

Imagens periféricas: entre a hipótese freak e a voz do subalterno

Angela Prysthon¹

Com o propósito de discutir o conceito de subalternidade e esboçar um panorama da utilização das imagens de sujeitos periféricos na mídia brasileira, este artigo vai contrastar as representações do subalterno feitas pelo cinema brasileiro contemporâneo (mais especificamente em produções como *Amarelo Manga* (2003), *Cidade de Deus* (2002) e *Madame Satã* (2002), entre outras) com aquelas feitas pelas próprias camadas ditas subalternas da população (em especial da cidade do Recife, como os filmes de Simião Martiniano – camelô e cineasta –, intervenções de populares na programação local de televisão e as peças de teatro da Trupe do Barulho).

Os estudos do subalterno são sobre o poder, sobre quem o tem e quem não o tem, quem está ganhando o poder e quem o está perdendo. O poder está relacionado com a representação: que representações têm autoridade cognitiva ou asseguram hegemonia, quais as que não têm autoridade e não são hegemônicas. (BEVERLEY, 1999, 1)

Algumas cenas (rápidas) emblemáticas da representação do subalterno na cultura midiática brasileira contemporânea: 1. um peão pobre e pardo lê Nietzsche em *Amarelo Manga* (2002) de Cláudio Assis. 2. No mesmo filme, surgem closes de pessoas anônimas, habitantes do centro do Recife, como uma espécie de mini-documentário dentro da ficção. São rostos desesperançados, pessoas feias, pobres, sujas. 3. Ainda no filme de Cláudio Assis, índios estridentemente silenciosos servem como props. 4. Em *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, o protagonista e seus amigos são impedidos de entrar numa casa noturna no Rio de Janeiro do início dos anos 30. João Francisco (o *Madame Satã*) reage com violência à violência inicial do

leão-de-chácara. 5. Em *Cidade de Deus* (2002), um dos protagonistas moradores da favela, Buscapé, tem a sua primeira transa com uma jornalista branca.

Outras cenas: 1. num programa vespertino da TV recifense, um grupo de tecnobrega dubla seu último hit, uma versão da dupla Pimpinella dos anos 70 em ritmo de forró. 2. No final do “filme” de artes marciais “O Vagabundo faixapreta” de Simião Martiniano, o herói deixa uma pequena cidade do interior numa moto depois de espancar praticamente a cidade inteira. 3. No final da peça “Cinderela, a história que sua mãe não contou”, da Trupe do Barulho, uma canção de Xuxa serve de pano de fundo para que os trapos da heroína se transformem em um luxuoso vestido.

Há vários modos de interpretar essa colagem de cenas, que, de fato, não tem um mote único, ou uma idéia central. A intenção deste trabalho é ir associando essas cenas, essas imagens, aos conceitos de subalternidade e hegemonia.

Como representar a subalternidade?

O termo subalterno foi introduzido nas teorias marxistas no lugar de proletariado por Gramsci, para tentar escapar da censura, mas, como nota Gayatri Spivak,

...a palavra logo abriu novos espaços, como as palavras sempre o fazem, e incorporou a tarefa de analisar aquilo que o termo “proletário”, produzido sob a lógica do capital, não era capaz de cobrir. (SPIVAK apud REIS, 2003, 20)

Assim, o conceito vai ser ampliado servindo a uma série de categorias e sujeitos cada vez mais centrais para as teorias contemporâneas. A produção cultural do subalterno e o debate sobre a subalternidade têm

consolidado uma tendência dominante na teoria crítica, aliás: o discurso sobre a diferença cultural estabelece uma espécie de política das minorias e da subalternidade. As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que redefina o papel das minorias, dos subalternos, dos “deserdados da terra” (lembrando Fanon), do que era chamado de Terceiro Mundo ou de proletariado no marxismo clássico.

Comentando a obra de Spivak (uma das mais destacadas representantes e simultaneamente críticas da teoria póscolonial), Robert Young considera a classificação de subalterno tanto para a historiografia (e no nosso caso específico aqui, a cultura) produzida pelo “Outro”, como o sujeito que a produz.

