

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

FERNANDA RIBEIRO DE AQUINO

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DECOLONIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Área de Concentração: Cinema e narrativas do contemporâneo.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo

Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci

SÃO CRISTÓVÃO

2021

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SIBIUFS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A657c Aquino, Fernanda Ribeiro de
A construção das personagens em “Amor, plástico e barulho”:
uma análise a partir da teoria decolonial / Fernanda Ribeiro de
Aquino ; orientador Marcos Ribeiro de Melo. – São Cristóvão, SE,
2021.
74 f. ; il.

Dissertação (mestrado em Cinema) - Universidade Federal de
Sergipe, 2021.

1. Cinema. 2. Feminismo. 3. Cantoras. 4. Cinema -
Pernambuco. I. Melo, Marcos Ribeiro de, orient. II. Título.

CDU 791:141.72

FERNANDA RIBEIRO DE AQUINO

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS EM “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”:
UMA ANÁLISE A PARTIR DA TEORIA DECOLONIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Área de Concentração: Cinema e narrativas do contemporâneo.

BANCA DE DEFESA

Orientador: Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Melo
(DPS/PPGCINE/UFS)

Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz Colucci
(DCOS/PPGCINE/UFS)

Profa. Dra. Lilian Cristina Monteiro França
(DCOS/PPGCINE/UFS)

Profa. Dra. Michele de Freitas Faria de Vasconcelos
(DPS/PPGPSI/UFS)

São Cristóvão, ____ de _____ 2021

“O que é frequentemente chamado de alma negra é uma construção do homem
branco”
Frantz Fanon

AGRADECIMENTOS

É preciso agradecer àqueles que de alguma forma construíram o projeto junto comigo até aqui, dia após dia. À minha família, meu esposo, pela torcida e apoio, e em especial à minha mãe, meu maior exemplo de mulher e força, pelo incentivo aos estudos e preces infinitas para que o auxílio Divino não me faltasse nessa jornada. Aos meus orientadores, Marcos e Beatriz, pela paciência e condução suave mesmo nos momentos mais delicados da pesquisa científica. Um agradecimento especial à Máira Ezequiel, que atuou como orientadora extraoficialmente, cujo apoio foi essencial ao ingresso no mestrado e execução da pesquisa. Minha eterna gratidão pelo suporte profissional e emocional.

AQUINO, Fernanda. **A construção das personagens em “Amor, Plástico e Barulho”**: uma análise a partir da teoria decolonial (65 f). Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

RESUMO

A presente pesquisa analisa a construção das personagens no filme “Amor, Plástico e Barulho” (Brasil/2013), obra da diretora pernambucana Renata Pinheiro, através da análise fílmica cuja inspiração metodológica é a etnografia de tela. O objetivo da pesquisa concentra-se em analisar a construção das personagens a partir da perspectiva do feminismo decolonial¹, apontando similaridades entre as vivências das personagens e as de mulheres cantoras periféricas, lançando luz sobre o modo específico como são estabelecidas as relações opressivas num ambiente musical que é majoritariamente masculino, aspecto que ganha reforço por meio do comparativo entre as minhas vivências e as da minha irmã, como cantoras profissionais pertencentes à setores distintos (música autoral e forró eletrônico, respectivamente). A pesquisa resultou numa discussão de suma importância acerca do debate decolonial para a sociedade, para a academia, e no caso da pesquisa, para encorajar as mulheres artistas, negras, periféricas a assumirem seus lugares de fala e resistência.

Palavras-chave: Mulher, Cinema, Cantora, Música, Feminismo decolonial.

AQUINO, Fernanda. **A construção das personagens em “Amor, plástico e barulho”**: uma análise a partir da teoria decolonial. (65 f.) Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

ABSTRACT

This paper reviews “Amor, Plástico e Barulho” (Brazil/2013) construction of the characters in the film, a work by the Pernambuco director Renata Pinheiro, in which a methodological inspiration called screen ethnography has been carried out. The objective of the research focuses on analyzing the construction of characters from the perspective of decolonial feminism, pointing out resemblances between the characters experiences and those of peripheral female singers, highlighting on the specific way in which oppressive relationships are established in a musical environment in which is mostly male, an aspect that is reinforced through the evaluation between my experiences and my sister, since we are professional singers belonging to different sectors (author music and electronic forró, respectively). To conclude, this paper concentrates its results in an important point of view of decolonial debate for society, for the academy, and in the case of the research, to encourage women artists, black, peripheral, to take up and somewhat resist.

Keywords: Woman, Cinema, Singer, Music, Decolonial Feminism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - No ano de 1994, como cantora da banda Raio da Silibrina, em apresentação no Programa Som Brasil (transmitido pela Globo Nordeste).....	11
Figura 2 - na gravação do DVD de 25 anos da banda Calcinha Preta (2020).....	11
Figura 3 – Banda Calcinha Preta.....	12
Figura 4 - Pente quente.....	37
Figura 5 – Anúncio do shampoo Seda da década de 70.....	39
Figura 6 – Shampoo Palmolive da década de 70.....	39
Figura 7 – Anúncio do Shampoo Seda Cenoura (1986).....	40
Figura 8 – Creme Skala Expert: Potão desmaiado.....	40
Figura 9 - Creme Skala Expert: Potão do amor.....	41
Figura 10 – Cremes Soul Power.....	41
Figura 11 – Cremes Skala Expert: Divino potão.....	41
Figura 12 - Capa do filme.....	55
Figura 13 – Frame do filme.....	58
Figura 14 - Expressão de Jaqueline após ter sido excluída da reunião.....	59
Figura 15 – Shelly, Rubinho e Jaqueline.....	60
Figura 16 - Frames de Shelly (à esquerda) e Jaqueline.....	61
Figura 17 – Frame do filme.....	63

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. CAPÍTULO 1 - PASSEIO PELO UNIVERSO DECOLONIAL: LUGAR DE FALA, GÊNERO E PROBLEMATIZAÇÕES.....	17
3. CAPÍTULO II - CINEMA PERNAMBUCANO: A CINEASTA RENATA PINHEIRO E A NARRATIVA DE “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”	43
4. CAPÍTULO III - SIMILARIDADES E PROVOCAÇÕES DA NARRATIVA DE “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”	56
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
REFERÊNCIAS:	70

1. INTRODUÇÃO

Entre colonizador e colonizado só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas. (CÈSAIRE, 1978, p. 25)

A presente pesquisa discute a posição da mulher no contemporâneo a partir da realidade de mulheres cantoras periféricas que, muito embora seja específica de um estrato social, é afetada pelo *modus operandi*¹ construído e arraigado pela sociedade capitalista-colonial-patriarcal-heteronormativa-cisgênera desde os seus elementos fundacionais da Modernidade². Nesse contexto, um filme que traz um retrato, até então pouco conhecido sobre tal recorte social, é “Amor, Plástico e Barulho”, por mostrar o cotidiano de duas mulheres - uma cantora e uma dançarina que sonha em se tornar cantora, ambas periféricas, e apresentá-las sem amenidades. Apesar de ser uma ficção, o filme apresenta de forma bastante verossímil as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas, que nesse caso, estão ambientadas no cenário da música brega recifense. Pretendo demonstrar que o modo como as personagens são retratadas pelo filme, se aproxima de uma representação bastante verossímil dessa realidade e constitui-se em um rico objeto de debate acerca das opressões de gênero, raça e classe que atravessam a experiência de vida dessas mulheres.

Assim, o objetivo da pesquisa concentra-se em analisar a construção da posição de sujeito das personagens, a partir da perspectiva do feminismo decolonial³, apontando similaridades entre as vivências das personagens e as de mulheres cantoras periféricas, cuja realidade também conheço pessoalmente, e lançando luz sobre o modo específico como são estabelecidas as relações opressivas nesse meio profissional. Para tanto, será realizada a análise fílmica de uma sequência específica, utilizando como inspiração metodológica a “etnografia de tela”, termo que “teria surgido dos estudos de tela”, e desde os anos 1980 já se referiam ao estudo de etnográfico dos artefatos da mídia” (BALESTRIN, SOARES, 2014, p. 89). Nascida no

¹ Maneira através da qual uma pessoa ou uma associação, empresa, organização ou sociedade, trabalha ou realiza suas ações. (DICIO, 2020)

² Por Modernidade compreende-se aqui o projeto social e político que, a partir do século XVII, começa a estabelecer um ideário civilizatório ocidental em torno da razão, da ciência, do progresso e da industrialização (KUMAR, 2006)

³ O termo “decolonial” aqui é utilizado pelo ponto de vista do grupo Modernidade/Colonialidade, que defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva. (BALESTRIN, 2013, p. 89)

campo antropológico, mas sem restringir-se a ele, a etnografia prioriza “o contato direto e prolongado do/a pesquisador/a com o local e o grupo que são alvos de investigação” (p. 93). Dentre as estratégias apontadas nesse percurso metodológico, vale ressaltar a que diz sobre o “estranhamento do etnógrafo ao que lhe é familiar”. Tal aspecto chamou minha atenção, especialmente pelo duplo trabalho que realizo aqui: ao mesmo tempo em que sou pesquisadora, sou também, em certa medida, sujeito da pesquisa, como mulher negra, artista e de origem periférica. Assim, a etnografia de tela é utilizada aqui com intuito de observar as verossimilhanças e possíveis bifurcações entre as vivências das personagens e as de profissionais de nichos similares como o forró eletrônico, a exemplo da minha irmã, cantora da banda Calcinha Preta. Inspiram-me as análises de Balestrin (2011) em seu encontro com a tela e com Hermila, personagem do filme “O Céu de Suely” (2006) de Karim Aïnouz:

Enquanto olho para a tela, a tela me olha e me indaga: que mulher é esta que agora escreve? A tela dessa pesquisa perturba alguns modos com os quais já estive (e ainda estaria?) “identificada” – de repente, já não me encontro na mulher que um dia fui, nem na mulher que hoje estou sendo. Insisto num ponto de resistência que me impeça de me identificar demasiadamente com qualquer uma das identidades já construídas até aqui. Sou isso e aquilo, sou mais e sou menos, sou e não sou a mulher que vejo na tela agora escrita: da vida. E arrisco dizer: ainda bem que aquelas que fui não sobreviveram em mim. (BALESTRIN, 2011, p.88)

De certo modo, a escolha do tema, teve sua fase embrionária durante a elaboração do meu projeto de conclusão da graduação em Audiovisual, quando decidi incluir o relato de uma amiga cantora e instrumentista, que havia confidenciado uma situação constrangedora ocorrida no ambiente de trabalho, leia-se, no palco. Para além disso, deve-se de fato, à minha posição nas várias frentes, visto que sou uma mulher negra, nascida na periferia (bairro Industrial, zona norte de Aracaju), atuo como cantora e *backing-vocal* há cerca de 12 anos, como também pelos ecos gerados a partir da minha observação quanto às vivências profissionais da minha irmã, cantora da banda Calcinha Preta, uma das grandes bandas de forró do circuito comercial do país.

Ao me debruçar sobre este filme, não poderia deixar de incluir as vivências de Silvânia, minha irmã, que acompanho de perto. Antes, porém, faz-se necessário uma breve contextualização sobre o seio familiar onde fomos criadas. Somos cinco filhas, educadas por uma mulher de origem simples, chamada Glória, nascida no povoado Aldeia no município de São Cristóvão (hoje extinto), onde na época residiam poucas

famílias, algumas, inclusive, de origem indígena. A sobrevivência era garantida através do cultivo da terra e criação de animais (agricultura de subsistência, confecção de cestos e esteiras para comercialização na feira), sem água encanada, nem luz, hospitais ou escolas. Foi com o casamento que veio a mudança para Aracaju.

Minha irmã Silvânia, antes mesmo de atingir a maioridade, já trabalhava como vendedora numa loja de produtos musicais no centro de Aracaju. Na época, meu pai (hoje falecido) era caminhoneiro, então ficou a cargo da minha mãe cuidar do lar, criar e educar todas nós. Diante disso, a orientação era a seguinte: estudar para concluir o chamado “segundo grau” e trabalhar. Apesar de haver interesse por parte de algumas, a formação acadêmica nunca pode ser uma prioridade na vida das minhas irmãs. Penso que talvez esse anseio tenha sido sufocado pelo instinto de sobrevivência, que pautou o destino de todas. Quem quisesse algo além das necessidades básicas, precisava trabalhar para bancar. A única fonte de renda era a paterna, que supria apenas as necessidades básicas, e nem sempre a contento. Até hoje, com exceção de mim, nenhuma delas possui curso superior.

À minha mãe coube ainda sofrer a pressão social (sobretudo pelo fato do companheiro trabalhar viajando), e zelar para que nenhuma filha contrariasse a ordem social e ficasse “falada”, expressão popular utilizada quando uma jovem engravida antes de casar-se. Além disso, vale ressaltar o desgaste emocional sofrido por minha mãe devido aos períodos de ausência do meu pai, que por vezes não depositava a quantia mensal para manutenção básica do lar ou sequer ligava. A explicação para o sumiço veio com o passar do tempo, quando minha mãe observou vestígios (fotos de uma desconhecida dentro do caminhão) que indicavam sinais de adultério. Pressionado, ele confessou, mas permaneceu conosco.

Quanto à trajetória da minha irmã, tudo começou na adolescência, quando trabalhava na *Sugestiva*, uma loja de artigos musicais no centro de Aracaju. Munida de uma caixa amplificadora e microfone, quando cumpria as tarefas, ela costumava passar o tempo cantando na porta da loja. Certo dia, um cantor chamado Adalvenon (cantor de música romântica/brega), passando pela porta da loja, percebeu a afinação da jovem e a convidou para fazer um teste na banda Estação da Luz (banda tradicional que mistura todos os estilos, ainda em atividade). Ainda na menoridade, ela aceitou o convite, mas impôs a condição de que ele pedisse autorização junto à nossa mãe, que permitiu a participação no teste. Aprovada no teste, se tornou cantora profissional a partir de então, e alguns anos depois, entre outros projetos, chegou a atuar na banda

Raio da Silibrina, como se vê na figura 1, até receber o convite (anos mais tarde) para ingressar na banda Calcinha Preta (ver figura 2) onde permanece até hoje.

Figura 1 - No ano de 1994, como cantora da banda Raio da Silibrina, em apresentação no Programa Som Brasil (transmitido pela Globo Nordeste).



Fonte: Canal do Youtube da Raio da Silibrina, 2014⁴.

Figura 2 - na gravação do DVD de 25 anos da banda Calcinha Preta (2020).



Fonte: Canal do Youtube da Calcinha Preta, 2020⁵.

Assim como ocorreu com Silvânia, é comum ouvir relatos de outras artistas que iniciaram a carreira de forma inusitada, sem nenhum preparo ou estudo, já que muitas vezes, pela origem simples, não são capazes de dimensionar o talento artístico, e ainda que percebam, não possuem condições financeiras para buscar aperfeiçoamento. Com o suporte fornecido pela experiência com a banda baile no início da carreira, facilmente se adaptou à nova proposta estética, visto que os convites que surgiram posteriormente eram baseados no ritmo do forró. Comumente denominada como “cantora de forró”, para minha irmã o ritmo não foi uma escolha (inclusive, ela prefere cantar axé) e sim uma questão comercial.

Uma característica bastante similar entre os nichos do forró eletrônico e da música brega⁶, é a exploração da sensualidade e apelo erótico através dos corpos

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2YKxAjplA&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 de jan. 2020.

⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SionHn6JGkg&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 de jan. 2020.

⁶ Segundo o pesquisador Paulo César Araújo (2002), a palavra brega passou a ser utilizada para referir-se à uma nova vertente de músicos populares conhecidos como “cafonas”, no início da década de 80, sendo que o termo cafona passou a ser associado ao que é barato, malfeito e de mau gosto. No meio

femininos, além, claro, das composições românticas girarem em torno de temas como traição, amor, paixão, desarranjos amorosos, entre outros.

É como se os corpos fossem parte do espetáculo. Ao longo dos anos, adotaram outros estilos, mas inicialmente, os trajes quase sempre minúsculos, traziam muitas aplicações de lantejoulas, brilhos e penduricalhos, botas de cano alto, resultando em vestimentas que mais lembravam uma ressignificação dos figurinos utilizados na dança do ventre, como mostra a figura 3.

Figura 3 – Banda Calcinha Preta



Fonte: Facebook Acervo Forró Romântico, 20177.

A concepção estética, a forma de se pôr bonita nessa realidade está sempre ligada à exposição do corpo: ele é um chamariz tão importante quanto a música por exemplo, ao contrário da realidade em que estou inserida. Tais aspectos remetem à discussão levantada por Soares (2021) sobre a construção histórica e inserção do termo “diva” no vocabulário e imaginário coletivo, largamente difundido atualmente. Derivado do latim (cuja tradução seria deusa), foi popularizado no século XIX, utilizado para referir-se às cantoras de ópera, passou por transformações e apenas na primeira metade século XX voltou a ser utilizado, e teve sua popularidade alavancada principalmente pela cantora Maria Callas.

musical, passou a designar músicas românticas populares que diziam sobre infortúnios amorosos, com excessiva carga dramática, não agradando à crítica musical, aos jornalistas ou músicos pertencentes à classe dominante. Assim, o ritmo que obteve sucesso até os anos 90, não teria resistido às avaliações negativas e acabou perdendo espaço na grande mídia (p.18-20). Salienta ainda, a origem pobre de alguns precursores da música brega, a exemplo do cantor Waldik Soriano, que desde pequeno já trabalhava na lavoura com os irmãos, e mais tarde foi ainda faxineiro, engraxate, camelô e servente de pedreiro; o cantor e compositor Nelson Ned, ainda com cerca de 12 anos, já trabalhava numa fábrica de chocolates, e Agnaldo Timóteo, que trabalhou como vendedor de pastéis, lavador de automóveis e engraxate, a partir dos 9 anos, auxiliar de torneiro mecânico, ocupações que o impediram de prosseguir nos estudos. (p. 13)

7

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/acervoforroromantico/photos/a.1950740585162295/1972502176319469/?type=3&theater>>. Acesso em 11 de jan. 2020.

