



INTER
FACES
CIENTÍFICAS

HUMANAS E SOCIAIS

ISSN IMPRESSO 2316-3348

ISSN ELETRÔNICO 2316-3801

DOI 10.17564/2316-3801.2015v4n0p63-72

CONTEXTOS, CULTURA E SUBALTERNIDADE NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

CONTEXTS, CULTURE AND SUBALTERNITY IN CONTEMPORARY BRAZILIAN FILM
CONTEXTOS, CULTURA Y SUBALTERNIDAD EN EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÂNEO

Rodolfo Nonose Ikeda¹

RESUMO

Este trabalho objetiva discutir, primeiramente, algumas questões sobre cultura e cultura popular para, posteriormente, refletir sobre os processos de (re)construção de regimes discursivos da subalternidade pelo cinema brasileiro contemporâneo nas décadas de 1990 a 2010, tendo em vista as circunstâncias de produção articuladas ao contexto sócio-histórico. O aporte teórico-crítico são os estudos culturais e os estudos sobre cinema brasileiro. Parte-se da ideia de que filmes como **Os Matadores**

(BRANT, 1997), **Cidade de Deus** (MEIRELLES, 2002), **Tropa de Elite** (PADILHA, 2007), **Tropa de Elite 2** (PADILHA, 2010) e **O Som ao Redor** (MENDONÇA, 2012), (re)inventam regimes discursivos da subalternidade, fornecendo subsídios para a compreensão da cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura. Cinema. Subalternidade.

ABSTRACT

This work aims to discuss, first, some questions about culture and popular culture to then reflect on the processes of (re) construction of discursive regimes of subordination by the contemporary Brazilian cinema in the decades from 1990 to 2010, in view of the production circumstances articulated to the socio-historical context. The theoretical and critical contribution are cultural studies and studies on Brazilian cinema. It starts with the idea that films like “Os Matadores” (BRANT, 1997),

“Cidade de Deus” (MEIRELLES, 2002), “Tropa de Elite” (PADILHA, 2007), “Tropa de Elite 2” (PADILHA, 2010) and “O Som ao Redor” (MENDONÇA, 2012), (re)invent discursive regimes of subordination by providing subsidies for the understanding of popular culture.

KEYWORDS

Culture. Cinema. Subordination.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo discutir, primero, algunas cuestiones sobre cultura y cultura popular, para después reflexionar sobre los procesos de (re) construcción de los regímenes discursivos de la subalternidad por el cine brasileño contemporáneo en las décadas de 1990 a 2010, teniendo en vista las circunstancias de producción relacionadas con el contexto sociohistórico. El aporte teórico y crítico son los estudios culturales y los estudios sobre el cine brasileño. Se inicia con la idea de que pelícu-

las como “Os Matadores” (BRANT, 1997), “Cidade de Deus” (MEIRELLES, 2002), “Tropa de Elite” (PADILHA, 2007), “Tropa de Elite 2” (PADILHA, 2010) y “O Som ao Redor” (MENDONÇA, 2012), (re)inventan regímenes discursivos de la subalternidad, proporcionando una base para la comprensión de la cultura popular.

PALABRAS CLAVE

Cultura. Cine. Subalternidad.

1 INTRODUÇÃO

Na produção do cinema brasileiro das décadas de 1990 a 2010, o tema da violência assume feição de documento social constituído por discursos diversos, além dos cinematográficos, tendo em vista que os filmes possuem relações diretas com acontecimentos da vida política brasileira. Nesse sentido, o presente trabalho analisa filmes do cinema brasileiro contemporâneo que focalizam as relações de poder na cultura brasileira, buscando refletir sobre cultura, cultura popular e (re)construção de discursos da subalternidade tendo em vista as circunstâncias de produção articuladas ao contexto social e histórico.

