

## **Cinema Brasileiro Contemporâneo e Subalternidade: Impasses da Representação**

Marinyze Prates de Oliveira<sup>1</sup>

Nas duas últimas décadas, período de fértil produtividade do cinema brasileiro, uma temática tem merecido especial atenção de diretores das mais diferentes regiões do país: a vida dos moradores da periferia dos grandes centros urbanos, marcada pela violência física, moral e social. Se por um lado tal empreendimento pode ser louvado como uma forma de conferir visibilidade às estampas de um Brasil que até hoje se tenta recalcar, por outro muitos críticos buscam compreender o sentido dessa contínua proliferação de filmes nos quais se evidencia a distância que separa pobres e ricos; negros e brancos; moradores das periferias e dos centros das metrópoles brasileiras.

Enquanto Ismail Xavier fala na emergência de um “Cinema-ONG” (apud Pryston, 2004), Ivana Bentes, por sua vez, cunhou a polêmica expressão “cosmética da fome” para definir os filmes que exploram a vida precária dos habitantes das “margens” do Brasil, em contraposição à “estética da fome”, ensaio-manifesto de Glauber Rocha, no qual ele, como observa a autora, “abandonava o discurso político-sociológico corrente na década de 1960 e 1970 de ‘denúncia’ e ‘vitimização’ diante da pobreza, para dar um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à fome, à pobreza e à miséria latino-americanas” (2007: 243). Entre os críticos contemporâneos, nota-se, assim, o empenho em encontrarem terminologias que consigam dar conta da análise de um fenômeno que, embora não seja recente, apresenta hoje matizes diversos. Na visão de Ângela Pryston, “vem sendo sistematicamente instituído um cânone da periferia nas

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia-Brasil. Professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades.

artes do país — uma espécie de espetacularização da subalternidade. As conexões periféricas e subalternas da cultura brasileira podem ser percebidas muito claramente em várias áreas como a música, a literatura, as artes plásticas, a televisão, o teatro, etc.” (2004).

Dentre as produções cinematográficas brasileiras que se inserem nesse “novo cânone”, encontram-se tanto documentários quanto os chamados filmes de ficção, a exemplo de *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, 1990), *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001), *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), *Estamira* (Marcos Prado, 2005), *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000); *Madame Satã* (Karin Aïnouz, 2001), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Uma onda no ar* (Hervé Ratton, 2002), *Maré, nossa história de amor* (Lúcia Murat, 2007), *Era uma vez* (Breno Silveira, 2008).

No presente texto, todavia, optamos por priorizar a análise de *Uma onda no ar*, uma vez que o filme de Ratton proporciona-nos a oportunidade de refletir sobre aspectos de nosso grande interesse: as relações de poder que estruturam a sociedade brasileira; os mecanismos de construção e reforço da subalternidade, que guardam estreitos vínculos com as estratégias de construção da própria nacionalidade; além das tentativas de representação do Outro pelo cinema brasileiro, cujas implicações continuam merecendo atenção.

### **Fora do quadro**

Inspirado na iniciativa verídica de Misael Avelino dos Santos, que em 1980 liderou a criação da Rádio Favela no aglomerado de Serra, em Belo Horizonte, quarta capital de estado mais populosa no Brasil, o filme de Ratton tem como protagonista um jovem negro — Jorge — que desde muito cedo empenha-se, juntamente com um grupo de

amigos da comunidade em que vivem, em criar uma rádio pirata, por meio da qual possam fazer ecoar, como costumam dizer, “a voz livre do morro”.

Na cena inicial de *Uma onda no ar*, a câmera, em um passeio panorâmico, apresenta aos espectadores um amontoado de casinholas nuas, monocromáticas e de formas pouco convencionais, dotando assim a favela não apenas de um caráter espacial, mas elegendo-a como mais uma personagem da história a ser relatada na tela. O filme inicia-se com a Rádio já em funcionamento e, após narrar a prisão de Jorge pela polícia, sob a alegação de estar operando clandestinamente, o diretor recorre ao *flashback* para então mostrar a gênese do mentor da rádio e sua condição de Outro em uma sociedade pautada em valores etnocêntricos. Filho de pai ausente e mãe faxineira, Jorge é construído pelo cineasta à imagem e semelhança da maioria dos jovens negros e favelados — adjetivos no Brasil quase sinônimos.