Recordo de certa vez, ter recebido o convite do empresário da Calcinha Preta para ingressar no projeto, e esse foi o primeiro aspecto de que me lembrei, por observar o corpo, nesse contexto, como um produto numa vitrine, embalado de forma a atrair a atenção e despertar a curiosidade do público. Imagino como deve ter sido a adaptação da minha irmã à essa realidade: a vivência coletiva com os integrantes da banda, como aprendeu a lidar com a distância da família, a falta de privacidade já que nem sempre há camarins com estrutura adequada para troca de figurinos, por exemplo, entre outros aspectos.

Minha trajetória profissional seguiu um caminho bastante diferente desde o começo, visto que foi na igreja onde obtive as primeiras experiências musicais. Em contato com músicos mais experientes, fui despertada para o aprendizado da técnica vocal e performance, o que me levou a estudar durante um curto período no Conservatório de Música de Sergipe, bem como a importância da audição de obras voltadas ao jazz, blues e à música instrumental. Posteriormente, com a saída do conservatório devido ao aumento das demandas de trabalho, me tornei autodidata, mas todo esse percurso me proporcionou uma compreensão artística ampliada sobre o fazer musical, sobretudo quanto à seleção da área de atuação, mais relacionada à projetos influenciados pela música popular brasileira de sonoridade mais elaborada. A maior parte desses projetos possuíam um caráter mais voltado ao fomento cultural, com enfoque na produção artística autoral, onde a música enquanto entretenimento, abdica do apelo erótico e opta por uma abordagem mais suave e poética.

Em sentido contrário, trajetórias profissionais semelhantes à da minha irmã, dificilmente permitem que a profissional dedique tempo ao aperfeiçoamento técnico, tanto em virtude do volume de trabalho, como também o fato de que o objetivo principal desse setor é oferecer apenas entretenimento, sem nenhuma pretensão de defender uma ideia e muito menos construir um legado. Outro ponto de convergência entre a narrativa e a realidade, é o que diz sobre as condições de trabalho. O trecho em que a cantora Jaqueline reclama das condições do estabelecimento onde a banda irá pernoitar, aciona memórias sobre relatos da minha irmã apavorada ao telefone, por ter corrido risco de vida em virtude do mau estado da aeronave alugada pela empresa para o transporte da equipe. Esse recurso é geralmente utilizado quando o empresário irresponsavelmente fecha contratos em cidades distantes, e precisa garantir que a banda chegue a tempo.

Assim, a escolha do filme, deu-se também pela observação de que o perfil das personagens desses nichos (como o tecnobrega e o forró), assemelhavam-se com o de mulheres artistas que fazem parte do meu entorno. Outros aspectos da construção das personagens Jaqueline e Shelly chamaram a atenção, para além do âmbito cinematográfico, com destaque para o modo como suas vidas são atravessadas pela interferência masculina. Os questionamentos surgidos giram em torno do deslocamento do lugar de fala da mulher, com o objetivo de condicioná-la à subalternidade: como é ser mulher e profissional em nichos como o forró e o brega? No fazer artístico, será que a opinião feminina possui a mesma relevância que a masculina? Quais as dificuldades enfrentadas por tais mulheres, sobretudo por atuar num setor majoritariamente masculino? Quais as consequências psicológicas geradas pela pressão para que se mantenham eternamente jovens? Como percebem o próprio corpo e lidam com o assédio?

Os estudos sobre o pós-colonialismo⁸, serão aqui utilizados como base para a discussão da intersecção das minorias mulher e negro, a exemplo do que argumenta Kilomba, quando defende que o foco do debate deveria voltar-se para o fato de que o sujeito negro (e se aplica à mulher na mesma medida) ser sempre forçado a desenvolver uma relação consigo mesmo através da presença alienante do “outro” branco (Kilomba, 2019). Suas argumentações apontam para a necessidade de reconhecer os danos à tais identidades lesadas historicamente e de indicar caminhos possíveis para a descolonização de mentes e olhares.

A intenção é utilizar pontos da narrativa de “Amor, Plástico e Barulho” como possibilidade de pensar com as imagens, no que tange à discussão sobre a imposição social patriarcal que historicamente confinou o feminino ao lugar da “outridade”, lugar reservado aos que não têm vez, nem voz, nem quem as ouça. A partir do meu encontro com o filme, assistindo de diversas formas (com e sem áudio, observando a fotografia, os figurinos, os diálogos, a iluminação, a música, entre outros aspectos), emergiram algumas memórias, a exemplo da dependência que minha irmã mais velha

⁸ Segundo Balestrin (2013) existem duas compreensões do termo “pós-colonial”, sendo uma “relativa ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado “terceiro mundo”, a partir da metade do século XX”, e a segunda (adotada pela presente pesquisa) utilizada em referência à “um conjunto de contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que a partir dos anos 1980 ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra”. Quanto ao termo “colonial”, Costa (2006) sugere uma alusão à “situações de opressão diversas, definidas a partir de fronteiras de gênero, étnicas ou raciais”. (apud Ballestrin, 2013, p. 90)

possuía de um utensílio rudimentar para alisamento capilar temporário, que será visto mais detalhadamente adiante. Por ser bastante crespo, essa era a forma acessível de disciplinar os cabelos, garantir uma “boa aparência” e sentir-se bem consigo mesma.

Tal panorama pode ser visto como um reflexo da problemática que há muito vem sendo discutida e combatida no ocidente, desde o final do século XIX e durante todo o século XX, cuja relevância originou o movimento multifacetado que conhecemos como feminismo.

Apesar das muitas facetas, vale ressaltar que a concepção do movimento feminista hegemônico iniciado na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, foi desenvolvida por mulheres brancas, deixando de lado aspectos de extrema relevância como a questão racial. Conforme argumenta Kilomba (2019), não há discurso neutro, já que todos nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma história e realidade específicas. Tal ponto de vista alinha-se às contribuições de Guacira Lopes Louro (2005) em “Corpo, gênero e sexualidade”, quando diz que “como nascemos e vivemos em tempos, lugares e circunstâncias específicos, existem muitas e conflitantes formas de definir e viver a feminilidade e a masculinidade”. (Louro, 2005, pág. 17)

Nesse sentido, tais argumentações serão utilizadas aqui para defender que as vivências, como é o caso das mulheres cantoras periféricas, requerem um olhar diferenciado por se tratar de uma realidade em particular, um universo complexo, cheio de peculiaridades e, portanto, não deve ser universalizada. Já Bell Hooks (1989, apud KILOMBA, 2019, p. 28), cujos estudos versam sobre as discussões de raça, gênero e relações opressivas, utiliza os conceitos de “sujeito” e “objeto”, sendo que *sujeitos* são aqueles que “têm direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (p. 42). Já como *objetos*, a definição e criação de nossas realidades e identidades seriam forjadas por outros, e assim, nossa história seria “designada somente de maneira que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos”.

É diante desse impasse, “na ausência de perspectivas sobre as mulheres, as minorias raciais e as culturas ou comunidades marginalizadas em relatos históricos ou anais literários”, que surgem os estudos das mulheres e os estudos pós-coloniais, que veremos mais adiante. Aqui entra em discussão o aspecto da “representação”, termo bastante delicado em virtude das ambiguidades de seu significado, para ressaltar a importância da representação, não no sentido de algo exatamente igual ao que representa, mas sim daquilo que suscita o reconhecimento, possui

características, similaridades, que são familiares. Faz-se necessário, portanto, esclarecer que minha fala se insere no discurso da presente pesquisa como uma voz que ecoa a partir do seu próprio lugar de fala, movida pelas minhas próprias experiências, mas atravessada em grande medida, pelas histórias de outras mulheres cantoras, a exemplo da minha irmã.

Gayatri Chakravorty Spivak (1995) em seu ensaio “Pode o subalterno falar?”, cujo enfoque localiza-se na discussão sobre as mulheres subalternas, faz apontamentos acerca da função matricial da “fala” nos embates sobre feminismo e/no pós-colonialismo. Além disso, pontua sobre as exigências demandadas pela perspectiva feminista pós-colonial, que dizem sobre a necessidade de aprendizado no que tange à leitura das representações literárias de mulheres, “levando em conta tanto o sujeito quanto o meio de representação”, bem como o indispensável letramento (capacidade de ler o mundo) crítico geral. Oriundo do latim *littera*, “letra”, tal letramento reitera a visão holística da comunicação, como algo que, para além da fala, engloba a audição, recepção e interpretação.

Pretendo observar como a narrativa de “Amor, Plástico e Barulho” lança luz sobre essa realidade subalterna invisível, atravessada pelas consequências nefastas das práticas herdadas do regime colonial, e, por conseguinte, tentar entender como se estabelece a deslegitimação do discurso feminino, com a finalidade de silenciamento de tais vozes e o fortalecimento da hierarquia violenta que determina quem “pertence”, e aloca os demais à margem, espaço reservado aos que não tem voz e portanto, não podem falar.

Ainda sobre o espaço periférico, vale salientar, conforme defende Hooks (1990 apud KILOMBA 2019, p. 67), que “estar à margem é ser parte do todo, mas fora do corpo principal”. No entanto, ela argumenta que a margem também deve ser vista como um “espaço de abertura radical”, ou seja, tanto um local de repressão quanto de resistência e possibilidade. A pesquisa pretende ainda elencar pontos de convergência entre as vivências das personagens do filme e as vivências que conheço e observo a partir do meu cotidiano profissional, a fim de reforçar a verossimilhança entre a narrativa ficcional e a realidade.

2. CAPÍTULO 1 - PASSEIO PELO UNIVERSO DECOLONIAL: LUGAR DE FALA, GÊNERO E PROBLEMATIZAÇÕES

Formado no final dos anos 1990 por pensadores latino-americanos de várias universidades das Américas, o grupo Modernidade/Colonialidade capitaneou o movimento epistemológico essencial à reformulação crítica das ciências sociais na América Latina no século XXI, propondo, segundo Ballestrin (2013), “a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial” (p.89). Tendo o pós-colonialismo como precursor do seu argumento, os estudos pós-coloniais surgem a partir da identificação da relação colonial “colonizado x colonizador”, oposição denominada por Walter Mignolo (2003, apud Ballestrin, 2013, p. 91) como “diferença colonial”, sendo Frantz Fanon (2010) o primeiro a discorrer em 1961, sobre tal antagonismo.

[A] presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 125, apud BALLESTRIN, 2013, p. 91)

Além do psicanalista martinicano Fanon e sua obra *Os condenados da terra* (1961), Ballestrin chama a atenção para a existência de outros pensadores de igual importância (bem como suas obras) no que tange à construção inicial do argumento pós-colonial, como o escritor e professor Albert Memmi (*Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador* (1947), o poeta negro Aimé Césaire (*Discurso sobre o colonialismo*, 1950). À essa tríade, ela acrescenta ainda a importante obra “*Orientalismo*” (1978), do crítico literário, militante e intelectual de origem palestina, Edward Said. O conjunto das contribuições de tais pensadores propiciou, ainda que de forma lenta e acidentalmente, a reformulação epistemológica das ciências sociais.

Paralelamente, surgiu na década de 1970, no sul asiático, o Grupo de Estudos Subalternos, liderado por Ranajit Guha (que se opunha ao marxismo indiano), cujo foco centrava-se em “analisar criticamente não só a historiografia colonial da Índia feita por ocidentais europeus, mas também a historiografia eurocêntrica nacionalista indiana” (GROSGOUEL, 2008, p.116), e a historiografia marxista ortodoxa (CASTRO-GOMEZ E MENDIETA, 1998). É na década de 1980, que os *subaltern studies* ganham reconhecimento fora do território indiano, principalmente através dos

seguintes autores: Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty e Gayatri Chakrabarty Spivak. Emprestado de Antônio Gramsci, segundo Ballestrin (2013), o termo subalterno é entendido “como classe ou grupo desagregado e episódico que tem uma tendência histórica a uma unificação sempre provisória pela obliteração das classes dominantes”. (p. 93)

É Spivak que apresenta o trabalho do grupo M/C aos estadunidenses e em 1985, assim como as obras acima citadas, publica mais um dos clássicos do pós-colonialismo, o ensaio denominado “Pode o subalterno falar?”. Nessa fase de difusão do debate pós-colonial, Ballestrin (2013) apresenta como os pensadores mais conhecidos no Brasil, o indiano Homi Bhabha, o jamaicano Stuart Hall e o inglês Paul Gilroy. Em 1992 (década do remonte das origens do grupo Modernidade Colonialidade – e da reimpressão do (hoje) clássico de Anibal Quijano “Colonialidad y modernidad-racionalidad”) é fundado o Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, por um grupo de intelectuais americanos, especialmente inspirado no Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos. Traduzidas para o português, as obras *O local da cultura* (Bhabha), *Da diáspora* (Hall) e *Atlântico negro* (Gilroy), repercutiram nas ciências sociais brasileiras. O grupo latino teria se dissolvido em 1988, em virtude das discordâncias teóricas, conforme expõe Grosfoguel (2008):

[O]s latino-americanistas deram preferência epistemológica ao que chamaram os “quatro cavaleiros do Apocalipse”, ou seja, a Foucault, Derrida, Gramsci e Guha. Entre estes quatro, contam-se três pensadores eurocêntricos, fazendo dois deles (Derrida e Foucault) parte do cânone pós-estruturalista/pós-moderno ocidental. Apenas um, Rinajit Guha, é um pensador que pensa a partir do Sul (...) Para todos nós que tomamos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais (Grosfoguel 2008, apud Ballestrin, 2013, p. 96).

Assim, para melhor visualizar os meandros do colonialismo enquanto experiência histórica, e como seus desdobramentos geraram a lógica de poder que passou a reger as relações sociais, serão utilizados alguns conceitos que fazem parte de um universo teórico e epistemológico bem mais amplo, conhecido como estudos pós-coloniais, cujas contribuições de pensadores Frantz Fanon, Achille Mbembe e Anibal Quijano, que lança luz sobre inúmeras questões desse universo. Quijano (2005) apresenta argumentos históricos que esclarecem como a colonialidade foi instaurada nas estruturas da América, tendo a globalização como potencializador do processo de concretização do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado, como um

novo padrão de poder mundial. De origem e caráter colonial, ele aponta como um dos principais eixos desse padrão, a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça (construção mental, base da dominação colonial). Assim, atribui à América o título de primeira *id-entidade* da modernidade.

Elege ainda dois processos históricos como eixos fundamentais na produção desse espaço/tempo, nesse novo padrão de poder: em primeiro lugar, a codificação das diferenças a partir da ideia de raça (elemento base das relações de dominação), que supostamente colocava uns em situação natural de superioridade em relação a outros. Em segundo lugar, “a articulação de todas as formas históricas de controle do trabalho, de seus recursos e produtos, em torno do capital e do mercado mundial”. (2005, p. 117)

Sem história conhecida antes da América, Quijano (2005) indica a possibilidade de que a ideia de raça tenha surgido com a finalidade de referir-se às diferenças fenotípicas entre colonizadores e colonizados, mas acabou sendo utilizada para designar supostos diferenciais entre um grupo e outro. Desse modo, essa construção mental passou a produzir novas identidades dentro da história: índios, negros e mestiços, e ainda redefiniu outras. Assim, termos como português e posteriormente, europeu, passaram a ser utilizados não apenas para indicar uma origem geográfica, como também adquiriu conotação racial.

Nesse cenário, onde as relações sociais eram de dominação, “tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes...” (QUIJANO, 2005, p. 117). Mais tarde, os colonizadores codificaram como cor os aspectos fenotípicos dos colonizados, adotando como critério simbólico para classificação racial. Toda essa articulação na América em torno da ideia de raça, teve como objetivo conferir legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. Mesmo diante dessa breve explanação, já é possível vislumbrar a dimensão dos efeitos do colonialismo sobre as relações sociais, apontando algumas práticas que perduram até hoje e ao mesmo tempo, explica a origem da crítica pós-colonial, acerca do potencial nocivo da colonialidade, que por sua vez, pautou o modo como conduzimos nossas relações sociais e vemos o mundo.

A fim de enriquecer o debate, podemos trazer um breve resumo sobre a questão do Orientalismo, analisada por Edward Said (1990), que se constitui um exemplo emblemático da importância dos estudos pós-coloniais, bem como do feminismo decolonial, no tocante ao combate das hierarquias opressivas, que tutelam

a construção da identidade de um povo, a partir de mecanismos de controle que determinam quem pode falar, a fim de manter o discurso dominante e induzir o colonizado a reproduzir a dominação. Analisando esse fenômeno, que irá chamar de “Orientalismo”, Said mostra ser possível a construção de relatos, que embora fictícios em grande parte, conseguem incutir uma determinada “ideia de um povo e um lugar na mente dos leitores”.

Não há nada de misterioso ou natural na autoridade. Ela é formada, irradiada, disseminada: é instrumental, é persuasiva; estabelece padrões de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas ideias; e das tradições, percepções e juízos que forma, transmite, reproduz. (SAID, 1990, p. 31)

O Oriente como uma invenção europeia é aqui trazida no intuito de fortalecer o discurso no que tange às relações de dominação, mais especificamente quanto às dimensões de suas consequências, Said (1990) denomina Orientalismo como a “instituição organizada que negocia com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o” (SAID, 1990 p. 15). Em suma, o orientalismo pode ser visto como um estilo ocidental para dominar, reestruturar, e ter autoridade sobre o Oriente. Diante disso, Said alerta para o risco da geração de um relato sem nenhuma compatibilidade ou referência com algo real, além de provar ser possível, a formulação “de políticas baseadas nessas representações, as quais interferem nas vidas de pessoas reais de maneira extremamente significativa”. (SPIVAK, 1988, p. 666)

Segundo Said (1990), o Oriente foi importante para a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste, e assim a cultura europeia ganhou força e identidade comparando-se com o Oriente, assumindo uma identidade substituta. Para melhor compreensão como se deu o contínuo investimento do orientalismo na construção e transmissão de ideias sobre o Oriente a partir do seu ponto de vista, traz ainda as contribuições de Gramsci. Ao fazer a distinção entre a sociedade civil (feita de filiações voluntárias, como escolas, famílias e sindicatos) e a política (exército, política, burocracia central), cuja premissa é a dominação direta, Gramsci explica que a cultura (que não utiliza a dominação como meio), por atuar nas origens da sociedade civil, é um terreno onde o influxo das ideias, instituições e outras pessoas, ocorre por meio de consenso.

