



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Aline Cristine Xavier da Silva

**Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro
contemporâneos**

Rio de Janeiro
2009

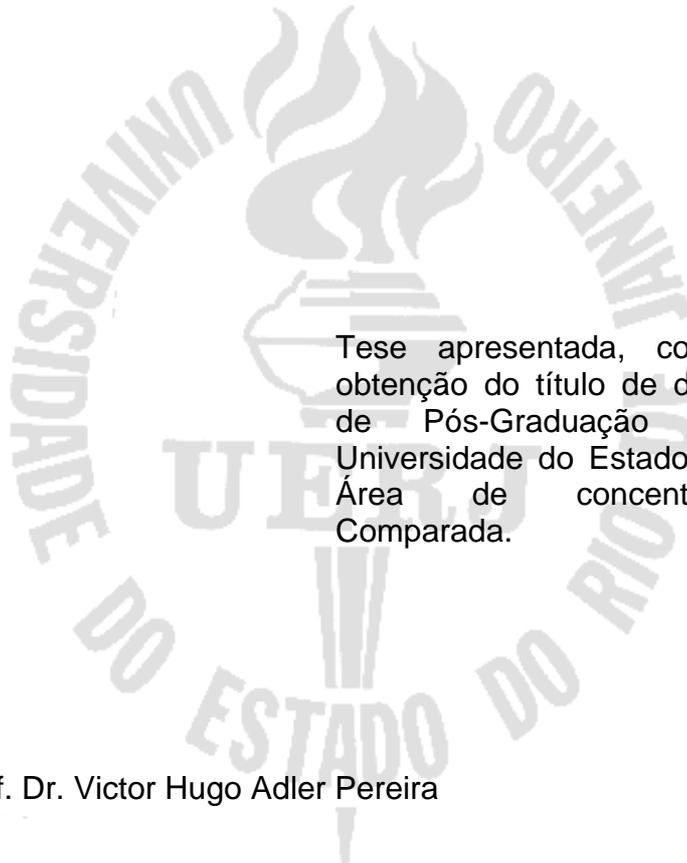
Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Aline Cristine Xavier da Silva

Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S586 Silva, Aline Cristine Xavier.
Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos / Aline Cristine Xavier Silva. – 2009.
162 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Cinema e literatura - Brasil – Teses. 2. Cinema brasileiro – Séc. XXI – Teses. 3. Representações sociais – Teses. 4. Antropologia visual – Teses. 5. Imagem (Filosofia) – Teses. I. Pereira, Victor Hugo Adler. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81):791.43(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Aline Cristine Xavier da Silva

Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos

Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada de março de 2009

Banca Examinadora:

Professor Doutor Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Professora Doutora Ana Cláudia Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Professor Doutor Renato Cordeiro Gomes
Instituto de Letras da UERJ / Departamento de Comunicação Social da PUC-RJ

Professora Doutora Kátia Paranhos
Instituto de História da UFU

Professora Doutora Giovanna Dealtry
Departamento de Comunicação Social da PUC-RIO

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese aos meus pais, Almir e Jussara, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Victor Hugo, por sua generosidade, seu companheirismo e incentivo constantes nesse percurso.

Aos meus irmãos, Alex e Vitor, que torceram muito por mim ao longo dessa jornada.

Ao Artur, pelo apoio e carinho nos momentos de alegria e angústia que acompanharam esta escritura.

Aos meus amigos, que torceram por mim e contribuíram direta ou indiretamente com a minha pesquisa. Obrigada!

Imagens continuam a mover audiências em busca de sentido. No mundo histórico - aquele que excede todo discurso, representação ou narração – significados estão a todo o momento sendo propostos, subjetividades sendo formadas e desejos sendo cooptados. E, para além da lógica do simulacro, continua sendo através das práticas semióticas que atribuímos sentido ao mundo histórico, onde nossas vidas estão em jogo.

Silvio Da-Rin

RESUMO

SILVA, Aline Cristine Xavier. *Figurações da realidade na literatura e no cinema brasileiro contemporâneos*. 2009. 162 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2009.

A literatura contemporânea e o cinema no Brasil tangenciam-se de tal modo que é necessário haver estudos que analisem essas trocas. A partir dessa relação, a tese buscou discutir questões que explicam a aproximação das duas linguagens – o cinema e a literatura – na contemporaneidade. Um tema que permeia tanto o campo do cinema quanto o da literatura é a figuração da realidade e a discussão sobre a eficiência dos meios de representação e as implicações técnicas e estéticas de seus usos. O debate presente neste estudo levou em conta, também, as questões políticas e éticas que envolvem as produções recentes cujo foco é a representação da realidade.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Representação da realidade.

ABSTRACT

The contemporary literature and the cinema in Brazil present a tangent line which shows the need to develop studies that analyze these swaps. From this relation on, the thesis has searched to discuss matters that explain the approximate between the two languages – cinema and literature – in the contemporaneity. An issue that permeates as much the cinema field as in literature is the figuration of reality and the discussion on the effective of the means of representation and the technical and aesthetic implications of their use. The present debate has also taken into account the political and ethical matters that turn around the recent productions whose focus is the representation of reality.

Keywords: Literature. Cinema. Representation of reality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. NATURALISMO DO NOVO MILÊNIO: REPETIÇÃO E DIFERENÇAS	17
1.1 Sobre o nascimento da antropologia e do cinema: a relação entre antropologia e imagem.....	25
1.1.2 <u>Documentário: a ilusão perfeita da realidade</u>.....	41
2. REALIDADE COMO CENTELHA: FERNANDO BONASSI E OS INVENTÁRIOS DO MUNDO.....	44
2.1 Interesse artístico e jornalístico por favelas e periferias.....	63
2.1.2 <u>Falcão – meninos do tráfico falcão: intervenções na realidade social brasileira?</u>.....	65
2.1.3 <u>Manual prático do ódio: narrativa especular ou romance-verdade</u>.....	84
3. O DOCUMENTÁRIO COMO DISCURSO DAS MINORIAS – EVALDO MOCARZEL NO FRONT DA MISÉRIA.....	94
3.1 À margem do concreto. ou: câmera participativa.....	108
3.1.1 <u>À margem do lixo: cinema propaganda</u>.....	118

3.1.2 <u>Documentário da miséria social</u>	121
4. A ARTE E A CULTURA CONTEMPORÂNEAS ENTRE O IMPACTO DO REAL E A SEDUÇÃO DO SIMULACRO	130
4.1 A imagem como limite entre o real e o ficcional	137
4.1.1 <u>O registro da memória e o domínio (ou o império) da imagem</u>	144
REFERÊNCIAS	155
ANEXO	160

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea e o cinema no Brasil tangenciam-se de tal modo que é necessário haver estudos que analisem essas trocas. A partir dessa relação, a tese buscou discutir questões que explicam a aproximação das duas linguagens – o cinema e a literatura – na contemporaneidade. Um tema que permeia tanto o campo do cinema quanto o da literatura é a figuração da realidade e a discussão sobre a eficiência dos meios de representação e as implicações técnicas e estéticas de seus usos. O debate presente neste estudo levou em conta, também, as questões políticas e éticas que envolvem as produções recentes cujo foco é a representação da realidade, e uma possível intenção da arte (cinema e literatura) em cobrir as falhas das Ciências Humanas. Para completar esse estudo, tornou-se indispensável remeter à minha dissertação de mestrado.

Tendo como alvo a periferia, desde 2003, início da pesquisa para a dissertação de mestrado, observei de perto as produções culturais que falavam (de) sobre espaços e pessoas excluídos. Foi então que elegi a favela como tema central do trabalho, mais especificamente a sua representação por diferentes campos da arte, até chegar à produção literária contemporânea. O resultado foi a apresentação crítica da *representação* da favela como cenário urbano na ficção brasileira contemporânea, partindo da figuração da favela em documentos não-ficcionais do início do século XX, que apresentam uma visão ficcionalizada e subjetiva de seu universo, até as narrativas representacionistas atuais que a tematizam. A pesquisa tendeu ao reconhecimento dos traços já (re) conhecidos da ficção brasileira contemporânea presentes nesta produção, como o hiper-realismo, a neo-favela, e a questão dos hibridismos diversos - a ficção dialogando com outras linguagens, como a do ensaio, do cinema, da televisão. Como proposta crítico-informativa, a dissertação discutia a recepção e a inserção da prosa ficcional que tematiza a favela contemporaneamente na vertente da narrativa urbana.

Durante a pesquisa, uma gama inesgotável de material referente às diferentes representações da favela surgiu e, diante do limite de tempo para a elaboração da pesquisa, houve a necessidade de se delimitar o que realmente seria factível no prazo determinado. Curiosamente, as fontes de arquivos audiovisuais que tinham

como tema a favela preencheram um espaço significativo da pesquisa e, invariavelmente, constituíram um acervo pessoal para consulta de outros trabalhos. O cinema já provocava questões que não podiam ser respondidas na dissertação, e deveriam desdobrar-se em uma análise mais detalhada e específica, dando forma ao projeto de Doutorado submetido ao exame no final de 2004.

A partir de então, além de todas as questões suscitadas pelas investigações na ocasião da dissertação, outras tomaram forma no projeto e deram início a uma nova etapa de pesquisa, sobre a inter-relação entre o real e ficcional nas narrativas documentais literárias e audiovisuais e o interesse artístico e jornalístico pelas populações periféricas. O problema da apreensão da realidade motivou o interesse pela vertente documentária do cinema e foi fortalecido pela descoberta do cineasta Evaldo Mocarzel, engajado na questão da exclusão social no Brasil, mais especialmente na problematização da questão do roubo da imagem de pessoas que estão à margem da sociedade e a declaração de seu trabalho como cinema-propaganda das causas que documenta, como um “exercício de alteridade”. O fascínio pelo cinema como documento e, mais ainda, como instrumento e discurso para tratar de questões polêmicas, como a visibilidade-invisibilidade de sujeitos, ética, manipulação apropriação da imagem de sujeitos marginalizados fomentou o interesse pela abordagem do cinema documental desde suas raízes antropológicas até as discussões atuais a respeito de uma nova dicção etnográfica adotada pela cinematografia documentária.

Inicialmente, houve uma grande dificuldade em encontrar o tom certo para tratar de cinema, sem incorrer no reducionismo ou artificialismo, uma vez que não se tratava de uma abordagem analítica de um especialista em cinema. Também surgiu uma grande dúvida quando da escolha entre o documentário *Falcão – meninos do tráfico* (2006) de Celso Athayde e MV Bill e seu livro homônimo que relata os bastidores do filme, pois apesar de as duas obras se distinguirem pelo formato, aproximavam-se demasiadamente pelo efeito estético que buscavam e pela dicção adotada. Tais dificuldades foram vencidas pelo esforço em abalizar-me em obras teóricas que versavam sobre o tema, além de um cuidadoso estudo do material escolhido como *corpus* audiovisual do trabalho. Todas as referências teóricas recorridas ao longo da pesquisa nortearam a abordagem analítica das obras cinematográficas citadas, evitando o impulso tendencioso de privilegiar obras ou

textos que já haviam sido estudados na dissertação de mestrado que, vez ou outra, apontava no discurso.

Ao longo desses três anos, as etapas pesquisadas resultaram em trabalhos apresentados em eventos sobre literatura em encontros nacionais e em congresso internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), entre os anos de 2005 e 2007, além de debates com diferentes estudiosos da temática da exclusão social como, por exemplo, os pesquisadores do Laboratório de Estudos das Diferenças e Desigualdades Sociais (LEDDES). Olhares e discussões que intensificaram questões por mim levantadas e ampliaram perspectivamente a abordagem da pesquisa.

A pesquisa resultou em um panorama da nova produção documentária que tem por objeto a exclusão social no país, e as relações entre o cinema documental e a tradição naturalista na cultura brasileira, motivando uma pergunta: Como essas questões aparecem na literatura brasileira contemporânea? A observação de que, desde a formação da nossa literatura até as produções recentes, a vocação naturalista se apresenta de forma expressiva na produção cultural do Brasil expande os questionamentos a respeito do interesse contemporâneo pelo real. Tal interesse proporciona um excessivo aumento de obras testemunhais e documentais produzidas pela indústria cultural e amplia as discussões sobre as diferentes estratégias de representação da realidade na contemporaneidade, especificamente a partir dos primeiros anos no século XXI.

A discussão ultrapassa o interesse pela investigação entre ficção e realidade para deter-se na problematização da questão da utilização da imagem como ação política das novas representações realistas. Na fase inicial da pesquisa, enquanto elaborava a linha de pensamento que deveria ser seguida pela tese, interessava-me discutir o posicionamento ideológico – e não apenas mercadológico - do cinema e da literatura, e outras artes, que assumiam contemporaneamente a escolha pela temática social. O que motiva, hoje, os autores a tematizarem a exclusão social em suas obras e quais os posicionamentos ideológicos de grupos representativos de minorias afirmativas em tematizarem realidades sociais tão próximas daquelas vivenciadas por eles? Que diferença há entre as representações da realidade feitas pelo neo-realismo italiano, o cinema novo e a geração atual que revela e testemunha favelas, presídios e violência urbana? Portanto há, pelo menos, uma tendência ‘geracional’ a se dedicar a essa questão. Qual é a diferença entre a focalização

desses temas pelas câmeras documentárias do passado e as produções recentes? Há uma problematização da linguagem cinematográfica e literária por parte dos grupos que utilizam essas linguagens para falarem de si mesmos, ou se assume ingenuamente o cinema e a literatura como veículos da verdade, discursos da realidade?

Antes de desdobrar essas questões, deve-se ressaltar as marcas distintivas da cinematografia documentária de Evaldo Mocarzel em relação à produção documentária do século XX. A vocação etnográfica presente no filme documentário sempre esteve ligada ao modelo sociológico que vigorou até os anos 60 daquele século, quando passou a ser questionado na ocasião do florescimento de novas tendências ideológicas e estéticas. O questionamento apontava para a problematização da “*relação entre ‘cineastas e a imagem do povo’*” e para o “*plano da enunciação, ao ‘quem fala?’ nitzscheano, ao ‘quem era o dono do discurso’*”. (TEIXEIRA *et alli*, 2004, p. 34). A reflexão a respeito de quem emite o discurso sobre o “outro”, dá início à observação do apagamento do cineasta – que antes emitia o discurso sobre o “outro” – para que o “outro” pudesse advir como sujeito. A alteridade, característica que pontua a história do documentário canônico-clássico, vai cedendo espaço para a o “modelo reflexivo de representação”, em que se percebe uma tendência “anti-ilusionista” que põe o cineasta na condição de mediador, produtor do discurso e não mais um “repórter neutro e onisciente da verdade das coisas”.

Partindo dessas referências, questões ou discussões, apresento estudos de caso de produções contemporâneas no cinema e na literatura. O caso dos livros e filmes sobre favelas e periferias, a pretensa intervenção na realidade social de projetos como *Falcão- meninos do tráfico* e a produção documentária de Evaldo Mocarzel.

Na contemporaneidade, a obra documentária de Evaldo Mocarzel toma para si a tarefa de problematizar a “matriz identitária Eu é o Outro”, analisada por Deleuze em *As potências do Falso*¹, e, além disso, propõe-se a discutir a questão da negociação da imagem do outro. Dentro dessa perspectiva contratual da imagem alheia, a possibilidade de representação do objeto se condiciona ao estreitamento

¹ DELEUZE, Gilles. *As potências do falso* (p. 155-188), In: *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

da relação entre o observador e o outro, de modo que há um borramento, uma identificação do produtor com o personagem. Em Mocarzel, tal afirmação fica evidente na estratégia adotada e referida de negociação da imagem do outro a partir da inclusão e participação no ambiente representado. A inclusão do produtor no cotidiano de seu objeto revela que a negociação, enquanto procedimento, garante o diálogo, e não um discurso sobre o outro. A generalização e a objetividade, relacionadas pelo senso comum ao modelo tradicional de documentário etnográfico, é substituída pela experiência e pela negociação, baseadas na autoridade do informante e na afirmação ética da representação.

A partir dessas reflexões, propõe-se como continuidade à pesquisa a investigação das produções documentárias cinematográficas e literárias atuais elaboradas por (sobre) grupos afirmativos, como por exemplo a *Central Única das Favelas (CUFA)* e o projeto *Falcão – meninos do tráfico*. Enquanto fomentam projetos sociais ligados à arte, tais grupos promovem discussões políticas sobre as condições das minorias socialmente excluídas e o papel da arte como instrumento para reflexão desses temas. Considerando que a linguagem do cinema e da literatura vem sendo cada vez mais utilizada por esses grupos para difundirem suas produções culturais, cabe questionar qual é a função desses produtos intra e extra-muros? Com quem e para quem tais produções falam? Para quem e com quem querem falar?

Buscando-se uma perspectiva comparativista entre cinema e literatura, qual seria a relação entre os livros *Falcão – Meninos do Tráfico* (MV Bill - Celso Athayde), que se propõe a dar “voz aos jovens do tráfico”, *Subúrbio* (Fernando Bonassi), *Manual prático do ódio* (Ferréz) e obras testemunhais cinematográficas experimentais realizadas por jovens oriundos e/ou moradores de favelas, como, por exemplo, as produções do *Nós do Cinema*, núcleo audiovisual do Grupo Nós do Morro.

A questão da imagem no século XXI e suas abordagens nos campos da literatura, cinema e ciências sociais estiveram presentes como possibilidade de desdobramentos e diálogos entre diferentes formatos. Um breve comentário sobre a representação da realidade na pintura e o efeito mimético na arte precedeu o último capítulo da tese, a fim de relacionar os distintos procedimentos de figuração da realidade estudados ao longo deste trabalho, não apenas na contemporaneidade,

mas também a apreensão do visível em estudos canônicos, como em *Las meninas*, de Velásquez.

