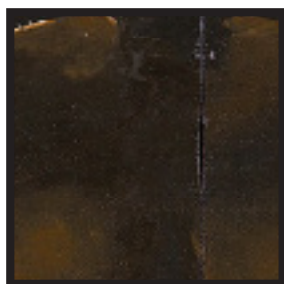
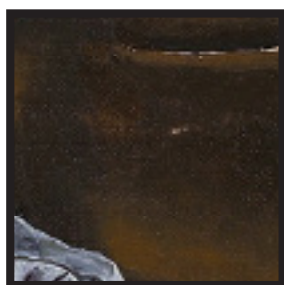
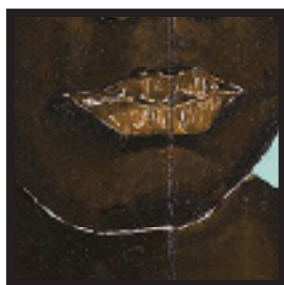


> PODE O SUBALTERNO SER REPRESENTADO? – UM RECORTE ANALÍTICO DO CINEMA BRASILEIRO

KEVIN LUÍS DAMÁSIO

> kevin.damsio@gmail.com

Mestrando em História pela Universidade Estadual de Campinas



SIMONE BORÓ

> simone.boro@hotmail.com

Graduanda em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas

Resumo>

Este ensaio aborda o questionamento de Spivak – “Pode o subalterno falar?”, dispondo uma demanda precedente – “Pode o subalterno ser representado?”. Para tanto, analisa-se três filmes brasileiros – Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha; O Bandido da Luz Vermelha (1968), de Rogério Sganzerla; e Jogo Duro (1985), de Ugo Giorgetti, investigando-se uma inversão representativa das narrativas e uma mudança da hierarquia dos gêneros. Como método, dialoga-se esses longa-metragens com interlocutores sociológicos, como Bakhtin, Bourdieu e Collins, sob o intuito de aprofundamento das questões dispostas para a representação da subalternidade. Sob nossa hipótese, estes filmes materializariam a pré-existência do elemento representativo para a conseguinte interposição do elemento de arguição, podendo atuar como instrumentos de agenciamento político, ainda que bloqueado o pleno acesso ao direito legítimo da fala.

Palavras-chave>

subalterno; representação; cinema nacional; marginal.

> PODE O SUBALTERNO SER REPRESENTADO? – UM RECORTE ANALÍTICO DO CINEMA BRASILEIRO

KEVIN LUÍS DAMÁSIO

> Universidade Estadual de Campinas

SIMONE BORÓ

> Universidade Estadual de Campinas

1 Introdução

Este ensaio orienta-se pela ressoada pergunta-título de Gayatri Spivak¹ – *Pode o Subalterno Falar?* –, provocação retórica típica da crítica advinda com os debates do multiculturalismo, em uma proposição argumentativa que induz o interlocutor à reflexão e à disposição visível de posições de bloqueio à fala ou apoio à construção de novas narrativas pelos agentes sociais mais marginalizados. Entretanto, ainda que esta pergunta seja notavelmente suficiente para orientar continuadas indagações, opta-se por retroceder e interpor nova questão – *Pode o Subalterno ser Representado?*. Ou seja, coloca-se em questionamento a capacidade representativa deste agente, em processo central para definir posteriormente a efetividade social de seu ato de fala e ausculta, de postulação e atendimento².

Para Spivak, aludindo à Antiga reflexão, concebe-se “dois sentidos do termo ‘representação’ [...]: a representação como ‘falar por’, como ocorre na política, e representação como ‘re-representação’, como aparece na arte ou na filosofia” (SPIVAK, 2000, p. 31). Essas noções, apenas pré-figuradas aqui, devem materializar nosso questionamento inicial de uma demanda de pré-existência do elemento representativo, em seu segundo sentido, para a seguinte interposição do elemento de arguição, conduzindo ao objetivo de apropriação de ambas as formas de representação pelos entes subalternos.

Com efeito, refletir sobre os elementos representativos do subalterno impõe a avaliação sobre o acesso ao espaço de representação, sobre a possibilidade prévia desta personagem inferiorizada apresentar-se ao palco dos agentes legitimados, ainda que bloqueada sua capacidade de fala. Esta definição de subalterno dialoga diretamente com a própria acepção de Spivak, que empresta do vocabulário gramsciano a compreensão de subalterno como fração do proletariado interdita à fala e à ausculta pelas demais classes e frações de classe, configurando, mais precisamente, sob os termos de Spivak, aquelas “camadas mais baixas da

1 Gayatri Chakravorty Spivak é autora renomada de diversos livros, especialmente versando sobre assuntos caros ao campo alcinado como pós-colonial. Nascida em Calcutá, na Índia, em 1942, Spivak desenvolveu ampla parte de sua formação em universidades norte-americanas como a *Cornell University*, lecionando, atualmente, no Departamento de Inglês e Literatura Comparada da *Columbia University*.

2 A contribuição deste artigo justificar-se-ia pela contemporaneidade do tema, pela multiplicação das vozes neste campo e pela própria mobilização institucional, como ilustrativo da próxima Reunião Brasileira de Antropologia, em jul. 2020, com o tema “Saberes Insubmissos”.

sociedade [,] constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2000, p. 12). Este recuo crítico proposto, migrando da indagação da capacidade de fala do subalterno para sua capacidade de se apresentar legitimamente, deve-se a um óbvio pressuposto lógico, mas que não pode ser tomado como uma transição dada e gratuita, na medida em que involucra um conjunto rico de implicações e reflexões, com conteúdo crítico a ser investigado. Busca-se, dessa maneira, se imiscuir nesta evolução representativa, nesta diligência pela paulatina tomada do controle de suas representações para a garantia de sua presença efetiva, sob uma narrativa autêntica e não reflexa, afastando-se inválidas imputações impostas à indagação de Spivak.

