

QUANTO VALE O SHOW DOS SUBALTERNOS? POP STARS DE PERIFERIA EM AMOR, PLÁSTICO E BARULHO DE RENATA PINHEIRO

HOW MUCH IS THE SUBALTERN SHOW WORTH? PERIPHERAL POP STARS IN RENATA PINHEIRO'S AMOR, PLÁSTICO E BARULHO

Aline Lisboa*

Osvando José de Moraes**

RESUMO:

Este artigo propõe a análise da representação de grupos subalternos no filme pernambucano *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, examinando as personagens centrais e os principais temas da obra. O percurso metodológico utiliza a análise fílmica, com base em Vanoye e Goliot-Letè (2011), a fim de propor uma acurada observação, descrição e discussão acerca do filme, estabelecendo uma relação com teorias que discutem Estudos Subalternos e cinema de Terceiro Mundo em uma perspectiva revisitada de cinema periférico contemporâneo. Para tanto, Gayatri Spivak, Homi Bhabha, Djamilia Ribeiro, Patrícia Hill Collins, Ângela Prysthon e Robert Stam são alguns dos autores que embasam nossas argumentações teóricas. Os resultados de nossa investigação apontam para um agenciamento de vozes de mulheres subalternas, realizado pela diretora do filme aqui analisado, sendo este feito de modo responsável, através do trabalho cênico das atrizes principais e da construção de todo contexto trabalhado no filme.

PALAVRAS-CHAVE:

Cinema de Pernambuco, grupos subalternos, representação.

ABSTRACT:

The purpose objective is to analyze the representation of subordinate groups in Renata Pinheiro's Pernambuco Love, plastic and noise (2013), examining the central characters and the main themes of the work. The methodological path uses Vanoye's film analysis; Goliot-Letè (2011), in order to propose an accurate observation, description

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia pela UNESP. aline.lisboa@unesp.br.

** Professor do Programa de Pós-graduação em Mídia e Tecnologia na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Doutor em Comunicação pela ECA-USP. osvando.j.morais@unesp.br

and discussion about the film, establishing a relationship with theories that discuss Subaltern Studies and Third World cinema, in a revisited perspective of contemporary peripheral cinema. To this end, Gayatri Spivak; Homi Bhabha; Djamila Ribeiro; Patricia Hill Collins; Angela Prysthon; Robert Stam are some of the authors who support our theoretical arguments. The results of our investigation point to an agency of the subaltern women's voices performed by the director and that this is done responsibly, through the acting of the actresses and the construction of the entire context worked on in the movie.

KEYWORDS:

Pernambuco's cinema, subaltern groups, representation.

INTRODUÇÃO

Em nosso trabalho levantamos possibilidades de pensar a voz, o agenciamento e a representação de questões subalternas a respeito de temas trabalhados no filme *Amor, plástico e barulho* a partir das personagens centrais Jaqueline (Maeve Jinkings) e Shelly (Nash Laila) fazendo uso da acepção de Spivak (2010) acerca dos chamados “sujeitos subalternos”. A fim de avançar em nossas investigações, torna-se necessário compreender as relações de poder em uma instância de ordem socioeconômica e, para isso, utilizamos os conceitos de Ribeiro (2017) e Collins (1997) sobre lugar de fala e a correspondência existente entre essas definições e mulheres da periferia urbana de Recife, representadas no filme em questão.

Em *Amor, plástico e barulho* percebemos que o agenciamento da voz dos subalternos segue um modelo de representação questionado por Spivak (2010) em *Pode o subalterno falar?*. Tal proximidade nos conduz a pensar sobre o modo como é feito esse agenciamento e como são retratadas as personagens Jaqueline e Shelly, artistas da cena tecnobrega da periferia de Recife, que sonham com fama e ascensão social, mas precisam, por vezes, se submeter a situações humilhantes para sobreviver na cidade. Neste sentido, esse trabalho propõe pensar como o filme funciona enquanto espaço intermediário de representação da mulher subalterna e de que maneira se dá o agenciamento de sua fala através da enunciação criada pela diretora.

Essas observações são importantes, já que uma de nossas propostas é pensar, também, articulações próprias de um cinema periférico contemporâneo produzido em

Pernambuco, examinando como elementos da narrativa apresentados em obras desse atual cinema, emergem como possibilidades diferenciadas no decurso de sua construção, apresentando a denúncia social e, até mesmo, inovações de ordem estética na produção cinematográfica brasileira. Não por acaso, utilizamos procedimentos metodológicos da análise fílmica em uma abordagem dos autores Vanoye e Goliot-Letè (2011), examinando particularidades da narrativa de *Amor, plástico e barulho* que dizem respeito às representações das personagens e dos principais temas trabalhados no filme.

A atividade analítica consiste na seleção de sequências do filme, que servem de amostragem para examinar, descrever e associar os excertos às Teorias do Terceiro Cinema e aos Estudos Subalternos, estabelecendo uma conexão com autores como Ângela Prysthon, Robert Stam, Spivak, entre outros, que discutem questões dos sujeitos subalternos e do cinema periférico em uma visão ampliada e revisitada a partir de uma concepção contemporânea do que é esse cinema. Neste caso, o filme se torna o ponto de partida e de chegada da análise, desconstruindo-o e reconstruindo-o técnica e esteticamente, a fim de lançar hipóteses que resultem em reflexões, a partir da obra. (VANOYE; GOLLIOT-LETÈ, 2011)

SUJEITOS SUBALTERNOS E QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO

Em uma concepção pós-colonialista amparada em Spivak (2010, p. 57), na qual “o sujeito subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo”, intencionamos refletir acerca de questões subalternas no atual contexto nacional. Abordamos o caso de Recife, embarcando em discussões trazidas por autores como Homi K. Bhabha, que defende, entre outras ideias, a ambivalência e o hibridismo como aspectos presentes na construção da identidade do sujeito em um determinado cenário cultural.

Para Bhabha, a ideia que permeia o constructo identitário amparado no hibridismo, originária de Mikhail Bakhtin, se caracteriza, sobretudo, como uma confrontação dialógica demonstrada na relação colonial entre as posições de poder: sujeito colonizado e o colonizador. Na verdade, o que se discute com essa prerrogativa é que o hibridismo cultural implica tanto em uma condição, quanto em um processo.

Se tomarmos como referência a cidade de Recife e seu lócus periférico, observamos a ambivalência e o hibridismo em relações que se estabelecem entre os sujeitos sociais em situações adversas, além de questões de poder instauradas entre eles. No filme de

Renata Pinheiro, podemos exemplificar isso através da relação entre as personagens Shelly e Jaqueline que, mesmo caracterizadas como sujeitos da subalternidade, as confrontações de poder entre elas, em determinados momentos, produzem efeitos diferenciados que destacam as relações de alteridade desses sujeitos. Percebemos isso quando Jaqueline, em sua fala, tenta diminuir a importância do papel de Shelly na banda por ela ser dançarina e não cantora. Neste momento, a partir da posição que ocupa na banda, ainda que em uma condição subalterna, temos uma relação de poder instaurada entre Jaqueline e Shelly.

