rouch de alguma forma provoca estes personagens à criação quando lhes pede para narrar uma história a partir das imagens que deles foram feitas. Com esta estratégia, é claro, se destrói completamente a voz em *off* “objetiva”, o oráculo colonial enunciador de verdades, para dar lugar a um movimento criador: um devir. Assim, apesar de algumas supostas orientações de roteiro rabiscadas por Rouch, o africano escapa e/ou distorce as identidades e clichês que se lhe queira impor e se reinventa como um personagem cinematográfico. Num certo sentido, o próprio Rouch se desloca aí do seu lugar “objetivo”, mesmo que ainda seja ele o propositor do filme. Não se trata, como costumava dizer Rouch, da “verdade no cinema” do documentário etnográfico, mas a “verdade do cinema”. A verdade é, neste sentido, a invenção, a criação, a fabulação de um africano que antes aparecia ou preso a clichês – e portanto “objetivado”, amarrado a uma “identidade” – de classificações etnográficas e/ou culturalistas que chegam ao limite das folclorizações; ou como uma “vítima”, um miserável impotente, típico de certo documentário político que pode até ter um tom de denúncia do colonialismo, mas não consegue sair do eurocentrismo e de seu regime de verdades. A fabulação criadora dos personagens de Rouch é a descoberta da verdade -- verdade do cinema-- como potência criadora. Em meio à miséria de cidades africanas cheias de imigrantes em busca de sobrevivência, entre trabalhos precários e o bombardeio da indústria cultural europeia e estadunidense, uma perspectiva se abre no reprocessamento que faz o africano se reinventar como uma personagem numa história singular. Mas o que aí se reprocessava era exatamente o bombardeio cultural delirante, a inflação capitalista de imagens, personagens, estéticas, rostos, signos de poder. Assim, o imigrante nigeriano que morava no subúrbio pobre da capital do Níger se apresenta como Edward G Robinson, famoso ator hollywoodiano e, mais adiante, como Edward G Sugar Ray Robinson, inserindo a nome do célebre lutador de box no meio do nome ator. Mais tarde ele se torna Tarzan/Johnny Weissmuller, ou seja, ao mesmo tempo o nome do personagem cinematográfico e o nome do ator (e herói olímpico) que o representava no cinema. Outro personagem se apresentava como “Eddie Constantine Lemmy Caution, agente da Cia”, misturando o nome do ator com o mais famoso dos seus personagens.



Este último chega a ser de fato preso por se apresentar e desafiar a polícia local como agente da Cia, levando a sua “falsa identidade” às últimas consequências.

Desta forma, aquilo que tragicamente marca a violência da ocupação, ou seja, a destituição do outro, de sua singularidade e capacidade de ser minimamente ativo, são revertidos no sonho, no delírio, num desejo que se materializa na vida fabulada de um novo personagem. O cineasta e crítico Felipe Bragança fala de uma “alegria incontornável” nos filmes de Rouch: “Há uma alegria incontornável e inimitável em *Eu, um negro* e em *Jaguar (1967)* que é fruto justamente desse sentimento de positividade, de afirmação do espírito que toma as imagens. (...)” (BRAGANÇA) O próprio Bragança não fala em antropofagia, mas descreve a operação criativa que se dá nos filmes de Rouch de uma maneira que, no mínimo, lembra a descrição que vimos fazendo aqui do projeto oswaldiano. É o que vemos quando ele diz que, no lugar de um “denuncismo negativista” os filmes de Rouch fazem um “exercício de digestão do real já-dado e transmutado em expressões e identidades múltiplas que sobrevivem e se esquivam da hegemonia cultural, seja ela europeia ou norte-americana” Deleuze, por sua vez, diz que o que há de político nos filmes de Rouch é exatamente este “devir criativo dos pobres” (DELEUZE, 1983, p.196).

É, pois, para nós uma operação trágica e antropofágica que faz aparecer imagens potentes em meio a terra arrasada da ocupação, do saque e do massacre neo-colonial na África. O trágico e o antropofágico estão tanto na alegria dos filmes e personagens de que nos fala Bragança, quanto no ato de devorar e de fazer ressurgir como força as imagens que são, ou que eram antes, a própria expressão da violência colonial.

