

REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO UNIVERSO *KITSCH* DE AMOR, PLÁSTICO E BARULHO, DE RENATA PINHEIRO

GENDER REPRESENTATIONS IN THE *KITSCH* UNIVERSE OF RENATA PINHEIRO'S *AMOR, PLÁSTICO E BARULHO*

ALBERTO INÁCIO DA SILVA*

RESUMO: Quase sempre associado à cultura popular, o *kitsch* tem um lugar importante na sociedade brasileira. Se essa estética influencia a música e a televisão, os cineastas brasileiros procuraram no *kitsch* não apenas estratégias para atrair o público, mas também para repensar a política em alguns momentos importantes da história brasileira. Neste artigo, propomos uma análise do filme *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, no qual a diretora nos leva ao universo das periferias de Recife através dos sonhos e das desilusões de Shelly e Jaqueline, duas dançarinas/cantoras do grupo Brega Show. Na sua *mise en scène*, Renata Pinheiro adota uma estética *kitsch*, aproximando-nos do universo dessas personagens e revelando todas as complexidades das relações sociais de classe e gênero na sociedade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema brasileiro, *kitsch*, representação de gênero, brega.

ABSTRACT: Almost always associated to the popular culture, the *kitsch* has an important place in the Brazilian society. If that aesthetics influences the music and the television, the filmmakers sought in the *kitsch* not just strategies to attract the public, but also to rethink the politics in some important moments of the Brazilian history. In this article, we propose an analysis of the film *Amor, plástico e barulho* (2013) by Renata Pinheiro. In this movie, Renata Pinheiro brings us to the universe of the peripheries of Recife through the dreams and the disillusion of Shelly and Jaqueline, two dancers / singers of the group Brega Show. In her *mise en scène*, Renata Pinheiro adopts a *kitsch* aesthetics, approaching those characters' universe and revealing all the complexities of the social relationships of class and gender in the Brazilian society.

KEYWORDS: Brazilian cinema, *kitsch*, gender representation, tacky.

* Professor na Universidade Paris-Sorbonne e membro do Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), França.

Quando nos debruçamos sobre as questões teóricas relativas ao *kitsch*, vários textos historicizam esse termo através de inúmeras conceitualizações. Em uma visão clássica, Abraham Moles nos propõe uma multiplicidade de elementos para situar o *kitsch*, que se baseiam em alguns princípios importantes. Em primeiro lugar, o da inadequação na funcionalidade de um produto. Em outras palavras, o objeto utilizado diferentemente de sua concepção original (MOLES, 1971, p. 181). O segundo princípio diz respeito ao excesso, ao exagero, em uma prática de sobrecarga, ou, como diria Chistrophe Genin, “o kitsch é too much” (GENIN, 2007). Um outro princípio se baseia no fato de que o *kitsch* está ligado à consumação, e, conseqüentemente, propõe um princípio de conforto graças à proximidade desses objetos. Finalmente, como afirma Valérie Arrault, “o kitsch provém de um conjunto de cópias, uma combinação de estereótipos que tende a uma personalização das utilizações, concebidos para ser essencialmente o reflexo de uma personalidade que Abraham Moles chama de ‘livre arbítrio estético’” (ARRAULT, 2010, p. 8).

A partir da aparição da noção do *kitsch*, em um contexto europeu e através de concepções diferentes, vários pesquisadores deram a essa noção um caráter decadente e inautêntico, em oposição ao que poderíamos chamar de “verdadeira arte”. Mas, dentro de um contexto latino-americano, e mais especificamente brasileiro, o *kitsch* pode abrir outras possibilidades de representações. A associação de objetos e imagens que, em contexto europeu podem ser percebidos como não conexos, nos países da América Latina podem trazer significados diferentes e participar da construção das identidades do imaginário nacional, tão procuradas e debatidas a partir dos anos 1930.