Retornemos à Spivak e aos dois sentidos sobre representação a que ela se refere em *Pode o subalterno falar?*, examinando os significados em alemão *Vertretung* e *Darstellung*, em que o primeiro está relacionado ao ato de assumir o lugar do outro ou “falar por”; já o segundo diz respeito ao ato de encenar, performar. Para a autora, existe uma ausência do caráter dialógico na fala das mulheres subalternas e, portanto, sua autorrepresentação não acontece categoricamente por si, mas pelo agenciamento da voz feito por intelectuais - escritoras, cineastas, pesquisadoras, professoras, líderes de movimentos sociais - que muitas vezes falham ao trabalharem questões de representação “falando por”, ao invés de funcionarem como intermediárias, criando espaços de fala para as vozes subalternas ou utilizando a arte como instrumento para agenciar essas vozes, neste caso usando a encenação ou o ato de performar.

Spivak critica que somente através de intelectuais é possível criar espaços de fala e condições de representatividade para a mulher subalterna, sendo preciso combater o silenciamento, não “falando por”, mas sim desenvolvendo formas eficazes de se fazer ouvir a voz dessas mulheres. É o que Ribeiro (2017) denomina como “lugar de fala”, ou seja, pensar em formas válidas de se desenvolver discursos de resistência sem se inserir em um olhar hegemônico, partindo da fala dessas mulheres subalternas. É preciso enxergar que somente tais mulheres podem evidenciar suas experiências, enquanto subalternas, acerca de seus corpos, saberes, falas e gestos.

Ao elucidar essas questões, autoras como Patrícia Hill Collins, Grada Kilomba e Lélia Gonzalez trazem à tona, assim como Spivak, questionamentos sobre a perspectiva de mulheres brancas e intelectualizadas sobre negras, latinas e subalternas, categorias que definem as posições ocupadas no lócus social e como a construção de representações de ordem equivocada podem reforçar estereótipos, intensificando a vulnerabilidade social vivenciada.

Enquanto espaço legítimo de representação, o cinema brasileiro se destaca por apresentar redefinições em seus formatos nos últimos anos, conforme destaca Rossini et al. (2016, p. 3):

As mudanças tecnológicas, a reafirmação do cinema de gênero e as aproximações com a televisão redefiniram nosso cinema nos últimos quinze anos. Além disso, a abertura para novos mercados audiovisuais, que possibilitaram o trânsito de atores, atrizes, técnicos, diretores fez com que a produção nacional definitivamente saísse do seu nicho. [...] Pensar o cinema brasileiro não é mais falar apenas do cinema da fome, ou do escracho ou da marginalidade. Outras formas estético-narrativas passaram a ser reconhecidas pelo público, embora nem sempre pelos pesquisadores ou críticos de cinema.

Tais observações dos autores nos fazem refletir sobre como o campo cinematográfico brasileiro se tornou diversificado, não apenas em suas temáticas, como também em seus modelos de produção. Enquanto expressividade estético-narrativa, encontramos uma cinematografia plural e capaz de atender aos mais diversos gostos do público, o que permitiu à cena alternativa de cinemas mais autorais como o de Pernambuco, por exemplo, crescer e se tornar uma realidade em termos de visibilidade, prestígio e audiência, até mesmo fora do país, conforme explicitaremos mais adiante em nosso trabalho.

CINEMA PERIFÉRICO CONTEMPORÂNEO: O CENÁRIO EM PERNAMBUCO

É importante pensar como se formaram certas dicotomias entre os termos “cinema de Terceiro Mundo” e “terceiro cinema”, antes mesmo de adentrarmos em “cinema periférico”. Stam (2013, p. 319) ratifica algumas diferenças entre os termos, sendo o primeiro relacionado à “localização geopolítica” e, o segundo, às “questões ideológicas, culturais, políticas e sociais”. O autor destaca que, a partir de 1980, houve um crescente interesse pelos temas ligados a questões de países do chamado Terceiro Mundo, inclusive fomentando pesquisas sobre grupos subalternos como um todo.

O cinema brasileiro se caracterizava como “cinema de chanchada” (XAVIER, 2004) ainda na década de 1950, entretanto, houve um maior desenvolvimento do cinema de Terceiro Mundo na década seguinte, passando por movimentos como o Cinema Novo e o Cinema Marginal (1968-73). A partir de meados da década de 1970, esse cinema engajado, que apresentava uma estética metafórica do subalterno, perde força e, em

seu lugar surgem produções que exploravam o erotismo e se valiam do humor para conquistar o público da época. A exemplo, podemos citar as chamadas “porno-chanchadas”, que tiveram êxito até meados de 1980, apresentando, posteriormente, certo esgotamento do público.

Se a década de 1980 representou uma lacuna para o cinema de Terceiro Mundo no Brasil, a década de 1990 “significou a reemergência de muitas das questões ligadas ao imaginário político-social das décadas de 60 e 70.” (PRYSTHON, 2009, p. 85). A ressurgência do subalterno em temas desse cinema de retomada deu-se sob uma nova roupagem acerca do universo das periferias, entretanto, foi retratado em cenários urbanos de metrópoles do contexto brasileiro. É neste sentido que enfatizamos as discussões levantadas por Prysthon (2009, p. 80) sobre cinema periférico:

[...]É evidente que o atual interesse pelas cinematografias periféricas não pode ser completamente equacionado ao espírito da contracultura e do cinema dos anos sessenta. [...] Para entender o cinema contemporâneo, faz-se necessário relacionar aspectos históricos que consolidaram a ideia de Terceiro Mundo e os fenômenos culturais que fizeram parte desse contexto.

Para a autora, os temas ligados ao cinema de Terceiro Mundo relacionavam-se diretamente com o que se passava nas esferas marginalizadas da sociedade brasileira da época (1960 a 1970): pobreza, violência, fome e um cenário formado inicialmente por um Brasil rural. A própria ideia de “cinema de Terceiro Mundo” ou “terceiro cinema” evoca uma concepção de cinema feito por e para latino-americanos, que se aproxima das experiências vivenciadas nessa região, possibilitando, inclusive, maior visibilidade da perspectiva dos subalternos, apesar de nem sempre funcionar como espaço legítimo de suas vozes.

