

METEORANGO KID E AS APROPRIAÇÕES DA CULTURA POP PELO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Anderson Moreira

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (PPGCINE/UFF), Brasil

almoreira@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho trata de apropriações da cultura pop feitas pelo audiovisual brasileiro a partir do filme *Meteorango Kid – Herói Intergaláctico* (André Luiz de Oliveira, 1969), obra seminal do período da cinematografia brasileira conhecida como cinema marginal. Fazendo uso de uma estratégia apropriadora antropofágica e intertextual, o filme filtra o imaginário de uma geração especialmente através da paródia, estratégia que aqui se coaduna como uma forma de resistência à dominação cultural dos grandes conglomerados midiáticos. Uma vez delineada essa estratégia apropriadora e seu contexto histórico cultural, é possível constatar ressonâncias dessas táticas no audiovisual brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: *cinema marginal, antropofagia, intertextualidade, cultura pop*

Lançado no final da década de 1960, o filme *Meteorango Kid – Herói Intergaláctico* (André Luiz Oliveira, 1969) se situa num momento crítico da política e da cultura, tanto brasileiras como mundiais. As revoluções comportamentais juvenis engendradas nessa década reverberaram no cinema de formas distintas, no Brasil encontrando nos filmes ditos marginais a possibilidade de expressarem todo um imaginário cultural e político disruptivo, de jovens que resistiam à disciplina e buscavam novas maneiras de estar no mundo. Nesse contexto, *Meteorango Kid* usa procedimentos antropofágicos, particularmente a paródia, para se apropriar de certo imaginário pop internacional e assim refletir os novos ideais jovens e urbanos que explodiam naquela década. Nesse artigo, investigaremos que procedimentos são esses, de que forma eles se relacionam com a situação cultural e política da época e também apontaremos algumas reverberações de tais estratégias antropofágicas em produtos audiovisuais brasileiros contemporâneos.

Assim, nos situamos no final da década de 60, período em que ocorreram profundas modificações políticas e sociais que demarcaram o declínio de um tipo de organização social e de poder, a sociedade disciplinar, e o florescimento do que Deleuze (1992) chama de sociedade de controle. Para filósofos como Antônio Negri (2005), são as lutas sociais da década de 60, e a consequente reatividade do capitalismo, que vão desembocar no controle como forma de poder atual e no capitalismo pós-fordista como modo de produção. Daí a importância do recorte do cinema marginal, situado no início da eclosão e da mudança de paradigma de nossa sociedade. Trata-se de um movimento que é reflexo direto dessas transformações sociais e políticas da década de 60. Segundo CASTELO-BRANCO:

“(…) já se concluiu que o cinema marginal - rótulo sob o qual se pode, apenas para efeitos didáticos, inscrever os filmes em estudo - é parte de um multifacetado universo artístico-cultural que representou a resposta de parcelas da juventude brasileira à emergência da condição histórica pós-moderna no país”. (CASTELO-BRANCO, 2007: p. 192):

No Brasil, particularmente, a década de 60 viu também um grande crescimento dos centros urbanos e da influência da cultura de massa, seja produzida local ou globalmente. Nesse contexto, o cinema marginal é reconhecido por ser um período da cinematografia brasileira cuja estética do lixo propunha uma forma mais aberta de lidar com as influências externas, em especial a cultura pop. Diferentemente do cinema novo, que rejeitava elementos estrangeiros em prol da construção de um imaginário estritamente nacional com o desejo de inculcar, principalmente na fase final do movimento, o ideal revolucionário no público/espectador, o cinema marginal dialoga mais abertamente com o imaginário de grandes corporações midiáticas, ainda que não sem conflitos.

Ella Shohat e Robert Stam falam do procedimento de transformação das sobras de um sistema internacional dominado pelo monopólio capitalista do primeiro mundo. Grande parte dos filmes marginais filtra as imagens de Hollywood, dos filmes B americanos, dos novos cinemas europeus, através de um contexto periférico, subdesenvolvido, de pobreza material. Seja através de uma estética do improviso, das imagens sujas e riscadas, da *mise-en-scène* que faz uma colagem de figuras e tipos saídos da cultura de massa em contextos periféricos, das imagens literais de dejetos, lixões, espaços marginalizados da sociedade, etc., os filmes marginais recontextualizavam suas influências globais no Brasil subdesenvolvido.