II.3 – “Tristes Trópicos”: Arthur Omar

Poucos cineastas nos parecem ir tão a fundo numa operação antropofágica de captação, reprocessamento (devoramento?) e (re)criação de imagens do que o cineasta e artista visual Arthur Omar. De início, afirmaríamos que Omar explode de maneira bem mais radical que o próprio Rouch o que Jean-Claude Bernardet definia como “documentários etnográficos e sociológico” (BERNADET, apud PIMENTEL, p.13) organizando uma série de filmes que foram definidos por autores como Mariana Pimentel (PIMENTEL,



p. 13) como “anti-documentários”. Mas esta autora nos fala também de um “cinema de experimentação” de Omar, percebendo junto com a operação de desconstrução uma inventividade, um modo extremamente singular de se construir um filme onde os próprios recursos tradicionais do documentário são, de certa forma, reprocessados (antropofagizados?), reaparecendo de outra forma.

Em *Congo* (1972), por exemplo, temos uma espécie de anti-documentário que, ainda assim, “documenta” sem deixar de perceber, e de nos fazer perceber, que para esta operação mesmo de “documentar”, isto é, de nos informar sobre algo, é preciso mostrar, desconstruir e revelar a forma como este algo é normalmente mostrado. Segundo a famosa fórmula de Mac Luhan, Omar parece saber bem o quanto “O meio é a mensagem”, e o quanto tratar algo como um “objeto de pesquisa” esvazia a singularidade deste num determinado regime de verdades. Assim, quando o diretor se vê diante da congada, uma espécie de auto dramático, ritual teatralizado, dançado e cantado, criado pelos descendentes de africanos no Brasil, se vê também diante da maneira como está é, e foi, normalmente “narrada”. Mas não é só isso. A própria congada se mostra claramente no filme como expressão de um jogo entre poder e potência, entre as marcas, as inscrições e codificações do poder que marcaram os africanos trazidos para cá – incluindo aí como esta operação se dá através de imagens --, e como tudo isso foi reprocessado num jogo que, como diria Gilberto Gil, é um “misto de resistência e de rendição”. Omar parece, assim como Oswald, ao mesmo tempo constatar uma antropofagia já existente e agir de forma antropofágica, destruindo e incorporando o que, na congada, era um poder que lhe estava impresso e do qual ela, ao mesmo tempo, precisava ser liberada e já não podia mais viver sem.

Assim, todos os elementos da captura normatizadora que a congada sofre, em manuais que, de forma ainda mais extrema do que as fórmulas etnográficas tradicionais, chegam até a folclorização, são ao mesmo tempo mostrados e desconstruídos. Trata-se de uma espécie de afastamento brechtiniano que nos expõe abertamente as fórmulas típicas que “explicam” a congada em dicionários e manuais de folclore. Da mesma forma que Rouch, Omar elimina a voz supostamente “objetivadora”, firme, empostada, sempre masculina, dos narradores dos filmes etnográficos. Esta é substituída por uma voz de uma menina nos dando informações sobre a congada com uma dicção infantil, às vezes de difícil compreensão, que em vez de narrar parece contar a alguém próximo como é a



congada: uma espécie de anti-narração. Também o poder patriarcal, estrutura básica do poder colonial, imagens-signos da Casa Grande, retratos dos patriarcas e de suas famílias, alternando-se às fórmulas folcloristas, aparecem sob a voz singela e pouco clara da menina. Aprendemos assim, didaticamente, que as congadas eram em geral patrocinadas pelos próprios “senhores”: oligarcas escravocratas patrocinando a “expressão cultural” de seus “dominados”. Mas a força da percussão, o canto forte e a música, coração da própria congada, parecem implodir qualquer fórmula exposta ou qualquer conclusão binária que se possa tirar destas informações. O próprio conceito de “informação” é esvaziado como enunciado de poder, seja na voz da menina, seja pela própria percussão da congada que, juntos, se tornam quase uma espécie de “efeito coro” do filme. Assim, dionisiacamente, Omar desloca imagens e informações de seus lugares clichês e as coloca para “dançar”. Em meio à força percussiva da congada, temos a impressão que o “objeto” tomou o poder no filme, reprocessando tudo que antes o tentara capturar: o poder patriarcal/escravocrata, o folclorista, o etnólogo e o documentarista.