Tomando como exemplo de cinema periférico o novo cinema de Pernambuco¹, que teve sua fase iniciada com o filme *Baile perfumado* (1997) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, percebemos traços nítidos dessa modernidade periférica em produções que se seguiram como *Amarelo manga* (2002); *Baixio das bestas* (2006) e *Febre do rato* (2011), todos dirigidos por Cláudio Assis. O teor autoral dessas obras imprime uma estética da crueldade, de modo intimamente naturalista, usando analogias entre o instinto animal e o desejo humano. A obra de Assis se funde entre uma construção caótica na narrativa e nuances poéticas diante da cidade de Recife, que funciona como cenário propício por apresentar espaços urbanos marginalizados em um contexto multifacetado na América

Latina. Para além de demarcações territoriais, Recife é pensado em seus filmes de modo muito mais ampliado, como corrobora Holanda e Castro (2017, p. 15):

[...] Recife surge nos filmes de Assis como espaço urbano que deve ser pensado para além das fronteiras geográficas, econômicas, temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições normativas. Estética, narrativa e experiência urbana surgem reinterpretadas como traços de um possível aprendizado a partir da cidade e de suas “falas”.

Para além de Cláudio Assis, a cinematografia de Pernambuco tem se mostrado diversificada, até mesmo com certa ousadia em suas propostas de roteiro e no modus operandi de suas produções. O gênero documentário, por exemplo, foi resgatado com força a partir dos anos 2000, exercendo inclusive a função de experimentação entre os cineastas da localidade. Filmes como *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000), de Paulo Caldas e Marcelo Luna; *Quinze centavos* (2005), de Marcelo Pedroso e *A onda traz, o vento leva* (2010), de Gabriel Mascaro, são alguns exemplos significativos desse gênero, que vem permeando fortemente a cena audiovisual local nos últimos tempos, trazendo uma abordagem responsável acerca de grupos subalternos e discussões pertinentes sobre relações de poder entre estes e camadas privilegiadas.

Esse tom mais visceral, com sentido de denúncia social, caracteriza o novo cinema pernambucano também como marcadamente crítico e politizado, o que nos conduz a reafirmá-lo como expressivo na quebra de paradigmas. É possível encontrar no Brasil outros cinemas de cunho parecido, como o novo cinema mineiro, que se apresenta como frutífero na cena audiovisual alternativa com produtoras como a Filmes de plástico - oriunda da periferia de Contagem e responsável por exibir para, além do Brasil, cenas cotidianas e vivências do estado mineiro. Podemos citar também o cinema brasiliense, que tem entregue resultados interessantes, com base em temas engajados e delicados, como o recente *Eu sinto muito* (2019), longa de estreia do brasiliense Cristiano Vieira, que aborda o transtorno de personalidade borderline.

Embora as produções atuais de Pernambuco se mostrem desafiadoras em suas temáticas, a questão da mulher na cena audiovisual do estado é similar à do contexto nacional, sendo ainda bastante limitada à visibilidade e valorização dessas profissionais. Diretoras como Dea Ferraz (*Câmara de espelhos*, 2016) e Mariana Lacerda (*Baleia magic park*, 2016) reafirmam a dificuldade em atuar como realizadoras no cenário pernambucano, sobretudo por sofrerem diretamente com a cultura machista presente nesse ambiente. Para elas², a figura feminina, em uma posição de comando, incomoda

fortemente o patriarcado, o que causa uma série de entraves na formação de equipes de trabalho, sendo delegadas às mulheres funções consideradas menores em um set de filmagem, como a direção de arte ou o roteiro.

Renata Pinheiro é outro nome em evidência na cena audiovisual de Pernambuco nos últimos tempos. Responsável pela direção de arte de filmes como *Amarelo manga* (2002), *Árido movie* (2005), *Baixio das bestas* (2006) e *Tatuagem* (2013), começou sua carreira como diretora em 2009 com o curta *Superbarroco*, que levou o prêmio de melhor curta no Festival de Brasília e no Cine PE daquele ano. Desde então, realizou dois longas-metragens - *Amor, plástico e barulho* (2013) e *Açúcar* (2017), este último em parceria com Sérgio Oliveira na direção.

Em nosso trabalho, destacamos uma das obras de Pinheiro para fins de análise, objetivando refletir acerca da representação de mulheres subalternas, diante do olhar de uma figura feminina e seus modos de enunciação e agenciamento das vozes desses grupos. No entanto, antes de adentrarmos na análise do filme em si, evidenciamos apontamentos importantes sobre o ritmo tecnobrega e suas relações com a cultura popular e sujeitos subalternos, traçando um paralelo com o nosso objeto de estudo.

TECNOBREGA OU BREGA POP: RESSURGÊNCIAS DA CULTURA POPULAR PERIFÉRICA

O tecnobrega ou brega pop é uma vertente musical que deriva do brega tradicional, que surgiu na década de 1970 no Norte e Nordeste do Brasil, se espalhando posteriormente pelo país. Em seu trabalho de dissertação, Fontanella (2005, p. 23) destaca a origem desse gênero musical e como se desenvolveu entre as camadas mais populares:

Por volta do final da década de 70 e início da de 80, surge uma nova geração de músicos que “renovam” a música cafona e passam a ocupar as paradas de sucesso: Sidney Magal, Agepê, Peninha, Amado Batista, Giliard, Carlo Alexandre. Gradualmente não só esses músicos, mas os antigos cafonistas ganham o nome de brega. [...] Embora tenha experimentado uma fase de grande sucesso até o início dos anos 90, a música brega gradualmente sucumbiu às classificações pejorativas e foi desaparecendo da mídia de massa.

Fontanella (2005) discute ainda a importância do brega para o surgimento de outros gêneros musicais, como a lambada e o axé na Bahia, além de estabelecer a criação de uma cadeia produtiva própria da periferia em cidades como Recife e Belém, já que nestes lugares, diferentemente da Bahia, não houve estruturação de um mercado musical

com sustentação em uma indústria cultural estabelecida. A saída para os artistas bregas dessas duas cidades foi a manutenção de seus shows em espaços específicos da periferia, tendo como grande público as pessoas daquela localidade.