“Enquanto a metáfora anterior da estética da fome havia tomado como base vítimas famintas cuja redenção se efetuava através da violência, a metáfora do lixo propunha um sentido transgressor de marginalidade, da sobrevivência no interior da escassez, da condenação de sempre ter que reciclar os materiais da cultura dominante. O estilo do lixo era visto como o mais apropriado para falar de um país de Terceiro Mundo que se alimentava das sobras do sistema capitalista internacional” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 432).

Uma das formas de se apropriar dessas sobras pelos marginais é o avacalho-curtição do discurso alheio. Esse elemento de curtição relaciona-se com uma postura mais prazerosa da narrativa e, uma vez incorporada ao elemento carnavalesco, abraça inversões sociais e a destronização de figuras de autoridade, como veremos em nossa análise de *Meteorango Kid*. Segundo Fernão Ramos:

“(...)na medida em que o texto-base onde se realiza a ‘deglutição curtidora’ é a própria narrativa cinematográfica, a tendência é voltar os olhares preferencialmente para os ‘estilos’ que se sedimentaram enquanto tais na história do cinema” (RAMOS, 1987: p. 129).

Dessa forma, a avacalhação é essencialmente intertextual, engolindo elementos de outras obras, principalmente aquelas do cinema de gênero, e vomitando-os de forma debochada, marginal.

Nesse sentido, o avacalho-curtição incorpora a cultura pop de forma assemelhada às estratégias apropriadoras da chanchada que, diante da “incompetência criativa de copiar”, para lembrar de Paulo Emílio Sales Gomes (1996: p. 90), construiu e fez evoluir o cinema daquele período a partir do riso e do deboche (VIEIRA, 2010: p. 724). Guardadas as devidas proporções, tal estratégia se repetirá através de diversas paródias e reproduções estilizadas que podemos encontrar em filmes marginais. Não é à toa que o cinema marginal tem a chanchada como uma de suas importantes influências.

Em suma, afastando-se da teleologia proposta pelos preceitos cinemanovistas, o cinema marginal, ao incorporar elementos da cultura pop, liberando-se de uma “ética tradicional” (RAMOS, 1987: p. 113), também vai questionar a narrativa clássica promovendo, através da antropofagia e intertextualidade, potentes embates estéticos e discursivos com o que vem de fora. Utilizando-se de elementos de intertextualidade (citação, reprodução, colagem, paródia), parte dos filmes que compõe esse período emblemático da cinematografia brasileira irá se apropriar do conteúdo pop global e o recontextualizará, subvertendo histórias e personagens dentro da situação periférica brasileira.

Diversos filmes do cinema marginal irão utilizar esses elementos da cultura pop de forma paródica, encontrando ressonância direta com a chanchada. Em filmes como *Meteorango Kid – Um herói intergaláctico* e *A mulher de todos* (Rogério Sganzerla, 1969), percebe-se a incorporação estilizada de narrativas estrangeiras também através da citação e da reprodução. Filmes como esses não faziam uma simples cópia dos universos referenciados, mas a produção de algo novo e debochado a partir da imposição de padrões advindos da colonização e da dominação cultural, o que nos remete diretamente à antropofagia, um modelo de imaginação teórica e prática fundamental para a cultura brasileira.

Sabe-se que a antropofagia foi um dos principais elementos caracterizadores do movimento modernista no Brasil. Capitaneados principalmente por Oswald de Andrade, e bebendo das fontes dos movimentos vanguardistas europeus (Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo), a antropofagia modernista (e posteriormente tropicalista) remete ao gesto literalmente antropofágico para, como aposta metafórica, promover a relação entre a cultura local e a global, inevitável, a partir da deglutição e regurgitação de novas formas. Trata-se de uma maneira de se relacionar com o universo externo, aqui incluída a produção cultural invasiva, de forma não somente negativa como, uma vez incorporada, dotada de forças que, senão subversivas, problematizadoras dessa influência externa.

