

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

**Entre o morro e o asfalto:
imagens da favela nos discursos culturais brasileiros**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Rio de Janeiro
Março de 2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

**Entre o morro e o asfalto:
imagens da favela nos discursos culturais brasileiros**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Renato Cordeiro Gomes

**Rio de Janeiro
Março de 2006**



Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

**Entre o morro e o asfalto:
Imagens da favela nos discursos culturais brasileiros**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio como parte dos requisitos parciais para a obtenção do título de Mestre em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Victor Hugo Adler

Departamento de Letras - UERJ

Prof. Karl Erik Shøllhammer

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas – PUC-Rio.

Rio de Janeiro, _____ de _____ de _____.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Graduou-se em História (Bacharel e Licenciatura plena) na PUC-Rio, em 2003. Ingressou em 2004 no Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos em Literatura Brasileira) da PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro). Participou de diversos congressos e seminários assim como publicou textos atinentes aos estudos de história e literatura.

Ficha catalográfica

Patrocínio, Paulo Roberto Tonani do

Entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros/Paulo Roberto Tonani do Patrocínio. Orientador: Renato Cordeiro Gomes.– Rio de Janeiro : PUC-Rio, Departamento de Letras, 2006.

121 f. : 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Favelas. 3. Rio de Janeiro. 4. Literatura urbana. 5. Representação da favela. 6. Marginalidade I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

A Bento e Giovanna,
imagens graciosas que nomeiam
meus amanheceres.

A meus pais, Arlinda e Genelício,
e a minha irmã, Ana Paula,
o agradecimento pelo constante incentivo.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Renato Cordeiro Gomes, pela palavra sempre tranquilizadora, pelo incentivo e amizade.

Aos professores Júlio Diniz, Heidrun Olinto e Rosana K. Bines pelo conhecimento compartilhado.

Aos professores que participaram da comissão examinadora.

A Silvio Carvalho, Marcelo Burgos e Fernando Pinheiro, com quem divido o interesse pelas favelas do Rio de Janeiro.

A Alexandre Rasan pela ajuda oferecida.

A todos os amigos da PUC, em especial a Analice, Stefania, Anna Paula, Mauro, Leinimar, Stella, Luciana e Sérgio.

A Alessandro, Marcelo Veloso e Marcelo Gomes, pelo bom humor e pelas noites de boemia.

À Chiquinha, pela paciência e prestatividade.

Aos amigos que muito contribuíram para a construção de meus conhecimentos sobre favelas, com carinho especial para Antônio Firmino, Rodrigo Torquato, Antônio, Aurélio Mesquita, Alessandra, Flávia e Mariceia.

Aos colegas do tempo de Graduação em História, em especial para: Jerônimo, Ana Cláudia, Fabiene Bianchini, Thiago, Juliana, Ana Amélia e Júlio César.

Aos amigos da Rocinha, com atenção especial para Alexandre Ferreira.

Ao CNPq, pelos auxílios concedidos sem os quais esse trabalho não teria sido realizado.

À PUC-Rio, pela oferta da infraestrutura que possibilitou a realização desta dissertação.

Resumo

Patrocínio, Paulo Roberto Tonani; Gomes, Renato Cordeiro.(orientador) **Entre o morro e o asfalto: imagens da favela nos discursos culturais brasileiros**. Rio de Janeiro; 2006. 121p. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Quais as modificações que os discursos sobre a favela sofreram ao longo do último século? Quais imagens das primeiras representações sobre a favela perduram até os dias atuais? De que forma o intelectual contemporâneo lida com a alteridade proveniente do sujeito marginalizado? A presente dissertação ensaia responder às questões acima arroladas. Para tanto, à análise das obras literárias e musicais é adicionada uma perspectiva que privilegie os atritos e aproximações entre os espaços marginais da cidade e o olhar do intelectual. Encontramos, assim, não uma única imagem da favela, mas uma pluralidade de visões, em grande parte, conflitantes. Guardadas as diferenças históricas, notamos tanto nas crônicas do início do século XX, como na ficção contemporânea, as dificuldades na elaboração desse Outro, ainda hoje, excluído dos aspectos formais da cidade.

Palavras-chave

Favelas; Rio de Janeiro; literatura urbana; representação da favela; marginalidade

Abstract

Patrocínio, Paulo Roberto Tonani; Gomes, Renato Cordeiro(advisor) **Between the slum and the ground: the images of the slum in brazilian cultural speeches.** Rio de Janeiro; 2006. 121p. **M Theses.** Literature Department. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

How has the academic approach to Rio de Janeiro's slums changed over the years? What traits of the earlier portrayals are still present nowadays? How does the contemporary intellectual deal with the identity of the segregated individuals? This dissertation is aimed at providing possible answers to the above questions. For such, an analysis of literary and musical works has been coupled with a perspective prioritizing collisions and proximities regarding the city's secluded communities and the scholar's viewpoint. Rather than a standardized image of the slum, we have thus come across a diversity of visions, most of which quite conflictive. Despite historical differences, we have also noticed that both in the chronicles of the twentieth century and in present-day fiction it is difficult to elaborate on this Other still being excluded from the formal aspects of the city.

Keywords

Slums; Rio de Janeiro; urban literature; portrayal of the slum; segregation

Sumário

1. Introdução	11
2. A favela nas crônicas e no samba	16
2.1. A não cidade: a favela vista pelos cronistas do início do século XX	16
2.2. Isso dá samba: a favela como espaço da cultura popular	28
3. A favela na ficção literária contemporânea	44
3.1. Paulo Lins: o olhar de dentro	44
3.2. Patrícia Melo: o olhar de fora	66
4. Relações entre intelectuais e marginais	79
4.1. Tensões entre o marginalizado e o intelectual	79
4.2. A [im]possibilidade de narrar o excluído: <i>Sorria, você está na Rocinha</i>	88
5. Considerações finais	106
6. Referências Bibliográficas	114

Guarda estes nomes: *bidonville, taudis, slum,*
with-town, sanky-town,
callampas, cogumelos, corraldas,
hongos, barrio paracaidista, jacale,
cantegril, bairro de lata, gourbville,
champa, court, villa miseria,
favela.

Tudo a mesma coisa, sob o mesmo sol,
por este largo estreito do mundo.

Isto consola?

É inevitável, é prescrito,
lei que não se pode revogar
nem desconhecer?

Não, isto é medonho,
faz adiar nossa esperança
da coisa ainda sem nome
que nem partidos, ideologias, utopias
sabem realizar.

Dentro de nós é que a favela cresce
e, seja discurso, decreto, poema
que contra ela se levante.

“Favelário Nacional” – Carlos Drummond de Andrade

1.

Introdução



O grafite reproduzido acima está estampado na parede exterior de um pequeno galpão da prefeitura. Sua localização é próxima à movimentada esquina das ruas Figueiredo de Magalhães e Toneleros, em Copacabana. Não consigo identificar seu autor. Não pela ausência de uma assinatura, que está lá. Mas a acentuada forma pictórica, com um grafismo específico, estilizando tanto consoantes como vogais, transforma sua assinatura num complexo sistema simbólico que apenas os grafiteiros conseguem decifrar. Mas, se a identificação do autor do grafite é cifrada, a mensagem que este deseja apresentar é clara, para veiculá-la não é utilizado nenhum artifício próprio de sua arte. Opta-se por uma grafia fria, mas eficaz, a letra de fôrma. O impacto é distinto do restante do grafite, não nos chocamos com a estetização da forma, mas com a força do conteúdo. O grafiteiro, melhor dizendo, o artista, quer dialogar com os muitos pedestres que se acotovelam na esquina, que passam apressados a caminho do Metrô. Quer expor sua arte, seu posicionamento, quer ser ouvido quando afirma de forma direta: “O retrato da favela tem só uma imagem. Mas cada olho tem sua interpretação para essa imagem”.

Utilizo a imagem do grafite, e principalmente a frase que ele exhibe, como uma espécie de epígrafe que reflete o caminho aqui traçado. Dessa forma, um dos objetivos centrais desta dissertação é percorrer as diferentes leituras que a favela suscita, as diferentes interpretações sobre este espaço. Presente no espaço urbano carioca há pouco mais de um século, a favela sempre foi representada como um território de fronteira e fratura social, lugar da miséria e misticismo, dos deserdados e bandidos, de malandros e sambistas. Além disso, devido a sua configuração espacial, com becos estreitos e com uma pujante densidade populacional, que vista de fora exhibe apenas sua aparente feição caótica de casas agrupadas em um espaço exíguo, a favela exerce o perverso papel do Outro na cidade.

Na contemporaneidade, a favela ocupa um lugar de destaque no imaginário da cidade do Rio de Janeiro, sendo frequentemente acionada para designar o resultado vivo da ausência de uma política pública eficaz de planejamento urbano e social. Seu crescimento voraz, impulsionado pela carência de moradias para população de baixa-renda, é visto, de forma paradoxal, com indiferença e assombro pelos órgãos públicos. Assustam-se com a velocidade do aumento das favelas, mas pouco se faz para contê-lo.

Além disso, a violência surge como elemento impossível de se desagregar da favela e, principalmente, de sua população. Tal percepção, que se faz presente desde seu surgimento, ganha maiores dimensões a partir da década de 1980, momento em que as favelas passam a ser dominadas por diferentes quadrilhas de narcotraficantes. Com o surgimento de facções criminosas e a crescente expansão do narcotráfico, as favelas passam a ocupar o imaginário da cidade como espaço a ser conquistado.

“Invadir”, este é o termo mais utilizado pelos agentes de segurança quando se referem à favela. Sujeitos que encarnam em muitos casos talvez a única ação do poder público nestas áreas. O intuito é submeter, com o uso das armas, o território da favela, entendido como um espaço isolado e independente. Pois, são recorrentes os discursos que observam nas imposições do narcotráfico a criação de um poder paralelo que nega o estabelecido pela cidade formal. Dessa forma, o desejo não é apenas tomar seu território, mas também por fim às ações do narcotráfico, que domina com a eficácia das armas as favelas e suas imediações. E no centro deste conflito, literalmente no meio do fogo cruzado, encontramos os

moradores da favela que assistem a tudo duplamente silenciados, primeiro pelo tráfico e depois pela polícia.

A violência e o tráfico de drogas surgem, na contemporaneidade, como elementos quase indissociáveis da favela. Seja em textos jornalísticos ou em discursos oficiais, tais aspectos são examinados quase como sinônimos para favela. Torna-se, assim, quase impossível desagregar os termos violência e favela.

Mas, se hoje a favela é percebida por este prisma, cabe interrogar: quais as outras leituras que as favelas suscitaram ao longo de sua existência? O primeiro capítulo da dissertação, **A favela nas crônicas e no samba**, visa responder a este questionamento. Dessa forma, meu percurso pelas diferentes visões sobre a favela teve início com a análise de alguns dos primeiros relatos sobre este espaço. Na busca por esses relatos tive acesso às crônicas de Olavo Bilac, João do Rio, Benajamin Costallat e Orestes Barbosa, que são analisadas na primeira parte do capítulo, intitulada **A não cidade, a favela vista pelos cronistas do início do século XX**. Minha leitura desses textos buscou colocar em evidência a forma como seus autores classificam a favela, a quais imagens recorrem para narrar a experiência do contato com este território.

A própria apresentação dos relatos desses autores facilitou a realização deste exercício analítico, já que são textos que utilizam como suporte uma estrutura jornalística, mas recorrem a mecanismos literários da ficção para evidenciar os dados factuais que são narrados. Além da utilização do mesmo veículo para divulgação de suas percepções sobre a favela – a crônica –, a forma como seus autores a classificam é semelhante. São taxativos e enfáticos ao afirmarem, cada autor ao seu modo, que a favela não faz parte da cidade. Devo esclarecer que em relação à imagem que os cronistas forjam para a favela não é meu objetivo constatá-la, mas sim compreender por que recorrem a ela.

Realizo procedimento semelhante na segunda parte do primeiro capítulo, que leva o título de **Isso dá samba: a favela como espaço da cultura popular**. Em minha abordagem da relação entre samba e favela, parto da premissa de que a contumácia em demarcar o surgimento do samba, símbolo maior da cultura popular brasileira, ao espaço da favela, é uma invenção narrativa. Além de contestar esta visão, utilizando para tal os discursos de diferentes sambistas e textos acadêmicos que negam tal premissa, busco examinar o porquê da necessidade de apresentar o samba como uma manifestação originária do morro e,

por conseguinte, analisar as conseqüências desta associação na formação do imaginário sobre a favela. É claro que tal narração obtém eficácia pela idéia de segregação que envolve o espaço da favela. Nesse sentido, os discursos que apontam para a favela como o local de surgimento do samba estão subordinados e são tributários da imagem que os cronistas analisados no início do capítulo criaram para narrá-la. Pois, o samba, a partir dos discursos analisados, é percebido como uma invenção autóctone do morro, fruto da total separação da favela em relação à cidade formal.

Já no segundo capítulo, **A favela na ficção literária contemporânea**, são analisados dois romances: *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins e *Inferno* (2000), de Patrícia Melo. Minha leitura destes romances busca evidenciar o local de enunciação destas obras. Parto da premissa que “saber de onde se fala” é um requisito para a abordagem destes romances. Dessa forma, não observo apenas a representação e a definição da favela nestes romances, mas, principalmente, quem as elaborou. Na primeira parte, intitulada **Paulo Lins: o olhar de dentro**, desejo analisar como a favela é narrada por um ex-morador. Além disso, outras questões permearam a leitura do romance de Paulo Lins: que novos olhares a crítica contemporânea necessita para a análise de textos que emergem de espaços periféricos e de contextos culturais diversos? É possível analisar tais produtos culturais com os mesmo critérios utilizados em abordagens de textos canônicos? De que forma essa escrita oriunda de espaços periféricos dialogaria com as formas canônicas da literatura?

E na segunda seção, denominada de **Patrícia Melo: o olhar de fora**, tenciono observar como a favela é abordada por uma “estrangeira”. Desejo observar de que forma uma narrativa que possui como cenário principal a favela é construída por uma autora não pertencente e não conhecedora de sua configuração espacial e social. A principal questão que perpassa minha leitura do romance *Inferno* é: como se dá a inserção da autora, enquanto condutora da escrita ficcional, em um espaço não apenas geograficamente diferenciado, mas onde as diversidades culturais, econômicas e sociais são latentes.

No terceiro e último capítulo, que leva o título de **Relações entre intelectuais e marginais**, busco explorar os diversos conflitos narrativos contemporâneos sobre a relação entre intelectuais e favela. Para tanto, na primeira parte, **Tensões entre o marginalizado e o intelectual**, discuto diferentes matrizes

teóricas que evidenciam a necessidade da criação, por parte dos intelectuais, de uma nova forma de abordagem do Outro excluído. Devo elucidar que neste capítulo utilizo o termo intelectual para designar ficcionistas e cineastas. Dessa forma, o debate sobre a “indignidade de falar pelo Outro”, como denomina Michel Foucault em relação ao papel do intelectual acadêmico, ganha uma outra dimensão na minha leitura; servindo-me como bússola para examinar as aproximações de escritores e cineastas ao espaço da favela.

Já na segunda parte do capítulo, **A [im]possibilidade de narrar o excluído: *Sorria, você está na Rocinha***, analiso o romance *Sorria, você está na Rocinha*(2004), de Julio Ludemir, como uma espécie de “estudo de caso” que reflete o estabelecimento de uma nova relação entre intelectuais e favela. Uma questão principal percorre a análise do romance de Julio Ludemir: quem está habilitado a narrar o excluído? A relevância deste questionamento está calcada no desejo de compreender como a narrativa impulsiona a formação de um imaginário sobre, e destes, excluídos; fator este que transformou o campo da representação em um palco de conflitos narrativos. Os protagonistas desta guerra de relatos são de um lado os sujeitos marginalizados que desejam falar por si e, em oposição, os autores não pertencentes aos espaços que os querem representar. O problema passa a ser potencializado a partir da premissa de que será através da profusão dos discursos sobre o marginalizado que a imagem deste é criada.

Um dos principais propósitos desta dissertação de mestrado é contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre as mediações e representações em torno das figurações da favela. De um lado, proporcionar uma releitura, a partir de uma metodologia contemporânea, de autores que exerceram o papel de “descobridores” da favela; por outro, adensar a pesquisa, ainda incipiente, acerca das narrativas produzidas sobre a favela.

Devido ao caráter recente dessas publicações, seja a produzida pelo marginal, ou por intelectuais não pertencentes a ela, acredito que este estudo irá corroborar para a formação de uma crítica específica sobre estes novos objetos. Julgo necessário compreender estas narrativas como formas híbridas – que ora estabelecem um tom testemunhal, ora ficcional, ora documental – e, portanto, não analisá-las apenas como objeto literário, mas igualmente cultural.

2.

A favela nas crônicas e no samba

2.1. A “não-cidade”: A favela vista pelos cronistas do início do século XX.

O morro está de luto/ Por causa de um rapaz/ Que depois de beber muito/ Foi a um samba na cidade/ E não voltou mais/ Entre o morro e a cidade/ A batida é diferente/ O morro é pra tirar samba/ A cidade pro batente/ Eu há muito minha gente/ Avisava esse rapaz:/ Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais. (Lupicínio Rodrigues, *O morro está de luto*, 1953)

Utilizo a composição de Lupicínio Rodrigues como guia para pensar as diversas imagens que o espaço da favela assume quando representado. Em poucas estrofes, o compositor gaúcho apresenta duas percepções sobre a favela tendo como fio condutor da composição a relação entre cidade e favela. Edificadas como estruturas antagônicas e não dialógicas, com feições distintas na composição, as duas territorialidades são alocadas a partir dos elementos que lhes são fixos. Dessa forma, a cidade surge como o local do “batente” e a favela como espaço privilegiado do samba. Podemos afirmar que em “O morro está de luto” estão postas, numa apresentação sucinta, duas concepções muito presentes em discursos culturais que versam sobre as favelas. Por um lado, encontramos a favela representada como território estranho à cidade; e por outro, a favela vista como espaço idílico e raiz da “genuína” cultura popular – o samba. A interseção entre os dois pólos, quando ocorre, é abordada na composição através de uma advertência: “Quem sobe ao morro não desce/ Quem desce não sobe mais.”.

A composição de Lupicínio atua como uma perpetuadora de imagens sobre a favela. Sabemos que o compositor não foi o idealizador da imagem da favela como território alheio à cidade, muito menos fora Lupicínio o primeiro a cantar a favela como espaço privilegiado do samba. Tais construções povoam as inúmeras representações já produzidas sobre a favela, sejam elas literárias, fílmicas ou musicais. Resta saber, quando e por quê tais idealizações foram concebidas.

Dessa forma, o exercício analítico que proponho não é simplesmente contrastar estas imagens e explorar as características inventivas destas construções. A proposta por mim engendrada é examinar estas duas imagens da favela como construções narrativas.

Em relação à idealização da favela como território isolado da cidade, observo que os primeiros relatos sobre o tema, publicados em forma de crônica no período que compreende as primeiras décadas do século XX, evidenciam esta imagem. Para exemplificar este argumento utilizo as crônicas de quatro autores: Olavo Bilac, João do Rio, Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

Na seleção das crônicas, foi possível observar um elemento que as une. Em comum nestes autores encontramos uma forma híbrida da narrativa, originária do cruzamento de elementos ficcionais e documentais, criando um texto duplo, estruturado a partir do narrador em primeira pessoa. Será o pronome “eu” que desestabilizará a possibilidade de enquadrar a obra em apenas uma categoria. Estes autores utilizam mecanismos literários da ficção, edificados a partir de um pretense relato testemunhal que busca evidenciar os dados factuais do que é narrado, mas tal relato é sempre impregnado pela subjetividade do cronista. Outra característica em comum nas crônicas aqui selecionadas é o fato de que estes textos possuem uma estrutura narrativa semelhante, na qual é relatada uma visita à favela.

A primeira crônica a ser publicada, dentre os autores citados, foi “Fora da Vida”, de Olavo Bilac, no jornal *Correio Paulistano* no dia 25 de setembro de 1907, e posteriormente no livro *Ironia e piedade*, em 1916. Na crônica, Bilac narra sua visita ao Morro da Conceição no qual encontra “lá no alto do morro”, nas palavras do cronista, “uma velha mulher, lavadeira, que não vem ao centro da cidade há mais de trinta e três anos!”¹(Bilac, 1907), e conclui abismado sobre esta senhora:

E, tão perto materialmente de nós, no seu morro, essa criatura está há mais de trinta e três anos tão moralmente afastada de nós, tão separada de fato de nossa vida, como se recuada no espaço e no tempo, estivesse no século atrasado e no fundo da China ou da Austrália.(Idem)

A favela dessa forma é vista como detentora de uma temporalidade difusa, localizada num espaço segregado. “Fora da Vida”, como o próprio título da

¹ Recolhida por Antônio Dimas. Bilac- Crônicas. Mimeo.

crônica indica, fora da vivência e da sociabilidade das novas avenidas do Rio de Janeiro recém reformado por Pereira Passos². Bilac, um entusiasta desta reforma, ao ser surpreendido com a pouca, ou nenhuma, familiaridade que a “velha mulher” possui com o centro da cidade, considera a existência dessa mulher como “recuada no espaço e no tempo”. A favela, para Bilac, e principalmente a “velha mulher, lavadeira” que nela habita, é estrangeira à vida urbana carioca. “É uma cidade à parte”, classifica o autor, mas ressalta: “de todas essas cidades, que formam a federação das urbes cariocas, a mais original é a que se alastra pelos morros da zona ocidental.”(Idem) A originalidade da favela se dá pela sua arquitetura, pelo emaranhado das vias e becos. E classifica o cronista: “Cujo conjunto dá a impressão de um asilo de velhas desamparadas e inválidas, encostando-se e aquecendo-se umas às outras.”(Idem)

A favela é representada de forma similar por João do Rio. O autor observa que entrar na favela é estar “na roça, no sertão, longe da cidade”(Rio, 2005, p.117); esta é a conclusão que João do Rio tem ao acompanhar um grupo de boêmios, que encontrara no Largo da Carioca, numa seresta no morro de Santo Antônio. A ida ao morro referido é narrada na crônica “Livres acampamentos da miséria”, publicada originalmente com o título de “A cidade do Morro de Santo Antônio/Impressão noturna” no jornal *Gazeta de Notícias* no dia 3 de novembro de 1908 e posteriormente reeditada no volume *Vida vertiginosa*, em 1911, com o título “Os livres acampamentos da miséria”.

A favela descrita por João do Rio é um espaço exterior à urbe, uma outra cidade, que muitas vezes nega a cidade oficial. Como podemos perceber nesta passagem: “E aí parados enquanto o pessoal tomava parati como quem bebe água, eu percebi, então, que estava numa cidade dentro da grande cidade”(Rio, op. cit.,p.118). O morro não é apenas uma outra cidade agregada ao Rio de Janeiro, através do olhar de João do Rio o morro é descrito de forma distinta à cidade

² Sobre a reforma urbana empreendida no Rio de Janeiro no início do século XX pelo prefeito Pereira Passos sugiro como leitura as seguintes obras: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1983. NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque tropical** – sociedade e cultura de elite na virada do século. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. BRENNA, Giovanna Rosso del. (org) **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/CNPq, 1985. ABREU, Maurício de. **Evolução urbana no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: INPLANRIO: Jorge Zahar, 1987. BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann tropical** – renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Sec. Municipal de cultura, 1992.

oficial. Tal constatação é feita a partir de uma visão do alto do referido morro, as duas territorialidades são cotejadas, mas não há equiparação:

E quando de novo cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra, de uma corrida pelo arraial da sordidez alegre, pelo horror inconsciente da miséria cantadeira, com a visão dos casinhotos e das caras daquele povo vigoroso, refestelado na indigência em vez de trabalhar, conseguindo bem no centro de uma grande cidade a construção inédita de um acampamento de indolência, livre de todas as leis. (Rio, op. cit., p.122)

A favela é entendida como um espaço de resistência, uma “construção inédita”. Não é uma cópia, mas sim o oposto, uma “cidade” que nega a cidade oficial, com uma forma quase rural, mas “indolente na sua alegria cantadora” de serestas e indigente na sua vida cotidiana que nega o trabalho. Contudo, mesmo percebendo na favela a edificação de uma sociedade inédita, João do Rio busca compreender a favela a partir de outras referências, como fica claro neste trecho: “Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida na entrada do arraial de Canudos, ou a funambulesca idéia de um vasto galinheiro multiforme.” (Rio, 2005, p.119). A necessidade de classificar a favela como o arraial de Canudos – ou, como observou Bilac na crônica já citada, o fundo da China ou da Austrália – pode ser percebida como uma exigência de ordenar o que é estranho. Tal recurso serve como referência para o leitor não familiarizado com o que é narrado. Além da contundente descrição do espaço visitado, na qual é visível o intento de emoldurar a paisagem da favela a partir da escrita, a apresentação da favela como o arraial de Canudos, ou o fundo da China, auxilia o leitor em seu papel de receptor, fixando imagens e construções sobre um território desconhecido. Dessa forma, a miséria da favela, com sua feição física labiríntica, é estranha mas passa a ser familiar. Com este tipo de procedimento, ao invés de se aproximarem do que é diferente, os cronistas citados buscam classificar a favela a partir de imagens preestabelecidas.

Vale ressaltar que a referência ao arraial de Canudos passa a ser potencializada a partir da constatação de que fora a destruição desta comunidade do sertão baiano que propiciou a constituição da primeira favela do Rio de Janeiro. Uma vez que os primeiros moradores a residirem na primeira favela foram alguns ex-combatentes, todos de baixa patente, que ao regressarem do

sertão baiano, e não tendo um local definitivo para residirem, ocuparam o Morro da Favella, atual morro da Providência.

Licia do Prado Valladares, em *A invenção da favela* (2005), reforça a estreita relação entre o surgimento da favela no Rio de Janeiro e a destruição do povoado de Canudos. Segundo a autora, as primeiras imagens e descrições sobre a favela, criadas por escritores, jornalistas e reformadores sociais do início do século XX, são construções narrativas edificadas a partir do referencial obtido pela leitura do clássico texto de Euclides da Cunha sobre o povoado de Canudos: *Os sertões*. A tese defendida por Licia Valladares é que estes intelectuais, entre os citados pela autora estão João do Rio e Benjamim Costallat, “descobriam tais espaços novos na cidade através do olhar de Euclides da Cunha sobre Canudos. A fonte inspiradora está bastante evidente, não só na geografia como também na forma de representar as suas populações.” (Valladares, 2005, p. 30).

É de certo polêmica a proposição feita por Licia Valladares. Admito que os exemplos coletados pela autora para justificar sua hipótese são pertinentes. Há realmente uma semelhança na forma como estes dois territórios são descritos, e o principal argumento da autora, a observação de uma transposição da imagem euclidiana “litoral versus sertão” para a dualidade “cidade versus favela”, apresenta-se como uma hipótese muito válida. (Idem, p.23). Incluo neste elenco de exemplos uma característica comum nestes autores não apontada por Licia Valladares, o ensejo em totalizar o espaço narrado, utilizando para isso a descrição física e social do local visitado como recurso que visa a aproximação do leitor ao que foi visto pelo autor, tal recurso pode ser encontrado na obra euclidiana e nos autores aqui citados.

Devo elucidar que compartilho com a autora a idéia de que uma das principais imagens que hoje é veiculada sobre a favela – a representação como espaço segregado da cidade – é fruto das primeiras narrativas sobre este território. A distinção entre o estudo apresentado pela autora e a proposta aqui engendrada está na seleção das representações; na minha opção por estudar a imagem da favela em discursos culturais brasileiros. Dessa forma, Licia Valladares pretende “construir uma sociologia da sociologia da favela, na qual (...) examina as origens e a constituição de um pensamento erudito sobre esse fenômeno social (a favela), privilegiando seus atores, vinculações, interesses, representações e ações.” (Idem, p.23). Contudo, resisto à idéia de que autores como João do Rio e Benjamim

Costallat realizaram um simples deslocamento das características descritas por Euclides da Cunha sobre Canudos para a favela, como defende Valladares. Acredito que a utilização de tal premissa não considera a originalidade dos textos destes autores e a inserção de elementos subjetivos dos próprios cronistas em sua escrita. Além disso, para que a comprovação de tal hipótese fosse realmente realizada seria necessário um estudo que comparasse não apenas as imagens presentes nas descrições dos dois espaços, mas principalmente o exame da influência a partir da fratura do texto.

Um exemplo de originalidade do texto de João do Rio esta na percepção de que a favela é dona de uma existência efêmera, pois como o próprio autor afirma, elas são livres acampamentos da miséria. Acampamentos, nesse sentido, afirma a vivência provisória e precária destes espaços, assim como a vulnerabilidade social daqueles que habitam estes locais.

Mas será sobre esta idéia de algo temporário que repousa uma certa ironia, uma vez que a favela se torna uma marca identificatória e permanente da própria cidade do Rio de Janeiro décadas após seu surgimento. Soma-se a isto, a permanência da crônica de João do Rio e Bilac, que subvertem o tempo histórico e rompem com a sua suposta existência efêmera. Pois, como analisa Antonio Candido,

a crônica não tem pretensões de durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela foi feita para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha.(Candido, 1992, p. 14)

Não é de certo efêmera a vivência das crônicas de Bilac e João do Rio. A preservação destes textos traduz a habilidade de escrita destes autores, que mesmo utilizando um gênero marcado pelo fragmentário e provisório, constituíram belas abordagens sobre a cidade. Além disso, a permanência destes textos reflete também a pouca informação que hoje possuímos sobre as favelas no início do século XX. Nestas duas crônicas estão as primeiras descrições sobre a vida na favela, e devido a esparsa informação acerca da favela em seu surgimento, tais relatos são freqüentemente utilizadas como documentos. Não documentos de uma época, ou seja, monumentos de um tempo social, mas documentos que descrevem a vida da favela, que retratam a vivência e a miséria destes locais. Nesta perspectiva, busca-se nestes textos a obtenção de dados

precisos sobre as favelas narradas. Por este viés termina por ser esquecido que as crônicas são também construções subjetivas sobre um tempo e espaço social. O estabelecimento deste equívoco ocorre na busca de um testemunho que reflita a sociabilidade das favelas cariocas no início século XX, não delimitando a fronteira entre realidade e ficção. A possibilidade de empreender nas crônicas uma abordagem que as compreenda como documentos passa a ser viável, como analisa Margarida de Souza Neves, “na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações.”(Neves, 1992, p.76) A contradição, observada pela autora, repousa na constatação de que estes escritos oferecem mais informações sobre seus autores do que sobre o tema abordado. Pois como observa Renato Cordeiro Gomes,

Tecidas nas malhas do tempo, às vezes transcende o mero consumo da leitura apressada do jornal, quando passa para o livro. A letra efêmera do jornal pode então ser resgatada nesse outro suporte que materializa a crônica para o tempo. Se por um lado ela perde as relações de contigüidade com a matéria jornalística que a rodeava, ganha por outro lado, mais autonomia e vale como ponto de referência para se (re)pensar o tempo fixado pelo cronista, que deixa na escrita marcas da subjetividade. As visões parceladas do cotidiano que afeta e mobiliza o cronista permitem recompor um possível painel que rearranja os fragmentos da história miuda recolhida no efêmero da realidade, a que o autor se atrela. O cronista então se liga ao tempo, ao seu tempo. (Gomes, 2005, p.30)

Nessa perspectiva, podemos dizer que a crônica moderna surge como portadora por excelência do “espírito do tempo”. Tal afirmação tem respaldo na constatação de que suas características formais e o seu próprio conteúdo representam a fragmentação e a rapidez da modernidade. Além disso, a relação que se instaura entre ficção e história, a partir da narração de aspectos aparentemente casuais do cotidiano, passa a registrar e reconstrói a complexa trama de conflitos sociais vivenciados pelos cronistas. (Neves, op. cit., p. 82)

Todavia, devo elucidar que não pretendo examinar tais relatos como fontes que reproduzem com exatidão os fatos narrados. Acredito que analisar as crônicas aqui elencadas como registros precisos dos fatos narrados é buscar nestas o sentido primeiro que a crônica possuía no Brasil quando de seu surgimento:

A crônica, pela própria etimologia – *chronus*/crônica -, é um gênero colado ao tempo. Se em sua acepção original, aquela da linhagem dos cronistas coloniais,

ela pretende-se registro ou narração dos fatos e suas circunstâncias em sua ordenação cronológica, tal como estes pretensamente ocorreram de fato, na virada do século XIX para o século XX, sem perder seu caráter de narrativa e registro, incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido da subjetividade do narrador. (Idem, *Ibidem*)

A criação da crônica obedecia a uma necessidade burocrática, registrar através da escrita o que a memória guardava, assim como organizar em narrativa o que os registros esparsos documentavam. A utilidade da crônica, quando de seu surgimento, era assinalar os eventos ocorridos, seja no passado ou no presente, assim como oferecer ao leitor, entendendo-se leitor como a burocracia colonial, um amplo relato sobre os costumes e características da região.