Com o tempo, a popularização do brega fez surgir um movimento denominado “bregueiro” e em Pernambuco, artistas como Reginaldo Rossi estimularam o ressurgimento pelo interesse da música brega a outras classes sociais, fazendo com que o mercado da música voltasse a promover bandas e cantores desse estilo musical. O autor destaca ainda como a pirataria auxiliou no processo de difusão da música brega e estimulou o consumo do brega pop, subgênero derivado do primeiro, que se popularizou, em especial, a partir de Belém do Pará com bandas como Calypso, ressaltando ainda a influência do estilo de shows do brega paraense sobre a cena bregueira de Recife:

[...] o impacto da chegada dos shows de bandas paraenses foi crucial para a formação do estilo no Recife. Esses shows representavam a chegada de uma estrutura espetacular nas periferias, tratando de temas e usando formas que estavam de acordo com as experiências do público popular, mas também usando os mesmos recursos de palco, iluminação e figurinos chamativos dos shows pops. É a democratização, mesmo que em um circuito underground subalterno, do espetáculo midiático. (FONTANELLA, 2005, p. 23)

Tal afirmativa possui relação direta com o que percebemos em *Amor, plástico e barulho*, já que, esteticamente, temos o exagero e o excesso como elementos que retroalimentam cenários próprios de uma periferia recifense inserida no universo da música brega pop. Deste modo, o Brega Show se apresenta como espaço personificado do que Silva (2018) denomina aqui como *kitsch*, ou seja, uma estética do exagero, que se distancia em absoluto da sofisticação e reitera o que é descartável, barato e considerado de mau gosto. Os cenários coloridos e com o uso de materiais banais formam uma estética do descartável que se estende pelo design de produção do filme e compõem as personagens Shelly e Jaqueline, desde os excessos de cores em seus figurinos e suas maquiagens, até a mimetização tosca de mulheres brancas, loiras e magras em seus corpos.

Para Silva (2018), essa estética é responsável não somente pelo caráter de composição visual de *Amor, plástico e barulho*, mas sobretudo pela própria natureza das subjetividades que atravessam as personagens centrais. Um exemplo disso é quando presenciamos Shelly comprando uma tintura de cabelo no tom loiro platinado em um momento que se encontra fragilizada. Em meio a luzes e uma canção fictícia, a garota se enche de esperança, acreditando estar ali o segredo do sucesso para sua carreira. Com efeito,

constatamos a tentativa de Renata Pinheiro em criar um imaginário próprio das personagens através de cenários e situações influenciadas por uma estética *kitsch*, traduzindo também o real estado de espírito delas por meio de situações fantásticas.

A respeito do tecnobrega, no filme em questão, com seus arranjos eletrônicos, temas românticos e um misto de passado e presente que se fundem em um ritmo dançante, detectamos ainda a forte ligação deste ao movimento brega dos anos 1970 e 1980, com grandes nomes como Amado Batista, Reginaldo Rossi e Augusto César, ao passo que o agenciamento feito por Pinheiro se distancia de uma abordagem popular folclórica como algo exótico, em um contexto pejorativo da cultura periférica.

Essa observação pode ser comprovada em diversas passagens do filme, quando nos deparamos com um universo construído de modo naturalizado acerca do ritmo tecnobrega diante do cotidiano de Shelly e Jaqueline: os ensaios da banda Doce Veneno, quando ouvem o ritmo em suas casas no momento de lazer e ao se apresentarem convictamente em seus shows. Não somente estas passagens, como outras no filme, reforçam a intenção da diretora em trazer à tona as vivências de mulheres subalternas que reivindicam seus espaços, suas demandas, a partir de códigos sociais bastante particulares e distintos dos que tangenciam as camadas mais privilegiadas.

De modo seguro, constatamos que Pinheiro possibilita dar protagonismo às camadas mais populares através do universo do *star system*, próprio de um movimento bregueiro instaurado nas periferias de Recife. É o que Soares caracteriza como “espacialidades bregueiras” (2017, p. 55-56), ou seja, “perceber tal cenário como resultante de (re) organizações, combinações e ambientes de performatização de gêneros musicais populares”, neste caso, a periferia de Recife em suas transmutações a partir da performatividade das personagens centrais, Jaqueline e Shelly, em uma cultura permeada pelo tecnobrega.

A fim de observarmos de modo mais acurado a representação de mulheres subalternas que perfazem a cena periférica recifense em um âmbito do brega pop, passamos ao tópico final deste trabalho, que busca analisar *Amor, plástico e barulho* fazendo uso metodológico da análise fílmica, com base em Vanoye e Goliot-Letè (2011), examinando aspectos narrativos, estilísticos, visuais e sonoros, a partir de averiguações sistemáticas sobre a obra e com base em outros trabalhos que já a analisaram.

ENTRE A DECADÊNCIA E O STAR SYSTEM: QUINZE MINUTOS DE FAMA EM AMOR, PLÁSTICO E BARULHO

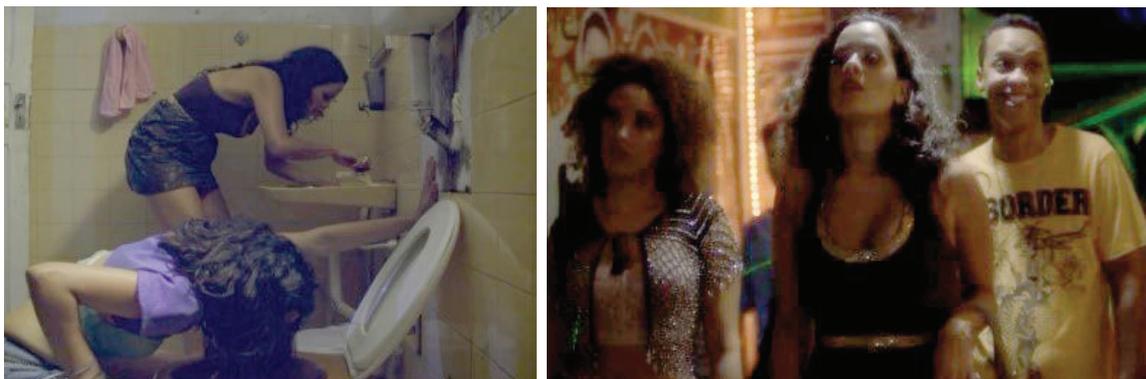
Em nossa análise, selecionamos algumas sequências do filme de Renata Pinheiro, a fim de examinar questões de representação de mulheres subalternas, realizada a partir das atrizes Maeve Jinkings e Nash Laila, que incorporam as personagens Jaqueline e Shelly, respectivamente, e como Renata Pinheiro agencia as vozes de sujeitos subalternos, a partir do ato de performar dessas atrizes.

Para tanto, selecionamos seis passagens do filme em que decompomos, através do método análise fílmica elementos constitutivos da obra de Pinheiro, observando desde questões técnicas como cenários, figurino, maquiagem, trilha sonora, até a própria diegese do filme e a desenvoltura das personagens em consonância com os temas que se apresentam na narrativa.

O próprio título do filme expressa o que vem a ser revelado durante seus 83 minutos de exibição, ou seja, a superficialidade humana e a efemeridade dos sentimentos e das coisas. *Amor, plástico e barulho* nos toca profundamente por ser incisivo ao questionar uma sociedade capitalista patriarcal, calcada na volatilidade, na liquidez, em um eterno jogo de aparências. Renata Pinheiro transita entre temas que vão desde a especulação imobiliária (uma constante em filmes do novo cinema pernambucano) até o cotidiano de mulheres da periferia de Recife, que buscam seus quinze minutos de fama em um universo do *star system* da *cultura tecnobrega*³.