O historiador subalterno (o subalternista) não apenas localiza instâncias históricas de insurgência, mas também se alinha à subalternidade como uma estratégia para “levar a historiografia hegemônica a uma crise” – o que resulta numa boa descrição da estratégia de orientação do próprio trabalho de Spivak. (YOUNG, 1990, 160)

Ou seja, ao contrário da antropologia clássica ou da historiografia tradicional, a teoria pós-colonial e os Estudos Culturais periféricos poderiam representar a periferia, mais do que isso – já que o pós-colonialismo contesta uma já ultrapassada concepção de representação –, é a própria voz do subalterno que está em jogo. A reescritura subalterna da História, ou a desconstrução do Ocidente feita pelos Estudos Culturais contemporâneos e pelo pós-colonialismo, portanto, implica num constante ataque à hegemonia ocidental e, se não uma completa inversão, a reacomodação do cânone cultural, o descentramento anunciado pelas teorias pós-modernas, enfim.

As zonas de contato entre “Primeiro” e “Terceiro” Mundos, pois, vão se multiplicando nas duas regiões e, como seria de se esperar, no destrocado “Segundo”. A existência de bolsões de “Terceiro Mundo” no “Primeiro Mundo” e seu contrário, o “Primeiro Mundo” no “Terceiro Mundo”, são não

apenas a confirmação da idéia do Espaço Híbrido, como também uma condição sine qua non do capitalismo transnacional e o sinal de que um “mundo” somente está cada vez mais parecido na sua diversidade. Justamente no espaço intersticial, no fluido território intermediário, nessa zona de negociação entre “mundos”, é que está localizado o arcabouço cultural que serve de objeto para a teoria pós-colonial e o instrumental teórico para analisá-lo. Chegamos à idéia de entrelugar;

A crítica formada nesse processo de enunciação de discursos de dominação ocupa um espaço que não está nem dentro nem fora da história do domínio ocidental, mas numa relação tangencial com ele. É o que Homi Bhabha chama de in-between, entrelugar, uma posição híbrida da prática teórica, ou o que Gayatri Chakravorty Spivak denomina catacrese; “a reversão, o deslocamento e a posse do aparato dos códigos valorativos” (PRAKASH, 1992, 8)

O lugar do subalterno na configuração da cultura contemporânea e na crítica, análise e teoria dessa cultura, portanto, está muito diferenciado em contraste com as disciplinas mais tradicionais. É um ponto de observação privilegiado no sentido da multiplicidade desse espaço intermediário. Mesmo que tantas outras teorias e estéticas já houvessem problematizado conceitos como representação, identidade, outridade, hibridismo, colonização, Ocidente, Oriente; com os Estudos Culturais e com o pós-colonialismo esses elementos são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de interrelações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção.

A pós-colonialidade representa uma resposta a uma necessidade genuína: a necessidade de superar a crise de entendimento produzida pela inabilidade das velhas categorias em dar conta do mundo. (DIRLIK, 1994, 352)

Exatamente no foco de todo repensar sobre a subalternidade e suas relações com a identidade nacional e as políticas de superação do subdesenvolvimento, vamos nos encontrar novamente com a dualidade centro-periferia e com a crise em relação a ela. Insistimos que tal crise é a pedra de toque do contemporâneo, que vai repensar as “regras do jogo” da diferença cultural a partir do descentramento. O descentramento vai ser muitas vezes tomado como uma inversão de valores. De repente, as margens passam a centro e o centro a margem, numa celebração catártica das diferenças em desfile.

A singularidade cultural é o campo utópico do subalternista. O subalternista por definição deixa-se permanecer preso à condição problemática básica de, ao mesmo tempo, afirmar e abandonar a singularidade cultural. O subalternista precisa afirmar e, em seguida, encontrar e representar – isto é, precisamente não “construir” – a singularidade cultural do subalterno, tida como diferença positiva diante da formação cultural dominante. (MOREIRAS, 2001, 198)

Os discursos tecidos no entrelugar, as teorias baseadas nas culturas subalternas, as políticas da diferença apontam para um entrelaçamento entre experiência cultural, a prática da crítica e o terreno da política, para um transbordamento da cultura para fora do campo estético. Vão sugerindo, assim, um campo fortemente marcado pela utopia: a utopia dos discursos da heterogeneidade, dos sonhos singulares, de um entrelugar complexo e híbrido. Ou seja, discursos que, num paradoxo sempre intrigante, almejam uma certa harmonia nas diferenças. E assim como a utopia depende da impossibilidade da sua realização, o teórico do entrelugar sabe que está permanentemente denunciando a impraticabilidade de seu projeto.