Expõe ainda, que em sociedades não-totalitárias é comum o predomínio de certas ideias e culturas sobre outras, cuja liderança é identificada por ele como hegemonia, ativo responsável pela força e durabilidade do orientalismo. Em resumo, ele cita Denys Hay, que aponta o pensamento eurocêntrico como uma “noção coletiva que identifica a “nós” em contraste com todos “aqueles” “não-europeus”, ou seja, por esse prisma, desaguamos no cerne do que torna hegemônica a cultura europeia dentro e fora dela: “a ideia da identidade europeia como sendo superior em comparação a todos os povos e culturas não-europeus”. (SAID, 1990, p. 19)

[...] o orientalismo depende, para sua estratégia, dessa superioridade posicional flexível, que põe o ocidental em toda uma série de relações possíveis com o Oriente, sem que ele perca jamais a vantagem relativa. (SAID, 1990, p. 19)

Desse modo, as contribuições de Said (1990) sobre o Orientalismo, servem de alerta sobre os efeitos nocivos das hierarquias opressivas, que se alinha ao tema aqui discutido, acerca das mulheres cantoras periféricas, sobretudo no que tange ao debate feminista decolonial, que visa combater a lógica colonial que gera desigualdades, e tem como principal pauta “a restituição de humanidades negadas”. (RIBEIRO, 2017, p. 18)

A colonização visava regulamentar as relações sociais e amorosas por meio da moral, catequese e educação espiritual. A Igreja, por sua vez, atuava no sentido de legitimar a ideia de que a união do casal devia ter como finalidade a procriação, a fim de manter a ordem familiar. À mulher, cabia a submissão e a virtude, e desejo sexual reservado apenas ao homem. Aliás, mulheres que demonstrassem desejo sexual excessivo, além de doentes, eram também consideradas um perigo à ordem social, à civilização. Paixão e prazer só nas relações extraconjugais, que por sua vez eram totalmente proibidas. Todo o esforço no controle dos afetos e da sexualidade feminina, tinha como objetivo alinhar as práticas dos casais aos ideais da sociedade católica. Isso remete às acepções de Frantz Fanon acerca do racismo, que podem ser facilmente aplicadas à questão da mulher, quando diz que: “no racismo, o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela possa realmente ter”.

Tal estratégia de esvaziamento, de minar qualquer possibilidade de autoconhecimento do feminino, de “tornar-se” sujeito, é o que mantém a eficácia da

hierarquia colonial opressora, que determina quem pode falar, e, por conseguinte, define os que “pertencem” ou não.

A escolha da teoria decolonial bem como a condução da pesquisa sob a perspectiva do feminismo decolonial, deve-se à compreensão de que tais ideias se adequam às discussões sobre a posição social da mulher dentro de uma realidade específica, levantando questionamentos a partir do cinema. Apesar da importância do surgimento do movimento feminista hegemônico (final do século XIX), sua concepção passou a ser questionada pela teoria decolonial em alguns aspectos, dentre eles o de que suas argumentações foram construídas sob o ponto de vista das mulheres brancas, deixando à margem pautas essenciais como a questão racial. A teoria decolonial surge então, a partir dos anos 1980, do encontro entre o feminismo e o pós-colonialismo como uma crítica à universalização dos sentidos, que ignora as especificidades dos sujeitos em cada contexto, e conforme sugere Spivak, abre a possibilidade de compreender, “como nossas múltiplas identidades funcionam em diferentes situações”. (SPIVAK, 1995, p. 12)

Segundo Collins, a teoria do ponto de vista feminista precisa ser discutida a partir da localização dos grupos nas relações de poder. Seria preciso entender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada aos indivíduos. (RIBEIRO, 2017, p. 66)

Com a globalização e o avanço do capitalismo, a questão das mulheres tornou-se tão urgente assim como a questão de gênero indissociável da crítica pós-colonial. O feminismo decolonial deve ser considerado como um campo dinâmico de discussões, caracterizado pela diversidade, diálogo e debate, onde ocorrem inúmeros embates, a exemplo das tensões entre feminismo e pós colonialismo e entre os feminismos “ocidental” e “pós-colonial”. Mesmo em face das inúmeras tensões, os estudos feministas pós-coloniais assumem que sua construção parte do diálogo com as produções acadêmicas do primeiro Mundo.

Spivak (1996) define o feminismo pós-colonialista como um feminismo “congruente com perspectivas coloniais amplas, simultaneamente “pós-colonial e femi-nista”, cuja ênfase costuma repousar sobre o conluio do patriarcado e do colonialismo. As teorias feminista e pós-colonial convergem em inúmeros pontos, como representação, marginalidade, voz e a relação entre política e literatura. No que se refere a esses dois últimos pontos, Spivak aponta para necessidade de letramento

transnacional, que segundo ela, deve ser entendido como “uma consciência da posição política, econômica e cultural dos vários lugares de origem nacional na financeirização do mundo” (1996, p. 295), bem como o foco no desenvolvimento de modos críticos de leitura e do uso da escrita para representar as mulheres.

Conforme aponta Kilomba (2019), o “sujeito branco” é assegurado de seu lugar de poder e autoridade. Tanto no racismo quanto no âmbito feminista, os homens agem no sentido de irracionalizar o discurso feminino, com a finalidade de rotular o pensamento feminino como uma fabulação da realidade. Tais argumentações encontram reforço nas ideias de Bourdieu (2002), que versa sobre o modo como a construção social naturaliza a arbitrariedade da visão androcêntrica de significação, sentido e valor, e como os privilégios e as injustiças foram, ao longo da história, transformados em aceitáveis. Nessa visão, a força da ordem masculina, que se coloca como neutra, reside em não necessitar de justificação, e, portanto, não necessita formular argumentos para legitimar-se.

A partir desse aporte teórico, a pretensão da pesquisa é pensar com o filme “Amor, Plástico e Barulho” da cineasta pernambucana Renata Pinheiro. O filme apresenta as personagens Jaqueline e Shelly, que atuam no cenário da música brega recifense, lutam para alcançar o sucesso musical, e nessa busca, têm suas trajetórias atravessadas pela ação masculina, apresentando assim marcadores da opressão de gênero, aspecto preconizado pelo feminismo decolonial, que encontra no filme um exemplo bastante rico.

O objetivo é analisar a construção da posição de sujeito das personagens, mulheres que, em geral, são de origem simples, possuem pouca escolaridade e são periféricas, pontuando similaridades entre a ficção e as vivências de cantoras reais desses nichos, a fim de contrariar a lógica romantizada que povoa o imaginário coletivo, que invisibiliza aspectos da delicada trajetória feminina no ambiente artístico (majoritariamente masculino), tanto em termos profissionais quanto humano. Vale ressaltar que sobre as mulheres cantoras incidem, além das comuns a qualquer mulher, pressões específicas, como a que diz sobre as demandas e pressões estéticas do mercado, no cuidado e manutenção do corpo dentro dos padrões, resistir ao assédio masculino que age de forma diferenciada por associar tais mulheres à ideia de promiscuidade, o que exige delas um maior esforço para manter a credibilidade perante a sociedade.

Minha hipótese é que a narrativa em questão, ao retratar o universo de duas mulheres, cantoras e periféricas, opera a partir de pautas que são caras aos estudos decoloniais e de subalternidade, destacando diversos marcadores de opressão de gênero, raça e classe que encontram ressonância na experiência vivida real, da qual sou protagonista e testemunha.

A crítica do feminismo decolonial, reconhecendo a enorme diversidade de possibilidades de ser e existir como mulher no mundo capitalista/patriarcal/colonial, propõe a renúncia da visão feminista hegemônica no que tange ao feminino, face a relevância de outros cruzamentos, a exemplo da identidade de gênero, raça, e orientação sexual. Sua base argumentativa tem como objetivo, denunciar o modo como o poder articula identidades, ao reconhecer que o privilégio social proporcionou o privilégio epistêmico, e por sua vez, viabilizou a legitimação epistemológica eurocêntrica, resultando na deslegitimação de uma ideia em favor de outra.

Kilomba (2019) preserva o cuidado de não equiparar as categorias mulher e homem, por observar que até mesmo o homem negro está hierarquicamente abaixo das mulheres brancas na pirâmide. Expostos os lugares nessa hierarquia, faz-se necessário compreender que estamos diante de camadas de opressão, historicamente construídas pela hegemonia do pensamento eurocêntrico. Se Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1967) designa a mulher como o “outro” do homem (não há reciprocidade do olhar masculino), Kilomba aponta a mulher negra como o “outro do outro”, configurando-se assim o que ela chama de antítese da branquitude e masculinidade. Ao lembrar da ideia hegeliana de que ser “é ter-se tornado, é ter sido tal qual se manifesta”, Kilomba explica que “como mulheres negras não são brancas nem homens, acabam por exercer a função de “outro do outro”, o que torna difícil que a mulher seja vista como sujeito, conclui.

Nesse sentido, seria urgente o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe, para que pudesse construir novos lugares de fala como o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica. (RIBEIRO, 2017, p. 45)

Ainda sobre esse lugar de “outridade”, a escritora feminista contemporânea Djamila Ribeiro (2017) traz as contribuições de Collins acerca desse confinamento feminino à posição de subalternidade, insiste quanto a importância da autodefinição para a mulher negra, a fim de valorizar a consciência do próprio ponto de vista, e assim “resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação” (p. 47). Nesse ponto

da discussão, sobre a urgência de promover espaços onde todos tenham voz para falar por si mesmos, sem favorecimentos, o conceito *outsider within* (numa tradução mais próxima seria “forasteira de dentro”), abre caminho para o que chamamos “lugar de fala”.

A origem do termo “lugar de fala” é imprecisa, assim acredita-se que tenha surgido a partir de *feminist standpoint*, que numa tradução literal significa “ponto de vista feminista”. Como uma das principais autoras, Collins (1990) esclarece que o *standpoint theory* refere-se a experiências historicamente compartilhadas e baseadas em grupos, que torna favorável pensar o lugar de fala a partir dessa teoria, que discute considerando a localização dos grupos nas relações de poder, onde as categorias como classe, raça, sexualidade e gênero necessitam ser compreendidas como componentes imprescindíveis ao surgimento das desigualdades. Assim, Ribeiro (2017) concebe lugar de fala como uma forma de existir e contestar a historiografia tradicional, alertando para as consequências da falta de acesso da população negra a certos espaços:

É aí que entendemos que é possível falar de lugar de fala a partir do *feminist standpoint*: não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos sejam catalogadas e ouvidas, inclusive até de quem tem mais acesso à internet. (RIBEIRO, p. 70)

Diante da problemática de que a mulher negra está situada nesse “não lugar”, inferiorizada e, portanto, situada num espaço cujas possibilidades são menores, nesse prisma, Collins (2016) enfatiza sobre o lugar de “outridade” e a importância da autodefinição para as mulheres negras:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se e autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos. (COLLINS, 2016, p. 105)

Nesse espectro, o problema da pesquisa se concentra em pontuar a partir da perspectiva decolonial, o modo como as personagens do filme “Amor, Plástico e Barulho” (2013), conseguem desvelar uma realidade pouco conhecida sobre as mulheres desse nicho, que de modo geral não costuma ter visibilidade nas diversas mídias. A obra em questão constitui-se em um exemplo da “desidealização” da concepção fantasiosa que povoa o imaginário social acerca do ambiente artístico, aspecto que motiva a discussão sobre a construção da posição de sujeito das personagens, que reforça os ideais do pensamento eurocêntrico, ao confinar o feminino ao espaço da subalternidade, restringindo o acesso ao seu lugar de fala, fazendo uma aproximação bastante verossímil com o universo das mulheres cantoras periféricas desse recorte.

A fim de compreender como a fina malha da discussão de gênero foi historicamente tecida pelo homem europeu branco, a pesquisadora argentina feminista María Lugones (2014), parte do cenário colonial das Américas e do Caribe, analisando a relação entre colonizador e colonizado na intersecção gênero, raça e sexualidade, dando ênfase à dicotomia hierárquica e à lógica categorial como centrais no pensamento capitalista e colonial moderno. Para Lugones, o ponto central da imposição colonial de gênero está localizado na dicotomia hierárquica de humano e não humano sobre os colonizados em favor do homem branco ocidental, que dentre outras distinções forjou a que diz sobre homens e mulheres, distinção que considera como a marca do humano e da civilização.

A partir de então, apenas os civilizados eram homens e mulheres, os demais povos, como os indígenas e os africanos colonizados foram desumanizados, classificados como animais, lhes sendo atribuídas características como selvagem e sexualmente indomáveis. A imagem do ser humano ideal repousava desse modo, sobre o homem europeu burguês, “apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão” (LUGONES, 2014, p. 936). Do outro lado, a mulher europeia burguesa, que não era entendida como complemento do homem, “mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês” (LUGONES, 2014, p. 936). Lugones (2014) ressalta ainda que tais imposições dicotômicas pautaram as relações ao longo da história, inclusive as relações íntimas, e essa intimidade deve ser entendida no sentido dos efeitos na vida social daqueles “que não estão atuando como representativas ou autoridades”.

Civilizados e plenamente humanos, os europeus brancos burgueses utilizaram essa dicotomia hierárquica, não só como marca do humano, mas também como instrumento de condenação dos colonizados, julgando suas condutas e personalidades como “bestiais, grotescamente sexuais, promíscuas e pecaminosas” (LUGONES, 2014, p. 937). Mais que condenação, o objetivo desse julgamento com base nas deficiências dos colonizados era justificar as numerosas barbaridades cometidas pelos colonizadores.

Ainda que no período não houvesse a compreensão do aspecto dimórfico no que refere ao sexo, as designações “macho e fêmea” eram utilizadas na diferenciação animal, “sendo o macho a perfeição, e a fêmea a inversão e deformação do macho” (LUGONES, 2014, p. 937). Assim, foram classificados como perturbação da perfeição masculina, os sodomitas, viragos (mulher com aspecto e trejeitos masculinos), hermafroditas e os colonizados, e estes últimos tornaram-se respectivamente, macho e fêmea. Conforme enfatiza Lugones, além da hierarquização, o sistema de gênero faz distinção racial, e essa diferenciação “nega humanidade, e, portanto, gênero às colonizadas” (LUGONES, 2014, p. 941). Desse modo, o dimorfismo tornou-se a base sobre a qual se apoiariam as compreensões acerca do gênero como característica humana.

Proponho interpretar, através da perspectiva civilizadora, os machos colonizados não humanos como julgados a partir da compreensão normativa do “homem”, o ser humano por excelência. Fêmeas eram julgadas do ponto de vista da compreensão normativa como “mulheres”, a inversão humana de homens. (LUGONES, 2014, p. 937)

O projeto colonial por meio da dicotomia hierárquica foi utilizado como justificativa aos abusos cometidos no processo, a exemplo da violação dos corpos colonizados, bem como o controle da reprodução e a propagação do terror (como alimentar cachorros com pessoas vivas e fazer chapéus com as vaginas das mulheres indígenas). Longe de ser uma meta colonial, Lugones (2014) pontua que a transformação não resultou na construção identitária e sim numa mudança taxonômica. Nesse processo, o cristianismo teve papel fundamental, sedimentando o caminho para a normatividade, ao conectar gênero e civilização, a fim de promover o apagamento das práticas comunitárias ecológicas, dos saberes de cultivo, interferindo na relação dos colonizados com o mundo espiritual, no controle da construção das identidades, bem como na produção de subjetividades, além das práticas sexuais.

A ideia dicotômica de “bem e mal”, a confissão cristã e o pecado, eram utilizados como ferramentas de demonização da sexualidade feminina, que associava a figura feminina colonizada ao maligno e até mesmo à possessão satânica. Nesse panorama, Lugones pensa o termo colonialidade a partir da análise de Quijano (2005), que defende a não dissociação entre a racionalização e a exploração capitalista. Nesse sentido, ela complexifica a discussão, ao ampliar a compreensão de Quijano (vista apenas em termo de acesso sexual às mulheres), incluindo o “processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos”. (LUGONES, 2014, p. 939)

“Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de “colonialidade do gênero”. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de “feminismo decolonial”. (LUGONES, 2014, p. 941). Assim como a Igreja buscava controlar as atividades corporais, outras instituições a exemplo da ciência e medicina desempenharam importante papel na construção social. Ao passo que a Revolução Francesa pregava os direitos de liberdade e igualdade no final do século XVIII, havia a clara preocupação da ala médica relacionada à diferenciação entre homens e mulheres, o que acabou resultando no fortalecimento do princípio que ligava a condição biológica aos papéis sociais imputados a cada sexo.

Nesse sentido, podemos citar como referência a publicação de Pierre Roussel, *Système Physique et Moral de la Femme*, publicado inicialmente em 1775, se apresenta como um ótimo exemplo da compreensão do corpo e alma femininos “orientados” pelo sexo. Em tais estudos, o corpo masculino é quase sempre colocado em posição superior ao feminino, além de insistir no ponto de vista que associava as características femininas à uma postura passiva, além da predestinação natural à maternidade. A natureza do útero, bem como dos ovários, a virgindade e puberdade estavam entre os temas mais discutidos pelos médicos, ao passo que a ideia da frigidez feminina era promovida, abrindo espaço para o entendimento do prazer sexual feminino como algo desnecessário no que se refere à procriação. Além disso, a moral feminina é considerada frágil, bem como, “sujeita aos desgovernos sexuais, à dissimulação, à mentira, ao capricho, e dotada de aptidões intelectuais medíocres” (ROHDEN, 2001, p. 30).

A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de

que as mulheres desregradas deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve de produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado. Essas representações incutiram na consciência de todos a ideia de que as negras eram só corpo sem mente. (HOOKS, 1995, p. 469)

Da proliferação dos múltiplos tratados médicos voltados às doenças do corpo e alma femininos, derivaria então a ideia das doenças das mulheres como expressão de sua própria natureza, ou seja, as doenças teriam origem nas mulheres. “E o mais grave é que essas criaturas, que parecem suscetíveis de perturbar a ordem do mundo, são também a garantia da procriação da humanidade, da manutenção da ordem primeira” (ROHDEN 2001, p. 30, apud. PETER, 1980). Quanto ao reconhecimento da distinção sexual e a ideia de dois sexos biológicos, Rohden (2001, apud Laqueur, 2001) apresenta ainda indicações de que tal ideia pode ser situada no entorno dos séculos XVIII e XIX, visto que até então era utilizado o modelo grego, que reconhecia apenas um sexo biológico; os órgãos sexuais eram tidos como iguais, ou seja, homens e mulheres possuíam pênis e testículos, só que a mulher não os teria exteriorizado, já que a referência era o padrão masculino; e quanto ao gênero, podiam haver ao menos duas variações.