Sendo uma das primeiras grandes estrelas do cinema brasileiro dos anos 1930, a cantora Carmem Miranda encontra um grande sucesso através de uma imagem midiática híbrida de uma mulher branca, de origem portuguesa, e que canta e dança sambas populares, tão influenciados pela cultura africana. Em sua *performance*, suas roupas remetem ao imaginário das mulheres baianas, com um figurino cujos vestidos são revisitados por cores fortes e brilhantes. Além dos grandes colares e brincos, a cantora usa também grandes turbantes cheios de frutas: uma série de elementos considerados exóticos para um público estrangeiro. Após ter participado de algumas produções brasileiras, Carmem Miranda participa de várias produções cinematográficas hollywoodianas, em um período de guerra e dos transtornos da política dos anos 1940, em que a máquina do

star system contribui para a política de influência dos Estados Unidos, particularmente em relação aos países da América Latina, como o Brasil, onde temos a política ambígua do Presidente brasileiro Getúlio Vargas. Nesse contexto, a imagem “*genrée*” híbrida de Carmem Miranda entre “brasilidade” e latinidade remete-nos a um estereótipo internacional de uma mulher que transborda exotismo e sensualidade através da estética *kitsch*.

Talvez por conta de seu caráter agressivo, excessivo e aberto a todas as possibilidades, o *kitsch* reaparece várias vezes na história do cinema brasileiro, como durante os anos 1960 e 1970. Um período difícil da ditadura civil-militar, durante o qual o movimento Tropicalista se apropria de certos elementos do Modernismo dos anos 1920, particularmente o conceito de antropofagia cultural, permitindo a fusão de referências das culturas europeias, africanas e indígenas. Esse dispositivo realiza, por exemplo, uma mistura de vários ritmos musicais, como o *rock’n’roll* e as percussões empregadas nas religiões afro-brasileiras. Os artistas tropicalistas marcaram igualmente a sociedade brasileira através de performances cênicas, como a do cantor Caetano Veloso, que em suas apresentações no teatro e na televisão vestia-se com roupas excessivamente coloridas para a época, além de vários colares exóticos, dançando de uma maneira sensual e provocadora, rebolando e performando alguns gestos inspirados em Carmem Miranda, em uma mistura de arcaísmo e modernidade. A maneira como o cantor se reapropria da grande estrela dos anos 1940 nos permite pensar em outras utilizações do universo *kitsch*, principalmente através da imagem de Carmem Miranda, a encarnação glamourosa da diva, ideal feminino carnavalesco, próximo de uma sensibilidade gay e que nos remete a uma estética *camp*.

Em *Notes on Camp* (SONTAG, 1987), escrito nos anos 1960, a ensaísta e escritora Susan Sontag analisa essa estética como uma possibilidade de desconstruir a predominância de uma cultura erudita, apropriando-se e reinscrevendo-a no registro do excesso do *kitsch*. Para Denilson Lopes, o *camp* se exprime através de seu comportamento exagerado, proveniente de uma cultura gay e caracterizado por uma certa afetação nos gestos e na *performance* do corpo andrógino (LOPES, 2002). Segundo Lopes, o *camp*, em matéria estética, seria o sinônimo de brega, um brega assumido sem culpabilidade, inclusive em alguns cantores e cantoras brasileiras que performam o *camp* através de suas imagens midiáticas, mas também através da relação com os fãs.

É importante salientar que os termos *brega* e *kitsch* possuem pontos convergentes e divergentes, principalmente pelo fato de que, como analisa a pesquisadora Carmem Lúcia José, “ambos são produtos organizados pela indústria cultural e, nisso, trazem marcas da cultura de massa” (JOSÉ, 2002, p. 55). Ainda segundo a autora, o *brega* compartilha um outro paradigma com o *kitsch*, no qual ambos apontam um modo “de relações com o quadro da vida material em que classes emergentes da sociedade, num dado momento histórico, sofrem alterações parciais ou totais no poder aquisitivo, em virtude do ambiente de crise; daí, a necessidade do mercado estar preparado com mercadorias que, ao mesmo tempo, são reconhecidas pelos promovidos e indicam a nova condição de emergente” (ibid., p. 59).