Para tanto, opta-se por avaliar um conjunto de experiências e conhecimentos, de produção e prática, para auferir sobre a introdução deste novo elemento de narrativa do subalterno, sob a perspectiva nacional, como agente central e protagonista de seu próprio narrar. Com esta finalidade, seleciona-se uma forma de expressão e um espaço específico para esta análise, qual seja: a constituição do elemento fílmico brasileiro na segunda metade do séc. XX. Escolhe-se, sob este objetivo, três realizadores e três filmes nacionais, que assumem múltiplos elementos de conexão, pela temática, pelo contexto, pelo roteiro e pelas personagens; em suma, por todo o repertório estético e argumentativo. Estes regentes da representação do subalterno nos trópicos, foco de nosso interesse, serão: Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Ugo Giorgetti, respectivamente com os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Jogo Duro* (1985).

Passando do caminho inaugural disposto pelo Cinema Novo, para o cinema marginal do eixo RJ-SP até alcançar as mediações tardias do cineasta paulistano, este trajeto intelectual deve nos prover elementos para o debate do processo de conquista da autoridade discursiva e narrativa do subalterno, que adquirirá em nosso lexo epítetos variados, como *lúmpen* (seja nas configurações rurais ou urbanas), ou de marginal (pela disposição desta figura sempre às margens da sociabilidade normativa); ou seja, alcunhas que remetem ao aparente *status* de eterno precarizado destas personagens em nosso processo formativo nacional.

Este recurso à representação da subalternidade sob a dimensão fílmica nacional, ainda que presente o elemento ficcional e da mediação, dialoga com nosso intuito de aclarar o processo de paulatina conquista de visibilidade destes agentes e nos servirá como suporte para investigações e reflexões mais abrangentes, que, por um lado, amparam-se sob o conjunto dos filmes e, por outro, interpõe-se com teorizações de conceituados interlocutores sociológicos, fundamentais para a investigação da problemática proposta, como o conceito de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin (1984), dada certa característica compartilhada de comicidade fria, com ácida crítica sobre a hierarquização social, entre estes realizadores cinematográficos. De Pierre Bourdieu (2007; 2008), empresta-se suas colocações sobre as dimensões qualitativas da fala, que implicam na conquista de formas de capital e de poderes para a apropriação de bens escassos, produzindo legitimidades, além de resultar em posições

sociais cerceadas e seccionadas em mercados linguísticos diferenciados. Por fim, de Patricia Hill Collins (2016), traz-se a potencialidade para com as novas ideias, interpretações e possibilidades advindas do processo de visibilizar e recolocar estas personagens subalternas em locais privilegiados devido às suas condições estruturais, possibilitando a produção de um pensamento diferenciado. Da compilação profícua destes críticos intérpretes, pretende-se, assim, agregar novas dimensões às inquietações e questionamentos de Spivak, advindos dos caminhos postos diante da paulatina reconfiguração da presença e da exposição representativa da subalternidade, a fim de que se permita “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (ALMEIDA, 2000, p.14).

Sobre a estrutura do artigo, figura-se na primeira seção explicações sobre as noções assumidas pelo termo representação, o processo de inversão da hierarquia dos gêneros, além de se explorar a emergência do espaço fílmico. Na segunda seção, contrapõe-se as representações disformes da subalternidade até o surgimento de sua representação renovada e crítica no cinema nacional de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Ugo Giorgetti. A seguir, comenta-se a tríade de filmes escolhidas para a análise, abordando suas afinidades e ilações diante da temática da subalternidade. Nas três últimas seções, investiga-se, respectivamente, as formulações de Bakhtin, Bourdieu, e Collins, diante das conexões e implicações trazidas pela investigação da representação da subalternidade nos filmes escolhidos.

Ao fim, após o desenvolvimento destes debates, reafirma-se nossa hipótese de pré-existência do elemento representativo para a conseguinte interposição do elemento de arguição e o alcance do tipo-duplo assumido pela representação, em sua dimensão estética e política, além de se conquistar novas potencialidades de autorrepresentação dos subalternos.

2 Ponderações sobre uma inflexão representativa e do fortalecimento do elemento fílmico

Primeiramente, torna-se indispensável aclarar o motivo de inversão do questionamento de Spivak do espaço da fala para o espaço da representação, acusado aqui de possuir anterioridade fenomenológica. Antes, como correção e sobreaviso, indica-se que o termo representação assume nesta leitura o sentido mais próximo da noção de apresentação, de exposição, que se aproxima da compreensão em alemão do termo *Darstellung*. De acordo com Sandra Almeida, o termo “representação” para Spivak

distingue-se em] [...] dois sentidos da palavra, segundo seu significado em alemão - *Vertretung* e *Darstellung*: o primeiro termo se refere ao ato de assumir o lugar do outro numa acepção política da palavra, e o segundo, a uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação (ALMEIDA, 2000, p. 13).

Mais diretamente, Spivak retoma a noção de *Darstellung*, segundo “o conceito fi-

losófico da representação como encenação ou, de fato, significação, que se relaciona com o sujeito dividido de uma forma indireta”; em contraposição, a noção mais abrangente de *Vertretung* retoma uma noção de representação que toma o espaço, que figura “a necessidade de ‘heróis’, procuradores paternos e agentes de poder” (SPIVAK, 2000, pp. 41-43). Em suma, de forma análoga, Spivak marca esse “duplo sentido do termo representação” (2000, p. 43) como uma “distinção [...], podemos dizer, entre uma procuração e um retrato” (2000, p. 35). Nesta dimensão, a re-representação marcada pela *Darstellung*, como um maior caráter de “encenação do mundo em representação” (SPIVAK, 2000, p. 43), figuraria o sentido mais próximo em que será operada a noção de representação durante todo este ensaio.

Das assertivas anteriores, extraímos a base para a modificação da pergunta de Spivak, pois indagar sobre a fala responde às questões postas pelo campo teórico-político, mas questionar sobre a representação nos delega respostas pertencentes à antiga esfera da estética, que envolve elementos mais diversificados, como o repertório simbólico, o movimento dos corpos e a performatividade, além de especiais aspectos intersubjetivos e interobjetivos. Ainda assim, mesmo sob a investigação do elemento representativo, torna-se necessário alguns esclarecimentos sobre a entrada das personagens subalternas como tema nuclear nas representações. Indica-se que o séc. XIX representa este grande momento de inversão dos gêneros, de ruptura ou mesmo inversão da hierarquia representativa, que retira a primazia da narrativa épica, do pictórico heroico e da métrica grandiosa para a busca do elemento comum, do tema emergente do cotidiano e de seus atores (COLI, 2010). Assim explica-se o advento do romance burguês, profundamente subjetivo e banal, esvaziado de ações épicas, ou também a manifestação da pintura realista, voltada a representar ações do cotidiano e a aproximar-se tematicamente de seus novos mecenas. Esse novo momento de queda das grandes narrativas e de suas composições históricas, filho do sentimento romântico inaugurado ao fim do séc. XVIII, permite, então, um processo paulatino de inversão e de reconstrução das narrativas, que permeia mesmo a amplitude das áreas de reflexão, garantindo o próprio surgimento do pensamento sociológico e sua preocupação com os membros inferiores da estrutura fabril e urbana (FERNANDES, 1980). Em realidade, o próprio conjunto total dos saberes sofre essa inflexão dos gêneros, com uma mudança profunda das representações, afetando áreas diversas como a geográfica, a histórica, a antropológica e toda a estrutura estética e narrativa.