A tese também buscou dialogar com outras narrativas que, embora não tivessem como foco a problemática da exclusão social, evidenciassem esteticamente uma construção muito próxima da linguagem cinematográfica, sobretudo a partir das construções de imagens dentro do texto literário, e abordassem a questão da construção da realidade a partir da memória. Como exemplos de narrativas literárias cuja linguagem dialoga com a técnica cinematográfica, analisamos o conto *Marilyn no inferno* (João Gilberto Noll) e *Nur na escuridão* (Salim Miguel).

1. NATURALISMO DO NOVO MILÊNIO: REPETIÇÃO E DIFERENÇAS

Tomando como ponto de observação o panorama das produções culturais brasileiras principalmente a partir dos anos 90, tanto na literatura como na indústria cinematográfica, três questões insurgem e permanecem orbitando textos críticos, sem, no entanto, encontrarem respostas que as esgotem totalmente.

A primeira questão diz respeito ao fenômeno do compromisso com a representação da realidade em produções literárias e audiovisuais. Mais especificamente a problematização da contínua e crescente produção interessada em retratar de forma realista, antropológica e etnográfica espaços e sujeitos marginalizados. A questão, no entanto, se desdobra: tal tendência nitidamente situada na literatura e na cinematografia nacional a partir dos anos 90 é apenas um reflexo, como uma pedra atirada na lagoa, de um predomínio da estética realista no cenário contemporâneo, sem caracterizar um movimento peculiarmente brasileiro?

Ao defender-se a tese de que, tradicionalmente, a cultura brasileira esforça-se para “radiografar” o país e sua cultura, sobretudo em suas nuances, seus dados característicos formadores de uma identidade nacional, tenderíamos a concordar com a análise de Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?*. A cultura brasileira estaria, desde os primórdios e em diferentes momentos históricos, determinada à “realidade” que se sobrepõe ao caráter ficcional, caro à literatura. Neste sentido, não se trataria da extensão de um movimento estético realista contemporâneo, presente em diversas culturas, mas a recuperação de uma tendência cíclica ao naturalismo.

No caso da literatura brasileira não é muito difícil perceber idêntica e ansiosa busca de fidelidade documental à “paisagem”, à “realidade” e ao “caráter” nacionais. Meio filho pródigo, meio espelho, meio fotografia; é uma busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional que se costuma definir a literatura no Brasil. (SÜSSEKIND, 1984, p.36)

Se na literatura mapeamos, desde o novecentos até hoje, vários formatos que prezaram a autenticidade ou impressão de veracidade, contemporaneamente tal tendência objetiva-realista potencializa-se na proposta de apropriação ou reprodução da realidade por parte do cinema, constituindo uma era de

representação do real. Dentro desse quadro, a escolha pelo documental e pelo espelhamento é assumida de vez pelos ideais estéticos literários e em formatos audiovisuais.

A questão anterior suscita também desdobramento: há, efetivamente, uma persistência das estéticas naturalistas na cultura brasileira, como quis Flora Süssekind, o que sustentaria a tese de que não estamos fazendo outra coisa senão cumprir a cíclica tradição que leva a cultura brasileira ao eterno retorno ao naturalismo?

Então, a cultura brasileira permaneceria repetindo modelos naturalistas, como o cinema contemporâneo retoma os temas cinemanovista ao tratar de mazelas sociais, sertões e favelas, e a literatura reprisa a dicção autóctone dos filhos da terra chamada Brasil. No entanto, diferentemente dos períodos passados, as produções de caráter documental não se inserem em um contexto de construção da nacionalidade, mas ao contrário disso situam-se em um momento em que se discute criticamente a “crise de identidade” na modernidade tardia e a descentralização do sujeito.

Daí a terceira questão: se não há sentimento de missão e, menos ainda, esforço coletivo para construção de nacionalismo, o que justifica, hoje, a investida artística e intelectual nas veredas da representação da realidade e das temáticas de cunho social?

Durante muito tempo coube à literatura a missão de construir uma identidade, “de escrever para a sua terra”. No processo de consolidação do ideal de nacionalidade, a literatura, como recurso ideológico, teve-se fidelidade documentária que a obrigava ao abandono da imaginação, acentuando seu caráter realista que valorizava a “experiência bruta como esforço de glorificação dos valores locais”

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo *sentimento de missão*, que acarretava a obrigação tácita de escrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. *Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la devidamente à representação do real*, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio, na obra de um mesmo autor, como José de Alencar. Por outro lado favoreceu a

expressão de um conteúdo humano, bem significativo dos estados de espírito duma sociedade que se estruturava em bases modernas. (CANDIDO, 2000. p.26-27) Grifos nossos.

A “persistência de uma estética naturalista na ficção brasileira” justificou-se até a produção dos anos 80, não somente por predestinação, mas por ideologia estética. A manutenção de uma identidade nacional imprescindível de um modelo literário e mesmo cultural que se repete continuamente na história.

Normalmente, procura-se uma literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional. Uma literatura que, não se indagando como linguagem, funcione no sentido de exterminar quaisquer dúvidas, digam elas respeito à ficção ou ao país. O que corrobora algumas observações de Adonias Filho a respeito da vinculação do romance brasileiro ao documentário: ‘o país nele pode encontrar a sua identidade. E pode encontrá-la sobretudo porque, em estado de testemunho, guardando as imagens como em um espelho, não anula em sua fixação as percepções dos romancistas’(...) A estética naturalista funciona, portanto, *no sentido de representar uma identidade para o país, de apagar, na ficção, as divisões e dúvida.* (SÜSSEKIND, 1984.p.43) Grifo nosso.

De acordo com Flora, o projeto naturalista da literatura brasileira dá conta de um outro projeto, que se constitui na busca de uma verdade identitária, responsável pela abdicção do caráter literário em prol dessa busca. Mas o caráter que acentuadamente identificou-se até o final da década de 70 do século passado certamente não foi o mesmo em todos os momentos da história literária brasileira, como não o é atualmente.

Em momentos distintos, mas ideologicamente centrada no projeto de uma “radiografia brasileira” em defesa de uma, ainda que difícil, “representação literária de identidades”, a literatura afastou de si o que lhe é mais caro, sua condição de linguagem, para legitimar sua tomada de consciência histórica. Missionária de uma identidade nacional, a literatura, durante decênios, dedicou-se a busca do “império do idêntico e da nacionalidade”.

Entretanto, não é possível atribuir às produções literárias contemporâneas que repetem a tendência naturalista uma proposição ideológica de cunho nacionalista, assim como afirmar que tendem efetivamente a negar-se como linguagem enquanto estabelecem “uma unidade entre literatura e verdade”. Flora, ao atribuir ao Naturalismo uma tradição cíclica que se comprova, por exemplo, no neo-naturalismo

de 30 e de 70, explica que essa tendência não se configura sem fundamento, mas atendendo à recepção que encontrou no país, talvez por similitude ideológica.

Não há dúvida de que a moda naturalista não é gratuita. Não é possível compreendê-la apenas pela análise dos modelos ficcionais estrangeiros de que se utilizou. O naturalismo brasileiro do fim do século não se explica unicamente em função do naturalismo francês ou de Zola. O simples fato de Zola ter encontrado tão boa receptividade, assim como Conte e Spencer, enquanto Flaubert e os pensadores socialistas não, já indica que se aqui foi cópia, esta se assemelha também há um *palimpsesto ideológico*. O sucesso de público das obras naturalistas demonstrava que atendiam a condições internas, que estavam organicamente ligadas à sociedade brasileira de fins do século passado². Assim como, para analisar os “neo-naturalistas” de Trinta e Setenta, não basta chamar a atenção para a influência do realismo socialista no romance de 30, e do modelo de ‘faction’ de Truman Capote e Norman Mailer, com sua mistura de jornalismo(‘fact’) e literatura (‘fiction’), na ficção dos anos 70. (SÜSSEKIND, 1984. p.58)

Voltando à questão que origina este trabalho, perguntamos não “Por que o Naturalismo?”, mas, por que a estética naturalista se reatualiza ainda hoje, contemporaneamente, e quem o faz? Que tipo de interesse ainda move a literatura e a cultura brasileira à documentação fotográfica e à transparência da linguagem?

Seguindo a trilha aberta por Flora chegamos à contemporaneidade e, entre um período e outro, está o momento em que a literatura passa o bastão da consciência histórica para assumir um posicionamento estético que escolhe o naturalismo não como escola, mas como linguagem. Há, segundo Cristiane Brasileiro, a passagem da função política de centro ideológico, antes legada à literatura, para os meios audiovisuais. (BRASILEIRO, 2004. p.2002), que liberta a literatura do sentimento de missão e permite que a linguagem realista seja uma opção estética antes de um recurso ideológico.

Livre, a narrativa contemporânea tende a hastear outras faixas que apenas a do naturalismo. Mas ainda persiste o “pacto mimético” que reproduz fotograficamente as novas identidades nacionais do país. Repete-se o modelo naturalista, mas não a ideologia que caracterizou outros momentos da cultura brasileira.

A narrativa contemporânea revisita o naturalismo, mas abre mão de uma missão política, no sentido em que não administra uma consciência coletiva em prol de um

² A expressão de Flora Süssekind refere-se ao século XIX, uma vez que o texto data de 1984.

projeto nacional. Embora o panorama atual apresente certo consenso tácito que utiliza a literatura para representar de forma realista as problemáticas das desigualdades sociais, não cabe mais à literatura empreender um movimento coletivo. Não há grupos, estilos, manifestos, vanguardas ou qualquer coletividade que assuma ideologicamente a abrangência da representação realista literária e audiovisual como projeto comum de contestação à lógica do mercado, por exemplo. Mas a concordância dos temas propõe a existência de uma visão que associa os projetos dentre os diferentes grupos.

A questão que agora surge diz respeito não ao fato de a literatura brasileira repetir o modelo naturalista quando poderia visitar outro estilo, mas à intenção ideológica ou estética que move as representações hodiernas. Se o que se vislumbra é uma tendência ao realismo que acentua as cores da problemática social brasileira, como se dá tal representação no campo da arte? Há um projeto político inserido nos projetos que buscam representar realidades sociais?

Ainda que algumas idéias sejam postuladas acerca dessas temáticas, não é possível assegurar que a quase unânime opção da literatura atual pela estética realista ocorra isenta de um projeto político ideológico. O que se nota, no entanto, é a evidente particularização das abordagens e a individualização dos projetos literários que abordam temas como a exclusão social. Talvez uma (in)consciência coletiva contemporânea sinta necessidade de tratar assuntos tão próximos da realidade social do país, como a marginalização e exclusão de espaços e pessoas.

Seria possível, então, desenhar um modelo de literatura que, ainda que desobrigada de sua missão política, persiste abrindo mão do caráter de linguagem em prol de um realismo que se pretende legitimador de certa identidade nacional?

Pensando na última década do século XX, percebe-se que teve início uma intensa e diversificada produção voltada para o cotidiano e as problemáticas sociais, que aos poucos suscitou o debate político e sociológico. Mas não significou, com isso, a unificação dos interesses dos realizadores.

A literatura do final do século XX, sobretudo na última década, aparece como um divisor de águas quando se fala da representação naturalista na cultura brasileira, pois em todos os outros períodos cuja literatura tenha representado o país com traços e cores peculiares, ressaltava-se ou uma proposta ufanista, ou assumidamente combativa diante de um modelo antidemocrático que, queria-se, não revelava efetivamente o Brasil. Isso fica claro, por exemplo, nas manifestações

românticas de cunho ideológico que visavam à construção da noção de nacionalidade no início do século XIX, e mais tarde na postura antielitista das literaturas de 30 e 70, que ousaram revelar um país de sertões e favelas, cenários essenciais à cultura brasileira.

Poderíamos afirmar que a recuperação do naturalismo na cultura brasileira não significa apenas a apropriação de uma estética dominante na arte contemporânea “por simples acidente”, mas a identificação com uma estética que nos permite a figuração de nossa própria realidade.

Sobre a escolha de determinado modelo naturalista no fim do século XIX, Flora lança a pergunta “ Por que se importa esse modelo e não outro?” A resposta para aquela aceitação estava no fato de o naturalismo e o cientificismo servirem, à época, “de linguagem para uma camada” – “ pequena burguesia urbana”- “ em busca de uma maior influência política e cultural.”

Não se procurava observar por que justamente o naturalismo entrou em moda e que vínculos orgânicos mantinha com o sistema intelectual brasileiro para que adquirisse tão grande repercussão. Não é qualquer ‘idéia estrangeira’ que recebe acolhida tão boa. Em meio às diversas sementes intelectuais lançadas à terra nem sempre tudo ‘dá’. Em meio a Flaubert e Zola, escolheu-se o último. (...) Não é muito difícil perceber o que se repete nas escolhas. Não se trata de ‘plágio’ ou ‘imitação’ indiscriminados. A preferência é sempre por qualquer pensamento que ajude a estabelecer um conjunto de identidades, leis e semelhanças. (Idem, p.53)

A escolha parece sempre confirmar a tradição naturalista de nossa cultura. Antes de uma incondicional repetição, a tradição naturalista está associada ao nosso interesse por aquilo que reforce certos traços que se firmaram como peculiares à formação da identidade brasileira, independente das fortes influências externas que margeiam nossa cultura. Mas o que explica o sucesso “dessa estética, dominante na produção crítica e ficcional brasileiras, a partir do início do século XX?

Um exemplo dessa eleição do naturalismo apresenta-se quando, mesmo sob o forte predomínio da estética fantástica na América Latina nos decênios de 50 e 60, a literatura brasileira manteve-se modelada ao realismo fotográfico de suas representações.

Enquanto a literatura e a arte hispano-americana questionavam a realidade presente aludindo a ela com sua literatura fantástica, que rejeitava o

realismo/naturalismo que imperou nas primeiras décadas do século XX, a cultura brasileira insistia em retratar o social, e inaugurava o neo-realismo da segunda geração do Modernismo, com o romance de denúncia social, sobretudo de origem nordestina, e só esboçava umas poucas feições do fantástico, principalmente a partir da influência de Gabriel Garcia Márquez. Influência tímida e isolada, incapaz de encorajar a literatura brasileira a deixar de lado sua vocação naturalista.

Se no Brasil a construção de uma identidade nacional justificou a escolha do realismo, na literatura hispano-americana tal compromisso correspondeu à tendência de transfiguração do mundo objetivo. Nessa produção, “*o fantástico passa a ser utilizado como recurso expressivo para evidenciar a inexistência de fronteiras entre o real e o imaginário, o natural e o anormal*” (D'ONOFRIO, 2000, p.435), sem configurar fuga ou abstração da situação hispano-americana naquele momento, mas uma alternativa literária à lógica narrativa do pós-modernismo contemporâneo.

Mas, nesse ponto, o foco da concepção de 'realismo mágico' parece ter se deslocado em direção ao que se poderia considerar uma perspectiva antropológica. O realismo mágico passa então a ser entendido como um tipo de matéria-prima narrativa derivado essencialmente da sociedade camponesa, e valendo-se, de forma sofisticada, do mundo mítico camponês ou mesmo tribal. (JAMESON, 2004, p.164)

A produção literária da América espanhola tratava, então, de enfatizar o caráter político da afirmação de uma identidade que se opunha à percepção exótica do continente pelos europeus. Ainda que presumivelmente distintas, tanto a narrativa brasileira, com sua propensão realista, quanto às demais literaturas hispano-americanas voltadas para o realismo mágico representavam suas peculiaridades ao recorrer ficcionalmente aos grandes temas sociais.

Voltando à Flora Süssekind, depois de uma breve análise da condição literária da América Latina no início da segunda metade do século XX, percebe-se que embora o Brasil estivesse inserido no “período utópico” que revelava ao mundo as demais culturas latino-americanas, o projeto literário brasileiro continuava a assumir o caráter documental para preservar uma ideologia estética “onde se mesclavam as idéias de identidade, univocidade e nacionalidade”.

Se a identidade é um 'efeito histórico', a superação das explicações biológicas obriga um texto que se proponha a instaurar analogias e a produzir uma impressão de realidade, a lançar mão de diferente modelo interpretativo. Sob o risco de que transparecessem dessimetrias e fraturas no domínio das analogias e semelhanças. Para que se restaurem as identidades ameaçadas, seja no domínio literário, familiar ou nacional, é sempre preciso lançar mão de outros saberes mais em sintonia com a trama histórica. E, quando os novos saberes assumem a hegemonia dentro da rede de discursos e instituições que constituem a cultura brasileira, a ficção naturalista parece caber o papel de ceder espaço à transformação e se deixar invadir por esse jogo de poder entre diferentes modelos de interpretação do Brasil. (SÚSSEKIND, 1984. p.86)

Mapeados os momentos em que a cultura brasileira autentica a tradição naturalista que a acompanha, e nega a idéia de apropriação simplesmente de um modelo exterior, mas em conformidade com suas particularidades, pode-se responder que a vocação ao naturalismo não corresponde a um reflexo externo, mesmo na contemporaneidade. Há, hoje, um predomínio da estética realista nas representações literárias e audiovisuais no mundo inteiro, mas não se pode afirmar que seja esse o motivo da recuperação do naturalismo na cultura brasileira contemporânea. Há que se considerar o nosso histórico naturalista, bem como as singularidades das representações realistas literárias e cinematográficas. Para tal estudo, a análise da produção literária documentária e da história do cinema documental ajuda a compreender, no panorama cultural brasileiro, a reincidência de uma estética de cunho naturalista-realista e o retorno às representações etnográficas.