Dessa forma, podemos considerar esses procedimentos de intertextualidade como eminentemente antropofágicos, entendendo a antropofagia como metáfora, diagnóstico e terapêutica (NUNES, 1978: p.21) que operacionaliza, através da arte, estratégias de resistência à relação de dominação imposta pelo colonizador. Assim a partir da metáfora de deglutição e regurgitação de elementos pop em novas formas, eles fazem um diagnóstico dos nossos traumas a partir dos personagens e universos pop, e também uma terapêutica, ao se voltarem contra esse poder utilizando das suas próprias ferramentas.

A intertextualidade é a marca que une essas estratégias apropriadoras antropofágicas, pois trata-se, exatamente, de se aludir a outros textos, outras imagens, outros conteúdos, entremeando-os no tecido dos filmes de que tratamos. No nosso caso específico, nos concentraremos na intertextualidade em *Meteorango Kid* e na forma que ele faz dialogar certos momentos do cinema brasileiro com elementos da cultura pop global. Podemos definir algumas estratégias intertextuais, então, nos baseando na história da arte, do cinema e na análise fílmica. Apontaremos a citação, a reprodução e a paródia dentre as principais estratégias adotadas em *Meteorango Kid*. O que não significa que não haja outras espalhadas pela obra.

Para definirmos citação e reprodução, recorreremos ao que diz Fernão Ramos (1987, p.129), ao falar do cinema marginal:

“A forma pela qual a narrativa marginal se apropria da narrativa clássica é a ‘citação’, ou seja, a inserção dentro da tessitura do filme de trechos inteiros característicos de outras obras. Ou, então, esta incorporação é realizada através da reprodução, de forma estilizada, do universo ficcional próprio da narrativa clássica: a fotografia, a trilha musical, cenários, personagens. Nesta reprodução, raramente paródica, são aproveitados determinados traços marcantes do universo do gênero que, acentuados, passam a existir enquanto elementos estéticos de comunicação intertextual. A “estilização” para se construir depende da existência de um texto original já marcado enquanto estilo (conjunto de normas e procedimentos narrativos) aonde vai buscar sua referência. É a partir desta perspectiva que se coloca a influência de cinema de gênero sobre os marginais”

Assim, arriscando nos repetirmos, consideraremos como citação a importação de trechos inteiros que sejam diretamente referentes a (ou mesmo tirados de) outras obras e como reprodução (que também poderíamos chamar de referência ou alusão) a

utilização estilizada e indireta de elementos marcantes de outras produções artísticas. Já como paródia entendemos uma obra que imita outra de forma cômica, debochada, trazendo consigo frequentemente uma carga crítica. Segundo João Luiz Vieira,

“ela é uma imitação que geralmente dá a impressão de algo grosseiro, de segunda mão, apresentando elementos de humor nonsense e de ridículo” (2010, p. 724).

É importante ressaltar que essas estratégias apropriadoras intertextuais não são estanques e facilmente separáveis e que nossa tarefa não é apenas identificá-las no filme analisado, mas partir da sua utilização para refletirmos o porquê de elas serem utilizadas em seus contextos específicos e entendermos o que o cineasta quer dizer quando lança mão desse procedimento.

1. METEORANGO KID

Procedendo a análise fílmica de *Meteorango Kid*, acompanhamos Lula e suas aventuras pela cidade de Salvador no dia de seu aniversário. Intercalam-se cenas do cotidiano do protagonista, num debate na universidade, na casa de seus pais, encontrando com amigos e fumando maconha, com cenas que obedecem a um tempo mais onírico, fantástico. É quando Lula dorme, sonha, viaja chapado de maconha, que ele tem momentos de devaneios, momentos em que a relação com o cinema e sua função metalinguística evidencia seus desejos e – por que não? – os desejos de uma geração. E uma das formas de expressá-los são os modos como o filme lança mão de elementos da cultura pop. Estamos falando de um imaginário emergente de uma juventude, com o qual o filme promove um diálogo direto através da figura de seu protagonista.

O filme começa com um longo sonho de Lula, o personagem principal. Trata-se do dia da estreia de seu filme no cinema e ele lá comparece, sendo acompanhado com pompa e louros pela multidão que o observa ser lavado por duas mulheres no espelho d'água do lado de fora do prédio. Ele é acordado pela empregada da casa que exclama que ele precisa fazer alguma coisa da vida. Mas Lula não parece se interessar muito por esse universo ao redor, existe um voltar-se a si e a seus próprios desejos que são expressos a todo momento nesses blocos de devaneio do filme. E é o desejo de fazer cinema aquele que mais se sobressai desse imaginário. Desejo esse que se oporá a estruturas então dominantes na sociedade.