É uma espécie de dever do crítico de cultura, do teórico da contemporaneidade, resgatar o projeto do discurso da diferença, vendo no entrelugar – concebido não mais como inversão do cânone, como “privilegio” da periferia – as possibilidades de diálogo entre culturas. Seria o ato transgressor (no

melhor sentido) da tradução cultural, como a define Bhabha.

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência”, como Derrida traduz o “tempo” do conceito benjaminiano da sobrevida da tradução, o ato de viver nas fronteiras. (BHABHA, 311)

A estética da periferia

O cinema nacional contemporâneo vem reelaborando insistentemente o problema do periférico, tematizando as “margens” do Brasil das mais diversas formas, especialmente a partir da metade da década de 90, com o chamado “cinema da retomada”. A relação da periferia com o centro permeia filmes mainstream como *Central do Brasil* e *Eu, tu, eles*, mas também títulos ligeiramente mais alternativos ou documentários como *O Invasor*, *O Rap do Pequeno Príncipe* contra as almas sebosas, *Babilônia 2000* e *Notícias de uma guerra particular*.

Poderíamos dizer que, por mais estranho que possa parecer, vem sendo sistematicamente instituída uma espécie de cânone do subalterno nas artes do país. Especialmente a partir da segunda metade dos anos 90, ficou patente a necessidade de inserção das várias subalternidades brasileiras no centro do debate cultural. Como se, finalmente, as diferenças pudessem ser devidamente reconhecidas e valorizadas; como se fosse possível afirmar positivamente o papel das margens na constituição da cultura brasileira. Silviano Santiago, comentando a literatura latino-americana, aproxima-se de uma definição do lugar (ou um entrelugar) ocupado pela diferença:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu tem-

plo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, 28)

Não podemos esquecer, contudo, que essa valorização do subalterno, essa retomada de valores da tradição “popular”, essa inserção da periferia no centro, que tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no “centro” (essa idéia de centro também é igualmente ampla). E chegamos à contradição da instituição desse “cânone do subalterno”: ele também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas. Assim, o multiculturalismo, como fenômeno ligado à disseminação em massa das culturas locais, não pode ser visto sem reservas: mais do que iniciativas independentes “nacionais & populares” ou do que uma utópica rearticulação do local em escala global, ele também é um jogo de interesses recíprocos por parte de empresas, grupos políticos e indivíduos. De certo modo poderíamos concluir que o subalterno e a periferia tornam-se uma moda cultural rentável, constituem-se, de certo modo, como periferia-fashion e subalternos de estimação.

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, talvez seja o exemplo mais bem acabado e mais complexo dessa tendência. Se o livro no qual foi baseado tinha” – mesmo que apenas tangencialmente – algum apelo mercadológico do subalterno (que uma bela edição e campanha da Companhia das Letras acentuaram, aliás), o filme exacerba todas as propensões da periferia como um estilo, ou o estilo da moda. O filme se propõe a fazer uma espécie de genealogia da violência nas favelas e o faz meticulosamente do ponto de vista da imagem e do estilo. A primorosa direção de arte do filme revela as belezas e peculiaridades da favela e dos favelados; figurinos, penteados e props são elementos fundamentais do percurso pela periferia de Meirelles e Lund. Ou seja, transitar pela periferia nesse filme significa estar exposto simultaneamente aos perigos e ao charme da violência do tráfico. A partir de várias influências (confessadas ou não, cons-

cientes ou não) do cinema americano contemporâneo e de outras épocas também (Soderbergh, Spike Lee, Paul Thomas Anderson, Tarantino, o visual Blaxploitation dos anos 70, entre outros), Cidade de Deus é peça-chave da canonização da periferia na cultura brasileira.