1.1 Sobre o nascimento da antropologia e do cinema: a relação entre antropologia e imagem.

A relação entre cinema e antropologia na contemporaneidade vem sendo bastante discutida. Interessa-nos, entretanto, retroagir ao cerne dessa discussão, a fim de traçar as primeiras etapas que fizeram convergir pesquisa antropológica e produção cinematográfica.

Cronologicamente, coincidiram ambos ao surgirem no século XIX, permeando uma conjuntura de novas descobertas territoriais, mercantis e culturais propícia ao fomento de pesquisas etnográficas demandadas pelos museus europeus. A necessidade de registrar-se a multiplicidade de hábitos e costumes testemunhados por pesquisadores, exploradores e viajantes exigiu o desenvolvimento dos equipamentos da captação de sons e o aperfeiçoamento das câmeras cinematográficas, que se tornaram mais funcionais com os irmãos Lumière. A partir de então, “*O cinema desenvolveu-se como registro e como arte rapidamente, pelos diversos cantos do mundo*” (MONTE-MOR, 2004, p.97). Desde as primeiras características até a produção atual, há um longo caminho, pontuado por questões impostas pela história cinematográfica e antropológica.

Embora o homem já conhecesse desde a antiguidade clássica a noção de “medida humana” capaz de organizar a reflexão a respeito do mundo e da vida, foi somente com a instituição da antropologia, enquanto disciplina científica, já no pensamento humanista do século XVIII, que a sistematização do pensamento racional sobre o homem e sua vida em sociedade de fato aconteceu. Pautado na necessidade de “sistematizar o conhecimento sobre os outros, não-europeus” o pensamento iluminista do século XVIII edificou uma noção de alteridade que se detinha na percepção das diferenças, salientando as semelhanças.

Tanto no pensamento filosófico humanista oitocentista quanto na ilustração, as noções de semelhança e diferença são tratadas a partir da concepção de uma ordem natural, “*externa e incômoda, existindo por interferência de fatores exteriores e naturais, como clima, localização geográfica e outros elementos que as produzem*”. (A. BARBOSA e CUNHA, 2006 p.9). A diferença era concebida em caráter opositivo entre natureza e cultura, e o pensamento roussauneano que mitificava o “bom selvagem” servia de referência para a idéia de que grupos étnicos americanos, africanos e asiáticos poderiam ser “*considerados o que foram os europeus num passado mítico: povos distantes e não corrompidos pelo estabelecimento da sociedade contratual*” (Idem, 2006,10).

Em inúmeras representações plásticas de figuras humanas feitas por viajantes e artistas, como os missionários de Maurício de Nassau que vieram ao Brasil, a ambivalência entre a representação alegórica da domesticação – presente nas figuras de índios tupis, e a alegoria selvagem retratada nas imagens de índios tapuias é evidente. Aqui, a alteridade é caracterizada pela origem da humanidade,

“cuja memória se perdeu há muito por questões externas ao próprio homem”, mas que de alguma forma poderiam ser lembradas nos grupos étnicos ditos selvagens.

Com a introdução do pensamento evolucionista, marcadamente na segunda metade do século XIX, a problemática da diferença abissal entre observador civilizado e objeto exótico retratado, concebida pela oposição entre natureza e cultura, foi deslocada para uma concepção epistemológica em que a noção de alteridade passava a ser constatada a partir da diferença cultural, que não estaria apenas nos artefatos utilizados pelos grupos ditos primitivos, mas “*nos hábitos, valores e comportamentos apreendidos pela observação e registrados*”. A história humana passa a ser entendida como a sucessão de fases de desenvolvimento dos grupos humanos, cujos povos primitivos seriam os remanescentes das fases iniciais de um processo e aperfeiçoamento que culminava nas sociedades europeias.

É nesse contexto que o uso da câmera passa a constituir um importante instrumento de investigação exclusivamente científica para o “*estudo evolucionista das manifestações da natureza humana*”. O registro fílmico significaria, então, garantia de conservação e perenidade de toda a diversidade cultural constatada nas expedições etnográficas e, como documento, destinar-se-ia ao arquivo, à catalogação e montagem de seqüências relevantes à investigação científica. Tais expedições passaram a ter como sentido a questão da visibilidade do outro, ou seja, trazer para perto aquilo que estava longe.

No pós-guerra, com o desenvolvimento tecnológico propiciado pelos avanços no campo científico, o cinema deixa de significar apenas aparato científico para captação e preservação de imagens, sobretudo registro do exótico, e evolui, tornando-se linguagem. Entravam em cena as novas perspectivas cinematográficas com os trabalhos de Dziga Vertov e Robert Flaherty. Em 1922, enquanto o antropólogo Bronislaw Malinowski dava um grande passo com *Argonautas do Pacífico Ocidental*, considerado o marco do método moderno do trabalho antropológico, um outro marco, o do cinema documentário, era estabelecido. *Nanook of the North*, do explorador norte-americano Robert Flaherty. O projeto revelava a experiência de contato de mais de dez anos entre Flaherty e uma família de esquimós, os Inuit, da baía de Hudson, no norte do Canadá. Em junho 1922, a Pathé lançava *Nanook*, que se tornou uma referência não somente para o cinema documentário, mas também para sua vertente etnográfica.

Já foram feitos muitos bons filmes de viagem, muitos “panoramas” deslumbrantes, mas só há um que merece ser considerado excelente: *Nanook of the North*. Este permanece sozinho, literalmente uma classe em si mesmo. Realmente, nenhuma lista dos melhores, deste ano ou de todos os outros na breve história do cinema, poderia ser considerada completa sem ele.³

Nanook evidentemente se diferenciava das experiências anteriores não apenas pela inovação técnica – Flaherty introduz o conceito de câmera participante, ao contrário dos filmes de viagem anteriores cujo foco era sempre o viajante, o explorador, e o relato baseava-se sempre na tendência descritiva de costumes e hábitos das comunidades, pautado no recorte e observação da realidade para fins educativos, pouco ou nada coesos. Em *Nanook*, a perspectiva do nativo era trazida à reflexão, a partir da construção interativa da história dos esquimós. Embora se tratasse de um filme não-ficcional, Flaherty estabeleceu um plano narrativo contínuo, inaugural na vertente documental, em que os fatos observados foram colocados em uma perspectiva dramática. No drama filmado, Nannok e sua família eram os personagens principais daquele imenso deserto gelado, e natureza hostil a antagonista.

De forma inédita, o objeto explorado por um filme de viagem era submetido a uma interpretação que só se fazia possível a partir de um conjunto de detalhes sintetizados e articulados, e o perfil de sua cultura é traçado por meio das ações individuais que constituem essa mesma cultura. Durante o projeto de filmagem, os filmes eram revelados em campo e mostrados aos Inuit, num processo de realização compartilhado entre o realizador e o seu sujeito.

Ainda que o filme de Flaherty significasse uma importante contribuição etnográfica, no sentido de retratar o ponto de vista do nativo de Husdon a partir de *Nanook*, seu perfil de viajante e cineasta amador foi rejeitado pela moderna antropologia científica, que no período estabelecia em sua disciplina novos paradigmas. No entanto, o trabalho de Flaherty caracterizava-se por uma “postura consciente, compartilhada por Malinowkki, da necessidade de provocar uma reflexão sobre a natureza da humanidade” (BARBOSA & ANDRÉA, 2006 p.28)

³ SHERWOOD, em JACOBOS,1979:15 apud DA-RIN, 2006:45-46.

1.1.1 Documentário: a ilusão perfeita da realidade

O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?

Robert Bresson

Quando o assunto é documentário, é quase inevitável a discussão acerca da oposição entre ficção e realidade, e a recorrente atribuição de “cinema do real” ao gênero. Ou ainda a categorização do filme documentário como arte ou uma outra classe inferior. No entanto, a questão da representação da realidade torna-se bastante pertinente quando tratamos de documentário, pois desde a afirmação desse formato como vertente cinematográfica não-ficcional até as discussões mais recentes sobre o assunto, a indagação sobre a captação e a representação da realidade continuam em voga.

Embrionariamente, a separação em categoria de arte (para a obra cujo tratamento estético prevalecia ao ideal sócio-educativo) e de categoria inferior de arte (para o filme cuja pureza espontaneidade eram considerados artisticamente insuficientes) opunha diretamente o filme ficcional, que se caracterizava pela linearidade de sua narrativa, e o filme documentário.

Contemporaneamente, os estudos sobre a temática social avançam para muito além das searas científico-sociológicas. As artes, de uma forma geral, trataram de discutir marginalizações sociais de espaços e sujeitos e, por isso, trouxeram à tona uma série de questões sobre a função social da obra de arte.

O papel ou a função da obra de arte como ferramenta social, no que tange a problemáticas sociais, foi assunto de movimentos culturais importantes num passado não muito distante, como no neo-realismo italiano, que surgiu ao final da segunda guerra mundial.

Como tendência, o movimento buscava estética e politicamente representar a realidade social e econômica de uma Itália pós-guerra, que se libertava do regime fascista. A representação da realidade social de forma objetiva era, sobretudo, um comprometimento político e ideológico de resistência à estética fascista que doutrina o país desde os anos 20 do século passado, até o final da primeira metade da década de 1940. A resistência, portanto, era contra um regime totalitário

ilustrado nas representações da sociedade por meio de uma ótica moralista-positivista, visivelmente distante da realidade das massas, mas conveniente à ideologia estética pautada nos valores morais e sociais do regime fascista.

Filmando favelas, vilas de pescadores, campos de batalhas e centros das cidades amontoados de pessoas, os neo-realistas pautavam-se na necessidade de exposição dos problemas sociais através do cinema como medida crucial para que os mesmos fossem resolvidos. Descortinado, o povo tornava-se foco e o registro de sua vida material essencial para essa produção. Também chamado de Verismo, o movimento neo-realista italiano hasteava a bandeira do "*hic et nunc*" como forma de "espelhamento da realidade", em um dos momentos mais críticos daquele país.

O interessante, porém, é que diferentemente dos artistas contemporâneos, o engajamento político-ideológico dos neo-realistas italianos com as questões sociais da época se tornava evidente não apenas na estética da produção – que privilegiava elementos da realidade social – mas no momento histórico que a Itália atravessava. Agrupados por um ideal de resistência à estética totalitária fascista, os idealizadores do movimento neo-realista propunham a apresentação de um cenário nacional de contrastes, em oposição a uma representação elitizada em uma Itália que sofria de medo e de fome após a ocupação alemã. O que se percebe é que, naquele momento, a aproximação da realidade e a opção de se fazer um cinema de comprometimento ideológico, estético e político constatava-se em um grupo consciente de sua "missão" artística.

Entre os principais realizadores, Luchino Visconti, com "*Ossessione*", de 1942, Roberto Rossellini, que filmou "*Roma, Città Aperta*" (1945) no campo de batalha, e Vittorio DeSica, que produziu uma das obras mais expressivas e emblemáticas do neo-realismo, o filme "*Ladri di Biciclette*" (1948), o compromisso estético, ideológico e intelectual justificava a aproximação com o registro da realidade. Certamente, como características, a opção de desenvolver uma produção que mesclava caráter documental e formato ficcional, a utilização de planos seqüência, filmagens em espaços externos de grande extensão, a participação de populares e não-atores representando a si mesmos e, muitas vezes, como protagonistas, a temática da miséria, da fome e solidão exemplificam a narrativa neo-realista italiana. Mas, sobretudo, a ideologia de um grupo de artistas movidos por um ideal político e estético que visava à transformação do quadro vigente – e à

reconstrução de um país sofria as agruras do pós-guerra - através da participação da obra de arte na problemática social e econômica.

No entanto, a intensidade de um movimento que foi adequado simultaneamente às necessidades e realidades por ele retratadas diminuiu gradativamente enquanto crescia a indústria do entretenimento, com o advento da televisão e a busca por um escapismo que afugentasse das mentes e das telas o sofrimento trazido com a guerra. Já na década de 50, com o crescimento econômico, o apelo comercial das produções televisivas e cinematográficas conquistava um público cada vez maior, que naturalmente substituiu pelas comédias os “retratos da realidade”. Como tendência, porém, o neo-realismo não desapareceu. Sua estética alcançou e influenciou a cinematografia mundial, pontuando produções importantes em vários países.

Exemplar de uma revisão estética do neo-realismo, o filme *Rio 40 Graus* (1955), de Néelson Pereira dos Santos, que trazia daquele movimento o elemento coletivo e o colocava no lugar da história individual. Tal como no neo-realismo italiano, *Rio 40 graus* fundava no cinema brasileiro um olhar que visava retratar criticamente temáticas como pobreza e favela, seguindo o esquema de produção neo-realista: fora dos grandes estúdios e com baixo orçamento.

A partir de então, surgia na produção nacional um cinema interessado em debates e ações culturais conjuntas, de modo a promover, agressivamente, a conscientização da realidade do país, revelando os lugares onde, acreditava-se, estavam concentrados os problemas: a favela e o sertão. O cinema inflamado de Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963), Glauber Rocha (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964) e Ruy Guerra (*Os Fuzis*, 1963) tensionam violentamente as mazelas nacionais e a condição submissa dos oprimidos.

a estética da violência, defendida pelo cineasta (Rocha, 1965) e presente em vários filmes do Cinema Novo, confronta o mito de uma cordialidade intrínseca à sociedade e ao homem brasileiro. (...) A dimensão de violência a que aludem está na história, em sua transformação pela política. Nos dois campos, uma percepção idealizada do povo brasileiro se completa na visão do intelectual demiurgo que, (...) deveria revelar o povo para si mesmo, estimulando sua consciência e ação”. (LEITE, 2000, p.49-50)

As representações cinematográficas de espaços e sujeitos excluídos presentes no Cinema Novo estavam conectadas a um projeto nacional-popular “*que, no início dos anos 60, animava a esquerda do Brasil e reservava um lugar de destaque para a produção de uma cultura crítica contra a alienação.*”(LEITE, 2000, p.50).

A participação intelectual nas questões políticas e sociais no Brasil nos anos 60 e 70 consolidou-se na formação de um projeto subjacente à reflexão acerca dos problemas peculiares à América Latina. A busca da afirmação da latino-americanidade – no campo político e cultural – esteve fortemente representada no modelo cinematográfico do Cinema Novo, cuja matéria prima era essencialmente o conteúdo político-social.

Esquivar-se do domínio formatador hollywoodiano, conscientizar o público a respeito da alienação popular fortalecida pelo regime militar após o golpe de 64 e desenvolver uma estética original eram algumas das bandeiras constantemente hasteadas por aqueles que se inseriam no movimento cinemanovista. No discurso revelador de um cinema engajado incutia-se claramente o ânimo de “*conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerente à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular*”

Essa perspectiva ideológica agrupou pensamentos e estéticas consoantes, a fim de uma representação cinematográfica da realidade brasileira com características próprias bem definidas. A problemática da vida social e política do país era debatida por uma geração disposta a mover as pedras deixadas por aqueles que durante algum tempo, com resignação, aceitaram a realidade do país.

Se a problemática da exclusão de pessoas e lugares há muito permeia estudos sócio-políticos e produções da indústria cultural, o acaloramento desses debates levou a uma observação crítica mais aguda das perspectivas teóricas lançadas sobre esses objetos, e impulsionou o mapeamento de representações desses espaços pela indústria cultural. A brecha temporal aberta entre a vida miserável do abandonado El Jaibo em *Los Olvidados*, de Luis Buñel (1950) e as condições de sobrevivência de menores infratores em *Pixote - a lei do mais fraco* (1981) foi preenchida por um sem número de representações sobre o drama de moradores de favelas e a falta de perspectiva para a vida de retirantes sertanejos.

O que se nota, contudo, é que as vozes soaram baixo quando se tratava da participação da sociedade na cobrança por soluções às problemáticas representadas. Por vezes esses discursos foram abafados pela mordada apertada de outros interesses que se sobrepuseram à utilidade social da obra de arte, ainda que algumas produções nadassem contra a corrente do exotismo e da estereotipia como o magnífico *Cinco vezes Favela* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

Numa breve digressão espaço-temporal, voltemos ao Rio de Janeiro na primeira metade do novecentos . Já neste período, em razão da rápida expansão do território da favela, autoridades públicas e representantes da política nacional, pressionados por um culto do progresso e higienismo positivistas muito em voga, passaram a enxergar a favela como uma doença, uma epidemia que evoluía proporcional e concomitantemente ao aumento da população moradora dos morros, promovendo reiteradas campanhas de alerta à sociedade. Inferiorizada pelo discurso da hegemonia, forjava-se então a imagem da favela como submundo da classe excluída e marginalizada, que ecoava no discurso do senso-comum.

Obedecendo ao pedido de informações que V.Excia., em ofício sob nº 7071, ontem me dirigiu relativamente a um local do 'Jornal do Brasil', que diz estar o morro da Providência infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto das famílias no local designado, se bem que não haja famílias no local designado, é ali impossível ser feito o policiamento porquanto nesse local, foco de desertores, ladrões e praças do exército, não há ruas, os casebres são construídos de madeira e cobertos de zinco, e não existe em todo o morro um só bico de gás, de modo que para a completa extinção dos malfeitores apontados se torna necessário um grande cerco, que para produzir resultado, precisa pelo menos de um auxílio de oitenta praças completamente armadas. (...)Parece, entretanto, que o meio mais prático de ficar completamente limpo o aludido morro é ser pela Diretoria de Saúde Pública ordenada a demolição de todos os pardieiros que em tal sítio se encontram, pois são edificados sem a respectiva licença municipal e não têm as devidas condições higiênicas. (*Apud ZALUAR, 1998, p.08*)

Alheio e distante, ainda que revestido por um discurso supostamente documental, o relato sobre a favela se constrói mediante folclorização e mesmo ficcionalização de seu ambiente, a partir da tentativa de ocultamento e total desvalorização do objeto retratado. O discurso do poder oficial também impede

qualquer identificação do “outro” - morador da favela - com a sociedade “além-morro”, demarcando limites cada vez mais acentuados entre o central e o marginal. Desenhado inicialmente através de um olhar tecnicista positivista que visava ao pedagogismo contra a formação da favela no ambiente urbano, o cenário tornava-se cada vez mais distorcido e menos autêntico.