Já em *Tristes Trópicos* (1974), escutamos uma voz que pode lembrar o velho *off* dos documentários clássicos, mas é desconstruída na forma como conta uma “história falsa”, delirante até, mas plena de uma criatividade e de uma certa estratégia narrativa que acaba por nos trazer toda uma série de “verdades”, isto é, nos revelar muitas coisas. A operação de Omar é, neste caso, desconcertante. A partir de filmes feitos pelo seu avô no início do século XX, mostrando em geral a sua própria família em cenas predominantemente domésticas, mas às vezes em algum tipo de lugar público, o autor inventa uma, a princípio, “falsa narrativa” sobre um personagem igualmente inventado, um certo “Dr Arthur Alves Nogueira”. “Dr Arthur”, como será a partir de então chamado, seria um promissor filho das elites paulistas, que teria tirado o seu diploma de medicina na Europa, voltado ao Brasil, dispensado uma próspera carreira na capital paulista e ido trabalhar numa pequena cidade do litoral do estado, descrita como parte de uma tal “Zona do Escorpião”.

A dimensão escancaradamente antropofágica do filme já nos é indicada nesta apresentação do personagem, isto é, enquanto o médico é identificado como uma participante do movimento modernista e de ter frequentado, ainda segundo a delirante narrativa, os círculos surrealistas de Paris, dando inclusive sugestões para o manifesto



do grupo vanguardista, o estandarte símbolo do movimento antropofágico toma a tela: uma bandeira semelhante à brasileira, que traz no lugar do “ordem e progresso” a inscrição “Pau Brasil”.

A narrativa sobre o tal médico segue dizendo que ele foi se tornando extremamente popular, se aliou a um chefe político local e iniciou, com ajuda deste, um próspero negócio de vendas de remédio milagrosos. Aprofundando-se num messianismo, no entanto, este médico começou a resgatar supostos rituais de antigos povos indígenas da região, que chegavam ao canibalismo: o sacrifício e ao consumo de carne humana. Mais uma vez uma menção à antropofagia. Assim, toda uma imensa história, cuja riqueza de detalhes tomaria páginas e páginas de descrição, é narrada enquanto passam, além das imagens familiares feitas pelo avô de Omar, signos, desenhos, fotos, clichês, esquemas de manuais folcloristas como em *Congo*, enfim, uma riquíssima pesquisa de imagens que remetem as mais distintas iconografias e narrativas já feitas sobre o Brasil: novo mundo, nova terra, paraíso a ser conquistado, povo bárbaro, povo primitivo, selvagens perigosos... E, finalmente, alternando-se a tudo isso, imagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro em algum momento da década de 1970.

Nos parece, pois, que seria extremamente redutor entender o filme apenas numa lógica de “desconstrução” do documentário. Temos a impressão que há, todo tempo, uma potente construção. A antropofagia do filme, elemento mesmo da narrativa que, de certa forma, antropofagiza a própria antropofagia e seus relatos, está, sobretudo, no frenético reprocessamento que a edição de Omar —na verdade uma edição/mixagem—faz de tudo que aqui já enumeramos, e mais ainda. A construção colonizadora está presente na descrição do monstro, ou melhor, dos monstros, das monstruosidades, da selvageria dos incivilizados que devem ser conquistados, domados, convertidos a qualquer preço, ou simplesmente aniquilados. Mas parece que antes mesmo que o colonizado pudesse devorar o colonizador, já se entranha e se manifesta no próprio horror deste, suposto pretexto para o aniquilamento que, pelo menos parcialmente, fracassa na riqueza de detalhes nos quais o dominador descreve o monstro a ser domado: intimidação parcial de quem deveria apenas intimidar. É notável também que a grande operação antropofágica é a do próprio médico: é ele que ao mesmo tempo é tomado e vira agente dos velhos rituais nativos: ao mesmo tempo um terrível demônio e uma potência impressionante e incontrolável.



É verdade que a demonização é uma operação de produção do medo. Na operação colonial, esta alterna e mistura uma descrição falaciosa sobre o outro com uma descrição de características que são, de fato, deste, mas que são tão distintas dos preconceitos morais cristãos-ocidentais que já se constituem por si só o pretexto para o temor e, quem sabe, o extermínio. Mas a operação antropofágica de Omar funciona como um jogo de dobra que não para, onde o dobrar e o redobrar é devorar e “redevorar”. Por exemplo, a iconografia meio demonizadora, meio etnográfica, que a princípio deveria voltar-se contra o colonizado, é devorado por ele próprio. Trata-se de uma antropofagia do estereótipo, isto é, o clichê -- uma imagem esvaziada de potência que funciona como padrão moral-- é curiosamente repotencializado por aquele mesmo que deveria ser enfraquecido pela operação de captura que o reduzira a um clichê. Neste caso, a estratégia de Omar de manter em *Tristes Trópicos* a voz em *off* no tom semelhante ao dos documentários etnográficos clássicos, acaba por explodir a operação de poder que esta voz mesmo expressa. Assim, adestrados que somos pelo regime de verdades dos documentários tradicionais, envolvidos pelo tom oracular da voz enunciativa de científicas verdades, tendemos a escutar atentos, como bons alunos, o narrador. Mas o que o narrador nos conta, entre sons e imagens editadas/mixadas, transforma a voz da objetividade e da razão na própria voz do monstro selvagem. Omar faz assim um incansável jogo antropofágico de devoramentos, onde só restam as potências, e onde até o suposto medo, o suposto horror, são de uma plasticidade notável. Potências dos bárbaros e selvagens, potências dos implacáveis dominadores, trocando de lado, entrando umas por dentro das outras, no limite do indiscernível.