Estudante de um renomado colégio da rede particular de ensino, graças a uma bolsa que lhe é concedida por ser filho da faxineira da escola — único negro e pobre entre jovens de classe social abastada — ele é vítima constante de manifestações de discriminação por parte de alguns colegas e funcionários. Sua revolta contida explodirá em uma aula de História, na qual os alunos apresentam um seminário sobre a trajetória dos negros no Brasil. Diante da versão oficial, lacunar, pacificadora e equivocada da história brasileira, que apregoa a existência de uma democracia racial no país, nos moldes defendidos por Gilberto Freyre em *Casa grande e senzala* (1999) e convenientemente adotados pela classe dominante brasileira, Jorge decide romper o silêncio. O argumento com o qual finaliza sua fala tem, por si só, uma força aniquiladora: “Se há uma democracia racial no país, por que não posso tomar banho na piscina do colégio?”.

Solidário ao personagem negro e decidido a dirimir qualquer dúvida do espectador sobre o preconceito de que ele é vítima no colégio aristocrático, Ratton

constrói uma outra cena, em que Jorge se atraca no pátio com um colega. Ao perceber o conflito, e antes mesmo de inteirar-se das circunstâncias em que ocorreu, o inspetor é taxativo: “Se você aprontar novamente, Jorge, vou ter que levá-lo para a diretoria”. Ou seja: pela fórmula cristalizada no Brasil, em briga de branco rico com negro pobre, o primeiro é sempre a vítima e o último, o agressor.

O mutismo até então duramente mantido por Jorge permitiu-lhe frequentar um colégio localizado no asfalto, ancorado “no mais familiar e evidente procedimento de exclusão que conhecemos em nossa sociedade, que é a interdição”, como nos alerta Michel Foucault em *A ordem do discurso* (1996). Mostrado até então em planos gerais ou médios, em companhia dos colegas de escola, no momento em que se apossa da palavra Jorge é enquadrado individualmente, em plano americano, através do qual o cineasta constrói uma espécie de rito de passagem do subalterno obrigado a calar-se para o favelado que resolveu lutar contra a humilhação. Após tal incidente, ele decide abandonar o colégio e dedicar-se totalmente à criação da rádio. Ou, em outros termos: resolve reinventar a si mesmo, o que se torna patente quando, na delegacia, enfrenta com audácia e ironia as acusações do delegado. O embate dos dois personagens — perseguido e perseguidor — é sugestivamente exibido em um jogo de campo e contracampo, autenticador de que Jorge passou a habitar uma fenda nas relações de poder com a autoridade branca e porta-voz do sistema hegemônico.

### **Abrindo parênteses**

Dignas de notas são as críticas reservadas no filme à precariedade do ensino público que, bem o sabemos, funciona no Brasil como uma das mais eficientes tecnologias de subalternização. Vítimas de descaso das autoridades por décadas, há muito as escolas públicas passaram a abrigar apenas a faixa mais pobre da população, aquela que não

possui recursos para pagar por um ensino de qualidade. Sem uma boa formação escolar, os jovens pobres — em quase sua totalidade negros — não encontram oportunidade em um mercado de trabalho que exige cada vez mais especialização. Sem salários dignos, não poderão propiciar a seus filhos um destino diferente dos seus.

Nas transmissões da Rádio Favela, são constantes os alertas feitos por Jorge de que, se o governos investisse mais nas escolas, não precisaria gastar tanto em armas. Mas é a afirmação da mãe de Jorge, em sua espontânea simplicidade, a prova cabal do *status* hoje ocupado pelo sistema de ensino mantido pelo governo. Diante do desentendimento do filho com um colega da escola, ela lança a ameaça que aterroriza acima de tudo a si mesma: “Se perder essa bolsa, você vai pra escola pública!”

Enquanto, porém, a mãe sonhava em vê-lo “doutor” — em uma intuição de que somente pelo processo de “branqueamento” conferido pelo título prestigioso o filho seria reconhecido como um cidadão — Jorge vai se conscientizando de que em lugar de negar sua origem humilde, de negro, pobre e favelado, era justamente tomando consciência de sua condição de subalternidade que ele poderia rasurar as construções culturais que pesavam sobre si e os demais membros da comunidade a que pertencia. Emblemática, nesse sentido, é a frase irônica com que abre um dos programas da Rádio Favela: “Aqui é só mais um negro que fala”.