Verificamos que a crônica perdeu sua função edificadora de verdades a partir de sua inserção na imprensa moderna. A crônica, tal qual a produzida pelos autores aqui abordados, passa a narrar o tempo em sua fragmentação cotidiana, criando assim uma aproximação maior com o leitor. A proximidade entre texto e leitor ocorre não somente pelo realismo, mas pela propriedade de fixar o cotidiano através do flagrante e do recorte. Sem perder a qualidade do registro, incorpora a subjetividade do autor que, partindo de cenas e fatos cotidianos, recria o real. Pulverizados na escritura da crônica, os eventos do dia-a-dia habitam os limites entre ficção e história, em que o fugaz passa a ser o tema mais visitado. A análise de Flora Sussekind sobre as crônicas de João do Rio nos serve como referência para analisarmos não apenas as crônicas deste autor, mas também os outros cronistas abordados no corpo deste trabalho: “O cronista, um operador; as crônicas, fitas; o livro de crônicas, um cinematógrafo e a percepção por parte de Paulo Barreto do próprio trabalho como cronista.”(Sussekind, 1987, p. 47). Ou, como observa Renato Cordeiro Gomes: “As crônicas, à semelhança das cenas das fitas, captam a enorme sucessão de acontecimentos e personagens (...)” (Gomes, 1994, p. 110), e conclui: “Percebe ele [João do Rio] a cidade como uma fita cinematográfica e vai representá-la como tal” (Idem, *Ibidem*).

Percorrer as ruas da cidade, examinando tudo o que o cerca, muitas vezes registrando o que está oculto, este é o principal impulso criador para o cronista do início do século XX no Rio de Janeiro. Exemplar nesse sentido são as crônicas de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa sobre as favelas. Encontramos nestes textos uma narrativa supostamente realista, cujo tom testemunhal é confrontado com a subjetividade dos autores. Edifica-se um texto que transita entre as duas

concepções de crônicas já citadas. Ao registro do flagrante, do cotidiano, soma-se uma acepção semelhante às crônicas coloniais. Busca-se um registro totalizador sobre um espaço em princípio não conhecido pelo leitor. Qual será o principal impulso de Benjamim Costallat para escrever as crônicas que compõem *Os mistérios do Rio* senão documentar e registrar, a partir da escrita, as características de um Rio de Janeiro oculto? Revelar uma cidade noturna, obscura, para um leitor não familiarizado com o território narrado, é este o projeto de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa.

Na coletânea de crônicas *Bambambã!*, publicada em 1923, Orestes Barbosa expõe sua preocupação em focalizar os baixos estratos sociais, seja na cadeia ou nas favelas, quando afirma: “Há, sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta.”(Barbosa,1993, p.115) Entretanto, diferentemente dos outros escritores citados, Orestes Barbosa não é apenas um narrador visitante dessa cidade obscura. Preso em 1921 por publicar artigos inflamados em defesa dos herdeiros de Euclides da Cunha, Orestes Barbosa nos oferece um olhar de dentro dos muros da cadeia. Resultado dessa passagem pelo cárcere é, em parte, o próprio *Bambambã!* e o livro de crônicas *Na prisão* publicado em 1922.

Orestes Barbosa se dedica ao relato do excluído, mas ele não partilha do olhar estrangeiro que encontramos nos escritores já citados. Em Orestes Barbosa podemos observar a edificação de um relato diverso, o que é narrado em sua crônica sobre a favela não foi apreendido apenas em uma visita, mas sim através de um contato permanente com este local. Na transcrição de um programa de rádio³ no livro organizado por Roberto Barbosa sobre a obra de Orestes há uma passagem que evidencia o contato que o autor tinha com estas áreas da cidade. O radialista pergunta a um dos convidados: “Zildo [Jorge], o Orestes escreveu sobre os morros. Orestes subiu os morros?”(Barbosa, 1994, p. 108). E Zildo Jorge responde afirmando:

Orestes tinha verdadeira fascinação pelos morros. Os seus versos mais bonitos são sobre o morro e sua gente. Ele tinha essa inclinação que, hoje em dia, se fala – preferencial pelos pobres. Na infância chegou a morar no Morro da Arrelia, onde brincava e aprendia a empinar ‘papagaio’. Depois, repórter de polícia, remexeu a cidade toda. No livro dele “Ban-ban-ban!” descreve, com graça, humor e precisão a vida na favela.(Idem, Ibidem).

³ O programa em questão é *Sala de visita*, do radialista Raul Maramaldo, que era transmitido pela Rádio Rio de Janeiro

Mesmo oferecendo um relato construído a partir de uma aura testemunhal, as favelas descritas nas crônicas de Benjamim Costallat e Orestes Barbosa são representadas de forma similar.

Na crônica “A favela que eu vi”, publicada originalmente no volume *Os mistérios do Rio*, em 1924, Costallat cria a imagem de um espaço independente para analisar a favela, descrita pelo autor como:

uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia. Na Favela ninguém paga impostos e não se vê guarda civil. Na Favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas. (Costallat, 1992, p37)

Em Orestes Barbosa encontramos o mesmo fascínio pelo lado oculto da cidade e o mesmo ensejo em sistematizar o funcionamento daquele mundo. Em relação ao morro da Favela, ele afirma:

Pouca gente já subiu aquela montanha – raríssimas pessoas chegaram a ver e a compreender o labirinto das baiúcas, esconderijos, sepulturas vazias e casinholas de portas falsas que formam toda a originalidade do bairro terrorista onde a polícia do 8º distrito não vai. (Barbosa, 1993, p.111)

Se o Estado, representado por suas instituições e a dita sociedade civilizada, encontram-se ausentes desses espaços cabe ao repórter-cronista o papel de trazer para a parte baixa da cidade os relatos dessa cidade noturna. Com exceção de Olavo Bilac, encontramos nos demais cronistas um encantamento por essas áreas da cidade. Eles transitam pelas esferas ocultas da cidade com o desejo de trazer à luz os territórios esquecidos da urbe. São relatos motivados pelo exótico desse mundo marginal.

A introdução da crônica “Sono calmo”, de João do Rio, pode ser pensada como uma referência para compreender a sedução destes autores por tais espaços. Ao ser interpelado por um delegado de polícia se desejava acompanhá-lo numa inspeção a um albergue noturno – “Quer vir comigo visitar esses círculos infernais?” (Rio, 2005, p.109). – João do Rio reflete sobre o convite:

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. Lembrei-me que Oscar Wilde também visitara as hospedarias de má fama e que Jean Lorrain se fazia passar aos olhos ingênuos como tendo acompanhado os grão-duques russos nas peregrinações perigosas que Goron guiava.

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei. (Idem, *ibidem*)

Além da repetição de um gesto quase dogmático, ir ao encontro das áreas mais recônditas da cidade serve também às aspirações de um público leitor que necessita destas imagens. Aceitar o convite passa a ser uma exigência não apenas estética, de filiação a uma escola literária; mas, principalmente, uma exigência do próprio fazer literário de João do Rio. Como observa Renato Cordeiro Gomes: “Sua crônicas querem apreender a cidade que é *chama*, através do emaranhado de existências humanas, para não privilegiar a ordenação fixa e geométrica do *crystal*⁴.” (Gomes, 1994, p. 109). A leitura do ensaísta sobre as crônicas de João do Rio pode ser potencializada para pensarmos na relação que Orestes Barbosa e Benjamim Costallat possuem com a cidade. Nestes três autores encontramos o desejo de construção de um olhar que privilegia as encenações que a cidade abriga nos espaços mais internos de seu emaranhado de vivências. Relatar a favela significa ir de encontro ao território desconhecido, ser estrangeiro e deixar-se guiar por ruas e becos escuros. O retorno ao local de origem – a cidade luz – oferece segurança e alívio ao cronista como vemos nessa passagem de Benjamim Costallat: “Com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes.” (Costallat, 1992, p.39).

O ato de descer o morro e voltar à cidade é marcado por uma oposição não apenas entre morro e asfalto, visão esta muito veiculada na contemporaneidade. A oposição que Costallat instaura é fundida entre o moderno e o arcaico, mas também reflete uma ordenação binária entre civilização e barbárie. Nesses termos, descer da favela é deixar a escuridão e a penumbra das ladeiras, enquanto voltar para a cidade é estar no espaço do conhecido, da civilização. São esferas não complementares, isoladas e independentes.

⁴ Para uma melhor elucidação destes conceitos – o cristal e a chama – cito Renato Cordeiro Gomes: “O cristal, com seu facetado preciso e sua capacidade de refratar a luz, é a imagem da invariância e da regularidade, ao passo que a chama é a imagem da constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna (diz Calvino, citando Massimo Piatelli-Palmarini). O cristal conota definição geométrica, que é solidez: transparência revelando uma forma: exatidão. A chama conota vivência, que é efêmera: pulsão forjando uma forma.” (Gomes, 1994, p.40).

De fato, as favelas nas primeiras décadas do século XX compunham um fenômeno urbano recente, fator este que favorece a percepção da favela como um espaço difuso da cidade. Mas causa espanto décadas depois esta representação perdurar. Se para os cronistas da Belle Époque a vida na favela se assemelhava a uma vida recuada no espaço e no tempo, para Zuenir Ventura, em *Cidade partida*, de 1994, a favela é um “outro mundo”.

Na narração de sua primeira visita à favela de Vigário Geral, Zuenir assusta-se com a proximidade física do local, porém distante socialmente: “A meia hora da zona sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava em outro mundo” (Ventura, 1994, p.55). A descrição deste “outro mundo” feita por Zuenir Ventura muito se aproxima do senso comum, que só observa a falta, a ausência: “Nessa parte central da favela predominam casas de alvenaria; os barracos ali são raros. Mas as paredes de tijolos aparentes, sem acabamento, dão a impressão de um bairro inacabado.” (Ventura, 1994, p.58).

A imagem da favela é forjada na sua narração, seja na *Belle Époque* ou na contemporaneidade. Será a partir do olhar do outro, estrangeiro a ela, que a favela é construída e apresentada na sua da obscuridade fetichista. Cria-se uma imagem unívoca para favela, que edifica uma “verdade”. Sua presença nos discursos culturais brasileiros é tão marcante que mesmo quando a representação sobre a favela emerge de seu próprio espaço tem dificuldades em romper com este modelo forjado.

Além disso, as duas outras imagens muito veiculadas sobre a favela – a saber: a percepção da favela como espaço da cultura popular e a representação da favela como organismo social à mercê de um poder paralelo – são tributárias desta primeira idealização da favela. Uma vez que a favela passa a ser vista como espaço privilegiado para a criação de uma cultura predominantemente popular por sua percepção como espaço isolado em relação à cidade. Já os discursos que observam na favela a existência de um poder paralelo reutilizam esta mesma idealização da favela como território segregado. Pois a principal argumentação nestes discursos, sobretudo nos veiculados por órgãos de segurança pública, está fixada na afirmação de que as favelas são hoje espaços herméticos que sobrevivem sem qualquer interferência do Estado.

É preciso, portanto, retornarmos a estes primeiros autores na busca de revisitar esses mitos e estabelecer novas possibilidades críticas do espaço da favela, ainda hoje, misteriosa ao nosso olhar classificador.

2.2.

Isso dá samba: a favela como espaço da cultura popular

O samba na realidade
 Não vem do morro nem de lá da cidade
 E quem suportar uma paixão
 Saberá que o samba então nasce no coração.

Noel Rosa e Vadico – *Feitio de oração*

“O samba não é folclore (...)”, afirma de forma categórica Ismael Silva em depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som, em 1966. (Apud. Dealtry, 2003, p.55) Mas de onde deriva a necessidade de fixar o samba como uma manifestação cultural que negue uma percepção folclórica para si? De certo, Ismael deseja responder às muitas vozes que criticaram seu intento: a criação da primeira escola de samba do Rio de Janeiro, a *Deixa Falar*, em 1928. O próprio nome da agremiação faz alusão à polêmica criada pela formalização de uma manifestação popular.

A fala pragmática de Ismael Silva revela o confronto entre as duas visões sobre o samba: “*Deixa falar* porque éramos atacados. Como fizemos modificações no modo de desfilar, para a segurança do grupo, os tradicionalistas disseram-nos não. Vinham saber, reclamar. Instigar. Deixávamos que falassem (...)” (MIS, 1966. Idem, Idem). O ato de romper com um passado e instaurar algo novo, modificando a estrutura rítmica e oficializando a inserção do samba na folia carioca, deve ser entendido também como uma negação à tradição. Significa, antes de tudo, aproximar o samba da modernidade e negar sua percepção folclórica. Não podemos, é claro, incorrer no equívoco de analisar este episódio apenas por este prisma, uma vez que a formalização da escola de samba é impulsionada pelo pragmatismo, com um intuito bem definido: o fim da repressão por parte do governo. Como analisa Giovanna Ferreira Dealtry: “A organização, em forma de escola [em 1928], portanto, oficializada, garante que o governo e a

polícia não vissem mais naqueles grupos uma ameaça à suposta ordem.”(Idem, p.55).

Além da organização em escola, os compositores ligados a Ismael Silva fundaram também um novo paradigma musical, denominado por Carlos Sandroni de “Paradigma do Estácio”.(Sandroni, 2001,p.32) A definição dada por seu criador, Ismael Silva, esclarece a oposição entre o samba dos compositores da *Deixa Falar* e o samba executado até então: “O estilo (antigo) não dava para andar. Eu comecei a notar que havia uma coisa. O samba era assim: tan tantan tan tantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Aí a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbumpruburumdum” (Cabral, 1974:28). O propósito de Ismael Silva é a evolução do bloco mas, para tal efeito, seria necessário modificar o samba. Para Ismael parece tratar-se de uma evolução natural; para seus opositores, os sambistas ligados à Cidade Nova, trata-se de uma deturpação. O conflito reflete o embate de gerações. Sabemos que, como bem define Octavio Paz, “Em todas as sociedades as gerações tecem uma tela feita não só de repetições, como de variações; e em todas elas realiza-se de um modo ou de outro, aberta ou veladamente, a ‘querela dos antigos e dos modernos’.”(Paz, 1984,p.39)

O embate, nesse caso, não foi velado. O conflito é apresentado por Hermano Vianna, em *O mistério do Samba* (1995), no confronto entre os ícones de cada geração:

Numa discussão entre Donga e Ismael Silva, este dizia que *Pelo telefone*, composição “de” Donga, não era samba e sim maxixe; e aquele dizia que *Se você jurar*, composição de Ismael Silva, não era samba e sim marcha. Quem tem a verdade do samba?”(Vianna,1995,p.123).

A questão apresentada por Vianna a partir do cotejo entre os dois sambistas reedita a polêmica, mas não busca uma conclusão, uma resposta estanque para o questionamento. O antropólogo recoloca no plano discursivo a origem do samba, e conclui sobre a questão: “Verdade, raiz: esse não é o mistério de qualquer tradição? Toda tradição não exige sempre a formação de “hermeneutas” que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza?” (Idem, Idem)

A historiografia que versa sobre o samba aponta para a região da Cidade Nova, principalmente a casa de Tia Ciata, como o espaço de sua origem. A

residência não se faz mais presente. Em seu lugar foi aberta uma avenida, a Presidente Vargas em 1942, e posteriormente, na década de 80, é edificada uma escola municipal homônima em homenagem à antiga baiana. Mas, se as marcas físicas não se fazem mais presentes na cidade, no plano da memória Tia Ciata ainda a habita. “A importância a ela atribuída pelos cronistas do samba se deve especialmente a que *Pelo telefone*⁵, embora tenha em Donga seu autor oficial, teria sido na verdade uma produção coletiva gestada em sua casa.” (Sandroni, op. cit., p.100). O enaltecimento de Tia Ciata, por sua casa ter sido o palco da produção do primeiro samba gravado a fazer grande sucesso, corrobora com a desmistificação de que o samba seria uma manifestação cultural autóctone dos morros cariocas. Além de apresentar o samba como oriundo de um espaço geográfico divergente ao dos morros da cidade, rompendo com o imaginário carioca que exalta tal fixação.

E será a partir da gravação do samba-carnavalesco⁶ *Pelo telefone* que o samba, enquanto estilo musical, será inserido na sociedade carioca. Vale ressaltar que tal fato gerou muita polêmica entre os frequentadores da casa de Tia Ciata. A celeuma durou muitos carnavais e até hoje é ponto de pauta de muitas pesquisas sobre o samba. O que gerou tamanha discussão foi o debate sobre a real autoria da composição.

Donga, filho de outra tia baiana, Tia Amélia, habitual frequentador da casa de Tia Ciata, foi quem registrou a composição, mas a sua autoria é na verdade coletiva. A Donga podemos atribuir a alteração de algumas estrofes, mas, como observa Carlos Sandroni: “com efeito, pelo menos parte significativa dessa composição é fruto direto do *samba folclórico* tal como praticado no Rio, nas salas de jantar das tias baianas, no início do século XX.” (Sandroni, op. cit. p.118, grifo meu). Ao designar como folclórico o samba executado nas casas das tias baianas, Sandroni observa que Donga inaugura um novo momento do samba. Ao atribuir para si a autoria da composição, Donga retira do domínio público e, principalmente, insere o samba na reprodutividade técnica através de sua

⁵ No senso comum este samba é tido como o primeiro a ser registrado, mas, como analisa Roberto Moura: “*Pelo telefone* não seria o primeiro samba a ser gravado, antecedido por outros como o partido-alto de Alfredo Carlos Brício *Em casa de baiana* gravado em 1913, ou por *A viola está magoada* cantado por Baiano em disco de 1914. Seria, isso sim, o primeiro a fazer grande sucesso.” (Moura, 1983, p.77)

⁶ Utilizo a classificação dos próprios “autores” da composição. Além disso, no período de seu registro na Biblioteca Nacional, 1916, samba designava os encontros festivos nas ruas e nas casas das tias baianas. Era o samba-divertimento, como nomeia Carlos Sandroni (Sandroni, op cit, 108).

gravação. Sabemos que “um dos traços definidores da noção de ‘música folclórica’ é a ausência de autor conhecido” (Idem,p.145). A afirmação da autoria, mesmo que forjada por parte de Donga e Mauro de Almeida, retira os compositores do anonimato e fixa o samba numa esfera mais ampla da cultura da cidade, antes restrita às salas de jantar das tias baianas.

Tal qual o debate que Donga travou com Ismael Silva, a polêmica perpetrada pela gravação de *Pelo Telefone* também incide sobre uma mudança de paradigma. Se Ismael Silva, ao fundar a primeira escola de samba, inicia a oficialização dos blocos de carnaval, Donga, ao registrar a composição em seu nome, inaugura a inserção do samba enquanto produto comercial.

Se até então era necessário ir ao encontro da manifestação, freqüentar o samba-divertimento para ter contato com está musicalidade, com a gravação do samba basta agora ter contato com a sua reprodução técnica. A possibilidade de reproduzir a musicalidade que até então estava confinada ao espaço privado da casa de Tia Ciata retira a possibilidade de fixá-lo apenas como uma manifestação folclórica, agora ele passa a ser um ritmo vendável.

Mesmo inserido na era da reprodutibilidade técnica – ligado à modernidade, seja por sua própria gravação ou pelos temas que aborda, afinal de contas no célebre samba de Donga temos a alusão a uma invenção moderna: o telefone – o samba ainda irá deter uma pretensa aura folclórica relacionada em especial à sua origem.

Sabemos, como já foi dito acima, que o samba teve sua origem na Cidade Nova, mas encontramos a freqüente necessidade de fixar o samba como uma invenção autóctone dos morros. Assim, passa a ser apresentado como um produto “puro”, recém criado e longe de qualquer “contaminação” estrangeira. A autenticidade do samba recairia na possibilidade de observá-lo como um fenômeno que representaria a genuína cultura nacional. O samba, a partir desta leitura, seria produto da total separação entre o morro e o restante da cidade; e não, como atesta Hermano Viana, em *O mistério do samba*, uma construção dialógica, transcultural, entre classes e grupos étnicos.

A questão que deve ser colocada para esta premissa sobre a origem mítica do samba não repousa apenas na contestação desta visão, pois a resposta para este

argumento já foi oferecida por muitos estudos⁷. Acredito que tal percepção sobre a origem do samba potencializa outros debates, como a necessidade de apresentar o samba como uma manifestação originária do morro e, por conseguinte, o exame das conseqüências desta associação na formação do imaginário sobre a favela.

Meu intento não está em apenas analisar se a narrativa que fixa a origem do samba no morro é ficcional ou não. Não busco uma verdade sobre tal origem, desejo sim observar quais os efeitos originados a partir da representação da favela como espaço privilegiado do samba. O que importa não é analisar se esta concepção sobre o samba se aproxima do passado que a historiografia documentou, mas sim, seguindo os passos de Homi Bhabha, percebê-la como uma construção narrativa a partir do “tempo disjuntivo da modernidade da nação”. (Bhabha, 1998, p.202) Nesse sentido, contra as múltiplas “origens” do samba seria preciso oferecer um único relato como fonte de unificação tanto musical – o samba de “raiz” – e, posteriormente, da própria nação, já que rapidamente o samba é transformado em símbolo de um ideal de nação mestiça. A formulação de Homi Bhabha é esclarecedora nesse sentido: “(...) a força narrativa e psicológica que a nacionalidade apresenta na produção cultural e na projeção política é o efeito da ambivalência da ‘nação’ como estratégia narrativa.” (Ibidem,p.200).

Práticas de determinados grupos sociais – no caso, as comunidades ligadas ao samba – são apropriadas pelo discurso unificador da nação tornando-se, dessa forma, mais abrangentes e apagando as possíveis diferenças internas. Como observa Hermano Vianna ao analisar o projeto de construção do samba como símbolo da nacionalidade:

Como todo processo de construção nacional, a invenção da brasilidade passa a definir como puro ou autêntico aquilo que foi produto de uma longa negociação. O autêntico é sempre artificial, mas, para ter ‘eficácia simbólica’, precisa ser encarado como natural, aquilo que ‘sempre foi assim’. O samba de morro, recém inventado, passa a ser considerado o ritmo mais puro, não contaminado por influências alienígenas, e que precisa ser preservado (afastando qualquer possibilidade de mudança mais evidente) com o intuito de se preservar também a ‘alma’ brasileira. Para tanto, é necessário o mito de sua descoberta, como se o samba de morro já estivesse ali, pronto, esperando que os outros brasileiros

⁷ Acredito que as pesquisas de Roberto Moura, **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**; Carlos Sandroni, **Feitiço Decente**; assim como a realizada por Hermano Vianna, **O mistério do samba** são trabalhos profícuos acerca da origem do samba. Ao fixarem como lugar de origem do samba espaços distintos aos morros do Rio de Janeiro, tais pesquisas incidem na desmistificação de uma origem autóctone para o samba.

fossem escutá-lo para, como que numa súbita iluminação, ter reveladas suas mais profundas raízes. (Vianna, op. cit, p.153)

A leitura de Hermano Vianna aproxima-se da exposta por Eric Hobsbawn e Terence Ranger em *A invenção das tradições*. Neste livro, os historiadores afirmam que as nações modernas são erguidas sobre um paradoxo: por um lado, existe um ensejo em vincular as nações ao passado imemorial. Esta estratégia tem por objetivo nomear essas comunidades humanas como “naturais” e “espontâneas”, alienando-as da temporalidade histórica. Entretanto, a pretensa atemporalidade da nação deve ser compreendida como uma construção dentro do panorama histórico: uma invenção da tradição.

É interessante notar que muitas vezes erguem-se contra este discurso mítico unificador, contrariando a narrativa totalizadora edificada pela tentativa de criação de uma comunidade imaginada, para citar um conceito de Benedict Anderson (Anderson, 1996). Encontramos este relato dissonante nos depoimentos dos sambistas ligados ao samba da Cidade Nova, ou como classificou Cláudia Matos, velhos sambistas: “É possível que o samba não tenha se originado no morro, e isso é negado pela maioria dos velhos sambistas (...)” (Matos, 1982, p.27). A fala de Heitor dos Prazeres, um “velho sambista”, em entrevista a Muniz Sodré é esclarecedora nesse sentido:

A música era feita nos bairros: ainda não havia favelas, nem os chamados compositores de morro. O morro da Favela era habitado só pela gente que trabalhava no leito das estradas de ferro (mineiros, pernambucanos, e remanescentes da Guerra de Canudos). O samba original não tinha, portanto, nenhuma ligação com os morros. (Sodré, 1998, p.86).

Outro depoimento que coloca em tensão a origem do samba no morro é o dado por João da Baiana aos pesquisadores do Museu da Imagem e do Som :

O samba saiu da cidade. Nós fugíamos da polícia e íamos para os morros fazer samba. Não haviam essas favelas todas. Existiam a Favela dos Meus amores e o Morro de São Carlos, mais conhecido por Chácara do Céus. Nós sambávamos nesses dois morros.[...] Mas o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos, para fugir da polícia que nos perseguia. Os delegados Meira Lima e o Dr. Querubim não queriam o samba. (MIS, 1970, p.63. Apud. Matos, 1982, p.28)

Soma-se a estes depoimentos o samba “É batucada”, de Caninha, ganhador do primeiro concurso de oficial de músicas de carnaval, em 1933: “Samba no morro não é samba, é batucada/ Cá na cidade, a história é diferente/ Só tira samba, malandro que tem patente”.

A necessidade de negar a origem do samba no morro, ou colocar em oposição o “samba original”, como fala Heitor dos Prazeres, à batucada, mencionada por Caninha, deve ser analisada primeiramente tendo à luz o lugar de fala destes sambistas. Já foi dito acima que estes eram “remanescentes” do samba da Cidade Nova, são velhos sambistas, mas o que implica tal definição? Significa que estes depoimentos retêm uma pretensa verdade sobre as origens do samba, são revestidos de uma aura testemunhal, criam um julgamento sobre tal origem. Ao definir como batucada o ritmo musical praticado nos morros, Caninha distingue os dois ritmos e desmistifica o samba do morro: “O samba no morro não é samba”. A fala de João da Baiana expande esta tênue fronteira entre samba e morro, pois, além de negar tal origem, o compositor apresenta-se como o realizador do contato e presença do samba nos morros: “o samba não nasceu no morro, nós é que o levávamos para fugir da polícia”.

Contra estas falas surge uma definição acadêmica do que seria o samba, como observa Giovanna Dealtry: “A historiografia do samba (...) acabou por perpetuar a idéia de que o samba carioca é o samba de morro e que as composições de Donga, Sinhô, Caninha etc [os sambistas da Cidade Nova] se aproximam mais do maxixe” (Dealtry, op. cit, p.57). A afirmação de que as composições dos sambistas da Cidade Nova não são sambas, mas sim maxixe, pode ser compreendida como uma tentativa de desqualificar o espaço do asfalto como origem do samba. Para a conversão dos fatos em uma narrativa única e totalizadora, é necessária, portanto, uma (re)criação do passado, somando os fatos históricos com o intuito de unir grupos distintos sob o signo da nação: “Ora, a essência de uma Nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e que todos tenham esquecido muitas coisas.” (Renan, 1997, p. 20).

É necessário, assim, que todos tenham esquecido que o samba não se origina na favela. A estratégia de inserir tal narrativa no imaginário coletivo nacional fica a cargo da ação pedagógica da nação, que age com o intuito de formular uma narrativa que edifique uma memória imaterial, posicionada na inatingível temporalidade de um discurso mítico. Sobre este tópico Homi Bhabha definiu estas narrativas como uma representação que sobrevive de uma pretensa continuidade autogeradora.

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado *por si próprio*,

encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração. (Bhabha, op. cit, p. 209)

A pretensa narrativa que investiga formas sociais autogeradoras propõe assim a definição de nação essencialista, que propaga identidades nacionais como formas inatas dos indivíduos que formam estas comunidades. A presença de uma noção autogeradora é tamanha no discurso sobre o samba que, mesmo com evidências que apontem para uma narrativa que se oponha ao mito do samba do morro, a crítica, com o intuito de reordenar o mito, apresenta o samba como manifestação genuína das classes populares, como podemos observar em Sergio Cabral:

Os mesmo fatores do desenvolvimento urbano que determinaram o crescimento das favelas contribuíram também para o aumento da população suburbana. Tal como os favelados, grande parte da população suburbana era de cariocas, fluminenses, capixabas, pernambucanos, mineiros e baianos – nessa ordem. Embora seja de bom senso acreditar-se que as camadas da população com maiores oportunidades no mercado de trabalho tenham preferido os subúrbios às favelas, em muitas regiões suburbanas a diferença entre favelados e suburbanos não era muito grande. (Cabral, 1974, p.61)

Da semelhança entre as manifestações culturais decorre a necessidade de apresentar o suburbano “tal como os favelados”, afirmando a indissociabilidade entre o samba e a favela. O samba é apresentado como a essência destes grupos, como se estivesse literalmente impresso nos genes da camada popular, fazendo parte da natureza essencial dos negros e/ou pobres.

A insistência em demarcar o samba como manifestação dos morros do Rio de Janeiro revela uma nova concepção sobre a favela, potencializada pela idéia de segregação que envolve o imaginário sobre este espaço. Uma vez que as favelas mesmo inscritas no espaço urbano carioca há mais de um século, usualmente são representadas como um espaço social segregado da cidade. Minha análise das primeiras crônicas que tematizam a favela evidenciou este aspecto; seja em Olavo Bilac ao afirmar que a favela “está recuada no espaço e no tempo”(Bilac,1907); ou em João do Rio que classifica a favela “como [uma] cidade dentro da grande cidade”(Barreto, 1975,p.54); e por fim Benjamim Costallat que observa na favela “uma cidade dentro da cidade, perfeitamente diversa e absolutamente autônoma.”(Costallat, 1993,p.37); a favela sempre é apresentada como um espaço social independente do restante da cidade, detentora de uma temporalidade

difusa, localizada num espaço segregado. E será sobre este tópico que a construção mítica do samba ganha espaço.