No momento em que Lula fuma um baseado em um apartamento com dois amigos, ele tem um momento de imaginação que comparece na atitude de confrontar o pai mostrando-lhe um cigarro de maconha. Ato contínuo dessa imaginação o pai parte para cima dele e o chama de delinquente. Lula sobe para seu quarto e defronte ao espelho exclama três vezes: “na capital do mundo tudo barra limpa”. Como num passe de mágica (e efeito da montagem) Lula transforma-se no *Batman* e, ao seu lado, aparece também um *Robin* a tiracolo. O *Batman* desce e ataca os pais de Lula, primeiro a mãe e depois o pai. Um ato de libertação das amarras da família, ainda que imaginada, mas concretizada através desses heróis mascarados. Aliás, só *Batman*, porque *Robin* diz que não pode ajudar e fica no quarto enquanto Lula, travestido do homem-morcego, ataca sua própria família. Assim, essa paródia/reprodução do seriado do *Batman* dos anos 60, inclusive com a mesma trilha sonora, tem aqui o intuito de destronizar as relações de poder familiares, mesmo que apenas simbolicamente.

Essa sequência do apartamento nos fornece pistas sobre esse imaginário jovem urbano que propugnava por novas relações que não aquelas determinadas apenas pelo trabalho, pela escola e pela família, ou seja, pelos espaços tradicionais da disciplina. Há uma recusa dessa geração a um ideal de futuro construído sobre essas bases. E isso fica evidente na conversa entre os três amigos, Lula, Caveira e Zé. Zé, numa *bad trip*, e nas palavras de Caveira, “dando o maior bode do ano”, reclama de falta de trabalho, de dez anos de ócio fumando maconha, do que irá fazer da sua vida, do que irá fazer do seu futuro. Não é difícil conectar a atitude irreverente de Lula e Caveira que estranham e confrontam as inquietações de Zé e simbolicamente queimam o seu futuro representado numa folha de papel.

Em um dado momento do filme Lula visita uma produtora de cinema e, novamente, tem uma visão sobre um filme que imaginariamente realiza. Trata-se de *Tarzan e as Bananas de Ouro*. Nas sequências que seguem sobre essa imaginação, o Tarzan é interpretado pelo próprio Lula, uma figura franzina e bem diferente do rei das selvas retratado na literatura, nos quadrinhos, nas séries e nos filmes. Identificamos aqui uma apropriação paródica desse personagem, que encontra ecos nas chanchadas. O personagem, assim que escuta o chamado de Jane, está fazendo cocô, interrompe o processo e percorre a floresta através de cipós de forma bem desengonçada para salvá-la de dois capangas que a mantêm presa numa árvore e a ameaçam caso não releve o paradeiro das bananas de ouro. No fim das contas quem se acidenta é o Tarzan e Jane precisa ir ao seu enalço após a queda que, por coincidência, foi em cima das tais bananas de ouro. Essa paródia estabelece o desejo de Lula em fazer cinema, ao mesmo tempo em que debocha da sua indolência e coloca em cena a impossibilidade de se reproduzir o cinema americano no contexto periférico brasileiro. O relato desse filme em nada se reflete na fala do Milton Gaúcho quando Lula visita a produtora em busca de emprego, ao que o produtor expõe as principais estratégias para um filme fazer dinheiro: mulher pelada, muita bunda etc, diferente do que os jovens imaginavam sobre o cinema. Esse *lenga lenga* continua até o produtor ser silenciado pelo filme, apesar da sua imagem falante permanecer na tela. Novamente, o filme se coloca numa chave irônica, em que o discurso de Milton sobre o cinema que os jovens queriam fazer se refere também ao próprio *Meteorango Kid* e a distância de filmes mais experimentais do público em geral.

Outro elemento importante de análise do filme é o intenso uso da trilha sonora – por sinal, toda ela incorporada ao filme sem que se pedisse autorização para os detentores dos direitos autorais, uma estratégia radicalizadora da própria apropriação, que correu o risco de inviabilizar a existência do filme. Nesse sentido acompanhamos Lula e seus devaneios ao som de *Objeto Semi-Identificado* e *Volks, Volkswagem* de Gilberto Gil ao lado de músicas de Carmen Miranda e Dalva de Oliveira, entre outros.