*Uma onda no ar* é, deste modo, um filme que versa sobre personagens atirados para as margens da nação e da proteção que a “comunidade imaginada” (Anderson, 2008) — deveria dispensar-lhes, e que são forçados, pela conjuntura sócio-política em que se encontram inseridos, a lutarem em condições de desigualdade para se tornarem visíveis. Exemplar nesse sentido é a cena em que Jorge aparece preso juntamente com um grupo de homens de condição social semelhante à sua. Amontoados em uma pequena cela, eles se assemelham a bichos enjaulados — uma metáfora talvez dos estreitos limites nos quais podem se mover em uma estrutura social que, como afirma

Zygmunt Baumann, produz “refugos humanos”, como uma “consequência inseparável da modernização, efeito colateral da construção da ordem e do progresso econômico” (2004).

### **Que diria McLuhan?**

Criada inicialmente para falar “do morro pro morro”, em pouco tempo a Rádio vai expandindo seu poder de alcance, passando de uma iniciativa circunscrita a um pequeno grupo de jovens para uma ação de interesse comunitário. Cedo os criadores da rádio se dão conta de que, atingir apenas o espaço da favela já não bastava. Era necessário ultrapassar os limites da comunidade restrita a seus moradores, penetrar no asfalto, invadir as residências, carros de luxo e delegacias de polícia. Enfim, tentar promover abalos nos espaços blindados do Brasil Oficial e produzir um efeito disruptor na integridade do discurso hegemônico, já que, como defendia Brau, o poeta de insustentável leveza que é acidentalmente assassinado, “o ar não tem dono”. Em outras palavras: o Brasil deveria pertencer a todos os brasileiros.

Para concretizar tal objetivo, nenhum outro instrumento se mostrava tão adequado para Jorge e seus colegas quanto os meios de comunicação de massa, vistos por McLuhan, na década de 1950, como extensões do homem (1995). Por meio dessa prótese, eles deslocam o regime de subalternidade a que foram relegados e, a partir do instante em que a Rádio Favela chega ao asfalto, a invisibilidade do subalterno torna-se, paradoxalmente, ainda mais visível. A pensar desta forma, a rádio não corresponderia, nesse caso, a uma extensão da voz do excluído, mas sobretudo a um atestado de sua impossibilidade de expressar-se dentro do regime habitual concedido aos segmentos sociais legitimados política e culturalmente.

Se Jorge na rádio não é mais um subalterno nos termos convencionais, no asfalto não ocupa a posição de um igual. Logo, a estratégia de fissuramento dos muros que separam favela e asfalto no filme de Ratton não possibilita aos subalternos transcenderem sua condição de exclusão social e alçarem ao poder constituído. Jorge consegue falar também para fora de sua comunidade, é certo, mas em nenhum momento torna-se efetivamente parte desse outro mundo, exterior e privilegiado. No máximo, ele passa a habitar um “entre-lugar” — conforme a expressão cunhada por Silviano Santiago no antológico ensaio “O entre-lugar do discurso latino americano” (2000) e disseminada por Homi Bhabha em *O local da cultura* (1998) que, se por um lado lhe confere certa visibilidade, por outro é insuficiente para possibilitar-lhe o abandono de sua condição de subalternidade ou mesmo para promover uma inversão da posição de inferioridade até então ocupada na rígida hierarquização que organiza as relações sociais na Nação-Brasil.

Prova disso é o fato de que, ao final, o delegado desiste de persegui-los e de fechar a rádio, por reconhecer que ela é incapaz de alterar a equação de poder que lhe cabe, como uma autoridade oficial, zelar para que seja preservada. Se a fala do subalterno não é reconhecida, logo ela não é ouvida, como quer Gayatri Spivak (2010). A esse respeito, também é sintomático o fato de que o prêmio concedido à Rádio Favela pelas Nações Unidas não chancela um reconhecimento da potência da voz dos subalternos contra as forças político-culturais dominantes. Atesta, antes de tudo, uma recompensa pelo trabalho de prevenção contra a adesão dos jovens da comunidade ao tráfico de drogas, o que equivale dizer que os efeitos da atuação da rádio continuaram sendo vistos como uma intervenção local, sem maiores reverberações na economia de poder praticada no asfalto. O ar, portanto, pelo qual a onda se espalha, assume a condição de “não-lugar” ou, no máximo, de “entre-lugar”.