Spivak (2010) aponta para o termo “subalterno” não apenas como uma palavra clássica para o oprimido, mas como representação aos que não conseguem lugar em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente. O termo “subalterno”, do latim, significa aquele que depende de outro, que é subordinado a outro. Neste estudo, tomamos “subalterno” como expressão que se refere à perspectiva de pessoas e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

Importante ressaltar que o estudo não visa verificar as especificidades do fazer e do discurso cinematográfico, nem a complexificação da cultura e da subalternidade como realidade social inquestionável, mas o fato de que esta realidade é construída e reconstruída discursivamente em um processo contínuo relacionado a fatores sócio-históricos determinados e com lugares de poder já em circulação na sociedade.

De maneira geral, o trabalho busca discutir algumas questões sobre cultura e cultura popular para, posteriormente, refletir como regimes discursivos da subalternidade são (re)construídos pelo cinema brasileiro contemporâneo nas décadas de 1990 a 2010 e como tal construção pode servir de contraponto com o que se passa na cultura. O **corpus** de análise é formado pelos filmes **Os Matadores** (BRANT, 1997), **Cidade de Deus** (MEIRELLES, 2002), **Tropa de Elite** (PADILHA, 2007), **Tropa de Elite 2** (PADILHA, 2010) e **O Som ao Redor** (MENDONÇA, 2012).

A metodologia adotada é teórico-crítica, voltada para uma crítica das relações de poder, aliando estudos culturais e estudos do cinema brasileiro. A análise coloca em relação o cinema do início da retomada, utilizando para isto o filme **Os Matadores**, por considerá-lo pioneiro na forma como aborda e (re)constrói discursos sobre a subalternidade, com o cinema que emerge nos anos 2000 e 2010, fortemente marcado por temáticas ligadas ao contexto social da época.

A abertura, na pesquisa, para uma convivência de teorias e metodologias é feita no espírito das palavras de Antônio Candido (2000, p. 85), em **Literatura e Sociedade**: “Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente”.

2 CULTURA E CONTEXTOS

Sobre o porquê e a necessidade de se analisar a cultura como produção histórica e, em sem sendo assim, a necessidade de se analisar a cultura em sua relação com os contextos e grupos históricos e sociais, bem como com as circunstâncias de produção, o teórico Balandier afirma que:

Se a cultura não é um dado, uma herança que se transmite imutável de geração em geração, é porque ela é uma produção histórica, isto é, uma construção que se inscreve na história e mais precisamente nas histórias das relações dos grupos sociais entre si. Para analisar um sistema cultural, é então necessário analisar a situação sociohistórica que o produz como ele é. (BALANDIER, 1955 APUD CUCHE, 1999, p. 143).

Assim, e justamente pelo fato de serem produções históricas que envolvem inevitavelmente grupos sociais em diferentes posições de força e fraqueza no campo social, econômico e político, as culturas não podem ser analisadas de forma redutora, lembrando que tais diferenças de posição de poder não querem dizer, necessariamente, que os grupos sociais mais fracos encontram-se desarmados no jogo cultural. Neste exato sentido, Dennys Cuche (1999, p. 144) afirma que:

As culturas nascem de relações sociais que são sempre desiguais. Desde o início, existe então uma hierarquia de fato entre as culturas que resulta da hierarquia social. Pensar que não há hierarquia entre as culturas seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras, o que não corresponde com a realidade.

[...] É preciso então fazer uma análise “polemológica” das culturas, pois elas revelam conflitos; elas se desenvolvem na tensão, às vezes na violência. No entanto, neste tipo de análise, é necessário evitar as interpretações redutoras demais, como a que supõe que o mais forte está sempre em condições de impor pura e simplesmente sua ordem (cultural) ao mais fraco. Na medida em que a cultura só existe se produzida por indivíduos ou grupos que ocupam posições desiguais no campo social, econômico e político, as culturas dos diferentes grupos se encontram em maior ou menor posição de força (ou fraqueza) em relação às outras. Mas mesmo o mais fraco não se encontra jamais totalmente desarmado no jogo cultural.

Portanto, e para não recair na referida análise redutora, cabe aqui algumas considerações sobre a cultura como espaço de hegemonia e, também, sobre a cultura popular. Sobre a redescoberta do popular efetuada nos últimos anos, Jesús Martín-Barbero, na obra **Dos meios às mediações** (2009), afirma que “nada expressa melhor o alcance e a incidência que a crise tem no terreno teórico”, como se esta categoria (o popular) se recarregasse de sentido “por não sabermos muito bem seus processos e nos desafiasse a descobrir a dimensão do real histórico e do real social que aí permanece insistindo em se fazer pensar” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 102).