Essas músicas fazem esse contraponto da influência devoradora e tropicalista que é ressaltada ao final do filme. Um vampiro que come pipocas e depois chupa uma laranja percorre as ladeiras do pelourinho em busca de um pescoço, porém, perseguido Lula de costas, não percebe que o mesmo é homem e o vampiro, outra figura emblemática do contexto pop, lamurioso, senta-se no meio fio e come uma maçã com catchup em que é possível escutar trechos do discurso de “É proibido proibir”.

Resumindo, o filme *Meteorango Kid* trabalha com esses dois momentos, esses mais de cotidiano e esses que podemos chamar de desejo por um outro imaginário. Chamamos assim pois são desejos que se conectam com essa juventude que absorve cada vez mais os ideais de uma época: a recusa ao trabalho repetitivo e, em substituição, um trabalho mais ligado ao prazer, que inclui o próprio fazer cinematográfico, o antiautoritarismo, a incorporação de demais ideologias da época, o uso de drogas, etc. Além disso, o desejo por um outro imaginário se expressa em *Meteorango Kid* pelos próprios filmes com o protagonismo de *Tarzan* e *Batman*, no contexto da avacalhação e da curtição. Em suma, expressões daquilo que Benedito Nunes irá chamar do efeito terapêutico da antropofagia. *Meteorango Kid*, ao incorporar elementos da cultura pop via metalinguagem, não só ajuda a construir esse imaginário do jovem urbano das grandes cidades, mas também parte para ataques satíricos e críticos aos imperativos moral burguês autoritário e do trabalho “dignificante” e da luta de classes, bem como à imitação intelectual da produção estrangeira, que aqui adquire contornos como aqueles da chanchada, da produção de algo novo e debochado a partir da imposição de padrões advindos da colonização e da dominação cultural.

2. CONCLUSÕES

A análise de *Meteorango Kid*, sempre pensando nas apropriações de conteúdo pop nas obras, pode nos apontar algumas pistas sobre os procedimentos antropofágicos utilizados pelo cinema marginal. Em primeiro lugar, eles nos mostram que esses conteúdos faziam parte inextrincável do imaginário jovem urbano que explodia com força nos anos 60, a cultura de massa entrando indelevelmente em nossa vida cotidiana. Claro, a relação com essa cultura pop, massiva, era cheia de tensões. Os cineastas marginais não negavam o potencial opressor e colonizador dessa cultura, mas também pareciam saber que não há como fugir dela. A solução, então, foi usar desse imaginário para seus próprios fins. Atualizando a antropofagia oswaldiana, eles pegam essas tensões e as colocam em suas imagens. Usam os elementos pop para falar de seus desejos, da vontade de ter uma vida mais livre, mais prazerosa. Como Lula utilizando-se do *Batman* para matar a figura burguesa, autoritária, representada por sua família em *Meteorango Kid*. Assim, o filme usa desse imaginário pop, mas também o subverte, faz um diagnóstico dos nossos traumas a partir dos seus personagens e universo, e também uma terapêutica, elabora resistências, se volta contra esse poder, o atacam utilizando suas próprias ferramentas, debochando delas e da gente mesmo.

Assim, esses procedimentos intertextuais e antropofágicos que elencamos não apenas se apropriam do elemento estrangeiro, retrabalhando-o em nosso contexto periférico, mas também, ao fazerem isso, se relacionam diretamente com os contextos brasileiro e internacional, com a ditadura local e a explosão de movimentos e lutas jovens mundo a fora. Eles produzem subjetivações, novos modos de ser e de ver o mundo, que se confrontam com as linhas do saber e poder e as dobram para criar o estofado de novas subjetividades coletivas, resistentes (DELEUZE, 1992: 140-141). Dessa forma, podemos ver que conceito/procedimento da antropofagia guarda semelhanças inegáveis com o da subjetivação, afinal falamos de uma operação muito semelhante, a de dobrar as linhas da cultura de fora, colonizadora, e produzir, através da nossa subjetividade brasileira, periférica, novas maneiras de ser e estar no mundo. E consideramos importante ressaltar que essa subjetivação que chamamos de resistente não é numa chave apenas negadora – é uma resistência positiva, no sentido em que cria novas formas de viver e experimentar a realidade. Ela vai buscar as brechas em uma cultura que há anos povoa nossos imaginários, modula nossos comportamentos e impõe as ideias do capitalismo às nossas subjetividades, para, por dentro, usando de seus próprios elementos, criticá-la – seja através da ironia ou da violência –, expor suas estratégias opressoras e criar novas formas de vida, mais sujas e mais livres.