Nos anos 60, com o Cinema Novo, o engajamento da arte cinematográfica com o projeto político-social de transformação da realidade toma efetividade. A condição de cultura colonizada latente no pensamento e no comportamento do povo brasileiro é abalada pela luta dos cineastas cinemanovistas para mudar a postura resignada da arte e da cultura brasileira em relação aos produtos estrangeiros, sobretudo a produção cultural e cinematográfica americana. O esforço do Cinema Novo para revelar a essência do terceiro-mundo ia além da denúncia das “misérias latino-americanas”, mas evocava “o condicionamento colonialista” de uma cultura que não se comunica mediante sua própria singularidade, mas intenta um contato com o observador estrangeiro exportando a interessante figuração do exótico e do primitivo.

A resistência à dependência da indústria cultural nacional por formatos importados e a necessidade de se produzir um cinema que fosse a expressão da cultura brasileira impulsionaram uma imersão na realidade social, política e cultural brasileira, que buscava uma linguagem cinematográfica nova, impregnada pela realidade brasileira.

Em seu manifesto “Eztetyka da fome”, Glauber Rocha reivindica a originalidade da arte brasileira com fins revolucionários, capaz de libertar a América-Latina da inércia social provocada pela inconsciência político-social popular. O manifesto de Glauber analisava uma forma de expor a miséria discernindo-a do primitivismo, afastando-a do exotismo e apregoando que, para refletir a violência social, o cinema deveria agredir a recepção, visando ao entendimento e à legitimação da problemática abordada.

(...) A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de

sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência; e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.)

A fome latina, (...), não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...)Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo(...). Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização(...). O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político⁴.

Nesse sentido, *A Estética da Fome* assume a pecha imputada a Caliban (*A Tempestade*) de que somente era capaz de balbuciar ou grasnar na língua aprendida dos europeus. Estereotipo da servidão e símbolo de primitivo, o personagem de Shakespeare pode ser transportado para a condição de subserviência latino-americana na relação com a cultura dominante, tomando para o Brasil a metáfora do “selvagem, o animal com aspecto humano, o capaz de aprender a língua de seu dominador mas sem a posse da razão suficiente para se contrapor a seus truques e recuperar a posse da terra que fora sua” (Costa Lima, 1991, p.90).

Tal como o olhar de *Próspero* sobre *Caliban*, a realidade latino-americana era vista como “discurso incoerente”, “um discurso menor”, uma má imitação do discurso hegemônico que soaria sempre como um balbucio aos ouvidos dominantes. Reagindo contra a supremacia da indústria americana é que o Cinema Novo responde, enquanto reivindica: “Tu não me ensinaste nada. Salvo, evidentemente a falar mal o teu idioma para compreender as tuas ordens”. (ACHUGAR, 2006. p.39)

⁴ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome*. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo Cosac Anify, 2004. p. 63-67

A reivindicação do Cinema Novo por um discurso de sua história local, diferente e ainda assim positivo, implica “*seu direito de balbuciar, não como um discurso inválido ou ‘incoerente’, mas como seu próprio, válido, estruturado discurso*” (ACHUGAR,2006. p.39) assim como *Caliban*.

No que tange à cinematografia atual, há mais ou menos uma década o cinema nacional viveu um importante processo de retomada, que significou o fortalecimento das produções e distribuições no país, gerando um expressivo número de obras audiovisuais exibidas em todo território nacional. Tal efervescência se deu após um longo e tenebroso repouso da indústria cinematográfica brasileira, que por um histórico político traumático, desde o Cinema Novo não emplacava produções representativas no país, e que presenciou nos dois primeiros anos da década de 90 os piores momentos de sua história, com o rebaixamento do Ministério da Cultura à Secretaria e a extinção de vários órgãos culturais, inclusive a Empresa Brasileira de Filmes S.A, Embrafilmes.

Com a retomada, um quadro de intensa valorização da produção nacional foi apresentado em telas e o arrefecimento das atividades cinematográficas significou a passagem da média anual de filmes de quase zero para 20, já na segunda metade dos anos 1990. Tal fenômeno pode ser explicado pelo fato de que após dois anos de sufoco político do Governo Collor, período em que o cinema brasileiro contou com pouca ou nenhuma distribuição e exibição, a produção cinematográfica brasileira acumulou um significativo número de projetos fílmicos que foram lançados no mercado nos anos seguintes, quando leis de incentivo fiscal e a Lei nº 8.685, conhecida como Lei do audiovisual, começaram a gerar resultados para a indústria do cinema, a partir de 1995.

A retomada teve como emblema o filme *Central do Brasil*, (1998), de Walter Salles, que passou a caracterizar a busca dos realizadores pelo produto cem por cento nacional, como apreensão de suas realidades e endemias em histórias cada vez mais voltadas para “*o coração de um país que precisa mostrar sua cara*” (NAGIB, 2002,16). Nesse panorama, evidencia-se “*uma atitude que se tornará recorrente no cinema brasileiro até o presente: ‘cineastas procedentes de classes dominantes dirigem um olhar de interesse antropológico às classes pobres e à cultura popular’*” (NAGIB, 2002, p.16), numa tendência à insistente representação de traços nacionais em filmes que revisitam cenários e contextos de paisagens e

recônditos territórios do nordeste brasileiro ou personagens simbólicos de sua história.

Contudo, tal preocupação com a identidade nacional existente na produção audiovisual dos anos 90 não configura uma intenção estética e ideológica igual à das representações que se deu no cinema dos anos sessenta, que tinha intrinsecamente à obra uma proposta política que fundamentava o movimento cinemanovista, e que, na interpretação de Jean-Claude Bernadet, está absolutamente ausente nos cineastas recentes, que focalizam sertões e favelas “*como palco de dramas individuais, mais que sociais*” (NAGIB, 2002, p.17).

A discussão sobre o engajamento sociopolítico do cinema contemporâneo e a (im)possível ponte com o projeto político do Cinema Novo é bastante significativa, não no sentido de buscar respostas quanto a possíveis correspondências entre as propostas, mas de levantar outras questões como o florescimento do documentário no Brasil potencializado pela recuperação do cinema nacional e a forte tendência etnográfica dessa produção, sobretudo seu interesse por espaços de exclusão e sujeitos marginalizados.

De certo que tal interesse também remonta o início do cinema moderno brasileiro, quando Nelson Pereira dos Santos, “*revolucionou a linguagem cinematográfica do país alçando o povo à condição de protagonista*” (SUKMAN, 2007, p.05), mas sem que se tornasse modelo de produção, uma vez que, de modo geral, as produções que tematizaram personagens e culturas populares estiveram mais próximas do exotismo em protagonizações de pobres e moradores de favelas. Contemporaneamente, muito do cinema nacional ainda insiste na clichêização quando se trata de representar minorias excluídas, sobretudo nas produções recentes cuja matriz é, acentuadamente, a das representações da violência e exclusões sociais.

Saltando daquela produção para o cinema contemporâneo, mais especificamente as realizações da última década do século XX e primeira do XXI, assistimos à recuperação da temática do subdesenvolvimento e da miséria numa avalanche de produções audiovisuais ficcionais e documentárias. Contudo, no plano político-ideológico não podemos mapear um movimento intelectual ou artístico tão organizado ou articulado, como ocorreu com os cineastas do estado novo, mas manifestações pontuais em cineastas ligados à representação do ‘popular’, como os

irmãos Salles, por exemplo, além de grupos artísticos inseridos ou engajados em causas sociais.

Não havendo, portanto, uma articulação ideológica completa entre os realizadores de obras que tematizam dramas sociais de modo ficcional ou documental, o que justifica a opção contemporânea por uma excessiva representação da marginalização de pessoas e espaços? Que tipo de interesse motiva intelectuais e cineastas a dar voz ao povo? Que tipo de compromisso estético e intelectual pode levar à reaproximação com o registro da realidade?

Um traço distintivo da produção cinematográfica dos anos 90, se comparada aos movimentos anteriores aos anos 80, é o fato de não haver pungentes ideologias utópicas representadas artisticamente, pois o que se nota é que com o fim da ditadura militar no Brasil houve um alargamento de posicionamentos políticos manifestados pelas diversas artes, inclusive pelo cinema, de modo que a crítica e a denúncia deixavam de ter um alvo preciso, o governo militar, para aterem-se a criações de cunho menos incendiário e mais personalista. Formava-se na década de 90 um momento de liberdade artística que não cobrava de seus realizadores rígido posicionamento ou comprometimento político com o material focalizado, o que favoreceu o estabelecimento concomitante de diversos formatos de produção sem, no entanto, organizarem-se movimentos ou grupos específicos. Um dado importante também é o contraste entre o acabamento e os recursos 'high-tec' que se vinculam à linguagem do filme publicitário em alguns cineastas da leva atual e a preocupação com uma estética cinematográfica que desafiava os padrões hollywoodianos no cinema novo – procurando instituir uma forma anti-mercadológica e de resistência à cultura burguesa hegemônica e aos padrões de gosto europeus.

Para Glauber Rocha, era na cultura popular que o cinema novo deveria buscar os elementos de contradição que pudessem fazer a áspera realidade brasileira vociferar nas telas do cinema, incomodando e agitando a passividade daqueles que não tomavam para si a responsabilidade pela transformação dessa realidade. Segundo Glauber, enquanto não assumissem a cultura popular como uma rebelião histórica capaz de romper com a alienação do povo, essa cultura não passaria de uma arte criada por artistas ainda reprimidos pela razão burguesa, sem poder transformador: *"...o encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular, será a primeira configuração de um novo signo revolucionário"*.

(1981, p.221).

Nessa nova rede de produções sem demarcações fronteiriças entre os distintos formatos, o documentário brasileiro emergiu e alcançou notável legitimidade, assumindo papel proeminente na produção audiovisual brasileira, superando estigmas do mercado e vencendo a “*tradicional resistência acadêmica aos estudos sobre o gênero*”. Para Amir Labaki:

Esta ampliação da cultura do documentário a um só tempo catalisa e responde à descoberta do gênero pelo público, no Brasil como no resto do mundo. Há uma sede contemporânea pelo real e eis um fenômeno que supera os limites do cinema. Os sinais espalham-se pela literatura (“*boom*” de livros históricos e biográficos e de narrativas híbrida), pela música (*rap*) e pelo teatro e dança (artes de contato humano direto). (...) Um novo mundo, mais instável, hostil e inseguro, revelou-se. Reinterpretá-lo tornou-se como uma coisa essencial. (...) Neste embate pelo novo *front* do olhar, o documentário, a um só tempo escudo crítico e pausa iluminista, viu-se eleito gênero de primeira necessidade.” (LABAKI, 2005, p. 16-17)

Exercitando-se nesse terreno de “fronteiras porosas” entre ficção e realidade, a partir da segunda metade dos anos 90 e, mais expressivamente, nos três primeiros anos do novo milênio, inúmeras obras focalizaram diretamente a situação urbana do país em produções voltadas para a representação da realidade em materiais ficcionais e documentais, que tendiam a apresentar uma perspectiva distópica do futuro.

Ainda que seja uma característica constante do cinema brasileiro refletir sobre o próprio país e sobre os conflitos ingênitos, há uma diferença marcante entre a perspectiva dessa reflexão no cinema dos anos 60 e a produção dos anos 90. Refletir sobre os problemas sociais do país durante o movimento cinemanovista era, principalmente, imprimir no cinema a luta pelo socialismo, uma intenção transformadora da realidade presente e conscientização do papel do povo e da arte nessa transformação. Já nos anos 90, a o fim dos ideais utópicos e a imensa desagregação social e política, (maior ainda que nos anos de Glauber) suscita na produção brasileira uma tendência distópica. O cinema assume o papel revelatório de um país que caminha para o pior, deslindando situações e personagens que revelam a estrutura social de um Brasil sem solução.

Nessa ordem dos finais sem saída, ou com saída de punhos cerrados, pelo confronto sem negociação e sem conciliação, as abordagens sociais mais diretas sofrem uma alteração se comparadas as dos anos 60. Em *Cidade de Deus*, por exemplo, pobre mata pobre. É seu próprio opressor. Lutam pela ascensão econômica, mas não social, e não vislumbram inimigos fora da favela.⁵

Exemplo alegorizante da condição ética e social do Brasil, o filme *O invasor* (2001), de Beto Brant, ilustra uma “distopia urbana”⁶ representada pela proposta de diagnosticar os conflitos sociais contemporâneos. A história de um matador de aluguel que intenta pertencer ao meio social dos bem sucedidos mandantes do crime encomendado parece, segundo Nagib, uma tentativa de “convencer enquanto denúncia da decadência moral do Brasil”. (NAGIB, 2006, p. 160) O filme, “que procura dar à ficção estatuto de realidade”(Idem, p. 162) faz parte de uma produção que reflete a descrença no futuro e a noção de que alguma ruptura só é possível a partir da violência. O choque dado no espectador pela crueza da realidade focalizada sugere não uma possibilidade de reorganização do estado das coisas, mas “salientam aspectos negativos da realidade, por meio da ficção, sem vislumbrar possibilidades de transformação”.

Os olhares céticos em relação à vida e ao país têm sido mais ou menos freqüentes na produção recente do Brasil. Embora não se possa encarar os novos diretores de longa-metragem como parte de uma “geração”, por não terem a mesma idade, ou tampouco propósitos em comum, muitos desses profissionais revelam em suas imagens que, apesar de não terem um discurso pronto para discorrer a respeito, não vêem sentido no antigo ideal de “país do futuro”, título da reportagem do escritor austríaco Stephen Zweig, em 1941, quando celebrava a convivência cordial entre diferentes raças e religiões no país, em uma convicta reafirmação da lógica superior da História. Pois a História, dentro dessa lógica, teria se enganado, segundo esses filmes. E não parece acaso histórico que essas perspectivas amargas, às vezes atoladas em impasses, concidam com o Brasil do Real e das gestões Fernando Henrique Cardoso. Podem ser vistas sim, a despeito de suas singularidades, como sintomas de seu tempo. E também como diagnósticos, intuitivos ou racionais, do desalento da terra *brasilis*. São obras de uma ressaca sem bebedeira. A neodemocracia pós-regime militar esvaziou a utopia alimentada nos anos de chumbo. O futuro chegou e não era como o esperado.

⁵ *O cinema da distopia brasileira*, Cléber Eduardo.

⁶ Expressão de Lúcia Nagib ao analisar produções do cinema http://www.uesb.br/janela/artigos_ver.asp?cod=30 a contemporâneo caracterizadas pela reflexão distópica do Brasil.

No entanto, a recorrente utilização de temas cotidianos pelo documentário leva a um outro questionamento, que se pode fazer sobre a importância da obra documental como instrumento de transformação social, em que a ética deve ser o princípio norteador do trabalho, assim como o aspecto epistemológico, que se traduz na “honestidade da representação”. Para que o caminho por questões acerca do documentário contemporâneo seja mais facilmente percorrido, torna-se fundamental retroceder, ainda que brevemente, à vanguarda do documentário.

Tratar da finalidade social do documentário, como de qualquer outra forma de arte, é sempre se arriscar a reducionismos ou generalizações, de modo que não há fundamentações sobre a verdadeira função desse gênero. Desde as primeiras idealizações do filme documentário, feitas por John Grierson em 1927, na Inglaterra, havia um projeto de educação pública através do cinema, cuja idéia era menos cinematográfica e visava oferecer meios para que as mudanças complexas que ocorriam no mundo industrializado fossem compreendidas pelo público, recorrendo “a novas técnicas de comunicação e persuasão”.

Assim, o cinema foi compreendido como um “poderoso instrumento de educação”, e o documentário, por permitir uma “maximização da produção e do treinamento dos produtores” por um baixo orçamento, tornou-se o formato ideal para tal empreitada. No entanto, ainda que o objetivo principal de Grierson fosse a educação para a cidadania, a produção fílmica da época custava-se a soltar as correntes do formalismo, e evitava aprofundar “as questões sociais e econômicas”, uma vez que, estando o trabalho sob a autoridade do Estado, deveria assumir limitações ideológicas e políticas.