Entretanto, esta implosão da hierarquia dos gêneros, iniciada no séc. XIX, impõe mediações sobre as formas de representação do subalterno, pois sua primeira apreensão dá-se como elemento exótico ou estranho, dentro da problemática exposta por Edward Said (2007) de representações ocidentalizadas da alteridade. O colonialismo político figura como essa grande lente desfigurante da percepção do subalterno, pois apesar de passar a apresentá-lo, este é visto ainda como coisa ou forma animalesca, em uma passagem valorativa pouco distante da visão do moderno escravismo, ainda vigente no séc. XIX em espaços acumulativos de violência exacerbada, como no caso brasileiro (SODRÉ, 1996). Exemplos

desse tipo de representação inferiorizante do subalterno estão presentes em certos olhares fotográficos da antropologia, nas obras exotizantes de um literato mundial como Rudyard Kipling, no exotismo aberto e violento, que expunha os espólios das expedições punitivas em exposições universais ou em encenações circenses, como no infame caso da Vênus Negra³, ou, exemplarmente, no próprio roubo da história do subalterno⁴, acusado de primitivo, mas se apoderando fisicamente de seus objetos mais representativos, como na furtiva apropriação por Fobrenius da cabeça de Olokun⁵ (1913).

Somente a lenta maturação histórica e representativa permitirá a tentativa de inversão destes códigos e símbolos, em muito devido ao sentimento distópico compartilhado no entreguerras (1919-1938). Passa-se de representações descontraídas ou com traços melancólicos, como dos impressionistas franceses ou de um Gustave Courbet, para uma descida ao Tártaro, manifestada pelas inúmeras variantes do expressionismo, que abarca um sentimento distópico que desconfia das promessas da modernização e sente horror perante a falta de sentido e propósito da guerra, como na exuberante obra de Erich Maria Remarque (1987). Desta desconfiança com a “jaula de aço” (*stahlhartes Gehäuse*)⁶ da modernidade, emerge um novo fulgor intelectual expresso pelo conjunto das vanguardas, que reinventam e reconfiguram os antigos códigos e linguagens, não negando também a possibilidade de retomar em mãos o projeto utópico do mundo moderno e de sua neofilia pelos elementos tecnológicos (BURGER, 2012).

Desse contexto surge também a possibilidade de uma nova técnica: o cinema. Filho mais autêntico e tardio da modernidade, tributário da química e da ótica moderna, o cinema marca-se como o primeiro espetáculo planejado previamente para as multidões, realizado através da massa e necessitante da presença do coletivo, pois sua produção e apropriação somente consegue ocorrer sob a esfera do intersubjetivo. Visto, inicialmente, como curiosidade técnica, o cinema irá paulatinamente sedimentar uma linguagem particular, mas ainda buscará sua fonte de legitimidade sobre a transposição das antigas narrativas épicas, inserindo argumentos tradicionais na linguagem fílmica para alcançar aceitação, reconhecimento e possível saída de seu *status* como elemento da baixa cultura (FALDINI, FOFI, 1984).

Ainda assim, concomitantemente, o cinema mantém a representação do homem e

3 “Em 1810, Saartjie Baartman, uma mulher da etnia !Kung da África do Sul, foi levada à força para exposição pública na Inglaterra, representada como ‘Vênus Hottentot’ (WISS, 1994, p. 11, *tradução nossa*). De acordo com Citeli, “a jovem negra estreou em Londres com sucesso imediato, exposta no *Egyptian Hall*, em *Picadilly Circus*, em espetáculos que hoje se chamariam *freak shows*, anunciados em panfletos e jornais”. Esta perversão era monetizada, devendo “os espectadores paga[rem] dois xelins para vê-la, e os que quisessem tocá-la as volumosas nádegas pagavam uma taxa adicional” (2001, p. 163). Em 2010, a história de Baartman será ficcionalizada no filme *Vênus noire*, do diretor franco-tunisiano Abdellatif Kechiche.

4 Cf. GOODY, 2008.

5 A cabeça de bronze de Olokun, da cultura Iorubá, representa um caso típico de apropriação, não somente ideológica – diante da negativa de Frobenius em admitir sua figuração como desenvolvimento de uma cultura africana autônoma, mas alegando como um antigo elo perdido de origem grega (WILLETT, 1960) –, como também de apropriação física, pois Frobenius será acusado de ter se apropriado ilegalmente da peça original (PENNY, 2002).

6 Cf. WEBER, 1934.

do tema cotidiano, buscando também romper essas distinções valorativas e garantir renovada consideração sobre a representação de situações convencionais. Sob esta aposta, ou como meio de subverter sinteticamente todas as demais formas de expressão, o cinema adentrará ao repertório interventivo das vanguardas, passando desde o surrealismo, no começo do séc. XX, até os situacionistas, na metade deste século (BORDWELL, THOMPSON, 2013). Como exemplificante, as representações neorrealistas do cinema italiano do pós-Segunda Guerra ou a *Nouvelle Vague*, pré-ares de 68, são manifestações desta nova funcionalidade adquirida pelo cinema, visando apresentar retratos retematizados presentes nas vidas particulares.