2.1. Pistas no contemporâneo

Encontramos algumas ressonâncias dos procedimentos estéticos antropofágicos marginais no audiovisual contemporâneo, a maneira como certas obras atuais encaram o conteúdo pop global. Identificamos algumas pistas nesse sentido e, pensando no pouco espaço que temos para a quantidade de filmes que poderíamos elencar, escolhemos um dispositivo metodológico que tem relação com os filmes marginais que analisamos e que vai articular dois produtos bastante diferentes entre si, mas que tem em comum a figura do super-herói *Batman*. O herói da DC Comics, hoje uma empresa subsidiária da corporação Time-Warner, é uma das figuras mais ubíquas da cultura pop, tendo dado origem a histórias em quadrinhos, desenhos animados, séries de TV e oito filmes *blockbusters* próprios, entre muitos outros produtos. Mas não é só nesse território “oficial” que ele circula. Como vimos há pouco, ele também é figura carimbada no cinema marginal brasileiro, aparecendo em *Meteorango Kid*, na cena em que Lula se veste do herói, em *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968), em que é pintado em um cenário, em *A Mulher de Todos* e *O Pornógrafo* (João Callegaro, 1970) na forma de revistas em quadrinhos, etc.

As obras contemporâneas que se utilizam da figura do *Batman* são o filme *Batguano* (Tavinho Teixeira, 2015) e o vídeo *Batman Pobre* (Carlos Medeiros, 2013). As duas obras, apesar de serem uma amostragem pequena, revelam maneiras diferentes de se produzir o audiovisual contemporaneamente. Em *Batguano* temos um filme paraibano produzido principalmente para o circuito cinematográfico tradicional: festivais e salas de cinema primeiramente, e só depois posto na internet, e com aporte financeiro do Estado via editais de fomento à cultura. Já *Batman Pobre* foi produzido como performance nas ruas do Rio de Janeiro e imediatamente postado na internet, passando em mostras como consequência da postagem online. *Batguano* teve aporte de dinheiro público através de editais; *Batman Pobre* foi feito sem dinheiro, apenas com os equipamentos de gravação e equipe.

Assim, essa escolha nos dá uma certa diversidade de abordagens, que não podem falar das relações entre antropofagia e o cinema brasileiro contemporâneo como um todo, mas podem indicar algumas pistas de investigação.

Se eles têm diferenças, as duas obras também comportam semelhanças. Entre elas, a contextualização do homem morcego em um cenário de pobreza e precariedade. Como os marginais, tanto *Batguano* quanto *Batman Pobre* pegam o personagem e o colocam em cenários brasileiros e periféricos, trazendo com isso ironia e deboche, além de violência e choque. *Batguano* coloca *Batman* e *Robin* no Brasil em um futuro distópico, onde uma grande peste transmitida pelas fezes de morcego faz com que a dupla dinâmica tenha que fugir, pelo fato homem morcego ser associado à doença. Por isso, eles passam seus dias praticamente isolados, vendo TV, discutindo e andando de carro pela cidade. E produzindo vídeos pornô gays. Assim, há elementos de curtição, como a própria utilização da dupla dinâmica, a explicitação do homoerotismo e cenas mais livres e voltadas para o prazer de filmar, como a que *Robin* dança ao som de uma música de Ney Matogrosso.