Devido a sua crescente separação da cidade, a favela passa a ser vista como local de preservação do mais genuíno, mais puro e representativo ritmo brasileiro. Exemplo disso é a afirmação de Mário de Andrade em *Música, doce música*: “Felizmente, no ar mais alto dos morros, o samba continuava a batucar, ignorado, formando-se com mais liberdade e pureza, na fraternidade das macumbas e dos cordões de carnaval.” (Andrade, 1976, p.323)

A favela, narrada a partir do discurso fundador do samba do morro, surge então como o espaço idílico que poderia, devido a sua própria organização espacial, criar e preservar o ritmo que pertence à natureza dos indivíduos que lá habitam. E, se o traçado das vielas e becos das favelas facilitava a fuga de João da Bahiana durante uma perseguição policial, encontramos na análise de Ana Maria Rodrigues esta mesma configuração da favela como o fator primordial para a preservação do samba: “É nas favelas que o samba tem oportunidade de evoluir, de se fortificar, em razão das características geográficas das favelas e suas formas peculiares de edificações, dificultando, automaticamente, a chegada de estranhos”.(Rodrigues,1984,p.31) A análise de Ana Maria Rodrigues além de reforçar a idéia de pureza do samba do morro, apresenta também uma noção de resistência. A favela emerge como espaço inviolável, preservando o samba de qualquer tentativa de usurpação de “estranhos”, entendendo-se como tal o branco burguês. Argumento similar pode ser encontrado nos ensaios críticos de José Ramos Tinhorão, que busca apresentar o samba como uma manifestação estritamente ligada a uma classe popular detentora de uma base cultural própria. A defesa da autenticidade do samba recai, nesses termos, na acusação de expropriação da cultura negra e popular. A utilização do samba como instrumental melódico em composições, tidas por Tinhorão como brancas, é vista de forma negativa e como ações que demonstram a usurpação do samba, como podemos observar na passagem abaixo:

No caso especial do Brasil, a realidade desse mecanismo de dominação cultural [o mercado internacionalizado] gerou uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média se foi apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural. (Tinhorão, 1969, p.09)

Nesse raciocínio, a "classe média branca e internacionalizada" se apropria da essência material da música brasileira. O resultado desta ação é a total diluição da cultura negra popular em estruturas e ornamentos ditados pela indústria cultural internacionalizada, cuja matriz se encontraria fora do espaço do "nacional-popular":

O amoldamento progressivo da chamada música do meio do ano ao gosto internacional, desde o samba-canção abolido da década de 40, tinha conseguido descaracterizar por tal forma o que ainda existia de ligação com as fontes de tradição popular brasileira, que a música urbana, ao nível da classe média ia entrar numa nova fase: a de procurar no chamados 'sons universais' propostos pela indústria do disco, a fim de obter o alargamento do mercado em nome da cultura de massa. (Idem, p.127)

Se na crítica encontramos de modo freqüente a defesa de uma origem mítica e idílica do samba, será nas composições de inúmeros sambistas que tal idéia se faz mais presente. No entanto, a proposta de leitura que aqui é apresentada configura-se apenas como uma das muitas formas de interpretação da favela no samba e na chamada Música Popular Brasileira. Exemplo disto é o levantamento do cancionário realizado por Jane de Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier a cerca do tema favela. O resultado da pesquisa pode ser encontrado no artigo "A palavra é: favela", publicado no livro *Um século de favela*, organizado por Alba Zaluar e Marcos Alvito. Jane de Souto e Maria Marcier abordam justamente as diferentes tematizações da favela na música brasileira; podendo ora ser vista como espaço do pobre, como lugar da marginalidade urbana ou questão social.

A leitura das composições que abordam a favela a partir de uma idealização deve ser revestida pela cautela, pois "a independência própria ao universo poético permite ao compositor criar um morro mítico" (Resende, 2002, p.127). O morro narrado a partir da verve poética dos compositores é potencializado a uma esfera singular, detentora de uma aura imaculada que se opõe à cidade. Exemplo disto é o samba *Alvorada*, do compositor Cartola, gravado em 1974:

Alvorada lá no morro, que beleza
 Ninguém chora, não há tristeza
 Ninguém sente dissabor
 O sol colorindo é tão lindo, é tão lindo
 E a natureza sorrindo, tingindo, tingindo
 (...)

A idealização do amanhecer no morro é construída a partir de um tom poético, que afirma um sentimento intrínseco ao morro: a felicidade. Mesmo não abordada literalmente, a felicidade está presente como consequência natural do fato de que na favela “ninguém chora, não há tristeza”. A poética de Cartola [re]constrói a realidade da favela, além de apresentá-la como espaço privilegiado da natureza, em oposição à urbanização da cidade.

A tematização de uma favela idílica, assim como a abordagem de temas como o amor e a mulher, nas composições de Cartola é vista por Claudia Matos como a “influência de um discurso literário, branco, burguês, que se faz notar no rebuscamento das metáforas como nas colorações idealizantes, melancólicas e freqüentemente escapistas. que marcam sua visão de mundo”(Matos,1982,p.46). A influência, comprovada pela presença dos livros de Olavo Bilac, Castro Alves e Gonçalves Dias na estante de Cartola, é tida como negativa pela autora, que observa neste processo “a contaminação do discurso proletário de valores semelhantes aos de um discurso burguês previamente escrito, previamente inscrito na cultura” (Idem, Idem). Nesse raciocínio, tal influência favorece a “obliteração das fronteiras de classes, e não à tomada de consciência de tais fronteiras.” (Idem, Idem).

A constatação da influência é correta, mas Claudia Matos realiza uma operação analítica semelhante à criticada por Silviano Santiago: “o discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta”(Santiago, 2000, 18). A estrela a qual Silviano faz menção se materializa nas obras que exercem influência na construção poética de Cartola, que guia o compositor na elaboração de um discurso lírico que possa representar a favela. Ao colocar em detrimento a obra de Cartola por sua assimilação de autores do espaço canônico, observando que com a utilização de tal estratégia poética “o sambista deixa de buscar e de pôr em relevo sua própria individualidade cultural” (Matos, op cit, 47), a autora reivindica um status de autenticidade ao discurso do sambista.

Nessa leitura não é observada a diferença, apenas a semelhança. Mesmo afirmando que “a influência não se dá aí à maneira de uma imitação subversiva do produto originário das classes dominantes” (Idem, Idem), Matos incorre no equívoco de reiterar um discurso crítico que julga a fala do subalterno (nesse sentido, os sambistas) como formas inatas da cultura popular, revestida de uma peculiar genuinidade. É buscada uma representação que coloque em relevo a

condição do enunciador do discurso, que, além de tematizar a exclusão, elabore em suas próprias nuances formais de linguagem uma manifestação textual de sua situação proletária. Nesse sentido, “ser negro e compor a partir de premissas culturais burguesas e brancas, no sentido apontado por Matos, talvez seja um fator não de apagamento das fronteiras de classe, mas um modo de avanço sobre tais obstáculos.” (Dealtry, op cit, 88).

A utilização da linguagem poética nas composições de Cartola, mesmo assumindo feições aparentemente escapistas, incide na valorização da sua própria condição de proletário a partir da exaltação da favela. Contra uma percepção do morro que o apresenta como manancial de pobreza, encontramos a construção do espaço que se afirma positivamente.

O impulso por uma valorização do lugar e reconhecimento da sua condição de favelado se faz de modo freqüente no samba. Em certas composições tal valorização obtém uma dupla inserção através do samba. Pois além de ser o veículo para a exaltação do morro, o próprio samba surge como elemento capaz de singularizar a favela. *A voz do morro* (1955), de Zé Kéti, ilustra de forma clara esta estreita ligação:

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei do terreiro
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões de corações brasileiros
 Salve o samba, queremos samba
 Quem está pedindo é a voz do povo de um país
 Salve o samba, queremos samba
 Essa melodia de um Brasil feliz

Por um recurso metonímico, o favelado transforma-se no próprio samba e, por extensão, na representação única da voz do morro. A alegria, assim como na composição de Cartola, surge no espaço “pertinho do céu” – para citar a composição de Herivelto Martins, *Ave Maria no morro*, de 1942: “Lá não existe felicidade de arranha-céu / Pois quem mora lá no morro já vive pertinho do céu”. E será este sentimento próprio da favela que, através do samba, toma a forma da única melodia capaz de unificar o país. Claro é que este processo se iniciara durante o primeiro governo varguista, em especial com o incentivo aos sambas

apologéticos nacionalistas⁸. Porém, é interessante perceber que os próprios compositores e intérpretes vindos dos morros validam esta “tradição.” No samba de Zé Kéti, a exaltação da favela provém de sua valorização como detentora de uma cultura que possibilita a reestruturação da nação brasileira potencializada a partir de um desejo da própria população brasileira. Se, por um lado, o morro continua a ser um local à parte, distante da cidade oficial, por outro, de maneira paradoxal, é o samba que será capaz de propiciar uma maior igualdade entre estes diversos mundos.

De forma similar é isto que defende a composição de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, *O morro não tem vez*, de 1963:

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Morro pede passagem
Morro quer se mostrar
Abram alas pro morro
Tamborim vai falar

É um, é dois, é três
É cem é mil a batucar
O morro não tem vez
Mas se derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

A comunhão que a canção apregoa ocorrerá num tempo futuro, “quando derem vez ao morro”, e irá eliminar as possíveis diferenças entre o morro e a cidade, propiciando assim a criação de uma unidade. A “vez”, aqui, toma lugar da “voz” do samba de Zé Kéti, e insiste na idéia de um espaço ofertado pelo outro. É o “outro” que facultaria ao morro a possibilidade de “se mostrar”, ainda que culturalmente e numericamente essa realidade seja expressiva. Resta ao morro esperar pela sua vez.

Outra idéia que se faz presente nas duas composições é a abordagem das inúmeras favelas a partir da simples denominação de morro. Apesar dos compositores visarem uma defesa da cultura popular, o uso indiscriminado da palavra morro implica em uma homogeneização. Sabemos que, como afirma

⁸ Para uma melhor elucidação da relação entre sambistas e Estado Novo, sugiro a leitura de Claudia Matos, *Acertei no milhar*(1982); e Adalberto Paranhos, *O roubo da fala*. (1999).

Chico Buarque em *Estação derradeira*, “cada ribanceira é uma nação”, com uma cultura, uma origem e uma tradição musical que lhe é própria.

Estação derradeira apresenta-se em um pólo antagônico às composições citadas não apenas por apregoar uma distinção entre os morros. Ela traz uma certa melancolia ao perceber a impossibilidade de unificar a cidade através do samba. A cidade configura-se como nações isoladas, resguardadas pela pesada munição de ambos os lados. É o confronto entre a favela com suas feições contemporâneas (a composição data do ano de 1987) e a construída na poética do sambas citados que impulsiona a canção:

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai, ai

Rio do lado sem beira
Cidadãos
Inteiraente loucos
Com carradas de razão

À sua maneira
De calção
Com bandeiras sem explicação
Carreiras de paixão danada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada

Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir sua batucada, ai ai

Mangueira torna-se a “derradeira estação” do samba, surgindo como único refúgio e única detentora da expressão musical que outrora, supostamente se fazia presente em todas as favelas. Contra uma perspectiva que revela a dinâmica perversa do tráfico de drogas, a única fuga é a dissimulação do presente através da visão ocultada. “Nublai minha visão” clama o eu lírico ao padroeiro do Rio; corpo atravessado pela violência. O desejo é não testemunhar “a fogueira desvairada” que poderá pôr em chamas o imaginário edênico de uma cidade. Para tal, faz-se necessário refugiar-se na escuridão da própria existência, encontrando na memória o único ponto de equilíbrio.

Podemos ver na composição a confluência temporal de diversos “Rios de Janeiro”: a “civilização encruzilhada” entre uma cidade presente ainda na memória e outra esmagada pela crescente violência. Ainda que o refrão de *Estação Derradeira* proponha uma espécie de retorno ao espaço protegido do morro, o corpo da canção evidencia o conflito, a tensão, entre as representações da cidade. A síntese, nesta leitura, não é mais possível.

Este caminho – em que os tempos não mais se excluem – está presente em diversas composições contemporâneas, como na abertura da música *Bloco rap Rio*, de Fernanda Abreu, gravada em 1996. Ao unir diferentes temporalidades e percepções, é criado um espaço intersticial através da utilização da bricolagem, artifício que é próprio da música eletrônica que utiliza *sampler*. Nesses termos, Fernanda Abreu parafraseou/*sampleou* Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Juliano Rasta e Kátia, com o intuito de reescrever o imaginário da cidade, e, assim, oferecer uma outra possibilidade de representação da favela.

O morro não tem vez
E o que ele fez já foi demais
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro
Toda a cidade vai cantar

Eu só quero é ser feliz
Andar tranqüilamente na favela onde eu nasci, é
E poder me orgulhar
E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Não é mais possível atribuir sentidos de valor absoluto. O *funk* carioca, muitas vezes desprestigiado, soma-se ao clássico de Tom e Vinicius pela voz pop de Fernanda Abreu. A releitura de ambas composições cria uma reestruturação

dos tempos, unindo o morro com feições passadistas à favela contemporânea. Ao *samba bossanovista* idealizador soma-se o *funk* vociferador. Nessa junção, o canto que será vertido na cidade quando for ofertada a vez ao morro não será apenas a enunciação burguesa através de uma musicalidade que é própria da favela. A cidade cantará, em coro com o morro, o desejo de apagamento da violência a partir do referencial da favela. Tempos sincrônicos com musicalidade polifônica, novos caminhos na tentativa de construção de um olhar sobre as favelas do Rio de Janeiro atravessadas pela violência.

3.

A favela na ficção literária contemporânea

3.1.

Paulo Lins: A favela vista de dentro.

A partir de meados de 1990, é possível observarmos um crescente número de narrativas ficcionais que trazem em seu bojo a tematização da exclusão social das favelas, assim como da violência urbana. Mas é necessário afirmar que esta tematização presente nestas obras apresenta um diferencial em relação a outras obras literárias, pois mesmo sendo produções ficcionais reivindicam uma autenticidade testemunhal; uma vez que são construídas por sujeitos que residem, ou residiram, no mesmo espaço da exclusão que narraram em suas obras. Certamente foi a publicação do romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que inaugurou este novo perfil, ou, talvez, modelo narrativo. E *Capão Pecado* (2000), de Ferréz¹, o fortaleceu². Ambos os romances possuem características muito próximas: uma linguagem naturalista produtora de um maniqueísmo, muitas vezes, essencialista; são narrativas ligadas ao território de uma favela; e além disso, foram escritos por moradores destes espaços periféricos.

A publicação destes romances transcendeu os debates centrados na fatura do texto e em suas relações com o entorno literário imediato. A crítica, de forma corrente, tem se voltado para a leitura destes textos com o objetivo de avaliar a inserção de uma narrativa produzida por um autor usualmente distanciado do campo literário. A análise empreendida por Benedito M. Rodrigues, publicada no artigo “Mutirões da palavra: literatura e vida comunitárias nas periferias urbanas” (Rodrigues, 2003), é um bom exemplo disto. Por investigar a forma como o marginalizado se insere no discurso literário, Benedito acaba descartando a formação de um exame do próprio discurso destes autores. Dessa forma, *Cidade*

¹ Pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva. O pseudônimo forma um híbrido entre dois líderes de dois movimentos populares no Brasil: Virgulino Ferreira, Lampião e Zumbi dos Palmares.

² Utilizo como referência estes dois romances por se tratarem de obras que abordam a temática pertinente a este estudo: a favela. Mas poderia citar outros exemplos na qual as mesmas características podem ser arroladas. Um bom exemplo disto são as narrativas que possuem como tema o presídio (hoje desativado) do Carandiru.

de Deus e *Capão pecado* são lidos como dados sociológicos, esquecendo da compreensão do discurso que é veiculado nestas obras. Por esse viés, os autores passam a ser vistos como objeto e não como sujeitos do processo simbólico literário. Nesse sentido, é valorizado o papel social destes autores. Foi com este olhar que também se fixou a análise do primeiro texto crítico que saudou o lançamento de *Cidade de Deus*: “Uma experiência artística incomum”(1997), do ensaísta paulista Roberto Schwarz. A singularidade alardeada pelo crítico provém da constatação da origem do discurso, da percepção de que o local da enunciação é o mesmo do objeto. Sobrepostas as duas esferas, é criado um espaço de conjugação entre sujeito e objeto. Ao apresentar-se como ex-morador da favela por ele romanceada, Paulo Lins passa a ser “personagem, ator, agente que se situa naquele mesmo espaço físico, arquitetônico e simbólico de exclusão de que fala.”(Resende, 2002, p. 158).

Podemos afirmar que em *Cidade de Deus* e *Capão pecado* estão alocadas as duas formas de considerar a relação entre escrita e os excluídos apresentadas por Alfredo Bosi. Segundo o autor “a primeira [forma], em geral praticada pelos historiadores de literatura, consiste em ver o excluído social ou marginalizado como objeto da escrita.”(Bosi, 2002, p. 257) Nesta leitura busca-se a análise da forma como a exclusão é abordada, quais as categorias utilizadas pelos autores para narrarem a marginalidade. Já a outra forma é observar o processo contrário, “em vez de tomar a figura do homem sem letras como objeto, procura-se entender o pólo oposto: o excluído enquanto sujeito do processo simbólico.”(Idem, p. 259). Percebemos, na leitura dos romances citados, a encenação de uma dupla inserção do marginalizado na produção literária contemporânea, como proclama Ferréz no prefácio à coletânea *Literatura Marginal*: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz, 2005, 09).

Assim, é colocada em evidência a possibilidade de narrar as margens a partir do próprio referencial. Não apenas uma representação da marginalidade, um retrato, mas ela própria encenada na produção textual. Mas, se tal experiência artística é incomum, como classificou Roberto Schwarz, ela não é de certo inédita. A publicação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 1960, pode ser tomada como uma das primeiras experiências literárias de um marginalizado versando sobre sua própria condição. O resultado desta dupla inserção do excluído nas páginas da literatura brasileira foi o sucesso expresso no número de vendas do

livro, cerca de dez milhões de exemplares no mundo todo. Se no âmbito nacional esta experiência literária causou impacto e curiosidade por parte dos leitores em conhecer o cotidiano de uma favelada e assim ter contato com um Brasil ainda pouco falado, no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, a recepção de *Quarto de Despejo* foi impulsionada pelo valor testemunhal da obra, sendo lido não apenas como uma produção artística, mas também como um documento que apresenta uma “verdade” sobre o Brasil. O sucesso foi efêmero, e “o descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar”(Vogt, 1983, p.206). Se o caráter documental e testemunhal a obra de Carolina Maria de Jesus despertou paixões no exterior, no Brasil este valor testemunhal foi muito questionado. O crítico literário Wilson Martins, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 23 de outubro de 1993, afirmou que “Carolina é um produto da mão de Audálio Dantas³”(Apud: Levine, 1996, p.22). A crítica mais fecunda foi realizada por Anthony Leeds e Elizabeth Leeds. Os autores analisam que “o livro de Carolina Maria de Jesus, foi ávida, mas não criticamente, lido pelos Brasileiros.”, e em nota explicam qual seria a leitura crítica que deveria ser realizada:

Vários cuidados deveriam ser tomados na leitura de Carolina Maria de Jesus: a) o livro foi de maneira clara, amplamente organizado por seu descobridor, um jornalista; b) consideramos bastante possível que na verdade, o livro não tenha sido totalmente escrito por Carolina; c) o livro serviu claramente às operações da carreira do jornalista; d) Carolina não é certamente uma representante característica dos dois mil [sic] moradores de favelas no Rio de Janeiro que conhecemos, como mostramos aqui, embora seja concebível que a população das favelas de São Paulo seja diferente. É verdade que as favelas de São Paulo são menores e mais pobres que as do Rio de Janeiro. (Leeds e Leeds, 1978, p.87)

E de certo o livro não foi totalmente “escrito” por Carolina, pois é possível observamos a interferência de Audálio Dantas no processo de “tradução” do texto manuscrito de Carolina Maria para o sistema letrado. Os questionamentos realizados por Leeds e Leeds quanto à autenticidade do testemunho de Carolina são problematizados por Elzira Divina Perpétua em artigo intitulado: “Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”(Perpétua, 2003). Ao realizar uma comparação entre o manuscrito original de Carolina e o texto publicado, Elzira observa que no texto publicado foram

³ Jornalista de São Paulo que “descobriu” Carolina durante uma reportagem na favela em que a mesma residia.

realizados acréscimos, substituições e supressões. No deslocamento do discurso de Carolina das páginas manuscritas – forma na qual a autora possuía total domínio sobre a sua escrita – para as páginas impressas – momento em que o jornalista Audálio Dantas rege a seleção do texto – é possível observarmos a interseção de duas idéias distintas sobre a favela. O resultado disto é a criação de um novo espaço de enunciação, que se fixa no cruzamento da idealização de uma escrita contra a favela, representada por Carolina e do desejo de uma expressão literária pela favela, representada pelas supressões de Audálio Dantas. Não existe o hibridismo, mas sim o ato de silenciar a voz que emerge de um contexto periférico, utilizando para tal os mecanismos da cultura prevalecente.

Depois de ler *Quarto de despejo*, sabemos que ele encena a vivência de uma mulher, negra e favelada, mas não travamos contato com a imagem que Carolina produziu de si mesma nos seus manuscritos: complexa, multifacetada, proteiforme e até contraditória.(Perpétua, p.80, 2003)

Mas é necessário um contraponto entre Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins, sabemos que Carolina apresenta-se a partir de um discurso testemunhal, marcado por sua escrita em forma de diários, que retifica a sua condição de objeto em um possível detrimento de seu lugar de sujeito. Em Paulo Lins encontramos a materialização de um discurso literário que potencializa o lugar da enunciação, uma vez que mesmo sendo ex-morador da favela homônima, o autor é formado em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e durante oito anos foi assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Dessa pesquisa emergiu uma série de estudos que possuem como foco a favela Cidade de Deus e a criminalidade; parte destes estudos está publicada nos livros *A máquina e a revolta* (1985) e *Condomínio do Diabo* (1994), ambos assinados pela antropóloga.

Problematizar o local de enunciação destas obras é de certo uma análise pertinente, uma vez que objetiva verificar como o sujeito marginalizado narra sua condição de excluído. O questionamento feito por Alfredo Bosi, em “A escrita e os excluídos”, serve-me como guia para enveredar por este exame: “O que me move é pensar o excluído como agente virtual da escrita, quer literária, quer não literária. Como o excluído entra no circuito de uma cultura cuja forma privilegiada é a da letra de fôrma?”(Bosi, 2002, p.261). Nesta perspectiva, saber “de onde se fala” parece, sem dúvida, ser uma exigência da qual este pensamento crítico não pode se esquivar. E uma das conseqüências imediatas desta discussão diz respeito

à instância da possibilidade de enunciação deste sujeito periférico. O questionamento realizado por Gayatri Spivak sobre a possibilidade de expressão do subalterno⁴ reflete este posicionamento. Em seu já clássico ensaio “Can the subaltern speak?” (Spivak, 1988, p.271), a autora aborda as diversas impossibilidades de fala dos sujeitos localizados em espaços periféricos e critica as apropriações que se realizam a partir da fala destes. A resistência teórica de Spivak, no entanto, não se interessa em promover a constituição do sujeito marginalizado, ou seja, dar voz ao subalterno, mas insiste na impossibilidade de traduzir o discurso do subalterno para o discurso do opressor, como se este último fosse, inquestionavelmente, o lugar por excelência onde se configuram as forças políticas discursivas que atiraram estes sujeitos/personagens à margem da sociedade. A rejeição de Spivak por dar voz aos subalternos está calcada na constatação de que seja como objeto – retratado na sua condição de vítima – seja na condição de sujeito – quando recebe o benefício da fala através da qual tem ocasião de se expressar – a sua imagem e a sua voz, em ambos os casos, já são elementos de uma mediação própria ao código lingüístico e cultural dominantes. E a fala do subalterno, independentemente de sua forma enunciativa, é apropriada pela cultura dominante.

Os apontamentos de Gayatri Spivak estão fixados em duas instâncias: a primeira sobre a impossibilidade de fala autônoma do sujeito periférico e a segunda na forma como este discurso será apropriado pela cultura dominante, transformando o sujeito da enunciação em objeto. Sobre a primeira premissa de Spivak considero-a incompatível com a análise que farei de *Cidade de Deus*, pois Paulo Lins detém os códigos lingüísticos necessários para a feitura de seu discurso⁵.

Já em relação à segunda premissa de Spivak, a compreensão da fala do excluído apenas como objeto e não como sujeito, julgo indispensável debater a posição diferenciada que Paulo Lins detém, não apenas no espaço literário, mas

⁴ Utilizo o termo subalterno com o desejo de aludir ao ensaio de Spivak.

⁵ A crítica feita por Spivak repousa na leitura de textos de sujeitos não detentores dos códigos lingüísticos para a enunciação de seu discurso de forma autônoma na cultura dominante ocidental, lembrando que a autora parte do referencial dos excluídos indianos. Acredito que sobre esta instância, estes apontamentos sugerem novas leituras para a análise de outras autoras, a citar: Rigoberta Menchú, Domitila Barrios e Carolina Maria de Jesus; uma vez que são discursos mediados por um intelectual que objetivam “traduzir” de uma esfera oral – no caso de Menchú e Barrios – para a letra de fôrma. Já em Carolina o processo de tradução ocorre na transcrição de sua escrita privada dos seus diários para uma esfera pública.

principalmente em sua própria comunidade. Vale ressaltar que mesmo inserido no bairro romanceado o autor está excluído do cotidiano focalizado pela narrativa: o crime. É criada uma narração diversa, quem narra está posicionado numa fronteira, entre a cotidiano dos criminosos e a socialização dos outros moradores. não pertencentes ao mundo do crime. Dessa forma, não é possível observar em Paulo Lins a criação de um relato estreitamente testemunhal. O que é narrado é fruto da observação de um ponto distinto das ações criminosas. Todavia, podemos perceber que o próprio autor tende a se apresentar como objeto do espaço narrado, como conhecedor das regras do tráfico de drogas e do cotidiano dos bandidos. Dessa forma, mesmo sendo graduado em Letras, ex-auxiliar de pesquisa de uma renomada antropóloga e poeta; Paulo Lins utiliza sua identidade de ex-morador de uma favela para oferecer maior autenticidade para sua produção. A análise de Karl Eric Shøllhammer apresenta novas perspectivas para pensarmos a relação entre sujeito e objeto na obra de Paulo Lins:

(...)personagem, tipo social e circunstância narrativa tendem a se confundir e cujo maior esforço é a recriação dos laços entre fatores determinantes e dos elementos significativos do ambiente descrito, tela de fundo intransponível e motivadora da ação narrativa.(Shøllhammer, 2004, p.223)

A tela de fundo à qual Shøllhammer faz referência é não somente o espaço da favela, mas sim a favela vista a partir da indissociabilidade entre este território e a violência. O crime passa a ser a principal justificativa para a feitura do romance, não apenas uma inspiração, mas a sua própria existência serve como impulso criador para a elaboração dos discursos. O narrador está atrelado a esta esfera, necessita deste evento para existir. A opção por centrar a narrativa no crime é apresentada ao leitor no início do romance pelo narrador, evidenciando a tomada de decisão por uma só instância:

Vou descer de bicicleta! – anunciou o irmão de Buscapé. (...)
Montou na bicicleta, inclinou o tronco para o guidon, largou-se morrinho abaixo. (...)
Tamanha foi a empolgação que desceu novamente, aumentou a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna pro alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... *Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...*(Lins, 1997, p.21-22. Grifo meu)

A mudança de foco, perpetrada na passagem acima, além de revelar a dualidade existente na favela da Cidade de Deus, assevera a inserção de uma narração fixada numa só temática, monumentalizando ações e eventos antes

espraiados no recôndito espaço da memória dos moradores da favela. Ao optar por construir uma narrativa que tem como foco o crime e sua ascensão na localidade de Cidade de Deus, Paulo Lins lança mão de abordagens sociológicas e antropológicas, as mesmas coletadas quando participava da pesquisa coordenada por Alba Zaluar. Dessa forma, Lins constrói uma relação diferenciada com o tema romanceado por ele, pois o crime passa a se inserir na narrativa através de uma moldura científica, abordado por uma visão naturalista, com o desejo de confirmar, na ficção que se quer literária, uma tese anteriormente defendida. Como observou Vilma Costa Tavares:

Com relação ao autor, deve-se levar em conta que é um morador do bairro, vizinho e amigo de muitas pessoas que lhe inspiraram os personagens. Teoricamente, está dentro do mesmo espaço físico, que descreve e problematiza em sua narrativa. Entretanto, no recorte que estabelece e privilegia, está fora. Não participa do mundo do crime e do imaginário no qual este se insere. A ele tem acesso pela proximidade e não, propriamente, pela inserção pessoal.(...) Sua posição é de intelectual que estuda as relações sociais, apoiado e subsidiado por instituições como a Antropologia, a Sociologia e a Literatura. O dado novo é que não está distante, como a maioria dos estudiosos. Está, literalmente, no meio do tiroteio, do fogo cruzado de uma violência urbana vivida no cotidiano.(Tavares, 2001, p.141-142)

A escolha por este foco da narrativa coloca em evidência uma representação da favela muito veiculada na mídia impressa e televisiva, sobretudo nos discursos de caráter jornalístico: a indissociabilidade entre favela e criminalidade⁶. Mesmo originada no espaço da favela, a enunciação não rompe com a imagem que fora forjada para este espaço. Na verdade esta imagem é reforçada e reinventada, dotada agora de maior realismo e autenticidade, devemos lembrar que quem narra possui a autoridade da vivência na favela. Esta mesma autoridade o legitima a optar por uma abordagem da favela que reproduz estigmas

⁶ De maneira quase despercebida, no mesmo ano em que *Cidade de Deus* foi publicado, temos o lançamento de *O bandido e outras histórias da Rocinha*, de Ronaldo Alves (1997). Ex-morador da favela da Rocinha, Ronaldo Alves apresenta em seu livro relatos sobre sua infância e juventude na favela, com exceção do primeiro capítulo todos os demais são relatos autobiográficos. Sabemos que a reconstrução do passado através da autobiografia é marcada pela intencionalidade do próprio sujeito da enunciação. A autobiografia é sempre uma auto-interpretação, além disto, é uma narrativa seletiva. A seleção não se dá apenas entre o sujeito e seu passado, no espaço de sua memória. Será selecionada também a maneira de dar-se ao outro. Fator este que possibilita o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, revestindo-se da mais livre invenção o relato autobiográfico. Esses apontamentos podem ser potencializados para uma interpretação da obra de Ronaldo Alves, uma vez que percebo a intencionalidade do autor em construir, a partir de sua memória, uma favela que negue a violência do tráfico e a dor da pobreza. O espaço da memória nestes termos passa a ser o campo privilegiado para a experimentação de uma narrativa que se opõe à contemporaneidade.

e preconceitos. É claro o desejo de edificar uma denúncia, cristalizada pela edificação testemunhal do romance. Mas o que mais chama atenção na leitura de *Cidade de Deus* é a utilização de forma recorrente de um padrão narrativo baseado em causa e efeito, revelando o intento de sempre justificar as ações criminosas dos personagens. A descrição da infância do personagem Cabeleira, inscrita no enredo após a narração de um assalto a um caminhão de gás, é exemplar nesse sentido. Pois, além de apresentar o personagem ao leitor, o relato da infância emerge com a finalidade de legitimar a ação criminosa.