Martín-Barbero (2009) afirma que a vigência recuperada pelo popular nos estudos históricos, nas investigações sobre cultura e comunicação alternativa, ou no campo da cultura política e das políticas culturais, marca alguns deslocamentos importantes, como os novos contornos que na investigação histórica adquire a figura do povo (que re-situam o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até a pouco negada) e uma transformação na sociologia (explicitadas pelas sociologias da cultura e da vida

cotidiana) e na antropologia (da demologia à antropologia urbana).

Para Martín-Barbero (2009), ocorre um descentramento do conceito de cultura, tanto no eixo universal e semântico como no pragmático, um re-desenho global das relações cultura/povo e povo/classes sociais, onde o reencontro com o pensamento de Gramsci ocupa um papel importante, acima das modas teóricas e dos ciclos políticos. Isto porque, para o teórico, o caminho que levou as ciências sociais críticas a interessarem-se pela cultura e, principalmente, pela cultura popular, passa por Gramsci, como as “releituras” dos anos 1960 que se fazem entre diferentes lados do Atlântico e que assinalam o desbloqueamento, a partir do marxismo, da questão cultural e da dimensão de classe na cultura popular.

Conforme Martín-Barbero (2009), primeiramente encontra-se o conceito de hegemonia elaborado por Gramsci, possibilitando a reflexão sobre o processo de dominação social não como imposição a partir do exterior e sem sujeitos, mas como processo no qual uma classe hegemoniza outra – em outras palavras, não há hegemonia, ela se faz e desfaz, continuamente, em um processo de apropriação do sentido pelo poder. Tal raciocínio implica na desfuncionalização da ideologia – pois nem tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema – e uma reavaliação da espessura do cultural – que é um campo estratégico na luta para ser espaço articulador dos conflitos.

Em segundo lugar, emerge aqui o conceito gramsciano de folclore como cultura popular, em contraposição às concepções oficiais (dos setores cultos da sociedade). É possível afirmar então que Gramsci liga, assim, cultura popular a subalternidade, onde esta é inorgânica, fragmentária e degradada, mas também, tenaz, espontânea, por vezes com valor político progressista, de transformação.

Baseando-se em Cirese – que explicitou e desenvolveu a concepção de Gramsci sobre o popular como um uso, fato e posição relacional, não como origem, essência e substância – Martín-Barbero, frente a toda tendência culturalista, afirma que o va-

lor do popular não reside em sua autenticidade, mas na capacidade de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, bem como as estratégias pelas quais filtram, reorganizam, integram e fundem o que vem da cultura hegemônica com o que vem da sua memória histórica.

Martín-Barbero (2009) destaca que Raymond Williams dedicou boa parte de sua investigação ao estudo da diversidade de dimensões ou níveis em que a indústria cultural opera a mudança cultural, ligado ao modo como ela articula o popular. Em sentido semelhante a Cuche, Williams inicia sua argumentação começando por uma desconstrução histórica do conceito mesmo de cultura – e desmontando a malha de representações e interesses que se entrecem nele desde o momento em que deixa de designar o “cultivo” para, no século XVIII, significar valor, educação, superioridade e, no século XIX, as sociedades, ideologias e classes sociais –, reconstruindo posteriormente o conceito com duas linhas paralelas: a emergência da cultura comum, da tradição democrática que tem seu eixo na cultura da classe trabalhadora; e a elaboração de um modelo que permita dar conta da dinâmica dos processos culturais contemporâneos.

Segundo Martín-Barbero (2009), o modelo de Williams para pensar a dinâmica cultural contemporânea tem duas frentes: a teórica, que desenvolve as implicações da introdução do conceito gramsciano de hegemonia na teoria cultural, deslocando a ideia de cultura do âmbito da ideologia como único âmbito próprio, isto é, da reprodução, até o campo dos processos constitutivos e, portanto, transformações do social; e a metodológica, mediante a proposta de uma tipologia das formações culturais que apresenta três “estratos”: arcaico, residual e emergente.