Batman Pobre não tem uma narrativa ficcional roteirizada, consistindo em imagens de um homem vestido de *Batman* em uma manifestação contra o despejo da Aldeia Maracanã, em 2013, que acabou em conflito com policiais. Trata-se de uma performance gravada, um *happening* em meio a cidade sendo registrado de forma livre pela câmera. Como em *Meteorango Kid*, temos uma figura circulando pela cidade e assim desvelando os contextos sociais e políticos que situam o corpo do protagonista. Diferentemente do filme marginal, no entanto, em *Batman Pobre* não há separação entre cotidiano e fantasia, há o próprio corpo que circula fantasiado. A figura do homem morcego aqui tem caráter irônico e satírico claro, provocando risos com sua vestimenta que é basicamente uma sunga e uma máscara e capa feitas de sacos de lixo. De fato, Carlos Medeiros, que dirigiu o vídeo e faz a performance, chama seu figurino de Parangolixo, numa referência aos Parangolés de Hélio Oiticica, artista brasileiro que teve grande influência para a tropicália. Mas, para além da curtição, também há a violência policial das manifestações que coloca o vídeo em relação direta com o contexto político da cidade do Rio de Janeiro às vésperas dos grandes eventos que também significaram um enorme investimento do capitalismo mundial e da política nacional na cidade e que acabou por falir. Segundo Medeiros, o vídeo “é um trabalho de ativação do espaço da rua, que faz a interação com o que a pessoa pensa sobre o pobre. Dialoga com a questão da moradia, do preconceito e da homofobia por causa da vestimenta, que provoca as pessoas”¹.

Assim, ambos os filmes herdam do cinema marginal muitas dos seus procedimentos antropofágicos. Seja a partir de citações diretas do seriado do *Batman* dos anos 60 aparecendo na TV que a dupla assiste em *Batguano*, seja a reprodução, referência ao universo do herói, através do figurino estilizado em *Batman Pobre*, os filmes se apropriam do personagem para colocá-lo em situações que se referem diretamente ao contexto brasileiro. Contexto político das manifestações de 2013 retratadas no vídeo carioca e também da crise representativa e econômica que tinge o cenário desesperança do filme paraibano. Nesse processo antropofágico, essas obras também encontram o prazer, seja o encontro com a ruas, a carnavalização do uso da fantasia no ambiente urbano, ou a liberdade sexual, o gozo, a dança. Eles se fazem resistentes, então, pela via do confronto direto com o poder, como nas manifestações, ou pela simples afirmação da existência de um estilo de vida, cheio de problemas e potencialidades. Como dissemos, essas são apenas pistas, caminhos que os filmes trilham, mas que já mostram potencial para entendermos as produções de subjetividades atuais que se dão através do audiovisual, as formas com que a antropofagia enquanto procedimento pode ser usada como diagnóstico e terapêutica também de nossos tempos.

REFERÊNCIAS

- CASTELO BRANCO, E. A. (Jan/Jun de 2007). Táticas caminhanças: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. Revista Brasileira de História, v. 27, (n.53), p. 177-194.
- DELEUZE, Gilles. (1992) Conversações. Rio de Janeiro: ed. 34.
- HARDT, M. e NEGRI, A. (2005) *Multidão*. Rio de Janeiro: Record.
- GOMES, P. E. S. (1996). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- NUNES, B. (1978). Antropofagia ao alcance de todos. Em: ANDRADE, O. Obras Completas Vol. 6: Do Pau-Brasil à Antropofagia, pp. 7-56. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- RAMOS, F. (1987). *Cinema Marginal* (1968-1973): A representação em seu limite. São Paulo: Editora Brasiliense.
- SHOAT, E. e STAM, R (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naif.
- SOUZA, L. e VARGAS, H. (set/sez de 2011). A colagem como processo criativo: da arte moderna ao *motion graphics* nos produtos midiáticos audiovisuais, Revista Comunicação Midiática, v.6, (n.3), pp.51-70.
- VIEIRA, J. L. (2010). Esse é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro. Em: Filme Cultura. Rio de Janeiro: CTAV.

CURRÍCULO

Anderson Moreira

Doutorando em cinema e audiovisual pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF), mestre em preservação do patrimônio cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e bacharel em cinema pela UFF. Dirigiu o filme-carta *Estrangeiro - carta entre Espanha, Brasil e São Tomé e Príncipe* e o documentário *Sobre Plantas e Partilhas: a Rede Fitovida*.

1. <https://extra.globo.com/noticias/rio/artista-faz-performances-na-rua-como-batman-pobre-desperta-muita-curiosidade-17466626.html>