Tal concepção teria durado até o Renascimento, e após a ocorrência de uma série de fatores teria sido legitimado o modelo de dois sexos, baseado em princípios biológicos incomensuráveis. O entendimento sobre a diferença entre os corpos masculino e feminino somente ocorreu de fato, mediante a pressão social, em virtude do descompasso entre a ideia de um corpo neutro onde eram impressas as diferenças e as claras distinções impostas à homens e mulheres no âmbito sociocultural. Segundo Rohden (2001 apud Laqueur, 2001), no século XVIII masculinidade e feminilidade ganham características específicas, e o corpo passa a receber novas designações, em reflexo às novas demandas oriundas dos contextos político, social, cultural, econômico, etc.

A ciência passa a ter papel fundamental, haja visto que agora a diferença entre homens e mulheres seria definida por meio do sexo e da biologia: o corpo e o sexo se configuram como base da estrutura social, e por sua vez, torna-se o ponto de partida das proposições científicas acerca da diferenciação inata e conseqüentemente social, entre homens e mulheres. Desse modo, a mulher passa a receber características específicas a partir do século XVIII, como reflexo das novas demandas político-sociais

e culturais, e as mudanças que outrora eram expressas pelo viés do gênero, a partir de então, são manifestadas pelo sexo, pela biologia: corpo, o sexo, tornam-se então a base fundacional da sociedade.

Rohden (2001, apud Schiebinger, 1987) argumenta ainda, que tal tese encontra reafirmação no estudo sobre as especificidades do esqueleto feminino, que demonstravam que, paralelo à tentativa de rever a posição da mulher na sociedade europeia do século XVIII, surgem os primeiros esboços do esqueleto feminino, “provando que os interesses da ciência não são arbitrários, mas incidem sobre partes do corpo politicamente significantes” (ROHDEN, 2001, p. 34). Um exemplo disso pode ser constatado na afirmação de que o crânio feminino seria menor, o que a tornaria intelectualmente menos apta à atuação em âmbitos sociais, como a ciência, educação, governo, comércio, etc. Ou ainda, que por possuir um espaço pélvico maior, estaria exclusivamente predestinada à maternidade, anulando qualquer outra função que pudesse ter socialmente.

Assim, seja pela interferência da medicina, igreja ou política, a existência e a vida social das mulheres foi sendo historicamente minada, suas vozes deslegitimadas e sempre condicionadas à permissão masculina.

Dada a importância da fala atribuída pelos estudos pós-coloniais e feminismo decolonial, Kilomba (2019) traz importantes contribuições a partir de relatos históricos, bem como Spivak (1988) ao levantar o questionamento sobre quem pode falar. Kilomba conta sobre a utilização da “máscara de silenciamento”, instrumento que fez parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. A peça era imposta pelos senhores brancos ao sujeito negro, como medida para impedir que os africanos escravizados consumissem a cana-de-açúcar ou cacau durante a labuta nas plantações, mas a real finalidade, no entanto, era instaurar o sentido de mudez e medo, “visto que a boca era lugar de silenciamento e tortura” (p. 33). Para Kilomba, a máscara pode ser vista como uma completa metáfora do colonialismo.

Ela apresenta ainda, o ato de falar como uma negociação entre quem fala e quem escuta, e ouvir, nesse sentido, funciona como uma autorização em relação ao falante, ou seja, o diálogo só se estabelece de fato se houver uma escuta à fala. Nessa lógica, “aqueles que são ouvidos, são também aqueles que “pertencem”...” e os que não são ouvidos, se tornam aqueles que “não pertencem” (p. 43). Já Spivak (1988) aborda a fala pelo viés da subalternidade, que nos faz recordar a sequência de “Amor,

Plástico e Barulho” (2013), que veremos mais adiante, onde a personagem Jaqueline é excluída de forma arbitrária de uma reunião que ela mesma articulou.

Em seu ensaio, ao levantar a questão “A subalterna pode falar?”, ela utiliza o caso da imolação de viúvas na Índia (ato onde a viúva é queimada na pira funerária do marido recém-falecido), para ilustrar um exemplo de subalternidade, visto que a viúva está ausente como *sujeito*, que não pode falar em virtude das múltiplas camadas de opressão que impedem que sua voz seja ouvida. Sua noção de fala deve ser aqui entendida, como a “dificuldade de falar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo”. (SPIVAK, 1988, p. 47)

Tal ideia de sujeito é aqui abordada sob o ponto de Hooks (1989), que entende por *sujeitos* aqueles que “têm direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”, e como *objetos*, a definição e criação de nossas realidades e identidades seriam forjadas por outros, e assim, nossa história seria “designada somente de maneira que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos” (p. 42). Paul Mecheril (2000 apud KILOMBA, 2019, p. 74), sobre a ideia de sujeito como um conceito relacional, vincula à composição da esfera da subjetividade os níveis político, social e individual. Em termos ideais, a pessoa alcançaria o status de *sujeito* ao ser reconhecida em todos esses níveis, e ao se identificar e se considerar “reconhecida como tal”. Ou seja, “eles/elas podem ver seus interesses individuais e coletivos reconhecidos, validados e representados oficialmente – o *status* absoluto de sujeito” (KILOMBA, 2019, p. 74)

Como conceitos importantes nos estudos feministas pós-coloniais, os debates acerca dos temas da representação e identidade são sempre acalorados em virtude de suas indefinições ou equívocos epistemológicos. No caso da representação, são múltiplas as conotações, que significam desde “reprodução”, “semelhança”, “formar uma ideia na mente”, até um “falar por”, no sentido político. Tais conceitos são aqui trazidos não com a finalidade de apresentar uma pesquisa aprofundada, mas para oferecer a possibilidade de alguma compreensão sobre as problematizações que os cercam, a partir do prisma de alguns estudiosos.

Em face das diversas conotações do termo, Spivak (1988) traz ainda as contribuições de Ella Shohat em seu ensaio “*The Struggle over Representation: Casting, Coalitions, and the Politics of Identification*” (“A luta pela representação: fusão, coalizões e a política da identificação”), oferece a interessante síntese:

O que todas essas ocorrências têm em comum é o princípio semiótico de que algo está “passando por” outra coisa, ou que uma pessoa ou grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. (SPIVAK, 1988, p. 665)

Nos debates pós-coloniais, Spivak (1988) ressalta que o surgimento dos estudos das mulheres e pós-coloniais trata-se em parte, de uma resposta à ausência ou indisponibilidade de registros históricos ou literários acerca das mulheres, minorias raciais, e as culturas/ comunidades marginalizadas, cuja falta é refletida nas esferas econômica, política e legal. Assim, no discurso dominante, aqueles “outros” que não possuem voz, estão predestinados a ter quem “fale por” eles, e conforme argumenta Edward Said (1978), abre-se a possibilidade de a representação “efetivamente existir em vez de estar em situação de correspondência à coisa “real” (p. 665). Spivak apresenta como principais, duas formas de representar, que são *Vertreten* (colocar-se no lugar de alguém) e *Darstellung* (“dar, ali”; *stellen* é “colocar”, logo “colocar ali”), e assim a representação se daria por “procuração ou descrição”, explica.

Convocado pelos estudos feministas pós-coloniais, o tema da representação, segundo Spivak (1988), aponta para um esforço de conceituação por parte das várias pensadoras no sentido de situar a identidade no campo relacional, ao invés de fixa ou histórica, mantendo o gênero como uma relevante categoria de análise. Ela é categórica quanto à necessidade de cautela no que tange à representação: “não é uma solução, a ideia de os desfavorecidos falarem por si mesmos, ou a crítica radical falar por eles; essa questão da representação, da autorrepresentação, de representar os outros é um problema” (Spivak, 1988, p. 668).

Dada a complexidade, defende a posição de que a representação é sempre ficcional ou parcial (em nível imaginário, como um retrato ou obra de ficção), bem como manter a crítica constante a fim de evitar o apossamento dos espaços daqueles que não podem representar a si mesmos; para que o “tiro saia pela culatra” e resulte apenas na construção do “outro” apenas como objeto de conhecimento, o que pode ocasionar a exclusão dos reais “outros” por aqueles que possuem acesso aos espaços públicos “devido a essas ondas de benevolência e assim por diante” (SPIVAK, 1988, p. 668).

Muito embora as intervenções feministas tenham propiciado voz às histórias e perspectivas femininas, Spivak (1988) alerta para o perigo do uso da representação como ferramenta ideológica, argumentando que aqueles que têm poder de representar e descrever como clareza, ditam como os “outros” serão vistos. Said

(1978) faz ressalvas quanto à iniciativa da representação, pelo risco de que seja tomada como recorte de uma cultura em sua totalidade.

Na seara decolonial de conceitos importantes, temos ainda a interseccionalidade. Surgido entre os movimentos sociais e a academia, o termo teria emergido na década de 1990, porém, Collins (2017) atenta para o fato de que costumam ignorar sua relação com o movimento feminista negro dos anos 1960 e 1970 no Estados Unidos, a exemplo do “The Black Woman”, ensaios elaborados por mulheres negras afro-americanas, a respeito da percepção sobre raça, classe e gênero como fator determinante para que mulheres negras alcançassem sua liberdade. Mais tarde, o manifesto “*A Black Feminist Statement*” (1982) publicado pelo coletivo feminista negro “*Combahee River*” trouxe argumentos sobre a importância da intersecção raça/gênero/classe/sexualidade na experiência da mulher negra, por acreditar que perspectivas que considerassem apenas um ou outro aspecto, resultariam “em análises parciais e incompletas da injustiça social que caracteriza a vida de mulheres negras afro-americanas, e que raça, gênero, classe social e sexualidade, todas elas, moldavam a experiência de mulher negra...” (Collins, 2017, p. 08)

O manifesto propunha que os sistemas separados de opressão, como eram tratados, fossem interconectados. Porque racismo, exploração de classe, patriarcado e homofobia, coletivamente, moldavam a experiência de mulher negra, a libertação das mulheres negras exigia uma resposta que abarcasse os múltiplos sistemas de opressão. (Collins, 2017, p. 08)

Apesar da importante contribuição, vale pontuar que já havia um amplo movimento de mulheres anterior ao coletivo, que reunia mexicanas, outras latinas, indígenas e asiáticas, reivindicando a inter-relação entre classe, gênero, raça e sexualidade. Segundo Collins, quanto às importantes obras que emergiram no período, vale destacar o trabalho de Gloria Anzaldua (1987), em especial o clássico “*Borderlands/La Frontera*”, marco na construção dos estudos de sexualidade, raça e gênero, e que, posteriormente, tais contribuições abriram caminho para temas essenciais à compreensão da interseccionalidade. Além disso, elege como principais obras de afro-americanas que se tornaram a base do que veio a ser conhecido como interseccionalidade, *Civil Wars*, de June Jordan (Jordan, 1981); o clássico *Sister Outsider* (Lorde, 1984) de Audre Lorde; e o inovador *Mulheres, Raça e Classe* de Angela Davis (Davis, 1981).

Outro conceito bastante recorrente no campo dos estudos feministas pós-coloniais é o que diz respeito à identidade/identificação. Devido à grande complexidade e o fato de ser pouco desenvolvido, Stuart Hall (2006) em suas argumentações observa uma movimentação no sentido de desconstruir a ideia da identidade como algo originário, unificado e integral, para dar lugar aos deslocamentos e fragmentações do indivíduo moderno para favorecer o surgimento de novas identidades. Ele atribui às mudanças estruturais da sociedade moderna no final do século XX, as transformações das nossas identidades pessoais, que procuram abolir a ideia da identidade como algo predeterminado, mas sim como uma qualidade a ser adotada. (SPIVAK, 1988)

Hall (2006) classifica a identidade como um conceito “sob rasura”, e esclarece que essa “rasura” é utilizada para referir-se à conceitos antigos que não foram reformulados, e por isso, não servem como base para a reflexão. Indica que no senso comum, a identificação “é construída a partir do reconhecimento de alguma origem em comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (p. 106). Ele defende a vinculação das discussões sobre o processo da identificação às práticas que se contrapõem aos processos que possuem um caráter estabelecido, por perceber a identidade como algo multiplamente construído ao longo de práticas e discursos que podem convergir ou ser antagônicos. Nessa perspectiva, o debate sobre a identidade liga-se mais diretamente às seguintes questões: “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação pode afetar a forma como nós podemos representar a nós próprios” (p. 109).

Esclarece ainda sobre a legitimidade do surgimento, bem como a origem das identidades. Em seus estudos, Stuart Hall (2006) aponta que as identidades surgem da “narrativização do eu”, e ainda que a natureza do processo seja ficcional, seu potencial discursivo, material ou político não é prejudicado. Considerando como uma construção que ocorre dentro do discurso, Hall alerta para a importante compreensão da identidade como algo produzido dentro de práticas discursivas, contextos históricos e institucionais específicos. Assim, como resultado das relações específicas de poder, são “mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica...” (p. 109).

Para Hall (2000) a identidade deve ser vista como um processo condicional, cuja articulação se encontra “alojada na contingência”, e operando por meio da

diferença, necessita daquilo que “é deixado de fora – o exterior que a constitui”. (p. 106). Com a finalidade de avançar na compreensão sobre o universo identitário, Hall apresenta três concepções de identidade, que são: a do sujeito do Iluminismo, a do sujeito sociológico, e a do sujeito pós-moderno. A concepção do sujeito do Iluminismo, baseava-se na ideia da pessoa humana como um indivíduo unificado, dotado das capacidades de consciência e razão, cuja identidade teria origem com seu nascimento e se desenvolvia com ele de forma contínua ao longo de sua existência. Ao contrário deste, o sujeito sociológico, refletia a complexidade do mundo moderno, abolindo a ideia da autossuficiência do núcleo interior, que seria por sua vez, formada pela interação com pessoas de sua estima (importantes para si), que funcionavam como mediadoras dos valores, sentidos e símbolos do mundo em que habitavam.

Hall explica ainda, que a noção sociológica se tornou a concepção clássica da questão, que define a identidade como o resultado da interação entre o “eu” e a sociedade, onde o sujeito possui uma essência, ou seja, o “eu real”, mas este sofre modificações “no diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (p. 11).

Antes de seguirmos, faz-se necessário compreender que as ideias trazidas aqui acerca do tema identidade não tem a pretensão de esgotá-lo, e servem apenas para enriquecer o debate quanto à sua relevância na seara dos estudos decoloniais. Conforme sugere Hall (2000), a construção da identidade se dá na interação entre o sujeito e a sociedade, torna-se essencial compreender a complexa gama de fatores que incidem e os atravessamentos surgidos a partir dessa relação, sendo impossível reduzir tal processo à uma teoria ou definir como este se desenvolve, se considerarmos sobretudo, o fato de que cada “eu” fala de uma realidade específica.

Gostaria também de fazer um adendo bastante pertinente, um breve recorte sobre as demandas geradas pelo debate sobre representação e identidade que tem alcançado os mais diversos campos, e a publicidade não passou ilesa. Com o crescente número de mulheres negras adotando a transição capilar com a finalidade de assumir a textura natural dos cabelos, o setor cosmético observou que esse fenômeno dizia mais que um mero modismo estético e sim uma resposta à opressão social quanto aos cabelos crespos, aspecto que levou muitos e muitas a negarem a natureza de suas madeixas em favor da aceitação e adequação aos padrões sociais.

Apesar da transição capilar ser confundida por alguns como mero modismo, ela não ocorreu à toa, mas trata-se de um movimento de grande relevância na construção

identitária do povo negro, conforme apontam as pesquisas da antropóloga social Nilma Lino Gomes (2002), que compreende a identidade negra como uma construção social, histórica, social e plural. Fruto de sua tese de doutorado, tal pesquisa etnográfica foi realizada em salões de beleza de Belo Horizonte, com a finalidade de observar o duplo impacto de cabelo e cor da pele no processo da construção identitária do negro.

A pesquisa ressalta as tensões e conflitos resultantes desse processo, privilegiando os olhares tanto do negro sobre si mesmo quanto do outro sobre ele, visto que defende que não há identidade sem relação dialógica com o outro. Assim, diante da dicotomia “cabelo ruim (negro) x cabelo bom (branco)” naturalizada pela sociedade brasileira e fortemente calcada no racismo, uma zona de tensão é formada, e ao mesmo tempo em que o conflito se estabelece, dela emergem padrões ideais de beleza que são brancos e distam da realidade, que é mestiça e negra. Gomes (2002) considera o pressuposto de que a construção identitária do negro (que varia de acordo com cada cultura) é afetada por mediações, e no caso do Brasil, cor da pele e cabelo são as mais relevantes, visto que cabelo e corpo são pensados pela cultura. (GOMES 2002, p. 2)

Nesse sentido, a pesquisadora argumenta que modificar o cabelo crespo (sendo um ícone identitário), pode funcionar como uma “tentativa do negro de sair do lugar da inferioridade ou a introjeção deste. Pode ainda representar um sentimento de autonomia, expresso nas formas ousadas e criativas de usar o cabelo”. (GOMES, 2002, p. 3). Assim, ela indica que expressar essa tensão por meio de intervenções no corpo e cabelo está muito além de ser mera vaidade ou polidez estética, mas configura-se numa questão identitária.

Nesse sentido, o ponto do filme em que Shelly resolve tingir as madeixas de loiro é bastante simbólico. O que motivou a mudança visual da personagem não foi apenas o sonho de tornar-se uma cantora de sucesso, mas também superar sua rival, Jaqueline, como profissional e mulher. Visto que o cabelo de ambas possui cor escura (tons de castanho), a escolha de Shelly pelo tom dourado reflete o quanto a indústria cosmética, por meio da publicidade, promove a competição feminina por meio da beleza, utilizando ideias dicotômicas que parecem inofensivas, a exemplo da oposição “loira x morena”, onde o tom loiro significaria algo mais glamouroso, inovador e sensual, ao contrário dos tons escuros, considerados mais comuns e pouco atrativos.

Minha fala se encaixa aqui como uma das muitas mulheres que desde muito jovem foi (juntamente com minhas irmãs) induzida a crer que necessitava submeter os cabelos à processos químicos para controlar o aspecto crespo e volumoso, o que era tido como algo visualmente negativo, aquilo que se devia esconder ou evitar para garantir uma “boa aparência”.