A primeira sequência selecionada para análise (Figura 1) começa com Jaqueline e Shelly, ambas se recompondo em um banheiro de boate até o momento em que voltam à pista de dança para, em seguida, voltarem para casa. Uma câmera fixa é utilizada para agrupá-las em um plano médio através de uma tomada lateral, que consegue nos dar a noção exata do espaço trabalhado na *mise-en-scène* proposta.

A partir de um enquadramento que propicia o posicionamento e a movimentação das atrizes, conseguimos perceber o jogo de aparências em que as duas vivem cotidianamente, ora demonstrando *glamour* e felicidade, ora deprimidas e adoecendo em ambientes repulsivos que não condizem com o que de fato desejam. Elementos como figurino e maquiagem reforçam a proposta estética da construção das personagens, mulheres subalternas da periferia de Recife, que se utilizam de vestimentas chamativas para exibirem seus corpos e serem desejadas.

Figura 1: Shelly e Jaqueline disputam atenção

Fonte: Frame de Amor, plástico e barulho.

A busca por fama e atenção é motivo de disputa entre Shelly e Jaqueline, desencadeando um clima que vai de admiração à rivalidade entre as duas personagens, algo bastante comum no universo do *star system*, seja de elite ou periferia. Nesta sequência, percebemos isso através do modo com as duas dividem o mesmo parceiro de dança na pista, ou ainda como tentam roubar a cena uma da outra quando entram no salão.

A trilha sonora iniciada antes mesmo das imagens surgirem na tela, denota, em primeira instância, como os elementos sonoros neste filme são fundamentais para a construção das personagens, o que fica nítido desde o próprio título do filme a partir da palavra “barulho”. Tal escolha lexical delega relevância à banda sonora empregada na obra de Pinheiro, termo que, segundo Carreiro e Alvim (2016), é mais interessante de ser utilizado do que trilha sonora, por compreender todos os componentes sonoros do longa-metragem, como música, vozes e ruídos.

Neste sentido temos nesta primeira sequência, um misto de corpos que se fundem em meio à batida tecnobrega em um cenário muito particular de bailes noturnos da periferia recifense. A direção conduz nosso olhar através de Shelly e Jaqueline em uma ambientação que remete a cores reluzentes, corpos dançantes e um ritmo que revela aos poucos o que *Amor, plástico e barulho* tem para nos contar.

À medida que o filme cresce e ganha forma, começamos a conhecer as personagens centrais, Shelly e Jaqueline, esta última vivida por Maeve Jinkings, mãe solo, que vive longe da filha e tenta a qualquer custo manter-se no auge da carreira como vocalista de uma banda; já Shelly, interpretada por Nash Laila, sonha em ser cantora, mas não passa de uma dançarina estreante, que tenta seduzir homens por interesse a fim de ascender a um novo *status* na carreira.

As duas fazem parte da banda *Amor com veneno*, Shelly como dançarina, Jaqueline como cantora, sendo esta última já bastante conhecida na cena do tecnobrega da periferia recifense. No entanto, algumas passagens do filme mostram o quanto Jaque (como é carinhosamente apelidada) demonstra insatisfação por não ser mais tão reconhecida, perdendo espaço para Shelly e outras garotas mais jovens, o que a incomoda bastante, deixando-a irritada e, posteriormente, deprimida.

Concernente a isso, percebemos que o conflito feminino em relação à beleza e juventude passageiras é um dos focos temáticos da direção, já que esta nos lança um olhar muito particular, materializando um “lugar de fala” - expressão de Ribeiro (2017) - próprio de quem vivencia experiências parecidas neste sentido. No entanto, Pinheiro não trata a questão em si sob uma perspectiva pessoal, tendo como propósito compreender de que modo o *locus* social ocupado por essas mulheres - representadas em sua obra pelas atrizes - restringem oportunidades de melhorias em suas vidas e de como são descartadas à medida que envelhecem.

Uma passagem que ilustra bem essa discussão é quando Jaqueline fala sobre como o sucesso é descartável e passageiro e o compara a um copo plástico “vagabundo”. A personagem se sente desfavorecida em relação à juventude de Shelly, mas se vangloria por ser cantora e acaba diminuindo as dançarinas para atingir sua rival. Este é só um dos vários momentos em que a diretora explora o *star system* do tecnobrega em Recife como pano de fundo para tecer críticas à sociedade patriarcal, que incita a rivalidade entre mulheres e a concepção sexista de que com o avançar da idade elas são descartáveis e devem ser substituídas por outras mais jovens.

Figura 2: Jaqueline sobre o sucesso descartável



Fonte: Frame de *Amor, plástico e barulho*.

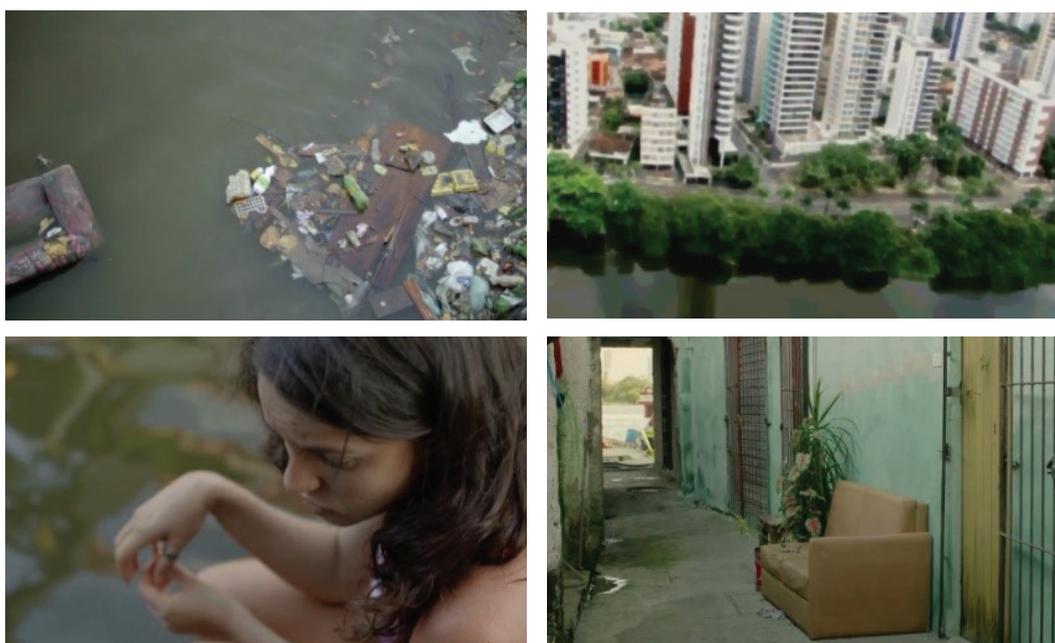
Consoante a essa sequência, apresenta-se outra que reflete não somente a insatisfação de Jaque, como seu sentimento de solidão e angústia. Ela pede aos bailarinos da banda *Amor com veneno* para saírem do palco porque precisa afinar o microfone, em