3 Investigações do cinema nacional moderno - deformações e formações

Apesar das potências vanguardistas presentes no cinema, serão as projeções da Nova Hollywood que ocuparão a consciência e a imaginação fílmica daquela geração, levando à absorção, pela periferia, da estrutura deste cinema comercializante, que opera com a representação de forma pastiche de temas, histórias, visões e personagens da cultura mais tradicional e legitimada (JAMESON, 2006). Em contraposição ao potencial crítico do cinema vanguardista europeu, a periferia, em especial a latino-americana, importa o típico cinema comercial, de forte predomínio dos estúdios estadunidenses, promovendo a encenação de histórias, amores, heróis e ambientações esvaziadas, de contextos e interesses estranhos à realidade econômico-social da periferia.

Sob este contexto, no caso brasileiro, além dos canais distributivos das projeções produzidas no eixo Estados-Unidos/Europa Ocidental, haverá a própria instalação de um modelo de criação fílmica de inspiração direta e com a cópia dos padrões e estruturas do cinema tipicamente comercial, como expresso nas produções dos estúdios da Vera Cruz (DESBOIS, 2016; MACIEL, 2008). Cometendo semelhante inexatidão histórica, como aquela realizada anteriormente pelos romancistas indigenistas do séc. XIX, ao retratarem o indígena do litoral brasileiro com as mesmas afetações do cavalheirismo tardo-medieval, a produção cinematográfica da Vera Cruz, símbolo escolhido dessa tentativa de instalação no país de um cinema de tipo industrial e moderno, promoverá também um retrato disforme de seu próprio contexto e de seus atores. Exemplarmente, *O Cangaceiro*, filme de 1953, propicia essa visão do sertão com ares ingleses e com representações mais típicas a um *western* americano, pelos seus cortes de câmara, diálogos e roteiro, do que a qualquer representação fidedigna dos dilemas da aridez nordestina e de sua crítica social. Em contraposição, as formulações isebianas se insurgirão contra esse tipo de produção, acusadas de alheamento para com o cinema estrangeiro e defendendo uma cultura de posição eminentemente nacional. De forma próxima, mas para além da leitura rígida e binômica do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), também as próprias construções críticas dos Centros Populares de Cultura (CPC) serão denunciadoras dessa figuração cultural estrangeira, que incluía o

conjunto cinematográfico.

Nesta ambiência, como uma tentativa de se opor ou de oferecer uma narrativa coerente com os atores, o contexto e os problemas nacionais, surge e termina na década de 1960, um dos caminhos mais marcantes e expressivos da cultura brasileira, a produção do Cinema Novo, que buscava representar o terceiro mundo para o terceiro mundo, sem promover uma visão estetizante e higienizada da realidade do país (ROCHA, 2004). Marcado pela forte oposição estética e com Glauber Rocha como seu principal arauto e produtor, o Cinema Novo busca colocar o tema nacional em tela, com suas cores mais tangíveis, ainda que incômodas ao senso e ao gosto de uma massa urbana aculturada em filmes de entretenimento. Constitutivo como ponto de inflexão na elocubração fílmica nacional, a produção do Cinema Novo abre uma linha inédita em seu meio de representação e de temas, que levará a que toda a produção seguinte posicione-se em relação a estas obras, seja como oposição ou como reapresentação consoante com as influências abertas pelos cinemanovistas, uma vez que o interesse seja recolocar o país sob apreciação.

Desta influência e trajetória tecemos nosso recorte de análise, envolvendo o próprio Glauber Rocha, com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), marco do Cinema Novo, para associarmos com o renomado diretor Rogério Sganzerla, com o filme *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e Ugo Giorgetti com o filme *Jogo Duro* (1985), realizadores particularizados por temporalidades distintas, perfis individuais destoantes, além de estéticas e subjetividades peculiares, mas conectados pela temática e pelo objeto retratado; ou seja, a investigação biográfica do tipo social excluído da formação nacional, exposto às franges da sociabilidade em presença imanente e constante da violência e da exclusão, forçados a optar por caminhos marginalizados.

Esse caminho analítico, sobre uma produção fílmica de circuitos restritos, de reconhecimento dilatado no tempo e sem intervenção de impedimentos privados ou estatais, além de reconhecida inibição e desinteresse por uma inserção mercadológica efetiva, destaca-se pela semelhança em seu objeto escolhido, a representação do elemento subalterno nacional, da camada *lumpen* da sociedade, de desgarrados sociais ou de sujeitos com vínculo de extrema fragilidade⁷. Ademais, a própria temporalidade destes filmes amonta-se com objeto de reflexão, pois enquadram o período da modernização conservadora brasileira em seus principais marcos. Primeiramente, o ano de 1964, data do trabalho inaugural de longa-metragem de Glauber Rocha coincide fatidicamente com o ano da própria ruptura do regime democrático brasileiro. A segunda obra analisada, de Sganzerla, conflui com o marco de intensificação do regime, o AI-5, em 1968, e, por fim, Ugo Giorgetti, com sua obra lançada em 1985, encontra semelhança com a temporalidade marcada pela historiografia como a data formal de fim do regime ditatorial. Ou seja, estes filmes atuam como uma metáfora de parênteses analíticos e temporais, ao fecharem em si, com os anos notáveis de

7 Sobre o conceito de subalterno sob a compreensão gramsciana ver LIGUORI, VOZA, 2017.

1964/1968/1985, os marcos daquele momento histórico. Ademais, estes esforços intelectivos, que representam filmes de maturidade inicial dos diretores, em processo e busca de um estilo sedimentado e de uma linguagem particularizada, demonstram conjuntamente uma partilhada explosão criativa de seus anos iniciais de formação, típico da produção artística do período.

4 Subalternidade e representação no cinema nacional



FIGURA 1 - Cenas da Subalternidade no Cinema Nacional (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964; *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968; *Jogo Duro*, 1985).

Para investigarmos esse elemento comum às obras escolhidas, de uma forma representativa típica da contemporaneidade e que figura uma ruptura da maneira de representação das personagens mais marginalizadas no contexto nacional, servindo à nossa pergunta sobre a possibilidade de representação do subalterno, torna-se necessário, apesar da difusão e tomada de reconhecimento público destes trabalhos, alguns comentários sobre a estrutura das histórias narradas, com suas implicações e alusões.