Sobre a frente metodológica e seus estratos, Martín-Barbero (1999, p. 123) afirma que:

Arcaico é o que sobrevive do passado, mas enquanto passado, objeto unicamente do estudo ou de rememoração. À diferença do anterior, o residual é o ‘que, formado efetivamente no passado, acha-se hoje, contudo, dentro do processo cultural [] como efetivo elemento do presente’. É a camada pivô, e se torna a

chave do paradigma, visto que o residual não é uniforme, mas comporta dois tipos de elementos: os que já foram plenamente incorporados à cultura dominante ou recuperados por ela e os que constituem uma reserva de oposição, a impugnação aos dominantes, os que representam alternativas. A terceira camada é formada pelo emergente que é o novo, o processo de inovação nas práticas e nos significados. E isso tampouco é uniforme, pois nem todo novo é alternativo à cultura dominante nem para ela funcional.

Conforme Williams, a diferença entre arcaico e residual representa a possibilidade de superar o historicismo sem anular a história, e uma dialética do passado-presente sem escapismos nem nostalgias. O emaranhamento de que está feito o residual, a trama nele do que pressiona por trás e o que refreia, do que trabalha pela dominação e o que, resistindo a ela, se articula secretamente com o emergente, nos proporciona a imagem metodológica mais aberta e precisa que temos até hoje. E um programa que, para Martín-Barbero (2009), não é só de investigação, mas de política cultural.

Para Martín-Barbero (2009), o resgate positivo da cultura popular num momento de crise das esquerdas levou esta positividade ao exagero, fazendo a capacidade de resistência das classes subalternas, para alguns teóricos, a chave mágica e força que levaria ao novo impulso revolucionário. Este exagero levou, segundo Canclini (APUD MARTÍN-BARBERO, 2009), ao pensamento da cultura subalterna e da hegemônica como exteriores entre si.

Destacando sempre o caráter relacional entre as classes hegemônicas e subalternas – e objetivando não cair em tendências maniqueístas na positividade ou na negatividade da cultura popular ou da cultura dominante, seja na hora de pensar a resistência subalterna ou a indústria cultural –, Martín-Barbero, assim como Cuche, relê obras que para ele são mais próximas às ideias de Gramsci: como de Hoggart (que estudou o que a cultura de massa faz com o mundo da cotidianidade popular e a forma como aquela cultura é percebida pela experiência operária), Bourdieu (que analisou as diferenças culturais que opõem os grupos sociais, seja em sociedades industrializadas ou tradi-

cionais, se dedicando à elucidação dos mecanismos sociais que dão origem à criação artística e dos que explicam os diferentes modos de consumo da cultura, em seu sentido restrito e antropológico, recorrendo ao conceito de “habitus”) e Certeau (que propõe uma teoria dos usos como operadores de apropriação, que se pergunta o que fazem as pessoas com o que acreditam, compram, leem e veem).

Certeau, contra a tendência de idealizar a cultura popular, se refere a esta como a impura e conflitiva cultura popular urbana, e Martín-Barbero (2009, p. 127), seguindo a argumentação de Certeau, afirma que:

Não há uma só lógica que abarque todas as artes do fazer. Marginal ao discurso da racionalidade dominante, refratário a deixar-se medir em termos estatísticos, existe um modo de fazer caracterizado mais pelas táticas que pela estratégia. Estratégia é o cálculo das relações de força ‘possibilitado pela posse de um lugar próprio, o qual serve de base à gestão das relações com uma exterioridade diferenciada’. Tática é, pelo contrário, o modo de operação, de luta, de ‘quem não dispõe de lugar próprio nem de fronteira que distinga ao outro como uma totalidade visível’: o que faz da sua tática um modo de ação dependente do tempo, muito permeável ao contexto, sensível especialmente à ocasião.

[...]

São os modos de ler-ouvir das pessoas não-letradas interrompendo a lógica do texto e refazendo-a em função da situação e das expectativas do grupo.

[...]