## Rasurando a Nação

Nesse regime de “rasura” possível (Hall, 2007: 104) vale ressaltar o gesto de fortíssima simbologia, adotado por Jorge e seus amigos, quando põem a Rádio Favela no ar, na mesma frequência da Voz do Brasil, fissurando o próprio discurso oficial da nacionalidade. O reconhecimento da impossibilidade de “a voz do morro” e “a Voz do Brasil” ecoarem simultaneamente, comungando a multiplicidade, torna-se clara já no ato de inauguração da rádio, quando o locutor anuncia: “Está saindo do ar a Voz do Brasil e entra no ar a Rádio Favela”. Em uma demonstração de que, no Brasil, esses continuam sendo dois territórios distintos e excludentes, o locutor da rádio favela desmente a narrativa da nação como comunidade horizontal e homogênea. Tal aspecto ganhará ênfase maior ainda no final do filme, momento em que a rádio já se consolidou, a própria polícia desistiu de perseguir seus criadores e Jorge proclama, em tom de triunfo: “São 19 horas e está entrando no ar a verdadeira voz do Brasil”.

Essa “vontade de verdade”, atribuída pelo cineasta aos membros de uma comunidade negra e subalternizada, traduz o desejo não propriamente de eliminar a versão oficial da história, escrita pela classe dominante, mas de suplementá-la, através da rasura e da construção de uma versão que contemple os sujeitos que, desde o processo colonizador de terras e disciplinar de corpos e mentes, anseiam por construir sua própria narrativa da nacionalidade, com símbolos e retalhos que foram secularmente recalçados pela mentalidade eurocêntrica, em um prenúncio de que a igualdade de direitos entre negros e “brancos”, favelados e habitantes do asfalto é impossível no Brasil.

Em tal empenho se inscreve, igualmente, a determinação de tocar na Rádio Favela as músicas que não são veiculadas nas demais, de clara influência africana e forte tom de protesto, que acabam por compor a própria trilha sonora do filme — *rap, funk, blues*,



samba, berimbau de capoeira — motivo pelo qual os pais moradores do asfalto, segundo o delegado, telefonam constantemente reclamando, já que “não querem os filhos deles ouvindo esse lixo”. Uma das invasões da polícia à rádio exatamente no momento em que estavam sendo colocadas no ar velhas cantigas do morro, entoadas por um grupo de senhoras idosas, soa como uma tentativa de apagar a tradição de um grupo subalternizado, reeditando-se assim medidas de controle vigentes há algumas décadas, como as que levaram à proibição da prática da capoeira e do funcionamento dos terreiros de candomblé.

Da mesma forma, em lugar do “português de doutor”, que a mãe de Jorge possivelmente sonhou um dia ouvir do filho, na Rádio Favela fala-se o linguajar do morro, dialeto capaz de levar a uma maior comunicação com a comunidade e de, mais uma vez, rasurar os padrões de bom senso e bom gosto herdados da cultura “branca” e opressora.

### **Potência pedagógica ou interesse mercadológico?**

Entre certa fração da crítica, têm surgido acusações de que o cinema brasileiro contemporâneo não alimenta a preocupação de atuar como propulsor de mudanças no sistema sócio-político, como procedeu o Cinema Novo. O filme *Uma onda no ar* parece contrariar tal premissa, já que é dotado de uma potência pedagógica que, às vezes, corre o risco de beirar o maniqueísmo. É o que se observa, por exemplo, no destino que reserva a seus personagens de maior evidência: o grupo de amigos que se empenha em criar a Rádio Favela.

Enquanto a maioria dos amigos — dado que é já por si significativo, constituída por Jorge, Ezequiel e Brau — luta contra as adversidades para construir e até mesmo reconstruir a rádio com o dinheirinho curto e ganho através do trabalho, Roque decide

enveredar pelo mundo do tráfico de drogas, em busca do dinheiro abundante e rápido, que no entanto os colegas se negam a aceitar para compra dos equipamentos. Seu individualismo quase caricato contrasta com o espírito coletivo dos demais e, mesmo sabendo dos riscos que corre, prefere viver pouco, confortavelmente e ser “respeitado na comunidade”, a levar uma vida longa e miserável. Sua metamorfose no filme transparece sobretudo por meio da mudança no figurino. Se antes era mostrado, como os demais companheiros, vestido com uma camiseta vermelha, em uma analogia com o espírito de luta que os impulsionava, após entrar para o mundo do tráfico, passa a usar camisa estampada e chamativa, casaco de couro preto, cinto com uma grande fivela dourada e sapatos/“pisantes” de luxo.