Conforme apontado, estes filmes assemelham-se em inúmeros aspectos, como por serem praticamente obras de estreia desses diretores no longa-metragem e pela inserção do elemento nacional. Ainda assim, mais singularmente, pode-se vislumbrar uma conexão mesmo com a própria estrutura de roteiro, em um grande arco narrativo de um tipo representativo do elemento subalterno nacional, que não é redimido em quaisquer das narrativas distópicas apresentadas por estes filmes. Em nenhum destes trabalhos, postula-se um horizonte positivo ou de eventuais melhoras, em um grande paradoxo, que leva a personagem de uma situação marginal do sertão para uma posição também de exclusão e violência no ambiente urbano. Os filmes parodiam o próprio recorte histórico de 1964 a 1985, com os frutos restritos da modernização conservadora, que ocasionam o esvaziamento do sertão e em contrapartida provocam o inchaço das periferias urbanas.

Sob esse esforço de união dos três filmes como um arco conjunto, à revelia por certo de qualquer intenção dos diretores, pode-se avaliar os caminhos ou opções dispostas aos protagonistas de cada um dos três filmes. A saga de sobrevivência no sertão, apresentada pelo épico *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), ambienta a sina do vaqueiro Manoel e de sua companheira Rosa, perseguidos após a morte provocada do coronel da região, fugindo

por um sertão que lhes oferece um caminho bifurcado: o abrigo no beatismo de Sebastião no Monte Santo ou o refúgio pela violência do grupo do cangaço, representado pela figura de Corisco. A narrativa desconstrói como viabilidade histórica efetiva essas duas opções, destruídas pelo tempo e pela violência dos donos do poder no sertão. Lega-se, ao fim, personagens errantes, perseguidas pela morte, corporificada na figura do capataz Antônio das Mortes, que fogem sem destino e em desespero, buscando uma saída daquele meio.

Essa hostilidade do sertão, que expulsa seus habitantes, representa uma viragem também da preponderância do mundo rural para o mundo urbano, da industrialização e da urbanização forçada do período. Por isso, a imagem projetada por Glauber Rocha, de um sertão que devora suas próprias almas ou que as expulsa, conecta-se com o segundo marco fílmico aqui estabelecido, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Seu protagonista errante, Jorge – o bandido –, conecta-se narrativamente com a personagem deslocada que migra do sertão para a cidade, dando continuidade à narrativa da subalternidade em outros espaços. Esta personagem representativa da figura marginal migrada ou de seus descendentes, ao não conseguir entrar em nenhum estrato do Brasil moderno, também é disposta sob uma nova bifurcação excludente: a imposição para a criminalidade ou a opção de uma inserção precarizada na esfera do trabalho. Ou seja, de pária no ambiente rural passa à condição de marginalizado no espaço urbano, não desejado, disposto ao caminho da criminalidade ou da instabilidade na esfera do trabalho.

Desse binômio, crime ou precarização, *O Bandido da Luz Vermelha*, de Sganzerla, representa o fado da personagem diante da escolha pela criminalidade, enquanto Giorgetti, em *Jogo Duro* (1985), figura uma personagem que opta pelo segundo caminho disposto, o da precarização. Mordazmente, ambos confirmam que estas faces aparentemente distintas, que se apresentam aos protagonistas, culminam em um resultado comum e fatídico, reservado aos marginalizados de nossa formação nacional. Em *O Bandido da Luz Vermelha*, o protagonista é envolto em uma errância urbana, de crime em crime, de abuso em abuso, questionando sua existência e as próprias narrativas feitas sobre ele, seja pela mídia ou pela força policial. Seu fim é a compressão dessa tessitura de marginalidades, em uma morte cômica durante uma perseguição policial também parodiada. Em *Jogo Duro*, de Giorgetti, um triângulo amoroso propriamente não-romântico, fruto de um acordo de interesses, demonstra o conjunto de negociações impostas para a sobrevivência cotidiana na subalternidade. Um desses vértices, representado pelo ator da Boca do Lixo⁸, Jesse James Costa, figura uma espécie de caseiro e segurança, que encontra uma mulher que vive clandestinamente na mansão ao qual é incumbido de vigiar e vender. Esta personagem, interpretada por Cininha de Paula, vive com sua filha na residência e já negociava seu próprio corpo com o outro se-

8 “Convencionou[-se] chamar de Boca do Lixo, um espaço urbano definido no bairro de Santa Cecília/Luz [São Paulo], zona de meretrício próxima às estações ferroviária e rodoviária – o que facilitava o transporte das latas de filmes para o interior desde as primeiras décadas do século –,” região em que se produziam filmes “exclusivamente com dinheiro privado” e cujo auge de produção ocorrera durante a década de 1970 (ABREU, 2002, pp. 25-26).

gurança da rua, que garantia sua permanência ali. A resolução desta narrativa dá-se, ao fim, pelo conflito também cômico destes egos de masculinidades mercantis em disputa, com o fim agonizante de uma das partes e a fuga da outra.

Conforme disposto, estes três filmes, interpretados como pertencentes a uma sensibilidade inaugurada na esfera fílmica durante a década de 1960 no contexto nacional, mas pertencente a uma inversão da hierarquia representativa anterior, que transpassa inúmeros campos da representação e tem seus marcos em processo inaugurado e fortalecido a partir do séc. XIX, servem como pretexto para a reafirmação de nossa hipótese inicial de inversão do questionamento sobre a capacidade de fala do subalterno, como disposto por Spivak, para uma nova indagação: “*Pode o subalterno ser representado*”?

Esta tríade de filmes elegida para a investigação da inflexão representativa da subalternidade, visando a análise de suas formas e de seus conteúdos, permite-nos, então, traçar paralelos com algumas teorizações críticas escolhidas e que também possuem afinidade para o estudo da representação das figuras marginais. Estes filmes compartilham inúmeros elementos, que, obviamente, justificam sua associação conjunta, mas que também reverberam para o cruzamento de análises intersubjetivas e interobjetivas. Estas referem-se às conexões a partir da posição dos filmes como objetos, em algumas associações já apontadas, exemplificadas nas semelhanças pelo arco narrativo e de destino comum das personagens, que podem ser costuradas entre os filmes, implicando em uma fortuna fatídica compartilhada pelas infelizes figuras marginalizadas da formação social do país. Para além destas semelhanças de ordem formal, outros elementos de comparação, de ordem mais intersubjetiva serão, a partir deste ponto, empreendidos, a fim de demonstrar a importância desta reflexão acerca de inflexões dos modos de representação da subalternidade.