Cabeleira nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado. (...) Lembrou-se também daquele incêndio, quando aqueles homens chegaram com saco de estopa ensopado de querosene botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê. Fora nesse dia que sua vovó rezadeira, a velha Benedita morrera queimada. (Lins, op. cit. p.25)

O narrador apresenta ao leitor os motivos da inserção do personagem no crime, legitimando suas ações criminosas, e cria também uma oposição, pois ao contrário dos homens que entraram na favela “botando fogo nos barracos, dando tiros para todos os lados sem quê nem por quê”(Idem, Ibidem), Cabeleira tem os motivos para realizar tais ações. Além disso, o narrador prossegue a narração da infância a partir de pensamentos e lembranças de Cabeleira, apresentando outras possibilidades para o personagem: “ ‘Se eu não fosse tão molequinho ainda’, pensava Cabeleira, ‘eu tirava ela lá de dentro a tempo e, quem sabe, ela tava aqui comigo hoje, quem sabe eu era otário de marmitta e o caralho, mas ela não tá, morou? Tô aí pra matar e pra morrer.’”(Idem, p.25-26).

Estar “aí pra matar e pra morrer” revela o duplo por onde transita o personagem: a escolha pelo crime e a vulnerabilidade conferida por esta opção. E será sobre este signo, a vulnerabilidade, que a narrativa do romance *Cidade de Deus* se constrói. A começar pela formação da favela, inaugurada às pressas para abrigar os desalojados pela enchente de 1966. Este episódio revela o desamparo social vivido pelos moradores de favelas.

Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes. (...) Em seguida, moradores de várias favelas e da Baixada Fluminense chegavam para a habitar o novo bairro, formado por casinhas fileiradas brancas, rosas e azuis. (Idem, p. 18)

O contato entre ex-moradores de diversos morros – em um espaço a princípio “neutro”, sem memórias – faz surgir, no entanto, uma nova rede de negociações em que as origens territoriais servem como elemento perturbador. A disputa territorial ocorre no plano do discurso. Em tal disputa, o ex-morador de um morro conhecido por sua periculosidade utiliza-se desta “fama” em causa própria, como revela o narrador:

Os grupos vindos de cada favela integravam-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. (...) Os adolescentes utilizavam-se da fama negativa da favela onde haviam morado para intimidar outros em caso de briga ou até mesmo nos jogos, na pipa voada, na disputa de uma namorada. (Idem, p.35)

Logo, não é possível construir uma visão homogênea que reúna a todos sob o nome genérico de “favelados”. O que presenciamos é, como afirma o narrador, o estabelecimento de uma nova rede social que inclui necessariamente a trajetória de seus participantes. Ou seja, estabelece-se uma negociação entre o passado – a memória individual e coletiva destes habitantes – e o novo território que estes passam a ocupar. Além disso, tal observação pode ser pensada como um dado sociológico coletado pelo autor quando atuava como auxiliar de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Antes que ficcional, a constatação oferecida pelo narrador é resultado da busca por um olhar amparado pelas ciências sociais sobre a favela Cidade de Deus.

Flagrante semelhante é observado por João Antônio na crônica “Testemunho de Cidade de Deus”, publicada em *Casa de Loucos*, no ano de 1976. No texto são apresentados diferentes relatos sobre o conjunto habitacional coletados durante uma visita do autor à Cidade de Deus. Os autores dos depoimentos, todos oriundos de diferentes pontos da cidade, com trajetórias de vida ímpares, apresentam de forma recorrente o desprezo pelo novo local de moradia. A negação ao novo território ocorre por diversos motivos, seja pela distância do conjunto em relação aos bairros da Zona Sul da cidade, ou pela precariedade das residências oferecidas ou pela sujeira existente nas ruas. Mas o ponto nodal das falas coletadas por João Antônio está na constatação de que os novos habitantes não conferem ao conjunto habitacional uma relação de pertencimento. São indivíduos isolados convivendo cotidianamente de forma forçosa em um território estranho a todos, como relata Alcebíades Alves Pereira:

O ambiente aqui é bastante carregado. Eu fecho isto aqui, vou pra Copacabana trabalhar e não sei como é que vou encontrar as coisas na volta. Estava

acostumado lá na Rocinha, vivi lá dez anos, aqui pra mim é muito pior. Não conheço ninguém e tenho que me virar lá em Copacabana, aqui não tenho nem a regalia de sair certas horas da noite e dar um giro, refrescar a cabeça deste fedor de fossa entupida. Eu vivo desconfiado, sou sozinho. (Antônio, 1994, p. 108).

Estar acostumado com a vivência de uma favela não significa estar pronto para [r]estabelecer laços de pertencimento a outro território; ao contrário, significa estar ainda enraizado ao seu local de origem. Não há pertencimento destes primeiros moradores com o conjunto habitacional, a Cidade de Deus quando de seu surgimento pode ser definida como um não-lugar. A formulação de Marc Augé sobre os não-lugares nos auxilia para pensarmos em tal definição. Segundo o antropólogo francês, se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não abriga tais características seria um não-lugar. (Augé, 1994, p.73) Dessa forma, os espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, grandes redes de hotéis e supermercados; e os espaços de ocupação provisória, tais como: “terrenos invadidos, clubes de férias, os acampamentos de refugiados, *as favelas destinadas aos desempregados*” são classificados pelo autor como não-lugares (Augé, 1994, p.74. Grifo meu). Dessa forma, categorias pejorativas e que deturpam o nome do conjunto, um nome irônico diga-se de passagem, são utilizadas de forma recorrente. Tal uso revela o não-pertencimento ao conjunto habitacional, não reconhecendo neste espaço nenhuma marca identitária e relacional: “Vou pra Cidade de Deus, do Diabo, dos ladrões e dos mendigos. A minha vizinhança lá é só ladrão e mendigo. Nem quero falar nisso que fico nervosa. Roubaram tudo o que eu tinha lá. Foram os meus vizinhos que carregaram.” (Antônio, op. cit., p.105) No ato de deslocamento territorial, a memória passa a se fixar na tangência de um discurso inventado, que reedita a temporalidade passadista. Reconstrói o passado e modifica a visão do presente, como percebemos na fala de Ana Rita de Jesus, a mesma depoente da citação anterior: “Eu deixei o meu barracão na Gávea, na Estrada da Gávea [Rocinha], que era um pouco melhor do que o que me deram. Na Gávea nunca me roubaram nada e os vizinhos eram de mais confiança. O pessoal da favela se ajuda muito.” (Idem, p. 106).

Mesmo que hoje a Cidade de Deus seja classificada como uma favela, pois no entorno do conjunto habitacional original foi construída uma série de edificações informais, em seu surgimento a localidade era identificada como um

espaço diverso da favela. Não dotado das mesmas relações de compadrio e solidariedade. A fala de Maria Isabel reproduzida na crônica de João Antônio revela esta compreensão difusa sobre o loteamento:

Isto aqui? Na favela tem alegria, as pessoas se ajudam. Imagine que aqui tem uns favelados que foram morar em apartamento e agora estão dando uma de bacana. Na favela, o pessoal era todo igual. Aqui, o povo tá dividido. (...) Se se formasse uma favela outra vez, eu iria na frente, com uma bandeira, e seria a primeira moradora. (Idem, p. 110-111)

O desejo é poder constituir o próprio território, edificar a seu próprio modo sua rede de socialização e habitação. Mas a vulnerabilidade social que marca àqueles que residem no solo da exclusão não permite tal intento.

Nesse ambiente de fragilidade retratado no romance de Lins, a violência e o narrador podem ser vistos como as únicas estruturas sólidas. A própria escolha do autor por um narrador onisciente pode ser entendida como uma tentativa de solidificar sua narrativa num território enfraquecido pela exclusão social. Contra a impossibilidade do amadurecimento individual destes personagens, ou mesmo contra o esquecimento dessa área da cidade, o narrador oferece um retrato unívoco, homogêneo, sobre o qual não repousam dúvidas. O resultado da solidez do narrador é observado na linguagem mimética da narrativa, na qual é possível perceber o desejo do autor de transpor para a estrutura narrativa elementos constituintes da realidade. É firmado um compromisso estético no qual o autor busca

um realismo atrelado ao efeito do real (para usar a expressão de Barthes), que privilegia a representação mimética da realidade referencializada e se encaminha para o documental (próximo do naturalismo tradicional), criando a ilusão da realidade (lembre-se que “ilusão” significa “em jogo”). (Gomes, 2004, p.146)

A “ilusão” é criada pela repetição das ações dos personagens, pela proliferação de imagens na narrativa, na qual o autor deseja transportar o leitor para um cotidiano realístico. O narrador segue os personagens por todas as ruas, vias e becos da favela, relatando o dia-a-dia do grupo de marginais. Não importa o evento, tudo o que diz respeito ao crime passa a ser inserido na narração, seja um assalto, a disputa por bocas de fumo ou mesmo o ato de drogar-se. A forma aqui serve ao conteúdo discursivo. Na busca por um padrão estético que possa abrigar a violência em suas diversas manifestações, o autor ensaia mapear a

territorialidade da favela em sua integridade, como se pela enumeração de fatos e personagens fosse possível conferir veracidade ao testemunho.

No decorrer da narrativa as histórias pessoais vão se tornando cada vez mais fugidias, refletindo assim a escalada vertiginosa da violência em Cidade de Deus. Se na primeira parte do romance, trecho que representa os anos 60, o narrador imprime um ritmo mais detalhado e minucioso ao acompanhar a formação do conjunto habitacional, na segunda e terceira parte do livro, que aludem às décadas de 1970 e 1980 respectivamente, a narrativa se torna mais fragmentada e difusa, incapaz de oferecer respostas à escalada da violência. Assim é que personagens surgem e desaparecem na mesma página e acompanhamos a proliferação de gerações cada vez mais novas ligadas ao tráfico.

Soma-se a isto a adoção de uma linguagem que se quer cópia do real. A grafia alterada das palavras, as gírias, a tentativa de transpor para a escrita um discurso oral, são aspectos que podem ser interpretados como um desejo de construir um romance que reivindica uma autenticidade testemunhal. Sobre a linguagem utilizada por Paulo Lins, Luiz Eduardo do Amaral constrói a seguinte análise:

A grafia alterada de algumas palavras, escritas como são faladas, as gírias, a sonoridade inusitada, todos esses elementos contribuem para esse efeito de estranheza que se tem a princípio, especialmente para o leitor não familiarizado com a fala da favela. (Amaral, 2003, p.68)

Retificando, no romance verificamos a utilização de uma linguagem como a falada pela malandragem da favela, pois há o recorte do crime. A linguagem adotada não é homogênea, temos contato com apenas uma das muitas “falas da favela”. Mesmo crispada numa só vertente, a linguagem reforça a verossimilhança e a força documental da obra, além de impor uma violência inesperada, sobretudo nos diálogos mais tensos. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada:

Cumpádi, é o seguinte: há muito tempo tu arruma um pichulé maneiro em cima da rapaziada, morou? Tem um samango lá do Quinto Setor que mandou um catatau pra gente dizendo que mandava uma caixa de bala pra gente na metade do preço da tua, tá sabendo? Isso quer dizer que tu arruma o dobro que tinha que arrumar. Então dessa vez eu vou segurar os ferros na mãos grande. Me dá o teu também e devolve o dinheiro!. (Lins, op. cit., p. 103-104)

O fragmento acima, trecho de um diálogo do personagem Cabeleira com um atravessador de armas, mostra a força da linguagem utilizada por Paulo Lins e

como o manejo desta linguagem oferece ao leitor a inserção na favela Cidade de Deus, além de oferecer uma violência inesperada na leitura. A violência, portanto, não está apenas no plano factual e temático da obra, mas também se insere como uma subversão da norma culta. Ou melhor, não é mais possível separar esses dois aspectos da violência. Mas será na passagem do romance que narra o esquartejamento de um recém nascido que temos o ápice da tematização da violência. O personagem autor do crime é um homem negro casado com uma mulher também negra, com quem teve um filho branco. E este decide e planeja esquartejar “aquela porrinha branca” que sempre o fazia “certificar-se do que realmente acontecera.”(Idem, p. 81)

O episódio é narrado com a mesma minudência que o homem traído utiliza para por em prática o crime, pois “várias vezes, [o personagem] viu-se em sonho executando a vingança minuciosamente”(Lins, op. cit., 81). Esta narrativa baseada nos detalhes da ação busca dar à linguagem ficcional status de realidade, transportando o leitor não apenas à cena narrada, mas também ao conjunto de elementos que configuraram tal ação. A linguagem não parece sofrer nenhum esgotamento frente ao horror, ela é construída a partir de uma narração que obstina totalizar o episódio e afirmar o desejo de construir um relato realístico. Soma-se a este registro realístico um pretense tom poético, para descrever a dor da criança: “A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir” (Idem, ibidem). É criado um jogo literário entre o relato realístico e uma “tonalidade” poética, que não faz apaziguar o terror da cena, mas sim elimina a possibilidade de um relato centrado apenas na proliferação de imagens e de gestos, o que poderia abrandar o horror da cena narrada. A junção entre as ações do personagem vingativo e a análise poética do narrador afirma a intencionalidade do autor, ou seja, a busca por uma linguagem que recria a realidade no espaço literário ficcional.

O relato é destoante dos demais apresentados ao longo do romance, não é descrita a negociação do tráfico, a vivência entre malandros e bandidos; é narrado um crime de ordem privada, na favela de Cidade de Deus. Vale ressaltar que o episódio é inscrito no enredo após o relato de um assalto a um motel – fora da favela – praticado por personagens residentes na Cidade de Deus. É apresentada uma concomitância temporal, oferecendo uma simultaneidade de tempos e espaços na narrativa. Ao iniciar o relato descrito acima pela localização espacial

da trama: “Lá em Cidade de Deus, um bicho-solto olhava aquele ser se mexendo com dificuldade em cima da cama.”(Idem, p.79), Paulo Lins apresenta um narrador totalizador, que se move não apenas pelas diferentes frações da cidade, mas principalmente que relata e documenta todas as ações em Cidade de Deus. Dessa forma, *Cidade de Deus* se opõe a uma característica marcante da literatura contemporânea, o esvaziamento da territorialidade na estrutura narrativa, como observa Vilma Costa Tavares:

O que chama atenção é a afirmação da territorialidade do romance, enquanto signo de identificação social, em um momento em que há uma esmagadora predominância de narrativas que se esmeram em problematizar exatamente o contrário, ou seja, sua impossibilidade.(Tavares, op. cit. p. 144)

A impossibilidade de narrar a territorialidade tem um de seus maiores exemplos na inviabilidade do projeto literário do personagem Epifânio/Augusto do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, publicado no livro de contos *Romance negro* (1992). O personagem tem como objetivo escrever um livro capaz de dar conta de suas observações cotidianas enquanto caminha nas ruas do Rio de Janeiro, desejando assim “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade.”(Fonseca, 1992, p.19). O personagem inicia seu empreendimento pelo centro da cidade e opta por narrar a cidade a partir de seu olhar como pedestre, como revela o narrador do conto:

O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro (...), o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado, e dele não dá para se ter a menor idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade.(Idem, p.16.Grifo meu)

Observar a cidade do seu topo permite o ato contemplativo de sua materialidade, representada por suas edificações e avenidas, mas dessa forma afasta-se do aspecto humano, não focado neste olhar, pois “quando muito vê-se em certos dias o ar poluído sobre a cidade”. A solução deste problema é representada na sentença “Solvitur ambulando” – andando soluciona-se – quase um lema do personagem. “Solvitur ambulando” soluciona o questionamento

sobre a melhor forma de observar e representar a cidade e significa a opção por uma enunciação pedestre.

Narrar a partir do olhar de um andante, através do contato com a rua – literalmente escrever, inscrever e descrever a cidade com os passos solitários de um observador:

Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas.(Idem,p 12).

O desejo do personagem é claro, a busca por “uma arte e uma filosofia (...) que o ajudem a [r]estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. Ou, como analisa Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, Augusto deseja “estabelecer uma religação com a cidade, a partir do centro. Sobre este lugar de origem, do próprio personagem e do Rio, será o capítulo inaugural do livro. Quer fazer-se um com a cidade, comungá-la.”(Gomes, 1994, p. 151). Mas somente uma arte e uma filosofia “peripatéticas”, é necessário afirmar, irão fomentar essa comunhão. Uma vez que, como observa Antonio A. Arantes,

o trajeto efetivamente percorrido (com afetividade) no chão é diverso daquele que se percebe num sobrevôo ou que se pode varrer com um olhar estrategicamente colocado, quando se mira do alto de algum ponto seguro. Os passos do caminhante atento não costumam simplesmente uns aos outros pontos desconexos e aleatórios da paisagem. Ele se arrisca, cruzando umbrais, e assim fazendo ordena diferenças, constrói sentidos, posiciona-se. (Arantes, p.197)

Mas a arte de andar nas ruas entra em choque com os “excrementos” da cidade – Augusto diz: “A cidade produz muito excremento.” (Idem, p11). Mesmo optando por uma enunciação que possa totalizar a cidade, que emane toda a efervescência do espírito urbano, o personagem percebe a impossibilidade de representar a cidade como um todo na narrativa que planeja criar. O contato com o principal elemento observado durante suas andanças, as pessoas, retrai seu objetivo e elimina a possibilidade de comunhão com a cidade. E o fim do seu projeto é representado nas últimas páginas do conto, quando Augusto foge de dois homens que estão indo ao seu encontro:

Augusto aproxima-se mais e, quando está a pouco mais de um metro dos homens, atravessa a rua para o lado ímpar e segue em frente sempre na mesma velocidade. “Hei!”, diz um dos sujeitos. Mas Augusto continua a sua marcha sem virar a cabeça, a orelha boa atenta ao barulho de passos às suas costas, pelo som será capaz de saber se os perseguidores andam ou correm atrás dele. Quando chega no cais Pharoux, olha para trás e não vê ninguém.(Idem, op. cit. p. 50)

O temor o faz esquecer de seu projeto e ele opta agora não pela visão que contempla e busca reconhecer no outro um sentimento de *philia*, mas pela audição que informa com precisão a posição do outro. Na sua fuga obstinada, o personagem não se vira para um possível contato, sua visão está firmada em linha reta, buscando o mar, o cais, de costas para a cidade. A *philia*, essência da vida social de Aristóteles, criador da filosofia paripatética, não mais está presente na cidade. Andando resolve-se a busca pelo melhor método de observação mas não se reconstrói nenhuma comunhão, logo não se soluciona.

Em Paulo Lins, também não é observada a comunhão no espaço da favela, não há *philia* entre aqueles que habitam o solo da excluída Cidade de Deus, como fica claro na passagem a seguir:

Lá no Porta do Céu, uma pequena multidão olhava o corpo de Wilson Diabo ao deus-dará. Alguns sorriam e não deixavam que acendessem velas. O bruto não merecia luz. A mãe do Diabo deu graças a Deus pela morte do filho, que batia nela, nos irmãos e no pai aleijado.(Lins, op. cit. p.162)

É verificada a reciprocidade do mal habitando em diferentes esferas da favela, geminando na pretensa privacidade familiar e ganhando tonalidade pública. Nesse desejo de compensar todas as perversidades do “bruto”, as velas, que poderiam restabelecer a união e iluminar a existência do sujeito, lhe são negadas.

Mas a luz, que não é permitida ao “bruto”, parece iluminar o olhar do narrador do romance *Cidade de Deus* que consegue circular por diferentes pontos da favela. Realiza-se assim, uma enunciação pedestre semelhante à apresentada no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. Em ambos os casos, é apresentado o olhar do rato, ligado ao rés-do-chão, percorrendo diferentes territórios e dialogando com o que fica oculto quando se observa do alto, do abrigo de um sobrevôo pela territorialidade de um espaço sem *philia*.(Gomes, 1994, 158) O diferencial de *Cidade de Deus* é a afirmação da possibilidade de escrita desse olhar, a afirmação da realização de um projeto literário que abarque toda a especificidade do território narrado. Por sua vez, “o conto ‘A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro’(...) não é o livro de registro da cidade que o personagem está escrevendo; é sobre este livro e sua elaboração.”(Idem, p. 161) Sabemos que o projeto literário de Augusto não será realizado pela constatação feita pelo próprio personagem: “Os ratos nunca vomitam”(Fonseca, 1997,p.599).

Não é dada a possibilidade de expor o que é consumido durante as andanças nas ruas. É realizada a apropriação de tudo o que é observado colocando a encenação dos eventos em detrimento. Em *Cidade de Deus* o processo é inverso, tudo é exibido numa narração incessante dos fatos, expelido por um narrador totalizador dos episódios e espaços da favela. Há a encenação constante de espaços, em princípio, não conhecidos pelo leitor. Inseridos na estrutura narrativa, estes espaços reforçam a territorialidade da favela, causando no leitor a sensação de estar adentrando um lugar não conhecido. E será a partir da fixação neste território desconhecido que a narrativa de Paulo Lins se solidifica. A forma como a favela Cidade de Deus é representada, utilizando-se das categorias classificatórias dos próprios moradores, revela a familiaridade do autor em relação ao espaço narrado. Denominações como “Lá em cima”, “Lá em baixo”, “Lá na frente”, “O outro lado do rio”, que em sua origem seriam apenas espaciais, na narrativa de Paulo Lins se erguem como um complexo sistema de delimitação territorial, colocadas de forma paralela com outros segmentos da favela, tais como: “Lazer”, “Quadra Quinze”, “Treze”, “Últimas Triagens”, “Apês”, “Porta do céu”, etc. O fragmento abaixo evidencia este aspecto:

Na Treze, o alvoroço se espalhava de beco em beco. Alguns queriam dar queixa, outros preferiam apedrejar o policial quando ele aparecesse por lá. As crianças, assustadas, corriam até o Outro Lado do Rio para se acalmarem nos pés de árvores, no lago, no laguinho...(Lins, op. cit. p. 66)

Paulo Lins constrói e representa a favela de Cidade de Deus como um organismo isolado, um espaço pertencente à cidade do Rio de Janeiro, mas independente. A narrativa é centrada no território da favela, delimitando-a. A análise de Karl Eric Shøllhammer acerca da centralidade territorial de *Cidade de Deus* adiciona novas perspectivas para pensarmos na forma como Paulo Lins narra a favela:

A meu ver, o problema dos episódios contados por Paulo Lins é que, apesar da experiência bem sucedida da recriação do mundo dos excluídos, dos criminosos e favelados, as narrativas não conseguem sair da própria segregação temática numa comunicação ou diálogo com o mundo que os rodeia. Assim como os personagens não conseguem escapar da lógica perversa da violência e do crime, o leitor, recuperado do primeiro choque, também se sente preso numa linguagem que acaba resultando quase folclórica e sem profundidade.(Shøllhammer, 2000, p.258)

Constrói-se assim uma espécie de *micrópole*, para citar um conceito de Rafael Argullol, às avessas. Na *micrópole* Cidade de Deus não é encontrada a

“superioridade, em todos os planos, sobre a cidade real esvaecida no emaranhado das múltiplas periferias”(Argullol, 1994, p. 66). Mas sim é a excluída Cidade de Deus que atua como agente causador da fragmentação da *macrópole* (a cidade real, “cidade-selva” nas palavras de Argullol) em pequenas “ilhas-fortalezas que emergem do redemoinho”(Idem, Idem), e formam assim os grandes condomínios fechados e isolados.

Uma outra leitura possível do romance, seria analisar a favela Cidade de Deus como um microcosmo do Rio de Janeiro, pois os três capítulos que compõem o livro podem ser lidos também como três momentos da violência do Rio de Janeiro, cada qual representando um período distinto de uma temporalidade que abrange as décadas de 60, 70 e 80 do século XX. Merece nota sobre este aspecto que em poucos momentos a narrativa migra da favela Cidade de Deus para um espaço externo. Dessa forma, “a ação move-se no mundo fechado de Cidade de Deus, com poucos momentos fora, sobretudo em presídios, para acompanhar o destino dos personagens.”(Schwarz, op. cit.). Um destes “poucos momentos” ocorre quando é narrada uma rebelião no presídio de Água Santa. A rebelião em questão, comandada pela Falange Vermelha contra a Falange Jacaré, é analisada como a primeira ação coordenada do grupo que posteriormente formaria o Comando Vermelho. A necessidade de narrar este episódio ocorrido fora da favela está calcada na necessidade de narrar a formação de uma das mais importantes facções criminosas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o romance de Paulo Lins pode ser lido também como um capítulo da história da formação da criminalidade nas favelas do Rio e não apenas como a história da formação de uma favela.

Mas a delimitação territorial e sua densa narração fazem com que a favela Cidade de Deus não seja apenas um cenário, mas sim um espaço inerente à narrativa. Dessa forma, a favela descrita por Paulo Lins não é apenas uma ambientação para os seus personagens, pois o autor busca representar as singularidades de espaço narrado. O território não é apenas um ambiente, mas forma e singulariza aqueles que nele residem. Um exemplo disso é a maneira como o autor constrói o personagem Cabeleira, apresentando o personagem como resultado dos “lugares que viveu e focaliza nesse rastro uma linha de causa e efeito dessa vivência que, de certa forma, tenta dar sentido à sua trajetória”(Tavares, op. cit. p. 150). Tal observação pode ser constatada nesta

passagem: “Lá no São Carlos, Cabeleira desde criança vivia nas rodas de bandidos, gostava de ouvir as histórias dos assaltos, roubos e assassinatos”(Lins, op. cit. p. 50). Outro exemplo pode ser extraído da narração da trajetória de vida do personagem Dadinho.

Dadinho nasceu na favela Macedo Sobrinho em 1955. Era o segundo de uma família de três filhos. Ficou órfão de pai aos quatro anos de idade, seu genitor morrera afogado numa pescaria em Botafogo, deixando a família em apuros por nunca ter tido emprego oficializado. A mãe, obrigada a trabalhar fora, deixou os filhos sob os cuidados de parentes. O bandido foi criado pela madrinha na casa de sua patroa, no Jardim Botânico.(Idem, p.184)

O autor deseja apresentar o personagem como resultado dos espaços por onde transitou. Mas, em oposição a Cabeleira, Dadinho passa a infância transitando entre a favela Macedo Sobrinho e o bairro de classe média Jardim Botânico, e este trânsito será também um dado essencial para a sua formação e sua inserção no crime. Mesmo não residindo mais na favela, era para lá que sempre rumava e ficava em contato com bandidos.

Ele mal freqüentou a primeira série primária, pois ia uniformizado para a Macedo Sobrinho, onde passava o dia em brincadeiras de rua. Os vizinhos informavam à sua mãe, que, por sua vez, falava com a comadre sobre a vida do menino, mas nada disso surtia efeito. Ela alegava que já tinha pedido à patroa para buscá-lo e levá-lo à escola, mas esta negava, jogando-lhe na cara que já havia sido muito generosa em deixá-lo viver em sua casa, mais do que isso não poderia fazer. (Idem, Idem)

A “culpa” pela inserção do personagem no crime acaba recaindo sobre a patroa de classe média, que nega os pedidos da empregada em buscar e levar o personagem quando ainda criança à escola, mas este julgamento é impregnado de um discurso que deseja afirmar a natureza territorial e classista da negligência da patroa: “A comadre não tinha tempo para seguir seus passos durante o dia, quando se entregava às brincadeiras pueris e a ser avião de malandros. A mãe lamentava: ‘Os ricos nunca dão a ajuda completa’.”(Idem, Idem)

Ao construir a trajetória destes personagens a partir do local de origem e optar por narrar como o espaço da exclusão modifica a trajetória dos personagens, Paulo Lins rompe com uma característica marcante de muitas obras literárias da contemporaneidade: o não pertencimento dos personagens aos espaços e, conseqüentemente, a tematização de que o território não mais forma e dá sentido à trajetória dos indivíduos. E o modo como a experiência urbana é abordada na literatura contemporânea também apresenta elementos diferenciais se comparada

à utilizada por Paulo Lins em *Cidade de Deus*, pois, como analisa Analice de Oliveira Martins, “A cidade representada pelo discurso ficcional contemporâneo dispõe seus signos fragmentariamente, mas também apaga as marcas identitárias de origem, não dá aos personagens a noção de pertencimento.”(Oliveira, 2004. p.71).

Encontramos em *Estorvo* (1992), romance de Chico Buarque, uma boa definição desta característica contemporânea. No romance é narrada a fuga de um personagem sem nome e com referências familiares fugidias. Nada é bem definido e claro, não é informado ao leitor os motivos de sua fuga, nem quais são seus perseguidores, sabemos apenas que há uma urgência na resolução deste conflito. Sabemos que é numa cidade o espaço onde ocorre a fuga, mas não é explicitada qual. Podendo ser qualquer cidade, não sendo necessário narrar o espaço, o estorvo vivido pelo personagem parece ser inerente a qualquer indivíduo que habite um grande centro urbano, “a cidade, portanto, ficcionalizada em *Estorvo*, não se configura propriamente no seu sentido espacial.”(Idem, 72). Em detrimento do território e seu sentido é alavancada a desorientação das megalópoles e o constante trânsito por espaços “não identitários”.

A análise de Regina Dalcastagnè sobre a literatura contemporânea também pode ser utilizada para uma melhor elucidação da representação da cidade no romance *Estorvo*, pois encontramos na cena contemporânea, assim como no romance de Chico Buarque,

narradores cheios de dúvidas ou abertamente mentirosos, personagens descarnadas e sem rumo, “autores” que penetram no texto para justificar diante de suas criaturas – esses seres confusos que preenchem a literatura contemporânea habitam um espaço não menos conturbado. (...) Talvez porque já não exista mais aquele território comum da epopéia antiga e medieval, lugar para onde o herói volta após a suas andanças e lutas, resgatando o sentido da vida e restaurando sua existência. (Dalcastagnè, 2003.p.9)

Estas características da literatura brasileira contemporânea, arroladas acima por Regina Dalcastagnè, podem ver vistas como uma oposição à obra de Paulo Lins. Resta, por conseguinte, explorar as razões que colaboram para a diferenciação do romance *Cidade de Deus* em relação a outras obras contemporâneas, e a resposta para o aparente paradoxo nos é dada por João do Rio na crônica *A rua*:

Como outrora os homens, mais ou menos notáveis, tomavam o nome da cidade onde tinham nascido – Tales de Mileto, Luciano de Samosata, Epicarmo de

Alexandria – os chefes de capadoçagem juntam hoje ao nome de batismo o nome da sua rua. Há o José do Senado, Juca da Harmonia, o Lindinho do Castelo (...).(Rio, 1997, p.70)

O desenlace da aparente contradição erguida a partir da comparação entre o romance *Cidade de Deus* e outras obras literárias contemporâneas, como *Estorvo*, se desfaz pela própria temática do romance de Paulo Lins: o crime. Ao optar por um foco narrativo que explora o crescimento da criminalidade na favela de Cidade de Deus, Paulo Lins busca apresentar a perspectiva dos bandidos. Dessa forma, narrar o território da favela está intrinsecamente ligado ao fato destes personagens que transitam na criminalidade estarem ligados de forma “embrionária” ao espaço que ocupam na cidade, como observou João do Rio no início do século XX. A identidade destes sujeitos periféricos é construída a partir do espaço que estes ocupam na cidade. Ligar ao nome de batismo o nome de uma localidade é uma forma de forjar uma identidade própria. Na contemporaneidade podemos observar este mesmo fenômeno, porém não são mais os nomes das ruas que se juntam aos nomes de batismo dos marginais, mas sim os nomes das favelas. Basta uma simples leitura das páginas policiais dos jornais para observamos isto. Elas estão povoadas de Dudu(s) e Lulu(s) da Rocinha, Isaiás(s) do Borel, Patrick (s) do Vidigal e Marcinho(s) V.P.(s) – vale ressaltar que V.P. é uma abreviação para Vila da Penha, bairro da zona norte do Rio de Janeiro.