Nesse sentido, é relevante atentar para o olhar que Cidade de Deus lança à história da favela, para essa genealogia da violência proposta pelo filme. Nesse processo de canonização periférica, de estilização do subalterno, a nostalgia ocupa um lugar central: talvez fundamentalmente a nostalgia de uma época na qual a Cidade de Deus ficava nos limites da Cidade de Deus. A história narrada pelo filme, além de se ocupar dos detalhes e minúcias da estética das margens, aponta para um passado que é, de certo modo, idealizado pelo presente. E a marca do presente mais conspícua de Cidade de Deus é precisamente a nostalgia pop que atravessa quase todos os produtos da cultura do século XXI (JAMESON, 1994). Cidade de Deus olha nostalgicamente para o passado (anos 60, 70 e 80), mas conta a história de uma maneira que só poderia ter sido elaborada nos anos 2000. Com seus filtros coloridos, com suas cópias fiéis dos caminhões de gás e carros policiais da época, com sua trilha sonora extremamente adequada ao revival do samba-rock atual, com seus figurinos espertos, com o humor típico da narrativa cinematográfica contemporânea, Cidade de Deus transforma a história da favela em história pop.

O que em momento nenhum diz nada contra o filme. Se Cidade de Deus reproduz fielmente o espírito da época, se faz como manda o figurino da cultura pop mundial, ele o faz de maneira ousada, brilhante e consistente. Talvez essa “popificação nostálgica” da história tenha contribuído para algumas reações negativas dos moradores da comunidade retratada (caso do rapper MV Bill, que afirmou existir uma aversão ao filme por parte da população da Cidade de Deus e que o filme demonstra preconceito em relação à vida na favela). Como se houvesse um divórcio irremediável entre o que está sendo apresentado e representado na tela, os responsáveis pelo filme e o público que o vê. É a elite fazendo filmes para a elite ver, ou no máximo, a classe média fazendo fil-

mes para a classe média ver, como já notou Paulo Emilio Sales Gomes sobre o Cinema Novo:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. (...) A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. (SALLES GOMES, 1996, 102-103)

Mas não é exatamente o mesmo caso: são outros tempos e Cidade de Deus seguramente atinge uma parcela muito maior da população que os filmes do Cinema Novo. Se não se representa a periferia e a subalternidade de modo direto ou inteiramente adequado (os documentários recentes, Ônibus 174 e Edifício Master, por exemplo, oferecem maiores possibilidades nesse sentido) no filme, pelo menos se levanta o debate e vai-se muito além do sensacionalismo indigente e emudecedor dos noticiários populares de TV.

A relação do primeiro trabalho de Karim Aïnouz como diretor, *Madame Satã* (2002) com a temática subalterna também é explícita: sua noção de subalternidade está muito próxima da idéia de marginalidade, do conceito de minoria, o foco é o submundo carioca dos anos 30, seus modos e, mais entusiasmaticamente, suas modas. O filme vai se concentrar em um breve período da vida do famoso malandro carioca que ficou conhecido como Madame Satã, João Francisco dos Santos – mais exatamente os meses que antecederam a sua prisão por homicídio em 1932. O curto recorte temporal faz com que

na narrativa prepondera o mito ao invés do rigor histórico. O registro mítico define o tom para o personagem principal, seus coadjuvantes e a ambientação da época. A Lapa de Aïnouz é deliberadamente estilizada; a cidade é apenas sugerida nas cenas noturnas, nos ambientes fechados com suas cores escuras e fortes. Todos os aspectos técnicos contribuem muito eficientemente para a unidade estética do filme. Na esteira da construção do mito, é apresentado um cenário de “estranha beleza” ou “feiúra interessante” no qual transitam personagens de “estranha beleza” ou “feiúra interessante” (ou seja, bem ao gosto “alternativo”, como num editorial de moda da revista *The Face*) formando uma impactante e forte peça cinematográfica.