5 Elementos do riso - da representação fílmica e sua dimensão teórica



Figura 2 - Entre a comicidade e a crítica (Jogo Duro, 1985).

Sob o crivo das contribuições formuladas por Mikhail Bakhtin (1984) e suas categorias-chave como “carnavalização” e “realismo grotesco”, aclara-se um elemento comum subjacente a estes três longa-metragens nacionais, ou seja, uma linha tênue de contato com o humor, de momentos narrativos cômicos, de satirização de tipos, de locais, de grupos, de

situações. Por certo, nenhum destes três trabalhos de longa-metragem podem ser categoricamente classificados como comédia, mas isto não os impede de possuírem momentos em que o humor é a peça central. Em Glauber Rocha, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a caracterização satírica é muito discreta, sutil, pois o intento do filme tende a ser a provocação pela estética agressiva, pelo incômodo da representação, pelo enquadramento catártico de uma realidade violenta. Em consequência, intuitivamente, o momento de ápice da narrativa, seu clímax, deveria se realizar nos momentos de embate, de confronto, como entre Manoel e Rosa contra Antônio das Mortes, configurando-se como um momento de sublime realização. Todavia, pertinentemente, Glauber Rocha, com a consonante musicalização de Sérgio Ricardo, com a trilha *Perseguição*, demonstra uma encenação alucinógena, de suspensão de descrença, para retratar a morte de Corisco. Esta estratégia serve para ilustrar como a morte violenta não é desconhecida do sertanejo, logo também não pode ser romantizada, reverberando a denúncia da banalidade da morte Severina no sertão, conforme anteriormente expresso por João Cabral de Melo Neto, para quem

e se somos Severinos iguais em tudo na vida, morremos de morte igual, mesma morte Severina: que é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta, de emboscada antes dos vinte, de fome um pouco por dia (de fraqueza e de doença é que a morte Severina, ataca em qualquer idade, e até gente não nascida) (MELO NETO, 1994, p. 171, com adaptações).

Em Rogério Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha*, a comicidade é mais aberta e permeia o conjunto da obra, desde o quadro inicial com os locutores radiofônicos parodiados de *Cidadão Kane*, ou ao fim cômico do protagonista, eletrocutado ao tocar em um fio eletrificado durante a perseguição, até o elemento ufológico, para a mídia satirizada redirecionar, como um fato *ex machina*, o foco da narrativa de questões relevantes. Conforme demonstrado pelas muitas citações visuais utilizadas no filme e também por aquelas dispostas em seu Manifesto de 1968, concebido durante as filmagens de *O Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla atribui ao humor a influência direta pelo ritmo acelerado da narrativa, como em Mack Sennett e Buster Keaton (em realidade, muito mais tributário da “anarquia da linguagem”, que Sganzerla empresta diretamente de sua admiração por Godard), mas podendo ser adicionado que o humor serve também para o próprio constructo do conteúdo semântico e político de seu filme.

Ao fim, em Ugo Giorgetti, com *Jogo Duro*, retratando o frágil vínculo de um membro do *lumpen* urbano na grande metrópole brasileira, a presença do humor também é fundamental como elemento que nos conduz à reflexão. Emprestando da comédia italiana de 1950 a 1980 esse efeito do riso⁹, da provocação de um humor que não conduz ao alheamento do indivíduo, mas a um incômodo íntimo por ter ocorrido, Giorgetti constrói uma noção

9 Para uma melhor compreensão desse panorama do cinema italiano ver FALDINI, FOFI, 1984.

de “humor frio”, conforme interpretado e alcunhado por Rosane Pavam (2011), ao analisar outra obra de sua filmografia, o filme *Sábado* (1995). Sob esta compreensão do humor, conecta-se a uma dimensão reflexiva do riso, que ao eclodir gera um sentimento de dúvida no espectador, em contraste a uma risada cálida e voltada para a suspensão da realidade. Nesse sentido do humor, opera-se, por exemplo, a construção das personagens de Giorgetti, que parodiam um triângulo amoroso e negociam com seus próprios corpos.

Como apontado anteriormente, assumimos estes três trabalhos sob a ordem das formulações recém-revalorizadas de Mikhail Bakhtin, que em sua investigação do elemento cômico popular, de aspectos da construção do conteúdo e da forma do riso entre os populares, encontra contribuições centrais para entender a potencialidade imanente que reside nessas manifestações. O conceito de “carnavalização”, que tem adquirido maior visibilidade, talvez seja significativo como síntese para estas potencialidades. Trata-se dos conjuntos de festividades, rituais, encenações, eventos, que se opõem ao elemento da cultura oficial. Em realidade, ridicularizam, subvertem e desconstroem hierarquias que operam durante os períodos de autoridade impositiva do poder oficial (BAKHTIN, 1984).

Prudentemente, Bakhtin adverte-nos do rompimento histórico desta manifestação como operação social efetiva, com nossas manifestações culturais não contendo o mesmo potencial disruptivo e contestador daquelas antigas festividades. Ainda assim, este diagnóstico não nos impede, e não impediu, certa leitura antropológica das manifestações culturais da baixa cultura como resiliências daquelas carnavalizações. Os filmes analisados, ao operarem com a temática dos elementos marginais e por tentarem disrupções de linguagens pacificadas do cinema, trazem também, sob nossa perspectiva, alguma resiliência do “realismo grotesco”, conforme figurado por Bakhtin. São representações que explicitam o corpóreo, que não se enojam com a sujeira e o desconforto, que descem ao não-oficial da linguagem, inaugurando novas abordagens, linguagens, em suma, novas comunicações, concretizando a advertência de Bakhtin de que “um novo tipo de comunicação sempre cria novas formas de discurso ou dá novos significados a formas antigas” (BAKHTIN, 1984, p. 16, *tradução nossa*).

6 Legitimidade linguística na dimensão do subalterno - trocas linguísticas, fala e poder



Figura 3 - Entre a fala e o silêncio (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964).