As reais questões econômicas subjacentes à pesca do arenque no Mar do Norte, e os problemas sociais inerentes a qualquer filme que abordasse seriamente a região industrial, estavam fora da jurisdição de uma unidade de cinema organizada dentro de um departamento do governo que tinha como objetivo “tornar vivo o Império”. Os diretores sabiam disso e, sabiamente, eu acho, evitavam qualquer análise econômica e social importante” (ROTHA *Apud* DA-RIN, 2006, p.65)

Nesse sentido, a proposta inicial do documentário isentava-se de uma resistência política para legitimar-se como um “*serviço de utilidade pública acima de interesses pessoais ou partidários*”:

Foi na interpretação educacional e não na interpretação política ou estética que o filme documentário encontrou uma “demanda”, logo, tornou-se financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribuição fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Educadores de um meio atraente e dramático que interpretassem a natureza da comunidade. Um patrocinava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava-se o ciclo econômico” (Grierson *Apud* DA-RIN, 2006, p.66)

Grierson considerava que a arte, educação e propaganda não eram isoladas entre si e sustentava enfaticamente a finalidade social e educativa de seu projeto, chegando mesmo a sacrificar a dimensão estética e artística do movimento. No entanto, para Grierson “o cinema possuía uma capacidade intrínseca de representação naturalista, quase sempre diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção” (DA-RIN, 2006:, p.02). Assim, um cinema capaz de captar em suas lentes imagens naturais teria condições de desenvolver “*processos de generalizações e simbolização capazes de interpretar as forças determinantes da realidade*” (DA-RIN,2006:74). Sobre o método documental, Grierson considerava que “para que a espontaneidade do comportamento natural fosse inteiramente preservada, a filmagem deveria ser precedida de um período de convivência do cineasta com o ambiente e as pessoas do lugar. Este método de observação participante era considerado por Grierson “uma premissa básica” e que hoje é reafirmado em trabalhos de alguns documentaristas, cujas produções se norteiam pela interação com o objeto e a espontaneidade da representação.

1.1.2 O problema da apreensão da realidade

Cena e Simulacro são palavras-chave no contexto da ficção contemporânea. A partir deste binômio podemos pensar uma cadeia complementar de outras palavras-chave que servem de elementos enigmáticos e desenigmáticos ao mesmo tempo. *Imagem, Reprodução, Cenário, Realidade, Virtualidade* fazem parte da grande teia de informações montada pelo desdobramento de Cena e Simulacro. Esta teia representa uma ficção marcada pelo hibridismo que se forma a partir da conexão entre meios diversos, como a linguagem da televisão, da publicidade, do cinema, da Internet etc. Além do jogo de citações, num processo de reescritura cada vez mais presente em nossa produção atual.

O hibridismo presente - e inerente - a esta produção narrativa aponta seus vetores para caminhos que se bifurcam, o que permite ao leitor trilhar campos distintos, perder-se e ainda recomeçar de onde partiu.

Considerando uma possível tendência contemporânea de resistência receptiva à ficcionalidade na obra, tanto em leitores quanto em espectadores que não “suspendem a descrença” para aceitar a obra como resultado da refiguração da realidade, percebemos um crescimento de produções que visam a atender a um público renovado, que busca a reiteração da realidade pela imagem textual ou visual.

No plano da representação audiovisual, percebemos a nova modalidade de documentário como um “instrumento/linguagem de armazenamento da história e registro factual da realidade” a serviço de um público interessado em compreender os problemas da realidade objetiva, pela imagem documentada. No entanto, cabe-nos considerar também ficcional o documentário, pensando-o como uma manipulação de linguagem que tem a realidade como ponto de partida, conforme a conceituação de Evaldo Mocarzel.

Nesse sentido, aberto o caminho para a inquirição de vestígios de realidade dentro da obra ficcional, inicia-se o jogo em que a realidade é esboçada em narrativas de simulação referencial e em construções documentais que focalizam a realidade e dramas sociais contemporâneos. Talvez o jogo intente configurar um simulacro da realidade, convertendo matéria não ficcional em ficção – pois já é representação, induzindo o leitor a estabelecer relação entre o que não é e o que pode ser verdade dentro da obra.

A espetacularidade contemporânea, que transforma realidade em representação, dilui os limites entre o sujeito e o mundo, transformando o “eu” (diluído) numa multiplicidade subjetiva que não dá conta de desunir objeto e representação. É este sujeito que, suspeitando de tudo o que vê, promove insaciável busca pela verdade. Esta espetacularização tensiona realidade e ficção, enquanto sugere a busca pelo verdadeiro através de um leitor “suspeitador” que não hesita em especular sobre uma conexão do texto com o mundo exterior e a representação deste mundo através da imagem que a narrativa textual ou visual apresenta.

Considerando-se então a suspeita do leitor diante do texto e da imagem e a insistente associação entre mundo textual e mundo exterior, instaura-se o jogo de recolher e reconhecer as referências citadas pelo autor, tanto no texto quando no vídeo, de modo a

delir os limites entre ficção e realidade. Neste jogo, autor e narrador podem, respectivamente, representar o binômio realidade/ficção, assim como obra e realidade podem manifestar “objeto/metáfora”.

A intensificação da produção documental e literária a partir de materiais que privilegiam a realidade social, especialmente no contexto mais recente, que abarca os 10 últimos anos, estimula reflexões acerca da possibilidade de representação da realidade, ou afirmação deliberada de representar-se a mesma, colocando no eixo dos debates ficção-realidade-sociedade. O que propomos discutir é: o discurso ficcional que tende a representar a realidade está condicionado à reprodução tautológica da realidade? A televisão, o cinema e a literatura poderão ainda apropriar-se da representação da violência urbana e dos dramas sociais sem reproduzi-los?

Questões como imagem e identidade, tanto quanto ficção e realidade, subsidiam pensamentos críticos a respeito das produções recentes do cinema e da literatura, que insistentemente procuram apresentar/representar de forma, digamos, naturalista a estrutura e o comportamento da sociedade em suas mais profundas entranhas. Assim, parece-nos dizer o texto – escrito ou visual – que nada do que é humano deverá ser-nos estranho. Daí tamanha explicitação do abjeto, do grotesco, do *in natura*, mostrado como inerente à vida e indissociável da natureza em sociedade. Perceber a realidade no objeto representado pode significar o encontro entre o sujeito e a sua essência, mesmo que ainda desconhecida?

Surge então a problemática muito em voga sobre o compromisso ou função social dessas produções, que algumas vezes parecem reguladas a certo vício de exploração visual ou literário dos (ainda?) incompreendidos sistemas e relações sociais entre oprimidos e opressores; excluídos e excludentes. Algumas realizações recorrem ao drama para realçar a oposição entre pobres e ricos, bem sucedidos e infortunados personagens sociais, que embora sabida de todos permanece invisível no cotidiano da cidade.

Nem sempre esses projetos oferecem de fato material para a reflexão sobre a situação socioeconômica e cultural contemporânea e as diferentes relações entre segmentos sociais distintos, mas podem algumas vezes tender a uma determinada “pedagogia perversa” que visa mostrar à elite aquilo que ela de fato desconhece, nega ou rejeita, através do impacto chocante, do estranhamento e finalmente do *mea culpa*.

2. REALIDADE COMO CENTELHA: FERNANDO BONASSI E OS INVENTÁRIOS DO MUNDO

Apesar de a narrativa contemporânea ter como principais características a multiplicidade de estilos e o experimentalismo da forma, a tendência realista e mesmo documental na escrita permeia a produção atual, com marcas acentuadas em determinados autores. Chamam a atenção algumas coincidências estilísticas, como o narrador-contador de histórias que se utiliza apenas do espaço interno para contar experiências; também o fato de as cenas descreverem de forma naturalista personagens e cenários aproxima a narrativa literária atual da narrativa documental audiovisual contemporânea.

Numa perspectiva que abrange especificamente a narrativa ficcional contemporânea que documenta os grandes centros urbanos e suas periferias, recorrendo a descritivismos realistas, consideramos como peça-chave a figura do narrador para que se compreendam as estruturas narrativas atuais e se delineie o contador de histórias hodierno.

Em seu emblemático texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin explica a decadência da arte de narrar através de gerações, quando o romance e a “informação jornalística” substituem as narrativas tradicionais. O capitalismo, responsável pelo isolamento dos sujeitos, agravou, no mundo moderno, o declínio da experiência ligada à tradição e à memória, enquanto promovia a intensificação da experiência individual.

O narrador clássico descrito por Walter Benjamin se propunha a falar do banal por meio da descrição da vida vulgar da classe operária, o “alcoolismo”, “vendedores desempregados”, numa aproximação evidente com a realidade, tendo a narrativa uma dimensão utilitária. De um lado a experiência do narrador viajante (marinheiro) e, de outro, a do enraizado que vive sem sair de seu país e conhece bem a tradição (camponês sedentário). As duas experiências, segundo Benjamin,

estavam relacionadas à coletividade, à identificação entre narrador e ouvinte, ligados pelo compartilhamento do tempo e do trabalho, e ao aconselhamento, inseridos na essência de suas vidas. A sabedoria estava estruturalmente unida à personalidade do narrador, e o desaparecimento desse homem significava a morte do conhecimento em nosso meio.

A existência do homem moderno condicionou-se, então, à perda da experiência e, com ela, ocorreu o fim da narrativa, uma vez que a retransmissão da história dependia de circunstâncias possibilitadoras de mecanismos de transferência, como a capacidade de audição. O ouvinte, para que conservasse a narrativa na memória e fosse capaz de retransmiti-las às gerações futuras, deveria gozar um estado de relaxamento psíquico, próprio das atividades tradicionais.

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (...) O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência (...) – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história(...) E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1996, p. 205)

O emblema associado ao ato de narrar é a figura do velho, símbolo do aconselhamento autorizado pela sabedoria e vivência. A experiência de vida do narrador, obtida em excursões e viagens desbravadoras, ou fruto da ancestralidade presente na memória coletiva e na transmissão de histórias, era marcada pelo caráter de utilidade que se conservava na memória do ouvinte.

Contemporaneamente, algumas questões acerca da narrativa suscitam discussões. O papel do narrador na modernidade, assim como a narrativa no início do século XXI, motivam indagações a respeito do papel das metanarrativas modernas. Ao analisarmos as narrativas literárias recentes, interessa-nos indagar sobre a vigência do narrador na narrativa contemporânea.

Dentro do modelo tradicional, a figura de Sherazade aparece como um ícone da narrativa, principalmente por transformar esse formato literário em estratégia para

conservação de sua própria vida. Protagonista do romance *As mil e uma noites*, Sherazade é aquela cuja astúcia e a excelência da arte de contar histórias faz com que o rei Shariar desista de matá-la no dia seguinte ao desposá-la. Sabendo que o rei instituiu como lei o assassinato de todas as suas esposas na manhã seguinte à consumação do casamento, Sherazade decide pôr em prática o plano de contar uma história e suspendê-la ao amanhecer, solicitando ao rei que a permita continuar a narrativa na noite seguinte. O rei, encantado com o prodígio narrativo e curioso pela continuação da história, concede à Sherazade mais um dia de vida a fim de que continuasse a narrá-la na noite seguinte, concessão que se repetiu por mais mil vezes.

Modelo exemplar de narradora, Sherazade segue revisitada por escritores contemporâneos, provocando um questionamento inerente à modernidade: “O que é narrar o mundo contemporâneo e quem são seus narradores?”.

Diante de uma produção contemporânea marcada pelos múltiplos formatos estilísticos e pela ausência de fronteiras entre diferentes formatos, torna-se complexo o estabelecimento de padrões que determinem “quem narra” ou “o que é a narrativa neste novo século”. Talvez a dificuldade em responder a essas questões subsista desde a dissolução subjetivista do romance moderno ao convocar o realismo para produzir uma representação ingênua das aparências assumidas como verdade. O romance moderno, ao afirmar o gosto pelo “foi assim”, tornava cada palavra em “como se”.

A convicção manifesta no romance moderno de que, antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo diante da possibilidade de uma representação objetiva acentuou-se ao longo do século XX, colocando em xeque a estética realista. (Figueiredo. 2007,p.4)

A passagem da narrativa em terceira pessoa – cara ao romance moderno pela “segurança de uma fabulação crível” – para a primeira pessoa mitiga a ambigüidade, acentuando seu viés realista. Entretanto, essa objetividade da narrativa é alcançada mediante a ausência de referência ao narrador e, “portanto, pela eliminação de qualquer referência à instância do discurso que a constitui” (idem).

Essa tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha se amenizado na época da narração objetiva, da “boa consciência” dos narradores, no século XIX. Ao contrário, a ficção moderna voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem-narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizam o caráter referencial da linguagem. A enunciação passa, assim, para o centro da cena, diluindo-se as fronteiras entre narrativa e discurso. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa, em que o narrador, freqüentemente, se autoparodia, como se tivesse de se justificar, pedir desculpas por ter ousado relatar algo, multiplicando-se os pontos de vista de modo a relativizar qualquer certeza. (Figueiredo, 2007. p.5)

A predominância da narrativa em primeira pessoa tornou-se uma característica não apenas determinante da intenção realista buscada pelo texto ficcional, mas a transferência de lugar daquele que profere o discurso. A falta de distanciamento com a matéria narrada e o envolvimento do narrador com o espaço representado na narrativa são referências de um narrador em primeira pessoa, por isso testemunha das experiências narradas. O discurso proferido por vozes participantes, ativas, pode ser compreendido, então, como uma tendência contemporânea muito presente nos diferentes formatos de documentalismos, seja de narrativas ficcionais ou de obras apresentadas como relatos não ficcionais. A análise da heterogeneidade discursiva presente nessas obras pode ser, paralelamente, relacionada ao diálogo entre os diversos discursos que configuram uma sociedade. No entanto, em um romance, segundo Bakhtin, as diferentes vozes sociais que ressoam estão constantemente em confronto por manifestarem pontos de vistas contrários, constituindo um gênero polifônico.

Segundo a ótica bakhtiniana, a polifonia constitui a existência de múltiplas vozes (na narrativa) combinadas na criação artística e que reverberam nas falas dos personagens, assumindo uma entidade real, não servindo apenas de intérprete da voz do autor. Uma voz independente na estrutura da obra, “como se soasse ao lado da palavra do autor”, juntando-se a outras vozes dentro do texto.

Ainda segundo Bakhtin, na estrutura do texto polifônico a narração é feita por “sujeitos plenos de direitos”, que legitimamente falam dentro da história “representando um mundo de sujeitos” e não um “mundo de objetos”. Essas vozes

que orientam a narrativa polifônica podem ser as do autor, do narrador ou de uma das personagens, singularizadas, constituindo uma organicidade.

Bakhtin, ao estudar a obra de Dostoiévski, atribuiu ao romancista o marco zero do romance polifônico, cuja estrutura se caracterizava já pela cosmovisão dostoievskiana que afirmava a consciência do “outro como sujeito investido de plenos direitos e não como objeto”. Dessa forma era entendido o mundo dos heróis de Dostoiévski, um mundo de sujeitos em que há “a afirmação (e não afirmação) do ‘eu’ do outro pelo herói”.

É esse, por conseguinte, o princípio da cosmovisão ética do autor. Askóldov passa diretamente dessa cosmovisão ao conteúdo dos romances de Dostoiévski e mostra como é graças a que os heróis dostoievskianos se tornam personalidade *na vida* e se revelam como tais. Deste modo, a personalidade entra fatalmente em choque com o meio exterior, antes de tudo em choque exterior com toda sorte de universalidade. (BAKHTIN, 2008, p.11)

Dostoiévski inaugura a narração que desfaz o plano monológico padrão do romance europeu ao atribuir ao herói “o valor direto e pleno das palavras”, como “se o herói não fosse objeto da palavra do autor, mas veículo de suas própria palavras, dotado de valor e poder plenos”. Bakhtin, ao glosar sobre a multiplicidade de vozes no romance de Dostoiévski, cita o pensamento de Grossman a respeito da importância do diálogo na obra dostoievskiana.

A forma da conversa ou da discussão..., onde diferentes pontos de vista podem dominar alternadamente e refletir matizes diversos de confissões opostas, aproxima-se sobremaneira da personificação dessa filosofia, que está em eterna formação e nunca chega à estagnação. Nos momentos em que um artista contemplador de imagens como Dostoiévski fazia suas reflexões profundas sobre o sentido dos fenômenos e os mistérios do mundo, diante dele devia apresentar-se essa forma de filosofar, na qual cada opinião é como se viesse a tornar-se um ser vivo e constituir-se da voz inquieta do homem. (GROSSMAN, In: BAKHTIN, 2008, p.p. 16-17)

Transportando a problematização das vozes que falam no texto para a produção contemporânea podemos aproveitar o conceito bakhtiniano de polifonia para falarmos de algumas obras. Nosso *corpus* tratará dos romances *Subúrbio*, de

Fernando Bonassi, e *Manual prático do ódio*, de Ferréz, entre as narrativas ficcionais; além dessas, *Falcão – Meninos do Tráfico* compõe o *corpus* não ficcional

Nos romances selecionados para esse estudo, é evidente a constante aproximação entre as vozes dos personagens e dos autores dessas obras, cujas afirmações ideológicas e filosóficas são confrontadas com as dos sujeitos personagens, ficcionais ou não, apresentados no texto. Um exemplo claro é a tentativa do leitor de relacionar as perspectivas do autor e dos seus personagens em temas polêmicos tratados dentro e fora da literatura.

Em *Subúrbio*, Fernando Bonassi imerge no cotidiano da periferia de São Paulo para retratar com realismo as degradações humanas no espaço urbano. Sem mencionar favelas ou guetos, *Subúrbio* tematiza a violência a partir da construção de sujeitos massacrados pelas suas próprias subjetividades, reificados pela automatização da vida metropolitana.

Com um estilo contundente, Fernando Bonassi envolve o leitor em uma narrativa de crua realidade, indiferença e tensão, mas também poesia. De forma sensível e lírica, o autor constrói a humanidade e o ambiente inóspito de seres degradados e desprezados. Um olhar que devassa e, destruindo o objeto de atração, ilumina a narrativa⁷.