A concepção visual funciona, pois, muito bem e coesamente. Contudo, *Madame Satã* perde algo de sua força no roteiro e no desenho das relações entre os personagens. João Francisco é o centro em torno do qual gravitam não exatamente personagens, mas caricaturas, que só se sobressaem quando é reforçada essa natureza: a caricatura do travesti afetado, a caricatura da prostituta bondosa, a caricatura da diva decadente, a caricatura do bofe naive... Então, por um lado, temos um personagem principal apresentado com certa densidade e complexidade, por outro, os nexos entre ele e os coadjuvantes parecem completamente irrelevantes e muitas vezes até desinteressantes.

Assim, parece ser desperdiçada a oportunidade de reescrever de modo mais convincente a história da conjuntura subalterna brasileira evocada pelo filme. Se é suficientemente ousado a ponto de mostrar um vigoroso painel de párias, periféricos e subalternos, e competente para imprimir uma aparência densa e subversiva, *Madame Satã*, todavia, apresenta articulações tênues, ligeiras e, em certa medida, vãs entre os elementos desse painel. O filme, sim, tematiza as diversas ordens de subalternidade sugeridas por seus personagens e situações: pobreza, negritude, homossexualidade, prostituição. Mas fica a forte impressão de que confunde subalternidade com estilo de vida alternativo.

Apesar de apresentar um registro totalmente diferente dos dois filmes anteriormente analisados, *Amarelo Manga*, de Cláudio

Assis, acentua a estetização do subalterno, trazendo à tona do modo ainda mais agudo a caracterização dos subalternos excêntricos e da feiúra interessante dos cenários da cidade do Recife. O filme enfoca a vida miserável de vários habitantes do centro depauperado da cidade, especialmente os moradores do Texas Hotel, um lugar imundo e decadente. São várias histórias paralelas: desde o necrófilo Isaac, passando pelo açougueiro adúltero, sua mulher crente e pudica, a bicha afetada, a gorda asmática, a exasperada dona do bar, entre outros. O que se tem é um mosaico de imagens muito forçadamente inusitadas, é a imagem do subalterno como aberração (indo além da caricatura de Madame Satã). Paradoxalmente, na segunda cena descrita no início desse texto, também aparecem figuras do povo, gente ordinária e cenas do cotidiano, que servem como contraponto documental à ficção esmagadora de alguns dos personagens principais e secundários.

Outras contradições: os personagens desse sitcom infernal são às vezes caricatos a ponto de parecerem as estrelas de um freak show que, vez por outra, manda alguém sangrando para a Restauração. Por outro lado, personagens lembram também gente (da rua, do boteco, do barbeiro, do shopping center) que você conhece, conversa ou dá apenas bom dia. Seria o filme real, teatral ou performance de choque estilo Grand Guignol? A confusão é saudável e notável. (MEN-DONÇA FILHO, 2003)

Essa confusão apontada pelo crítico, além de ser um elemento estético interessante, talvez dê uma maior densidade a Amarelo Manga em relação à representação do subalterno: ao oscilar entre a hipérbole freak e o naturalismo etnográfico, ao confrontar personagens verossímeis (a crente, a bicha cafuçu, a dona do bar, o dono do hotel, o açougueiro) e inverossímeis (o necrófilo, a gorda, o padre, os índios que assistem televisão no lobby do Texas Hotel), o filme aponta simultaneamente para a impossibilidade e para a urgência da representação apropriada da subalternidade, da discussão

sobre as instâncias periféricas da sociedade brasileira. Ultrapassando o anedótico e estendendo os limites do grotesco, mas ao mesmo tempo evitando qualquer paternalismo ou pieguice em relação à pobreza e à miséria retratadas, o filme de certa forma anula as possibilidades do sensacionalismo. Pois aqui não é o “estilo alternativo de revista” que está propriamente em jogo (embora ele apareça aqui e ali), mas as tensões de uma urbanidade periférica em carne viva.