seguida a cantora, de forma emocionada, canta *Chupa que é de uva*, da banda Aviões do forró, demonstrando um sentimento de angústia e dissabor em relação a sua carreira. Tais sensações são traduzidas de modo bastante perceptível, já que a personagem canta com a voz embargada, até culminar em um choro silencioso durante o refrão da canção. Neste momento, percebemos o quanto Jaque se sente solitária e em estado de decadência, em uma frágil carreira, que a todo momento precisa satisfazer os desejos de um universo masculino, através da sedução e manutenção da beleza e juventude.

Por conseguinte, faz-se necessário refletir sobre a localização de grupos subalternos no que diz respeito às relações de poder, percebendo questões como gênero, etnia, classe e sexualidade como categorias que implicam diretamente na construção de uma estrutura social que favorece ou não os sujeitos, pensando-os como grupos e não como indivíduos. Esse é o argumento utilizado por Collins (1997) para compreender de modo mais eficaz como se dá a desigualdade entre classes e, não, entre sujeitos individuais, já que, para a autora, é mais comum encontrarmos experiências distintas entre indivíduos do que necessariamente entre grupos.

Neste sentido, identificamos na próxima sequência (figura 3) contrastes entre o desenvolvimento da cidade e os espaços periféricos (lixo acumulado, terrenos baldios, espigões em construção, esgoto a céu aberto etc.), já que, em um dado momento, grupos subalternos se misturam aos cenários das classes abastadas, mas suas realidades são bastante distintas.

Figura 3: Dicotomias presentes em Amor, plástico e barulho



Fonte: Frames de Amor, plástico e barulho.

Destacam-se aqui as contradições existentes em Recife, uma cidade multifacetada, ora percebida como uma metrópole em pleno desenvolvimento, ora como uma realidade atrasada, violenta e de alta miserabilidade, forçando os grupos subalternos a reagirem de qualquer maneira em nome da sobrevivência, como é o caso das personagens de Nash Laila e Maeve Jinkings. Neste caso, tanto Shelly, quanto Jaqueline apresentam experiências pessoais que ora se cruzam, ora divergem, muito embora, enquanto mulheres inseridas em uma classe subalterna, partilhem de problemas semelhantes em relação às desigualdades sociais. Isso nos remonta ao cuidado que Pinheiro exerce sobre como realizar a enunciação e o agenciamento das vozes de mulheres subalternas a partir da construção de suas personagens e do espaço de destaque que estas ocupam na obra.

Adotando uma acepção *multiculturalista policêntrica*⁴, ou seja, defendendo a compreensão histórica social com base nas relações de poder (SHOHAT; STAM, 2006), Renata Pinheiro elucida questionamentos que atravessam as teorias de Spivak sobre a impossibilidade de o subalterno falar. Desta forma, não é difícil aliarmos estas questões à representação das personagens Shelly e Jaqueline no filme, já que ambas, apesar de se situarem à margem no contexto social, funcionam como participantes ativas na construção cultural daquela localidade, em um cenário típico da periferia de Recife, permeado pelo tecnobrega.

O lugar silenciado do subalterno, que é enunciado pela intelectual, de acordo com Spivak, é simbolizado na obra de Pinheiro de modo diferenciado em seu agenciamento, trazendo as figuras das mulheres subalternas como transgressoras no modo de interpretar a condição de opressão a que são submetidas, como problematizam Collins e Kilomba (*apud* Ribeiro, 2017, p. 74):

[...] Será que o subalterno nunca rompe o silêncio? Tanto Patrícia Hill Collins quanto Grada Kilomba consideram problemática essa afirmação de Spivak do silêncio do subalterno se esta for vista como uma declaração absoluta. Para as duas pensadoras, pensar esse lugar como impossível de transcender é legitimar a norma colonizadora, pois atribuiria poder absoluto ao discurso dominante branco e masculino.

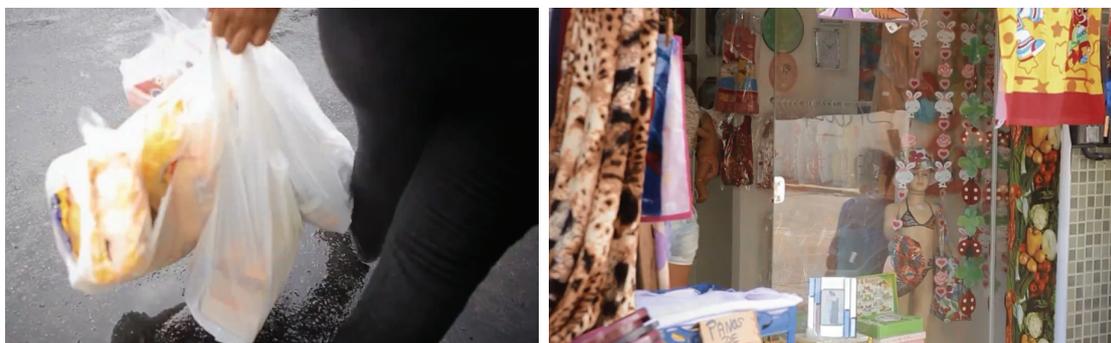
Desta forma, identificamos uma tentativa de Pinheiro em demonstrar participação ativa das personagens em um cenário periférico conflituoso, mesmo apresentando limitações em suas falas e até mesmo concordando, muitas vezes, com o discurso hegemônico branco, patriarcal, capitalista e percebendo-o como modo de sobrevivência. No entanto, a diretora não se revela negligente em suas práticas de enunciação já que, de modo desafiador, realiza uma abordagem crítica em uma perspectiva realista-dramática, tanto narrativa, quanto estética.