A partir dos anos 2000, a política do governo Lula é caracterizada por um crescimento econômico, permitindo a ascensão socioeconômica de uma nova classe chamada “emergente”. Se para o economista André Singer o Lulismo foi um fenômeno assimilável dentro de uma “revolução passiva” (SINGER, 2012), Telles Ab’Saber interpreta a figura midiática de Lula como o presidente do “carisma pop”, que estabeleceu um consenso entre as classes ricas e pobres da população brasileira e que fez emergir uma ideia de cidadania associada à consumação (AB’SABER, 2011). Nesse contexto de crescimento econômico, outras representações aparecem no espaço midiático brasileiro, onde, doravante, os grupos subalternos¹ se encontram em primeiro plano, inclusive nas novelas brasileiras, personagens que até então eram assimilados a uma cultura de expressão periférica. O estudo das novelas é um elemento importante para compreender as questões ligadas ao imaginário da cultura brasileira, até mesmo latino-americana: até então, as tramas das novelas eram construídas em torno dos personagens ricos, enquanto as classes subalternas eram associadas a personagens

¹ O termo “subalterno” foi pensando dentro de uma terminologia criada por Antônio Gramsci para designar os que não têm “visibilidade”, que não são “ouvidos” no sistema capitalista. Dentro de uma concepção contemporânea a partir de um ensaio escrito por Gavatri Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, no qual o autor utiliza esse termo para designar os grupos sociais submetidos à dominação estrangeira, no contexto de uma história pós-colonial. Este termo não é somente utilizado nos debates pós-coloniais mas também para designar todo grupo submetido a um outro que adota uma postura hegemônica. Ver Spivak e Miskolci, 2009.

secundários, de marginais ou até mesmo os que traziam um ponto de comédia a essas produções².

Essas mudanças de paradigma das representações das classes emergentes latino-americanas aparecem no cinema brasileiro contemporâneo tendendo a um cosmopolitismo que, segundo Angela Prysthon, tem como característica “a valorização do periférico, do subalterno, do exótico, do excêntrico (principalmente na esfera cultural, através do multiculturalismo) e da desestabilização da força centralizadora das metrópoles modernas” (PRYSTHON, 2005, p. 2). Esses filmes brasileiros dos anos Lula propõem outras representações das cidades, principalmente da região Nordeste do Brasil. Entre essas produções, os filmes produzidos no estado de Pernambuco ocupam um lugar de destaque dentro do contexto cinematográfico brasileiro e internacional. *Amarelo manga* (2002) e *Febre do rato* (2011), de Claudio Assis, e *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, são alguns exemplos de filmes que falam de uma subalternidade diferente da dos representantes do Cinema Novo dos anos 1960, colocando em evidência a subjetividade de seus personagens.

Neste artigo, propomos uma análise de *Amor, plástico e barulho* (2013), de Renata Pinheiro, um filme que representa as tensões ligadas às transformações impostas por um crescimento urbano desordenado da cidade de Recife, mas, igualmente, uma obra que mostra de que maneira o *kitsch* possibilita outras representações desta classe dita “emergente”, principalmente no que diz respeito às questões de gênero.

Em *Amor, plástico e barulho*, Renata Pinheiro nos leva ao universo da periferia do Recife, através dos sonhos e desencantos de duas dançarinas/cantoras de um grupo musical chamado *Doce Veneno*. Mergulhada no universo descartável

² Como exemplo importante dessas mudanças das representações midiáticas brasileiras, podemos citar a novela *Cheias de Charme*, na qual três empregadas domésticas – uma branca, uma negra e uma morena – formam um grupo musical e encontram um grande sucesso imitando seu ídolo, a cantora Chayanne. Todos esses personagens femininos se inscrevem em uma estética popular, cujo modelo principal é a Chayanne que encarna um papel de cantora decadente e malvada, mas ao mesmo tempo simpática, graças a uma representação engraçada e caricatural, nomeadamente por meio de seus figurinos coloridos, carnavalescos e *kitsch*.

do showbiz, Jaqueline é uma cantora melancólica que, apesar de jovem, está em fim de carreira; enquanto Shelly é uma jovem dançarina que ambiciona se tornar cantora. O tecnobrega – o universo musical onde circulam esses personagens femininos – é um gênero musical que encontrou um grande sucesso já há alguns anos no Brasil, propondo uma mistura entre os estilos de canções e temáticas urbanas populares do passado, arranjos eletrônicos e uma *performance* e estética considerados no limite do brega e *kitsch* no contexto brasileiro.