II. 4: De Glauber ao Cinema Marginal.

Já vimos o quanto os violentos processos coloniais que se inscrevem sobre corpos e almas são capazes de deixar em todos nós uma marca intransponível: a violência impõe uma perda, uma morte parcial. Neste sentido, há uma dimensão na ocupação, no massacre e no saque colonial que é, sobretudo, um roubo de vida. Isso por si só já traz uma dimensão trágica: não pode haver sentido algum – tal com um sentido transcendente, uma justificativa e um fundamento para além da vida – no que nos mata um pouco a cada dia. A maneira como somos inexoravelmente marcados nestes processos pode fazer com que, no coração mesmo da resistência que buscamos



empreender, possamos sucumbir passionalmente à força a qual deveríamos nos opor. Sucumbimos então tragicamente à violência, à morte parcial e à impotência, mas, sobretudo, aos esquemas moralistas/racionalistas, no afã mesmo de tentar derrotá-los. É o que em geral acontece quando nos falta uma espécie de consciência do trágico, tema que parece ter mobilizado Glauber Rocha em seus filmes.

Trágica é, por exemplo, a posição do herói Paulo Martins, em *Terra em Transe* (1967). Poderíamos dizer, de início, que Martins é expressão da crise do intelectual iluminista que, em algum momento, acreditou que deveria compreender o espírito de seu povo, escrevê-lo, poetá-lo, e conduzi-lo ao seu destino. Ele é, de certa forma, o próprio Glauber, seus companheiros cineastas do grupo do cinema novo e o projeto “nacional-popular” dos intelectuais de esquerda derrotados pelo golpe militar de 1964. Mas talvez ele marque também a diferença de Glauber para o resto do cinema novo. De fato, seus companheiros não foram capazes de se colocar em questão como Glauber foi. O próprio “transe” glauberiano é uma expressão da diferença decisiva em relação ao caráter político do cinema feito pelo grupo ao qual o baiano pertencia. O transe ajuda Glauber a incluir o trágico no político, ao mesmo tempo revelando e reatualizando em termos de potência (e de poder), e não em termos ideológicos pura e simplesmente, os lugares sociais que antes eram tomados como definidos: o opressor e oprimido, a elite e o povo, os imperialistas e os nacionais, a burguesia e o proletariado. Assim, a violência oligárquica do capitalismo restritivo brasileiro --o capitalismo que restringe os fluxos produtivos, que os controla ao extremo, herança tipicamente colonial—pode, por exemplo, se reterritorializar no que deveria ser o intelectual de vanguarda. É o que vemos quando Paulo Martins agride um líder de uma comunidade pobre com o qual, antes, estivera em aliança política. Poderíamos dizer que estamos diante do desprezo do “poderoso” pela impotência servil, mas, sobretudo, o que aí se revela é uma atitude de classe do suposto intelectual de esquerda, uma vez que o líder popular não tinha seguido o roteiro histórico que para ele havia sido “pensado”. Paulo Martins talvez experimente, neste momento, a rejeição ressentida do trágico, o seu próprio espírito de vingança: um trágico que se manifesta no “povo que falta”. Mas trata-se de um momento de crise do herói: ele não pode ser tomado como um personagem ressentido, antes ele é a própria expressão do trágico. É o que vemos no desespero de Martins diante do golpe militar e



do conseqüente fracasso de seus projetos políticos que, no limite, foi a experiência vã da procura de um povo: um povo que talvez nunca esteve lá.