A relação entre sujeito e território se faz tão presente em *Cidade de Deus*, que será a partir do retorno dos personagens ao espaço da favela que sua existência é restaurada. O retorno pode ser observado como o desejo de reconstruir a trajetória partindo do ponto inicial. Um exemplo disso nos é dado na trajetória do personagem Zé Pequeno, que após sair da cadeia retorna à Cidade de Deus com o intuito de retomar a chefia do tráfico e novamente ser dono das bocas de fumo da favela e reconstruir sua existência.

O bandido tinha sua prepotência renovada e planos para ser novamente o dono de Cidade de Deus, e para isso já tinha planejado com seus parceiros de Realengo um ataque surpresa na Treze logo na primeira semana de seu novo mandato nos Apês, depois, atacariam Lá em Cima. Acreditava que todos ali tinham medo dele, porque sempre fora ruim e a ruindade é a melhor coisa que pode se estabelecer num bandido, para ser respeitado.(Lins, op.cit, p.546)

O desfecho, porém, é contrario às expectativas do bandido. Zé Pequeno havia feito um acordo com os bandidos que controlavam o tráfico na favela, com

o intuito de gerenciar as bocas de fumo na área denominada Apês, mas é morto antes de colocar seu plano em prática. Dessa forma observamos uma dupla traição, o acordo estabelecido entre Zé Pequeno e os atuais líderes do tráfico foi rompido antes da realização de todos os seus planos:

Pequeno caminhou com seus parceiros até Triguinho e Borboletão.
 - A gente resolvemos que a boca vai ficar com nos mermo, tá me entendendo? Não tem nada que a boca era tua não, tá ligado? A gente não tomamo a boca de você, tomamo dos caras que tomou de você, ta me entendendo? – Afirmou Tigrinho.
 - Qualé, cumpádi? A gente não tinha combinado que...
 Borboletão interrompeu, enfatizou o que seu parceiro disse. Pequeno, sem lhe dar ouvidos, dissimuladamente levou a mão à testa, olhos para um dos parceiros e fez o sinal-da-cruz. Tigrinho, que o observava atentamente, retirou a pistola da cintura, deu um tiro no abdômen de Pequeno e saiu correndo junto com Borboletão. (...) (Lins, op. cit., p.547)

A reconstrução de sua trajetória no crime é inviabilizada pelo tiro que fere o personagem, e sua morte ocorre dentro de um apartamento na Cidade de Deus em decorrência do tiro: “Pequeno sentou-se no sofá, revirou os olhos, estrebuchou e morreu quando começava a queima de fogos para a entrada de mais um Ano-Novo.” (Idem, ibidem). O novo ano que se inicia logo após a morte do personagem representa a esperança de um novo futuro, mas essa possibilidade é destruída pelo próprio narrador que afirma ser “mais um Ano-Novo”. É apresentada uma temporalidade cíclica, fechada em si mesma, potencializada na última página do romance:

Lá na Treze, Tigrinho, bem cedinho, mandou um menino moer vidro, colocá-lo dentro de uma lata com cola de madeira. Depois do cerol feito, passo-o na linha 10 esticada de um poste ao outro. Esperou o cerol secar na linha, fez o cabresto, a rabiola e colocou uma pipa no alto para cruzar com outras no céu.
 Era tempo de pipa na Cidade de Deus. (Idem, 548)

A afirmação do “tempo de pipa” retifica a circularidade do tempo, além claro, de apresentar a banalidade do evento narrado anteriormente. Pois mesmo com a morte do personagem as pipas continuam a cruzar os céus da Cidade de Deus.

3.2.

Patrícia Melo: o olhar de fora.

Manter-se no limite de um território,
na fronteira, é um modo de desterritorializar-se,
de virar estrangeiro.

(Nelson Brissac Peixoto, *Cenários em ruínas.*)

Se na primeira seção deste capítulo o romance *Cidade de Deus* foi analisado tendo como referência o fato de seu autor, Paulo Lins, ser um ex-morador da favela por ele romanceada; nesta segunda seção irei realizar um movimento similar, será examinada uma obra de uma autora não residente em uma favela, uma estrangeira. A opção por denominar os escritores não oriundos das favelas, mas que abordam este território em suas obras ficcionais, de estrangeiros, provém da leitura de um conto emblemático de Rubem Fonseca: “A coleira do cão”. No conto é narrado o cotidiano do personagem Vilela, um delegado de polícia recém integrado à corporação militar. Na leitura do conto, o leitor acompanha as diferentes diligências do delegado, que, com o intuito de solucionar dois assassinatos, percorre diversos espaços da cidade sempre com total estranhamento e distanciamento sobre estes territórios. A construção do personagem Vilela rompe com a clássica definição do detetive, muito veiculada em romances policiais. Em “A coleira do cão”, o agente da ordem e solucionador de enigmas não percorre a cidade com desenvoltura e se apropria dos signos dispostos para a resolução de suas questões. Vilela, aquele que por definição clássica seria o conhecedor do oculto, que através da leitura de uma sucessão de elementos poderia por fim aos mistérios, na verdade revela-se como um personagem perdido dentro do universo da cidade. Seu olhar não denuncia o que está oculto, mas sim a sua própria posição de estrangeiro, seu lugar de pertencimento a outra esfera da cidade, distinta à que procura respostas. É com essa visão nublada pelo estranhamento que percorre a cidade em busca de respostas, necessitando sempre do auxílio dos subordinados. A passagem do conto que evidencia tal estranhamento é a que narra o desejo de Vilela em obter maiores informações sobre o possível mandante dos assassinatos:

“Você conhece o Bambaia?”, perguntou Vilela.

“Já ouvi falar”, disse Washington.

“O quê?”

“Pouca coisa, *essa zona aqui eu conheço pouco*. Vim de Madureira. *Quem conhece aqui bem é o Casemiro*”, disse Washington, fazendo menção de retirar-se.

“Fica aqui, ainda não acabei. O Bambia parece que mora ou morou na Barreira [do Vasco]. Temos alguém lá?”

“Tem o Pernambuco-Come-Gordo”

“Quem é?”

“Cupinha do Demétrio.”

“Chama o Demétrio.”(Idem, p. 209. Grifos meu.)

A cidade moderna configura-se como o espaço primordial para a criação de esferas distintas de sociabilidade. Nela encontramos a perpetuação de uma heterogeneidade social que solidifica relações sociais e econômicas em áreas que não se confundem. É possível apropriar-se de determinados territórios, conhecer seus signos; mas para tanto é necessário ter vivência nestes espaços. A relação que o personagem Washington possui com a cidade é um bom exemplo disto. Como fica claro na passagem acima, ele, por estar há pouco tempo no distrito – veio de Madureira – desconhece o funcionamento da região. Resta ao conhecedor do bairro, Demétrio, o papel de condutor dos estrangeiros: Vilela e Washington. Nesse sentido, a análise de Antonio A. Arantes mostra-se profícua para uma melhor compreensão da relação entre a cidade e os sujeitos que nela habitam:

Os habitantes da cidade deslocam-se e situam-se no espaço urbano. Nesse espaço comum, cotidianamente trilhado, vão sendo construídas coletivamente as fronteiras simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam ou, em uma palavra, ordenam as categorias e os grupos sociais em suas mútuas relações. (Arantes, 1994, p.191)

É por estas ordenações e classificações do solo urbano que podemos perceber no personagem Vilela um olhar estrangeiro sobre determinados pontos da cidade. A percepção do personagem é a do estranhamento, uma compreensão difusa do que está nítido. A cena que encerra o conto é altamente significativa. Vilela deixa a casa da família de um policial morto durante uma diligência e ao entrar na viatura da polícia fala:

Flores artificiais sujas dentro de uma jarra de falso cristal. Móveis velhos estragados. Nem um livro sequer à vista. Roupas desbotadas. Um Sagrado Coração de Jesus na parede, também desbotado. O menino descalço. Houve um momento em que a tristeza das coisas foi maior do que a dor das pessoas. (Fonseca, op. cit. p.234).

Sua fala não busca um interlocutor, o que é dito são apenas reflexões sobre o que seus olhos viram. O policial que o acompanhou na visita à casa da viúva fica estarelecido e questiona: “Puxa, doutor, até parece que o senhor nunca entrou na casa de um pobre.”. E Vilela responde, evasivo: “Já entrei sim. Mas meus olhos nem sempre sabem ver.” (Idem, Idem).

O olhar do personagem é diferente dos demais; nele está colocado o estranhamento, a busca por uma compreensão diferente para o que seria natural esperar-se. É o olhar do choque, para o novo, para o que lhe é distinto. Neste exercício não há o desejo de banalizar o que é visto, mas sim incorporar o que esta em sua frente.

É com estas questões postas que proponho uma leitura do romance *Inferno* (2000), de Patrícia Melo, que coloque em relevo a condição estrangeira da autora. Desejo observar de que forma a autora narra a favela, um território distinto ao que ela pertence. Como se dá a sua inserção, enquanto condutora da escrita ficcional, num espaço não apenas geograficamente diferenciado, mas onde as diversidades culturais, econômicas e sociais são latentes.

Vale ressaltar que a própria autora reconhece sua posição em relação às favelas. Em duas entrevistas, declara que não possuía nenhuma vivência no universo das favelas do Rio de Janeiro quando começou a escrever o romance, e fez apenas uma visita à Rocinha, favela localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, quando o romance já estava em estágio avançado:

A autora afirmou ainda que, no meio do ano passado, quando já havia escrito vários capítulos de *Inferno*, é que teve a oportunidade de ir pela primeira vez a uma favela, no caso a da Rocinha, no Rio de Janeiro. “Fui a uma festa na residência de uma pessoa que trabalha aqui em casa e senti uma incrível sensação de acerto de contas, porque, mesmo sem nunca ter ido a uma favela antes, percebi que estava documentando de forma correta seu universo”.(Patrícia Melo encara o ‘Inferno’ e dá a volta por cima. *Jornal do Comércio*. Recife. 08 de outubro de 2000)

“Quando eu me mudei para o Rio, em julho de 1999, já tinha 20 capítulos do livro prontos. Logo depois, foi aniversário de uma pessoa que trabalha aqui em casa e vive na Rocinha. Foi a primeira vez que fui a uma favela. Tive uma sensação de acerto”, conta.(Patrícia Melo lança *Inferno*. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, Caderno 3, 25 de setembro de 2000.)

Há a comprovação para a autora de que percorria na escrita ficcional um trajeto semelhante ao percebido pelo olhar quando da visita. Afinal, havia

acertado, como ela afirma nas duas entrevistas. E declara: “É ruim para o escritor ter a sensação de que só pode escrever sobre o que está perto.”(Idem).

A favela, de certo, não estava perto de Patrícia Melo, havia não apenas a distância física, mas também social. A visita, mesmo num espaço de confraternização, favorece o primeiro contato, alivia a sensação de estranhamento. Possibilita a constatação de que a ficção criada longe da favela é semelhante ao que está visível, esbanjando cores e formas diante da autora. Mas, de onde provém a necessidade de comprovar se a favela ficcional criada pela autora é análoga à visitada? Devemos recordar que o romance *Inferno* tematiza a favela, porém o foco da narrativa é a trajetória de um traficante, a questão que podemos elaborar é: como abordar a violência, as negociações do tráfico e a vivência de uma quadrilha sem conhecer estes aspectos de perto? Nesse sentido, é necessário lembrar que a produção literária brasileira que versa sobre a violência recorre de forma constante a uma linguagem realista com o intuito de produzir uma obra mimética, uma cópia do real. A necessidade de acerto na representação da favela, por parte da autora, provém da necessidade de produzir um discurso realista, da exigência de criação de uma prosa que seja reflexo do real. Todavia, é possível observar na construção do romance em questão a utilização de diferentes estratégias narrativas com o intuito de transpor o possível obstáculo que é narrar uma realidade não conhecida.

Devo ressaltar que meu intento não se resume em apontar os possíveis “equivocos” narrados pela autora em sua obra. Acredito que uma obra ficcional necessita apenas de verossimilhança interna, não sendo obrigatoriedade de qualquer texto de ficção “refletir” a realidade. Desejo, sim, observar de que maneira Patrícia Melo resolve a principal questão erguida quando de minha leitura do romance: de que forma uma pessoa não conhecedora de uma favela narra este espaço?

A primeira estratégia que a autora adota para se desvencilhar de uma possível crítica sobre sua obra é a criação de uma favela ficcional, o Morro do Berimbau. Se por um lado poderia ser mais confortável para a ficcionista narrar uma favela real, utilizando as principais características do território desta favela como referencial para a elaboração de seu texto; este recurso resultaria de forma clara numa “armadilha”. Uma vez que certamente inúmeras vozes criticariam sua opção por tematizar uma realidade concreta não conhecida pela autora. Dessa

forma, é mais profícuo elaborar todo o discurso a partir da ficção, não utilizar nem mesmo o nome de uma favela real em seu romance. A própria localização da favela evita qualquer possibilidade de busca por verossimilhança:

Havia sempre muito tumulto e barulho na entrada da favela, pela avenida Eptácio Pessoa. Os carros eram obrigados a diminuir a marcha para não atropelar a multidão, que se acotovelava nas estreitas calçadas de pedra e na única rua pavimentada do morro. (Melo, 2000, p. 33).

Não é possível localizar a favela do Berimbau; simplesmente ela não existe fora do romance. A avenida Eptácio Pessoa, localizada na Lagoa, bairro de classe-média alta do Rio de Janeiro, hoje não abriga nenhuma favela. Mas no passado neste mesmo bairro, nesta mesma avenida, havia a favela da Catacumba, removida de forma brutal pelo governo do Estado da Guanabara na década de 1960⁷.

A escolha do bairro e da avenida suscita uma discussão interessante. Estaria a autora desejando, através da fictícia favela do Berimbau, especular de que forma a favela da Catacumba seria hoje se não fosse removida? Não é possível saber se a intenção da autora foi realmente essa, mas a minha leitura aponta para esse indício. Todavia, o morro do Berimbau é realmente fictício, seu território, quando representado, é construído a partir do senso comum, utilizando a profusão de imagens como recurso:

Escadas e becos, descidas e subidas, escadas, choro de criança por toda a parte, degraus, sobe-e-desce, vãos, muquifos, escadas, trapos nos varais, dobra à direita, esquerda, desce para subir, sobe, degraus, desce, telhados e janelas, a cada dia Reizinho percorria um trajeto diferente, aproveitando a caminhada em direção à parte mais alta da favela, de onde observava a movimentação no morro para os traficantes, para conhecer mais e mais o labirinto e as pessoas (...) (Idem, 102)

A imagem recorrente é a de um labirinto de becos e pequenas passagens: “Via o morro todo, uma imensa massa cinza, sempre em expansão, inacabada, cortada de todas as formas possíveis por pequenos caminhos, ruelas, um labirinto de corredores e passagens, com poucas entradas e saídas.”(Idem, 103). A descrição é genérica, o narrador atua como um produtor de imagens isoladas. A favela não apresenta nenhuma especificidade, podendo ser qualquer uma. Afinal, o aglomerado de casas com vielas e becos tortuosos é um dos principais diferenciais

⁷ Sobre a remoção da favela da Catacumba ver: PERLMAN, Janice E. **O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

da favela se comparada com a cidade formal. Essa feição labiríntica da favela, seja ela qual for, cria sua primeira distinção se comparada com outras partes da cidade. “Nos discursos sobre as favelas”, observa Paola Berenstein Jacques, “a figura do labirinto constantemente aparece⁸, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros.”(Jacques, 2003, p.65). Tal característica da favela pode ser encontrada no romance-reportagem *Abusado* (2004), de Caco Barcellos, quando o autor exemplifica as medidas criadas por ele para conseguir transitar com desenvoltura no Morro Santa Marta:

Para aprender a me situar melhor, usei uma pequena câmera para gravar imagens pelos labirintos por onde passava e depois assistia repetidas vezes até gravá-las bem na memória. Aos poucos os moradores e os homens de Juliano foram revelando seus códigos de referência, criados pela necessidade de vida clandestina, e não somente criminosa. Só a partir da década de 1980 as famílias passaram a ter escritura de suas casas. Mas até o início de 2003 ainda não haviam conquistado o direito de ter um endereço. Na ausência dele, todos os becos e vielas eram chamados pelos nomes de seus moradores mais importantes, ou por episódios relevantes que aconteceram no lugar.(Barcellos, 2004, p. 464).

A disposição desordenada e densa da favela é fruto da ausência de um projetista para o espaço. Não há um ordenador que delimita as construções e projeta as vielas; o espaço é construído por todos. O traçado formado de linhas sinuosas pode ser entendido como resultado de um crescimento “espontâneo”, empírico. Sem ordem pré-determinada, os exíguos espaços públicos da favela são resultantes da não edificação privada. É pela ausência de construção que é dada a possibilidade de trânsito pelas vielas e becos.

Embora seja verdade que todo espaço habitado pelo homem é um produto socialmente construído, no caso da favela isto assume uma dimensão radical. É um espaço que não somente foi construído pelo homem – termo genérico que nos bairros de classe média designa organizações privadas, como as construtoras, ou governamentais, como a companhia de eletricidade – mas também, no caso de Acari (excetuando-se o Amarelhinho⁹), pelos mesmos homens que lá habitam, com suas próprias mãos, lentamente, durante anos.(Alvito, 2001, p. 69).

⁸ A descrição da favela no romance *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002), de José Eduardo Agualusa, é um bom exemplo dessa reincidência em definir a favela como um labirinto tortuoso: “Barracos de tijolo exposto. Placas de betão. Depósitos de água. Antenas parabólicas. Bolsões verdes. *Ruelas que caem bruscas, quase a pique, ziguezagueando entre o casario.* A umidade que se enrosca ao corpo como um cachorro triste.” (Agualusa, 2002, p. 82. Grifos meus.). Outro exemplo pode ser encontrado nos discursos oficiais de órgãos públicos sobre a favela, a definição de favela para o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística leva em consideração a feição labiríntica do espaço analisado. Dessa forma, para o IBGE favela é: “aglomerado sub-normal, constituído por um mínimo de 51 domicílios, ocupando terreno de propriedade alheia e *dispostos de forma desordenada e densa*, além de carente de serviços públicos essenciais.”.(IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo demográfico, 1991, Grifos meu).

⁹ Conjunto habitacional localizado na favela de Acari.

A inexistência de planejador facilita, de forma paradoxal, a construção de um labirinto na favela. E neste ponto está a diferença entre a favela e o labirinto da cidade moderna. Fruto da razão dos planejadores urbanos, a labiríntica cidade moderna apresenta um plano, um fio condutor que liga cruzamentos e ordena estruturas. Já o labirinto da favela é muito mais complexo; ao contrário da cidade moderna, não é fixo, acabado; está sempre em construção. Além disso, se para percorrer a cidade labirinto é necessário possuir um mapa que auxilie o percurso, tal qual Dédalo¹⁰, o arquiteto projetista do mítico labirinto do minotauro; na favela labirinto os mapas não existem, a única forma possível de percorrer seu emaranhado de becos e vielas sem se perder é sendo um conhecedor do espaço, ou seja, o próprio morador. Os apontamentos de Paola Berenstein Jacques sobre a relação entre o espaço labiríntico da favela e o não-residente que o percorre revelam a impossibilidade de um trânsito livre por parte de um estrangeiro na favela:

A complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. É o aspecto desconhecido do porvir que cria a estranheza; e o estranho é também o estrangeiro, o que nos é estranho, o que não dominamos, porque desconhecemos. Conhecer um labirinto exige nele penetrar, nele se perder, para descobrir as armadilhas do caminho. (Jacques, 2003, p. 86).

O olhar de estrangeira de Patrícia Melo cerca o labirinto, emoldura sua feição, descreve seu conteúdo, mas é retido no emaranhado de becos. Não é uma narração que percorre a favela, sua descrição assemelha-se a um sobrevôo. O projeto gráfico apresentado na capa do romance reflete este olhar. Na capa do romance observamos a imagem de uma imensa favela. O vermelho apresentado em duas tonalidades dá forma à favela, mas a imagem não consegue focar nenhum aspecto específico, e no desejo de totalizar a imagem da favela é possível apenas saber seus contornos, não sua especificidade, o que a singulariza, impossibilitando até o reconhecimento da favela retratada. A imagem apresenta apenas os limites exteriores da favela. Podemos afirmar que é uma representação monocromática, como define o sociólogo francês Löic Wacquant:

¹⁰ Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, utiliza Dédalo como referência para pensar a feição labiríntica da cidade moderna. Afirma o autor: “Dédalo, o seu engenhoso construtor, símbolo do tecnocrata, do gênio escravizado que cria segundo as exigências dos dominadores e se torna prisioneiro do próprio invento. Representando a inteligência prática e a habilidade de execução, eleva-se, entretanto, sobre as asas do desejo de glória que, na falta de medida, o conduz à catástrofe.”(Gomes, 1994, p.64)

Devido à aura de perigo e pavor que envolve [os espaços periféricos e] seus habitantes e ao descaso que sofrem, essa mistura variada de minorias insultadas, famílias de trabalhadores de baixa renda e imigrantes não-legalizados é tipicamente retratado de longe, em tons monocromáticos, e sua vida social parece a mesma em todos os lugares: exótica, improdutiva e brutal. (Waccount, 2001, p.8)

Além da aura de perigo e pavor, como observa Waccount em relação à periferia urbana, a favela possui também a distinção de ser semelhante a um labirinto. E, é este mesmo labirinto que faz com que o lugar de pertencimento de Patrícia Melo seja colocado em destaque. Por não conhecer este confuso e tortuoso território, a narração que Patrícia Melo constrói sobre tal espaço resume-se a indicações. Apontamentos criados a partir de uma percepção de fora da favela. Quando narrada, a favela resume-se a pouco mais que três ambientes: um açougue na entrada da favela, um bar localizado dentro da favela e a casa de Reizinho.

Por estar na entrada da favela, o açougue é utilizado de forma corrente como um espaço limítrofe “entre morro e asfalto”, criando uma fronteira simbólica entre os dois espaços. O ato de ultrapassar essa fronteira significa adentrar em outro mundo:

Quando desceu no Berimbau, em frente ao açougue do Zino [, Reizinho](...) Notou também a movimentação dos novos moleques do tráfico, não conhecia nenhum deles, certamente já estariam avisando Volnei sobre sua chegada na favela. Nada havia mudado afinal. Àquela altura, alguma metralhadora a laser já deveria tê-lo sob mira. (Melo, op. cit. p. 367).

A entrada pode significar também saída. A favela se expande a partir de um ponto determinado, este mesmo ponto demarca o fim de uma outra realidade, a cidade. Extremo ponto de referência para quem reside na favela e na cidade, o açougue define dois espaços distintos, que não se confundem.

Mas o romance não fica centrado neste aglomerado de casas; a autora narra não apenas a vivência dos personagens na favela, mas na cidade como um todo. Na verdade, o interesse da autora está centrado na trajetória dos sujeitos que compõem tal localidade. Dessa forma, é construída uma narrativa que segue os personagens em diferentes pontos da cidade. Um exemplo disto é o relato do cotidiano da personagem Alzira, mãe de Reizinho – protagonista do romance. Empregada doméstica, negra e semi-alfabetizada, Alzira é constantemente representada em afazeres do lar, seja em sua residência ou no trabalho:

Água correndo pelo ralo da pia, louça suja, copos, as mãos molhadas. Alzira estava sempre com as mãos úmidas. Não havia tempo para enxuga-las. Secava, varria, molhava no balde, secava e lavava, pia, bidê, água, faxina, as roupas para lavar, louças, secar e molhar, em casa, no trabalho, a mão sempre mergulhada na água (Melo, op. cit. p.26)

ZZZZZZZZZZZZZZZZZZ, o aspirador de pó defeituoso emitia um som, agudo, penetrante, levando Alzira a uma espécie de transe diabólico. Depois de desligá-lo, necessitava de alguns segundos para entender o que as pessoas ao redor lhe diziam”. (Idem, p. 176).

A narração do cotidiano de Alzira rompe com o fetichismo que envolve as negociações do tráfico de drogas. Nela não é abordada a violência das quadrilhas de traficantes ou é utilizado um tom realista para descrever conflitos armados. Nos trechos citados acima, observamos a tematização de uma outra violência, a social. Dessa forma, Patrícia Melo opta pela construção de uma favela que não sobrevive apenas do crime, não é criada uma indissociabilidade entre criminalidade e favela. Nas páginas do romance *Inferno*, a favela apresenta-se como portadora da miséria, onde a criminalidade representa a negação desta condição, como fica claro na narração do recebimento do primeiro pagamento de Reizinho pela função de olheiro:

Quatro notas de cinquenta nas mãos. O salário da mãe eram seis notas de cinquenta. Um trabalho muito pior. A Alzira é burra, ele ouvira a patroa da mãe dizer, quando era ainda pequeno e uma febre alta obrigara Alzira a levá-lo consigo para o trabalho. (...) Eu ensino mas não adianta, Alzira é a pessoa mais burra que eu já vi na vida, (...) Tanta humilhação por apenas seis notas de cinquenta. Pensar em fatos como aquele acabava com o coração de Reizinho. (Ibidem, p.21).

Fica clara a opção de tratar a favela não apenas como um espaço de *criminalidade*, como optou Paulo Lins no romance *Cidade de Deus*, mas sim como um espaço de *marginalidade*, na qual a favela se constrói como um local posto à margem da cidade formal, mas nem tampouco independente. Tal opção pode ser lida como um recurso para se desvencilhar do emaranhado tortuoso que é o território da favela. Dessa forma, a autora busca refúgio na narração de ações que possuem como palco a cidade como um todo, não centrando a narrativa no espaço da favela. Patrícia Melo constrói uma favela ficcional em que os personagens interagem com a cidade oficial e com outras classes sociais, mas este contato entre “morro e asfalto” não é apaziguado. A tensão entre estes pólos pode ser observada nas relações de trabalho narradas no romance. É notório o desejo de

delimitar as classes e os grupos sociais, compondo um retrato não apenas da favela, mas do Brasil contemporâneo.

A linguagem utilizada pela autora também é digna de nota, nela não há o desejo de transposição para a escrita formal de elementos característicos da oralidade, como ocorre em diversas obras que narram a favela¹¹. Em *Inferno* encontramos o manejo de uma linguagem que não busca o mimetismo de uma possível fala da favela. Novamente encontramos a barreira imposta pelo desconhecimento sobre o espaço narrado, é possível reproduzir algo não conhecido? De certo não, e este empecilho é transposto pela autora a partir da construção de um estilo distinto ao utilizado de forma corrente em muitas narrativas que tematizam a favela. A citação abaixo evidencia este aspecto:

Vá. Reizinho sentia seus pés enterrados no chão, não conseguia tomar nenhuma iniciativa. Vê? É seu pai. Não. Aquele homem reduzido a nada não era seu pai coisa nenhuma, era um homem estranho, não pai, sujo, nada, porra, bêbado, um mendigo, é seu pai, sim, confirmara a mãe, e esse bando de mendigos é a família dele, os vadios, bebem e dormem e sujaram a cidade, é só isso que fazem. Por que você acha, meu filho, que eu não queria que você conhecesse seu pai? Isso não é pai. É seu pai, sim. Seu.(...)(Melo, op. cit., 145)

A linguagem utilizada no diálogo entre mãe e filho é verossímil, fica evidente a opção por não escrever como se fala. Patrícia Melo busca uma linguagem distinta para representar a marginalidade, mas sem apropriar-se da oralidade destes sujeitos marginais. A fala dos personagens é produzida de forma cortada, curta. A escrita quando a representa não se expressa a partir de “erros”, como se a exclusão social do favelado o excluísse também de uma norma culta. Não há a busca pelo exotismo de representar o excluído tal qual ele é, tal qual ele supostamente fala.

¹¹ Nos discursos literários que versam sobre a favela é notório o desejo de construir um relato unívoco e documental sobre este espaço. A opção por utilizar uma linguagem que se quer cópia do real pode ser lida como um indicio que corrobora com tal premissa. *Cidade de Deus* pode ser tomado como um grande exemplo deste desejo de mimetizar uma possível fala da favela, como foi analisado no início deste capítulo. Outro exemplo de utilização deste recurso é o romance-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos. No entanto, o autor não busca reproduzir fielmente a linguagem utilizada pelos personagens-sujeitos de seu livro, devemos recordar que *Abusado* é fruto de uma pesquisa jornalística, que toma como objeto histórias pessoais de muitos moradores da favela do Santa Marta; a linguagem adotada por Caco Barcellos torna exótica a fala dos personagens da favela. Quando é representada a fala de algum personagem da favela, esta é feita de forma distinta, simbolizada a partir de erros e incorreções, os verbos não são conjugados de forma correta e não há plural. O autor com o afã de reproduzir tudo o que viu em suas incursões à favela durante a feitura da pesquisa opta por um recurso naturalista e simplório para representar seus personagens-sujeitos.

A distinção da representação da favela feita por Patrícia Melo está no reconhecimento de seu olhar de estrangeira. Seu discurso não objetiva revelar dados ocultos, edificar verdades. A favela é abordada de forma ficcional, revelando uma certa cautela por parte da autora em narrar um cotidiano não conhecido. Comparar o romance *Inferno* com *Cidade de Deus* é quase inevitável; todavia, é necessário elucidar que realizar tal análise é antes de tudo compreender de que forma o local da enunciação do discurso interfere na produção literária. “Ao sujeito que se expõe como ator na cena enunciativa se justapõe o conceito de identidade cultural construído simultaneamente à encenação conjunto da realidade histórico-social e literária”(Souza, 1991,p. 31).

Considero, portanto, como ponto fundamental para a leitura destes romances a observação do local de enunciação do autor. Uma vez que será a partir do espaço de pertencimento que as duas obras são edificadas. Dessa forma, ser ex-morador de uma favela, como no caso de Paulo Lins, reveste de autoridade e legitimidade a escrita sobre a violência e o tráfico de drogas. O maior diferencial de Patrícia Melo é o reconhecimento de seus limites por ser estrangeira à favela. Não encontramos em Patrícia Melo um engajamento político que busca obliterar a fronteira que demarca estes dois mundos. Ao contrário de outros autores que construíram seus projetos literários com o afã de se aproximarem das margens da cidade – João Antônio pode ser visto como referência desse engajamento – Patrícia Melo trava contato com as camadas populares tão somente a partir da literatura. E será a partir da literatura que a favela será consumida pelos leitores.

Patrícia Melo tem conhecimento do seu papel como ficcionista, sabe que ser possuidora da autoridade narrativa significa deter os direitos sobre a imagem do Outro. Uma vez que será a partir da narração que o marginalizado passa a ser construído, idealizado, seja de forma positiva ou negativa. Representar é, antes de tudo, forjar uma imagem para uma camada invisível. Expor, mesmo que ficcionalmente, uma fratura da margem significa fixar no imaginário da cidade uma verdade sobre estes espaços¹².