Popular é o nome para uma gama de práticas inseridas na modalidade industrial, ou melhor, o ‘lugar’ a partir do qual devem ser vistas para se desentranharem suas táticas. Cultura popular fala então não de algo estranho, mas de um resto e um estilo. Um resto: memória da experiência sem discurso, que resiste ao discurso e se deixa dizer só no relato. Resto feito de saberes inúteis à colonização tecnológica, que assim marginalizados carregam simbolicamente a cotidianidade e a convertem em espaço de uma criação muda e coletiva. E um estilo, esquema de operações, modo de caminhar pela cidade, habitar a casa, de ver televisão, um estilo de intercâmbio social, de inventividade técnica e resistência moral. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 127).

Nesse sentido, Cuche (1999), considerando mais correto entender a cultura popular como um conjunto de “maneiras de viver com” a dominação, destaca que

Certeau desenvolve essa ideia ao definir a cultura popular como a cultura “comum” das pessoas comuns, isto é, uma cultura que se fabrica no cotidiano, nas atividades banais e renovadas a cada dia – podendo ser até mesmo um modo de resistência sistemática à dominação.

Para Certeau, segundo Cuche, a criatividade popular não está nas produções perceptíveis e claramente identificáveis, mas é multiforme e disseminada, isto é, a criatividade popular está no consumo que as pessoas comuns fazem da produção de massa, entendendo este consumo também como produção. Em outras palavras, Certeau afirma que este consumo é produção no sentido de que cria novos “modos de viver com” os produtos da cultura de massa, a princípio padronizada, racionalizada e expansionista.

Essa “cultura de consumo” da cultura popular é difícil de identificar porque é caracterizada pela astúcia, clandestinidade, dispersão, discricção e improvisação. Assim, seus consumidores não podem ser identificados ou qualificados pelos produtos, sendo que os usos e funções dados a estes, em práticas multiformes, combinatórias e anônimas, podem diferir em muito daqueles para os quais haviam sido projetados.

3 CONTEXTOS E CINEMAS

Segundo Balandier e Cuche (1999), e para avaliar de forma não redutora a evolução e as diferentes perspectivas da subalternidade e da violência no cinema brasileiro contemporâneo das décadas de 1990/2010, é necessário analisar não só os grupos sociais em diferentes posições de poder que este cinema expõe, mas também a situação sócio-histórica que o produz como ele é. Dessa forma, para além de colocar estéticas distintas do cinema em contextos diferenciados e em lados opostos, analisam-se aqui quais são suas questões mais recorrentes para compreender como se articulam e como “retornam”.

Assim, torna-se necessário colocar lado a lado o cinema do início da retomada – em que **Os Matadores** destaca-se por iniciar a construção da subalternidade

com uma dimensão espetacular relacionada à visibilidade de um cinema capaz de produzir riqueza de suas carências –, produzido em meio a um contexto de consolidação da democracia, de fortalecimento dos vários movimentos sociais e do surgimento do tráfico de drogas combinado ao crime organizado; e o cinema brasileiro que emerge nos anos 2000 e 2010, a partir de relações com o aumento exponencial da criminalidade e seu respectivo enfrentamento, a corrupção e a criminalidade por parte dos poderes executivo, legislativo e judiciário paralelas ao crescente empoderamento e a consciência da sociedade civil na luta pelos seus direitos, seja por meio de formas violentas e criminosas ou não – em que se destacam os outros filmes citados.

Na década de 1990, as relações entre a consolidação da (re)democratização, da criminalidade e dos diversos movimentos sociais se tensionavam cada vez mais no país. Época da chamada “retomada”, o cinema nacional voltava a se desenvolver paralelo às novas políticas públicas e privadas de produção e consumo. Considerado um dos primeiros representantes dessa “retomada”, o filme *Os Matadores*, de Beto Brant (1997), continua atual pelos temas (violência e desigualdades sociais e culturais) e pelos recursos expressivos utilizados, conectados ao heterogêneo cinema contemporâneo.