Gilles Deleuze afirma que o cinema político de Glauber Rocha era o “o maior filme de agitação que se já fez um dia” (DELEUZE, 1985, p.261) exaltando a invenção de um cinema político não iluminista. De forma semelhante, em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), Antonio das Mortes, o matador de cangaceiro, que aparecera antes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é tomado por uma surpreendente lucidez, de certa forma uma “consciência”, mas bem distinta da “consciência de classe” concebida pelo marxismo. Trata-se de uma consciência que nasce de um “não lugar”, lugar *atópico*, lugar do pária, da ausência de lugar social que um capataz das oligarquias ocupa. De fato, ao mesmo tempo que ele é desprezado e tido como traidor pelos seus, ele jamais se sentaria à mesa daqueles que o contratam para matar. É deste lugar, no entanto, que Antonio das Mortes ganha uma inesperada lucidez, uma trágica capacidade de perceber o que envolve todo o drama e toda a violência social que persiste no sertão da Bahia onde ele, surpreso e já aposentado, reencontra um grupo de cangaceiros que acreditava não mais existir.

O próprio Glauber dá a senha do tom trágico de seus filmes quando diz que resistir ao colonialismo e ao imperialismo passava necessariamente por resistir ao racionalismo da cultura europeia⁷. Racionalismo que, como vimos, é uma das principais configurações que a moral assume no neo-colonialismo e no imperialismo. Glauber faz assim uma espécie de criativa apropriação nietzschiana pela esquerda, colocando a resistência em termos de potência. A resistência é assim a produção inventiva, a diferença que aí se afirma. Por isso, os próprios lugares sociais pré-definidos pelo historicismo europeu, que tantas vezes marca os intelectuais de esquerda que esperavam ver no Brasil uma suposta repetição de “etapas da história”, são espetacularmente deslocados, destorcidos, acavalados, desmascarados em suas supostas boas intenções ideológicas, inclusive as destes intelectuais mesmo. O Brasil e a história ganham de Glauber uma avaliação trágica e não uma avaliação ideológica, ou seja, uma avaliação de como as forças se atualizam em criação ou destruição de vida.

⁷ Eztetyka do Sonho in: http://www.tempglauber.com.br/t_esteticasonho.html



Neste sentido é curiosa a reação inicial que Glauber tem diante do movimento de “cinema marginal” e de alguns de seus realizadores como Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Andrea Tonacci, embora mais tarde ele tenha revisto a sua posição. Difícil seria examinar aqui cada um dos aspectos deste movimento, mas nos concentremos no fato deste abertamente radicalizar o projeto antropofágico de Oswald. É verdade que Glauber não era, de forma alguma, distante do modernismo e mesmo da antropofagia oswaldiana, ao contrário, em certo momento esteve até bem próximo do grupo de artistas que faziam uma releitura deste movimento no final dos anos 1960: os tropicalistas. A imagem de um político que entra no palácio do governo sambando em meio ao povo, em *Terra em Transe*, é a própria expressão da captura do “nacional popular”: a construção identitária facilmente capturada por oligarquias locais, o misticismo do nacionalismo que deve ser superado segundo o próprio Glauber escreve em um dos seus manifestos ⁸.

Mas o cinema marginal consegue uma singular radicalização da antropofagia. Digamos que seus realizadores estavam diante de uma situação histórica já razoavelmente distinta da de Oswald. O que seria agora a expressão de um “domínio cultural”, de uma “colonização”, já no contexto do chamado “imperialismo”, passava abertamente por uma invasão de bens de consumo de todos os tipos. Mas estes não eram apenas uma expressão direta de algo “importado”, os diretores do cinema marginal se veem diante de um país que, mesmo mantendo, e até aprofundando, sua imensa desigualdade social, se tornara um país francamente industrializado. O cinema marginal faz, portanto, a antropofagia da chamada “indústria cultural”, e junto com ela uma espécie de “sub-indústria cultural” local: o pop, o sub-pop, as mil e uma imagens de quinquilharias e publicidades dos bens de consumo que inundam a vida e as paisagens das grandes metrópoles brasileiras, além dos clichês do cinema de massa nacional e estrangeiro. Ao mesmo tempo liquidificador alucinado e máquina reprocessadora de clichês, já não era mais possível encontrar uma cultura popular “pura”, “autêntica”, e muito menos a norma culta de um cinema de autor como projeto intelectual e político, mesmo que estes dois aspectos não sejam exatamente excluídos, e sim também devidamente antropofagizados nos filmes. O cinema marginal encara a situação abertamente trágica de um país que já não era mais o mesmo diante da sua veloz industrialização. De novo a

⁸ A Revolução é uma Estetyka in: http://www.tempoglauber.com.br/t_revolucao.html



mudança social e política é uma mudança estética em si mesmo. Mas a maneira como as imagens que aparecem desta situação são enfrentadas e apropriadas sem medo por alguns dos principais autores soa, de início, para uma certa intelectualidade de esquerda, como algum tipo de submissão colonial e alienação política. Posição que é, na verdade, de uma imensa simplificação política. A radicalidade da operação estética do cinema marginal tem aspectos políticos, às vezes, até mais intensos do que o cinema novo.