Ainda na juventude, entre as décadas de 70 e 80, Vânia, minha irmã mais velha, chegou a utilizar “pente quente”, como se vê na figura 4, uma espécie de precursor da prancha capilar dos dias atuais, mais popularmente conhecida como “chapinha”). O utensílio de ferro em forma de pente, era aquecido no fogo, e posteriormente, passado no cabelo como método temporário de alisamento. Em face dos recursos reduzidos para a manutenção da família, minha mãe nem sempre permitia que ela aquecesse o pente no fogão devido aos custos com gás de cozinha, então por vezes minha irmã recorria ao uso de carvão, utilizando um fogareiro para aquecer o utensílio no quintal.

Figura 4 - Pente quente



Fonte: Infinitos Monos, 2020⁹.

No meu caso, desde a infância meu cabelo foi submetido à inúmeros processos químicos, prática que reproduzi na fase adulta, quando, além da química, optei por usar megahair (técnica de alongamento capilar), e assim permaneci por cerca de 8 anos até decidir pela transição capilar para assumir o cabelo natural. Com o passar do tempo, exaustas dos inúmeros processos para disciplinar os cabelos, decidimos, eu e minha irmã, passar pela transição e atualmente, assumimos a natureza dos nossos cabelos.

Assim, ao perceber a mudança no perfil das consumidoras, que com o passar do tempo se tornaram cada vez mais exigentes, fruto da nova consciência de si e das opressões específicas que incidem sobre o feminino, a ala cosmética capilar, não só

⁹ Disponível em: <http://www.infinitosmonos.net/gabinete_objects/pente>. Acesso em 10 de mai. 2020.

passou a produzir considerando as peculiaridades das diversas texturas, como também alinhou a concepção das embalagens às cobranças das consumidoras no que tange às imagens expostas nos rótulos, como se vê nas figuras 8, 9, 10 e 11, que quase sempre apresentavam o estereótipo da mulher branca, magra e com cabelos lisos ou levemente ondulados, a exemplo das figuras 5, 6 e 7. Podemos concluir que tais cobranças à indústria cosmética, deve-se à percepção de haver nas campanhas publicitárias, uma tentativa de massificar e legitimar um determinado padrão imagético como “ideal”, capaz de atribuir valor positivo ao produto e atrair os consumidores.

Diante do exposto, faz-se necessário ressaltar que o exemplo acima serve apenas como um pequena ilustração da complexidade e do aspecto simbólico presentes nas discussões sobre identidade e representação, com a finalidade de reiterar que são conceitos que devem ser compreendidos como em constante estado de deslocamento, e conforme aponta Hall (2006) pela concepção sociológica, “o fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural (p. 12).

[...] assim, a identidade é algo formado ao longo de tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, p. 38).

Anúncio e rótulos de cosméticos da década de 70 (ver figuras 5, 6 e 7)

Figura 5 – Anúncio do *shampoo* Seda da década de 70



Fonte: Memórias Oswaldo Hernandez, 2012¹⁰

Figura 6 – *Shampoo* Palmolive da década de 70



Fonte: Facebook Brasil de Antigamente, 2018¹¹

¹⁰ Disponível em: <<https://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

¹¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasildeantigamente/photos/a.2125597727698944/2125599741032076>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

Figura 7 – Anúncio do Shampoo Seda Cenoura (1986)



Fonte: Você se lembra, 2014¹².

Dias atuais (ver figuras 9, 10, 11 e 12)

Figura 8 – Creme Skala Expert: Potão desmaiado



Fonte: Dayane Guimarães, 2018¹³.

¹² Disponível em: <<https://www.voceselembra.com/2014/02/shampoo-seda-cenoura-1986.html>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

¹³ Disponível em: <<https://dayaneguimaraes.com/2018/12/20/resenha-potao-desmaiado-2-em-1-skala/>>. Acesso em 11 de mai. 2020.

Figura 9 - Creme Skala Expert: Potão do amor



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 10 – Cremes Soul Power



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Figura 11 – Cremes Skala Expert: Divino potão



Fonte: Arquivo pessoal, 2020.

Mesmo diante de tais problemáticas, e na ausência de outros termos ou de uma maior clareza quanto às definições dos termos identidade e representação, acredito que continuarão sendo utilizados nas discussões dos estudos feministas pós-coloniais, bem como pelo senso comum, não como referência de algo ou alguém que apresenta características “idênticas”, nem tampouco por ignorar os equívocos das

múltiplas designações e questões epistemológicas, mas pelo sentimento de pertencimento e inclusão evocados pelos termos, mesmo rodeados de tamanha subjetividade. É importante enfatizar aqui, que ao discutir sobre tais temas estamos falando em paralelo, sobre pautas urgentes que necessitam ser combatidas nas mais diversas frentes, que são aquelas que dizem sobre o apagamento e invisibilidade gerados por ideias que objetivam fixar padrões no imaginário social, e por sua vez, marginalizam existências em favor da legitimação de outras, o que tem gerado segregação, trauma, racismo, enfim, que são a base de inúmeros preconceitos, cotidianamente noticiados pelas diversas mídias.

Assim, caros ao debate decolonial, conceitos como identidade e representação são aqui trazidos com o objetivo de refletir sobre a importância do combate às práticas coloniais, bem como analisar os efeitos nocivos na vida social das mulheres, especificamente das mulheres cantoras periféricas, tendo como figura de análise o filme “Amor, Plástico e Barulho” (2013), da cineasta Renata Pinheiro. A diretora pernambucana, que muito embora faça parte da nova safra de cineastas do estado, já possui amplo currículo, acumulando importantes trabalhos em outras produções de reconhecimento nacional e internacional, a exemplo do filme “Febre do Rato” (2011), dirigido por Cláudio Assis, onde ela assina a direção de arte. Para melhor contextualizar, a seguir teremos um breve panorama sobre o cenário político, a produção cinematográfica pernambucana, os cineastas e sua relevância para o cinema brasileiro.

3. CAPÍTULO II - CINEMA PERNAMBUCANO: A CINEASTA RENATA PINHEIRO E A NARRATIVA DE “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”

O período da pós-retomada ocorreu a partir de 2003, e marca o final da Retomada do cinema brasileiro, surgida em 1995. Tal reavivamento da produção cinematográfica foi motivado pelo desmonte da cultura brasileira durante o governo de Fernando Collor (década de 1990), período de escassez da produção artística de forma geral, em virtude da extinção dos órgãos de apoio e incentivo, a exemplo da Embrafilme, a Lei Sarney, a Funarte e a Fundação do Cinema Brasileiro.

Assim, a pós-retomada refere-se a toda produção após a fase da retomada do cinema brasileiro até os dias atuais, que teve seu auge durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003 - 2010), quando o setor cultural brasileiro recebeu atenção e incentivo, e no caso específico do cinema, várias ações de suma importância foram realizadas, como a criação de leis de incentivo e órgãos de apoio, com a finalidade de superar a crise vivida pelo setor, e cuja importância perdura até hoje. Nesse panorama, as ações de incentivo e fomento à cultura gerados nessa fase foram essenciais, tanto para o movimento da Retomada, quanto da Pós-retomada, a exemplo da importante criação da Lei de Incentivo à Cultura, a Lei Rouanet, instituída em 1991 (que concede incentivos fiscais às empresas e aos cidadãos que aplicarem parte do Imposto de Renda em ações culturais), a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual (1992), a Lei Federal 8.685/93, Lei do Audiovisual (1993), que permite reverter o Imposto de Renda das empresas em recursos destinados a produção de filmes nacionais.

Nesse sentido, foram criados ainda a ANCINE (Agência Nacional do Cinema) em 2001, com a função de regular, fomentar e fiscalizar o mercado do cinema e do audiovisual no Brasil, a FUNCINE (o Fundo de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional) em 2003, e em 2006, o Fundo Setorial Audiovisual (FSA), onde os recursos são destinados à projetos de desenvolvimento cinematográfico e audiovisual, em acordo com os programas do governo federal. A pós-retomada, segundo críticos, inicia-se com o gênero designado como Favela Movie, caracterizado pelo misto entre violência, ação policial, e exposição das mazelas sociais que assolam as favelas, a exemplo dos filmes “Cidade de Deus” (Fernando Meirelles, 2002) “Carandiru” (Hector Babenco, 2003) “Tropa de Elite” (José Padilha, 2007) e “Tropa de elite 2” (José Padilha, 2010), que foram premiados no Brasil e no mundo.

Tais explicações servem para nos dar a dimensão do rico celeiro cinematográfico pernambucano, bem como fornece uma noção sobre a origem, e possíveis influências estéticas da diretora Renata Pinheiro. Outro importante traço do cinema pernambucano é a prática colaborativa entre os realizadores conhecida como “brodagem” (produções realizadas por pessoas que possuem vínculo afetivo entre si, laços de amizade), uma prática comum desde *Baile Perfumado* (1996) que acabou sendo naturalizada, e para ilustrar um dos casos em que houve essa cooperação, podemos citar o filme *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005), dirigido por Marcelo Gomes, cujo roteiro é assinado, além do próprio diretor, por Paulo Caldas e Karim Aïnouz.

São algumas das importantes obras e diretores da pós-retomada, que foram premiadas e como forma de ilustrar a rica filmografia pernambucana, cujas estéticas singulares contribuíram para a projeção do cenário para além de suas fronteiras, “*Cinema, aspirina e urubus*” (2005), de Marcelo Gomes, *Baixio das Bestas* (2006), de Cláudio Assis e *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira, *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho e o mais recente, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Assim, o cinema pernambucano alcançou relevância ao descartar os moldes comerciais, optando por imprimir sua própria escrita e sobressair perante as produções oriundas do sudeste brasileiro, predominantes no cenário nacional.

Para além das obras e seus diretores, existem outros aspectos a serem considerados quanto à expressividade atribuída à cena pernambucana, como um número significativo de produtoras de cinema em Recife; diversos festivais de cinema, mostras, cursos e seminários (com destaque para o Cine PE Festival Audiovisual e o Janela Internacional do Cinema do Recife); a formação de mão-de-obra especializada através dos cursos de capacitação promovidos pelo Centro Audiovisual Norte-Nordeste, bem como o curso de graduação em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); além de políticas estatais que asseguram um percentual de recursos para destinação à cadeia produtiva audiovisual.

Quanto à obra escolhida, o filme “*Amor, Plástico e Barulho*” (2013), foi dirigido pela cineasta, artista plástica e diretora de arte Renata Pinheiro, que faz parte da nova cena de realizadores do Recife e é a primeira mulher do Nordeste a dirigir um longa de ficção. Seu currículo acumula ainda, a atuação como diretora de arte em diversos clássicos brasileiros, a exemplo de “*Febre do Rato*” (2011), “*Amarelo Manga*” (2002) e “*Baixio das Bestas*” (2006), do diretor recifense Cláudio Assis. Quanto à escolha do

tema, em entrevista ao programa Metrópolis (TV Cultura), Renata declara que sua motivação veio da observação do movimento brega recifense, gênero musical muito consumido e que possui um público bastante grande. O termo periferia fica subentendido quando na entrevista, ela amplia o alcance da música brega para o âmbito nacional, ao relatar que em suas viagens pelo Brasil, percebeu que “nos lugares mais escondidos é onde tá a música brega”.

Eu adoro a música brega, eu acho que ela revela muito do que nós somos. Então quando a gente escuta música assim, como a poética do trivial, com o apelo pro erótico, pra sensualidade, pro amor, romantismo, acho que a gente tá falando de uma essência, do que é ser brasileiro. (CANAL CURTA, 2013)

Assim, ela declara que o que chamou sua atenção, foi a característica genuína e espontânea do fenômeno enquanto movimento cultural brasileiro, a resistência no que se refere ao fator econômico, visto que, muito embora seja um mercado potente, ainda é precário. Mas essa precariedade relacionada ao mercado musical é ladeada, por meio da montagem, pela situação social de Recife, a exemplo da sequência onde são mostradas as margens do rio como forma de expor os dois lados da realidade social recifense: numa margem, pobreza e decadência, enquanto um jacaré nada em meio ao lixo, e do outro, a cidade padronizada, como reflexo da especulação imobiliária, lotada de prédios, que mais se assemelha à uma maquete, tamanha a polidez da imagem.

A narrativa apresenta o cotidiano de duas mulheres, Jaqueline e Shelly (a primeira é cantora e a segunda, uma dançarina (que sonha em se tornar cantora), ambas periféricas, tipos sociais bastante comuns desse estrato da sociedade, e as apresenta sem amenidades. Interpretada pela atriz Maeve Jinkings, Jaqueline Carvalho é a cantora da banda “Amor com Veneno”, do cenário brega recifense, possui um relacionamento de dois anos com Allan, que também é cantor. A personagem vive a crise de ter doado a vida e a juventude à profissão de cantora, o que inclui ficar longe da filha, que é educada por sua mãe, e, no entanto, não ter obtido o sucesso esperado. Com a chegada de Shelly, para compor o corpo de balé da banda, uma rivalidade começa a ser alimentada entre elas. Shelly parece personificar aquilo que Jaqueline teve um dia: a juventude, e as possibilidades trazidas por ela. Sua carreira artística se resume às apresentações corriqueiras em espaços improvisados que mais parecem abandonados de tão decadentes. Diante do declínio de sua carreira, Jaqueline parece revisitar sua trajetória ao observar a jovem Shelly,

rememorando o tempo em que as noites perdidas nos palcos não lhe roubavam os sonhos, o brilho no olhar nem o viço da pele.

Shelly, interpretada pela atriz Nash Laila, é uma jovem dançarina da banda “Amor com Veneno”, cujo sonho é se tornar uma cantora de sucesso. Inexperiente, ela utiliza toda espécie de subterfúgio para alcançar a tão sonhada visibilidade artística, mas sem sucesso. Um exemplo disso foi o vídeo caseiro de fotomontagens grotescas e frases motivadoras, feito pelo namorado, o DJ “Rodrigo Perigo”, apenas como um meio de ludibriar a jovem sonhadora, que se deixa levar pela homenagem tosca. Seu despreparo também lhe trouxe danos, como a perda da apresentação num programa de televisão, em virtude de queimaduras ocasionadas pela longa exposição do corpo ao sol, tendo a pele untada com um preparado caseiro. Sua integração ao grupo artístico é o gatilho para o surgimento da rivalidade com Jaqueline, que acontece no campo profissional e amoroso. Enquanto Jaqueline deseja voltar no tempo para ter de volta a juventude, a jovem dançarina se ilude ao desejar a pouca visibilidade que restou à rival.

A narrativa apresenta ainda o jovem cantor Allan, que possui um relacionamento com Jaqueline há dois anos. Durante todo o desenrolar da narrativa, ele transita pelas vidas de ambas as personagens até quando lhe é oportuno, ou seja, obtém proveito e quando não há mais benefícios, sai sem prejuízo de nenhuma natureza. Pode-se dizer inclusive, que o personagem é o grande pivô da rivalidade entre Jaque e Shelly no âmbito amoroso. A postura do cantor durante todo o desenrolar da narrativa corrobora com os argumentos de Costa (1998) em contraposição à idealização do amor como uma força irrefreável, como algo mágico e natural:

O impulso amoroso se acomoda, certamente, ao universo de objetos e valores ao redor do sujeito. Não circula a esmo num vácuo de intensões e propósitos. Ao contrário, produz hierarquias desejos e objetos internalizadas no processo de formação das subjetividades. O certificado de espontaneidade sentimental é uma mera vinheta de propaganda do produto ideológico. (COSTA, 1998, p. 18)

A importância dada pelas personagens configura-se como um ótimo exemplo do amor como ideal de felicidade. Ambas disputam pelos parceiros com o mesmo afincamento com que lutam pelo êxito profissional. Tal aspecto nos faz voltar no tempo a fim de observar como o amor se entranhou na malha social e ganhou tal notoriedade. Segundo Jurandir Costa (1998), a ideia do amor como algo bom, belo e verdadeiro

teria surgido no Ocidente a partir da Grécia Antiga, e a obra “O banquete” de Platão vista por muitos pensadores e especialistas como fonte do mito amoroso. Considerando o romantismo amoroso como marca registrada da cultura ocidental, Costa (1998) desconstrói a ideia do amor como uma espécie de “dádiva divina”, trazendo argumentos contundentes que apresentam o sentimento como uma construção humana, como qualquer outra:

O amor é uma crença emocional, e como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento, a medicina, o fabrico do pão, a arte erótica chinesa, o computador, o cuidado com o próximo, as heresias, a democracia, o nazismo, os deuses e as diversas imagens do universo...Nenhum de seus constituintes ativos cognitivos ou conativos é fixo por natureza. Tudo pode ser recriado, se acharmos que assim deve ser função do que julgarmos melhor para todos e cada um de nós. (COSTA, 1998, p. 12)

Explica ainda, que o credo amoroso se apoia em três pilares: a ideia do amor como algo universal e natural; incontrolável e surdo “à voz da razão” e como ideal de felicidade. Quanto ao primeiro, ele explica que a atribuição da universalidade¹⁴ encontra suporte no reconhecimento da presença do amor em todas as culturas conhecidas, que supostamente o confirmaria como um dom oferecido pela mãe-natureza, o que é rebatido por ele, ao apontar a universalidade como uma tentativa de “maximizar seu teor de idealização” (COSTA, 1998, p. 17). Já a suposta surdez à voz da razão”, tenta fazer crer que diante da preexistência do amor, estando sob seu efeito nos tornamos incapazes de fazer escolhas ou reagir racionalmente. Argumenta que essa suposta “rendição”, funciona como uma tentativa de ocultar o fato de que o impulso amoroso “é seletivo como qualquer outra emoção presente em códigos de interação e vinculação interpessoais”, e raramente ignora aspectos como raça, posição político-social ou religião. (p. 17)

Por último, apresenta o amor como ideal de felicidade e como uma das marcas registradas da cultura ocidental. Indica que fomos ensinados a amar romanticamente e conceber o sentimento amoroso como algo espontâneo, alheio aos aspectos culturais, acessível a qualquer pessoa adulta, e sem o qual não nos sentiremos plenamente felizes.