Sob a ótica de análise da subalternidade, o pensamento crítico de Pierre Bourdieu (2007; 2008) fornece-nos colocações sobre as dimensões qualitativas da fala, inferindo que os códigos linguísticos que compõem a língua oficial e legítima são apropriados de maneira assimétrica entre os indivíduos, diante de seus pertencimentos a *habitus* diferenciados e pela dotação desigual de formas de capital entre as distintas camadas sociais. Nesse sentido, a língua oficial cria parâmetros que tornam possível a hierarquização dos produtos linguísticos produzidos, transformando-se em uma “norma teórica pela qual todas as práticas linguísticas são objetivamente medidas” (BOURDIEU, 2008, p. 32). Resultante de tal assertiva é a utilização dessa língua legítima pelos grupos dominantes para conquistar formas de capital e de poderes para a apropriação de bens escassos, produzindo legitimidades, além de resultar em posições sociais cerceadas e seccionadas em mercados linguísticos diferenciados. Assim, como advertido por Bourdieu: “as trocas lingüísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos” (BOURDIEU, 2008, p. 23). Dessa relação de forças entre os grupos dominantes e as classes mais baixas e marginalizadas da sociedade decorre, consequentemente, a incapacidade desses despossuídos de uma língua legítima de serem ouvidos.

Essas considerações sobre os códigos linguísticos também podem trazer-nos breves contribuições aludidas aqui na análise do elemento fílmico. Aclara-se na produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que essa relação de desigualdade provocada pelas diferentes formas de apropriações da língua legítima pelos indivíduos, manifesta-se nas relações de desigualdade entre o sertanejo despossuído de códigos básicos da linguagem e seu vínculo com as forças de opressão no sertão, como o engenho do coronel com os números que lhe priva de direitos. Em Sganzerla, com *O Bandido da Luz Vermelha*, a explicitação da distinção pela linguagem é manifestada ironicamente em inúmeras esferas, com o código verborrágico do grupo político, com a encenação de um discurso de uma mídia embusteira, de elementos policialescos cômicos e de um protagonista quase silencioso, reflexo também de uma personificação de um personagem com dificuldade de manipulação dos códigos linguísticos. Por fim, em Ugo Giorgetti, com *Jogo Duro*, o coro dos subalternos é uníssono em denunciar uma incapacidade de mobilização legítima de códigos e símbolos, que se materializa com o estranhamento que possuem com a figura quase antropomórfica da mansão, espaço da ambientação da narrativa. A linguagem corporificada nos objetos da casa, como móveis, escadas, luminárias, ressoa uma utopia estética do modernismo estranha àquelas figuras marginalizadas, cujo “*habitus*, princípio unificador e gerador de todas as práticas”, não se coaduna com o espaço onde habitam (BOURDIEU, 2007, p. 165).

O catálogo de personagens desta tríade fílmica, assim, está disposto com figuras envoltas em uma mesma ambiência de marginalidade, aludindo à leitura de Bourdieu de convergência de postura dos agentes que compartilham os mesmos *habitus*, confirmando sua assertiva de que “as práticas do mesmo agente e, mais amplamente, as práticas de todos

os agentes da mesma classe, devem a afinidade de estilo [...] ao fato de serem o produto das transferências de um campo para outro dos mesmos esquemas de ação” (BOURDIEU, 2007, p. 165). Em suma, da consciência dessa operacionalidade de uma distinção marcada para além da mera materialidade, articulando-se, fundamentalmente, sobre uma estrutura corporificada de símbolos transmissíveis entre classes, aclara que

a dialética das condições e dos *habitus* [como] fundamento da alquimia que transforma a distribuição do capital, balanço de uma relação de forças, em sistema de diferenças percebidas, de propriedades distintas, ou seja, em distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva (BOURDIEU, 2007, p. 164).

7 Da representação do subalterno e seus potenciais narrativos



Figura 4 - Entre o corpo e a representação (O Bandido da Luz Vermelha, 1968).

Da virtuosidade do olhar de Patricia Hill Collins (2016) para com as subalternidades, pensada em sua análise a partir do pensamento feminista negro – mas aqui estendida sobre o elemento central das personagens marginalizadas figuradas no cinema brasileiro – com o intuito de visibilizar e de reposicionar estas figuras subalternas em locais privilegiados, viabilizam-se potencialidades emergentes de pensamentos diferenciados, que podem ser interpolados para a análise do elemento fílmico proposto em nosso ensaio. A reflexão que a autora elabora sobre a produção de um pensamento feminista negro indissociável da experiência de vida, em conjunto com toda a sua argumentação, permite-nos estabelecer algumas ponderações fundamentais sobre a representação da subalternidade, conduzindo-nos a uma investigação sobre os personagens centrais dos três filmes aqui analisados, que

relacionam a produção da representação do subalterno como intrinsecamente ressoante de sua própria experiência de vida.

Dentro dessa enunciação, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, esse vínculo presente entre o indivíduo e o seu local de pertencimento na sociedade, revelando a sua vivência no mundo, pode ser exemplificado com a própria escolha do elenco, com a preocupação de Glauber em figurar atores particularmente da região sertaneja. Essa consonância entre texto e contexto, de representatividade e realidade, consoa um interesse latente de fornecer verossimilhança à obra, manifestado também na demanda de performatividade dos atores. Esta exigência para a montagem fílmica reverbera a advertência de Collins (2016) da necessidade de correlação entre experiência e discurso, que, neste sentido, atua como pressuposto para fornecer o caráter de verdade daquela obra.

De modo semelhante, os atores dos filmes *O Bandido da Luz Vermelha* e *Jogo Duro* também consoam uma associação entre a escolha destes intérpretes e os respectivos personagens protagonizados nos filmes. Em ambas as produções, muitos atores advêm da icônica Boca do Lixo, reduto fílmico paulistano sinônimo de cinema marginal, de produções de caráter independente, de recursos mínimos e com temática regularmente vulgar (ABREU, 2002). Essa opção para elenco, contudo, é essencial para indicar certa corporeidade como elemento de remissão à própria realidade. Esta particularidade presente nestes filmes assume uma dimensão que demonstra uma maior preocupação por parte dos diretores em empregarem um recurso contestador ao comum elemento de contradição performática entre retratado e representante, buscando a singularidade e o desejo de representar mais veridicamente a realidade brasileira, em especial, aquela mais miserável. A maior exemplificação dessa assertiva encontra-se, talvez, no filme *Jogo Duro*, com a peculiaridade de uma das personagens centrais da narrativa interpretada por Jesse James Costa, um típico ator da Boca do Lixo, personificar praticamente a si mesmo durante todo o filme, mesclando elementos da obra com as vivências do ator, conforme relato do próprio diretor¹⁰.