Sequências como a que Jaqueline grava um videoclipe, ou ainda quando Shelly finalmente consegue se apresentar no programa de TV Brega Show são exemplos de como essas mulheres tentam reagir desesperadamente às condições subalternas às quais estão sujeitas. Além disso, o tom realista permeado por uma “estética da autenticidade” (STAM, 2013, p. 317), provoca no espectador uma tentativa de imersão na obra, de modo a fundir instâncias entre ficção e realidade, isto é, criar proporções imagéticas que traduzam um efeito do real, através de imagens amadoras inseridas na construção da narrativa. É o que Feldman (2008, p. 61) vai denominar como “apelo realista” na obra audiovisual:

[...] as estratégias do audiovisual contemporâneo têm, progressivamente, investido na construção e intensificação de efeitos de real cada vez mais pregnantes, como indica a proliferação de vídeos-flagrantes, reality shows, imagens amadoras e acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia, dentre tantas manifestações cinematográficas. Essas operações narrativas, junto às dinâmicas do capital, têm deslocado a vida cotidiana e a experiência estética para o centro de seus investimentos, apelando constantemente à “realidade” e a uma experiência de impactante “autenticidade”.

Sobre essa “autenticidade”, percebemos que acontece a todo momento na montagem do filme, quando Pinheiro intercruza imagens documentais às de ficção. Além disso, elementos que se relacionam diretamente com o título do filme como objetos de plástico, produtos descartáveis, desenhos barulhentos e coloridos, imagens de vídeos amadores da internet, bens de consumo barato, dentre outros, são inseridos em planos curtos de modo frenético. Pra tal, a diretora faz uso de recursos sonoros que mimetizam os ruídos produzidos por esses objetos, como relógios e despertadores, a fim de provocar sensorialmente no espectador uma proposta estética *kitsch*, de fato, isto é, da ordem do exagero, do desprezível, do insignificante, do exibicionista.

Figura 4: Apelo realista em Amor, plástico e barulho



Fonte: frames de Amor, plástico e barulho.

Elementos que corroboram essa estética da autenticidade são constantes nas propostas de realizadores pernambucanos, já que incorporam em seus cinemas procedimentos narrativos que criam artifícios ficcionais, tanto na captura das imagens, quanto no tratamento das mesmas, a fim de gerar o que Feldman (2008) designa também como apelo realista. Deste modo, percebemos em filmes do novo cinema pernambucano, aspectos que remontam à “cruza” dos tipos humanos e da própria cidade de Recife, sendo esta, muitas vezes, uma personagem à parte nas obras, assim como acontece em Amor, plástico e barulho.

Tais aspectos conferem uma espécie de assinatura estilística a este cinema, que utiliza, também, o improviso na *mise en scène* como estratégia de aproximação com o real. Percebemos o uso deste recurso no filme quando a diretora busca apelar de modo realístico para a construção das personagens, ou ainda em questões técnicas como cenários, figurinos e maquiagem para validar um discurso crível e autêntico em sua construção fílmica, ou ainda quando se vale da presença de muitos figurantes em cenas abertas, nas ruas, a fim de criar um sentido mais verossímil, próximo da realidade cotidiana.

O improviso, por sua vez, acaba por resultar em uma autenticidade gerada pelo próprio artifício, ou seja, a intencionalidade de parecer real faz com que se capturem cenas em que o elenco esteja à vontade durante a *mise en scène*. A utilização de diálogos que remetem ao cotidiano de mulheres subalternas da periferia recifense é um exemplo de como não apenas o apelo visual foi pensado pela diretora para estabelecer uma conexão com a realidade, mas sobretudo a construção da subjetividade de Jaqueline e Shelly, em especial. Exemplo disso é quando na sequência final (figura 5), Jaqueline convida Shelly para ir ao bar, segundo ela, a fim de “desopilar”. As duas bebem cerveja, enquanto ouvem músicas bregas e desabafam em meio a um cenário típico da periferia de Recife, com ruas não asfaltadas, crianças em situação de risco, animais abandonados, bares e casas noturnas inóspitas, elementos representados através de planos gerais e abertos.

Pouco antes dos créditos finais, as duas se entreolham, se abraçam e demonstram afeto uma pela outra, validando, neste momento, um caráter de empatia entre mulheres de periferia que se reconhecem e vivenciam realidades próximas. Este é mais um empenho da diretora em reforçar um sentimento de sororidade entre mulheres que experimentam vivências semelhantes, apesar da rivalidade alimentada por uma cultura machista introjetada em um sistema capitalista.

Figura 5: Empatia e sororidade entre Jaqueline e Shelly

Fonte: Frames de Amor, plástico e barulho.

Esta sequência demarca também um momento de ruptura para Jaqueline, quando se desfaz de suas roupas e acessórios e inicia um processo de retomada pessoal para ir em busca de uma nova trajetória. Ela desiste da carreira de cantora e é aqui, neste momento, que consegue se conectar com Shelly, ou seja, quando aquele universo do *star system* tecnobrega não a interessa mais. Por outro lado, percebemos que, neste momento, Shelly inicia seu percurso de ascensão na carreira, tornando-se agora cantora, o que almejava há algum tempo.

Finalmente, a última cena (figura 6), concomitante aos créditos finais, mostra Shelly sendo abordada, na rua, por um homem em um carro, que pergunta a ela quanto custa o programa. Ela reage indignada, afirmando ser “uma artista”. No momento em que entra no ônibus, a trilha sonora se torna protagonista e os tons de neon remetem à estética *kitsch*, tangenciando a obra de Pinheiro diretamente ao universo da cultura bregueira pop dos clubes de Recife. Em um dado momento, Shelly parece estar à margem dos problemas que ainda precisa enfrentar para atingir seus objetivos. Nesta passagem interpretamos essa transformação do cenário, com luzes coloridas neons, como um espaço utópico do possível, isto é, um momento de catarse vivenciado pela personagem como meio de sobreviver à dura realidade em que vive.

Figura 6: Shelly na sequência final do filme

Fonte: Frames de Amor, plástico e barulho.

O destaque da trilha sonora durante todo o filme se dá, em especial, por salientar a banda sonora como elemento marcante da narrativa, aludindo à construção de todo um universo, que ora se interliga ao *glamour*, deslumbramento e aos quinze minutos de fama pelo qual disputam essas mulheres, ora à decadência, solidão e modos de resistência desses grupos subalternos.

A sensibilidade da diretora, em sua proposição fílmica, comunga com elementos próprios da cena da música brega em Pernambuco, remetendo a uma crônica particular deste universo, tão pouco explorado ainda pelo cinema nacional. O que depreendemos de *Amor, plástico e barulho* é que, além de possuir uma plasticidade eficiente em traduzir o universo brega pop, a proposta de Renata Pinheiro consegue, com responsabilidade, trazer à tona confluências entre a superficialidade, o descartável e o emaranhado de sentimentos presentes no cotidiano de mulheres subalternas em meio ao *star system* da periferia urbana de Recife.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um espaço de disputa social. É assim que podemos consubstanciar a proposta de Renata Pinheiro em *Amor, plástico e barulho*, o que salienta enfrentamentos necessários em relação à representação de mulheres subalternas da periferia de Recife, que buscam desesperadamente meios de sobreviver em um contexto marcado pela exploração de seus corpos e até mesmo de suas almas.