A relação que o cinema de Julio Bressane tem com as imagens e os clichês das chanchadas musicais da Atlântida, misturada à imensa produção musical, principalmente de intérpretes de samba canção, do Brasil a partir dos anos 1930, é um caso exemplar de uma relação intensa com a produção “nacional” sem se manter preso às lógicas identitárias. É como se o “produção nacional” em Bressane fosse reprocessada numa espécie de auto antropofagia. Alguns já disseram que Bressane faz uma espécie de paródia da paródia na sua relação com os filmes da Atlântida, mas nós preferíamos dizer que se trata de uma antropofagia do que já fora de alguma forma antropofagizado.

As imagens não são tomadas por ele apenas como clichês, embora ele brinque habilmente com estes, desconstruindo-os e distorcendo-os, reinventando-os. Antes, Bressane parece ser um hábil pesquisador das potências e da rica produção subjetiva do que, aos olhares simplificadores, poderia ser apenas reduzido à “indústria cultural”, mas que o olhar do cineasta vê escapar forças artísticas por todos os lados. Assim, se a Atlântida inventou musicais de samba, se Grande Otelo foi um impressionante clown sambista, se a indústria fonográfica explode gravando sambas canções, mesmo que numa relação de exploração com os sambistas (além dos arranjos que os desagradavam), Bressane parece se encontrar diante de um mundo de imagens e sons, de uma estética extremamente singular, que ele não poderia desprezar. Nesse ponto ele nos parece bastante trágico, nietzschiano: trata-se de se fazer uma avaliação das forças, não de julgá-las a partir de qualquer critério ideológico. Não é nada desprezível que, em meio à violência social, o racismo e o eurocentrismo das classes dominantes, se constitua uma indústria de massa a partir das manifestações que vinham de fora dos padrões dominantes, mesmo que seja numa relação de captura. Mas se entendermos este processo apenas em termos de “captura”, cairemos de novo num binarismo simplório: isso é tudo o que alguns autores do cinema marginal não fazem. E verdade que se



ficarmos apenas nos filmes de Bressane, a própria denominação “cinema marginal” é bastante restritiva, sobretudo em relação à evolução de sua obra. Em todo caso, é como se os diretores levassem as narrativas dos personagens Edward G Sugar Ray Robinson Tarzan Johny Weissmuller ou Eddie Constantine Lemmy Caution Agente da Cia de *Eu um Negro*, de Jean Rouch ao limite, numa antropofagia dos mitos, imagens e clichês da indústria de massa. Se não existem mais um “povo” em sua unidade e identidade, há uma impressionante criatividade entre aqueles que não se encaixam nem mesmo entre os lugares sociológicos, as subjetividades fechadas que o pensamento anti-colonialista e anti-imperialista da esquerda os reservava. Neste sentido o “cinema marginal” é também o cinema dos marginais, de uma antropofagia que sempre existiu entre eles à medida que se reinventam da apropriação distorcida dos arquétipos da indústria de massa que são também, de certa forma, os grande arquétipos do poder. Neste sentido há uma situação trágica própria do “cineasta de terceiro mundo” descrita por Deleuze⁹, quando está falando sobre Glauber Rocha, que nos parece ainda mais adequada para falar de certos filmes de Julio Bressane, de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla .

Em o *Rei do Baralho*, de Julio Bressane, a loura que se apaixona pelo herói pode ser, ao mesmo tempo, uma loura de algum filme B de Hollywood e uma vedete do teatro de revista. Já o herói, o Rei do Baralho propriamente dito, é protagonizado por Grande Otelo, saído dos filmes da Atlântida, mas que também pode ser um herói de um filme B americano. Todo este universo de cultura de massa via cinema está lá, e ainda o universo musical, boleros, sambas canções, jeitos de falar, expressões, interjeições, trejeitos, e até o jeito de se beijar na boca, quando a loura levanta o pezinho ao beijar o herói. Mas este herói é, obviamente, um herói impossível, um homem negro de cerca de um metro e cinquenta centímetros que é, de fato, um dos atores mais populares do cinema brasileiro de todos os tempos, mas impensável dentro dos padrões desta indústria mesmo que ele pudesse namorar uma loura em algum filme. Na verdade, com