Provenientes das periferias urbanas do Norte e do Nordeste do Brasil, o tecnobrega nasce na internet, onde são difundidos os cliques realizados de maneira artesanal. O grande sucesso desse gênero musical, por meio de um grande público consumidor, atrai a indústria cultural brasileira, principalmente do Sul do país, que tenta se apropriar dele. Como na novela *Cheias de Charme*, cuja música de abertura é interpretada por Gaby Amarantos, grande estrela do tecnobrega do estado do Pará.

Em Recife, cenário do filme *Amor, plástico e barulho*, esse gênero musical mantém ligações com a música brega/romântica dos anos 1970, com ídolos locais como Reginaldo Rossi, Adilson Ramos ou Augusto César (SOARES, 2017, p. 58). No início de suas carreiras, esses cantores encontram um sucesso em um público que mora nas periferias, mas pouco a pouco eles alcançam outros espaços frequentados pela classe média ou mesmo pela elite urbana de Recife, como pudemos ver no recente filme *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho. Nesse filme, Clara, personagem principal, e suas amigas, todas moradoras dos bairros chiques da capital Pernambucana, vão dançar no *Clube das Pás*, local de dança frequentado igualmente por camadas populares do Recife. Isso nos mostra um bom exemplo da complexidade das trocas culturais e as possibilidades do que Néstor Garcia Canclini chama de “cultura urbana”, em que se concentram todas as contradições das experiências do mundo atual. Canclini desenvolve sua análise a partir do eixo tradição/modernidade/pós-modernidade que, segundo ele, caracteriza a América Latina por conta da falta de políticas culturais modernas (CANCLINI, 2010).

Na cena musical do Recife dos anos 1990, surgiu o movimento *Manguebeat*, que reúne modernidade, tradição, culturas africanas e indígenas brasileiras, sons e ritmos pop e eletrônico, com o objetivo de dar uma visibilidade às classes populares, como os personagens do filme *Amor, plástico e barulho*. Essa estética da “lama”, reivindicada pelos líderes desse movimento, como Chico Science &

Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., propõe uma estética tão bem representada no filme *Amarelo manga*, de Claudio Assis (2002). Nesse contexto, Recife torna-se então *Manguetown*, como a letra de “Antene-se”, uma das canções do álbum fundador do movimento intitulado “Da lama ao caos”: “Recife, cidade do mangue. Incrustada na lama dos manguezais. Onde estão os homens caranguejos”.

Mesmo que o tecnobrega dos personagens de *Amor, plástico e barulho* se caracterize por um forte caráter popular, ele propõe uma estética distante do folclore tradicional popular hegemônico, que se aproxima das produções musicais de grande consumação, mas continuam sendo produzidas fora dos sistemas de produção hegemônico das zonas periféricas do Recife (SOARES, 2016, p. 3).

Segundo o dicionário Cravo Albin da Música Brasileira, “a palavra *brega* vem sendo usada para designar a música de mau gosto, geralmente feita para as camadas populares, com exageros de dramaticidade e/ou letras de uma insuportável ingenuidade” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, 2012). O pesquisador Lucas Martins Gama Khalil aponta que, tanto a música brega como a arte *kitsch* estão, respectivamente para a música e arte, como elementos correlatos das ideias de média cultura ou baixa cultura, dependendo da situação, o que, segundo o autor, não implica uma relação sinonímica entre os termos (KHALIL, 2012). Ainda dentro do debate dos termos brega e *kitsch*, Carmem Lúcia José afirma que o primeiro é uma mercadoria que se quer elevar à condição temporária do segundo. Assim, segundo a autora, tanto o brega quanto o *kitsch* têm “um valor de uso que é mero pretexto para se fazer valor de informação enquanto função social, na medida em que o brega resolve, temporariamente, um momento histórico de uma sociedade cujo pseudo-segmento médio está às margens do consumo efetivo, por falta de dinheiro”. Enfim, como afirma José, “o *kitsch* recicla-se na arte e o brega recicla-se no *kitsch*, sem conquistar o seu status no interior da sociedade de consumo” (JOSÉ, 2002, p. 65). Tendo em vista a ascensão de uma classe “emergente” no Brasil dos anos Lula e seu poder de compra, o brega não teria alcançado um lugar nas artes, aproximando-se fortemente do *kitsch* no contexto do Brasil contemporâneo?

Este artigo não tem como objetivo dar uma resposta a essa pergunta. Entretanto, acreditamos, na verdade, que no filme *Amor, plástico e barulho*, a diretora Renata Pinheiro adota uma *mise en scène* que se inscreve em uma estética *kitsch* para pensar o universo do filme, o que lhe permite propor diferentes possibilidades para as personagens femininas, como veremos no decorrer deste artigo.

Na verdade, o universo de *Amor, plástico e barulho* é completamente distante do *glamour* onde vivem as cantoras da novela *Cheias de Charme*. As personagens Jaqueline e Shelly moram em pequenos quartos da periferia do Recife e se apresentam em lugares sórdidos, sem os equipamentos necessários, como podemos ver na primeira sequência do filme. Entretanto, nessa cidade onde a tradição, o arcaísmo, a modernidade e a pós-modernidade coabitam, as transformações urbanas intrinsecamente ligadas ao crescimento econômico estão sempre representadas em segundo plano no filme: por meio de representações de uma cidade que se verticaliza com construções de grandes prédios cada vez mais numerosos.

O principal objetivo de Jaqueline e Shelly é participar do *Brega Show*, uma cópia/paródia de várias emissões populares apresentadas nos canais locais da televisão recifense. Diferentemente das produções da TV Globo, nas quais o sotaque, a cultura e a moda de consumo das capitais dos estados do Sul do Brasil se impõem como regra, esses canais locais de Recife se dirigem aos moradores das periferias do estado de Pernambuco, divulgam programas que colocam em evidência acontecimentos violentos, assassinatos, mortes e roubos, como também programas de entretenimento onde cantores e cantoras locais se apresentam. Nesses programas, a maneira de falar e as expressões locais são colocadas em evidência por meio das representações das culturas periféricas, mas igualmente subalternas, como, por exemplo, os transformistas do programa *O papeiro da Cinderela* da TV Jornal. Esse programa, exibido na hora do almoço, é apresentado pelo ator Geison Wallace, que interpreta o papel de uma Cinderela que perdeu sua peruca. Construído por uma colagem de imagens e estereótipos, em que as representações dos subalternos e do periférico nunca estão distantes da carnavalização³ e do *kitsch*, apresentando uma paródia de um conjunto de elementos da cultura popular.

Em *Amor, plástico e barulho*, o *Brega Show* segue esta mesma fórmula: os cenários coloridos, feitos com cartolina, não escondem absolutamente o caráter amador; as assistentes e o apresentador estão fantasiados; as dançarinas seminuas ou, simplesmente, personagens que performam um estilo associado às

³ O termo carnavalização nos remete a uma visão bakhtiniana, na qual, ao carnavalizar, o mundo é colocado de pernas para o ar, desestabilizando assim, segundo o autor a hierarquias sociais. Ver Bakhtine, 2008; Stam, 1992.

camadas populares, distantes de um modelo de beleza branca, loura ou esbelta imposto, por exemplo, na maioria das propagandas brasileiras.

Em uma *mise en abîme*, Renata Pinheiro mostra não apenas Jaqueline e Shelly participando do programa televisivo, mas igualmente o público de subúrbio que assistem a esses programas – público ao qual elas mesmas pertencem. A estética do filme é, na verdade, inteiramente construída pelos espaços onde circulam as duas personagens e pelos vídeos amplamente exibidos na internet e que representam, ao mesmo tempo, um universo artesanal, mas também um turbilhão de imagens de divertimento que submerge a sociedade brasileira. Além disso, na montagem do filme, a diretora mistura ficção e documentário, inserindo imagens do centro do Recife, onde vemos vendedores ambulantes pelas ruas com seus produtos feitos de plásticos coloridos, uma referência ao título do filme. Essa colagem de imagens, muitas vezes incompatíveis entre elas, representam o *kitsch* por meio de um excesso de cores e de produtos de consumo, mergulhado no universo das personagens, que vivem ao mesmo tempo no centro e na periferia da cidade.

Essa estética *kitsch*, utilizada no filme, traz vários sentidos e define a construção subjetiva de cada personagem feminino. Jaqueline, mais velha que Shelly, vive um momento difícil, em que ela não encontra mais nem oportunidades nem motivação para sua carreira. Desencantada, ela se afasta cada vez mais desse universo *kitsch*: como no final do filme, quando ela decide tirar sua maquiagem, vender seus figurinos, entre macacão de pele de tigre e vestidos de palhetas, e interpretar, com sobriedade e melancolia, a canção “Chupa que é de uva”, um grande sucesso popular e dançante do conhecido grupo Aviões do Forro. “Na tua boca eu viro fruta. Chupa que é de uva. Chupa que é de uva”.

Diferentemente de Jaqueline, a estética *kitsch* define a subjetividade de Shelly, ou como diria Moles, “seu estado de espírito”: objetos descartáveis (bonecos e abajur de Walt Disney) que decoram seu quarto, ou ainda a toalha na qual ela aparece coberta e cujo desenho imita o corpo sensual de uma mulher, retomando uma versão colorida do corpo da personagem. As mensagens eletrônicas que ela recebe de seu companheiro DJ vêm reforçar o universo *kitsch* da personagem. Enquanto escutamos uma canção tecnobrega, foto-montagens desfilam na tela do computador: fotos de Shelly em cenários de postais, praias e florestas enfeitadas de flores e borboletas, enquanto em outras fotos a jovem

dançarina aparece rodeada da Torre de Pisa, da Torre Eiffel, da Estátua da Liberdade ou ainda das Pirâmides do Egito.

No filme, o estado de espírito *kitsch* dessa personagem abre uma possibilidade de felicidade, permitindo-a suportar e enfrentar seu cotidiano difícil. A diretora constrói um imaginário no qual a personagem mergulha em imagens divulgadas na internet, onde misturam-se personagens de Walt Disney, vídeos cômicos em que cantores anônimos dublam Whitney Houston e os animais dançam. Imagens que parecem aliviar Shelly de suas angústias e decepções, como o medo de entrar em cena ou quando ela vive uma desilusão amorosa. Essas escapadas *kitsch* são, por Shelly, até mesmo reveladoras: no início do filme, em um pequeno mercado de subúrbio, a seção de produtos de tintura de cabelo ilumina-se com luzes em meio a uma música mágica que dão à personagem a ideia de pintar seus cabelos de louro, abrindo outras possibilidades para sua frágil carreira artística.

Em seu filme, Renata Pinheiro elabora uma cartografia do Recife, na qual vários mundos ocupam os mesmos espaços sem, verdadeiramente, compartilhar as experiências. Espaços estriados ou lisos, como afirmam Deleuze e Guattari, remetendo a espaços homogêneos e heterogêneos (DELEUZE; GUATARI, 2013). Os primeiros tendem à homogeneização, pois eles estabelecem limites e barreiras que se impõem. No filme, as mudanças de paisagem da cidade do Recife se impõem através nas alianças entre o estado e os setores privados imobiliários. Em contrapartida, o espaço liso é heterogêneo. Nesse contexto, as escapadas *kitsch* de Shelly representariam um espaço heterogêneo, abrindo uma possibilidade de desterritorialização, outro conceito deleuziano designado pela territorialização ou reterritorialização da ideia de um espaço vivido ou de um espaço onde o indivíduo se sente seguro.

Em *Amor, plástico e barulho*, Renata Pinheiro acrescenta, em vários momentos, imagens da publicidade de um grande shopping construído ao lado de uma favela no Recife: uma reterritorialização dos espaços, imposta pela iniciativa privada com o apoio do poder público. No momento de sua inauguração, o shopping é invadido por uma multidão de origem modesta que adentra o templo do consumismo, reterritorializando assim, pela força, esse espaço reservado originalmente a uma pequena burguesia e às elites recifenses.

Assim, as escapadas *kitsch* de Shelly dariam uma possibilidade à personagem de um outro lugar, em movimento de desterritorialização que orienta e

caracteriza constantemente a subjetividade da personagem. Bertrand Westphal interpreta o conceito de desterritorialização como uma possibilidade de uma representação essencialmente móvel do espaço, “uma aptidão ao movimento”. É nessa emancipação que o autor encontra possibilidade de transgressão, como ele afirma: “A transgressão corresponde à transposição de um limite que vai além da margem de liberdade. Quando ela se transforma em princípio permanente, torna-se transgressividade” (WESTPHAL, 2007, p. 90).

Na verdade, em uma constante dialética entre a desterritorialização e a reterritorialização dos espaços por meio de uma estética *kitsch*, pela qual é composto o universo de Shelly, a diretora propõe um “entre-dois” que, segundo Bertrand Westphal, pode ser entendido como um “terceiro espaço”. Um conceito flutuante, segundo o autor, “o terceiro espaço é a formulação espacial da transgressividade, que é ao mesmo tempo uma passagem (uma transição) e um desafio à norma estabelecida” (WESTPHAL, 2007, p. 121).

Dessa maneira, tudo é possível nesse “terceiro espaço”, objetividade e subjetividade, sonho e realidade, mas também uma multiplicidade de encontros entre universos completamente opostos. Além disso, esse “terceiro espaço” trata-se de um espaço utópico do possível, contra-espaço ou heterótipo, como havia pensado o filósofo Michel Foucault (2009). Em outras palavras, uma localização física da utopia, onde vários espaços se justapõem em um mesmo lugar. Para Shelly, esse “terceiro espaço” é *kitsch*, brilhante e colorido, como podemos observar ao final do filme. Após ter sido confundida com uma prostituta por um condutor de um carro que passa, Shelly grita que ela é artista e entra em um ônibus. Doravante, nesse “terceiro espaço”, onde tudo se transforma, o cenário é tomado por luzes coloridas e lantejoulas, as imagens de paisagens campestres europeias projetadas nas janelas do ônibus, acompanhada por uma trilha sonora de uma canção tecnobrega. Essa escapada termina, como em outros momentos do filme, na dura realidade, na qual vemos Shelly dormindo, sentada no ônibus.

Essa sequência final do filme demonstra os limites do *kitsch*. Se essa estética oferece a sensação de felicidade e uma possibilidade de escapada à personagem de Shelly, seu caráter catártico a coloca em estado de letargia, do qual, de uma certa maneira, a personagem de Jaqueline se distancia quando ela decide deixar esse universo excessivo e colorido. Entretanto, se as duas personagens diferem na maneira de apreender o *kitsch*, elas compartilham a mesma realidade, principalmente a de uma cultura patriarcal e machista desse universo musical onde o

corpo feminino é hiper-sexualizado e ocupa o centro do olhar. Um olhar patriarcal que se manifesta ao longo do filme, nos corpos femininos que formam uma sexualidade excessiva, uma das características do *kitsch*.

Em seu artigo *Les femmes, le pouvoir et l'influence* (1982), Michelle Coquillat propõe uma distinção bem marcada ao que ela chama os dois tipos de poder: o poder simbólico e o poder da carne. O primeiro é associado à masculinidade, instalado no simbólico e que não precisa de interlocutor. Segundo ela, esse poder “é um sinal em si que não precisa de discurso” (COQUILLAT, 1982, p. 20). Contrariamente à independência do poder simbólico, o poder da carne, exercido pelas mulheres, é sempre ilegítimo e sexualizante, além de sempre estar associado ao espaço da afetividade. Mesmo que no filme *Amor, plástico e barulho* o universo das personagens femininas esteja no centro do discurso fílmico, Shelly e Jaqueline estão sempre presas aos desejos e às decisões dos personagens masculinos. O que podemos perceber quando o grupo termina: um produtor, bem mais velho, aparece de repente para pedir a Shelly que deixe seu pequeno quarto de subúrbio. Em várias outras sequências, as duas personagens femininas se utilizam do “poder da carne”, estando ao mesmo tempo presas em um universo machista, no qual o que lhes resta é constantemente seduzir os personagens masculinos.

Ao final do filme, Shelly e Jaqueline esquecem suas brigas e se encontram em um bar na periferia da cidade, onde elas bebem, dançam e cantam abraçadas “Amendoim torrãozinho”, canção brasileira dos anos 1950 e interpretada por Ângela Maria – cantora símbolo do gênero musical ultrarromântico e melodramático – que, no filme, remete-nos mais uma vez ao universo *camp* associado ao excesso de *kitsch* que podemos encontrar em alguns ícones da tradição da música brasileira. Nesse bar, invadido por luzes coloridas, disco-voador colocado em um bairro da periferia do Recife, as duas personagens dançam embaladas na bela voz de Ângela Maria.

Eu sinto uma vontade louca
De gritar pela rua
Que eu já coleí minha boca na boca que é tua
E de gritar ao teu ouvido lá dentro bem fundo
Que não existe no mundo um amor mais profundo

Nesta sequência, eles compartilham suas experiências de subjetividade, estabelecendo um apoio mútuo em um espaço de sororidade⁴ contra a misoginia da qual as duas são vítimas, independentemente da posição que elas ocupam nesse sistema musical e em relação à estética *kitsch*. A canção fala sobre o amor sem limites, excessivo e ultrarromântico, que nos faz pensar de uma certa maneira em “Chupa que é de uva”, canção interpretada por Jacqueline em dado momento do filme, como já havíamos analisado. Uma referência que nos lembra que, mesmo que o *kitsch* seja renovado ou revisitado em outros gêneros musicais contemporâneos, ele sempre esteve presente na cultura brasileira, muitas vezes definindo as relações sociais de gênero.

Referências

- AB’SÁBER, Tales. *Lulismo, carisma pop e cultura anticrítica*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ARRAULT, Valérie. *L’empire du Kitsch*. Paris, Klincksieck, 2010.
- BAKHTINE, Mikahil. *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 2008.
- COQUILLAT, Michelle. Les femmes, le pouvoir et l’influence. In KRAKOVITCH, O.; SELLIER, G.; VIENNOT, E. (orgs.). *Femmes de pouvoir : Mythes et fantasmes*. Paris: L’Harmattan, 2001, p. 17-75.
- COSTA, Suely Gomes. Movimentos feministas, feminismos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n.e. 264, p. 23-36, setembro-dezembro, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie. Tome 2, Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Música brega. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/musica-brega/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 mar. 2012.
- GENIN, Christophe. Le kitsch: une histoire de parvenus. *Actes Sémiotiques*, Limoges, jan., 2007. Disponível em <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/3268>>. Acesso em: 30 ago. de 2017.
- JOSÉ, Carmen Lúcia. *Do brega ao emergente: O caminho para o status/como nivelar a diferença entre o brega e o chique*. São Paulo: Nobel, 2002.

⁴ Para uma boa análise do termo sororidade, ver Costa, 2004, p. 23-36.

- LOPES, Denilson. Terceiro Manifesto Camp. In LOPES, D. *Os homens que amavam rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002, p. 89-120.
- MISKOLCI, Richard, A teoria *queer* e a sociologia: O desafio de uma analítica da normalização, *Sociologias* (UFRGS), v. 21, p. 150-182, 2009.
- MOLES, Abraham. *Psychologie du Kitsch. L'art du bonheur*. Paris: Denoël-Gonthier, 1971.
- PRYTHON, Ângela Freire. Os conceitos de subalternidade e periferia nos estudos do cinema brasileiro. In CAPPARELLI, S.; SODRÉ, M.; SQUIRRA, S. (Org.), *A comunicação revisitada*. Porto Alegre : Sulina, 2005, p. 233-247.
- KHALIL, Lucas Martins Gama. A discursivização da música brega em paralelo com o conceito de *kitsch*. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 44, p. 135-148, junho de 2012.
- SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo. Reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim. A música brega em Pernambuco*. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.
- SONTAG, Susan, Notas sobre o Camp. In SONTAG, S. *Contra a interpretação*. Porto Alegre : L&PM, 1987, p. 318-337.
- SPIVAK, Gayatri Chakravoty. *Les subalternes peuvent-elles parler?*. Tradução de Jérôme Vidal. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.
- STAM, Robert. *Bakhtine: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.
- WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Filmografia

- Amarelo manga*. Cláudio Assis. Olhos de Cão Produções Cinematográficas, República Pureza Filmes. Brasil, 2002, 110 min.
- Febre do rato*. Cláudio Assis. Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Brasil, 2011, 110 min.
- Aquarius*. Kleber Mendonça Filho. SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes. Brasil, 2016, 136 min.
- Amor, plástico e barulho*. Renata Pinehiro. Aroma Filmes. Brasil, 2013, 73 min.