¹²Devemos recordar também que a possibilidade de visibilidade do marginalizado passa a ser o primeiro passo para a constituição deste sujeito. “Queremos ser vistos” - como esbraveja o personagem Zumbi do Jogo da Bola, no conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca - “queremos que olhem a nossa feiúra, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda a parte; que nos observem fazendo comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram.”(Fonseca, 1992, p. 46). O desejo passa a ser afirmar-se enquanto marginal, negando a condição oferecida pela sociedade de estar colocado *à margem da*

As narrativas sobre estes espaços marginais exigem, portanto, um constante posicionamento por parte dos próprios autores. Mais do que simplesmente narrar a favela, o que vemos, muitas vezes, é a relação – de aproximação ou afastamento – entre o autor e as referidas margens. Encontramos no primeiro fragmento do poema “Favelário Nacional”, “Prosopopéia”, de Carlos Drummond de Andrade, um exemplo perfeito desta relação entre autor e favela:

Quem sou eu para te cantar, favela,
 que cantas em mim e para ninguém a noite inteira de sexta
 e a noite inteira de sábado
 e nos desconheces, como igualmente não te conhecemos?
 Sei apenas do teu mau cheiro: baixou a mim, na viração,
 direto rápido, telegrama nasal
 anunciando a morte... melhor, tua vida.
 Decoro teus nomes. Eles
 jorram na enxurrada entre detritos
 da grande chuva de janeiro de 1966
 em noites e dias e pesadelos consecutivos.
 Sinto, de lembrar, essas feridas, descascadas na perna esquerda
 chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco,
 Sacopã, Cabritos, Guararapes, Barreira do Vasco,
 Catacumba, catacumbal tonitruante no passado
 e vem logo Urubus e vem logo Esqueleto,
 Tabajaras estronda tambores de guerra,
 Cantagalo e Pavão soberbos na miséria,
 a suculenta Mangueira escorrendo caldo de samba,
 Sacramento...Acorda, Caracol, Atenção, Pretos Forros! (...)

Padecemos este pânico, mas
 o que se passa no morro é um passar diferente,
 dor própria, código fechado: Não se meta, paisano dos baixos da Zona Sul.
 Tua dignidade é teu isolamento por cima da gente.
 Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado,
 tuas perambeias, templos de Mamalapunam
 em suspensão carioca.
 Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer, medo só de te sentir, encravada
 favela, erisipela, mal-do-monte
 na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lâmina nem de teu revólver
 nem de tua manha nem de teu olhar.
 Medo que sintas como sou culpado
 e culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.
 Custa ser irmão, custa abandonar nossos privilégios
 e traçar a planta
 da justa igualdade.
 Somos desiguais
 e queremos ser

imagem. Nesse sentido, o que importa para estes sujeitos “é garantir alguma visibilidade social, pois, na condição de anônimos/invisíveis e marginalizados, esta se constituiria no primeiro passo para a reivindicação da cidadania” (Shøllhammer e Herschmann, 1997, p.18-19).

sempre desiguais.(...)(Andrade, 2003, p. 1261-1262)

Drummond inicia o poema justamente expondo o distanciamento entre o poeta e seu objeto. O desconhecimento deste território faz com que o poeta se questione sobre sua própria autoridade narrativa. Entre o canto do poeta e o canto da favela erige-se igualmente o distanciamento e aproximação entre territórios e vozes distintas. Como construir um hinário estando fora do que deseja retratar? O título do fragmento do poema, “Prosopopéia”, é indicativo da necessidade de cautela, afinal é a partir da poesia que é dada vida à favela, a poesia dá voz a quem (ainda) não se representa. O canto do poeta, ainda que cheio de lacunas, personifica “essas feridas descascadas na perna esquerda chamadas Portão Vermelho, Tucano, Morro do Nheco, Sacopã...” etc.

Se os nomes, a princípio, apenas elencam uma série de espaços diversos, enumerá-los passa a ser uma figura de linguagem que atribui características distintas para territórios esquecidos, ou seja, Drummond realiza a prosopopéia que intitula o fragmento.

O poeta, com seu olhar de estrangeiro, não se exime e reconhece a sua posição em relação à favela: “Não sei subir teus caminhos de rato, de cobra e baseado, (...)”. Mas, antes de tudo, percebe a favela como estrangeira à cidade. O desconhecimento passa a ser mútuo: “culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.”

Todavia, o poeta adverte: “o que se passa no morro é um passar diferente, dor própria, código fechado: Não se meta, paisano dos baixos da Zona Sul.”. Nesse sentido, a questão que pode ser elaborada é: o que aconteceria a um paisano dos baixos da Zona Sul ao subir uma favela?

4.

Relações entre intelectuais e marginais

4.1.

Tensões entre o marginalizado e o intelectual

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem
e de seus discursos proliferarem indefinidamente?

Onde, afinal, está o perigo?

Michel Foucault, *A ordem do discurso*

Quem detém o direito sobre a representação da imagem do Outro marginalizado? Pode o intelectual ainda ser porta voz de grupos minoritários? Estes questionamentos têm surgido de forma constante na contemporaneidade, seja em ensaios críticos ou em produções filmicas e literárias. Exemplar nesse sentido é o documentário *À margem da imagem* (2002), de Evaldo Mocarzel, pois põe em xeque os limites éticos da representação do excluído. O intuito do diretor não é tão somente dar visibilidade aos que estão marginalizados. Mocarzel realiza um ato de maior vulto ao questionar os próprios limites – narrativos e imagéticos – da representação desses sujeitos. Dessa forma, os moradores de rua de São Paulo são registrados não apenas sendo arrebanhados mediante pagamento para depor; é documentada também a crítica desses entrevistados depois de uma primeira projeção do filme, ainda como curta-metragem.

Neste jogo intertextual, os sujeitos/personagens do documentário passam a figuração de agentes do processo simbólico, podendo inferir sobre as diferentes aproximações e discordâncias da representação feita pelo diretor. Em *À margem da imagem* encontramos a insistência na impossibilidade de traduzir o discurso do marginal para o discurso da cultura dominante, como se este último fosse, inquestionavelmente, o lugar por excelência onde se configuram as forças políticas discursivas que atiraram estes sujeitos/personagens à margem da sociedade. Evaldo Mocarzel opta por registrar a tensão que se instaura entre os espaços discursivos do olhar do cineasta e o dos marginalizados. Ou seja, tão importante quanto compreender o papel das representações da margem da cidade é perceber que estas representações são sempre elaboradas a partir do lugar da

enunciação do discurso. Dessa forma, a fala do excluído captada pelo diretor e o olhar do diretor representado pela câmera são construções subjetivas e afirmam o local da enunciação, inviabilizando assim a produção de uma representação que dá voz aos silenciados. O resultado é justamente uma operação oposta à atitude paternalista dos intelectuais que deixam o marginalizado falar por acreditar que a simples locução do excluído elimina qualquer tensão produzida entre as figurações produzidas pela margem e quem as veicula.

De forma oposta opera Paulo Sacramento em *O prisioneiro da grade de ferro* (2004). O longa-metragem também visa narrar o cotidiano de um grupo marginalizado – neste caso os prisioneiros da Casa de Detenção de São Paulo, Carandiru. O diferencial de *O prisioneiro da grade de ferro* é o ponto de vista da narração que pretende construir o discurso a partir dos próprios sujeitos/personagens. Para tal intento foram necessárias diferentes oficinas de produção de vídeo para os presidiários. O resultado buscado é a veiculação de um discurso livre de interferência do intelectual mediador, oferecendo, tanto para os presidiários, como para os espectadores do vídeo, um relato “autêntico” e “real” sobre o cotidiano daqueles que vivem numa esfera não apenas invisível da sociedade, mas inviolável: a prisão. Em *O prisioneiro da grade de ferro* há o esforço de não interferir na produção discursiva do Outro. Paulo Sacramento, ao optar por capacitar os presidiários para produzirem seu próprio discurso, deseja operar apenas como um veículo de enunciação, acreditando que a simples entrega da câmera simboliza a possibilidade de exame do espaço da prisão a partir da lógica do marginal. *Empowerment*, termo cunhado pela academia norte-americana que em uma tradução livre designa aquisição de poder, é este o intuito de Sacramento ao deixar que os presidiários impunham as câmeras.

Entre estas duas percepções de abordagem do marginalizado – a tensão da impossibilidade de representar o Outro, realizada Eduardo Mocarzel, e a busca por uma veiculação do discurso do excluído livre de interferência, preconizada por Paulo Sacramento – se equilibra a análise contemporânea sobre a posição do intelectual frente às camadas excluídas. Utilizo os apontamentos realizados por Margery Fee, no artigo “Who can write as Other?”, como referência para pensar esta intrincada relação:

(...)can majority group members speak as minority members, Whites as people colour, men as women, intellectuals as working people? If so, how do we

distinguish biased and oppressive facts, exploitative popularizations, stereotyping romanticizations, sympathetic identifications and resistant, transformative visions?(Fee, 1995, p. 242)

(...) podem os grupos majoritários falar como se fossem as minorias? Os brancos como se fossem negros ou pardos, os homens como se fossem mulheres, os intelectuais como se fossem operários? Caso afirmativo, como podemos diferenciar juízos preconceituosos e reacionários, generalizações aproveitadoras, romantizações pendendo ao estereótipo, tipificações indulgentes e visões imparciais e transformadoras?¹

Margery Fee não oferece uma resposta que encerre a questão; ao contrário, potencializa o debate. Fee percebe que a fala sobre o Outro pressupõe um posicionamento do enunciador do discurso. Compreender o que está subjacente ao discurso e analisar quais as conseqüências de tal veiculação passa a ser a principal função do crítico. Para Margery Fee não importa, em primeira instância, quem produziu a escrita e narrou o Outro. A crítica australiana visa, antes de tudo, observar como a identidade do sujeito produtor do discurso é revelada no ato de escrita sobre o Outro. Nessa leitura, o ato de colocar-se como porta-voz de grupos minoritários passa a sofrer uma drástica fratura. Ao evidenciar que qualquer fala sobre um grupo distinto significa, antes de tudo, um posicionamento – negativo ou positivo – do intelectual frente à camada que deseja representar, Margery Fee coloca em detrimento o ideal utópico de alguns intelectuais ocidentais de representar o Outro de forma autêntica. Margery Fee busca sustentação para o debate que propõe realizar nas formulações teóricas de Michel Foucault, identificando no filósofo francês o arcabouço teórico necessário para a estruturação de sua análise

Formulação semelhante é realizada por José Carlos Bruni, no artigo “Foucault: o silêncio dos sujeitos”(Bruni, 1989). O diferencial é que José Carlos Bruni visa identificar no pensamento de Foucault os elementos que colocam em xeque a, por Foucault assim classificada, “indignidade de falar pelos outros”(Foucault, 1981, p205). É com esta perspectiva que o autor observa:

Para Foucault, a década de 70 comportaria não tanto a insurreição dos sujeitos silenciados, mas os saberes locais, esquecidos, desqualificados, discriminados, inferiorizados perante a Ciência (...) Não se trata, pois, de simplesmente retornar a fala viva do sujeito dominado, ou de ouvir deslumbrado a pureza de sua diferença, mas de analisar os mecanismos de poder da Ciência enquanto instituição que, ao filtrar essa fala, desfiguram-na, desqualificam-na, inferiorizam-na. Dir-se-ia que o intelectual, para Foucault, deve, antes de mais

¹ Tradução livre.

nada, ser crítico de suas próprias condições de trabalho que, de modo muito concreto, por seus regulamentos, suas hierarquias, sua organização, sua conformação aos espaços e aos tempos, acabam por assimilar estes saberes, na verdade anti-ciências, como parte “normal” do discurso científico, isto é, os reduzem novamente ao silêncio. Que se pense na universalidade da ciência: por falar em nome de todos os sujeitos, dispensa a fala particular. Antecipando-se à experiência, é como se já possuísse seu sentido ou conceito, supondo conhecido de antemão o conteúdo e o significado das falas dos outros.(Bruni, 1989, p. 206)

Segundo a leitura de José Carlos Bruni, o cerne da questão frente à relação entre intelectuais² e sujeitos excluídos não é, necessariamente, a defesa por uma fala autônoma do sujeito que fora silenciado. Mas sim a constatação, semelhante à feita por Margery Fee, de que a produção discursiva do intelectual sobre o marginalizado – mesmo revestida por critérios científicos, ou por este mesmo motivo – sempre será cunhada a partir do referencial do intelectual. Nessa perspectiva, será a partir do aprofundamento no debate sobre a Ciência, antes mesmo de uma discussão do papel do intelectual³, que será propiciada a aproximação entre intelectual e excluído. O objetivo é criar uma forma de atuação científica que não silencie o sujeito que está alocado no espaço da exclusão.

Contudo, Daniela Versiani acrescenta uma crítica fecunda à proposta de Foucault, e defendida por José Carlos Bruni, ao afirmar que:

(...) tratar apenas do deslindar dos processos que levam estas subjetividades à exclusão e ao silenciamento, ainda que obviamente seja por si só tarefa tão árdua quanto necessária, é também, contudo, de alguma forma, pôr-se à margem desses mesmos processos. Se Foucault estava certo quanto à indignidade de falar pelos outros, esta afirmativa não deveria, contudo, servir de justificativa para que o intelectual contemporâneo se perpetue à margem desse processo, seja pela ingênua suposição de que a alternativa à recusa em assumir uma postura paternalista – falar pelos outros – seja única e exclusivamente a indiferença, seja pelo interesse em preservar sua própria autoridade mantendo a não-autoridade de outras vozes.(Versiani, 2004, p.80)

Daniela Versiani acrescenta à argumentação de José Carlos Bruni que já não é mais suficiente dedicar-se à análise dos processos de exclusão e marginalização dos sujeitos silenciados. Faz-se necessário, segundo a autora, a

² Utilizo a denominação intelectuais não apenas para aludir aos profissionais letrados acadêmicos, mas, principalmente, recorro ao termo para fazer referência a escritores, cineastas e artistas plásticos. Dessa forma, o debate preconizado por Michel Foucault, em minha leitura, ganha outras dimensões, me servindo como matriz teórica para aprofundar a discussão sobre a relação entre produtores de obras ficcionais e a população marginalizada representada em tais discursos.

³ Em relação ao papel do intelectual ver: SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as palestras de Reith de 1993. (Voz de Babel 6). Lisboa: Edições Colibri, 2000. MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

criação de estratégias capazes de tornar visíveis as subjetividades do intelectual quando este se posiciona frente ao seu objeto:

(...) é necessário elaborar estratégias de inclusão dessas subjetividades não apenas no que consideramos seja nossa “realidade” social, supostamente exterior e anterior aos nossos modos de percepção dessa “realidade”, mas efetivamente através da elaboração criativa de estratégias capazes de torná-las visíveis na própria episteme que interativamente construímos, estratégias de produção e leitura dessa “realidade construída” ancoradas em conceitos capazes de tornar novas subjetividades não apenas visíveis em sua complexidade, mas também autorizadas a falar sobre e por si mesmas. (Idem, p.81)

Além dos pressupostos teóricos que evidenciam a crise de um modelo de intelectual que se propõe como mediador entre camadas inferiores e os poderes centrais, a emergência de novos sujeitos no cenário cultural brasileiro também corroborou com este, por assim dizer, falecimento. A análise de Heloisa Buarque de Hollanda, no artigo “Intelectuais X marginais”, aponta para este último aspecto como fator determinante da crise que por hoje passa a intelectualidade:

Tradicionalmente, nós, intelectuais, sempre fomos os porta-vozes das demandas populares e protagonistas dos movimentos de transformação (em casos mais otimistas, da "revolução") social na área dos projetos artísticos e literários. Hoje, parece que alguma coisa de bastante diferente está no ar e que vamos ter que repensar, com radicalidade, nosso papel como intelectuais tanto no campo social, como no acadêmico e artístico. Falo das propostas inovadoras da cultura hip hop & de tantas outras manifestações artísticas produzidas na periferia das grandes cidades e que estão marcando com força total a produção cultural desse nosso início de século.(Hollanda, 2005)

A proposta de repensar o papel do intelectual, para Heloisa Buarque de Hollanda, não é meramente abstrair-se do debate e excluir-se da vida política e artística. Tampouco, a crítica deseja apenas “ouvir” o que as vozes que emergem da periferia têm a dizer.

O ato de repensar o papel e a função do intelectual visa, antes de tudo, a criação de novas abordagens frente a novos sujeitos do cenário cultural. Há uma recusa à idéia de que só o Outro possa falar sobre sua vivência. Porém, não é possível mais representar o Outro sem ouvi-lo. Segundo a autora, as novas vozes que emergem no cenário cultural contemporâneo passam a exercer o papel que outrora fora designado ao intelectual. Autores como Paulo Lins e Férrez, na análise de Heloisa Buarque de Hollanda, são os exemplos cabais dessa nova configuração do cenário cultural brasileiro. Uma vez que além de darem voz ao marginalizado, são autores que possuem estreito relacionamento com o espaço de

exclusão – Paulo Lins é ex-morador de uma favela, e Férrez reside na favela que serve como cenário para suas narrativas –, exercendo assim a função de representantes e porta-vozes de um grupo minoritário. Nessa leitura, não há mais espaço para uma antiga noção do papel do intelectual, que “em lugar de deixar falar, possibilitar a fala do Outro, o intelectual, tão autoritário quanto o poder central, fala em lugar de, de acordo com seus próprio valores.”, como analisa Silviano Santiago (Santiago, 1984, p. 50).

Mas qual deve ser o posicionamento do intelectual hoje, de que forma este deve atuar? Qual deve ser o resultado do exercício de repensar seu papel como propõe Heloisa Buarque de Hollanda? Para ensaiar responder a estas questões cito a própria Heloisa:

Apesar da insegurança e (por que não?) o medo que esse novo momento me traz, tenho a forte impressão de que afinal o intelectual, apesar de todas as indicações em contrário, pode não estar necessariamente desempregado nesse século XXI. Mas alguns cuidados ele certamente vai ter que assumir para garantir sua sobrevivência com algum sentido e positividade daqui para frente. Antes de mais nada, como nos sugeriu Beatriz Sarlo nessa última Flip, é inadiável uma bela e urgente auto-crítica. E em seguida, testar novas formas de participação e engajamento. Quem sabe a sugestão de que a periferia e os movimentos que defendem a interpelação da propriedade intelectual fechada e superprotegida no modelo norte-americano, com seu corolário necessário, o investimento na noção de saber compartilhado, possa afinal dissolver velhas equações corporativas em novas maneiras de fazer política. (Hollanda, op. cit)

A solução para este aparente problema é apontada por Heloisa Buarque de Hollanda a partir da sugestão de um novo engajamento político, de novas formas de abordagens de grupos minoritários. Impossibilitado de falar pelo Outro, pois os próprios marginalizados já construíram suas próprias formas de representação, resta ao intelectual exercer a função de co-autor dos processos simbólicos. E como referência desse novo tipo de engajamento Heloisa Buarque de Hollanda cita a edição do livro *Cabeça de porco* (2005) de MV Bill, Celso Athayde e Luiz Eduardo Soares:

É verdade que as partes escritas por cada um são assinadas, não produzindo, portanto um tipo de autoria coletiva, mas colaborativa. O livro não desafia na passagem de um autor para outro, que aparecem intercalados na estrutura narrativa do livro. Um caso de saber compartilhado com igual peso para cada uma das partes, cada autor oferecendo sua dicção e sua competência específicas em pé de igualdade, em que a autoria é menos importante do que o conjunto polifônico do trabalho, que é precisamente de onde esta obra tira sua maior força e valor. (Idem, ibidem)

Na proposta de Heloisa Buarque de Hollanda o intelectual não mais irá figurar como representante das esferas silenciadas, nem se cala frente à eminência de vozes excluídas. Uma vez que, como aponta Spivak: “Não é uma solução a idéia de que os culturalmente desfranquiados falem por si mesmos ou que os críticos radicais falem por eles; essa questão da representação, da auto-representação, de se representar Outros, é um problema.” (Spivak, 1990). A solução de tal problema se dá na busca por um espaço de fronteira, no qual a voz do intelectual será somada ao discurso que provém das margens. Na perspectiva de Heloisa Buarque de Hollanda, é tarefa do intelectual, antes de tudo, reconhecer o novo cenário cultural em que este está inserido. Observar a emergência das vozes que outrora eram silenciadas, não apenas ouvindo-as, mas aproximando-se delas.

Todavia, a parceria entre intelectuais e sujeitos marginalizados não garante a eficácia de uma recepção sem conflitos. As polêmicas que permearam o lançamento do longa-metragem *Cidade de Deus* (2002) é um bom exemplo disto. A antropóloga Alba Zaluar, autora de pesquisas desenvolvidas no conjunto habitacional Cidade de Deus, elaborou importantes críticas ao filme. Segundo Alba Zaluar, o filme *Cidade de Deus* representa de forma "equivocada" a população da favela e o retrato que se faz do tráfico no Brasil é semelhante ao existente nos Estados Unidos: “Quiseram representar talvez para o exterior, porque fica mais fácil para o estrangeiro entender um gueto negro, já que existe o exemplo dos Estados Unidos. No Brasil é diferente, e o filme não assume a diferença brasileira”(Diretor de *Cidade de Deus* enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão, **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de agosto de 2002). De acordo com a antropóloga, o filme deseja tornar visível e palpável uma realidade construída. Para tanto, o diretor não buscaria as distinções da comunidade de Cidade de Deus, mas sim as tonalidades já reconhecidas pelo espectador mediano, deturpando assim a configuração real. Contudo, a crítica mais severa que Zaluar faz se fixa à forma como a violência e a comercialização de drogas são apresentadas:

Ao mesmo tempo em que eles dizem que a violência é um horror, mostram ao jovem que não há outra saída, que é preciso entrar nessa mesmo. E a gente sabe que essa garotada morre antes dos 25 anos de idade. Esse é o drama. O tráfico é uma saída para a morte. (Idem, ibidem)

O posicionamento do *rapper* MV Bill é semelhante ao defendido por Alba Zaluar ao afirmar que “o filme é de um ponto de vista bem pessimista, não dá perspectiva nenhuma de melhoria pro futuro, nem traz esperança. Ainda assim, eu sei que vai ser um filme que vai ganhar muitos outros prêmios.” (Israel do Vale. *Rapper da Cidade de Deus* diz que filme prejudica moradores. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 de Agosto de 2002). Conhecido pelo seu engajamento em prol da comunidade, o rapper, que reside na Cidade de Deus, condena a produção pela ausência de uma perspectiva positiva. E conclui: “Vendo desse ponto de vista, apesar de ser um filme bonito, não traz benefício nenhum pras comunidades, principalmente pra minha.” (Idem, *ibidem*)

Nesse sentido, mesmo que a produção do filme contrate como mão-de-obra marceneiros, costureiras e motoristas das comunidades que serviram como locação e utilize em seu elenco jovens moradores de favela – como declara o diretor: “Tínhamos o compromisso de trabalhar com essas pessoas, porque o que elas querem é trabalho.” (Diretor Fernando Meirelles usa olhar estrangeiro em *Cidade de Deus*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de julho de 2002) –, ao centrar a narrativa na violência e no narcotráfico a produção corrobora os mesmos estereótipos vinculados a estes espaços.

É interessante notar que o próprio *rapper* figura no cenário cultural contemporâneo com um discurso centrado na violência e no tráfico de drogas. Vale questionar. Ao formular seu discurso igualmente tendo como mote o tráfico e a violência, como vemos no videoclipe *Soldado do morro*, o *rapper* MV Bill não estaria reproduzindo os mesmos preconceitos e estigmas perpetuados pelo filme? A resposta a esta questão não pode ser oferecida sem que antes nos debruçemos sobre alguns pontos essenciais. A forma discursiva do rapper visa, antes de tudo, denunciar os mecanismos de funcionamento da “indústria do narcotráfico”. Dessa forma, o mais importante para M.V, o mensageiro da verdade, é conscientizar o receptor de sua mensagem, ou seja, o garoto pobre, negro e favelado que vê na possibilidade de entrada no mundo do tráfico a única oportunidade de ascensão social. Como vemos neste trecho da música *Traficando informação*:

e quando a polícia chega todo mundo fica com medo
a descrição do marginal é favelado, pobre, preto
na favela corte de negão é careca
É confundido com traficante ladrão de bicicleta

está faltando criança dentro da escola
estão na vida do crime e o caderno é uma pistola.
(MV Bill – *Traficando informação*)

O rapper apresenta não apenas a denúncia do abuso da polícia, mas, principalmente, aponta para a saída deste perverso cenário. A aura testemunhal das “mensagens” de MV Bill valida seu discurso, quem narra presenciou os eventos. Além de possuir uma forma discursiva que apresenta uma escapatória do narcotráfico, a própria figura do *rapper* serve como referência para evidenciar tal aspecto. No lugar do traficante que é visto como exemplo a ser seguido, surge o *rapper* que se posiciona como fonte segura de referência para os jovens marginalizados.

Dessa forma, se o objeto do discurso é o mesmo que vemos no filme – a violência e o tráfico de drogas – a distinção se dá na forma como estes aspectos são abordados por MV Bill e na sua recepção. Segundo o argumento de MV Bill, há a exigência de um posicionamento ético frente ao tema, não tratando tal assunto como uma simples mercadoria. É necessária a utilização de um princípio ético que oriente não apenas a percepção da miséria e da violência que assola a favela, mas que coloque em tensão a forma como tal narrativa será recebida pelo público.

As críticas elaboradas por Alba Zaluar e MV Bill sobre o filme Cidade de Deus revelam o quão complexo é o ato de representar o(s) Outro(s). É certo que, por se tratar de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, o roteiro de Cidade de Deus apresenta-se como uma tradução de linguagens. Não há, nesse sentido, espaço para um maior desligamento da obra que serve como referência. Cabe interrogar: por que se critica a abordagem da violência na versão cinematográfica enquanto no livro este aspecto garante a veracidade do testemunho? E a resposta para este questionamento nos é oferecida por Michel Foucault:

Tabu do objeto, ritual de circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. (...) Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas

ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (Foucault, 1998, p.10)

Em outras palavras, ao criticarem a representação filmica da violência, Alba Zaluar e MV Bill estão invalidando o discurso proferido pelo intelectual que desconhece os mecanismos internos à favela. O olhar do estrangeiro seria, portanto, aquele que contribuiria na estetização da violência e na reprodução de uma única imagem ligada a este espaço. Dessa forma, reprova-se não apenas o que é dito, mas também por quem é dito. Na elaboração dos discursos contemporâneos sobre a favela esses dois elementos aparecem indissociáveis.

Nesse contexto, o romance de Júlio Ludemir, *Sorria, você está na Rocinha* (2004), surge como um resultado dessas novas negociações entre o “asfalto” e a favela. Como veremos, o mecanismo de construção deste romance nem remete à exclusiva fala testemunhal do morador, nem tampouco pode ser analisado como um produto estrito do olhar estrangeiro.

4.2.

A [im]possibilidade de narrar o excluído: *Sorria, você está na Rocinha*.

“Os freqüentadores do Baixa Estação⁴ queriam eles próprios escrever a história da Rocinha. Sabiam que um livro sobre a Rocinha daria grana e prestígio para eles. Não queriam compartilhá-los com um estrangeiro”(Ludemir, 2004, p. 50). A constatação do personagem Paulete pode tanto fazer referência ao personagem Luciano, um jornalista do “asfalto” que ambiciona escrever um livro sobre a Rocinha; assim como ao próprio autor do romance *Sorria, você está na Rocinha* (2004), o escritor Julio Ludemir. O entendimento dúbio é fruto da convergência de elementos biográficos do autor com aspectos relatados no texto ficcional.

No romance é narrada uma relação amorosa, não correspondida e tratada em tom melodramático, entre um produtor de moda da Rocinha, Paulete, e o

⁴ Na favela da Rocinha não existe nenhuma localidade denominada de Baixa Estação. Tal denominação foi criada pelo autor para fazer referência à parte baixa da favela – que engloba o Caminho do Boiadeiro, o Largo do Boiadeiro, Bairro Barcelos e Via Ápia - região em que se encontra grande número de projetos sociais e organizações comunitárias e não governamentais.

jornalista Luciano que opta por morar na favela para pesquisá-la. Dividido em três partes, o romance aborda a tensão instaurada a partir da presença do pesquisador “estrangeiro” na favela. A partir deste fio condutor, o leitor passa a ter contato com uma multiplicidade de personagens e eventos que giram em torno das figuras de Luciano e Paulete.

A primeira parte do romance, denominada “Um dia com 36 horas e 120 mil habitantes”, é narrada pelo produtor de moda. Ao ser informado que Luciano corre risco de morte por ter publicado um artigo, em que relata a convivência entre setores da favela com o narcotráfico, Paulete inicia uma “guerra” para proteger o jornalista do “tribunal do tráfico.” A partir de uma estrutura maniqueísta, o leitor passa a ter contato com diferentes percepções sobre o referido artigo e, principalmente, sobre a presença de Luciano na Rocinha.

“Os salvados” é o título da segunda parte do romance e faz referência aos manuscritos de Luciano que estão em poder de Paulete. Nesta parte, o leitor entra em contato com a visão de Luciano sobre a Rocinha no período em que lá morou. É só no final desta parte que é revelado ao leitor o conteúdo do artigo-bomba, como define o personagem Airton, que ao ser publicado resultou na expulsão do pesquisador da favela.

Já na terceira e última parte do livro, “O legado de Bin Laden”, é narrada a busca de Paulete por Luciano. Após ler toda a produção de Luciano, Paulete decide entregar os diários e as inúmeras fitas com horas de entrevistas coletadas na Rocinha para Luciano. Mas o encontro não ocorre; desiludido e sentindo-se traído o personagem deixa todo o material com a namorada de Luciano, uma de suas alunas da oficina de modelos que mantém na Rocinha. E fechando o romance encontramos a marcação do local em que foi redigido o livro e o período narrado: “Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2002 a 29 de dezembro de 2003”

Fixar data e local ao término do texto é uma espécie de assinatura do autor, encontramos este indício em seus outros dois romances: *No coração do comando* (2002) e *Lembrancinha do Adeus* (2004). Outra característica comum aos três romances é o eixo temático da obra, na qual o narcotráfico surge como elemento fundador da narrativa. Todavia a abordagem das negociações do narcotráfico, a descrição de sua estrutura e, principalmente, a representação da lógica perversa dos narcotraficantes não são narradas a partir de um tom ficcional. Mesmo que em sua obra encontremos a denominação de “romance”, o que é narrado é fruto de

pesquisas e da construção de uma narrativa que almeja representar episódios reais. Dessa forma, a transposição de elementos reais para a esfera ficcional também surge como uma marca do projeto literário de Julio Ludemir.

Em *No coração do comando* é narrada uma história de amor entre dois integrantes de facções criminosas rivais. Segundo o próprio autor uma espécie de Romeu e Julieta dos morros. O título do romance é ambíguo, favorecendo o entendimento de que a narrativa aborda uma história de amor entre membros de quadrilhas criminosas; assim como, faz aludir ao cenário da ação, não uma favela, mas os presídios do Rio de Janeiro – local onde, segundo estudos e textos jornalísticos publicados a partir da década de 1980, as facções criminosas do Rio de Janeiro exercem seu poder de forma mais presente e onde todas as decisões das quadrilhas são tomadas. Esta construção dúbia, que facilita compreensões diversificadas, é potencializada a partir da constatação de que a história é real. Valéria, a personagem presidiária pertencente à facção criminosa Terceiro Comando, e Marquinho, personagem que é apresentado como membro fundador do Comando Vermelho, não são ficcionais. O improvável romance de fato ocorreu, e o autor travou contato com estes sujeitos, entrevistando-os, primeiramente para uma reportagem que fora publicada no extinto sítio eletrônico www.no.com.br, e posteriormente, para a feitura do romance.