⁹ “Ora, o cineasta do terceiro mundo encontra-se muitas vezes diante de um público analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta. DELEUZE, 1985, p. 259)



todos os clichês e estereótipos de que se pode acusar as chanchadas da Atlântida, e dos próprio personagens criados para Otelo, é inegável que ele é um monstro: o que não estava no “roteiro”. No filme de Bressane, uma história de fato não acontece, embora sejamos apresentados a diversas situações e imagens que nos remetem ao que já vimos inúmeras vezes no cinema. O próprio cenário do filme é revelado, revelando-se assim os estúdios da Cinédia no Rio de Janeiro, que vivera o seu auge nos anos 1930 com os filmes de Humberto Mauro e Ademar Gonzaga.

Já em *Bang Bang* (1971), de Andrea Tonacci, estamos mais uma vez diante do universo dos filmes B de Hollywood, desta vez numa evidente menção aos filmes de cowboys, só que urbanos, numa grande metrópole que é São Paulo, mas que poderia ser Los Angeles ou Nova York. Há no filme uma quase ação, como há quase personagens. Às vezes as ações são antes de começarem a cena e a história, mas que são ainda assim de grande intensidade. É o que podemos ver na cena onde Paulo Cesar Pereio (o ator protagonista) embarca num táxi, manda que ele siga sem dizer para onde, começa a discutir com o motorista que não consegue engrenar a segunda marcha, reclama dos caminhos que ele toma e assim por diante. Tonacci esgarça os personagens e as situações dos filmes de ação, fazendo menção a estes em figuras e cenas mais ou menos caricatas que acaba nos trazendo um mundo marginal: o que sobra e o que excede do novo mundo urbano super populoso do Brasil. É aí que ele já encontra algum tipo de antropofagia antes mesmo de fazer a sua própria no filme, encontrando uma realidade semelhante a que vimos Bressane encontrar: a realidade diante do qual o “cineasta do terceiro mundo”. É como se a antropofagia fosse a única coisa que restasse aos marginais: ou a violência, ou a atualização torta dos arquétipos que lhes são impostos, falseando-se um prestígio de polichinelo, como a Loura e o Rei do Baralho. Assim, cowboys, bandidos de filmes B ou de seriados americanos, bêbados, travestis, policiais, aparecem como se os clichês da indústria de massa tivessem virado fantasias de carnaval de algum bloco de sujos.

Mas é aí que emerge algo extremamente forte no filme de Andrea Tonacci, isto é, uma surpreendente habilidade formal e técnica dos planos feitos pelo diretor que vão além da simples cópia ou paródia do cinema americano. As situações filmadas parecem ser ao mesmo tempo antes e depois das ações que deveriam acontecer, ou mostrarem o descontrole completo de uma ação que jamais acontece, mas que é intensa mesmo assim. O filme é, pois, farto em perseguições, lutas e personagens que atiram a esmo.



Em certo momento, por exemplo, o herói e a mocinha se encontram num bar e tentam encontrar as melhores palavras e o melhor tom para o diálogo, e este é o diálogo. Mas, insistimos, os planos são belos, bem feitos, enquadramentos cuidadosos, *travelings* longos, longos planos com uso de gruas, longos percursos de *câmera car*: a potência do cinema. Não se trata, no entanto, de um puro exercício formal de linguagem cinematográfica feita por Tonacci, mas a descoberta, e a experiência, daquilo que o cinema tragicamente imprime em nós, nos seduzindo de tal forma que nunca mais seremos os mesmos. E aqui não estamos falando da violência das imagens, ou pelo menos não apenas dela, mas, sobretudo, do prazer e da intensificação do desejo que elas são capazes de gerar. Tonacci nos coloca diante da força do cinema como uma possibilidade de experiência do real que fez do mundo inteiro, e de todos nós, depois do século XX, muito diferentes do que éramos antes. As cidades, os carros, os lugares, os personagens que ele encontra são já o mundo do cinema, e esse mundo é, gostemos ou não, o nosso mundo. É como se, a partir do século XX, as imagens das cidades sejam sempre já, de certa forma, imagens de cinema: cinema que filma cidade é cinema sobre cinema. E não se trata de qualquer cinema, é também o melhor do cinema americano que nós identificamos ali, assim como é a cidade americana, e o *american way off life*, que identificamos em São Paulo. Aprendemos, pois, que não basta falar em dominação cultural, posto que uma vez arrancados do filme todos os clichês, desconstruídos os personagens óbvios e histórias das quais já sabemos mais ou menos o final, o cinema se mostra fascinante nas sensações que só ele soube provocar: tragicamente marcado em nós, impresso em nós. Hollywood, este terrível demônio colonizador, já virou nós mesmos. Matá-lo e ressuscitá-lo outro, devorando o melhor de sua força: esta parece ser a operação de Tonacci em *Bang Bang*.