A contundência é, portanto, essencialmente presente na narrativa, que denuncia as práticas humanas mais secretas e abjetas que habitualmente freqüentam o ser humano. Ainda que a narrativa apresente a violência como fio condutor da história, não se trata da experiência impactante de narrar as truculências de narcotraficantes em favelas e morros, mas a violência como práticas que penetram as relações entre pessoas de diferentes classes, “como elementos que estruturam socialmente o país”. O texto de Bonassi retrata o cotidiano em que “convergem brutalidade, relações de exploração e dominação, sexualidade represada e incomunicabilidade”, um cotidiano “virado parcialmente do avesso, com entranhas e aparências à mostra.⁸”

A estrutura estilística do texto, dotada de concisão típica de roteiros de cinema e equilibrada coloquialidade, possibilita a aproximação de *Subúrbio* à

⁷ Texto que compõe a orelha de *Subúrbio*.

⁸ Idem.

linguagem cinematográfica. Tal aproximação se estende a outras obras compreendidas na produção contemporânea nas quais predominam a ênfase descritiva na narrativa. As imagens que se formam mediante tais descrições esmiuçadas traçam perfis naturalistas de personagens, em sua maioria invisível aos olhos das camadas sociais mais privilegiadas.

A invisibilidade à qual estão condenados os personagens de *Subúrbio* é o da banalidade e vulgaridade do cotidiano da periferia de uma grande metrópole. Homens e mulheres, velhos e crianças permanecem indo e vindo em bairros e casas deteriorados, “mergulhados em automatismos animais”, “cenário ideal para uma narrativa mais ampla, que descreve o colapso dos laços tradicionais sem qualquer promessa de reparação ou de novas formas de sociabilidade⁹”

Ainda que o foco de Bonassi seja a periferia dos grandes centros, a narrativa não evidencia as problemáticas comumente abordadas na ficção atual, que são as da violência protagonizada nos morros e favelas brasileiros. Ao contrário, aproxima sua lente para a “naturalização da catástrofe social e política” revelada nas violências cotidianas em que sucumbem os personagens de *Subúrbio*, assim como seus espaços.

Os sujeitos do romance de Bonassi são anônimos, identificados na narrativa pelas suas características físicas e psicológicas, e nas descrições de suas subjetividades. Velhos que removem rancores e fracassos, homens atormentados psicologicamente, amantes desiludidos, moribundos ressentidos, religiosos fanáticos. Todos amalgamados num espaço urbano inóspito e pouco interessante, mas que, descortinado por Bonassi em todas as suas entranhas, revela-se menos objetivo, ou ainda, mais familiar.

Como em muitas outras narrativas contemporâneas de repertório urbano, a realidade é apresentada de forma crua, oferecendo ao leitor uma micro-visão do espaço narrativo como se a distância focal fosse reduzida suficientemente para tornar visíveis mesmo os sulcos mais tênues da vida cotidiana. A descrição realçada de sujeitos e cenários transforma a experiência de leitura de *Subúrbio* em uma quase visão cinematográfica em que planos são revelados como se mostrados em tomadas de curta distância. Tal aproximação tem por objetivo mostrar partes específicas dos objetos retratando-os de forma diferente da que estamos habituados

⁹ PINTO, Manuel da Costa. Texto de apresentação de *Subúrbio*.

a vê-los. Assim, cada distância e olhar são capazes de promover um efeito narrativo distinto, e a narrativa que empreende descobrir as camadas mais superficiais dos objetos tende a privilegiar tomada de curta distância (Close-Up) ou de extrema curta distância (extreme close-up).

De quebra, o livro abriu caminho para uma série de ficcionistas que fizeram da São Paulo e do Rio de Janeiro suburbanos uma metonímia da tragédia brasileira. Ocorre que Bonassi conseguiu fazer isso e muito mais: graças a um estilo poderoso, ao mesmo tempo ríspido e lírico, foi além do mero mimetismo, mas que logo será superado pela própria realidade. Já nas páginas de abertura, a descrição da rua Lombroso (referência irônica ao criminalista italiano que associava delinquência e estigmas físicos) introduz o leitor num ambiente de bucolismo às avessas, de placidez sinistra. Segue-se uma seqüência rapsódica de capítulos independentes entre si, episódios em barbearias, bares e rodoviárias esquálidos, pregões do jogo do bicho e ladainhas de evangélicos, cenas em que a vizinhança promíscua dos espaços domésticos cria uma contigüidade entre monólogos interiores carregados de obsessões eróticas e atavismos. (*Idem*)

Para escapar do “mero mimetismo”, Bonassi, ao aproximar sua lente na direção de seus personagens em *close-up*, não se limita ao objeto como prerrogativa da obra. Em *Subúrbio*, narrativa que explora as tensões entre realidade e representação, fica claramente demonstrada a preocupação formal e não apenas conteudista, de maneira que o “como se conta”, às vezes, sobrepõe-se ao “o que se conta”. O resultado é um positivo diálogo travado entre o texto literário e a linguagem cinematográfica alcançado mediante o aproveitamento de Fernando Bonassi de sua experiência como cineasta e roteirista.

Saindo do banheiro, três passos e a porta da cozinha está à direita. Uma cozinha turva. Décadas de frituras recobriram cada centímetro do lugar com uma camada impermeável e grudenta de vapor de gordura. O armário de lata branco e preto de massa plástica, esperando uma pintura que nunca veio; o fecho improvisado com arame, sendo forçado por dentro pelas panelas em atropelo. Era ali que a velha começava a jornada do café-da-manhã de todos os dias, derrubando a leiteira num estrondo. (...) A mesa, onde a fórmica brilhante ficava vestida de toalha plástica com elástico na bainha. O jogo de temperos em cima, bem no centro: palitos triangulares, pimenta, óleo, vinagre, sal. Tudo sobre um prato trincado de pirex. Três cadeiras sobreviveram aos anos e não derrubariam mais ninguém até desaparecerem da face da terra. A pia de pedra era tão gasta que tinha envergado nas pontas, como um caderno usado. A geladeira GE.

O efeito cinematográfico alcançado em *Subúrbio* pela descrição minuciosa dos espaços e personagens da narrativa, como se aparecessem em *close-up* em uma tela, leva o leitor a deter-se nas particularidades daquilo que não seria observado se o narrador escolhesse ressaltar alguns temas presentes no enredo, como a violência sexual e a pedofilia. Ao contrário, a narrativa aproxima o leitor daquilo que é banal, e por isso repulsivo, a visão em curtíssima distância do objeto, que nos obriga ao reconhecimento e, até, à identificação com aquilo que vemos.

Se pudéssemos comparar a descrição minuciosa feita na narrativa de Bonassi com uma tomada de curtíssima distância realizada no cinema, teríamos uma noção clara do efeito produzido no texto de *Subúrbio*.

O velho arriscou uma olhada por cima do muro. Só viu a nuca do outro.

- E os pontos?

Era como se ele esperasse a pergunta.

A carne é roxa e úmida em volta deles, depois vai secando. Vai secando e fica brilhante e rosada mais pra fora; então começa a pele que vai se formando, que é branca, assim, que nem o normal de...

O velho começava a ficar enjoado do jeito nervoso com que o outro falava do machucado. Disse, pra interromper:

- Que bom... (Idem, p. 103)

A imagem que se projeta da narrativa parece ser aumentada pela ênfase descritiva dada pelo narrador aos detalhes, como acontece em várias passagens do texto. É como se janelas fossem abertas separadamente ao longo da narrativa e exibissem uma parte do texto ampliado, tal como a aproximação de uma lente de aumento. Pensando em uma imagem cinematográfica que nos desse a curta dimensão de que estamos tratando, poderíamos visualizar uma antológica cena de Cidadão Kane:



Citizen Kane (1941) - Cidadão Kane - Orson Welles

O recurso enfático presente em Bonassi, em paralelo à imagem enquadrada em curta distância, endossa a tendência contemporânea de sugerir uma significação por meio de seus recursos. A ênfase descritiva revelada no texto de *Subúrbio* transmuta em linguagem a evidente aproximação do material ficcional narrado do real ótico. Assim como um atento espectador de *Cidadão Kane* poderia observar que as técnicas inovadoras de Welles, como a utilização da lente grande-angular, capaz de ampliar o campo visual, os enquadramentos em câmera baixa, os intermináveis planos-sequência etc, não significava apenas uma questão técnica de procedimentos, mas uma forma de evidenciar a própria narrativa, os recursos empregados por Bonassi também evidenciam uma reflexão além das escolhas de procedimentos narrativos.

Cada vez que um dos personagens é apresentado em *Subúrbio*, percebemos a composição de uma rede metonímica e de referências das suas vidas. O subúrbio representado na narrativa é uma parte que evoca um todo, a realidade brasileira.

E é a partir da visão micro de uma realidade construída narrativamente que se pode vislumbrar as relações miméticas com outras vidas tão presentes e expostas contemporaneamente como aquelas retratadas no texto.

A relação da metonímia com a realidade acontece enquanto se dá a representação de um real conhecido por uma parte que nos é apresentada. Ainda que produza um efeito estético marcante no texto, a metonímia não reflete apenas uma opção estilística, mas passa a significar a construção de auto-referencialidades dos personagens. O reconhecimento de que a observação do micro é a extensão de uma realidade mais complexa, de uma estrutura maior, que confere à narrativa status realista.

A partir dessas situações de auto-referencialidades é possível situar as vidas representadas no texto dentro de uma realidade imediata, panorâmica, presente na cultura brasileira. Em cada construção de personagem Bonassi revela uma identificação com espaços e sujeitos presentes na sociedade brasileira, cada vez mais representados pelo cinema, pela televisão e outros formatos de grande recepção popular.

Significa dizer então que a escolha de Bonassi é deliberadamente pela produção de efeito social e não apenas estético quando lança mão da metonímia como recurso que compõe o seu romance.

Assim, a representação metonímica presente em *Subúrbio* não pode ser analisada (ou percebida) pela contigüidade entre as palavras, mas depende de fatores histórico-culturais, como também dos processos de significação, uma vez que só pode ser compreendida mediante aproximação dos contextos de que participa.

Assim, a degradação moral dos personagens estende-se contextualmente à degradação social à qual fazem parte, uma parte do todo ao qual pertencem.

Na Rio Branco foi até o fim, mas quando entrou na Conselheiro Antônio Prado, com impulso de quem ainda tinha que andar mais de um quarteirão até a agência da Caixa Econômica Federal, teve que parar. A fila chegava ali. O sol já lavrando o rosto daqueles velhos encostados na parede. Esperando. O velho se apoiou num portão de ferro. Na frente dele o conjunto habitacional em extinção. As casas dos metalúrgicos cortadas pelo meio pela avenida, como cáries que vão pegando uma boca suja sem piedade. Banheiros, quartos, salas, cozinhas. Aquela intimidade junto do meio-fio tinha alguma coisa de fim de mundo. O velho tornou a olhar a perspectiva dos velhos na fila. O homem ao lado dele também olhava as casas do outro lado. Olhava tanto que parecia olhar no fundo daquele entulho as vidas que tinham vivido ali. (BONASSI, 2006. p.p. 129-130)

A particularização da realidade na obra direciona o olhar do leitor para a realidade objetiva, a materialidade. A metonímia, então, passa a ser compreendida como uma construção da realidade a partir de uma representação em linguagem, em que os processos simbólicos são transformados em linguagem pelos sujeitos da narrativa.

Desta forma, compreendemos que a metonímia, enquanto processo de significação, funciona no texto a partir de uma realidade extralingüística compartilhada pelo leitor, ao mesmo tempo em que estrutura outras realidades dentro do texto, podendo ser identificada mediante constituições discursivas particulares.

O processo de significação só é possível mediante a constituição de sujeitos inseridos em situações históricas e contextos sociais característicos. É nesse sentido que percebemos a narrativa de *Subúrbio* como a interpretação das experiências simbólicas da cultura contemporânea dentro do contexto de uma realidade cultural específica: a realidade brasileira.

A metonímia, que esteve marcadamente presente no Realismo do século XIX e no Naturalismo como instrumento responsável pelo estabelecimento dos fatos dentro da realidade crua e assustadora do cotidiano, assumia na modernidade o papel de consolidar táticas de referencialidade, cujo efeito solicita do leitor a atenção para a realidade a partir dela própria, pela sensação imediata das experiências observadas, sem desvios ou lacunas.

é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de "realista", que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da entrega à atmosfera e das personagens ao quadro espaciotemporal. Mostra-se ávido de pormenores sinedóquicos.¹⁰

A identificação imediata com o material referenciado no texto, em opção à uma indicação de imagens de semelhanças subtendidas, aparece em todas as relações entre personagens e os objetos. As representações de realidades que constituem o lócus da vida urbana de periferia não são construídas rigorosamente

¹⁰ Jakobson, Roman. (2000) *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidro Bliktein e José Paulo Paes. SP: Cultrix.

como retrato literal de referências extra-textuais apenas pelo uso da linguagem, mas justamente pelo uso da metonímia como processo cognitivo capaz de provocar o efeito de realidade pela produção de sentido. O efeito de realidade produzido no texto vai além da estetização para convocar um sentido social para a representação narrativa, o entendimento.

Metáfora e metonímia são processos de natureza diferente. A metáfora é principalmente um modo de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão. A metonímia, por outro lado, tem principalmente uma função referencial, isto é, permite-nos usar uma entidade para representar outra. Mas metonímia não é meramente um recurso referencial. Ela também tem a função de propiciar o entendimento.¹¹

Tudo no texto parece compor-se metonimicamente. O título, *Subúrbio*, não sugere um espaço recortado de uma metrópole, mas direciona o olhar do leitor para referencialidades que situam o espaço narrado na realidade brasileira. O subúrbio é um e todos os subúrbios de todas as metrópoles brasileiras. O “Velho”, personagem desenhado pelas suas fragilidades e obsessões, é referenciado não só pelo caráter específico de suas ações, mas metonimicamente nas representações de degradação que provocam um clima realista aviltante, mostrando a condição humana dentro da sociedade moderna.

Ainda no pijama o velho foi à cozinha fazer café. Ficou olhando por dentro daquela braguilha desabotoada, por dentro daquela roupa desbeijada sempre restrita ao espaço do quarto. Ficou olhando as peles murchas desdobradas como uma toalha amassada sobre a mesa da coxa, confirmando o cansaço dos músculos estirados. Atrás da porta, do saco de pão, tirou um pedaço de bengala dura. Passou manteiga, espetou num garfo e colocou direto na boca do gás. Queimou por um instante. O pão ficou com sabor de churrasco. Olhou o leite fervido no fogão com a lona plástica da sua nata, olhou nos reflexos que ondulavam no vento de uma respiração. Perdeu a vontade. Do pão comeu metade. Do café bebeu um copo. O copo ele girou na mão, empunhou, alisou, aproveitando bem o calor que sumia. (Bonassi, p. 78)

A descrição do ambiente torna possível assemelhar “sujeitos” e “objetos”, e também perceber a paridade existente entre os sujeitos dos textos e os objetos os

¹¹ Lakoff, George e Johnson, Mark.(2004) Metáforas da vida cotidiana. SP: Mercado das Letras.

quais detêm, como se um e outro fossem nem “sujeitos” nem “objetos”, mas as duas coisas imiscuídas, enleadas a ponto de confundirem-se. Os personagens principais da história, dois anônimos referidos sempre por “velho” e “velha”, são descritos a partir de suas características ou ações mais toscas. Assim como paredes deterioradas, objetos rotos, desbotados e o chão coberto de musgos, as impressões narradas em *Subúrbio* desses dois personagens tendem a revelar meros autômatos a repetirem seus atos involuntários dia após dia, envelhecendo e gastando, assim como os móveis que preenchem a casa.

O velho, 37 anos de casa. Assim:

...descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Benz – dormir – acordar – descer do ônibus Mercedes Benz – entrar pela portaria 3 – picar o cartão – subir para o vestiário - número 56 amarelinho – abrir o armário de lata verde/cinza – despir-se da roupa recém-posta em casa- caminhe com cuidado – não corra – CIPA – vestir o macacão azul de peça única – duro de suor seco de graxa óleo cavaco poeira – descer para alinha de produção – atravessar a fábrica – ferramentaria – prensas – fundição – caldeiras – carrinhos de mão – empilhadeiras - fresas - ajustagem – lima limanha – tambores de óleo verde/cinza – setor 8C – árvore de comando de válvula – o torno – uma foto de Nossa Senhora Aparecida – rodar rodar macio macio no seu carro ônibus caminhão trator e demais veículos automotores – atravessar a fábrica – tambores de óleo verde/cinza – limanha lima – ajustagem – fresas – empilhadeiras - carrinhos de mão – caldeiras – subir para o vestiário - número 56 amarelinho – abrir o armário de lata verde-cinza – despir-se do macacão de peça única – duro de suor úmido graxa óleo cavaca poeira – CIPA – não corra – caminhe com cuidado – banho - Lux entre dez estrelas – toalha – seca de suor duro graxa cavaco poeira – Avanço Avanço limão – vestir a roupa de casa – vapor suor seco graxa óleo cavaco poeira – descer para a portaria 3 – picar o cartão - subir no ônibus Mercedes Benz – dormir – ser acordado – subir a rua...descer a rua – esperar – subir no ônibus Mercedes Bens(...) (BONASSI, 2006, p. 30)

O cotidiano do personagem designado “velho” é narrado de forma a realçar o automatismo das ações em 37 anos. A falta de variedade na rotina, no entanto, não é em momento algum expressa pela voz do personagem, mas esquematizada pelo narrador como um plano de vida inalterável e irrefutável. Novamente o foco da narrativa aponta para os detalhes sutis de uma vida sem realce, apenas as repetições cotidianas reveladas como justificativa para a existência do personagem que, resignado, continua.