Esse caso, ao fim, materializa nosso questionamento inicial de uma demanda de pré-existência do elemento representativo para a conseguinte interposição do elemento de arguição. Advertidos por Spivak de que o corpo, como peça central da representação, é requisito necessário, mas não suficiente; ainda assim, defendemos que esta representação do subalterno, mesmo que mediada, garante a “imediata plausibilidade de novas relações entre corpo, linguagem e práticas políticas” (HOLQUIST, 1984, p. xxi), que podem atuar como instrumento de agenciamento político, ainda que bloqueado o pleno acesso ao direito legítimo da fala. Ademais, o elemento fílmico tematizado, expresso frontalmente por seus diretores, ainda que reverbere a crítica semelhante de Spivak ao intelectual enquanto personagem pertencente a um espaço dúbio, que pode constranger o *lôcus* da fala do subalterno, ainda assim, pode auxiliar na construção de espaços para o próprio agenciamento do subalterno, se advertido e norteador criticamente, acatando ao fato que “não se pode falar

10 Posição e ideia fornecidas por Ugo Giorgetti em palestra na Unicamp, em 25 de setembro de 2018.

pelo subalterno, mas [que se] pode [...] trabalhar ‘contra a subalternidade, criando espaços nos quais o subalterno possa se articular e, como consequência, possa também ser ouvido’ (ALMEIDA, 2000, p. 14), promovendo a articulação imperiosa do tipo-duplo assumido pela representação (*Darstellung e Vertretung*) e cumprindo aspecto presente “em toda sociedade [de] [...] grupos sociais cuja tarefa especial é prover interpretações do mundo para a sociedade. Chamamos estes de ‘*intelligentsia*’” (MANNHEIM, 1998, p. 9). Confirmamos, assim, o cinema ficcional como uma aposta central para o auxílio e a construção de novos espaços, ainda que de improviso, fornecendo maiores campos e potencialidades de autorrepresentação dos subalternos.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do lixo:** cinema e classes populares. 2002. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284244>>. Acesso em: 2 ago. 2019.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio - Apresentando Spivak. In. SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and His World**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema:** Uma Introdução. Campinas, SP; São Paulo, SP: Editora da Unicamp: Edusp, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** Crítica Social do Julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Linguísticas:** O que falar quer dizer? 2 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

CITELI, Maria Teresa. As Desmedidas da Vênus Negra: gênero e raça na história da ciência. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 61, pp. 163-175,

2001.

COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade:** Reflexões sobre a Pintura do Século XIX. São Paulo: CosacNaify, 2010.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: A Significação Sociológica do Pensamento Feminista Negro. **Revista Sociedade e Estado**, vol. 3, nº 1, pp. 99-127, jan.-abr., 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro** – Da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. (125 min.).

FALDINI, Franca; FOFI, Goffredo. **Il Cinema Italiano d'Oggi, 1970-1984:** Raccontato dai suoi protagonisti. Milano: A. Mondadori, 1984.

FERNANDES, Florestan. **A Natureza Sociológica da Sociologia**. São Paulo: Ática, 1980.

FROBENIUS, Leo. **The Voice of Africa:** Being an Account of the Travels of the German Inner African Exploration Expedition in the years 1910-1912. Volume I. London: Hutchinson, 1913.

GOODY, Jack. **O Roubo da História:** Como os ocidentais se apropriaram das ideias e das invenções do Oriente. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HOLQUIST, Michael. Prologue of the Rabelais and His World. In: BAKHTIN, Mikhaill. **Rabelais and His World**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

JAMESON, Fredric. **A Virada Cultural** – Reflexões sobre o Pós-Moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOGO Duro. Direção de Ugo Giorgetti. São Paulo: Luar Produções Cinematográficas Ltda., 1985 (91 min.).

LIGUORI, Guido; VOZA, Pasquale (orgs.). **Dicionário Gramsciano (1926 – 1937)**. São Paulo: Boitempo, 2017.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Bonfim. “**Yes nós temos bananas**”. Cinema Industrial Paulista: A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. Campinas, SP. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas [296p.], 2008.

MANNHEIM, Karl. **Ideology and Utopia** - An Introduction to the Sociology of Knowledge. New York: Routledge, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina e Outros Poemas para Vozes**. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

O BANDIDO da Luz Vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. São Paulo: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda., 1968. (92 min.).

PAVAM, Rosane Barguil. **O Cineasta Historiador** – O Humor Frio no Filme *Sábado*, de Ugo Giorgetti. São Paulo, SP. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas [172p.], 2011.

PENNY, H. Glenn. **Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany**. USA, North Carolina: The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 2002.

REMARQUE, Erich. **Im Westen Nichts Neues**: Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Evolução Social e Econômica do Brasil**. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

WEBER, Max. **Die protestantische Ethik, und der Geist des Kapitalismus**. Tübingen: Mohr, 1934.

WILLETT, Frank. Ife and its Archaeology. **The Journal of African History**, vol. 1, nº 2, pp. 231-248, 1960.

WISS, Rosemary. Lipreading: Remembering Saartje Baartman. **The Australian Journal of Anthropology**, vol. 5, nº 1-2, pp. 11-40, 1994.

CAN THE SUBALTERN BE
REPRESENTED? – AN ANALYTICAL
CUT OF THE BRAZILIAN CINEMA

Abstract: This essay addresses Spivak's question – “*Can the Subaltern Speak?*”, setting forth a preceding demand – “*Can the Subaltern be Represented?*”. To this end, we analyze three Brazilian films – *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), by Glauber Rocha; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), by Rogério Sganzerla; and *Jogo Duro* (1985), by Ugo Giorgetti, investigating a representative inversion of narratives and a change in the hierarchy of genres. As a method, these feature films are counterposed with sociological interlocutors, such as Bakhtin, Bourdieu and Collins, in order to deepen the issues that are present in the representation of the subalternity. Under our hypothesis, these films would materialize the pre-existence of the representative element for the consequent interposition of the argument element, and may act as instruments of political agency, even if the full access to the legitimate right of speech is blocked.

Keywords: subaltern; representation; national cinema; marginal.

RECEBIDO EM 16 DE AGOSTO DE 2019
APROVADO EM 30 DE OUTUBRO DE 2019