E as relações entre favela e narcotráfico voltariam a aparecer em seu terceiro romance, *Lembrancinha do Adeus*. Neste romance um bandido conta sua trajetória no crime para um menino enquanto os dois estão escondidos numa caixa d'água durante a invasão de uma quadrilha rival ao Morro do Adeus. A narrativa é comandada por Lambreta, o bandido experiente que apresenta as lições de uma vida toda voltada para crime para o inexperiente Lembrancinha.

Todavia, há uma fratura no projeto de Ludemir em reconstruir os personagens na ficção. Tal impossibilidade é explicada na contra-capá do romance:

Lembrancinha do Adeus ia ser um romance-reportagem em torno da vida de Lambreta, bandido que Julio Ludemir conheceu enquanto fazia uma pesquisa sobre o Terceiro Comando – uma das três facções criminosas do Rio de Janeiro.(...) Tornou-se uma ficção quando o autor foi checar as informações de sua fonte, como manda o bom jornalista.(Ludemir, 2004)

No desejo de comprovar a veracidade de seu informante, o autor constata que tudo o que fora pesquisado e coletado é pura invenção do bandido. A

ficcionalização ocorrerá antes mesmo da inserção do depoente no universo literário. Sabemos que no processo de reconstrução de fatos passados haverá uma hierarquização e modificação destes eventos, favorecendo uma deturpação do que é narrado pelo depoente. Ao apresentar sua trajetória no crime para o autor, o bandido entrevistado – não o chamo de Lambreta para não confundi-lo com o personagem ficcional – organizou sua memória a partir do desejo de revelar sua importância no mundo da criminalidade. O resultado desse desejo é uma construção subjetiva do próprio sujeito narrador da experiência vivida. A análise de Pierre Bourdieu sobre a relação entre memória e indivíduo acrescenta novas perspectivas sobre o tema ao afirmar que

essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é um objetivo. (Bourdieu, 2002, p. 184)

A recriação do passado passa a ser um ato subordinado pelo presente, pelo momento exato da entrevista. Dessa forma, o sujeito que concedeu as entrevistas para o autor deturpou sua trajetória de vida para torná-la mais atraente, passível de ser convertida para o espaço ficcional. A consequência desse anseio de revelar-se como sujeito extraordinário transforma a narração de sua trajetória de vida, colocando-o como peça chave de inúmeras ações criminosas e episódios marcantes da história recente do Rio de Janeiro.

A transposição deste relato de vida para a ficção mantém o foco da narrativa: Lambreta é o personagem principal que serve como veículo condutor do leitor num enredo que mapeia toda a cidade e esmiúça a história do crime organizado. O leitor pode converter-se na figura do personagem Lembrancinha, que ouve atento as histórias de facções criminosas, grandes assaltos e guerras de quadrilhas. E Lembrancinha, por sua vez, pode ser entendido como a figura do próprio autor que, no papel de pesquisador, também ouviu a trajetória do bandido. Mas se o sujeito que narrou suas experiências para o autor transformou sua trajetória para relatar encontros com personagens reais e eventos marcantes, na narração do personagem ficcional tais episódios aparecem como aspecto legitimador do romance. Nesse sentido, confere-se ao personagem Lambreta a esfera aurática e extraordinária que o sujeito que inspirou o personagem desejou construir para a sua própria trajetória de vida ao deturpá-la.

Em *Sorria, você está na Rocinha* a transposição de elementos e episódios reais para o espaço ficcional se torna mais problemática. Se em sua primeira incursão ao espaço literário Julio Ludemir obteve sucesso com a ficcionalização de uma história real, o mesmo não ocorreu em sua tentativa de romancear a vida de uma favela.

O autor residiu durante cerca de seis meses na Rocinha, favela da zona sul do Rio de Janeiro, e neste período entrevistou dezenas de moradores para sua pesquisa⁵. Nunca deixando muito claro seu real objeto de análise, a sua presença despertou curiosidade e, principalmente, receio por parte da comunidade. O temor era impulsionado pelo constante interesse do autor em conhecer, a partir de relatos dos próprios moradores, o funcionamento do narcotráfico ou episódios que tinham como principais agentes pessoas ligadas ao narcotráfico. Além disso, de forma freqüente o autor utilizava-se de sua publicação anterior, o livro *No coração do comando*, como uma espécie de cartão de visitas. Fator este que reforçava a desconfiança quanto ao tema que seria focado no livro sobre a Rocinha. Pois, como o autor já havia publicado um romance que tinha como eixo temático o narcotráfico, o que o impediria de retornar a este assunto em seu livro sobre a Rocinha?

Mas, não foi apenas o possível enfoque do livro que despertou aversão à presença do autor na favela. Muitos moradores reagiram de forma negativa à idéia de que novamente a favela seria pesquisada por um “estrangeiro” sem a oferta de nenhum retorno. E nesse ponto a Rocinha possui uma posição de destaque, por estar na zona sul da cidade, portanto, próxima das elites produtoras de conhecimento; e, principalmente, por ser tida como a maior favela da América Latina, ela foi objeto de muitos estudos. Porém, poucos ofereceram algum retorno para a comunidade. Vale ressaltar que a idéia de retorno possui muitas nuances e percepções diversificadas sobre a sua forma. Podendo ser entendido por alguns moradores como a simples entrega para a comunidade do trabalho que utiliza a Rocinha como fonte. Já outros residentes, principalmente os moradores ligados a organizações comunitárias, acreditam que a coleta de informações sobre a Rocinha deva ser guiada por um princípio ético que crie um compromisso social entre pesquisador e objeto. E as pesquisas, além de favorecerem o crescimento

⁵ Opto por não citar a fonte que utilizo nesta apresentação da relação factual entre o autor e a comunidade da favela da Rocinha. Na conclusão deste trabalho explico minhas razões.

profissional e intelectual do pesquisador, devem acrescentar novas perspectivas para os problemas enfrentados pelos moradores da Rocinha. Por fim, uma pequena parcela da população da Rocinha conceitua a idéia de retorno da pesquisa de forma mais pragmática e individualista, afirmando que o morador ao ser depoente para um pesquisador, ou jornalista, deva cobrar uma espécie de honorários. Afinal, justificam, eles ganham alguma coisa com isso e nós também.

O que será relatado no livro e de que forma a Rocinha irá se beneficiar com ele? Estas duas questões perpassam a relação conflituosa entre o autor e a favela. Em relação à primeira questão, o autor respondia a ela de forma indireta com a publicação de pequenas crônicas em uma coluna, hoje extinta, no sítio eletrônico www.vivafavela.com.br, na qual eram apresentadas pequenas biografias de moradores da favela e relatos sobre o cotidiano da Rocinha. Produzidas de forma concomitante à pesquisa, suas crônicas, por tratarem de assuntos distintos ao narcotráfico e ao eleger como personagens moradores que tinham obtido êxito em diferentes esferas sociais, atuavam como legitimadoras de sua presença na Rocinha.

Já o benefício que a publicação poderia oferecer à comunidade nunca foi apresentado de forma clara por parte do autor. Este, para se desvencilhar da acusação de que estava usurpando histórias sem a oferta de um retorno para a comunidade, afirmava que a própria inserção da Rocinha numa publicação como a que desejava produzir já era um benefício. Pois, oferecia visibilidade para uma parcela marginalizada socialmente.

No entanto, foi com a publicação de um artigo no, hoje extinto, sítio eletrônico www.rocinhaworld.com que o autor deixou transparecer seu real objeto de estudo e o enfoque que desejava oferecer em seu livro. No artigo o autor desenvolve a tese de que, ao contrário de outras favelas em que o narcotráfico se faz presente, a Rocinha não está submetida ao poder paralelo. E para justificar sua hipótese o autor relata uma série de episódios que corroboram com sua tese. Além disso, no artigo o autor afirma que este será o objeto de seu livro, e que este terá como estrutura literária a ficcionalização de episódios e histórias reais.

Ao afirmar que o narcotráfico será tema do livro, Julio Ludemir passa a ser uma “visita” incômoda à Rocinha. Soma-se a isto a compreensão de que o ato de relatar eventos que envolvem moradores ligados ao narcotráfico é uma delação. Dessa forma, Julio Ludemir passa a ser visto como um intruso que objetiva

denunciar o funcionamento das engrenagens do narcotráfico, restando para o autor a fuga da favela e o abandono de seu projeto literário original. Impedido de representar a vida do Outro, como fizera em *No coração do comando*, resta para o autor ficcionalizar a sua própria vida. O resultado da transposição dos episódios vivenciados pelo autor para a ficção paradoxalmente evidencia um aspecto contrário ao que pretendia defender o autor, a Rocinha tem dono.

O dono da Rocinha, que em princípio poderia designar o chefe do narcotráfico local, aparece cristalizado na figura dos inúmeros personagens que se opõem à presença do pesquisador na favela. Pois, questões como autoridade e legitimação emergem não apenas como conceitos críticos de análise do romance, mas também como elementos romanceados pelo próprio autor, que, em *Sorria, você está na Rocinha*, edifica uma narrativa que possui como temática a impossibilidade de um estrangeiro relatar a favela.

O romance ganha status de denúncia quando o autor afirma, em entrevista à revista *Época*, que fora silenciado por uma engrenagem política comunitária ligada ao tráfico de drogas e que fora julgado pelo “tribunal” do tráfico na Rocinha:

Já fui julgado pelo tráfico. Em maio de 2003, entreguei a um site sobre a Rocinha um artigo que mostrava como a economia da favela funcionava independentemente do tráfico. Isso incomodou os donos do jornal comunitário oficial da favela. Eu não percebi que, dando força a um site, estava incentivando uma concorrência ao porta-voz oficial daquela comunidade. É ele quem canaliza a maior fonte de recursos para lá, que são os projetos da prefeitura, do governo do Estado, da Federação e do Banco Mundial. As ONGs querem o monopólio da Rocinha, que é uma marca de apelo mundial. Diante desse risco, as lideranças dessas entidades começaram a espalhar que eu teria dito que o morro não tinha dono, como se fosse uma provocação aos comandantes do tráfico. No fim de maio, o líder do tráfico me chamou para conversar. (Rafael Pereira, *Os amigos da Rocinha*. **Revista Época**. Rio de Janeiro, 28 de março de 2004).

Chamar para conversar, desenrolar ou falar com os caras, são gírias que designam a eminência de um “julgamento” sumário, no qual agentes locais ligados ao narcotráfico exercem o papel de juiz. Contudo, sabemos que houve a absolvição de Ludemir, resta conhecermos como esta ocorreu:

Uma liderança da favela, chamada Adriana, foi minha advogada. Eu levei meu artigo para ela ler e consegui que ela me defendesse diante de Lulu e de Willian DJ. Graças a essa participação dela, consegui me livrar. No fim, eu, que faria apenas um livro sobre a história da Rocinha, acabei escrevendo um livro muito mais 'quente'. (Idem, *ibidem*)

Além de apresentar um relato pessoal sobre o seu “juízo”, a passagem acima deixa em evidência um aspecto importante: a nomeação, a partir do nome próprio, dos moradores envolvidos na conflituosa passagem do autor pela Rocinha. Se no romance, Julio Ludemir opta por não designar pelos nomes próprios os moradores que foram contrários à sua presença, recorrendo ao uso de codinomes, em sua entrevista para o semanário o autor nomeia os moradores que habitam as páginas de seu romance. Dessa forma, o uso de codinomes no romance para as personagens passa a ser um recurso que visa proteger não as fontes que ofereceram as informações, mas sim o próprio autor contra eventuais processos judiciais. Recurso semelhante é percebido por João Camillo Penna em sua análise do romance-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos:

(...) a solução de adotar codinomes para as personagens vivas e nomes verdadeiros para os mortos fracassa rotundamente: Juliano VP (codinome de Marcinho VP no livro) é uma máscara bastante frágil, que mais revela do que oculta. Qual é, na verdade, a função do codinome, se o livro como um todo, do título, à capa, à estrutura e conteúdo situa-se dentro do sistema do fascínio por Marcinho VP? (Penna, 2004, p.95)

De certo, não há em *Sorria você está na Rocinha* um sistema do fascínio pelo narcotráfico ou pelos sujeitos que nele atuam. O que percebemos a partir da leitura do romance de Julio Ludemir é o desejo de edificar uma narrativa que coloque em evidência uma denúncia sobre o funcionamento das engrenagens do narcotráfico. Mas é possível observarmos uma semelhança entre os dois textos. O uso de codinomes para designar moradores, nos dois casos, entra em conflito com a proposta dos autores. Uma vez que, como observou João Camillo Penna, tal recurso no romance-reportagem *Abusado* entra em choque com a forma como Caco Barcelos estrutura seu livro, todo ele baseado em um sistema de fascínio por um traficante que, em princípio, o autor não deseja revelar a identidade. Já em *Sorria, você está na Rocinha*, o paradoxo formado a partir da utilização de codinomes se torna mais problemático. Ao desejar denunciar o funcionamento na Rocinha de uma complexa engrenagem que interliga ONGs, Associações de Moradores, líderes comunitários e agentes locais do narcotráfico – que o autor denomina de “Indústria da Miséria”⁶ - a partir de uma estrutura ficcional que

⁶ Não é meu intuito investigar se as informações dadas pelo autor na entrevista são fundamentadas ou não. Julgo desnecessário e contrário aos meus objetivos enveredar por uma análise sociológica que confronte, ou não, a tese defendida pelo autor. Contudo, devo dizer que a entrevista foi publicada uma semana antes do lançamento do romance, o que evidencia o caráter de divulgação

recorre ao uso de codinomes para designar os atores sociais envolvidos, Julio Ludemir incorre no equívoco de não citar os personagens e os dados que sustentam sua tese. Dessa forma, a entrevista citada acima, além de servir como forma de divulgação do livro, exerce a função de legitimar o discurso do autor veiculado no romance ao apresentar de forma antecipada os fatos que serão narrados na ficção.

À mercê desse jogo entre a ficção do romance e a veracidade da entrevista, criado pelo autor, estão os sujeitos/personagens da Rocinha que “reagiram com um misto de ironia, surpresa e revolta à matéria”, como observou o repórter Marcelo Monteiro do sítio eletrônico www.vivafavela.com.br, na matéria “Rocinha não é Geni”. A “Geni” à qual o texto faz referência é a personagem da peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, uma figura marginalizada pela sociedade, mas que quando solicitada atende aos apelos de seus agressores. Após suprir as necessidades de toda a sociedade a mesma é novamente agredida e recolocada em seu lugar: a marginalidade. Ao afirmar que “Rocinha não é Geni”, Marcelo Monteiro assevera que a favela, representada pelos moradores citados na entrevista e no livro, não cumprira o papel que desejam designar a ela. Dessa forma, ao contrário da personagem da peça de Chico Buarque, a Rocinha não aceita de forma passiva as agressões sofridas. Há uma reação, expressa na afirmação de que os relatos do autor são nada mais que pura invenção do escritor. A declaração de Carlos Costa, diretor da ONG Rocinha XXI e coordenador de segurança pública e direitos humanos do Viva Rio, em depoimento prestado a Marcelo Monteiro, evidencia este aspecto: “Ele [Julio Ludemir] veio morar na favela, conversou com um monte de gente e como não conseguiu as informações que queria resolveu inventar. Para mim esse sujeito, que se diz jornalista,

de uma mercadoria em detrimento de uma possível denúncia. Sobre o suposto funcionamento da, pelo autor denominada e conceituada, “Indústria da Miséria”, cito o próprio: “É um novo poder paralelo, um novo crime organizado. Quando cheguei à Rocinha, estava contaminado por um novo paradigma no estudo das favelas. Surgiu das idéias do sociólogo Josinaldo Aleixo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que faz distinção entre o que chama de política de espaço e política de lugar. Quem faz política de espaço é o tráfico e os matadores. São pessoas que querem se apropriar daquele espaço geográfico e fazer daquilo um gueto. Já a política de lugar é a dos líderes comunitários, das igrejas, das ONGs, que, teoricamente, querem melhorar aquele ambiente. Segundo esse conceito, mesmo com suas diferenças, essas pessoas estão negociando seus desejos. Mas, quando cheguei lá, percebi que existe mais que negociação. Existe cumplicidade. Além disso, o projeto do crime é mais claro que o das ONGs. Todo o mundo sabe o que o tráfico quer: vender droga. Já o das ONGs, ninguém conhece ao certo.” (Rafael Pereira. Os amigos da Rocinha. **Revista Época**. Rio de Janeiro, 28 de março de 2004).

simplesmente criou uma história fictícia com personagens reais”.(Marcelo Monteiro. Rocinha não é Geni. **Seção Vida Urbana**. Disponível em www.vivafavela.com.br Acesso em 20 de janeiro de 2005.)

Seja fictícia ou não, o que importa é que o relato do autor envolve, como observa o morador da Rocinha, personagens reais. Sintomática nesse sentido é a publicação da matéria “Livro embaralha ficção e realidade para mostrar vida na Rocinha”, assinada por Sergio Torres na *Folha de São Paulo* no dia 10 de abril de 2004. Mesmo inserida no caderno cultural do referido jornal, é difícil classificar o texto, pois sua estrutura transita entre uma resenha que apresenta o romance e um texto jornalístico policial que exerce a função de evidenciar os aspectos testemunhais contidos na obra. Sergio Torres, o autor da matéria, ignora a classificação do livro como “romance” e articula a apresentação do livro de Ludemir a partir da elaboração de um jogo entre ficção e realidade, no qual busca no texto literário evidências da realidade:

Com um pouco de conhecimento sobre a favela, fica fácil descobrir quem é quem durante a leitura das quase 400 páginas. O chefe do tráfico identificado na narrativa pelo apelido Bigode é Luciano da Silva Barbosa, o Lulu, líder da facção criminosa CV (Comando Vermelha) e "dono" (para usar a expressão local) da Rocinha. O dirigente comunitário MC é, na vida real, William de Oliveira, o DJ, eleito neste ano presidente da União Pró-Melhoramentos da Rocinha, a mais influente associação de moradores da favela. (Sergio Torres. Livro embaralha ficção e realidade para mostrar vida na Rocinha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de maio de 2004)

É necessário também dizer que, com um pouco de conhecimento sobre a Rocinha, fica fácil descobrir o que é ficcional e o que é o seu reverso. O jogo empreendido por Sergio Torres se revela falho ao simplesmente buscar os duplos da ficção na realidade. Faz-se indispensável a construção de uma leitura do romance que coloque em xeque os fatos narrados. Todavia, o leitor não familiarizado com a história da Rocinha e não conhecedor da estrutura da política comunitária facilmente é levado pela engrenagem ficcional, absorvendo todos os episódios narrados como fatos reais e tornando assim mais complexa a utilização de personagens reais para compor uma história ficcional.

Ao fundir ficção e realidade num texto que proclama status de denúncia, Julio Ludemir cria uma narrativa semelhante à desejada pelo personagem Luciano, seu possível duplo ficcional no romance, pois deixa em aberto a questão: o que é verdade e o que é ficção? Na segunda parte do livro, momento em que é

oferecido ao leitor a possibilidade de leitura dos diários do personagem Luciano, temos contato com a definição do projeto do livro que o personagem almeja escrever:

Conversa com a advogada e amiga Camila, que visitei ontem à noite a propósito do favor que uma prisioneira do Talavera Bruce, sua cliente, me pediu. Falhei-lhe do tratamento ficcional que pretendo dar ao livro, para fugir do problema da x-novada. Ela não apenas concordou com a solução, como deu o que pode ser o mote do livro: o que é verdade e o que é ficção nesse universo?(Ludemir, op. cit., p. 244).

X-novar é uma expressão que designa na gíria da favela a delação. Quem a faz é o X-9, agente infiltrado pela polícia no morro para investigar e posteriormente apontar – literalmente – com o rosto coberto por uma máscara, os moradores envolvidos com o narcotráfico. O personagem Luciano, como evidencia a passagem acima, não quer exercer tal papel. Mas o tratamento ficcional que o personagem deseja dar ao livro passa a ser uma máscara que desempenha uma função semelhante ao pano que encobre a identidade de um delator. O diferencial é que a máscara que será utilizada para apontar os envolvidos não pode ser facilmente retirada, ela encoberta, no pior sentido da palavra, a figura do personagem.

Não temos contato com as estratégias utilizadas pelo personagem Luciano para a estruturação do seu livro. Pois, como já foi dito anteriormente, o personagem, cumprindo um percurso semelhante ao realizado pelo autor, é impedido de representar a favela. Na leitura dos diários temos contato apenas com uma série de apontamentos e suposições que deixam transparecer o olhar atento do pesquisador estrangeiro, mas o registro ficcional a partir deste olhar não foi realizado. Dessa forma, os diários do personagem apresentam a tensão vivida pelo pesquisador no constante questionamento sobre a forma narrativa que deseja utilizar no livro e, principalmente, com que enfoque:

Falar da noite de ontem de modo mais desabrido com certeza há de resolver grandes questões do livro. Vou abri-la com o encontro que tive com o Oscar na Via Ápia, que a propósito tem me trazido problemas, já que estar ali como eu estive ontem, em frente à boca, faz de mim, aos olhos da comunidade, uma cara envolvido. Ser um cara envolvido, ou com contexto ou com conceito, pode trazer uma série de vantagens econômicas e até mesmo sexuais, mas para está fazendo o trabalho que estou fazendo é quase que uma queimação de filme. Mas tenho a impressão de que ela seria quase que inevitável, já que não é possível escrever um livro sobre a Rocinha sem incluir um importante capítulo sobre a boca da Via Ápia. (Ludemir, op. cit., p. 212-3)

A organização dos diários não possui uma estrutura linear, e será a partir de uma leitura fragmentada que o leitor passa a construir a sua percepção sobre o projeto do pesquisador. No entanto, não podemos afirmar que a segunda parte do romance, quando os diários são inseridos na narrativa, corresponda à fala do personagem. Pois, Julio Ludemir cria um efeito interessante para oferecer os diários do personagem ao leitor, no qual se tem a percepção de que a inserção da fala do personagem se dá a partir da leitura que Paulete faz dos diários. Nesse sentido, o que fica em evidência é uma dupla impossibilidade de fala sobre a favela. Se no plano temático da obra Luciano é interpelado pelo narcotráfico que o silencia; na narração dos eventos que corroboraram com tal desfecho, em apenas duas passagens temos contato com a fala do personagem, que se reduz a duas conversas por telefone com o personagem Paulete. Na primeira inserção de uma fala do personagem na narrativa, esta se restringe a um cumprimento:

O celular tocou várias vezes seguida, mas eu só percebi que era o meu telefone quando Mike perguntou se não ia atender. Olhei o número no visor. Não o reconheci.

- Paulete!?

Só pelo fato de Luciano não estar me chamando por um dos inúmeros apelidos que me deu ao longo de nossa convivência – o último foi Molina, o travesti de O beijo da mulher-aranha, que não vi menos de dez vezes – eu deveria saber que estava com problema. (Ludemir, op. cit., p. 25)

Já a segunda inserção de uma fala do personagem Luciano é mais extensa. Em um longo diálogo que ocupa parte significativa do capítulo 7 da primeira parte do romance, temos contato com o desespero de Luciano em salvar sua pesquisa. Em sua fuga da Rocinha, Luciano foi obrigado a jogar todo seu material de pesquisa numa mata na parte alta da Rocinha. E impedido de voltar à favela, Luciano pede ao Paulete que este recolha seus diários e as inúmeras fitas com entrevistas de moradores. A insistência no pedido de um favor de Paulete torna a fala de Luciano redundante e vazia. Além disso, a repetição do pedido de favor coloca em evidência a relação pragmática e utilitária que o pesquisador estabelece com a Rocinha. A reação de Paulete frente à persistência de Luciano é sintomática:

Voltei a ter a sensação de uso. De abuso da bicha favelada de que a cidade só se lembra quando algum pesquisador de merda precisa tirar uma casquinha de nossa pobreza, nossos bandidos bárbaros, nossas domésticas cearenses, nossos birosqueiros inescrupulosos, nossos evangélicos engabelados por astutos pastores. (Ludemir, op. cit., p. 128)

O sentimento de uso, de usurpação, tem um certo tom melodramático que deixa transparecer que a reação aborrecida do personagem é fruto de uma paixão não correspondida. Todavia, a afirmação da reincidência deste sentimento coloca em evidência que a tensão estabelecida se dá entre pesquisador e objeto, rompendo a esfera amorosa. A polêmica é reacendida: qual a relação que deve ser estabelecida entre pesquisador e objeto? A resposta é ensaiada pelo próprio personagem Paulete ao elencar as diferentes usurpações que a favela já sofreu, sendo colocada em evidência apenas quando, nas palavras do personagem, “algum pesquisador de merda precisar tirar casquinha de nossa pobreza”.(Idem, Ibidem).

Qual a imagem mais apropriada para definir a forma como o personagem Luciano se relaciona com a comunidade da Rocinha, senão a utilizada por Paulete? O que move Luciano em sua passagem pela favela a não ser a tentativa de apropriar-se das narrativas da comunidade, retirando com desenvoltura dos moradores episódios fragmentados da história da favela? “Tirar uma casquinha”, como define o personagem Paulete, passa a ter duas dimensões. Além da extração, há a revelação do que era ocultado pelo fragmento. Dessa forma, além da história da comunidade ser investigada por um estrangeiro, que busca colecionar fatos e personagens marcantes, a futura transposição desta narrativa oralizada para a letra de fôrma será feita a partir do referencial do pesquisador, o que será contado não passará pelo crivo da comunidade.

E será contra esse sentimento de espoliação que muitos personagens do romance se colocarão contrários à idéia de prestarem depoimento para o pesquisador sem a oferta de um pagamento. Dois personagens em especial são representados de forma pejorativa no romance, sobretudo nos trechos relativos aos diários de Luciano, por se negarem a ajudar o pesquisador: Matias e Francisco.

Em relação a Matias encontramos uma maior benevolência por parte de Luciano, mas é notória a irritação do personagem pelo tratamento indiferente que Matias oferece quando dá entrevista:

Tive a impressão de que ele [Matias] não estava com a menor vontade de dá-la. Tratou-me como se eu fosse um a mais depois de uma longa série de depoimentos que deu, dentre os quais um para a FGV, que para ele vai produzir um livro muito melhor que o meu. Também tem a aura de um índio que não mais aceita espelhos do civilizador, com a consciência de que há em sua terra muitas riquezas que estão sendo espoliadas pelo invasor.(Ludemir, 2004, p. 197).

Já em relação ao segundo temos a seguinte definição: “Francisco está sempre atrás de uma grana, como os 100 ou 200 reais que pretende arrancar de mim para me dar uma entrevista”(Idem, p. 239). Se o desejo de Francisco em arrancar dinheiro fere o princípio ético do personagem, injuriando todos que cobram por um depoimento, qual o ferimento causado pelo ato de arrancar histórias de uma comunidade? Tal questão se torna mais complexa, dificultando uma resposta estanque, a partir da constatação do próprio Luciano:

Conheci Fabiana, do grupo de teatro de Francisco. Tem a mesma visão prostituída do seu diretor e mentor, de que só se deve dar entrevista se rolar grana. O que eu (ou no máximo a comunidade) vou ganhar com isso? – eis a pergunta inevitável, que venho ouvindo desde que cheguei aqui. Agem como se hoje a *visibilidade* que a Rocinha tem fosse uma conquista única e exclusiva de seus moradores, não tivesse a menor relação com os esses escritores e sociólogos que vieram tentar descobrir essa estranha América.. (Idem, p.210. Grifo meu).

O que está em jogo não é apenas ajudar ou não o pesquisador, conceder ou não entrevistas, mas sim o questionamento sobre a própria visibilidade que será ofertada a partir da publicação do suposto livro. Qual o uso que será feito da fala, da imagem e da história da comunidade? A pergunta que o personagem afirma ser inevitável – O que eu vou ganhar com isso? – é transformada em um indício de individualismo, mas na verdade tal questionamento revela a tomada de consciência por parte destes personagens sobre a importância da visibilidade para uma camada invisível. Ou seja, defendem a mesma tese que o personagem Luciano, compreendem que uma narrativa sobre a Rocinha será o fator determinante para formação de um imaginário sobre a mesma. Portanto, além de desejarem preservar a história da comunidade ao não aceitarem abertamente qualquer pesquisador estrangeiro, também não validam a oferta de visibilidade quando esta não corresponde com a imagem que os próprios moradores forjaram para si. E com este olhar questionador que o personagem Paulete irá criticar a forma como o fotógrafo André Cypriano representou a Rocinha:

Conheci o André [Cypriano].(...) Achei lindas as fotos que tirou da favela (...) discordo da Rocinha negra e miserável que Cypriano registrou em suas lentes. Mas na verdade a minha grande discordância dele se deve ao fato de ter chegado aqui com um discurso altamente sedutor, entrando na vida das pessoas, conquistando um lugar no coração delas. Só lá me casa, por exemplo, tirou fotos de minha irmã, de meu sobrinho e de várias das minhas modelos. Nunca mais voltou sequer para agradecer e principalmente para mostrar o que fez com o tesouro que lhe confiamos. Espero sinceramente que esse não seja o caso de Luciano.(Idem, p. 26)

E na segunda parte do romance, temos a apresentação de uma outra interpretação do trabalho do fotógrafo:

Luluca acha que Cypriano tem razão ao retratar uma favela negra. Ela diz que o lugar-comum é o Nordeste, como Regina Casé fez, indo na feira e comendo suas comidas típicas, dançando forró com cearenses no Rocinha's Show, ou seja, mostrando o Nordeste dentro do Rio. Cypriano, segundo Luluca, mostrou uma das faces da favela. (Idem, p. 310)

O livro ao qual os personagens fazem referência de fato existe, seu título é *Rocinha* (2005) e quem o assina realmente é o fotógrafo André Cypriano, não há ficcionalização. Em uma edição luxuosa, com textos em português e inglês, *Rocinha* traz em seu bojo fotografias que colocam em revelo a condição miserável da favela. Os moradores que posam para as fotos são em sua quase totalidade negros, excluindo da representação da favela o grande percentual de nordestinos que lá reside. Não é meu intuito aferir como de fato ocorreu no plano factual a aproximação entre o fotógrafo e a comunidade da Rocinha. Não busco um possível contraponto à fala do personagem Paulete, que critica o fato do fotógrafo não ter um compromisso com a comunidade. Julgo que o ponto mais relevante nesse aspecto é a observação da necessidade de Julio Ludemir em afirmar que não foi apenas a sua passagem pela favela que gerou conflitos e percepções dúbias. O fotógrafo, ao ser transformado em personagem do romance, serve ao autor como mote para evidenciar a conflituosa relação entre intelectual e favela. A condenação que Paulete faz sobre a atitude de Cypriano em relação à Rocinha pode ser lida como uma crítica prévia, e intertextual, ao romance do qual é personagem. Condena-se, nesse sentido, não a presença do estrangeiro que deseja buscar relatos e imagens, mas sim a forma como este contato ocorre e, principalmente, a relação que se estabelece após a realização do trabalho. Soma-se a isto, a reprovação da revelação da vida íntima dos moradores. “Entrando na vida das pessoas”, como declara Paulete na passagem citada anteriormente, para revelar sem pudor as imagens de seu cotidiano.