O trabalho.
 A repetição diária do trabalho.
 Só ela
 37 anos.
 E ainda assim.
 Último dia. (Bonassi, 2006 p. 94)

O efeito narrativo de *Subúrbio* singulariza a obra dentro do panorama ficcional contemporâneo ao provocar a impressão de verdade, mesmo distante de temas mais facilmente associados à realidade, como a guerra do tráfico em favelas e morros, a corrupção policial, a população carcerária, as prostitutas, os menores de rua etc. O anonimato dos personagens dessa narrativa é suficiente para transformá-los em uma metonímia do subúrbio como espaço invisível perante os demais segmentos da sociedade, alheios aos acontecimentos e ao cotidiano de uma massa que segue repetindo suas rotinas.

A narrativa parece acentuar a trivialidade das ações realizadas pelas personagens narrando circunstanciadamente seus gestos menos peculiares. Assim, Bonassi incrusta de realidade a história contada, dotando-a de um interesse menos voyerista que revelador, ao passo que devassa rotinas postergadas do subúrbio de uma grande cidade e as focaliza com minúcia, como se documentasse cada ato de seus personagens com demasiado interesse.

Quando o velho entrou em casa a água já fazia barulho na leiteira. Como ele ainda precisava preparar tudo, só baixou o fogo. As bolhas de água continuaram saltando umas por cima das outras, agora com menos velocidade. Colocou num balde a camisa que estava de molho na bacia de alumínio; lavou essa bacia, enxugou e pôs no muro do terraço. Do banheiro trouxe o espelhinho e o sabonete. Entrou na cozinha, pegou o pincel, o embrulho da lamina e o aparelho, enfileirando todos eles ao lado da bacia, do espelhinho e do sabonete. A leiteira agora vibrava em cima do queimador, mas talvez o velho nem ouvisse. Desembrulhou a caixinha. Depois abriu e pegou um dos envelopes de papel-manteiga em que dormiam as lâminas. Desdobrou. Viu surgir entre os dedos a folha fina de metal, os vários tons do niquelado aparecendo e sumindo conforme girava o pulso, apreciando aquela precisão contra a luz do sol. Usou a ponta da toalha pra secar um resto de azeite do mecanismo do aparelho. Abriu a portinha e, com delicadeza que cuidado, pousou a gilete. Ela rodopiou um instante mas se encaixou exatamente nas guias de ferro. Fechou o aparelho, entrou. Como para desligar o fogo que estava baixo tinha que girar o botão e passar pela posição do fogo alto, as bolhas deram um salto maior, mas foi rápido. Em seguida a água se aquietou quase completamente. (...) O velho fechou os olhos, baixou o rosto e recebeu o bafo de vapor até pelar. Pendurou o espelhinho do prego entre a porta da cozinha e o vitrô. Amparou o sabonete na mão e esquerda e, com a direita molhou várias vezes a ponta do pincel na água quente, até que amolecesse. Quando os pêlos se soltaram, passou pelo sabonete e fez espuma. (Idem, p.p. 164,165)

A cena em que o velho se barbeia é contada cinematograficamente, com riqueza de detalhes e delicada penetração no personagem. A trivialidade interessa justamente por ser ela que compõe o personagem, que o constrói. A totalidade do personagem é substantivada pelos objetos com os quais tem contato e guarda certa afinidade, independente do conceito utilitário que eles de fato guardam.

Muitas vezes na narrativa as subjetividades não são verbalizadas pelos personagens, mas perspectivadas a partir da relação com os objetos ou com o trabalho desempenhado pelos sujeitos do texto. O artifício, entretanto, não parece calar as vozes desses sujeitos. Ao contrário, carrega de significado os objetos que preenchem suas vidas.

Em determinados momentos, a relação com o objeto sugere um fetichismo compreendido pela substituição de interesses. A velha, ao desligar-se sexual e afetivamente do marido, passa a desviar a admiração e o desejo que outrora sentira por ele para o par de alianças que mantém sob seus cuidados.

A velha tinha que esperar o velho sair. Assim mesmo, quase uma obscenidade. Nos dias em que ela pensava em fazer aquilo, depois que ele saía, ficava de repente agitada. (...) Abria a porta do guarda-roupa. (...) ficava olhando a arrumação do velho. Aquela arrumação desconhecida. Conferindo. Talvez confrontasse com a que faria. Talvez. Em seguida ela abria a segunda gaveta do gaveteiro, junto do seu joelho. Era ali, no fundo, por baixo dos lenços dobrados formando pilhas certinhas com cinco cada. Ali. Eles sempre acharam lenços uma coisa muito útil. No lenço de algodão florido. Era ali, esmagadas a partir do centro, fazendo uma espécie de cone amarrotado. Ali, no centro daquela flor estampada que ficavam as alianças. Mas ela nunca abria imediatamente. Não abria no quarto. Ela trazia essa trouxinha até a sala, junto com a flanela, com a pasta de dente. Sentava-se. Apertava. Esmagava. O tinir daqueles anéis, quase imperceptível no meio do tecido, já era o sinal de que tinham saído do repouso. (idem, p. 215)

Os personagens principais da narrativa de Bonassi, o “velho” e a “velha” não verbalizam suas angústias, perdas ou frustrações, mas lançam mão de expressar suas vicissitudes por meio da relação simbólica que guardam com seus objetos estimados. A velha, ao esperar o marido sair de casa e, secretamente, abrir o armário, procurar na gaveta o par de alianças que guarda embrulhado em um lenço de algodão, comunica sua experiência de solidão e ressentimento.

As alianças, símbolo do enlace, do interesse mútuo pela junção de duas pessoas é esvaziado de seu significado ao deixarem de ocupar seus lugares de

direito, os dedos anelares dos esposos. Enquanto repousa na gaveta, o par de alianças reflete o esmagamento da vida conjugal, que passa a ser uma convivência triste e rancorosa entre dois velhos. O ritual de polir as alianças ratifica a relação de completude que os personagens travam com os objetos que lhes são caros, uma vez que não se dispõem a estender essa relação ao “outro”. A velha, ao lustrar o metal da aliança até torná-lo reluzente, sentindo “no baixo-relevo os nomes e datas”, que “não lia, não olhava”, parece atestar a incapacidade de manutenção da relação conjugal com o “velho”, sendo possível apenas a conservação do objeto que um dia significou a conjunção.

O apego dos personagens por objetos caracteriza certo sentimento de pertencimento ao lugar social que ocupam – o velho e seus pertences gastos e engordurados pelo uso, operários e seus uniformes duros de suor e graxa, apontadores de jogo de bicho e sua mesa, atendentes de lanchonete e seus malabarismos com copos, barbeiros etc. Os personagens não narram nenhum sucesso pessoal ou profissional, mas as rotinas e os infortúnios são simbolicamente apresentados pelos seus utensílios.

A narrativa segue linear sem sobressaltar grandes acontecimentos, como se continuasse o ritmo constante e opaco das vidas que habitam o *Subúrbio* de Bonassi, quando surge um fôlego, um matiz de cor acentuado pela presença da “menina”, personagem cheio de vida que funciona como um revigorante para a vida do “velho”.

O improvável acontece, o “velho” se enche de ânimo. A força que chega com a presença da “menina” em sua vida é canalizada em exercícios físicos, como um dispêndio para o vigor que agora o domina e transborda:

Na época dessa história o velho veio notando também uma reserva de fora. Como um reflorescimento de músculos, uma possibilidade sempre maior de nos gestos que fazia, uma sensação que acompanhava mesmo as atividades mais comuns: levantar da cama, andar, urinar, pegar coisas, abaixar...No começo,sem entender essa força sobrando, sentia uma espécie de mal-estar no seu corpo. Passou um tempo antes de perceber que esse mal-estar não chegava a ser recusa, mas vontade. (...) Dessa maneira ele foi vendo toda sua carne aparecer outra vez, viçosa. (Bonassi, 2006, p.p. 222-223)

Eis que a amizade do “velho” com a “menina” refaz sua existência: passa a fazer exercício, barbear-se, evita a bebida. E também nela há um preenchimento, o lugar do pai que trabalha à noite como vigia e passa o dia dormindo, um lugar vazio que é ocupado pela figura do “velho”. A candura da menina e a brutalidade do velho parecem incompatíveis, mas se tornam complementares na relação de afeição que surge entre os dois, que passam a brincar de casinha, de boneca, de comidinha.

A menina passa a ser o ponto central da tragédia que conclui o romance. É a partir da relação entre esses dois personagens que culminam a brutalidade e os instintos animalizados em vidas pasteurizadas pelo automatismo, vidas sem nome, sem perspectivas, sem anseios, sem força.

Os acontecimentos descrevem sutilmente as relações construídas entre pessoas, objetos e espaços, de modo que nada irrompe bruscamente no texto. Mesmo as cenas de violência, como o desfecho trágico da relação pedófila que o “velho” estabelece com a “menina”, são descritas com detalhes, mantendo o movimento empregado em todo o texto. A sutileza que atravessa toda a narrativa culmina, então, na brutalidade.

Com a mão livre ergueu a saínia. O velho quase chorou de desejo quando pôde acariciar a calcinha com babado de renda. Ao seu modo, explicou isso pra menina:

- Isso é a minha alegria.

Como ele notava que talvez ela estivesse desajeitada, se mexendo muito pra encontrar a melhor posição de estar com ele, o velho a colocou de bruços. A menina ainda se mexeu um pouco. Ele pôs a mão que tinha usado para tapar a boquinha dela em volta do pescocinho. Apertou. Com a outra mão ele espremeu a nuquinha dela contra a caixa de papelão de OMO no chão. Depois de uns segundos o velho sentiu que ela tinha ficado quieta. E disse:

- Isso...

Só quando olhou nos olhinhos da menina de novo, eles continuavam abertos. Passou a mão apertando bem cada um deles. Pra fechar. Aí então completou o que tinha querido dizer:

- Dorme...

Esperou, pra ser bem macio, repetiu uma parte:

- Dorme, nenê.

Após o relato do assassinato seguido do abuso sexual cometidos pelo “velho”, surge, pela primeira vez no texto, o uso da primeira pessoa do discurso. Um texto a parte, isolado por aspas, que sugere uma carta, um último desabafo, um pedido de desculpas de quem pressente o fim, e para quem a morte é, enfim, um descanso. O “velho”, que passara a vida invisível aos olhos do mundo, deixa seu rastro. Um marco de sangue, de violência.

“Eu peço desculpas. Eu peço desculpas pela minha ignorância e pela ignorância de cada uma das pessoas do mundo inteiro, do mais gelado pólo ao calor do deserto. Eu peço desculpas pela ignorância das pedras, pela ignorância das guias e sarjetas, das plantas jovens e das árvores que só vinte homens abraçam. Eu peço desculpas pelo dinheiro esquecido nos bolsos das calças e descorados à Cândida. Eu peço desculpas pela ignorância das bicicletas, dos radinhos de pilha, dos escapamentos e das válvulas.(...) Peço desculpas pelos riscos, pelos ferimentos e pelas doenças. Por ter coberto o rosto e achado que não me viam. Por tudo que eu não fiz, por tudo que eu não fiz, por tudo-tudo-tudo que eu não fiz. Eu peço desculpas por tudo que morre, apodrece e seca, porque é hora” (BONASSI, 2006. p.286)

As imagens que afloram das linhas de *Subúrbio* se encadeiam formando um filme, um relato da vida do subúrbio, de qualquer subúrbio. O subúrbio é a própria vida e suas falências. Bonassi afasta da narrativa qualquer categorização maniqueísta e, dessa forma, humaniza e dota de realidade seus personagens, que não são bons, e também não são maus. São humanos. Podem ser qualquer velho, de qualquer lugar, de qualquer grupo marginalizado dentro de uma grande metrópole.

A sutileza da representação do cotidiano na obra de Fernando Bonassi provoca no leitor algo de incômodo. O incômodo que leva à reflexão sobre quem somos nós, sujeitos da contemporaneidade.

2.1 Interesse artístico e jornalístico por favelas e periferias

O interesse pela “crua realidade” que permeia a obra de Fernando Bonassi reflete o afastamento de um modelo de representação hiperbólica da realidade que suscitou uma adesão extraordinária na última década. A realidade focalizada por Bonassi, e referenciada em outras produções contemporâneas, não prima pelo espetáculo, mas pela sutileza. Os sujeitos que compõem suas histórias são parte de um grupo que permanece invisível para a sociedade. Essa sutileza não ameniza o impacto produzido no leitor ao deparar-se com sujeitos reais, “*seres que equivalem*

*ao lixo industrial acumulado à porta das casas ou utensílios engordurados de suas existências viscosas*¹², - porém invisíveis até o momento da leitura.

A história de vida desses personagens não atrairia a atenção de reportagens jornalísticas, nem levaria multidões a salas de cinema. No entanto, o cotidiano de lutas individuais ou coletivas de grupos ou sujeitos marginalizados vem sendo absorvido cada vez mais pelo público leitor ou espectador, a partir de um fenômeno: a inclusão da periferia como tema nas programações televisivas.

Se, depois de sair da invisibilidade, a favela estampava as mídias apenas para mostrar combates entre policiais e traficantes, a partir dos anos 90 uma outra perspectiva foi lançada para a imagem das grandes periferias. Houve um considerável apelo midiático por histórias de vida do morador de favelas e subúrbios das grandes metrópoles nacionais, que o tornou protagonista de variados gêneros televisivos. Telejornais populares passaram a nutrir-se diariamente com informações oriundas desses espaços, que se tornaram matéria-prima para os formatos sensacionalistas de programas como por exemplo “Aqui e Agora”, exibido pelo SBT, “Cidade Alerta”, da TV Record, e o “Brasil Urgente” produzido pela Bandeirantes. O apelo também pela vida comum de homens e mulheres das periferias também estaria presente nos programas de auditório, como o “Programa do Ratinho” e o “Casos de Família” ambos realizados pelo canal televisivo SBT.

Talvez o interesse da sociedade pelo cotidiano de pessoas anônimas de periferias brasileiras motive cada vez mais a inclusão de reportagens que buscam, em rede nacional, representar esses universos.

No ano de 2006, o programa “Fantástico” da Rede Globo de Televisão, exibiu integralmente “Falcão - Meninos do Tráfico”, documentário realizado por MV Bill, Celso Athayde em parceria com o centro de audiovisual da Central Única das Favelas. O filme retrata a vida jovens de favelas brasileiras que trabalham no tráfico de drogas. O título do filme vem do termo “*falcão*” usado nas favelas para designar os meninos que têm por responsabilidade vigiar a comunidade e avisar quando há incursão policial ou a chegada de grupo rival. A exibição do documentário repercutiu nacionalmente, suscitando discussões e debates em diversas esferas, da mídia às universidades, dos bares aos colégios. Em entrevista ao “Fantástico” na ocasião do lançamento do filme, MV Bill justificou a realização do documentário:

¹² Retirado do texto de apresentação de *Subúrbio*.

Porque eu vivo perto dessa realidade e eu sempre vi esse problema analisado por antropólogos, sociólogos, especialistas em segurança, que não vivem essa realidade. A idéia é permitir que o país faça uma reflexão sob um novo ponto de vista, que é a visão dos jovens sempre considerados os grandes culpados.

Após a exibição do Filme, a produção do “Fantástico” incluiu em sua grade programas que aproximavam o público das rotinas das grandes periferias, como o “Minha Periferia” e “Central da Periferia”, apresentados pela atriz Regina Casé. Vale notar que esse interesse pela vida de moradores de bairros periféricos em grandes áreas urbanas, como o Rio de Janeiro e São Paulo, aproxima, em alguns aspectos, a estética televisiva e algumas narrativas recentes, como a de Bonassi, *Subúrbio*. Tanto quanto o universo das favelas era praticamente invisível até os anos 90, “talvez em decorrência da censura do regime militar”¹³ o universo das periferias se manteve ausente e pouco buscado pela sociedade. De repente, a realidade da periferia emerge e alcança o primeiro plano, sendo amplamente tratada em romances, obras documentárias e estudos.

Essa hiper-visibilidade das periferias na mídia leva a outros questionamentos. Segundo Esther Hamburger, “os moradores das favelas têm visão crítica apurada não só sobre o pouco destaque que receberam na TV e no cinema, como sobre os estereótipos que relacionam a pobreza à violência”¹⁴. Segundo Esther, “uma coisa é o intelectual na universidade falar que determinado segmento está ausente da mídia; outra coisa é verificar que essa noção de ausência é bastante clara entre as pessoas que estão à margem”.

O desejo de atuar na construção da representação de seu próprio universo impulsiona cada vez mais produções artísticas de periferias. O debate se constrói não apenas na ânsia de estabelecer cotas de participação nos meios de comunicação, mas no desejo de esclarecer idéias pré-concebidas e distorcidas sobre os perfis de comunidades e grupos. A visão instituída da periferia associada à

¹³ Pobreza e violência no cinema e na TV <http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade>. Matéria de divulgação de *O Brasil antenado. A sociedade das Novelas*. HAMBURGER, E. I. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

¹⁴ Idem.

criminalidade e à pobreza pode ser rompida pelo florescimento de publicações e documentários que retratam a realidade em favelas e subúrbios.

2.1.2 Falcão – meninos do tráfico falcão: intervenções na realidade social brasileira?

Apesar do estrondoso sucesso alcançado pelas exposições nacionais, *Falcão – Meninos do tráfico* é uma obra contraditória. A versão narrativa resume-se ao relato dos bastidores da produção documental, composto por uma narrativa sequencial, em forma de testemunho em primeira pessoa.