Ambientado em sua maioria na fronteira Brasil-Paraguai, o filme *Os Matadores*, com narrativa e trilha sonora ágeis e fragmentadas, entrecortadas por *flash-backs* e com influências hipertextuais de estilos, fases e gêneros cinematográficos nacionais e internacionais – como o “Faroeste”, o documentário, o Neo-Realismo italiano, o Cinema Novo, o Cinema da Boca do Lixo, a Pornochanchada, a televisão e o cinema contemporâneos –, conta a história de vida de assassinos profissionais de origens diferentes (Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul e Bolívia) que habitam esta região e que, enquanto aguardam a próxima vítima, revelam em seus diálogos e reflexões o presente e o passado desta história que interliga a fronteira do país aos seus grandes centros urbanos, bem como a criminalidade e a violência à defesa da propriedade, do poder do capital, dos

interesses políticos e da sobrevivência – interligando assim a vida e a morte de latifundiários, políticos, trabalhadores sem-terra, os próprios assassinos profissionais e todos que os circundam. O filme realiza uma discussão – e também uma intervenção – sobre a conjuntura política contemporânea, mais especificamente, sobre a estrutura social brasileira, corrompida pela violência e pelo crime.

Nos anos 2000, a democracia e o tráfico de drogas se consolidam. O tráfico e a guerra das facções criminosas pelos pontos de venda de drogas adquirem uma visibilidade, tornando-se um discurso interessante às diretrizes da indústria cultural. A favela torna-se lugar da subalternidade em suas relações com o tráfico. As relações entre traficantes, crime organizado, corrupção dos poderes executivo, legislativo e judiciário, público e privado, se acirram e se (re)constroem de formas diferentes na realidade e pelo cinema, que cada vez mais conquista regularidade de oferta, apelo popular, adesão do público e prêmios.

Em *Cidade de Deus* (MEIRELLES, 2002), por meio da história de inúmeros personagens de uma favela, a perspectiva da subalternidade se aproxima da construção da facção criminosa do tráfico que ali se fortalece e que não põe fim à condição do oprimido. Já *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007) e *Tropa de Elite 2* (PADILHA, 2010) colocam em evidência o caráter paradoxal da subalternidade articulado com a complexidade das relações entre polícia, milícia, traficante, habitantes da favela e habitantes de fora dela. Nestas tramas, elementos diferentes se articulam, como o consumo de drogas entre segmentos sociais diferentes – dentro e fora da favela –, os estereótipos da classe média universitária em relação à polícia, as relações de força entre a corrupção, a polícia e a política. Em *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Tropa de Elite 2*, a vinculação mercadológica do cinema se reinventa junto com sua abordagem de questões políticas na relação entre cinema brasileiro e Brasil.

Na década de 2010, *O Som ao Redor* (MENDONÇA, 2013) expõe a vida em um bairro de classe média, entrecortada por micro narrativas de classes, representações sociais e momentos históricos diferentes, esta-

belecendo uma crônica brasileira, uma reflexão sobre história, violência e barulho em um devir contínuo, perscrutando o cotidiano de um povo fragmentado não só entre prédios, paredes, muros altos e grades, mas entre e principalmente suas relações de poder, seus paradigmas e paradoxos sociais.

Apesar de certo distanciamento crítico e panfletário, as relações entre seus diversos personagens – famílias de classe média alta e classe média, uma pequena milícia, moradores e vizinhos de bairro e de condomínio, prestadores de serviços formais e informais, empregadas domésticas, entregadores de água, flanelinha etc. – continuam (re)presentando a manutenção do **status quo** e sua possível ruptura por pequenas subversões e pela violência, insinuando a todo tempo a oposição social de poder, que pode se converter em antagonismo real, revelando a dialética entre segurança e insegurança, bem como um possível reflexo das desigualdades e insatisfações sociais e culturais que desembocaram no fortalecimento dos movimentos de ocupação e de protesto que assolaram o país em 2013.

Dentre os filmes em análise neste trabalho, importante ressaltar que alguns figuram como os maiores sucessos de público e de crítica da atual produção cinematográfica nacional, suscitando debates acirrados em diversas camadas da sociedade sobre questões sociais, culturais e cinematográficas.