¹⁴ O termo “universalidade” utilizado aqui equivale à “potencialidade partilhada por muitos ou por todos”. (COSTA, 1998, p. 15)

Outros argumentos acerca do amor como uma construção social também podem ser encontrados nos estudos de Mary Del Priore (2006), que traz aspectos históricos sobre a relevância do sentimento nas relações sociais da época. Tendo como cenário a cidade de São Paulo no período colonial, o amor “não possuía vez” no século XVIII, visto que o principal objetivo da colonização era regulamentar a conduta das pessoas por meio da catequese e educação espiritual, atuando na organização familiar e controle da sexualidade.

A norma dizia que as relações deviam ser estabelecidas a partir do princípio da igualdade (etária, social, física e moral), mas a realidade contrariava tal ideia, já que pesquisas realizadas para a vila de São Paulo apontavam que “53% dos homens eram dez anos mais velhos que as mulheres”, não atendendo assim ao princípio etário. (DEL PRIORE, 2006, p. 19)

Estabelecida pela Igreja Católica, a indissolubilidade do matrimônio era o principal argumento para a escolha do cônjuge e preservação do futuro. Amor, atração física ou outros interesses deviam ser mantidos à margem das escolhas, já que os casamentos eram originados a partir de acordos familiares, e em se tratando de uma instituição para transmissão de patrimônio, manter a igualdade evitaria a dispersão de fortunas acumuladas. Assim, em meio ao adestramento dos afetos, à mulher (totalmente confinada ao ambiente doméstico) cabia um amor subserviente e recatado, a maternidade, (sexo apenas para procriação, já que o prazer era restrito ao homem) e os afazeres domésticos. O amor conjugal idealizado pela doutrina católica possuía aspectos que misturavam “dependência e sujeição traduzindo-se em uma vida de confinamento e recato que atendia aos interesses tanto da Igreja, quanto da mentalidade dos maridos”. (PRIORE, 2006, p. 25)

Retomando a análise fílmica, diante da humilhação sofrida por Jaqueline, ao passo que fora excluída da reunião pelo empresário, sendo que ela mesma havia promovido o encontro, não houve por parte de Allan nenhuma recíproca, e seu silêncio conivente deixou claro que sua prioridade era defender seus próprios interesses a qualquer preço. Já na vida de Shelly, sua passagem foi meteórica, e sem maiores conflitos. Na flor da idade e inexperiente, tornou-se presa fácil do jovem galanteador, iludida pela ideia de ser a musa inspiradora (que outrora foi Jaqueline) do mais novo sucesso do cantor, intitulado “Bye, bye amor”, que na verdade é inspirada no triângulo amoroso: o término com Jaqueline e a noite de amor com Shelly.

Logo no início do filme nos deparamos, talvez, com a cena mais emblemática da narrativa e sobretudo em relação às discussões suscitadas acerca das hierarquias opressivas e o lugar de subalternidade imposto às mulheres discutido por Spivak (1995). É noite de show para Allan, onde Jaqueline fará uma participação. Após o show, está marcada uma reunião de negócios, articulada por Jaqueline, com a intenção de promover o encontro entre o amado e seu próprio empresário, que apresentou interesse na carreira do jovem cantor. Mas o que ela jamais poderia imaginar, é que ainda assim, sua presença seria considerada irrelevante e descartada de forma tão abrupta.

Esse trecho da narrativa nos dá a clara noção sobre os lugares ocupados pelas personagens, configurando-se num ótimo exemplo da lógica colonial, cuja hierarquia determina o acesso aos espaços. Assim, Jaqueline aparece na narrativa confinada ao espaço de subalternidade discutido por Spivak (1988), tão ausente como *sujeito* quanto a viúva indiana imolada na pira funerária do marido recém-falecido. Ela compreende a ideia de sujeito a partir dos conceitos trazidos por Hooks (1989), que entende como “sujeito”, aquele que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”. Já como objetos, a criação da nossa identidade ficaria à cargo de outros, e nossa história, “designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos”. (apud KILOMBA, 2019, p. 28).

A exclusão de Jaqueline, o modo como se deu e o argumento utilizado pelo empresário nos faz recordar que historicamente, várias foram as instâncias e instituições a exemplo da ciência e da medicina, que tentaram formular concepções que fixavam o feminino à condição subalterna. Conforme veremos mais adiante na análise, a sequência se constitui num exemplo bastante didático da ideia dicotômica cultivada historicamente sobre a suposta incapacidade intelectual feminina, que atribuía ao masculino a aptidão para o campo dos saberes, e por tabela associava a imagem da mulher apenas ao corpo e sexo. Nessa discussão, vale ressaltar o importante papel da ciência e medicina, que contribuíram para a idealização dos lugares e papéis sociais a serem ocupados por homens e mulheres, limitando o feminino ao espaço doméstico e à função materna.

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos

dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura dos espaços, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens; e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais... (BOURDIEU, 2007)

Outro aspecto importante nesse cenário é a fala, não no sentido de articular palavras, mas refere-se à “dificuldade de falar em regimes opressivos como o colonialismo e o racismo”, conforme defende Spivak (1988). Jaqueline tenta esboçar uma reação, mas suas palavras não surtem qualquer efeito, o que fortalece o ponto de vista de que o ato da fala é uma negociação entre quem fala e quem escuta e ouvir, por sua vez, funciona como uma autorização em relação a quem fala. Nessa perspectiva, o ambiente em que Jaqueline está inserida já possui aqueles cujo lugar de poder e autoridade é assegurado, os homens. Assim, já que sua voz não possui relevância ao ponto de ser ouvida, Jaqueline se torna a que não “pertence”, e é colocada à margem, que segundo Hooks (1990), estar nesse espaço “é ser parte do todo, mas fora do corpo principal”. Hooks (1990) alerta para a importância de reconhecer que nesse espaço periférico, incidem forças que atuam em duplo sentido, ou seja, a margem deve ser vista, tanto como um local de opressão quanto de resistência.

Nesse sentido, retomando a narrativa de “Amor, Plástico e Barulho” (2013), e diante da conflituosa relação entre as personagens Jaqueline e Shelly, enquanto elas alimentam uma rivalidade, as vidas sociais e profissionais dos personagens masculinos seguem sem nenhuma intercorrência, aspecto que reforça o argumento da “...rivalidade feminina como elemento que assegura a exploração do trabalho das mulheres” (F. Dantas, Santos, F. Nolasco, 2017), já que a disputa entre elas nada agrega ou propicia quaisquer avanço profissional, apenas desvia do real objetivo, e as coloca em pé de igualdade social e profissional. Como duas belas mulheres que são, a rivalidade cultivada se dá também por meio da “beleza”, batalha inglória, historicamente estruturada para minar a liberdade feminina. Conforme argumenta Naomi Wolf (1992), o mito da beleza surgiu paralelamente às importantes conquistas feministas da segunda onda, na tentativa de “destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente”. (p. 13)

Wolf (1992) traz argumentos relevantes sobre a estratégia utilizada pela indústria da beleza para contaminar o imaginário feminino por meio da manipulação

de imagens, como uma arma política no intuito de minar a resistência psicológica das mulheres. Segundo ela, o mito deve ser visto como o reflexo do “temor político por parte de instituições dominadas pelos homens, instituições ameaçadas pela liberdade das mulheres” (p. 20), ou seja, nada tem a ver com elas, mas sim como o poder institucional masculino. Assim, as mulheres passaram a competir por meio da beleza por reconhecê-la como um bem, um capital simbólico. Para se ter ideia, na Nova York de 1972, “a beleza” foi decretada como algo, em termos legais, que podia fazer com que as mulheres perdessem ou ganhassem um emprego. A Junta de Apelação dos Direitos Humanos determinou em *ST. Cross v. Playboy Club of New York* que, numa profissão de alta visibilidade, a “beleza” de uma mulher era qualificação legítima para o emprego. (p. 41)

Pontua ainda, que aquilo que é considerado belo nas mulheres num determinado período são na verdade “símbolos do comportamento feminino que aquele período julga ser desejável, visto que “o mito da beleza sempre determina o comportamento, não a aparência.” (p. 17)

O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres adquirem poder com o passar do tempo e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos. As mulheres mais velhas temem as jovens, as jovens temem as velhas, e o mito da beleza mutila o curso da vida de todas. E o que é mais instigante, a nossa identidade deve ter como base a nossa “beleza”, de tal forma que permaneçamos vulneráveis à aprovação externa, trazendo nosso amor-próprio, esse órgão sensível e vital, exposto a todos. (Wolf, 1992, p. 17)

A rivalidade no campo amoroso segue, e Shelly e Allan se envolvem afetivamente, o que inspira o jovem galanteador em sua nova composição. O cantor utiliza os versos da canção para sacramentar o término da relação com Jaqueline, distribuindo elogios à nova musa loira. A separação atinge Jaqueline em cheio e funciona como um duplo golpe, sentindo-se descartada como mulher e profissional. Iludida pelo título de musa da canção de Allan, Shelly se submete à chacota de um apresentador no programa “Brega Show”, que na ocasião insinua que suas madeixas se assemelham às cerdas de uma vassoura por estarem com aspecto desgastado em decorrência da tintura barata.

Esse momento do filme¹⁵ faz recordar a situação vivida pela cantora Elza Soares na vida real. De origem pobre, foi mãe precocemente aos 13 anos. Diante da necessidade de comprar remédios para o filho recém-nascido, Elza tentou a sorte num programa de calouros da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, em 1950, onde foi humilhada pelo apresentador Ary Barroso, em virtude da aparência, através de perguntas como: “*O que você veio fazer aqui?*”, ao que ela responde: “*cantar*”. E em meio aos risos da plateia ele seguiu com o deboche e disparou: “*De que planeta você vem mesmo?*”, ao que a cantora rebate, calando a plateia: “*Venho do mesmo planeta do senhor. O planeta fome*”. Mulher forte e dona de um talento indiscutível, a performance de Elza deixou a todos boquiabertos e venceu a competição.

Além desse fato, e no que se refere às pressões que incidem de modo geral e nesse caso sobre o corpo feminino, aproveito também para incluir um breve relato sobre as vivências de minha irmã, Silvânia. Nascemos todas, eu e minhas quatro irmãs, com cabelos crespos e cacheados, e todas nos submetemos à processos químicos capilares na tentativa de nos “adequar” ao que era imposto pela sociedade. À essa imposição, entenda-se do seguinte modo: quem tivesse o cabelo crespo e cacheado tinha a opção passar algum cosmético com função alisadora ou, caso quisesse assumir o cabelo natural, deveria cuidar para mantê-los disciplinados, com volume controlado.

Assim, quando Silvânia foi contratada pela banda Calcinha Preta, há cerca de 20 anos atrás, passou a colocar “megahair”, uma técnica de alongamento capilar que, devido à tração empregada na colocação, pode a longo prazo, causa alopecia (queda parcial ou permanente do cabelo). No início, as texturas dos cabelos aplicados eram próximas do cabelo dela, e mais tarde, passou a utilizar cabelos com texturas mais onduladas e para unificar o aspecto do próprio cabelo ao do megahair, passou a submeter o próprio cabelo à sucessivos processos de alisamento.

Desde então, ela passou a utilizar alongamentos capilares de aspecto mais disciplinados, e lembro bem de ter ouvido um comentário dela, sobre o empresário ter dito que não queria que voltasse a usar cabelos cacheados. O curioso é que a pressão acerca da estética sempre pesa sobre as mulheres, seja pelo cabelo, peso corporal ou sinais da idade. Os atuais cantores por exemplo, Daniel D'Ávila e Bell Oliver, ambos

¹⁵ Elza Soares e o lado obscuro do paraíso. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/Elza-Soares-e-o-lado-obscuro-do-paraíso>>. Acesso em: 10 de maio de 2020.)

apresentam sobrepeso, e muito embora isso seja nítido, nenhuma pressão recai sobre eles, nem sequer procuram métodos de reeducação alimentar. Minha irmã até hoje sofre com a alopecia, em virtude do uso continuado do método, associado a processos químicos de alisamento. Lembro-me de quando se submeteu à cirurgia estética (redução do abdômen, flancos, costas), e viajou cerca de dois dias após a cirurgia, ainda com hematomas.

Assim como Jaqueline e Shelly na ficção, e tantas outras profissionais da vida real, a exemplo da minha irmã, são mulheres cujo perfil se encaixaria no que a lógica foucaultiana denomina como “empresárias de si”. Nessa lógica, o indivíduo assume o risco de gerir o próprio capital, passando a reconhecer-se como uma empresa, e a sua vida como um tipo específico de capital, sob a promessa de uma remuneração que virá no futuro. Rago, baseada em Michel Foucault, apresenta o neoliberalismo como “uma forma de racionalidade governamental, uma forma de governo das condutas que produz subjetividades” (Rago, 2017, p. 364). Trata-se de um jogo em que o indivíduo é o “empresário de si mesmo, sendo ele próprio seu capital, sendo para si mesmo a fonte de sua renda”. (Foucault, 2008, p. 311)

Tais contribuições são trazidas por Rago (2017) tem como ponto de partida as avaliações realizadas pelas teóricas feministas Nancy Fraser e Johanna Oksala, acerca do impacto do neoliberalismo sobre o feminismo. Fraser (apud Rago, 2017) defende que o neoliberalismo se apropriou das bandeiras feministas, pelo fato da segunda onda do feminismo ter ocorrido na década de 1970, momento em que o capitalismo passava por grandes reformulações. Apesar da revolução produzida pelo feminismo, ao mesmo tempo que seu discurso alcançava visibilidade social, o neoliberalismo apropriava-se das bandeiras feministas, distorcendo seus ideais, favorecendo o surgimento de um novo formato de capitalismo.

Fraser (apud Rago, 2017) alerta para o fato das críticas feministas terem sido ressignificadas pelo neoliberalismo e aponta que “ao valorizar o trabalho assalariado e criticar a figura do “macho provedor”, o feminismo legitimou o capitalismo flexível”. Além disso, defende que o movimento feminista deveria ter expandido a luta para incluir pautas do âmbito político-cultural, ao invés de manter o foco nas discussões acerca da identidade de gênero.

Retornando à narrativa, enfim Shelly começa a compreender o motivo do desabafo que Jaqueline fizera anteriormente sobre o caráter efêmero das relações e do sucesso, quando certa noite, tenta aproximar-se de Allan, e ele a recebe friamente,

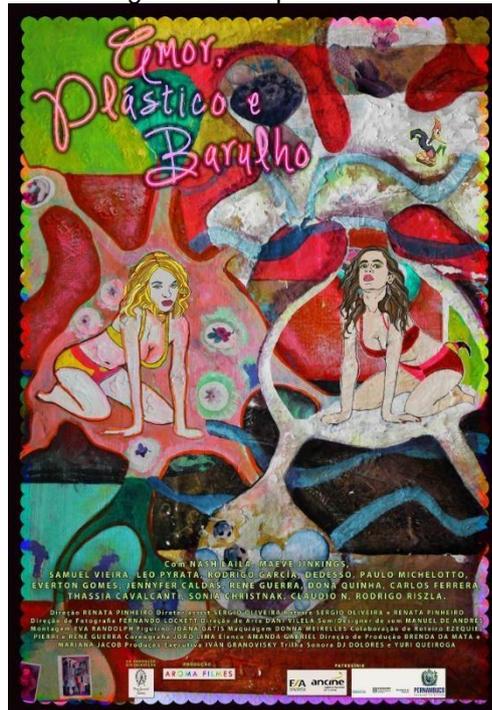
ladeado da sua nova musa e com a carreira seguindo de vento em polpa. É curioso observar que a trajetória dos personagens masculinos Allan, DJ Perigo e o empresário, não sofre qualquer desvio. Eles passeiam livremente pelas vidas das personagens femininas, convivem, tiram proveito e saem sem nenhuma consequência, e depois descartam sem pestanejar. O ônus, seja profissional ou pessoal recai sempre sobre o feminino. O personagem Allan é exemplar nesse sentido. Ele se separa de Jaqueline justamente no momento em que está mais fragilizada, e em seguida se envolve com a dançarina Shelly.

Os poucos encontros amorosos inspiram o jovem galanteador a compor seu novo *hit*, onde aproveita para debochar da ex-companheira e apresentar Shelly como sua nova musa por meio dos versos: “...*não te quero mais vou viver a minha história. Ha, ha! de você só tenho pena! gostei quando você falou: sou gostosa loira ou morena*”. O jovem saiu da relação com um novo empresário, DJ Perigo conseguiu conquistar Jaqueline, e o empresário ganhou um novo artista para o seu *casting*. Do lado feminino, as personagens não alcançam o tão sonhado sucesso: Jaqueline amarga o declínio da carreira e quanto à Shelly, só resta se submeter à humilhação num programa de televisão, em virtude dos estragos causados pela tinta barata.

O filme (ver capa na figura 12) oferece um recorte bastante verossímil em relação a uma realidade conhecida por mim e que até então não parecia haver outros filmes que discutissem o protagonismo das cantoras periféricas, motivação que ganhou ainda mais força em virtude das observações sobre as vivências da minha irmã, cantora do cenário sergipano há quase 30 anos, sendo que cerca de vinte desses foram dedicados à banda Calcinha Preta onde atua até hoje.

Por esse viés, durante o processo de análise fílmica, cujo foco é o modo como são construídas as posições de sujeito das personagens, e a forma como as problemáticas são trazidas à tona, foram observadas algumas curiosidades na sequência em que as personagens estão localizadas na praia.

Figura 12 - Capa do filme



Fonte: Adoro Cinema, 2015¹⁶.

O filme “Amor, Plástico e Barulho” (2013), foi premiado em diversos festivais, a exemplo da 46ª edição do Festival de Brasília, em 2013, quando venceu nas categorias de Melhor Atriz (Maeve Jinkings), Melhor Atriz Coadjuvante (Nash Laila) e Melhor Direção de Arte. Ainda em 2013, foi premiado como Melhor Filme no Prêmio Abraccine e Melhor Atriz (Jinkings) no Festival de Aruanda-PB, e Melhor Montagem e Menção Honrosa (Jinkings) no Janela Internacional de Cinema do Recife. Em 2014, foi consagrado Melhor Filme na Mostra Filmes Livre, recebendo ainda os prêmios de Melhor Atriz (Nash Laila) e Melhor Fotografia no 7º Festival de Cinema de Triunfo - PE, e no mesmo ano levou ainda os prêmios de Melhor Atriz (Nash Laila e Maeve Jinkings), Melhor Direção e Melhor Filme na categoria Longa Metragem de Ficção no Brazilian Film Festival, em Toronto, Canadá.