Contrariando, no entanto, o que afirmam muitos estudiosos e as próprias representações dos traficantes construídas pela cinematografia brasileira contemporânea em geral, o fato de chefiar um ponto de drogas, possuir dinheiro e arma não confere a Roque o prestígio esperado, nem entre os amigos, nem entre os membros da comunidade, e, muito menos ainda, entre as garotas, como fica evidente no baile *funk*, em que ele é duramente repellido por uma delas, de quem insiste em se aproximar. Mais uma vez, presenciamos no filme de Ratton uma situação em que a prótese — no caso a arma, as roupas caras e de marca — podem até constituir-se em fendas na situação de subalternidade, mas são insuficientes para situar os personagens em um outro registro em termos de empoderamento social. O assassinato brutal de Roque e seu grupo por uma facção rival não deixa, entretanto, de conferir à postura do diretor um certo moralismo, principalmente se levarmos em conta a admiração, confiança e respeito que a comunidade da favela passa a dedicar a Jorge, elevado da condição de bom moço à de herói, após sua atuação na rádio e seus atos de resistência perante a perseguição da polícia.

Já a defesa realizada pelo filme da importância da ação coletiva para consecução de seus objetivos evoca, em certa medida, os anseios que embalaram as realizações cinemanovistas nas décadas de 1960/70. Resultante de um sonho individual, a idéia da criação da rádio vai se espalhando pela comunidade até culminar com a adesão da própria mãe de Jorge, que após uma forte relutância inicial, decide doar ao projeto as economias feitas durante anos, para pagar uma universidade para o filho.

Sabedor, entretanto, de que o contexto geopolítico e as tensões que o regem são hoje bem diversos dos que levaram à emergência do chamado Terceiro Cinema, de orientação marxista e crença na possibilidade de subversão da ordem instituída, Ratton evita plasmar em seu filme uma apologia à vitória do excluído perante as forças que o oprimem, mas empenha-se em desconstruir as formas tradicionais de representação da favela. Em *Uma onda no ar*, é esse o espaço que merece a prioridade do olhar. É sempre da favela, situada no alto do morro, que partem os movimentos de câmera nas vezes em que o intento do diretor é explorar os dois territórios.

Enquanto na cena inicial do filme, por exemplo, o passeio da câmera se limita ao território ocupado pela comunidade periférica, na cena final ela empreende um sobrevoo que se inicia na favela e vai se espalhando pela cidade, situada na parte baixa, em uma reprodução do percurso feito pelas ondas da rádio, que invadem, ousadamente, todo o território do asfalto. O plano geral encarrega-se de imprimir ao amontoado de edifícios cinza um caráter indiferenciado. Deste modo, o cineasta inverte a equação que institui a favela como espaço inferior e do “baixo”, abrindo uma fenda nas representações estereotipadas, tão comuns sobretudo na televisão, e constrói um dos momentos esteticamente mais belos do filme. Se para Jorge e seus amigos a antena era vista como uma metralhadora capaz de disparar palavras demolidoras da construção social da subalternidade, para Ratton esse papel é cumprido pela câmera, que atira na

tela imagens comprobatórias de que a favela não é um submundo, mas uma organização comunitária cimentada pelo afeto, solidariedade e espírito coletivo.

Negando, portanto, certo determinismo disseminado inclusive por alguns exemplares da cinematografia brasileira contemporânea — que apresentam a favela como lugar irremediavelmente dominado pela violência e pelo tráfico de drogas, sem outra saída plausível para seus moradores — o filme de Rattton contempla sobretudo a possibilidades de os favelados encontrarem brechas no sistema de exclusão a que foram relegados e provocarem abalos no discurso hegemônico de subalternização dos diferentes.