Em um viés crítico e libertador, a diretora obtém êxito em sua realização, delimitando um olhar diferenciado do que costumamos testemunhar no que concerne à cena da cultura brega no Brasil. O envolvimento causado pela trilha sonora em consonância à plasticidade vibrante presente no filme, conduz o espectador de modo contagiante, estabelecendo um sentimento de ambivalência entre o belo e o corrompido, o *glamour* e a decadência, o sólido e o descartável, a experiência e a juventude. Esta parece, na verdade, ser a grande questão trazida por Pinheiro em sua obra: o caráter contraditório.

Em relação à representação acerca de mulheres subalternas, a partir das personagens Jaqueline e Shelly, constatamos que há de fato um agenciamento feito pela diretora em relação às vozes de grupos subalternos. Agenciamento este que utiliza a encenação das atrizes e a construção de todo contexto trabalhado no filme de modo eficaz, a fim de criar um espaço representativo sobre o modo de perceber o universo dessas mulheres

periféricas em uma conjuntura social, econômica e cultural em uma cidade nordestina situada em um país da América Latina.

Por fim, o fato de elaborar em *Amor, plástico e barulho* uma estrutura muito próxima à realidade vivida por esses grupos subalternos, na cidade de Recife, não compete a Pinheiro um lugar de fala, propriamente, mas possibilita a ela, enquanto mulher intelectual que ocupa um espaço determinante na cena audiovisual de Pernambuco, elucidar as problemáticas desses grupos e agenciar modos de representação que possibilitem suas falas através do ato de performar.

REFERÊNCIAS

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

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. In: *Revista Matrizes*, v. 10, n. 02., São Paulo, 2016.

COLLINS, Patricia Hill. Comment on Hekman's "Truth and Method: Feminist Standpoint Theory Revisited": Where's the Power? *Signs*, v. 22, n. 2, 1997.

FELDMAN, Ilana. O apelo realista. *Revista Famecos*, v. 15, n. 36. Porto Alegre, 2008.

FONTANELLA, Fernando Israel. *A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife*. 2005. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

GONZALEZ, Leila. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Raquel; CASTRO, Gustavo. O cinema-poesia de Cláudio Assis. *Revista Esferas*, ano 6, n. 11, Brasília, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

PRYSTHON, Ângela. Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial. *Revista Periferia*, v. 1, n. 01, Rio de Janeiro, 2009.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROSSINI, Miriam de Souza; OLIVEIRA, Vanessa Kalindra Labre de; NILSSON, Bibiana; ALMEIDA, Guilherme Fumeo. Tendências do cinema brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. *Revista Sessões do Imaginário*, v. 21, n. 35, Porto Alegre, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SILVA, Alberto Inacio de. Representações de gênero no universo kitsch de Amor, plástico e barulho, de Renata Pinheiro. **Revista Via Atlântica**, n. 33, São Paulo, 2018.

SOARES, Thiago. “Ninguém é perfeito e a vida é assim”: a música brega em Pernambuco. Recife: Editora Outros Críticos, 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÈ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FILMOGRAFIA

15 centavos. Direção: Marcelo Pedroso. Recife: [s. n.], 2005. (12 min). Cor.

AÇÚCAR. Direção: Renata Pinheiro; Sérgio Oliveira. São Paulo: Boulevard Filmes, 2017. (88 min). Cor.

AMARELO manga. Direção: Cláudio Assis. Rio de Janeiro: Riofilme, 2002. (100 min). Cor.

AMOR, plástico e barulho. Direção: Renata Pinheiro. Recife: Aroma Filmes, 2013. (83 min). Cor.

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. (145 min). Cor.

ÁRIDO movie. Direção: Lírio Ferreira. Rio de Janeiro: Combogó Filmes, 2006. (120 min). Cor.

BAILE perfumado. Direção: Lírio Ferreira; Paulo Caldas. Rio de Janeiro: RioFilme, 1997. (93 min). Cor.

BALEIA magic park. Direção: Mariana Lacerda. Brasil: [s. n.], 2016. (12 min). Cor.

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Rio de Janeiro: Belavista Cinema e Produção Ltda, 2006. (80 min). Cor.

CÂMARA de espelhos. Direção: Dea Ferraz. Recife: Alumia Produções e Conteúdo, 2016. (76 min). Cor.

A FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. São Paulo: Imovision, 2011. (110 min). Cor.

A ONDA traz, o vento leva. Direção: Gabriel Mascaro. Recife: [s. n.], 2012. (12 min). Cor.

O RAP do pequeno príncipe contra as almas sebosas. Direção: Paulo Caldas; Marcelo Luna. Rio de Janeiro: Raccord Produções, 2000. (74 min). Cor.

RIO, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: [s. n.], 1955. (100 min). Cor.

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Recife: CinemaScópio, 2013. (131 min). Cor.

SUPERBARROCO. Direção: Renata Pinheiro. Recife: Aroma Filmes, 2008. (17 min). Cor.

TATUAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Recife: REC Produtores Associados, 2013. (110 min). Cor.

NOTAS

1. Entende-se por novo cinema pernambucano o momento de retomada que se deu a partir de 1997 com o filme *Baile Perfumado*, de Paulo Caldas e Lírio Ferreira. O movimento resulta de combinações que vão desde incentivos à produção pelo financiamento público, até a mobilização de produtores para alavancar a cena audiovisual em Pernambuco.
2. Entrevista realizada com Dea Ferraz, Mariana Lacerda e Ana Muylaert pelo jornal Folha de Pernambuco em setembro de 2016.
3. O que caracteriza o tecnobrega é a fusão do brega tradicional com a música eletrônica. O ritmo, no Brasil chega primeiro em Belém do Pará no final da década de 90, mas é em 2000 que toma fôlego, difundindo-se posteriormente para todo país, inclusive Pernambuco. O tecnobrega além de um ritmo tornou-se também uma cultura muito particular, própria da noite paraense e pernambucana, dando margem ao surgimento dos Djs do brega, a partir da possibilidade de downloads, novos modos de compartilhamento, armazenamento e edição de mídia sonora
4. A visão adotada pela diretora compactua com as discussões levantadas pelo multiculturalismo policêntrico, sobretudo por perceber as identidades como fluidas e híbridas, assim como Bhabha destaca em *O local da cultura* (1998). Além disso, reforçamos aqui a quebra com a máxima de Spivak, acerca da possibilidade do subalterno poder falar e ser um sujeito ativo em processos constituintes do seu lócus cultural.

Artigo recebido em: 19 de agosto de 2019.

Artigo aceito em: 10 de agosto de 2020.