Tais debates obviamente envolvem críticas, como as de Ivana Bentes (2003) que – contrapondo tais produções ao Cinema Novo – afirma que desde o início dos anos 1990 o cinema brasileiro passa da estética à cosmética da fome, em que não haveria a crítica, a defesa do lugar de fala do povo e do intelectual, a discussão sobre pobreza e a figuração do popular, com a consequente abdicação da defesa da cultura nacional em benefício das diretrizes da colonização.

Teixeira (2003), porém, afirma que não se pode determinar que tais filmes sejam vazios somente pelo fato de se articularem com as prerrogativas da indústria cultural. Para Matos (2009), o tom do cinema pós-retomada não deve ser buscado no Cinema Novo, uma vez que seu contexto histórico de produção não é

o mesmo; para o teórico, o que interessa é saber quais as questões mais recorrentes e como elas se reinventaram nos anos 1990/2000.

Assim, e seguindo o raciocínio de Matos (2009), importante ressaltar que o quê retorna em todos os filmes analisados é a (re)invenção de um povo e de uma nacionalidade postergados, em um contexto marcado pela consolidação da democracia como um sistema de governo que não reconhece os subalternos e por uma violência cada vez mais complexa e fragmentada, associada à criminalidade e às desigualdades socioculturais.

É nesse cenário, o subalterno não abandona sua posição minoritária no cinema dos anos 1990/2010. Este subalterno, como invenção do povo alheio às políticas públicas do Estado, entre as margens e fronteiras do país, das periferias e das classes sociais, como lugar de atuação que não é acobertado nem pelas políticas públicas e nem pelos estereótipos, mas que é preenchido por processos de apropriação, torna visível a construção do sujeito pelas relações que estabelece, tendo em vista as circunstâncias de produção articuladas aos contextos sociais e históricos respectivos.

Portanto, esta breve análise teórico-crítica acerca da (re)construção de regimes discursivos da subalternidade pelo cinema brasileiro contemporâneo possibilita afirmar, primeiramente, que os filmes produzidos no Brasil a partir da década de 1990 – na “retomada” – podem não ser vazios de crítica como queiram alguns. Pelo contrário, podem ter evoluído em seu alcance não só na e pela bilheteria e pirataria ou no e pelos recursos expressivos conectados à indústria cultural, mas nos e pelos regimes discursivos sobre subalternidade que retomam, reinventam e tornam mais visíveis dentro e fora das telas.

Isto porque, e seguindo Martín-Barbero, Cuche e Certeau, não podemos esquecer que a criatividade popular pode estar no consumo que as pessoas comuns fazem da produção de massa, entendendo este consumo, também, como produção. Assim, e entendendo a cultura popular como um conjunto de “maneiras de viver com” a dominação, ou, mais ainda, até mesmo como um possível modo de resistência siste-

mática à dominação, não podemos supor que a cultura popular não entenda, reflita, reproduza e apoie a crítica contida nos filmes analisados – lembrando que esta mesma criatividade popular crítica, não perceptível e nem claramente identificável, mas multiforme e disseminada, pode se encontrar presente nos filmes analisados e em seus diversos regimes discursivos sobre a subalternidade.

Conforme dito anteriormente sobre este consumo, que é produção no sentido de que cria novos “modos de viver com” os produtos da cultura de massa (a princípio padronizada, racionalizada e expansionista), podemos dizer ainda que os usos e funções dados a esta mesma cultura de massa, em práticas multiformes, combinatórias e anônimas, podem diferir em muito daqueles para os quais haviam sido projetados. Assim, podemos dizer também que os filmes analisados, se por um lado se aliam às diretrizes da indústria cultural em um campo estético e mercadológico, por outro lado, se opõem às estas mesmas diretrizes e à própria indústria cultural, uma vez que, nos regimes discursivos sobre a subalternidade que retomam, propõem uma reflexão e até um embate contra as estéticas e classes dominantes que detêm o poder sobre a indústria cultural – provendo provavelmente daí o seu sucesso de bilheteria e pirataria.