Em todo caso, vemos nesses exemplos do cinema nacional, a busca explícita por uma inserção no mercado de cultura mundial. Uma inserção de certo modo garantida pelo espírito do tempo, um momento bem propício no qual as culturas subalternas, ou as imagens de subalternas, não apenas passam a ser percebidas pela cultura central, como passam a ser consumidas na metrópole; o ponto em que a diferença cultural passa a ser encarada quase como estratégia de marketing. A “diferença” e, no caso dos filmes analisados aqui, a identidade subalterna, periférica, marginal, tornam-se peças constitutivas da tentativa de integração ao modelo capitalista global, especialmente em relação aos bens culturais. A idéia de articulação das imagens de subalternidade e da identidade nacional com uma roupagem “globalizada” nesses filmes não só faz parte do *establishment*, como mostra de forma muito clara o funcionamento do mercado cultural no Brasil de hoje.

Epílogo: o subalterno fala outra língua?

Entretanto, ao examinarmos a produção cultural subalterna propriamente dita, ou mais exatamente, ao nos depararmos com as representações de subalternidade tecidas no interior da própria subalternidade, tudo é muito diferente: estamos diante do avesso dessa busca de imagens alternativas, passamos ao largo da reconstrução do típico, da revalorização do excêntrico ou do confronto do etnográfico com o inesperado. A representação do subalterno (as imagens de subalternidade pelo próprio subalterno) é um “negativo” das narrativas hegemônicas.

Tomemos como exemplo a trajetória de Simião Martiniano, um senhor aparentando mais de setenta anos que desde o final da

década de 80 vem produzindo “filmes” em VHS:

São produções de baixo orçamento custeadas pelo próprio Simião e sua equipe, todas elas registradas no Conselho Federal de Cinema. Martiniano escreve, produz, dirige e também costuma atuar em seus filmes. Seu trabalho mistura gêneros estrangeiros e elementos nordestinos com enredos de inspiração autobiográfica e popular. O acabamento é modesto e por vezes descuidado, mas sempre curioso. (HELIODORO, 2002, 6)

Os filmes de Martiniano são realmente curiosos, mas não pelo que têm de tosco ou incompleto, não pelo que apresentam de excêntrico ou trash, mas justamente pela familiaridade, mais ainda, pela fidelidade aos gêneros mainstream do cinema mundial. Entre 1988 e 1999, Martiniano produziu seis filmes, todos eles seguindo à risca as convenções mais básicas de gêneros canônicos como o western, o terror, a comédia, e até as artes marciais. O elemento local (sotaque, locações, a inescapável precariedade da produção) sempre vem à tona, mas o cerne dos filmes, seu espírito e a imagem projetada por eles não têm nada a ver com a subalternidade. Filmes como *O vagabundo faixa-preta* ou *A moça e o rapaz valente* dizem respeito às aspirações universais (não apenas Martiniano, mas toda a equipe que o cerca e também o público que assiste aos seus filmes²).

Quando Martiniano escolhe trechos das trilhas sonoras dos westerns clássicos para compor seus filmes ou insere arremedos de efeitos especiais, como em “A Rede Maldita”, ele está levando a cabo as suas fantasias estritamente hegemônicas.

Hegemônicas pelas suas narrativas, pela sua estrutura de produção (onde ele encarna a figura do realizador completon— produtor, diretor, roteirista, ator — e a sua equipe evoca um starsystem precário e desdentado) e pela suspensão efetiva de qualquer alusão à idéia de diferença cultural. Martiniano desconhece a sua própria condição de subalterno, ele desautoriza qualquer versão autocomplacente de mundo (do seu mundo) e talvez, mesmo

inadvertidamente, esteja desestabilizando o próprio conceito de subalternidade.

Poderíamos dizer quase o mesmo das imagens dos programas de auditório locais do Norte e Nordeste, nos quais também há o estabelecimento desse star-system, de uma ordem que demonstra o divórcio cada vez mais óbvio entre a cultura oficial e canônica (da qual fariam parte, entre outras manifestações, a MPB, o novo cinema brasileiro e a literatura mainstream) e as opções e aspirações estéticas realmente populares e subalternas. Os artistas de tecnobrega e forró eletrônico, com seus cabelos oxigenados, com suas roupas de tecidos sintéticos e suas coreografias limitadas, não querem afirmar o local ou típico, eles almejam a modernidade universalizante do shopping, da tv, das novas tecnologias.