III - Conclusão

Chegamos, pois, ao fim do nosso texto. São as imagens mesmo dos filmes sobre os quais falamos e refletimos que nos colocam a dúvida sobre até que ponto podemos falar ainda em imagens colonizadas. É provável que ainda reste algo de disputa entre identidades, entre as referências nacionais, mas de forma cada vez mais moribunda. E aqui não custa lembrar ainda uma última vez de Nietzsche dizendo que uma força moribunda que insiste, que se recusa a morrer, pode ser muito mais perigosa que uma



força no melhor de sua potência. Mas não nos resta dúvida que uma imagem é sempre, de certo modo, uma política. Sua dimensão trágica acontece porque, se ela nos marca, se uma imagem se inscreve em nós, já não podemos mais ser o que éramos. Aqui, é claro, ficamos tentados a voltar a um tema que já trabalhamos exaustivamente em nossas pesquisas, qual seja, a relação entre imagem e clichê como uma relação entre potência e poder, produção e improdução. Vamos poupar o leitor, a essa altura, de voltarmos a este tema. Diríamos apenas que, da mesma forma que a mais potente das imagens pode ser reduzida a um padrão, a um índice de identidade, e despotencializar a criação de novas imagens, por outro lado uma imagem que se impõe como este padrão, que tem esta função colonizadora, pode trazer consigo forças que se lhes excedem, potencializando no outro que ela deveria sujeitar uma inesperada produção. É como se o trágico fosse composto por duas faces, de um lado o caráter terrível, inexorável, da violência do poder que se imprime em nós e do qual já não podemos escapar, do outro uma operação de “furtar poder”, de fazer da força do outro a nossa, de deixar que a imagem acione em nós algo que escapa ao que nós mesmo imaginávamos ser a nossa “identidade”. É aí que a antropofagia se articula com o trágico, exatamente porque diante da violência, do sofrimento que tentam nos infringir, a antropofagia é o que, tragicamente, nos resta: devorar a força que tenta nos subjugar, que nos impõe perdas e sofrimentos, reversão e transvalorização que transforma esta força em nossa, e nos leva para além de nós mesmos.

Referências Bibliográficas:

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRAGANÇA, Felipe. “*O Teatro Vazado do Real*”, in: **Revista Contracampo**, nº 60. <http://www.contracampo.com.br/60/oteatrovasadodoreal.htm>

DELEUZE, G. **L’Image-Temps**. Paris. Les Edition de Minuit, 1985.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

FOUCAULT, M. “*Poder-Corpo*”, in: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p.148.

FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2009

GLAUBER: Eztetyka do Sonho: http://www.tempoglauber.com.br/t_esteticasonho.html



GLAUBER: A Revolução é uma Estetyka in:

http://www.tempoglauber.com.br/t_revolucao.html

GUÉRON, R. “A Atopia Potente de Antonio das Mortes” in: **Arte Brasileira e Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Uapê, 2007.

GUÉRON, Rodrigo. « Puissances de la samba, clichés de la samba. Lignes de fuite et captures à Rio ». In : **Multitudes**. Paris : n 33, p 205 a 213, 2008.

MARX. “*Introdução Geral à Crítica da Economia Política*”, in: **Oeuvres Economique I**. Paris: Pléiade, 2006, p.245.

NIETZSCHE, F. “*Da visão e do Enigma*”, in: **Assim Falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.165.

NIETZSCHE, F. “*Tentativa de Autocrítica*”, in: **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.16.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**. França: Denoel/Gonthier,1982.

NIETZSCHE,F. **Genealogia da Moral. Segunda Dissertação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.58.

PIMENTEL, Mariana. **Arthur Omar: Corpo, Tempo e Experiência**. Dissertação apresentada ao mestrado de História Social da PUC-Rio em 2004.

SCHWARZ, Roberto. **As Ideias fora do Lugar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