A proposta do fotógrafo é realizar um ato de “aproximação pelo olhar”, como proclama o antropólogo Rubem César Fernandes, no prefácio da edição do livro de Cypriano. Nesse sentido, as lentes do fotógrafo não ligam apenas o intelectual à população da Rocinha, mas principalmente aproximam esta camada excluída do público leitor. André Cypriano deseja apresentar a favela em sua totalidade, não apenas os moradores são focalizados, mas, principalmente,

aspecto caótico de densidade demográfica que a favela possui. As fotografias revelam o olhar de um estrangeiro que ambiciona descobrir os segredos e o funcionamento do espaço visitado. No prefácio do livro *Rocinha*, o antropólogo Rubem César Fernandes elege o virtuosismo da percepção de Cypriano sobre a favela como elemento de destaque, observando que as lentes do fotógrafo focalizam “a Rocinha no grande panorama, de beleza espetacular (...)”. E prossegue o antropólogo:

Os olhos do visitante fotógrafo buscam os olhos dos moradores. *Alguns não respondem, incapazes que estão*. Muitos, porém, devolvem o convite, deixando-se visitar sem pudor. São crianças brincalhonas, rapazes atléticos, moças que, no olhar, escondem o seu interior.(Fernandes, 2005,18. Grifo meu).

Não há escolha por parte dos marginalizados, estes devem aceitar a oferta de visibilidade, defende Rubem César Fernandes. A não devoção ao intelectual que adentra a favela passa a ser vista como uma incapacidade. É necessário ser capaz de exibir sua vida privada, despir-se na frente da lente e posar de forma desleixada para evidenciar o flagrante do fotógrafo. É necessário ser objeto de estudo do intelectual, exercer seu papel silencioso de fonte. Negar-se a cumprir tal função, segundo Rubem César Fernandes, revela a total marginalização e incapacidade dos moradores. O excluído só é válido, capaz, quando aceita o convite do estrangeiro. Todos os moradores fotografados aceitaram. No entanto, nenhum o devolveu. A devolução não é, como descreve Rubem César Fernandes, deixar-se visitar sem pudor. Mas sim a realização do ato do fotógrafo pelos próprios moradores da Rocinha, visitando o fotógrafo sem pudor, conhecendo sua vida privada e pedindo para que este se dispa na frente de todos os fotografados.

É esta subversão de papéis que aparece tematizada no conto “Solar dos príncipes”, de Marcelino Freire, publicado na antologia *Ficção Fraterna* (2003). No conto, é narrada de forma irônica a tentativa, por parte dos moradores do morro do Pavão, de realização de um documentário sobre a classe média. “Quatro negros e uma negra pararam em frente deste prédio”(Freire, 2003, p. 109). Assustado com a aproximação do grupo, o porteiro do prédio questiona o que estes desejam. E a resposta toma de assalto não apenas o porteiro, mas também o leitor: “Estamos fazendo um filme” (Idem, Ibidem), argumentam. E a personagem Caroline explica: “A idéia é entrar num apartamento do prédio, supetão, e filmar,

fazer uma entrevista com o morador.”(Idem, Ibidem). A proposta do grupo de cineastas negros é semelhante às dos diversos documentaristas que repetidamente invadem os morros da cidade. Como argumenta um dos participantes do grupo: “A idéia foi minha, confesso. O pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas, merda”(Idem, p.110). Muda-se o ator e o cenário, mas o projeto é o mesmo. O diferencial é a impossibilidade do contato entre o negro e o branco ocorrer no espaço burguês:

O morro tá lá, aberto 24 horas. A gente dá boas-vindas de peito aberto. Os malandros entram, tocam no nosso passado. A gente se abre como um passarinho manso. A gente desabafa que nem papagaio. A gente canta, rebola. A gente oferece a nossa coca-cola.

Não quer deixar a gente estrear o porra do porteiro. É foda. Domingo, hoje é domingo. A gente só quer saber como a família almoça. Se fazem a mesma festa que a nossa. Prato, feijoada, guardanapo.(Idem, p.111)

Em síntese, “como é viver com carros na garagem, saldo, piscina, computador interligado. Dinheiro e sucesso. Festival de Brasília. Festival de Gramado.”(Idem, p.110) Buscam a mesma aproximação através do olhar que realizou André Cypriano ao visitar a Rocinha, e, no entanto, encontram um espaço refratário a esta aproximação. Olhar que nega visibilidade ao outro.

Impedidos de adentrarem os apartamentos e conhecerem os residentes do edifício, o grupo opta por documentar o cotidiano da classe média a partir da entrada do prédio. Alocados na rua, os cineastas negros dão início à produção do documentário. Mas os condôminos não aceitam a presença dos documentaristas, e, refugiados em seus lares, recorrem à polícia para expulsá-los: “Começamos a filmar tudo. Alguns moradores posando a cara na sacada. O trânsito que transita. A sirene da polícia. Hã? A sirene da polícia. Todo filme tem sirene de polícia. E tiro. Muito tiro.”(Idem, p.111).

No conto de Marcelino Freire, os moradores do prédio de classe média não aceitam a presença física daqueles que ensaiam desvelar a privacidade burguesa. O que está em jogo é preservar-se do Outro, impedindo que sua rotina seja conhecida, que seu convívio privado seja alterado. Realizam, desse modo, ato semelhante ao dos atores sociais que reagiram às seguidas investidas de Julio Ludemir em decifrar as redes de sociabilidade no interior da Rocinha. Se o que impulsiona os sujeitos ficcionais da classe média é o desejo de manter a privacidade, para o morador da Rocinha o que está em jogo é possuir algum controle sobre a construção de sua própria imagem. Imagem esta que habita as

diversas representações da favela que serão consumidas por um público cada vez mais crescente como fonte segura de relatos. Desse modo, os representados exigem apenas que se reconheçam no olhar do elaborador do discurso, seja ele pertencente à favela ou não, e que a segurança seja oferecida não apenas para o público leitor.

5.

Considerações Finais



A imagem acima retrata parte da localidade denominada de Valão, uma das muitas sub-áreas da Rocinha. Seu autor é André Cypriano, e a fotografia faz parte de seu já citado livro *Rocinha*. Recorro a esta imagem para retomar um tema já abordado no corpo desta dissertação: o olhar do estrangeiro. Minha classificação do fotógrafo André Cypriano como um estrangeiro em relação à favela deriva da observação de suas fotografias. Nelas encontramos o constante questionamento frente ao que a teleobjetiva registra. As fotografias refletem o

choque de adentrar um território desconhecido. E será a partir deste olhar abismado que o fotógrafo estrangeiro tenta compreender a Rocinha. Sua percepção é distinta se comparada com a de um morador. Pois, como observa Nelson Brissac Peixoto, o estrangeiro é

(...) aquele que não é do lugar, que acabou de chegar, é capaz de ver aquilo que os que lá estão não podem mais perceber. Ele resgata o significado que tinha aquela mitologia. Ele é capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez e de viver histórias originais. (Peixoto, 1988, p.363).

O olhar estrangeiro de André Cypriano pôs em destaque um novo elemento que, para mim, se misturava indistintamente à paisagem do Valão. Falo da perversa ironia que a frase estampada sobre a mureta do canal apresenta. Inscrita no início da década de 1990, a frase, em minha concepção, fazia referência às diferentes intervenções artísticas realizadas nas fachadas de algumas casas do entorno. No canto superior direito da fotografia podemos visualizar uma casa que sofreu tal intervenção, ela exhibe círculos negros de formatos distintos em sua parede branca. Inúmeras vezes transitei neste mesmo espaço e nunca percebi de que forma a intervenção escrita sobre a parede de concreto dialoga com a galeria de esgoto. Devido à minha familiaridade com o local possuía o olhar do nativo, pois residi na Rocinha, lá me criei.

Optei por revelar que sou ex-morador da favela apenas na parte conclusiva da dissertação para que a leitura do meu trabalho não fosse influenciada por este dado. Pretendi com isso não oferecer nenhum elemento que pudesse, a priori, taxar minhas análises das diferentes narrativas sobre a favela. Ocultei esse dado biográfico com o intuito de impossibilitar que meu leitor realizasse uma estratégia de leitura semelhante à utilizada por mim nas diferentes análises que formam o corpo do meu trabalho. Pois, em meu exame das diferentes representações da favela a primeira questão apontada por mim foi: quem as elaborou? Busquei com isso verificar se o local de enunciação da obra influenciava, ou não, a elaboração do discurso. Desse exercício constatei que “de onde se fala” não apenas influencia a elaboração do discurso, como é fato determinante em sua recepção.

Afirmo apenas que o fato de ser ex-morador de uma favela tornou problemática a leitura de algumas obras, sobretudo as ficcionais. De forma constante tive que conter meu ímpeto em apontar alguns “erros” que emergem de algumas representações ficcionais da favela. Reprimir tal impulso foi mais do que

uma exigência para uma análise isenta[?]. Foi uma necessidade para que eu não fosse o autor de um verdadeiro equívoco, que seria refletido na busca de elementos constituintes do real em um texto ficcional.

Por outro lado, ser ex-morador da Rocinha auxiliou minha análise do romance *Sorria, você está na Rocinha*, principalmente quando narro a relação de seu autor com a favela ficcionalizada. Afirmo isto por ter vivenciado a passagem de Julio Ludemir pela Rocinha. Quando o autor lá residiu, eu ainda morava na Rocinha, mantendo inclusive contato com ele durante o período. A princípio, recusei-me a utilizar alguns dados provenientes de minha observação como morador sobre tal relação quando iniciei a análise do romance. A recusa derivava de dois motivos. Primeiro, não desejava que o fato de ter tido contato com o autor durante sua pesquisa na favela fosse lido como uma condição *sine qua non* de minha análise. E o segundo motivo é que a utilização de alguns dados meus sobre a passagem do autor pela Rocinha implicaria a apresentação de minha relação com a favela narrada por Ludemir, colocando assim em xeque meu desejo de ocultar o fato de ser ex-morador de uma favela. Diante desse impasse, optei por utilizar um discurso indireto para narrar a forma como o escritor “invadiu” a Rocinha e foi de lá expulso. De certo, seria mais fácil não recorrer a estas informações, mas diante da forma como o romance se apresenta – sendo classificado como ficção, mas cobrando status de testemunho – julguei importante oferecer um outro relato para a análise de *Sorria, você está na Rocinha*.

Esclareço que a minha descrição da passagem de Ludemir pela Rocinha não objetiva contrariar os elementos por ele narrados. Mas sim, como evidenciei, oferecer uma outra perspectiva, que em alguns aspectos corrobora com o relato do autor e em outros apresenta uma percepção distinta. Reforço ainda que não é meu objetivo buscar confrontar as denúncias que o autor faz sobre o funcionamento das ONGs e Associações de Moradores da Rocinha. Se isto me interessa enquanto sujeito, estes aspectos não fazem parte do corpo analítico da dissertação.

Já em relação à questão que abre a análise do romance de Julio Ludemir: quem pode narrar a favela?; deixei-a sem resposta. De certo, tenho uma propensão em oferecer uma resposta estanque para esta interrogação, afirmando que quem pode narrar a favela é o morador. Asseguro que não argumento em prol de um discurso paternalista que visa oferecer aos marginalizados a possibilidade de se

representarem. Também não vejo saída no ato de silenciar-se frente ao Outro, como se todo discurso elaborado por *nós* intelectuais simbolizasse um roubo da fala do marginalizado, no qual a única escapatória seria ofertar a voz ao excluído.

Minha inclinação em taxar como única autoridade discursiva sobre a favela seus próprios moradores deriva da observação da estrutura dos textos que representam a favela. Nas narrativas de autores estrangeiros ao espaço da exclusão é possível observarmos a utilização do ato de visitar a favela como um recurso para narrá-la. Nos primeiros textos que a representam, a visita ao seu espaço surge como fio condutor da narrativa, como vimos nas crônicas de Olavo Bilac, João do Rio, Benjamin Costallat e Orestes Barbosa. Já na prosa contemporânea este recurso apresenta outras nuances, não é mais utilizado como premissa para a estrutura da narrativa. Na elaboração do texto ficcional contemporâneo, a visita à favela surge como uma estratégia para a edificação de uma narrativa que se aproxime do real. Patrícia Melo recorre a este expediente, realizando uma espécie de consulta ao real, com intuito de verificar se sua representação ficcional é semelhante ao que foi visitado. Já em relação a Julio Ludemir o recurso da visita é potencializado ao máximo. Ele este não apenas desejou se aproximar da favela em idas esporádicas, mas residiu durante um tempo na Rocinha¹. Dessa forma, se para narrar a favela é condição *sine qua non* conhecê-la – como afirmam, de forma indireta, Patrícia Melo e Julio Ludemir –, somos inclinados a estabelecer que seus moradores, por conhecerem as gradações do território e da cultura da favela, seriam os mais habilitados a narrá-la.

Porém, tal entendimento se torna falho ao percebemos que o romance que se apresenta como produção de um morador da favela foi construído a partir de um olhar estrangeiro. Refiro-me a *Cidade de Deus* e ao fato de seu autor, Paulo Lins, afirmar que o livro surgiu como decorrência de seu trabalho como auxiliar de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar. Ou seja, em Paulo Lins vemos a

¹ Rubem Fonseca foi outro autor que apelou para expediente semelhante para narrar a favela, como nos informa Antonio Gonçalves Filho: “Há exatamente 30 anos Rubem Fonseca morava numa favela para observar a rotina de seus moradores e escrever um livro que a ditadura militar tratou imediatamente de censurar, *Feliz Ano Novo*, volume de contos que anunciou, com fúria e sem pudor, a escalada de violência no País” (Antonio Gonçalves Filho. 64 contos, com a grife literária de Rubem Fonseca. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 de novembro de 2004). Mas como o autor não dá entrevistas e nunca declarou se realmente morou ou visitou uma favela não podemos inferir se a informação prestada por Antonio Gonçalves Filho é verdadeira ou não. Porém, o que importa é o fato dela existir. Além disso, chama a atenção a necessidade de aferir um status de testemunho ao que o ficcionista apresenta, devo elucidar que o texto de Antonio Gonçalves Filho é um resenha.

realização de um procedimento inverso ao efetuado pelos autores estrangeiros. O olhar do morador é um olhar naturalizado, que banaliza o que é visto. Para recuperar as histórias da favela (este é o projeto do romance) se faz necessário abandonar o olhar “nativo”, abdicar da familiaridade com o local. Opta-se pelo olhar estrangeiro para narrar a favela, buscando na antropologia o arcabouço teórico necessário para a criação desta percepção. Tornar estranho o que é familiar surge como uma necessidade para a criação da narrativa. Além disso, o autor já declarou inúmeras vezes que foi a partir do olhar da Ciência, amparado por pressupostos teóricos da antropologia, que passou a conhecer de fato a favela onde residia. Como observou Luis Eduardo Amaral: “Foi só a partir da pesquisa que passei a conhecer, de fato, o local onde morava”, afirmou o autor [Paulo Lins] em entrevista para o Jornal da Tarde”.(Amaral, 2003, p. 42).

Nesse sentido, o que presenciemos não é um conflito de olhares sobre a favela, onde figuram de forma oposta intelectuais e marginalizados. Uma vez que os protagonistas desta possível guerra de relatos reconhecem seus limites frente ao objeto a ser narrado. Seja o intelectual que necessita conhecer a favela, ou o “nativo” que precisa se desprender da familiaridade com o espaço, estes autores estão afirmando, de forma indireta, que não é possível estabelecer um só olhar que totalize a favela. Será a partir da conjunção destes dois olhares que a favela é passível de ser narrada. O êxito desta conjunção de olhares já foi apresentado no corpo deste texto. Refiro-me ao fato de ter evidenciado como o olhar estrangeiro do fotógrafo André Cypriano favoreceu uma nova percepção minha sobre um espaço que julgava ser total conhecedor.

No entanto, não proponho uma leitura amenizadora dos conflitos estabelecidos entre as figurações da favela produzidas por intelectuais estrangeiros e por autores provenientes da margem. Desejo apenas demonstrar que se estabelecermos que somente o marginalizado pode narrar a margem estamos incorrendo no equívoco de estabelecer uma fratura no campo literário contemporâneo, impossibilitando a realização de construções narrativas que possam favorecer novas compreensões sobre a favela.

Porém, reconheço que o que está em jogo nesse debate não é somente a discussão sobre quem possui a melhor compreensão da favela, mas sim quem detém “a autorização de *representar vidas*, o direito de fazê-lo, e a dívida para com aqueles que tiveram suas vidas representadas.” (Penna, 2004, p.97. Grifo

meu). Dessa forma, a questão rompe com a esfera literária propriamente dita, sendo necessário um debate sobre os princípios éticos para narrar o Outro. Em relação a este tópico, João Camillo Penna formula a seguinte análise:

Talvez a pergunta colocada nestes termos seja excessivamente vaga, e pudéssemos reformulá-la em termos de uma ética da representação, e de uma dívida ou pagamento devido às pessoas, locais, e situações referentes que inspiraram romances deste tipo. É o que a categoria jurídica de “direito de imagem” procura pensar, estabelecendo uma espécie de *copyright* da vida, apesar de complicados e insolúveis meandros legais que ela instaura. E é o objetivo do que Paulo Lins chama “arte social”: não “esquecer” a realidade que serviu de base para o verossímil da ficção, saldar a dívida para com ela de qualquer maneira que seja. O “pagamento” deverá ocorrer não necessariamente a indivíduos, mas às comunidades em que vivem estes personagens de carne e osso, por meio de projetos sociais e culturais. (Penna, op. cit., p. 97).

Segundo o argumento de Camillo Penna, qualquer ato de apropriação de situações, locais e pessoas com o intuito de inscrevê-los em uma narrativa ficcional pressupõe a criação de uma dívida com a realidade que serviu de fonte. Nessa leitura, romances como *Sorria, você está na Rocinha*, e por que não, *Cidade de Deus* são devedores do espaço que representam. A dívida é criada pela forma como estes textos se apresentam, reivindicando status de testemunho, afirmando que o que é narrado foi vivenciado por pessoas reais. Devem não apenas aos indivíduos que foram ficcionalizados nas páginas do romance, mas, principalmente, a toda a localidade que serve como cenário para a representação literária. Excluo o romance *Inferno* deste elenco por observar que sua autora, Patrícia Melo, opera a elaboração discursiva sobre a favela em um sentido oposto ao proclamado por Paulo Lins e Julio Ludemir. Em *Inferno* não temos contato com a transposição de elementos reais para a ficção. Por mais que a autora deseje edificar uma narrativa que se aproxime do real, necessitando para isso visitar uma favela, o romance *Inferno* não pode ser tomado como um exemplo de livre transposição de elementos reais para a esfera ficcional.

Todavia, o texto de Patrícia Melo não está livre de dívidas. É a própria existência de uma representação deste território marginal que a transforma em devedora do espaço. Dessa forma, o diferencial é que Patrícia Melo não deve a uma favela específica – como podemos observar na relação estabelecida entre Paulo Lins e a favela Cidade de Deus, assim como entre Julio Ludemir e a Rocinha – mas a todas, sem distinção. Pois, a elaboração do discurso da autora sobre a favela corrobora a formação de um imaginário sobre o espaço. O

pagamento da dívida, nesse sentido, se refere à forma como este espaço será revelado ficcionalmente, quais imagens serão acionadas para representar a favela. Ou seja, de que forma a produção literária irá ajudar na formação do imaginário sobre a favela.

O único pagamento possível desta dívida é a utilização de um princípio ético por parte do ficcionista. É reconhecer que sua produção irá formar um imaginário sobre um espaço marginalizado, que seu texto servirá como forma de mediação – algumas vezes a única possível – entre o público leitor e a massa de favelados representada no romance. É “não esquecer a realidade que serviu de base para o verossímil da ficção”, como proclama Paulo Lins. No entanto, não esquecer a realidade é, antes de tudo, buscar representar a favela em sua totalidade, valorizando os diferentes aspectos de sua sociabilidade, e não apenas a perspectiva maniqueísta do tráfico de drogas.

Devo elucidar que não proponho uma produção narrativa escapista, que negue a presença da violência nas favelas, Minha crítica se refere ao fato de que a utilização do tráfico de drogas como foco da narrativa que tematiza as favelas legítima e recria a imagem negativa que envolve estes espaços marginalizados. A análise de Aline Cristine da Silva é semelhante aos argumentos aqui apresentados:

Não há, atualmente, obras que tenham fugido exatamente da caracterização da favela como cenário específico de narrativas sobre a violência, criminalidade (...). Apesar deste panorama, podemos afirmar que não é certo o prognóstico de que se tenderá sempre à reprodução dessas temáticas ou haverá a extinção de narrativas ambientadas nesse cenário, desgastados os assuntos. Não seria demasiado otimismo a impressão de que provavelmente a narrativa sobre favela se renovará, a partir de construções mais originais do que as que se apresentam hoje, fundando uma nova representação, quem sabe assumidamente fantástica no seu universo real. (Silva, 2004, p. 102)

Compartilho com Aline da Silva não apenas a crítica à produção contemporânea que centraliza seu discurso literário sobre a favela na violência, mas, principalmente, o otimismo na renovação da produção literária sobre as margens. Uma vez que mesmo oferecendo como “contra-partida”, como proclama Paulo Lins, a oferta de projetos sociais e culturais para a população representada na ficção, a inserção da favela no espaço literário como ambiente primordial da violência favorece a permanência de estigmas sobre este espaço.

Nesse sentido, a oferta de projetos sociais e culturais para a população representada na ficção não é suficiente para produzir novos modelos de inserção

social. Importa igualmente a ética do intelectual frente à população marginalizada no momento de representá-la, seja este intelectual proveniente do “asfalto” ou do “morro”.

Antonio Candido apresenta qual deve ser este princípio ético do ficcionista frente ao seu objeto, ao afirmar que

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de dar voz, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade(Candido, 2004, p.11)

Se hoje é possível nos aproximarmos de diversos olhares produzidos sobre a favela, é preciso não nos esquecermos de que a fala sobre estes sujeitos marginalizados se inicia em nossas letras com autores que buscaram, a partir da mediação entre a periferia e o centro, a inserção da figura do excluído enquanto objeto da escrita literária nos discursos hegemônicos. Nesse sentido, julgo necessária a retomada de um estudo crítico de autores como João Antônio e Antônio Fraga para observamos quais as distinções entre as representações do marginalizado elaboradas por estes autores e a produzida na contemporaneidade. Saber “esposar a intimidade” do excluído, esta talvez seja a primeira distinção.

Referências bibliográficas

AGUALUSA, J. E. **O ano em que Zumbi tomou o Rio**: (romance). Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

ALVES, R. **O bandido e outras histórias da Rocinha**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

ALVITO, M. **As cores de Acari**: uma favela carioca. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

AMARAL, L. E. F. do. **Vozes da favela**: representação da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2003.

ANDERSON, B. **Imagined Communities**. London: Verso, 1996.

_____. Memória e esquecimento. in: ROUANET, M.H. (org.). **Caderno da Pós/Letras**. Rio de Janeiro. Uerj, 1997.

ANDRADE, C. D. de. Favelário Nacional. In: **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, M. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.

ANTÔNIO, J. Testemunho de Cidade de Deus. In: **Casa de loucos**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ARANTES, A. A.. A guerra de lugares: sobre fronteiras simbólicas e liminaridades do espaço urbano. In: **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. nº 23, IPHAN, 1994.

ARGULLOL, R. A cidade-turbilhão. In: **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. nº 23, IPHAN, 1994.

ATAHYDE, C.; BILL, M.V.; SOARES, L. E. **Cabeça de porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BARBOSA, O. **Bambambã!** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão Editorial, 1993.

BARBOSA, R. (Org.). **Passeio público** – o chão de estrelas de Orestes Barbosa. Rio de Janeiro: RIOARTE/Imprensa da Cidade, 1994.

BARCELLOS, C. **Abusado**: o dono do morro Dona Marta. 12ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BARRETO, P. (João do Rio) – MARTINS, L. (Org.) – . **João do Rio** (uma antologia). Editora Sabiá:Rio de Janeiro, 1975.

BHABHA, H. K. Disseminação. in. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BILAC, O. Fora da Vida. **Correio Paulistano**, 25 de setembro de 1907.

BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: **Usos e abusos da história oral**. FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. (Orgs) 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

BRUNI, J. C. Foucault: o silêncio dos sujeitos. **Tempo social**. São Paulo: USP, n1: 1989.

BUARQUE, C. **Estorvo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CABRAL, S. **As escolas de samba**; o quê, quem, como, quando e porquê. Rio de Janeiro: Fontana, 1974.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Na noite enxovalhada. In: **Malagueta, perus e bacanaço**. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2004.

COSTALLAT, B. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. (Biblioteca Carioca, V.14)

CYPRIANO, A. **Rocinha**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Rio de Janeiro: Editora Senac Rio; Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

DALCASTAGNÈ, R. Sombras sobre a cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 21 – Brasília, janeiro/julho de 2003.

DEALTRY, G. F. **Sobre o fio da navalha**. Estratégias de representação da malandragem nos discursos culturais brasileiros. Tese de doutoramento. PUC-Rio, 2003.

FEE, M. Who can write as Other?. In: **The post colonial studies reader**. (edited by Ashcrof, B;Griffiths, G.; Tiffin. H) London and New York: Routledge, 1995.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____.(Org.). **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FILHO, A. G. 64 contos, com a grife literária de Rubem Fonseca. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 de novembro de 2004

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FONSECA, R. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: **Contos reunidos**. Companhia das Letras: São Paulo,1994.

_____, A coleira do cão. In: **A coleira da cão**. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.

FREIRE, M. O solar dos príncipes In: **Ficções fraternas**. Garcia-Roza, Livia (Org.). Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. **João do Rio**: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura do Rio de Janeiro, 1996.

_____. Narrativa e paroxismo: será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade? In: **Estéticas da crueldade**. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. (Orgs.). Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

_____. João do Rio: o artista, o repórter e o artifício à entrada de uma modernidade periférica. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**.Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOBSBAWN, E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOLLANDA, H. B. Intelectuais X marginais. **Revista idiosincrasias**. Disponível em <<http://www.portalliteral.com.br>> Acesso em 10 de fevereiro de 2006.

JACQUES, P. B. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**: diário de uma favela. São Paulo: Editora Francisco Alves, 1960.

_____. **Meu estranho diário**. José Carlos Sebe Bom Meihy e Robert M. Levine (Orgs.). São Paulo: Xamã, 1996.

LEEDS, A.; LEEDS, E. **A sociologia do Brasil urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LUDEMIR, J. **Lembrancinha do Adeus**: história[s] de um bandido. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

_____. **No coração do comando**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

_____. **Sorria, você está na Rocinha**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

MATOS, C. **Acertei no milhar**: samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELO, P. **Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MONTEIRO, M. Rocinha não é Geni. **Seção Vida Urbana**. Disponível em <www.vivafavela.com.br> Acesso em 20 de janeiro de 2005.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Divisão de Música Popular, 1983.

NEVES, M. de S. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

OLIVEIRA, A. M. **Identidades em vôo cego**: estratégias de pertencimento na prosa contemporânea brasileira. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2004.

OLIVEIRA, J. S. de; MARCIER, M. H.. A palavra é: favela. In: ZALUAR, Alba e ALVITO, Marcos. **Um século de favela**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1997.

PARANHOS, A. **O roubo da fala**: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, N. B. **Cenários em ruínas**: a realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. O olhar do estrangeiro. In.: **O olhar**. NOVAES, Adauto (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PENNA, J. C. Marcinho VP (um estudo sobre a construção do personagem. In: **Estéticas da crueldade**. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. (orgs.). Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

PERPÉTUA, E. D. Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 22. Brasília, julho/dezembro de 2003.

PEREIRA, R. Os amigos da Rocinha. *Revista Época*. Rio de Janeiro, 28 de março de 2004

POLLACK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In. **Revista Estudos Históricos**. Nº 3. Rio de Janeiro: FGV, 1989/1.

RENAN, E. O que é uma nação?. In: ROUANET, M.H. (Org.). **Caderno da Pós/Letras**. Rio de Janeiro: Uerj, 1997.

RESENDE, B. **Apontamentos de crítica cultural**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RIO, J. do. A rua. In: **A alma encantadora das ruas**. Raúl Antelo (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Os livres acampamentos da miséria. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____, Sono calmo. In: **João do Rio por Renato Cordeiro Gomes**. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

ROCHA, J. C. de C. Dialética da marginalidade, caracterização da cultura brasileira contemporânea. **Folha de São Paulo**, 29 de fevereiro de 2004, Caderno Mais

RODRIGUES, A. M. **Samba Negro, espoliação branca**. São Paulo, Hucitec, 1984.

RODRIGUES, B. M. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, nº 22. Brasília, julho/dezembro de 2003.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.:Ed. UFRJ, 2001.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Prosa literária no Brasil. In: **Revista do Brasil**, ano 1, n.1, 1984.

SCHWARZ, R. Uma aventura artística incomum. **Folha de São Paulo**, 07 de setembro de 1997, Caderno Mais.

SHØLLHAMMER, K. E. Os novos realismos na arte e na cultura contemporâneas. In: **Comunicação, representação e práticas sociais**. PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro e FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. (Orgs).. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

_____. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira In: **Linguagens da violência**. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. et ali. (Orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____; HERSCHMANN, Micael. As cidades visíveis do Rio. In: **Lugar comum**. nº 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SILVA, A. C. X. da. **A representação da favela como cenário urbano na literatura brasileira contemporânea**. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Departamento de Letras, UERJ, 2004.

SPIVAK, G. Can the subaltern speak? In. **The post colonial studies reader**. (edited by Ashcrof, B;Griffiths, G.; Tiffin. H) London and New York: Routledge, 1995.

_____. The problem of cultural self-representation. In. **The post-colonial critic**. Interviews, strategies, dialogues. New York, Routledge, 1990 (Tradução provisória de Carla Nascimento – mimeo)

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, E. M. de. **Crítica cult**. Minas Gerais: Editora UFMG,2002.

_____. Sujeito e identidade cultural. in: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Niterói: março de 1991

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TAVARES, V. C. **À flor da pele: vida e morte em tempos de tribos**. Tese de doutoramento. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2001.

TINHORÃO, J. R. **O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior**. Rio de Janeiro, JCM Editores, 1969.

TORRES, S. Livro embaralha ficção e realidade para mostrar vida na Rocinha. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 de abril de 2004.

VALLADARES, L. do P. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

VALE, I. do. *Rapper* da Cidade de Deus diz que filme prejudica moradores. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 de agosto de 2002.

VERSIANI, D. G. C. B. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2002.

VENTURA, Z. **Cidade partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, ZAHAR Editor. 1995.

VOGT, C. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: **Os pobres na literatura brasileira**. SCHWARZ, Roberto (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1983.

WACQUANT, L. **Os condenados da cidade**. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001.

ZALUAR, A. **A máquina e a revolta**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

_____. **Condomínio do diabo**. Rio de Janeiro: Editora Revan; Editora UFRJ, 1994.

Jornais

Diretor Fernando Meirelles usa olhar estrangeiro em *Cidade de Deus*. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 30 de julho de 2002.

Diretor de *Cidade de Deus* enfrenta críticas e minimiza a sua pretensão. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 30 de agosto de 2002.

Patrícia Melo encara o “Inferno” e dá a volta por cima. **Jornal do Comércio**. Recife, 08 de outubro de 2000.

Patrícia Melo lança *Inferno*. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, Caderno 3, 25 de setembro de 2000.

Músicas

“Alvorada” – Cartola (1974)

“Ave Maria no morro” – Herivelto Martins (1942)

“A voz do morro” – Zé Kéti (1955)

“Bloco rap Rio” – Fernanda Abreu (1997)

“É batucada” – Caninha (1933)

“Estação derradeira” – Chico Buarque (1987)

“Feitio de oração” – Noel Rosa e Vadico (1933)

“Pelo telefone” – Donga (1916)

“O morro está de luto” – Lupicínio Rodrigues (1953)

“O morro não tem vez” – Tom Jobim e Vinicius de Moraes (1963)

“Traficando informação” – MV Bill (1999)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)