¹⁶ Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-223230/>>. Acesso em: 06 de junho de 2020.

4. CAPÍTULO III - SIMILARIDADES E PROVOCAÇÕES DA NARRATIVA DE “AMOR, PLÁSTICO E BARULHO”

Antes de seguirmos para a análise, diante das inúmeras possibilidades da leitura fílmica, faz-se necessário apresentar a inspiração metodológica que pode oferecer algum apoio à empreitada analítica. No intuito de compreender uma das questões que emergem da sequência em questão, o recurso metodológico da “etnografia de tela” proposto por Balestrin e Soares (2012) se apresenta como uma possibilidade dialógica com a análise realizada aqui. Segundo as autoras, o termo teria origem nos “estudos de tela”, utilizado desde os 1980 em referência “ao estudo etnográfico dos artefatos da mídia”. Carmen Rial (2005, apud Balestrin, Soares, 2012, p. 120-121) define a expressão *etnografia de tela* como “uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, com a longa imersão do pesquisador no campo, a observação sistemática, registro em caderno de campo etc.”, aliando-se a ferramentas “próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, movimentos de câmera, opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações)”. (p. 89)

Segundo Balestrin e Soares (2012), a relação entre cinema e etnografia é antiga, o que posteriormente passou a fazer parte do que conhecemos como antropologia visual, e conforme as pesquisadoras observam por meio das contribuições de Marc Henri Piault (1999, apud Balestrin, Soares, 2012, p. 13), o nascimento do cinema e da antropologia, ocorreu quase concomitante, em 1895, Paris. As autoras destacam que nesse caso específico, os principais procedimentos são: longo período de contato com o campo (neste caso, a tela); observação sistemática e variada (assistir ao filme de diferentes modos); registro em caderno de campo; escolha de cenas para a análise propriamente dita. (p. 93)

Conhecemos o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfarmos no mundo ficcional de filme. (Vanoye, 2006, p. 18)

Quanto à narrativa, a sequência a ser analisada se inicia à noite, numa casa de show onde Allan fará apresentação com participação de Jaqueline. O show transcorre como de costume, ocasião onde o jovem galanteador distribui elogios à cantora, que está toda produzida, usando um vestido justo que mescla as cores azul e verde, contrastando com o batom e unhas em tons de laranja. Após o show,

Jaqueline e Allan se dirigem à um ambiente mais reservado, onde o empresário e o coreógrafo estão assentados numa mesa conversando. Fixa, a câmera apresenta um ambiente aconchegante, cercado de plantas ornadas com lampadinhas de luz quente piscantes, e embalado pela música brega ao fundo, parece indicar o prenúncio de uma noite agradável para Jaqueline, mas os acontecimentos a seguir contrariam essa lógica. Ladeada por Allan, Jaqueline chega à mesa com postura de anfitriã, todos se cumprimentam e de forma bastante efusiva o empresário recebe o cantor Allan e convida-o para sentar.

Não à toa, o momento da exclusão de Jaque não possui cortes. Ao optar pelo uso da câmera fixa e plano americano (quando a figura humana é enquadrada do joelho para cima), a fotografia proporciona ao espectador uma compreensão do ambiente e posição dos personagens, oferecendo a percepção dos detalhes da expressão e movimentação. A posição da câmera (em ângulo normal) preenche o quadro com as figuras dos personagens, e anula em certa medida (favorecida pela iluminação pontual sobre a mesa), as pessoas localizadas na mesa ao fundo. A Jaqueline estende o braço em direção à cadeira, mas para a surpresa dela, antes mesmo que consiga alcançar a cadeira para sentar-se, seu empresário se antecipa, segura a mão da cantora para impedir que conclua o gesto. A expressão de Jaqueline não deixa dúvidas: ela percebeu que estava prestes a ser “barrada no baile” que ela mesma promoveu. Em seguida, o empresário dispara: *“querida, por favor, a gente precisa resolver negócio aqui...dá um pulinho ali no bar? Fica ali por enquanto, fica meu amor...vai lá...tá legal?”*. A fala é seguida de um breve silêncio, instante em que o coreógrafo percebe a tensa situação e aproveita para ausentar-se.

Como a única que está de pé, desconsertada, Jaqueline não acredita no que lhe acontece, e ainda direciona o olhar para Allan, desejosa pelo apoio do parceiro, mas sem sucesso. Nesse trecho da narrativa as intenções de Allan se tornam cristalinas, tanto para o espectador quanto para Jaque: mesmo diante da humilhação sofrida por ela, ele opta por defender seus próprios interesses, e não intervém para não se indispor com o empresário a fim de garantir a efetivação do negócio. Extremamente constrangida, Jaqueline tenta se impor diante da afronta, pega a bebida do empresário e responde em tom debochado: *“Claro querido...eu que te chamei aqui pra tu conhecer ele...dá licença.”* Apesar da tentativa, após a fala ela não vê outra saída senão seguir para o bar. Lá, enfim consegue um lugar para sentar-se. Em (“close-up”, ou seja, quando o sujeito é enquadrado do peito para cima), a

decepção estampada em seu rosto nos dá a dimensão do quanto se sente ferida, e na ocasião só lhe resta pedir uma bebida ao garçom na tentativa de não “engolir a seco” o amargo incidente.

É interessante que, ao observar a posição da personagem na imagem abaixo (figura 13), há ao menos duas leituras possíveis. No quadro, não só pelo fato de estar de pé e os demais sentados, a postura de Jaqueline transmite certa imponência em relação aos outros personagens, que pode ser lida como uma tentativa de esconder a tristeza que a atinge, e a tentativa de enfrentar a situação de cabeça erguida.

Figura 13 – Frame do filme



Fonte: Vimeo, 2013¹⁷.

Numa outra perspectiva, considerando o apresentado pela narrativa e o fato de que há duas cadeiras vazias (mas ela permanece de pé), temos a clareza dos papéis sociais dos personagens. Aliás, enquanto objeto fílmico, não poderia haver melhor objeto que uma cadeira para ilustrar o aspecto simbólico do “lugar” imposto à personagem Jaqueline. Está posto: não há “lugar” para Jaqueline nessa mesa. Sua fala não possui valor ou legitimidade suficiente para que ela mereça ser ouvida. Somente os que “pertencem” estão devidamente acomodados nas cadeiras. A cantora nesse caso, configura-se como aquela está “à margem” da mesa, e como indica Hooks (1990), “estar à margem é ser parte do todo, mas fora do corpo principal”.

Posteriormente, ao perceber Jaqueline abatida ocorrido na reunião, o personagem Allan age de forma dissimulada, ignora o sentimento da companheira e comemora o fechamento da parceria com o novo empresário, fazendo planos de futuras produções. É curioso como a ideia de que Jaqueline não faria parte da reunião

¹⁷ Disponível em: <<https://t.co/jdednf5pkc?amp=1>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

parece ter sido previamente definida, como se “óbvio” ou até mesmo “consensual”, dada a naturalidade com que o empresário convida Jaqueline a se retirar.

No bar, a câmera em *close-up* (quando o sujeito é enquadrado do peito para cima) destaca o rosto da cantora, como mostra a figura 14, que expressa um misto de raiva e tristeza, permitindo-nos observar a bijuteria pendular na orelha da musa como a metáfora da sua carreira em declínio: a falta de uma das pedras que compõem o brinco, a cor desbotada e o brilho “tímido” das pedrarias, combinam com a mulher cansada que as carrega, cujo viço da pele e brilho do olhar foram perdidos ao longo das sucessivas noites de show, e agora sofre os efeitos da efemeridade do sucesso e juventude. Descartada como mulher e profissional, de mãos atadas perante a condição imutável da passagem temporal, só lhe resta a dura constatação de que sua dedicação à música não lhe rendeu o tão almejado sucesso e infelizmente não há tempo para tentar outra vez.

Figura 14 - Expressão de Jaqueline após ter sido excluída da reunião



Fonte: Vimeo, 2013¹⁸.

O que chamou minha atenção para a obra em questão foi o fato de que ela faz uma aproximação bastante verossímil em relação a uma realidade conhecida por mim e que até então não parecia haver outros filmes que discutissem o protagonismo das cantoras periféricas, motivação que ganhou ainda mais força em virtude das observações sobre as vivências da minha irmã, cantora do cenário sergipano há quase 30 anos, sendo que cerca de vinte desses foram dedicados à banda Calcinha Preta onde atua até hoje. Durante o processo de análise do filme “Amor, Plástico e Barulho” (2013), cujo objetivo é observar o modo como são construídas as posições de sujeito das personagens, e a forma como as problemáticas são trazidas à tona,

¹⁸ Disponível em: <<https://t.co/jdednf5pkc?amp=1>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

foram observadas num trecho específico, peculiaridades na montagem da sequência narrativa.

A sequência em questão refere-se à que as personagens Jaqueline e Shelly estão na praia com outros dois personagens. É intrigante o modo como a linguagem cinematográfica é utilizada, sobretudo pelo ambiente e trajes usados pelas personagens. A escolha dos planos bem como o movimento da câmera, percorrem os detalhes corpóreos íntimos das personagens, que estão com roupas de banho. Não é difícil que a provocação traga indagações do tipo: Porque insistir na exposição do corpo feminino de forma tão íntima, num espaço social como a praia (onde geralmente as pessoas fazem uso de pouca roupa), sendo que as personagens já haviam sido apresentadas em trajes de banho, como mostra a figura 15, nas sequências anteriores? Qual a finalidade em perscrutar através da câmera, partes tão íntimas das personagens, posto que a narrativa já apresenta os corpos seminus em outros momentos, inclusive cenas de intimidade e sexo? Quais valores tais imagens agregam à narrativa?

Figura 15 – Shelly, Rubinho e Jaqueline



Fonte: *Research Gate*, 2017¹⁹.

Maeve Jinkings, atriz que interpreta a personagem Jaqueline Carvalho, relatou em entrevista para o canal Cine Festivais no YouTube, alguns desafios surgidos durante o processo de construção da personagem, bem como a inquietude causada por questionamentos pessoais sobre os limites do corpo enquanto elemento fílmico, numa narrativa onde erotismo e sexo têm presença forte:

No começo do processo do Amor, Plástico e Barulho, era muito difícil construir esse erotismo, dessa mulher, e eu me vi construindo racionalmente,

¹⁹ Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-26-Amor-Plastico-e-Barulho-2013-da-diretora-Renata-Pinheiro_fig13_329717417>. Acesso em 06 de jun. 2020.

tentando atuar essa “pulsão sexual”, mais do que deixando que ela permeasse meu corpo...Eu percebi que estava quase sentindo culpa, sabe?...Como é que vou usar isso? É como se fosse um golpe baixo às vezes, você usar esse poder de sedução do feminino. (CANAL CINE FESTIVAIS, 2015)

Essa “culpa” relatada por Maeve faz recordar como historicamente o corpo feminino (e em especial o corpo negro) foi construído como impróprio, “como corpos que estão fora do lugar, e por essa razão, tornaram-se corpos que não podem pertencer” (KILOMBA, 2019, p 56). Em plano fechado, conforme figura 16, por meio de uma pan vertical, a câmera percorre o corpo da personagem Shelly que está em pé, partindo da região glútea, e segue em direção à cabeça. Pouco depois, em câmera fixa, com o mar ao fundo, apresenta a personagem Jaqueline posicionando a cadeira na areia, enquanto o primeiríssimo plano se encarrega de destacar e manter em destaque os contornos genitais, encobertos pelo biquíni de tamanho reduzido.

Figura 16 - Frames de Shelly (à esquerda) e Jaqueline



Fonte: Vimeo, 2013²⁰.

É fato que dentre os principais aspectos do filme está o caráter antropomórfico, e conforme identifica Mulvey (1991) no cinema hollywoodiano, permeia toda a narrativa, dirigindo “a atenção para a forma humana” (p. 442), tanto em relação aos personagens, quanto às demais movimentações do entorno, haja visto que a música é um dos temas centrais, e embala tanto a narrativa quanto os corpos nas noites dançantes de baile, ao som de muita música brega. Para além disso, os corpos femininos estão sempre em destaque, desde pequenos detalhes, como a cor das unhas pintadas com cores chamativas, os momentos de intimidade, os rostos maquiados, e a beleza das curvas sempre salientadas por roupas justas, decotadas, cheias de lantejoulas e brilho funcionam como “armadilhas”, que podem confundir a atenção do espectador. Assim, os trechos em questão, associados às escolhas

²⁰ Disponível em: <<https://t.co/jdednf5pkc?amp=1>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

estéticas, ao expor as personagens dessa forma, na verdade, configura-se numa tentativa de provocação, jogando com os sentidos do espectador ao evocar um regime de visibilidade, que se refere de modo geral como a sociedade enxerga tais mulheres, que por sua vez, acabam por encarnar a objetificação que lhe é imposta. A cineasta Renata Pinheiro, em sentido inverso à *escopofilia*²¹ tão comumente proporcionada pelas diversas mídias, incluindo o cinema, provoca quem olha, propondo uma crítica ao modo como as mulheres são apresentadas de forma geral, que nada mais é que o reflexo da objetificação feminina, social e largamente difundida, bem como naturalizada. Assim, a cineasta constrói uma emulação da realidade social ao lançar mão da estratégia de reproduzir uma imagem feminina já massificada.

[...]é a imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento, e da identificação, e, portanto, da primeira articulação do “Eu” da subjetividade. (MULVEY, p. 442).

Em seu ensaio “Prazer visual e cinema narrativo”, a pensadora feminista Laura Mulvey (1991) parte do ponto de vista da psicanálise para analisar o modo como o inconsciente patriarcal constituiu a forma do cinema sobre a posição feminina no cinema dominante, leia-se hollywoodiano. Observou que o cinema expunha as personagens femininas como reflexo da condição da mulher na cultura patriarcal, ou seja, como significante do masculino, “...presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado”. (p. 438), bem como a forma nitidamente habilidosa como o estilo hollywoodiano “codificou o erótico dentro linguagem da ordem patriarcal dominante” (p. 440). Tal aspecto recebe destaque ainda, na sequência em que a personagem Shelly encontra-se nua, como mostra a figura 17, deitada de bruços, e seu corpo é coberto por uma toalha que possui uma imagem de nudez feminina (um corpo de mulher coberto pela figura de um nú feminino).

²¹ Estudada por Freud de forma mais aprofundada, e isolada por ele como um dos instintos componentes da sexualidade, tal conceito pode ser entendido como “o ato de tomar as pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador”. (Mulvey, p. 40,41).

Figura 17 – Frame do filme



Fonte: Vimeo, 2013²².

4.1. A SEQUÊNCIA NO QUARTO DA POUSADA

Nas cenas iniciais, na parte externa de uma casa de show quando aparece a inscrição com o nome do filme no chão molhado (ao que parece, pela chuva), o plástico já se apresenta como forte elemento fílmico, e inclusive, surge na parte superior direita sob a forma de um copo descartável. Mais adiante, na entrada da casa onde moram os integrantes da banda *Amor com Veneno*, é possível notar, pendurada na parede, a mimese de um vaso com plantas, onde a folhagem é constituída por material plástico recortado (como o das garrafas de refrigerante), de coloração esverdeada, numa tentativa de reproduzir a aparência de espécies como a samambaia.

Ao longo do filme, torna-se nítido que a presença do “plástico” no título do filme não é à toa e tampouco está ligado apenas ao elemento em si, mas avança ao campo metafórico que o associa ao descartável e efêmero, tão comuns ao universo em que as personagens estão inseridas. Um ótimo exemplo disso pode ser visto no plano-sequência (quando não há cortes entre as cenas) que dura cerca de 03:83 segundos, no quarto da pousada onde Jaqueline, Shelly e demais integrantes da banda estão hospedados após uma noite de show. Em primeiríssimo plano, de perfil (quando o sujeito é filmado dos ombros para cima) de frente para o espelho, a expressão de Jaqueline não deixa dúvidas do quanto se sente desiludida. A iluminação quente e pontual em *plongée* (de cima para baixo), além da maquiagem de cor escura, gera sombras que salientam as olheiras da cantora, nada feliz com a mulher refletida no

²² Disponível em: <<https://t.co/jdednf5pkc?amp=1>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

espelho, de ar triste e amargo. Essa sequência é recheada de gestos simbólicos e grande importância na construção narrativa.

Longe dos holofotes do palco, tal momento, assim como é para muitas artistas, é onde começa o retorno à vida real, quando se desfazem de suas “fantasias”, paetês, maquiagens, saltos, e afins, para (assumir outras identidades?) serem tantas outras, mulheres, filhas, namoradas, mães, empresárias, esposas, humanas. A seguir, após tentativa frustrada de reconciliação com Jaque, dessa vez é Shelly quem está de frente para o espelho a fim de retirar a maquiagem. Em plano fechado (figura humana ocupa a maior parte do quadro), a câmera destaca Shelly fazendo a remoção dos cílios postiços, como se colocasse as duas personagens em pé de igualdade: ou seja, no final pouco importa a experiência de uma ou a juventude da outra, assim como os cílios usados por Shelly que serviram para conferir beleza apenas durante o show, tudo ali é volátil, efêmero e facilmente descartado.

É interessante observar que a relação antagônica entre Jaque (mulher madura, cantora veterana) e Shelly (jovem sonhadora e inexperiente), é também expressa por meio da paleta de cor de seus figurinos. A veterana Jaqueline quase sempre utiliza roupas de cores escuras, que transitam entre o preto, verde-musgo, roxo e marrom-chocolate (o que lhe confere um ar mais austero), enquanto Shelly aparece diversas vezes trajando tons claros, que passeiam entre variações de rosa, azul, laranja, lilás e branco (como se indicasse uma referência à sua inexperiência e despreparo diante da vida).