Deste modo, é possível flagrar maliciosamente no desejo de Jorge e seus amigos de que a Rádio Favela fosse ouvida tanto por sua comunidade como para além dos seus limites uma metaforização do próprio desejo de Rattton de que seu filme exerça uma dupla atuação: por um lado, como estratégia de conscientização política dos brasileiros negros, pobres e favelados, de que lhes é possível rasurar a narrativa da nacionalidade instituída; por outro, de chamar a atenção sobre a perversidade do discurso das classes detentoras do poder, em cujas dobras escondem-se sofisticados mecanismos de exclusão do Outro. Todavia, não se pode descartar a possibilidade de o cineasta ter-se deixado conduzir também por diretrizes mercadológicas, segundo observa Pryston em relação aos filmes que tematizam a vida nas favelas:

Não podemos esquecer, contudo, que essa valorização do subalterno, essa retomada de valores da tradição “popular”, essa inserção das margens no centro, que tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no “centro” (...). E chegamos à contradição da instituição desse “cânone da periferia”: ele também é fruto de um movimento no mercado cultural: ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo

multiculturalismo radical das elites metropolitanas (...) Poderíamos concluir, pois, que a periferia e o subalterno tornam-se uma moda cultural rentável, constituem-se como *periferia-fashion*, de certo modo formada por “subalternos de estimação”. (2004).

### **Estampas irretocadas**

É clara no filme *Uma onda no ar* a simpatia de Helvécio Ratton pela luta dos negros em prol da conquista de uma condição cidadã que historicamente lhes foi negada no Brasil, configurando-se como uma espécie de manifesto contra a discriminação e o preconceito. No entanto, ao atentarmos para a maneira como as personagens femininas são aí construídas, concluiremos que o olhar crítico do cineasta perante as desigualdades que hierarquizam as posições familiares e sociais entre homens e mulheres não se mostra, paradoxalmente, tão arguto.

Embora não pretendamos nos deter muito no exame dessa questão, é imprescindível pontuar que, no filme de Ratton, as personagens femininas vivem papéis secundários e gravitam em torno das figuras masculinas. Enquanto os homens encontram-se envolvidos em projetos de vulto, como criar uma rádio para protestar mais amplamente sobre a condição subalterna dos moradores da favela, as mulheres são circunscritas a espaços estreitos e domésticos.

Ainda que a mãe de Jorge trabalhe fora de casa, é em uma função que exige muito pouco do intelecto e significa uma extensão das tarefas domésticas habitualmente executadas pelas mulheres, notadamente as negras e pobres — a de faxineira. Fátima passa de vendedora em uma mercearia, quando solteira, à posição de apenas mãe de família, quando casada, e seu grande objetivo torna-se, então, comprar uma geladeira nova. Deste modo, a mãe e a esposa de Jorge são sempre mostradas como pessoas que

dedicam suas vidas ao cuidado com os outros, nunca como figuras principais, tanto assim que jamais merecem da câmera uma atenção que as individualize ou confira alguma ênfase a suas subjetividades.

Levando-se em conta que tanto o argumento quanto o roteiro de *Uma onda no ar* são de autoria do próprio Ratton, conforme se lê nos créditos do filme, é inevitável questionar sobre sua solidariedade aos oprimidos em geral ou a certa categoria de pessoas alijadas de uma posição central na economia social que tece as relações no ocidente e, em particular, no Brasil. Talvez aqui valha a pena indagarmos, recorrendo mais uma vez à expressão usada por Pryston: as mulheres não estariam entre os “subalternos de estimação” eleitos por Ratton em seu filme? Considerando que os meios de comunicação de massa, inclusive o cinema, funcionam como tecnologias de gênero — conforme a expressão cunhada por Tereza de Lauretis (1994) — não estaria o filme de Ratton contribuindo para a perpetuação de uma visão estereotipada e subalternizante das mulheres?

### **Entre representar e representar-se**

Como muitos outros filmes que, pelo menos desde o Cinema Novo têm negros e pobres como protagonistas, *Uma onda no ar* suscita uma polêmica que longe está de ser esgotada: o fato de personagens subalternos serem representados por intelectuais considerados “brancos” e pertencentes à classe média brasileira. Paulo Emílio Salles Gomes, em seu livro *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento* (1980), bem como Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1978), já haviam apontado essa tendência, mais recentemente enfatizada, também, por Lúcia Nagib em *Cinema da retomada: 90 cineastas dos anos 90* (2000).