Seguindo Williams e Martín-Barbero, podemos dizer que o subalterno que emerge nos filmes analisados – diferente do subalterno arcaico dos filmes do Cinema Novo, que sobrevive do passado mas enquanto passado, objeto unicamente do estudo ou de rememoração –, apesar de ser formado efetivamente no passado, acha-se hoje dentro do processo cultural como efetivo elemento do presente, comportando ao mesmo tempo elementos incorporados e opostos à cultura dominante. Assim, este subalterno que emerge no cinema brasileiro contemporâneo pode ser o novo, o processo de inovação nas práticas e nos significados, alternativo e oposto à cultura dominante da indústria cultural.

Verifica-se que os finais abertos dos filmes – em que cabe ao espectador preencher o sentido que resta em aberto, sujeito a inúmeras interpretações, es-

peculações e possibilidades – podem ser entendidos, também, como metáfora e metonímia da condição relacional deste subalterno, que em sua construção depende das relações entre seus pares e seus outros tanto dentro quanto fora das telas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante desta breve análise teórico-crítica, pode-se dizer que o filme *Os Matadores*, portanto e de algum modo, pode ser considerado pioneiro não só para a “retomada”, mas para o cinema brasileiro como um todo, por ter iniciado o ciclo de produção de obras como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, *Tropa de Elite 2* e *O Som ao Redor*, que – cada um ao seu modo, estilo e tempo – também aliam uma estética contemporânea ao debate de temas como desigualdades socioculturais, violência e criminalidade, (re)construindo outros regimes discursivos sobre o subalterno, relendo e reposicionando os discursos de dominação e demonstrando o caráter relacional da construção deste sujeito subalterno com suas circunstâncias de produção articuladas aos respectivos contextos sociais e históricos.

Por fim, como já identificado por Matos (2009) em seus trabalhos sobre violência e subalternidade, não existe início e nem final para a condição de subalternidade do cinema brasileiro. Nesta construção de subjetividade que não se totaliza, não se constituindo como entidade em um mundo fragmentado, o subalterno não é um vazio, mas um conjunto de relações, que não pressupõe um início, nem tampouco um final, mas um devir, um vir-a-ser constante.

O subalterno no cinema brasileiro, portanto, parece retornar com bases cada vez mais diferentes, em confrontos constantes e sucessivos a si mesmo e a cada (re)invenção causada pelos filmes analisados, relendo, reposicionando e enfrentando os discursos de dominação, sempre com finais cada vez mais abertos, como que demonstrando a espiral crescente deste contínuo processo de consumo, uso e produção da cultura popular.

REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. Estéticas da violência no cinema. **Revista de Estudos Interdisciplinares**. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais –UERJ, ano 5 n.1, Rio de Janeiro. 2003. p.217-237.

BRANT, Beto. **Os matadores**. São Paulo: Casa de Produção, 1997. 1 DVD (93 min.), son., color.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000. 193p.

CUCHE, Denny. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Tradução: Ronald Polito. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

MATOS, Maurício. **Significações da violência no cinema brasileiro**. 2009. 180f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009.

MEIRELLES, Fernando. **Cidade de Deus**. Rio de Janeiro: 2 Filmes, 2002. 1 DVD (130 min.), son., color.

MENDONÇA, Kleber. **O som ao redor**. Rio de Janeiro: Vitrine Filmes, 2013. 1 DVD (131 min.), son., color.

PADILHA, José. **Tropa de elite**. Rio de Janeiro: Universal, 2007. 1DVD (118 min.), son. color.

PADILHA, José. **Tropa de elite 2**. Rio de Janeiro: Universal, 2010. 1DVD (115 min.), son., color.

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

TEIXEIRA, Francisco E. “Nascerorrenasce” o Cinema Brasileiro. In: **O terceiro olho**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003. p.XI-XXII.

Recebido em: 26 de Agosto de 2015
Avaliado em: 1 de Setembro de 2015
Aceito em: 1 de Setembro de 2015

1. Doutorando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PÓS-CULTURA), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) e membro do Grupo de Pesquisa Cultura e Subalternidades filiado ao Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura CULT/IHAC.
E-mail: rodolfoikeda@yahoo.com.br.