Mais uma noite de show e nada mudou ao longo dos anos. Jaqueline percebe seu entorno como o reflexo de uma carreira em declínio. O desabafo começa. O gatilho ocorre enquanto retira o figurino e ela se dá conta de que perdeu tempo de descanso inutilmente na passagem de som à tarde, já que o show transcorreria utilizando o recurso do playback (ou seja, não houve execução ao vivo, apenas dublagem). Em seguida, solicita à colega que ligue o ar-condicionado, que por sua vez encontra-se quebrado. De pé no meio do quarto, com o olhar fito no passado, Jaqueline começa a rememorar sua trajetória, desde as experiências nos primeiros projetos, bem como a exploração financeira sofrida quando era cantora iniciante até a posterior chegada de um “sucesso” um tanto distante de suas aspirações. Ao revisitar tais lembranças, as memórias parecem gradativamente acentuar sua expressão de revolta diante do fracasso iminente.

Aliás, o ambiente do quarto é o exato avesso do palco, e ao mesmo tempo, o exato reflexo da sua vida. Nada de iluminação farta, brilho, glamour ou aplausos. O estado da acomodação parece indicar uma equivalência à carreira de Jaque. A combinação entre o tom amarelo das paredes, sobrecarregado pela iluminação quente e associado ao vermelho profundo da cortina, além de não tornar o ambiente aconchegante, parece reduzir o espaço, além de transmitir a ideia de algo que está em franca decadência.

Embora esteja de pé e em primeiro plano (a figura humana é filmada do peito para cima), devido à pouca luz o lado direito da personagem fica encoberto por sombras, enquanto ela fala dos desencantos da vida artística, o que confere grande carga dramática à cena. Em seguida, nitidamente exausta, física e emocionalmente, Jaqueline senta-se na cama e o desabafo segue. Sentada, agora Jaqueline fala sobre a efemeridade do sucesso, e direciona o olhar duas vezes seguidas para a cama onde a sonhadora Shelly está deitada, numa tentativa de abrir os olhos da rival. Nesse momento, ela muda a entonação da voz para garantir que Shelly ouça suas palavras e entenda o recado:

“Esse negócio de sucesso é descartável...é feito um copinho de plástico bem vagabundo, que quando tu tá usando ainda ele se rasga todo. E tu vai usando até a última gota...até a última gotinha...e o tempo vai, amassa mais e joga fora”. (Amor, Plástico e Barulho, 2013)

Tal fala nada mais descreve que a sua própria trajetória. É como se Shelly personificasse a lembrança da jovem que Jaqueline foi um dia, inexperiente, cheia de sonhos e se visse no dever de alertá-la quanto às intempéries da vida, e para além disso, chamar a atenção para o fato de que a juventude tem suas benesses, mas não dura para sempre. Através da expressão facial e a entonação empregada é possível observar o quanto Jaqueline sente pesar aos ombros o fato de que toda sua dedicação, mesmo depois de tantos anos, sequer lhe proporciona um repouso minimamente digno após mais uma noite de trabalho. A fala acima denuncia a situação de uma mulher exausta e indignada, que se vê diante uma luta desigual contra a passagem do tempo em dois âmbitos, sendo a personagem Shelly o pivô em ambas as batalhas: no profissional tentando manter-se no pódio de “musa” (bela e

jovem) valendo-se da experiência que o próprio tempo lhe concedera, e como mulher, competindo com a jovem dançarina pela atenção dos parceiros amorosos.

Esvaziamento, cansaço, desprezo, solidão. O cunho “descartável” é de fato, um forte aspecto das relações entre os personagens. Além do “plástico” citado no desabafo acima, novamente a personagem, e dessa vez indiretamente, suscita-o em seu discurso através de uma música. Na passagem de som, com olhos marejados, ela canta à capela uma canção cujo refrão diz: “*na sua boca eu viro fruta, chupa que é de uva. Chupa, chupa, chupa que é de uva*”. O “descarte” dessa vez vem acompanhado do sentimento de esvaziamento. Ocorre que anteriormente, sem pestanejar o jovem cantor Allan, seu ex-companheiro, a havia trocado por Shelly e como se não bastasse, ainda compôs uma canção inspirada no término da relação e na descoberta da sua nova musa loira. Ao que parece, o que mantinha o cantor não era a existência de algum sentimento genuíno, mas o interesse na visibilidade artística que Jaque poderia proporcionar à carreira dele, então, quando tais objetivos foram alcançados, rapidamente a descartou.

Tal desenvoltura poderia indicar no que tange ao personagem Allan, a presença da chamada *inteligência afetiva*, e não à toa ela está relacionada às questões do labor dentro da narrativa. Situada no campo da saúde mental, segundo Eva Illouz (2011), historicamente foram diversos os fatores que ocasionaram a transformação da saúde mental e afetiva em mercadorias bastante cobiçadas. Reunidas, as várias instâncias a exemplo do Estado, diversos segmentos da indústria cultural, o mundo acadêmico, a indústria farmacêutica e a cultura popular, foram responsáveis pela criação de um campo de ação, com regras, fronteiras e discurso próprios. Originada na década de 1990, a ideia de inteligência afetiva dominou o setor empresarial norte-americano, tendo como relevante contribuição à sua formalização o lançamento do livro *Inteligência emocional* do jornalista e psicólogo, Daniel Goleman, legitimando tal inteligência como cerne da cultura e naturalizando “a ideia de que a competência afetiva era um atributo crucial do eu maduro”. (Illouz, 2011, p. 40).

Illouz (2011) traz ainda os cinco campos em que estão situadas as aptidões por ela envolvidas, que são: administração dos afetos, autoconhecimento, motivação de si mesmo, manejo das relações e empatia. Indica também que se trata de um instrumento de classificação, definindo-a como “um tipo de inteligência social que envolve a capacidade de monitorar as próprias emoções e as dos outros, discriminá-las entre si e usar essas informações para nortear o pensamento e os atos” (p.40).

Desse modo, assim como a ideia de Q.I. (quociente de inteligência), utilizada nas Forças Armadas para classificar as pessoas de acordo com a produtividade, a inteligência afetiva tornou-se instrumento de controle, prevenção e incentivo ao desempenho.

Foi justamente a destreza no manejo das relações que rendeu ao jovem Allan tantos benefícios, visto que, ao final da narrativa, ele surge com um empresário, um novo *hit* e segue em turnê ladeado de sua nova musa. Do outro lado, o impacto causado pelo rompimento com o jovem Allan ratifica a importância do amor romântico para as personagens. Com o mesmo afincamento em obter o sucesso profissional, ambas lutam para serem amadas. Tanto para Jaqueline quanto Shelly, é como se fosse uma lacuna em aberto, uma realização vital sem a qual não alcançarão a sensação de completude. Tais reações corroboram com as ideias de Costa (1998) sobre o amor romântico, quando defende que fomos ensinados a amar romanticamente, e é o fato de aceitarmos o amor como algo natural, bom e universal, que, em situação de infortúnio, acaba por ocasionar sentimentos como culpa e baixa da autoestima, fortalecendo a ideia de que sem ele não seremos plenamente felizes.

Podemos enfim imaginar que, sem a força dos meios tradicionais de identidade - família religião pertencimento político, pertencimento nacional, segurança de trabalho, apreço pela intimidade, regras mais estritas de pudor moral, preconceitos sexuais, códigos mais rígidos de satisfação sensual etc. -, restou aos indivíduos a identidade amorosa derradeiro abrigo num mundo pobre em Ideais de Eu! (Costa, 1998, p. 20)

Assim, conforme alerta Costa (1998), o amor romântico se apresenta como um ideal que, ao contrário de outros, além de germinar na escassez, reivindica o direito de eternidade, resistindo às mudanças temporais, insistindo em ser o mesmo num mundo em constante transmutação. Sugere que dentre as inúmeras suposições sobre o fato do amor ter se tornado o atributo essencial da felicidade, está o retraimento dos sujeitos à vida privada, com a provável perda do interesse pela vida pública, bem como a liberação e emancipação das minorias sexuais, o que teria trazido para muitos “a esperança de realização amorosa, com a conseqüente aposta afetiva no ideal do amor.” (p. 20)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto até aqui, é possível perceber uma discussão relevante no filme em questão, e o aporte teórico encontrado que apresentou maior conformidade em relação às indagações geradas pela pesquisa foi a teoria decolonial, particularmente o que se entende como feminismo decolonial. Um dos aspectos mais relevantes da presente pesquisa, é contribuir com a reflexão cada vez mais pulsante sobre o modo como a imagem feminina é construída, como protagonizam as histórias no cinema, sobretudo a da mulher cantora periférica.

Não poderia, porém, deixar de citar aqui os impactos sofridos pelo caos sanitário ocasionado pela covid-19. Produzir conhecimento em meio à pandemia mundial, e sobretudo, em face do modo desastroso como o governo brasileiro conduziu o enfrentamento à pandemia, foi uma tarefa árdua. Foi necessário dedicar mais tempo à saúde mental a fim de não sucumbir às atualizações das diversas mídias acerca do número de vítimas, bem como a postura desumana do atual presidente perante a perda de tantas vidas, que por sua vez, poderiam ser evitadas caso não houvesse negligência quanto à negociação do imunizante. O confinamento, o medo do contágio, a perda de pessoas queridas, e a incerteza do futuro, por diversas vezes foram motivo de estagnação, crises de ansiedade, lágrimas e baixa produtividade.

Durante o percurso, as diversas leituras trouxeram muitas reflexões, bem como a compreensão de novos conceitos que foram essenciais, tanto na elaboração da parte teórica quanto no auxílio ao processo da análise fílmica. A descoberta de novos conceitos proporcionou a ampliação do alcance sobre problemáticas como o racismo e colonialismo, e especialmente no que se refere às consequências sociais para o feminino notadas e vividas até os dias atuais, reforçando a importância da pesquisa no que tange ao combate à promoção das desigualdades que foram construídas ao longo da história, que agiam no sentido de invisibilizar as trajetórias e deslegitimar as vozes das mulheres. No processo de análise, e enquanto sujeito da pesquisa, tive o cuidado de evitar que as vivências pessoais e memórias afetivas ocasionassem conclusões reducionistas ou cometesse o deslize de universalizar experiências.

Assim, considerando o caminho trilhado até aqui, reitero a importância do filme por reconhecer que “Amor, Plástico e Barulho” (2013) se configura como uma rica fonte para o debate das questões levantadas pela pesquisa, por sua vez inseridas num campo discursivo muito mais amplo, que diz sobre as opressões historicamente

impostas ao feminino de modo geral, e resultaram em desigualdade, silenciamento e subalternidade. Mesmo diante da análise realizada até aqui, há que se ressaltar que o obtido está muito distante de resumir a obra em toda sua complexidade discursiva e linguagem cinematográfica. O percurso de leitura promoveu ainda, descobertas tanto em termos acadêmicos quanto pessoais, trazendo um renovo no modo como olho para mim mesma enquanto mulher negra, artista e periférica, ao que sou imensamente grata.

REFERÊNCIAS:

“Amor, plástico e barulho” vence Brazilian Film Festival, no Canadá. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/amor-pl-stico-e-barulho-vence-brazilian-film-festival-no-canad>> . Acesso em 10 de mai. 2020.

ACERVO FORRÓ ROMÂNTICO. **Formação 2004.** Disponível em: <<https://www.facebook.com/acervoforroromantico/photos/a.1950740585162295/1972502176319469/?type=3&theater>>. Acesso em 11 de jan. 2020.

ADORO CINEMA. **CAPA Amor, Plástico e Barulho.** Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-223230/>>. Acesso em: 06 de junho de 2020.

AMOR, Plástico e Barulho. Direção de Renata Pinheiro. Recife: Aroma filmes, 2013. Disponível em: <<https://t.co/jdednf5pkc?amp=1l>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar.** Rio de Janeiro: Record, 2010. 2ª. ed. 397 p.

BAHRI, Deepika. **Feminismo e/no pós-colonialismo.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 21(2): 659-688, maio-agosto/2013.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. **“Etnografia de Tela: uma aposta metodológica.** In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucey Alves (Org.). 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial,** Revista Brasileira de Ciência Política, nº11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Acesso em: de 2020.

BALLESTRIN, Luciana. **Feminismos subalternos,** Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/42560/35157>>. Acesso em 09 de mar. 2020.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo.** 2ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CELACC. **As mulheres no novo cinema pernambucano: Uma análise das personagens femininas dos filmes Ventos de Agosto e Boi Neon, de Gabriel Mascaro,** 2017. Disponível em: <<http://celacc.eca.usp.br/?q=pt-br/celacc-tcc/961/detalhe>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo.** 1ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.

COLLINS, Patricia Hill. **Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória**, 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559>>. Acesso em 18 de jul. 2020.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

DAYANE GUIMARAES. **#RESENHA – POTÃO DESMAIADO 2 EM 1 SKALA**. Disponível em: <<https://dayaneguimaraes.com/2018/12/20/resenha-potao-desmaiado-2-em-1-skala/>>. Acesso em 11 de mai. 2020.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 511-605.

DICIO. **Modus operandi**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/modus-operandi/>>. Acesso em 10 de jan. 2020.

EXAME. **Recife, a nova Meca do cinema brasileiro**. Disponível em: <<https://exame.com/casual/recife-a-nova-meca-do-cinema-brasileiro/>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

FACEBOOK BRASIL DE ANTIGAMENTE. **Embalagem shampoo Palmolive anos 70**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/brasildeantigamente/photos/a.2125597727698944/2125599741032076>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**: 2002. Disponível em: <http://titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_textos_sociologia/Negra.pdf>. Acesso em 15 de jun. 2021.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113/104>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 2006, 11 edição, Editora DP&A.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HOLANDA, Karla; CALVACANTI, Marina. **Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro**. Campinas: Papyrus, 2017.

HOOKS, Bell. **Intelectuais Negras**. Estudos Feministas 477, Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2014/10/16465-50747-1-PB.pdf>>. Acesso em 18 de jul. de 2020.

ILLOUZ, Eva. **O Amor nos Tempos do Capitalismo**. ed. Zahar, 2011.

INFINITOSMONOS. **Pente quente**. Disponível em: <http://www.infinitosmonos.net/gabinete_objects/pente>. Acesso em 10 de mai. 2020.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema**. Rocco, 1995, Rio de Janeiro.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre. **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 8-27.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial**, Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 22(3): 320, setembro-dezembro/2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em 09 de mar. 2020.

MEMÓRIAS OSWALDO HERNANDEZ. **Anúncios anos 70 - Oswaldo Hernandez**. Disponível em: <<https://memoriasoswaldohernandez.blogspot.com/2012/10/anuncios-dos-anos-70-de-diversos.html>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

MULVEY, Laura. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 437-453.

PINTO, Céli Regina. **Feminismo, história e poder**. Revista de Sociologia e Política V. 18, n. 36, p. 15-23. Curitiba, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

MEHERET, Jéssica, YAMAMOTO, Eduardo Yuji. **A identidade nacional no cinema novo e na pós retomada**. Portal Intercom, 2019. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0336-1.pdf>>. Acesso em 11 de abr. 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**, 2005, RAGO, Margareth, GALLO, Sílvio. **Michael Foucault e as insurreições. É inútil revoltar-se?**. Editora Intermeios, 1 edição, 2017, p. 363-374.

REDBULL. **Elza Soares e o lado obscuro do paraíso**. Disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/Elza-Soares-e-o-lado-obscuro-do-paraíso>>. Acesso em 10 de out. 2020.

RESEARCH GATE. **“Amor, Plástico e Barulho” (2013), da diretora Renata Pinheiro**. Disponível em: <https://www.researchgate.net/figure/Figura-26-Amor-Plastico-e-Barulho-2013-da-diretora-Renata-Pinheiro_fig13_329717417>. Acesso em 06 de jun. 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais).

ROCHA, Gabriella. **As mulheres no novo cinema Pernambucano: uma análise das personagens femininas dos filmes Ventos de agosto e Boi neon, de Gabriel Mascaro**.

ROHDEN, F. **A questão da diferença entre os sexos: redefinições no século XIX**. In: Uma ciência da diferença: sexo e gênero na medicina da mulher [online]. 2nd ed. rev. and enl. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. Antropologia & Saúde collection, pp. 29-48. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/8m665/pdf/rohden-9788575413999-03.pdf>>. Acesso em 09 de mar. 2020.

SANTOS, Vanessa M. **O cinema contemporâneo de Pernambuco**. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-29102019-174428/publico/2019_MarciaVanessaMalcherDosSantos_VCorr.pdf>. Acesso em 11 de abr. 2020.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**, Campinas: Papirus, 2006.

VOCÊ SE LEMBRA. **Shampoo Seda Cenoura (1986)**. Disponível em: <<https://www.voceselembra.com/2014/02/shampoo-seda-cenoura-1986.html>>. Acesso em 10 de mai. 2020.

WANDERLEY, Natália. **O que porra é cinema de mulher? A mostra cinema de mulher e o desvelar do machismo no audiovisual pernambucano**, Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/23077/1/Dissertacao_biblioteca%20central_reduzida.pdf>. Acesso em 11 de abr. 2020.

YOUTUBE. **Calcinha Preta - Hoje à Noite "Alone" - DVD #CP25anos (Ao Vivo)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SionHn6JGkg&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 de jan. 2020.

YOUTUBE. **Diretora de "Amor, Plástico e Barulho" fala sobre influência tecnobrega (Canal Curta).** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2kf7rF-DFUI>>. Acesso em: 11 de abr. 2020.

YOUTUBE. **Maeve Jinkings fala sobre Amor, Plástico e Barulho (TEASER Curtas & Festivais).** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qWz7a1vRVt4>>. Acesso em: 19 de mar. 2020.

YOUTUBE. **RAIO DA SILIBRINA NA GLOBO avi.** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l2YKxAjjpIA&feature=youtu.be>>. Acesso em 20 de jan. 2020.

FRANTS, Fanon. **Os condenados da terra.** Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 1968. Disponível em: http://www.kilombagem.net.br/wp-content/uploads/2015/07/Os_condenados_da_Terra-Frantz-Fanon.pdf. Acesso em 14 de mai. 2020.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.** Madrid: Akal, 2003. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/263127288/W-Mignolo-Historias-Locales-disenos-Globales>. Acesso em 10 de mai. 2020.

SCHIEBINGER, L. L.. **The history and philosophy of women in science: a review essay.** Signs. Journal of Women in Culture and Society, vol. 12, no. 2, 1987.

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

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34, 2001.

MBEMBE, Achille. **A universalidade de Frantz Fanon,** Cidade do Cabo, 2011. Disponível em: <<https://www.epedagogia.com.br/materialbibliotecaonline/2894A-universalidade-de-Frantz-Fanon.pdf>>. Acesso em 15 de mai. 2020.