Entretanto, nos casos mencionados acima, a apropriação das narrativas hegemônicas ainda é feita de modo inconsciente e espontâneo, não há nada de programático, e pode-se ver, inclusive, uma espécie de apagamento de fronteiras entre o hegemônico e subalterno. O que pode ser de certa maneira concluído também a partir das peças e dos programas de televisão encenados pelo grupo teatral (e midiático) *Trupe do Barulho*³, nos quais a equalização entre hegemonia e subalternidade vai ser um dos elementos constituintes, onde vai ser feita a reelaboração de narrativas canônicas e vão ser apresentadas as fantasias brilhantes da modernidade brega. Na *Trupe do Barulho*, contudo, até por operar fundamentalmente com paródia, com a farsa, e com a crueldade do grotesco, esses elementos são articulados de modo consciente.

A consciência da subalternidade faz parte da proposta do grupo e a forma de discutí-la (e quiçá superá-la) é assumindo-a escancaradamente, mas ainda assim negando qualquer autocomplacência ou autoexotismo nessa empresa. Pelo contrário, a estratégia de entrada ao hegemônico não tem nada de piedosa:

(A *Trupe do Barulho*) encenou sua autodepreciação em troca de popularidade. Sua agência teria sido, inicialmente, também uma forma de adesão (conivência). Porém, a sua re-

apresentação parece ter tido algum efeito de transgressão nos valores culturais da cidade. Haja vista que, por exemplo, há pouquíssimo tempo atrás, seria muito improvável a presença de um personagem como essa Cinderela (um travesti, negro, pobre e semi-analfabeto) na televisão; muito menos em campanhas publicitárias, vendendo qualquer tipo de produto. (REIS, 2003, 140)

De certa forma, o mundo vislumbrado nessas representações do subalterno (pelo

subalterno) tem certamente algo de utópico, já que há um empoderamento (*empowerment*) previsto nessa apropriação das narrativas hegemônicas, mesmo nas suas formas mais inconscientes. Contrastadas com suas versões mainstreams, as imagens de subalternidade pelo subalterno estão muito menos marcadas pelos preconceitos (positivos e negativos), elas revelam uma maior autonomia por parte desse sujeito periférico, sugerem que é possível ir deslocando as margens, que é possível repensar a idéia de centralidade.

Bibliografia

Beverley, John. *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham: Duke University Press, 1999.

Bhabha, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

Heliodoro, André Carlos Arruda. *Os filmes de Simião Martiniano*. Recife: DCOM – UFPE, 2002. [Monografia de conclusão de curso]

Jameson, Fredric. *Espaço e imagem. Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994.

Leite Neto, Alcino. “Produção brasileira atual é ‘cinema ONG’”, Folha de S. Paulo, 22 de novembro de 2003.

Mendonça Filho, Kleber. “Freak show de pudor e perversão”, Cinemascópio. <http://cf1.uol.com.br:8000/cinemascopio/criticassf.cfm> (acessado em outubro de 2003).

Moreiras, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

Prakash, Gyan. “Postcolonial Criticism and Indian Historiography”, *Social Text* 31-32 (1992), pp.6-18.

Reis, Luís Augusto da Veiga Pessoa. “Trupe do Barulho, vozes silenciosas. Entre

o teatro e os mass media: o sucesso do subalterno no Recife dos anos 90”. Recife: PPGCOM”– UFPE, 2003. [Dissertação de mestrado]

Sales Gomes, Paulo Emílio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Young, Robert. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. London/New York: Routledge, 1995.

Young, Robert. *White Mythologies. Writing History and the West*. London/New York: Routledge, 1990.

¹ Universidade Federal de Pernambuco.

² Os filmes de Simião Martiniano têm sido exibidos primordialmente em sessões especiais em cidades do interior de Pernambuco.

³ “Por exemplo, em todos os eles (os espetáculos da Trupe do Barulho), os atores interpretam papéis femininos, isto é, atuam vestidos de mulher, uma vez que o verdadeiro gênero do personagem nunca é revelado de forma clara à platéia: não se sabe ao certo se são mulheres ou travestis. (...) Diversas formas de preconceito são trazidas à cena. As minorias são ridicularizadas impiedosamente. A crueldade se faz presente em cada gesto, em cada fala.” (REIS, 2003, 9)