No Brasil, como em outras tantas partes do mundo, o cinema é pouco acessível à população da periferia, dado o desaparecimento das salas de projeção situadas em bairros populares, que foram substituídas pelas dos shopping centers luxuosos, onde se cobram preços proibitivos para espectadores de baixa renda. Tal situação se agrava, pelo fato de que o cinema nacional é pouquíssimo veiculado pela televisão, que alcança todas as classes sociais. Com base nessa realidade, não se pode negar a pertinência da afirmação de Pryston: “É a elite fazendo filmes para a elite ver” (2004).

Nesse campo da representação do Outro foram desenvolvidas, nas últimas décadas, reflexões que demonstram a enorme complexidade que circunscreve tal problemática, tendo suscitado importantes contribuições. Para Gayatri Spivak, por exemplo, nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno, sem que esteja imbricado no discurso hegemônico. Desvelando o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência, Spivak argumenta que agir desta forma é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Na visão da teórica indiana, conforme destaca Sandra Regina Almeida, é uma iniciativa perigosa constituir o outro e o subalterno como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro (2010:12).

John Beverley (2004), por sua vez, ao também pensar a posição do intelectual em sua tentativa de representar o subalterno, vê nesse ato um “desejo de solidariedade” (expressão que toma de empréstimo ao filósofo norte-americano Richard Rorty). Deste modo, ele nos oferece a possibilidade de considerar o gesto dos diretores dos filmes aqui referidos como uma possibilidade de estabelecer relações de solidariedade entre grupos socialmente hierarquizados. Porém o fato é que, ao transformarem o outro em objeto de

saber, atitude que, inevitavelmente, conduz o “desejo de solidariedade” a uma posição de poder, os cineastas diluem qualquer ilusão de igualdade entre os que falam a partir de lugares privilegiados e os que se situam em posições sociais desfavoráveis.

Se o tema da representação e da auto-expressão é no embate teórico contemporâneo uma polêmica em curso, neste texto não se pretende propor um fechamento do debate. Pelo contrário: procurou-se, aqui, introduzir questionamentos no sentido de fortalecer a ideia de que aos intelectuais, acadêmicos e artistas cabe sobretudo o papel de analistas dos discursos, de sorte a tornar visíveis os mecanismos camufladores das relações de poder que interferem nos processos de subjetivação e nas produções identitárias. Nesse sentido, não se pode negar que Ratton, em *Uma onda no ar*, esforça-se em dar sua parcela de contribuição.

## Referências

Ainouz, Karin. (2001). *Madame Satã*.

Anderson, Benedict. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

Bauman, Zygmunt. (2004). *Vidas desperdiçadas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.

Bentes, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In *Alceu* (2007). Vol. 8 – n. 15, p. 242-255 – jul/dez.

Bhabha, Homi. (1998). *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Bernardet, Jean-Claude. (1978). *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Paz e Terra.

Beverly, John. (2004). *Subalternidad y representación: debates em teoria cultural*. Madrid, Iberoamericana.



- Caldas, Paulo. (2000). *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*.
- Coutinho, Eduardo. (2001). *Babilônia 2000*.
- Foucault, Michel. (1996). *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola.
- Freyre, Gilberto. (1999). *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. (1980). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Hall (2007). Quem precisa de identidade? In: Silva (Org.), Tomaz Tadeu. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes.
- Lauretis, Teresa. (1994). A tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- McLuhan, M. (1995). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix.
- Meirelles, Fernando. (2002). *Cidade de Deus*.
- Murat, Lúcia. (2007). *Maré, nossa história de amor*.
- Nagib, Lúcia. (2002). *O cinema da retomada: 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- Padilha, José. (2002). *Ônibus 174*.
- Prado, Marcos. (2005). *Estamira*.
- Pryston, Ângela. (2004). O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? Texto apresentado na XIII COMPÓS-Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. São Bernardo do Campo/São Paulo.
- Ratton, Helvécio. (2002). *Uma onda no ar*.
- Salles, João Moreira. (1990). *Notícias de uma guerra particular*.
- Santiago, Silviano. (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Silveira, Breno. (2008). *Era uma vez*.

Spivak, Gayatri. (2010). *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida , Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG.