

I

magem, alteridade e autonomia subalterna¹

Nota sobre a sobrevivência dos estereótipos nas representações estrangeiras do Brasil

Paulo C. Cunha Filho ²

Resumo: O texto observa, sob a inspiração de autores como Saïd, Bhabha e Spivak, entre outros, diversos níveis de tensão do arco de representações estrangeiras sobre o Brasil e os brasileiros, num recorte amplo, que vai do cinema ao videoclipe, passando pelos quadrinhos, e da produção da cantora e atriz luso-brasileira Carmem Miranda à do rapper nova-iorquino Snoop Dogg, passando pela do cineasta Marcel Camus, mas sempre inserido na perspectiva da condição cultural contemporânea e das relações desta com as mídias industriais e pós-industriais. O trabalho parte da hipótese de que ao menos algumas dessas representações, a despeito de gerar níveis diferenciados de adesão midiática e de comprometimento social, são estabelecidas a partir de uma estrutura comum (aqui denominada autonomia subalterna) que gera, fora do Brasil, estereótipos emanados da própria cultura brasileira, realimentando a dialética complexa da afirmação identitária e da sobrevivência do colonialismo.

Palavras-chave: Identidade(s). Alteridade. Cultura midiática.

Abstract: This text studies, inspired in authors as Saïd, Bhabha and Spivak, among others, the many levels of tension involved in foreigners representations about Brazil and brazilian people. We observe a broad perspective, ranging from cinema to videoclip, going to the comics and on to the production of the luso-brazilian actress and singer, Carmen Miranda to the one of the New York rapper Snoop Doog, going to the movie maker Marcel Camus. Our concern is always try to include all these references in the framework of our contemporary cultural situation and to observe the conection between such framework and the industrial and post-industrial media. This work assumes as hypothesis that at least one of the referred representations are established on the basis of a common structure (nominat here as subalterm autonomy). This should be verified despite the different levels of adherence to the media or the levels of social commitment. The subalterm autonomy generates, outside of Brazil, stereotypes originated within the very brazilian culture. This fact would reinforce the complex dialectics of identity affirmation and the survival of colonialism.

Key words: identity (ies), alterity, mediatic culture

1 Introdução

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das Mídias", do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

² Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE); paulocunha@gmail.com.

"Have you ever danced in the tropics?
With that hazy lazy like, kind of crazy
Like South American Way."
Al Dubin e Jimmy McHugh,
South american way.

É da primeira metade do século XX, no apogeu do pensamento anticolonialista, a necessidade terceiro-mundista de habilitar a dicotomia radical entre os processos culturais dos países centrais e aqueles dos países periféricos. Embora nunca definida com clareza a linha divisória que separava esses processos, era crucial expor a tensão que gerava a distinção "entre a nossa cultura e a cultura civilizada", nas palavras de Glauber Rocha (1980, p. 28). Trata-se de um corte que ficara gravado no tempo, parecendo cada vez mais irrelevante, sobretudo na medida em que a crítica da cultura, afastando-se daquelas concepções rigidamente terceiro-mundistas, arrefecera sua própria radicalidade, superando as dores de consciência que fundavam a idéia de que as representações estrangeiras de um país ou de um povo deveriam ser colocadas sempre sob suspeita. No entanto, no campo das idéias, como se sabe, nada permanece definitivamente soterrado e a discussão sobre o olhar estrangeiro (e suas profundas conseqüências sobre a produção de sentido no contemporâneo) retomou de forma contundente nos últimos anos, na esteira de uma "questão profunda, intensamente perturbada e perturbadora de nossa relação com os outros", na concepção de Saïd (2003b, p. 127):

A dificuldade da questão é que não há um ponto de observação fora das relações concretas entre culturas, entre potências imperiais, entre diferentes Outros, uma perspectiva que desse a alguém o privilégio epistemológico de julgar, avaliar e interpretar livre dos interesses, das emoções e dos compromissos das relações em andamento. Quando consideramos as conexões entre os Estados Unidos e o resto do mundo, somos parte dessas conexões, não estamos fora ou para além delas.

A inexistência de um ponto neutro - ou, mais precisamente, de um ponto cego que encobrisse a posição do observador - dificulta, nesse tipo de debate, a interpretação do fenômeno da identidade/alteridade, ao mesmo tempo em que cria as condições para uma interpelação de dentro para fora, como desenvolve Saïd ao longo de sua obra, de forma cada vez mais articulada e contundente (Cf. SAÏD 1994, 1996 e 2003a, assim como SAÏD & BARSANIAN 2003). Nessa perspectiva, o caso das representações estrangeiras do Brasil e dos brasileiros é, de fato, perturbada e perturbadora. Em primeiro lugar porque o problema da representação colonial foi e é introjetada pelos brasileiros, na medida em que, cada vez que reaparece, transforma-se imediatamente numa componente crucial da dialética identitária nacional. As imagens que os outros propõem do Brasil e dos brasileiros assumem imediatamente o estatuto de medida, de nível de aferição, de compasso, a partir da qual se procura definir a distância que essas imagens mantêm com a posição-padrão da condição nacional daquele momento. Ou seja, cada representação que os estrangeiros fazem do Brasil ou dos brasileiros é instantaneamente alegorizada e produz curtos-circuitos identitários entre a imagem e o referente, num processo que atinge dimensões efetivamente críticas.

Além disso, há o problema do volume: ninguém desconhece que há décadas - quem sabe há séculos, se forem consideradas as imagens e os textos produzidos pelas primeiras missões artísticas e expedições coloniais -, uma longa sucessão de representações aprisionaram o Brasil e os brasileiros num conjunto de estereótipos - vistos pelos observadores locais (nacionais) sempre como mesquinhos, redutores, incapazes de mostrar a real complexidade da vida e da cultura nacionais³. Ademais, no caso brasileiro, a dimensão qualitativa das representações é um vetor diferenciado em relação à totalidade dos países periféricos: a sofisticação dessas representações do nacional pelo outro, pelo estrangeiro, tiveram e têm historicamente influência direta tanto sobre as políticas do espírito colonial quanto, posteriormente, sobre a indústria cultural

³ Devo ao professor Renato Cordeiro Gomes um questionamento importante sobre o conceito de estereótipo utilizado nesse artigo. Segundo ele, há na nossa perspectiva um amálgama entre estereótipo e clichê. De fato, a idéia que fazemos dessa dimensão oscila entre os dois conceitos, sendo, como veremos, a instabilidade provocada por essa oscilação se constitui como o ponto-chave de nossa reflexão.

moderna. Talvez, nesta dimensão, a peculiaridade e a intensidade das representações estrangeiras do Brasil e dos brasileiros só possam ser comparadas às representações ocidentais dos árabes e dos japoneses. Amâncio (2000) advoga, por exemplo, que as imagens do Brasil constituídas pelo olhar estrangeiro são na verdade sofisticados deslocamentos ou reencenações, no qual o país é representado ora como "paraíso perdido", ora como "alteridade idealizada", ora como "terra sem lei". Não seria difícil demonstrar que tais deslocamentos/reencenações - nem sempre bem intencionados, é claro - articulam-se em torno de um suposto hedonismo tropical, onde a festa e a sensualidade convivem com a impunidade e o exotismo.

Seja como for, a relação nacional/estrangeiro no quadro das representações por outrem da cultura brasileira parece sempre instável. Como se sabe, pedaço do planeta ocidentalizado apenas a partir do século XVI **4**, o Brasil estabeleceu com ocupantes, colonizadores ou estrangeiros uma relação tensa, inconclusa, perfeitamente caracterizada na frase de Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p. 77) segundo a qual "não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultural original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro".

No entanto, mesmo considerando a atualidade da constatação de Salles Gomes ou a primazia de Sérgio Buarque de Holanda (Op. Cit.) ao utilizar para definir o Brasil termos como "região indecisa" e "zona fronteira" a questão das representações estrangeiras do Brasil e dos brasileiros ressurgiu agora no quadro do pós-colonialismo, na forma de uma dúvida mais unitária e mais densa, questionando diretamente e de forma articulada o conjunto de fontes geradoras desses estereótipos, não mais reduzidos à responsabilidade da alteridade absoluta, mas percebidos como estruturas complexas, sobretudo a partir da inspiração dos trabalhos de Bhabha (Cf. notadamente 1990, 1993 e 1999) e Spivak (Cf. sobretudo 1987, 1999 e 2003). Só assim poderíamos sair do círculo vicioso armado pelo senso comum que opõe os estrangeiros, pretensamente incapazes de entender o Brasil, aos brasileiros, exportando para o resto do mundo apenas uma imagem subalterna de si mesmos. Dessa armadilha, associada a um possível deslocamento próprio do contemporâneo, escaparemos ao assumir a sofisticação das representações, ou seja, deixando de lado a redução típica da visão colonial **5**.

4 Como não lembrar a famosa frase inicial de *Raízes do Brasil*? "A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante mais rico de conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra" (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 31)

5 No relato crítico que fez durante a apresentação desse trabalho na Compós 2006, a professora Liv Sovic cobrou uma definição mais clara da entidade que se esconde por trás dessa primeira pessoa do plural que o ensaio utiliza. Esse "nós" - assim como o "outro" - pretende dar conta de uma construção que ultrapassa os indivíduos. Aponta muito mais para um sujeito cindido, incorporando de maneira constitutiva o outro. De forma que não hesitamos em falar de "brasileiros estrangeiros" ou de "estrangeiros brasileiros", dependendo de como seus discursos se situam num determinado momento da tensão identitária.

6 Trata-se, como é por demais conhecido, de uma adaptação para o cinema da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes, e que deu a Marcel Camus a Palma de Ouro do Festival de Cannes e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro.

2 A fêmea do louva-a-deus

Quando escreveu o retrato de Lasar Segall, em 1943, o modernista Mário de Andrade (1975, p. 50) insistiu na tese de que o encontro do pintor russo com a paisagem brasileira, vinte anos antes, teria sido um "choque violento e desnorteador", pois a "[...] terra se mostrou por demais cruel para com o europeu que se entregara a ela, e como a fêmea do louva-a-deus devora o macho, pretendeu devorá-lo também". Mas o que haveria de tão diferente nesse território, afinal, capaz de desnortear com violência os estrangeiros que decidem representá-la? Estaria essa crueldade do Brasil - ou dos brasileiros? - fincada no próprio centro do lugar de onde parte o olhar estrangeiro, transtornando-o, fazendo com que, ao enfeitiçá-lo, a própria paisagem e as representações que dela emanam eliminassem toda possibilidade de coerência?

Esse Brasil, cruel, enfeitiça o estrangeiro e transtorna o seu olhar: no ponto narrativo mais intenso de *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*), filmado em 1959, no Rio de Janeiro, pelo cineasta francês Marcel Camus **6**, os dois principais personagens do

filme caem de um penhasco num morro carioca (FIG. 1). O plano é um sintoma: Orfeu e Eurídice, transplantados da mitologia grega para o Brasil dos anos 50, reinventados negros, favelados e destaques de escola de samba pelo teatro de Vinícius de Moraes, no filme de Camus estão mortos sobre uma enorme bromélia, tendo ao fundo o mar e o sol da baía da Guanabara. Acalentado pelas canções de Antonio Maria, Tom Jobim, Luis Bonfá e Vinícius de Moraes - entre elas clássicos absolutos da moderna música popular brasileira como *A Felicidade* e *Manhã de Carnaval* **7** -, o Brasil irradia daquele ponto exato onde jazem dois cadáveres envolvidos nas rendas das fantasias do carnaval, e sobre uma planta explicitamente tropical, um artificialismo total, incompressível.

7 Valeria salientar, en passant, o espantoso impacto da canção *Manhã de Carnaval* na geração de um modelo de representação do Brasil pelos estrangeiros, perceptível na longa seqüência de gravações que começa com Stan Getz e chega, muito depois, aos tenores Plácido Domingo, José Carreras e Luciano Pavarotti, sem esquecer que a composição foi um dos pontos altos do *Meeting of the Spirits*, realizado no Royal Albert Hall, em Londres, em 1976 (posteriormente lançado em DVD), com os violonistas John MacLaughlin, Larry Coryell e Paco de Lucía. Em cada um desses momentos, a canção vem refundar a visão de um Brasil calmo e mestiço, idealizado, na qual a dinâmica da cultura popular e negra é atenuada pela leitura sofisticada da classe média.



FIGURA 1 - A morte de Orfeu e Eurídice
FONTE - ORFEU NEGRO (DVD Versátil, 2003)

Na perspectiva do observador nacional, o formalismo do enquadramento está revestido à primeira vista pela modalidade (ou pela moralidade) simpática: o plano exala uma aura de exuberância natural, a baía da Guanabara revelando-se inteira na sua luminosidade, ficando o conjunto articulado a partir da encenação respeitosa da pobreza, com a favela e seus habitantes negros embalados serenamente pela música popular de qualidade. De tal maneira evidente, explícito, esse formalismo acaba por avançar para o primeiro plano da cena, provocando o conflito na perspectiva do observador estrangeiro. Pouco conhecida, a crítica de Jean-Luc Godard ao filme, publicada nos *Cahiers du Cinéma* de julho de 1959 (na época, portanto, do lançamento na Europa), era intitulada *Le Brésil vu de Billancourt*, e colocava essa questão com ênfase, ao acusar o trabalho de Marcel Camus de ser um filme de "aventureiro sem qualquer aventura", de ser um filme "de poeta sem poesia":

[...] *Orfeu Negro* é de uma inautenticidade [...] total. Poderão dizer: você é um idiota. O filme não estava preocupado com isso. É antes de tudo uma seqüência de imagens barrocas e suntuosas. Um documentário sobre a beleza, em suma. Como *Zazie*, eu digo educadamente: "Que nada!" - se me dizem que as imagens de Jean Bourgoïn são belas. Elas não têm nem a desculpa de serem cartões postais voluntários como em *Pacifique Sud*. Como o hábil cinematografista de Goha e de Arkadín pôde cometer a loucura de acreditar que poderia competir com o sol do Rio apenas com a ajuda de gelatinas coloridas, que deram ao cenário um aspecto duro e repulsivo, enquanto que, a cada manhã, a luz percebida pelos cariocas que vão trabalhar é mesma luz cinzenta e doce da Bretanha, mil vezes superior à sua irmã mediterrânea? (GODARD, 1985, pp. 200-201, T. do A.)

O que está na leitura de Godard é uma acusação: o filme de Camus seria inautêntico e uma das razões dessas inautenticidade seria a repulsão que o cenário provoca ao optar por uma luz falsa, equivocada, tornada excessivamente "tropical", "brasileira". Haveria, nesse caso, quase um excesso de Brasil. Estamos aqui no auge da tensão entre o olhar local e o olhar estrangeiro. Em nome de quem Godard advoga:

do moderno cinema francês, interessado em quebrar a imagem tradicional do padrão dos estúdios de Billancourt? Do brasileiro, cuja luz não deveria ser diferente da que brilha no litoral da Bretanha? Na verdade, a maneira pela qual *Orfeu Negro* constrói o Brasil e os brasileiros não se distancia tanto do que fizeram dezenas de outros autores estrangeiros antes e depois. Em muitos casos, os princípios empregados na constituição dessas representações é de tal modo semelhante que se torna difícil distinguir entre eles. O próprio fotógrafo de *Orfeu Negro*, Jean Bourgois, acusado por Godard de ter mentido no tratamento da paisagem e da luz carioca, registrou nesse mesmo filme cenas do carnaval do Rio de Janeiro (FIG. 2) em tudo e por tudo comparáveis, por exemplo, a certas fotografias de Pierre Verger (FIG. 3) - aquele que viria a se transformar em Pierre Fatumbi Verger, o nome celebrando a capacidade do fotógrafo francês de se amoldar à cultura afro-brasileira, de se abasileirar.



FIGURA 2 - Dançarinos de frevo
FONTE - ORFEU NEGRO (DVD Versátil, 2003)



FIGURA 3 - Passista de frevo no Recife
FONTE - VERGER, 2005.

Eis o princípio da negociação: aquilo que é percebido como falso, inautêntico ou excessivamente formalizado nos planos de Bourgois para *Orfeu Negro*, torna-se, numa outra dimensão da mesma dialética identidade/alteridade, um passaporte para o abasileiramento de Fatumbi Verger. Se o que estereotipa o Brasil, num caso, revela as entranhas dos brasileiros, no outro, onde exatamente localizar aquilo que Glauber Rocha (1980, pp. 28-29) classificava como "exotismos formais que vulgarizam problemas sociais"? É evidente que, no contexto anticolonial, tratava-se de detectar em cada representação o instante preciso em que os estrangeiros tentavam, no "mundo subdesenvolvido", saciar "sua nostalgia de primitivismo". A comparação das imagens do povo brasileiro dançando no carnaval em *Orfeu Negro* e em Pierre Verger parece indicar que o contexto pós-colonial tornou essa busca ainda mais incerta. Diante dessas imagens (e dos resultados díspares que elas provocam na recepção do estrangeiro e do brasileiro) não há mais certezas nacionalistas e coloniais. As aparentes dicotomias entre o que é visto, internamente, no Brasil, como representação realista

(ou minimamente aceitável como tal na visão local), e o que é proposto pelo olhar estrangeiro vai se diluindo numa cadeia cada vez mais complexa de negociações, como aponta Aciman nas suas *Letters of Transit* (Cf. ACIMAN, 2001).

Nesse negócio, a moeda corrente e circulante entre ambas as partes da negociação é a ambivalência, a instabilidade que se estabelece nas tradicionais oposições entre centro e periferia, entre brasileiros e estrangeiros - categorias obviamente construídas e reconstruídas. Por isso é possível advogar a fragmentação do nacionalismo em diversas tendências, muitas delas incompatíveis, de mesmo que as fronteiras deixam de ser limites estreitos para tornarem-se zonas largas e francas de negociação identitária. E parecem situar-se e suceder-se na teia híbrida que determina essa negociação os incertos exemplos de representação estrangeira do Brasil.

3 Negociações incertas: de Disney a Jano

A sucessão de casos brasileiros que torna fácil a exemplificação do caráter instável da negociação identitária. Como em Jean le Guay - ou simplesmente Jano. Autor de histórias em quadrinhos e cartunista atento aos detalhes do cotidiano, esse desenhista, a exemplo do que já havia feito na África, na Índia e em Paris nos seus *Carnets de Voyage*, publicou em - Cadernos de Viagem - Rio de Janeiro (Cf. JANO, 2001) trinta pranchas em aquarela e nanquim com cenas brasileiras: um boteco de Guaratiba, a rua do Vidigal, um baile funk no Rio das Pedras, o jongo da Serrinha, entre outras. Desse conjunto, passível de ser inserido ludicamente numa tradição que alcançaria Débret, Franz Post ou Rugendas, foi parcialmente percebido no Brasil como afastado de toda folclorização, de toda estereotipia.

No lançamento do livro, montou-se o seguinte perfil midiático do autor: Jano, baseado em Santa Teresa, durante 50 dias percorreu ("perambulou", diziam os textos de divulgação) as ruas da cidade, freqüentando eventos como um Fla x Flu no estádio do Maracanã (FIG. 4) ou um baile funk no subúrbio, desfrutando uma feijoada no Morro de São Carlos e visitando os prostíbulos da Vila Mimosa. Aparentemente, portanto, o desenhista desceu ao inferno do real, fugiu do óbvio, escapou da posição estereotípica perseguida pelas representações estrangeiras do Brasil. Basta ver, a esse respeito, o verbete "Jano" da enciclopédia Gibinbex (Cf. GIBINDEX, 2005).



FIGURA 4 - Torcida do Flamengo
FONTE - JANO, 2001.

No caso de Jano, portanto, a recepção crítica descomprometida reafirma a interpretação que teve o trabalho fotográfico de Verger, condicionando o estabelecimento de um conjunto de representações "intermediárias", que parecem gerar a situação paradoxal do *estrangeiro-nacional* - e nas quais se torna perceptível (e louvável) tanto a origem estrangeira do autor da representação quando a sua capacidade de atrair o reconhecimento identitário local. Admitida a existência desse nível intermediário (ou híbrido), Jano, aparentemente, estaria distante do padrão de adesão construído em torno do personagem Zé Carioca. De um lado, a criação dos estúdios Disney falsearia o ethos da cidade do Rio de Janeiro, na medida em que suavizaria a figura tradicional do malandro, assim como a estética do carnaval e a encenação da alegria (vistas, nesse caso, apenas como itens do interesse tático dos Estados Unidos nas suas relações do pós-guerra com o Brasil **8**).

8 O papagaio criado pela equipe de Walt Disney tornou-se famoso internacionalmente, como sabemos, com o lançamento do filme *Alô, amigos!* (*Saludos amigos*), de 1943, e *Você já foi à Bahia?* (*The three caballeros*), de 1945, que mesclavam atores de carne e osso com desenhos animados e faziam parte da campanha norte-americana para angariar apoio continental durante a Segunda Guerra Mundial. Além disso, é o personagem Zé Carioca que surge, em 1950, desenhado pelo argentino Luis Destuet, na capa da revista *Pato Donald*, e marca a estréia da Editora Abril no mercado editorial de quadrinhos, num momento importante da expansão da mídia impressa brasileira.

Aparentemente, as pranchas de Jano apontariam para algo provisoriamente diferente: não mais um ethos unificado, não mais uma visão pseudo-literária e aburguesada da malandragem e do carnaval, mas um conjunto de detalhes admitidos localmente como "reais", no mínimo retratos verossímeis da vida cotidiana brasileira. Nos dois casos, no entanto, consolida-se a dimensão simpática que aproxima as representações baseadas na mesma estrutura: tanto nas histórias de Zé Carioca quanto nas cenas de Jano, personagens e cenários aderem a uma visão superficialmente positiva do Brasil, indistintamente; nos dois casos também, a paisagem é reduzida aos estereótipos produzidos nacionalmente (nas pranchas do desenhista francês estão o Pão de Açúcar, os Arcos da Lapa, a Ilha de Paquetá, o Maracanã, o Cristo Redentor - colocados nas cenas de uma maneira ainda mais explícita e alegórica do que na maioria das histórias em quadrinhos do personagem Zé Carioca). Em Jano, entretanto, o desequilíbrio advém da junção desses cenários a grupos heterogêneos de personagens: o turista, a prostituta, o favelado, o pescador, o pequeno comerciante, o homem da rua. Mas nos dois casos, as semelhanças operam igualmente a partir do mesmo artifício típico das HQs: a antropomorfização dos animais. No lugar do papagaio (recolhido e adaptado pelos desenhistas da Disney da fauna brasileira), Jano coloca em cena o ratinho pop Kebrat, tornado célebre desde os trabalhos publicados na revista francesa *D.R.Rock*. Em síntese, a estratégia de representação surge da associação entre três elementos articulados: o desenho detalhista, os personagens híbridos operando em cenários turísticos tradicionais (ou vagamente etnográficos) e certo cinismo que faz a imagem oscilar - tanto para o observador nacional quanto para o estrangeiro - entre o banal e o perturbador.

9 O termo "formalismo" é tomado nesse trabalho como sinônimo de "maneirismo", ou seja, como uma explicitação radical da forma pela qual se organiza a representação. É nesse sentido que tanto Jano quanto Camus constroem o Brasil a partir de representações em que a estratégia de construção formal torna-se explícita, através de enquadramentos, angulações, recortes se priorizam.

Nesse sentido, a prancha de Jano que representa a entrada de um morro carioca é sintomática (FIG. 5). A composição reúne a personagem Kebrat, esgoto a céu aberto, morador armado, barracos sob palafitas e construções de alvenaria. Essa representação do Brasil coloca em operação construções muito próximas daquelas operadas no filme *Orfeu Negro*: o formalismo da composição vinculado a uma encenação simpática da pobreza **9**.

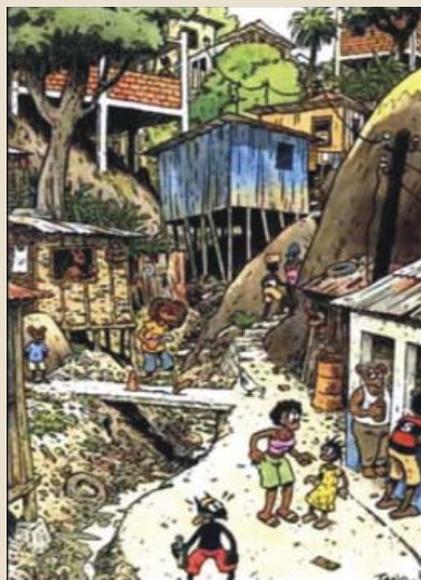


FIGURA 5 - Subida do morro carioca
FONTE - JANO, 2001.

Na linha paradoxal que provoca a conjunção da produção de Disney com a de Jano está a constituição de uma representação visual do Brasil e dos brasileiros estabelecida a partir da unificação cultural - uma improbabilidade, é claro, senão uma impossibilidade, numa paisagem multiétnica e pluricultural (Cf. CANCLINI, 2003, p. 274). Dizemos que esse complexo estrutural é caracterizado por aquilo que aqui pode ser nomeado de autonomia subalterna. E que esse sistema é provisório na medida em que é constituído a partir da relação biunívoca (associando um único elemento de outro conjunto a cada um dos elementos de um determinado conjunto de signos) entre a representação midiática e os valores nacionais, ou vistos enquanto tais num determinado momento histórico. Nesse sentido, o sistema evoca e problematiza o que Bhabha (1993, p. 257) classifica como "estratégia subversiva de agência subalterna que negocia a sua própria autoridade".

Só isso permite entender como é possível, de um lado, apontar a "alienação" do personagem Zé Carioca (quase sempre vinculado à expansão da indústria cultural americana, hegemônica, explicitamente imperialista, na forma como foi introduzido na cena cultural e midiática brasileira) e, de outro lado, aderir à simpatia pseudo-realista do ratinho Kebrat, de Jano. Nessa estratégia que chamamos de autonomia subalterna ¹⁰, estes seriam os dois eixos radicais de uma mesma negociação identitária, a partir da qual se chocam tanto as aproximações e quanto os distanciamentos do olhar estrangeiro. As duas posições partem de um mesmo pressuposto: a de que seria possível construir uma comunidade imaginada de tal forma consistente que permitisse a sua comparação com representações estrangeiras. Ou melhor: haveria uma forma de representar o Brasil e os brasileiros que fosse localmente (mas também genericamente) aceita para que, a partir desse molde nacional, toda representação estrangeira fosse escalonada. Outro pressuposto, diretamente associado ao primeiro: haveria ainda brasileiros dispostos a assumir esse modelo local de maneira homogênea para garantir um padrão estável para as representações. Parece claro que nem os parâmetros de avaliação - nem os possíveis avaliadores - existam de fato, mesmo que ocasionalmente assim pareça.

¹⁰ Na leitura crítica que fez, Liv Sovic problematizou o conceito de autonomia subalterna, questionando se ele poderia ser aproximado do que Bhabha chama de produto cultural da "visão dupla do migrante" (espécie de "vantagem epistemológica" de quem está no entrelugar) ou da "resistência à nomeação" de Spivak. No quadro da nossa reflexão, o conceito de autonomia subalterna pretende injetar mais ambigüidade no processo de negociação, retirando parte da positividade de noções como "resistência cultural" e introduzindo parte da negatividade da subserviência do subalterno em relação do discurso metropolitano.

4 Alegorias do distanciamento

O fascínio da alteridade é a contrapartida da rejeição das alegorias locais, construídas pelo olhar estrangeiro. A idéia da autonomia subalterna permite, assim, ir além de aproximações como as de Teixeira Coelho (1997), para quem o processo da

identidade cultural relacionaria indivíduos e grupos e seus territórios através de um sistema fechado de representação - e que é visto, na verdade, como um conjunto de elementos de simbolização e de procedimentos de encenação desses elementos. A autonomia subalterna vem estancar a possibilidade de um "núcleo duro" (seja ele formado ao não pela tradição oral, pela religião, pelos comportamentos coletivos formalizados) relacionado a "extensões" (como os ritos profanos, os comportamentos informalmente ritualizados e as manifestações artísticas). Porque ao manter a relação núcleo duro/extensões, estaríamos deixando de considerar todas as dimensões dúbias da agência subalterna e seus efeitos gritantes no caso brasileiro.

Dimensões que estão fortemente presentes no caso clássico para a cultura brasileira de Carmem Miranda como produto central-periférico, a partir do qual Hollywood operou a criação de um ente híbrido, espécie de representação fílmica do subcontinente, mas também a imagem de uma dimensão pan-latina - capaz de circunscrever, a um só tempo, o Brasil e o México; a rumba, a salsa e o samba -, articulando numa explosão de cores e de alegria genuína os elementos vagamente eróticos (e pretensamente "nacionais") que eventualmente fascinavam a moralidade americana. O exemplo que provavelmente sintetiza melhor a autonomia subalterna na produção de Carmem Miranda é o da personagem Rosita Conchellas, no quase desprezado *O Príncipe Encantado* (*A date with Judy*, dirigido por Richard Thorpe, 1948). Nesse singelo musical, Carmem Miranda vive essa dimensão atípica, ao mesmo tempo integrada e marginal: latina, é chamada para ensinar rumba a um pai de família vivido por Wallace Berry, representante de uma americaníssima classe média; por ter de fazê-lo às escondidas, é suspeita pela família de tentar seduzi-lo. Falando nesse filme uma mistura de inglês bizarro, espanhol e português, Carmem Miranda namora Xavier Cugat em pessoa e sinaliza para um desvio do modelo de exotismo mais comumente associado a sua figura **II**. Usando um figurino afastado dos modelos mais aberrantes dos outros filmes americanos dos quais participou, explora a diferença não tanto pela aberração visual, mas ao evidenciar a distância da sua personagem com os costumes locais da pequena cidade americana onde se desenrola o enredo do filme (FIG. 6).

II Uma análise pertinente da dubiedade da figura de Carmem Miranda foi feita por Caetano Veloso (2004, p. 268): "A dicção rápida e a comicidade alegre no trato com o ritmo faziam dela uma mestra, para além da própria significação histórica. O fato de ela ter se tornado, com o sucesso de Hollywood, uma figura caricata de que a gente crescera sentindo um pouco de vergonha, fazia da mera menção de seu nome uma bomba de que os guerrilheiros tropicalistas fatalmente lançariam mão. Mas o lançar-se tal bomba significava igualmente a decretação da morte dessa vergonha pela aceitação desafiadora tanto da cultura de massas americana (portanto da Hollywood onde Carmem brilhava) quanto da imagem estereotipada de um Brasil sexualmente exposto, hipercolorido e frutal (que era a versão que Carmem levava ao extremo) - aceitação que se dava por termos descoberto que tanto a mass culture quanto esse estereótipo eram (ou podiam ser) reveladores de verdades mais abrangentes sobre cultura e sobre Brasil do que aquelas a que estivéramos até então limitados."



FIGURA 6 - Carmem Miranda como Rosita Conchellas
FONTE - O PRÍNCIPE ENCANTADO (DVD ClassicLine, s/d.)

O que fica patente na representação da "brasileira" Carmem Miranda em *O Príncipe Encantado* é que a tensão do sistema da autonomia subalterna se estabelece entre dois pólos antagônicos: simpatia e perturbação - que vêm a ser as duas dimensões constantes das representações estrangeiras do Brasil. Não se trata, portanto, das situações grotescas e aberrantes que fazem os brasileiros (e estrangeiros, como Godard) bem-pensantes saltar da poltrona, como em *Orquídea Selvagem* (1990), de Zalman King, onde o casal interpretado por Mickey Rourke e Jacqueline Bisset vive o que o próprio *press-release* de lançamento do filme classificava como "uma tórrida aventura dos sentidos", naquele que seria uma produção "repleta de lugares exóticos", capaz de deixar

o espectador "sem fôlego e encantado". Brasileiros circulando seminus, garçons fantasiados de escravos, uma proximidade caricata entre as áreas urbanas e a densa floresta tropical, entre outros elementos. Aparentemente longe do esgoto comercial de onde saem produções desse tipo, as representações oriundas da periferia metropolitana funcionam num registro muito próximo.

O exemplo escolar disso é o clipe da canção *Beautiful*, de Snoop Dogg Dogg, gravado em locações do Rio de Janeiro que remetem, ao mesmo tempo, a *Orfeu Negro* (na confirmação de sua vertente antinacional) e a *Terra em Transe* (para o desespero do pensamento nacionalista), ao encenar uma festa no mesmo Parque Lage em que foi filmado o clássico do Cinema Novo. Inserido no DVD *Welcome to tha house*, o clipe começa quando um telefone toca e um garoto atende com um brasileiríssimo "Oi, fala comigo", ao que, do outro lado da linha, um personagem responde com um novaiorquíssimo "Yo let me talk to Snoop". O próprio Snoop treplica em português: "E aí?" Essa conversação dá o tom da negociação. Como é possível perceber logo nas primeiras imagens do clipe (FIG. 7) é uma baía da Guanabara tão deslumbrante quanto a que está representada em *Orfeu Negro* e que tem cuidados análogos ao de Marcel Camus na encenação da favela e de seus habitantes.



FIGURA 7 - Garoto negro na favela
FONTE - WELCOME TO THA HOUSE
(DVD, Universal Music, 2003).

A dubiedade dessa representação da paisagem brasileira confirma o sistema da autonomia subalterna ao reafirmar a tensão entre pólos antagônicos (simpatia/perturbação). No clipe, a conversão telefônica inicial apresenta, imediatamente após a exibição da paisagem da baía, o cantor Snoop Dogg, sentado preguiçosamente numa cadeira de vime, sendo penteado por uma morena brasileira (FIG. 8).



FIGURA 8 - Snoop Dogg penteado pela morena
FONTE - WELCOME TO THA HOUSE
(DVD, Universal Music, 2003).

Quando a canção efetivamente se inicia, o que chama a atenção é a completa falta de nexos entre o que se vê (no caso a encenação carioca de Snoop Dogg) e a letra cantada, a não ser referências vagas e indiretas a um "baby boo" ou a um "hair long and black and curly like you're Cuban", como se verifica na estrofe abaixo:

When I see my baby boo, shit, I get foolish
Smack a nigga that tries to pursue it (Oh-hooo!)
Homeboy, she taken, just move it
I asked you nicely, don't make the Dogg lose it
We just blow 'dro and keep the flow movin'
In a '64, me and baby boo cruisin' (Oh-hooo!)
Body rag interior blue, and
Have them hydraulics squeakin' when we screwin'
Now she's yellin', hollerin' out Snoop, and
Hootin', hollerin'; hollerin', hootin' (Oh-hooo!)
Black and beautiful, you the one I'm choosin'
Hair long and black and curly like you're Cuban
Keep groovin', that's what we doin'
And we gon' be together until your moms move in... (Oh-hooo!)

No plano visual, sucedem-se imagens ora diretamente turísticas, na forma de cartões postais explícitos como a estátua do Cristo Redentor (FIG. 9), ou fortemente sexistas, pela exposição repetitiva e insinuante de modelos femininos na praia (FIG. 10).



FIGURA 9 - A estátua do Cristo Redentor
FONTE - WELCOME TO THA HOUSE (DVD, Universal Music, 2003).



FIGURA 10 - Modelos femininos na praia
FONTE - WELCOME TO THA HOUSE (DVD, Universal Music, 2003).

Aparentemente instituído como contraponto às representações do tipo que vemos em *O Príncipe Encantado* - e em eu pese poder ser percebido em certos níveis de leitura como ironia visual -, o clipe da periferia central repete rigorosamente os mesmos elementos das outras esferas da indústria cultural, sejam elas vinculadas ou não ao *mainstream*.

5

Conclusão: o impossível descarte do outro

No texto *O Brasil dos Viajantes*, Ana Maria Belluzzo (1994, p. 13) afirma:

[...] o interesse que a contemporaneidade encontra no reexame da contribuição dos viajantes que passaram pelo Brasil é um reconhecimento de que eles escreveram páginas fundamentais de uma história que nos diz respeito. Uma grande motivação para estudar [...] a literatura de viagem dos cronistas europeus está na possibilidade que oferecem de rever o Brasil.

Talvez fosse útil, para avançar na discussão que estamos tentando promover, aproximar essa idéia da reflexão de Gerd Bornheim (1998, p. 13) a respeito do conceito de "descobrimento", ao dizer que a América (e não apenas o Brasil)

foi construída a partir de uma radical experiência de ruptura: o homem novo, que pelas navegações parece incompatibilizar-se com as suas próprias raízes, promete a si mesmo um mundo totalmente outro.

Ora, a produção recente no campo dos estudos pós-coloniais tem apontado para os efeitos (não-lineares, mas permanentes) das estruturas coloniais de dominação nas representações visuais das sociedades contemporâneas. A idéia central pode ser assim resumida: o colonial sobrevive no pós-colonial. Daí a necessidade contínua de desarticular essas arquiteturas de dominação, estabelecidas no período que nos acostumamos a classificar como imperialista. Dito num tom que retomaria a radicalidade (e o anacronismo, decerto) dos anos 1950, a tarefa mantém-se tão política quanto acadêmica: identificar e investigar os efeitos coloniais sobreviventes para manter acesa a chama da sua própria desarticulação.

O que transparece, nessa perspectiva, é a necessidade de aprofundar a leitura do contemporâneo, visto como um período ostensivamente pós-colonial a partir da constatação da sobrevivência das características fundamentais do período colonial. Dessa forma, abre-se a possibilidade de lidar efetivamente com a complexidade do que passou a se chamar de fenômenos *cross-cross-cultural* em termos de acesso a certo discurso do resto: sobras do colonial na dimensão pós-colonial, mas sobras de toda maneira estruturantes, sistêmicas, e não meras sobrevivências das ruínas do passado imperial.

Daí surge a importância do caso brasileiro e de suas representações identitárias midiáticas, entre as quais revisamos apenas um pequeno acervo: são, de um lado, a restauração de um perfil de subordinação evidente; mas são também, de outro lado, a assunção afirmativa da diferença e da autonomia. Esse sistema estruturante e complexo, muito visível no caso brasileiro, é original e subalterno a um só tempo, lugar de expressões culturais igualmente singulares e redundantes (na condição de cópias desautorizadas das matrizes centrais).

São, do ponto de vista assumido aqui, formações discursivas que se completam justamente naquilo que têm de incompatível (identidade/alteridade, brasileiro/estrangeiro), e como que saídas todas da mesma matriz fortemente "nacional". Ou seja: o "estrangeiro" (pós-colonial) diz o "brasileiro" (colonial) naquilo que o "nacional" envia-lhe como referência ao mesmo tempo autônoma e insuportável. Essas representações permitem verificar, no quadro da cultura contemporânea em geral e no quadro de suas representações midiáticas em particular, o estabelecimento de um campo de valores complexo, pairando inacessível tanto ao nacional quanto ao estrangeiro quando observados isoladamente ou quando revelados a ambos sem considerar a dialética cruel do chamamos aqui de autonomia subalterna. Trata-se de uma espécie de herança invertida, intuída por Glauber Rocha ou Paulo Emílio Salles Gomes, na qual a identidade se perde para sempre na alteridade.

- ACIMAN, A. (org). *Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*. Londres: The New Press, 2001.
- AMÂNCIO, T. *O Brasil dos Gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto, 2000.
- ANDRADE, M. de. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins, 1975.
- BELLUZZO, A. M. de M. (org). *O Brasil dos viajantes*. volume 1. Rio de Janeiro: Metalivros, 1994.
- BHABHA, H. (org). *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
- BHABHA, H. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1993.
- BHABHA, H. *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*. Londres: Routledge, 1999.
- BORHEIM, G. *O conceito do descobrimento*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- BRECKENRIDGE, C. A. (org). *Cosmopolitanism*. New York: Duke University Press, 2002.
- BUARQUE DE HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CANCLINI, N. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CARVALHO, E. de A. "Estrangeiras imagens". In: *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.
- EAGLETON, T. *Figures of Dissent: Critical Essays on Fish, Spivak, Zizek and Others*. Londres: Verso Books, 2005.
- GIBINDEX. Verbete "Jano". In: <http://www.gibindex.com/enciclopedia/br/j/423>. Acessado em 10/10/2005.
- GODARD, J.-L. "Le Brésil vu de Billancourt". In: *Cahiers du Cinéma*, 97, Paris, julho de 1959.
- GODARD, J.-L. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.
- JANO (LE GUAY, J.). *Cadernos de Viagem - Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa 21/Sinapse, 2001.
- PRYSTHON, Â. F. "Estudos Culturais: uma (in)disciplina?". In: *Comunicação e Espaço Público*, Brasília, v. VI, n. 1 e 2, p. 134-141, 2003.
- PRYSTHON, Â. F. "Interseções da teoria crítica contemporânea: Estudos culturais, pós-colonialismo e comunicação". In: *Eco-Pós: Publicação da Pós Graduação em Comunicação e Cultura*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 31-44, 2004.
- PRYSTHON, Â. F. "Transformações modernistas: elites, cultura nacional e subdesenvolvimento". In: *Revista Arte Comunicação*, Recife, v. 7, n. 8, p. 69-85, 2002.

- PRYSTHON, Â. F. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. In: *Revista da FAMECOS*, Porto Alegre, v. 21, n. 21, p. 43-50, 2003.
- ROCHA, G. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1980.
- SÁ, S. M. A. P. "Nas tramas da identidade musical brasileira com DJ Dolores e Gilberto Freyre". In: *Revista Icone*, Recife-Pernambuco, v. 5, n. 6, p. 107-122, 2003.
- SÁ, S. M. A. P. "Notas sobre a indústria do entretenimento musical e identidade no Brasil". In: *Comunicação, Mídia e Consumo-ESPM*, São Paulo - SP, v. 1, p. 35-49, 2004.
- SÁ, S. M. A. P. *As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS Editorial, 2002.
- SAÏD, E. W. & BARSANIAN, D. *Culture and Resistance: Conversations with Edward W. Said*. Londres: South End Press, 2003.
- SAÏD, E. W. *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage, 1994.
- SAÏD, E. W. *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. Londres: Vintage, 1996.
- SAÏD, E. W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. Londres: Penguin, 2003a.
- SAÏD, E. W. "A Representação do Colonizado: os interlocutores da antropologia". In: *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.
- SALLES GOMES, P. E. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- SPIVAK, G. C. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. New York: Harvard University Press, 1999.
- SPIVAK, G. C. *Death of a Discipline* (Wellek Library Lectures S.). New York: Columbia University Press, 2003.
- SPIVAK, G. C. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres: Routledge, 1987.
- TEIXEIRA COELHO, J. *Dicionário Crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: FAPESP-Iluminuras, 1997.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VERGER, P. F. Fototeca. In: <http://www.pierreverger.org/br/fundacao/servicos.htm>. Acessado em 10/10/2005.