Ainda que sejam duas obras independentes, a relação de imbricamento entre o formato audiovisual e a versão escrita é bastante evidente. Esse efeito talvez seja provocado pelo aparente esforço em naturalizar a escrita, cunhada por uma oralidade exacerbada preocupada em projetar as imagens dos personagens do livro com máxima fidelidade. Para não perder a autenticidade do relato testemunhal, os autores reproduzem textualmente alguns diálogos repletos de gírias, palavrões e expressões que só são compreendidas pelos integrantes da criminalidade. Para que o leitor pouco ou nada ambientado no universo do crime seja capaz de compreender a narrativa, o livro traz um glossário que remete às palavras destacadas com asterisco, didaticamente explicadas.

A contradição à qual nos referimos anteriormente acontece, primeiramente, pelo interesse em direcionar um público para a recepção tanto da obra audiovisual quanto da versão narrativa, ao passo que define para quem o livro foi escrito. Embora a obra distinga seu público alvo e apresente claramente suas pretensões com os dois formatos apresentados, tais aspirações se confundem ao longo dos relatos. Inicialmente, o livro de MV Bill e Celso Athayde convocam o povo da periferia para tomar para si o projeto intentado pelos dois. Ao mesmo tempo, o livro se dirige ao “outro”, àquele que não é da periferia e que busca compreender um universo alheio e desconhecido.

Bem, queremos que saibam que este livro foi escrito para vocês, povo da periferia, com vocês, Falcões de diferentes cidades, para vocês, favelados que nos receberam tão bem e que entenderam perfeitamente o nosso projeto, fazendo com que ele passasse a seu também.

Ainda que seja um livro para o povo da periferia, escrito com o meninos falcões do tráfico e dedicado às famílias que perderam seus filhos, maridos ou pais em guerras entre traficantes ou combates com a polícia, a narrativa também é voltada para o “outro”, para os que desconhecem as rotinas de violência dos ambientes representados na obra, para aqueles que não compreendem a linguagem usada pelos homens e jovens do crime, não entendem seus motivos nem suas razões.

Não pretendemos formar sua opinião sobre o tema. Este livro surge para ajudar você a refletir sobre a juventude que vive em situação de risco. Ele deve ser interpretado da maneira que você puder, da forma que você conseguir. (...) Esses jovens têm sua própria linguagem, têm suas próprias leis. Se realmente quer entendê-los, terá que fazer um esforço, tanto para compreender suas expressões gramaticais, quanto suas atitudes. (P. 10)

No entanto, ao leitor crítico cabe um esforço anterior ao de compreender os personagens do livro-filme, que é o de compreender os autores do projeto. Ainda que o plano apresentado pelos autores pareça claro, algumas dúvidas quanto ao posicionamento de MV Bill e Celso Athayde sobre as intenções ideológicas apresentadas. Já na orelha do livro, os autores dizem que não querem “*apresentar soluções para a criminalidade infantil, induzir opiniões ou fazer análise profunda baseada em teorias para explicar o motivo dessa tragédia*”. Buscando um argumento que contrarie tudo o que renegaram anteriormente, dizem que pretendem “*narrar simplesmente as dificuldades que fizeram parte do (...) dia-a-dia, durante as gravações do documentário Falcão*” e que gostariam de compartilhar conosco, leitores descobridores de um universo distante e incógnito.

Ao continuarmos a leitura do texto que compõe a orelha do livro, percebemos as intenções dos autores como incompatíveis ou contraditórias, pois deliberadamente não há o intuito de narrar simplesmente os fatos que ficaram

marcados em suas consciências, em suas almas, e que gostariam de compartilhar conosco. Tanto MV Bill quanto C. Athayde assumem posteriormente uma postura empenhada em promover soluções para os problemas apresentados na narrativa.

Como ativistas, movidos pela busca da igualdade de oportunidades, queremos ainda contribuir de alguma maneira para que este país, tão machucado socialmente, deixe para trás a alienação induzida pelo poder hegemônico. Queremos contribuir para uma nova discussão sobre a segurança pública e o bem-estar desta nação. (Grifo nosso)

Ser militante em projeto de conscientização social que demande a discussão sobre alguns dos principais problemas do país, como a segurança pública e o bem-estar da nação é buscar, sim, soluções para a criminalidade infantil e outras criminalidades. Querer contribuir para melhoria das condições sociais e refletir sobre quadro de pobreza que a maioria das comunidades periféricas de insere não é a mesma coisa que simplesmente narrar as dificuldades dos bastidores de uma produção audiovisual em favelas das brasileiras. Há, evidentemente, um empenho para distanciar o projeto empreendido por MV Bill e C. Athayde, que se reveste de realidade e função prática, de qualquer reflexão sociológica sobre o país apoiada em análises teóricas. Para fugir dessa classificação, os autores praticam o discurso de esvaziamento teórico ou analítico do projeto, ao passo que afirmam ser *simplesmente o ato de narrar experiências cotidianas*.

É justamente sobre esse discurso que afirma um conhecimento espontâneo, jornalístico e midiático a respeito da exclusão social que Jessé de Souza direciona suas críticas. A atitude que desautoriza o conhecimento acadêmico para enriquecer o conhecimento da realidade do oprimido, segundo Jessé, culmina em uma reflexão superficial da problemática da violência e sua relação com a desigualdade social no Brasil.

A ausência de debate e de crítica parece-me, também, comprometer decisivamente a qualidade do trabalho acadêmico. Uma das conseqüências mais aparentes e claras dessa tendência é o paradoxal antiteoricismo de parte significativa da comunidade científica e intelectual brasileira. Existe uma tendência, entre nós, de se acreditar que a realidade social é “imediatamente visível”, bastando “olhar” o mundo lá fora para perceber suas questões e desafios tanto à compreensão teórica quanto à reforma prática(SOUSA, 2006).

A contradição é realçada quando a obra assume um caráter utilitário e combatente no que diz respeito às questões levantadas em discussões sobre violência, miséria e exclusão social no Brasil. A repercussão de *Falcão – Meninos do Tráfico* como material autêntico, jornalístico e promovedor de discussões. Em abril de 2007, MV Bill e Celso Athayde receberam em Madri, na Espanha, o Prêmio Internacional de Jornalismo Rei da Espanha pelo documentário *Falcão - Meninos do Tráfico*. O prêmio O rei Juan Carlos 1º entregou o prêmio aos autores do documentário e destacou a qualidade o jornalismo ibero-americano e do trabalho que revela os dramas da exploração de crianças e de excluídos. Na ocasião da premiação, Celso Athayde disse que “Falcão é uma convocação para que a ordem das coisas no Brasil seja definitivamente mudada”¹⁵ Em outra entrevista, MV Bill compartilhava da idéia de que o projeto ajudaria na transformação do quadro social do Brasil:

Independente de ser brincadeira ou fato real, o mais importante dentro desse processo foi o grau de confiabilidade que conquistávamos junto com nossos entrevistados. E isso só foi possível porque eles acreditavam de verdade naquilo que nós estávamos fazendo. Teve muita cumplicidade da própria família, mais especificamente das mães. Às vezes, num momento mais trágico da família, na perda do filho, a mãe ainda tinha força para nos ligar dizer para irmos lá filmar porque elas acreditavam em tudo isso. Filmar esse material teve que ser com a cumplicidade dessas pessoas, elas acreditavam de verdade que estavam dando uma grande contribuição para resolver esse problema tão grande.¹⁶

A repercussão do documentário, a edição de uma versão impressa tão impactante quanto à crônica visual realizada pelo filme e os discursos dos autores provocam algumas questões. Quem é convocado para mudar essa realidade? Os moradores das periferias, os políticos, os cidadãos comuns? Para quem é direcionado de fato esse projeto? De quem é a voz ouvida nesse vídeo, dos autores – conhecidos artistas presentes no universo das favelas e do Hip Hop -, os meninos do tráfico? Em meio ao sucesso, opiniões sobre *Falcão* dividem críticos em questões

¹⁵ Folha de São Paulo, 12 de abril de 2007.

¹⁶ Entrevista concedida ao Web Site do Fantástico em 19 de março de 2006, disponível em <http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico/0,,AA1159915-4005,00.html>

pontuais como a função social que o projeto assume, a questão autoral e a problematização da autenticidade dos discursos proferidos na obra.

DEPOIMENTOS SOBRE O LIVRO

"Imperdível. Esta viagem pelo mundo devastador das drogas e da marginalidade é contada aqui de forma original e familiar. Os dois autores revisitam os personagens perplexos da literatura policial do século XX, e trazem a mesma emoção que experimentamos ao ler aqueles detetives - que narram as investigações associando suas próprias memórias ao relato. Bill e Celso, que conhecem profundamente as condições em que vivem estes jovens, são certamente os melhores detetives e narradores de um mundo que precisamos entender, sem estereótipos."
Joel Zito Araújo, cineasta, autor de *A Negação do Brasil e Filhas do Vento*.

"Esta é uma obra de impacto. Com as sensíveis e sofridas histórias desse livro, o Mestre da Verdade, Bill, e seu parceiro-irmão Celso Athayde assumem, com imensa coragem, solidariedade e amorosidade, o compromisso radical com uma verdade maior: só seremos um país efetivamente humano quando esse genocídio acabar; e quando conseguirmos implantar políticas públicas cujo eixo central seja a preservação da vida e da dignidade humana de todos os cidadãos, em particular as crianças e os jovens. E todos nós somos responsáveis por elas, e por suas conseqüências."

Jailson de Souza e Silva, coordenador geral do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, professor da UFF/RJ e consultor do UNICEF.

"Vidas e talentos atolados no abandono e no descaso social. Cenas cruas de desumanização e degradação de seres humanos que, ainda assim, resistem e sonham até a próxima bala perdida ou intencional. É essa realidade dantesca que MV Bill e Celso Athayde retratam, com a viva esperança de que as notícias que trazem desse outro mundo possam ecoar onde ainda existam indignação, solidariedade e compaixão."

Sueli Carneiro, doutora em Educação pela USP e diretora do Geledés Instituto da Mulher Negra.

"Este livro mostra o compromisso de MV Bill e Celso Athayde, dois jovens de vanguarda no Brasil que abandonaram seus discursos, arregaçaram as mangas e se entregaram a causas populares. Vivem no olho do furacão."
Preto Zezé, militante do movimento de favelas do Ceará.

"Uma panorâmica do Brasil real, do Brasil que não passa na novela das oito. Ao dar voz a esses meninos, o livro nos coloca em uma sinuca de bico. Eles querem optar, eles querem uma chance, têm sonhos, têm esperanças, têm o que falar. Mas, como nos sinais de trânsito das nossas cidades, viramos a cara para eles, sentimos medo ou desprezo, pior, ficamos indiferentes. Por que não parar um instantinho para ouvi-los?"

Guti Fraga, diretor e fundador do Grupo Nós do Morro.

Além das declarações favoráveis ao filme, algumas análises apontam severas críticas ao posicionamento ético adotado pelos autores de Falcão. Em um debate realizado pelo Itaú Cultural em março de 2006, mesmo mês em que o documentário foi exibido em cadeia nacional, o crítico de cinema Amir Labaki classificou a obra de Mv Bill e Celso Athayde como sensacionalista. Para Labaki, os autores não tiveram ética para com os entrevistados e para com o público espectador.

Os primeiros são despersonalizados por tarjas nos olhos ou esfumaçamentos no rosto, sem identidade exceto a associação com o crime e a violência. O espectador, por sua vez, assistiu a uma esticada reportagem sensacionalista, sem nenhuma novidade factual.¹⁷

A falta de novidade factual é, sim, incontestável, uma vez que percebemos no cenário contemporâneo uma gama de produções voltadas para a representação da violência. O que nos interessa, no entanto, é o fato de Labaki ter reconhecido no filme um traço de despersonalização dos personagens, que se tornam referências da criminalidade no Brasil. As crianças que aparecem no filme munidas de armas de grande porte, são vistas, invariavelmente, em filmes recentes, flagrantes jornalísticos e estampam manchetes de jornais de grande circulação. Para Labaki, o fato de o documentário revelar de muito perto a vida desses meninos soldados do narcotráfico não configura uma novidade, muito menos promove uma mudança social a partir da explicitação de uma situação presente em grandes cidades brasileiras, mas sem planos efetivos de mudança. Na ocasião do debate, Amir Labaki questionava “Qual

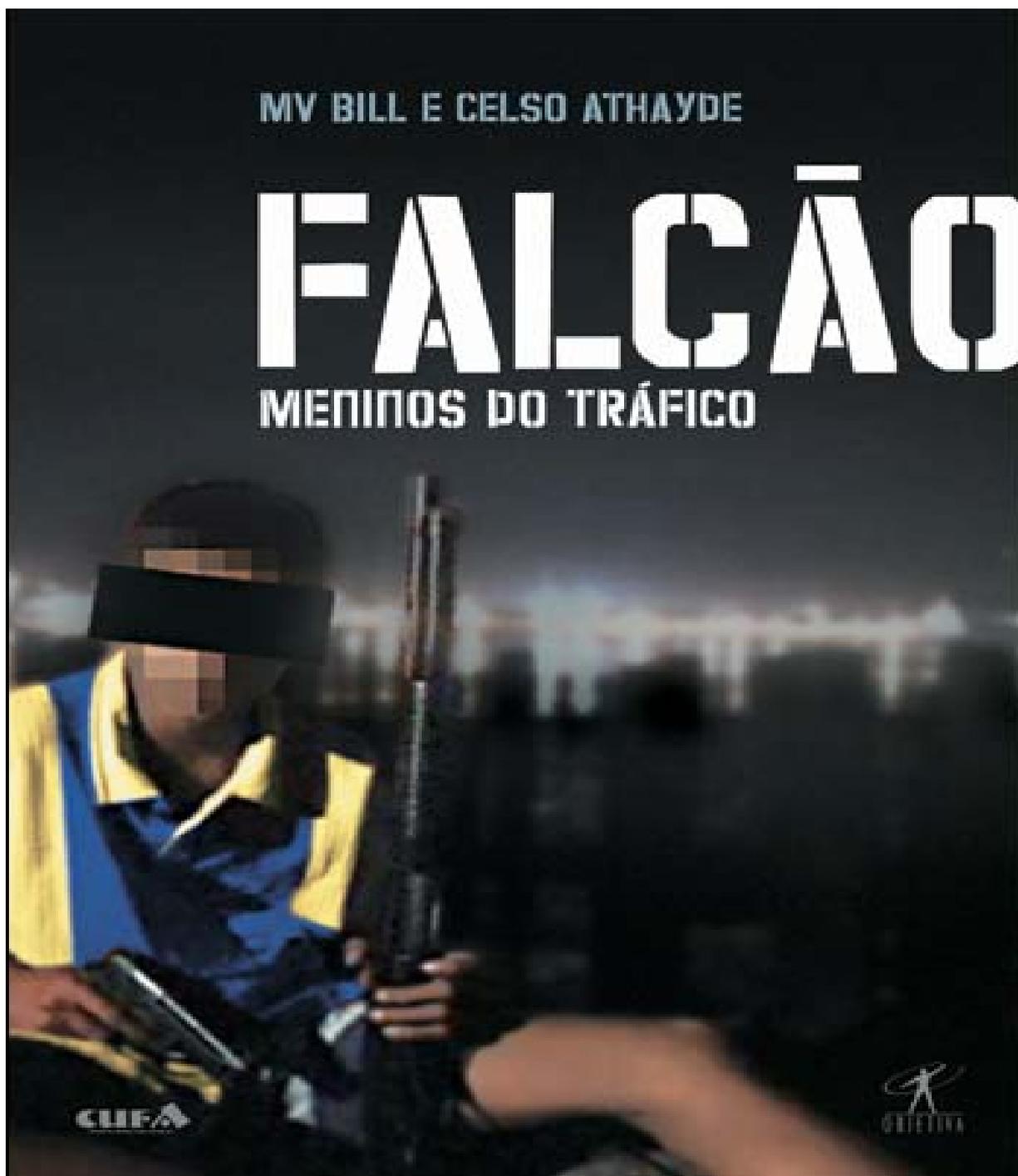
¹⁷ Folha Ilustrada – Folha de São Paulo, 29 de março de 2008.

seria este serviço social? Afirmar que crianças no Brasil estão envolvidas com a nefasta indústria do tráfico? Qual a novidade jornalística disso?”

No entanto, para os realizadores do projeto, a exposição de cenas tão impactantes é importante para suscitar discussões para além dos centros de cidadania e promoção social como, por exemplo, a CUFA (Central Única das Favelas), que devem reverberar em espaços acadêmicos, políticos, artísticos, literários etc.

Sobre a questão da despersonalização, surge entre a narrativa textual e o documentário um tom deliberadamente próximo. Afora a natural diferença que separa a linguagem escrita da linguagem cinematográfica, as imagens presentes no filmes e no livro se aproximam por uma característica comum, a de chamarem menos a atenção do que a fala, a linguagem peculiar dos meninos do tráfico carregada de gírias, os discursos rápidos, curtos, objetivos, que lembram imediatamente os protestos disparados nas letras de Hip Hop.

Os meninos do tráfico não têm rosto, mas as falas são capazes de identificá-los e caracterizá-los no mundo do crime ainda mais que as imagens dos fuzis que carregam com desenvoltura.



O isolamento dos meninos falcões em favelas, reclusos nos guetos, morros e escravizados pelo crime é sinalizado também pela linguagem, marcada por um código restrito, separatista, que depende da mediação de agentes autorizados, detentores tanto do código limitado quanto do comum, acessível ao restante da sociedade, como MV Bill e Celso Athayde. Os dois autores transitam com facilidade

no ambiente das favelas, favorecidos pelo reconhecimento de seus trabalhos com o *Hip Hop*. Além disso, o envolvimento com questões sociais permitiu o acesso a outras esferas, como a mídia televisiva, o ambiente político e a parceria com sociólogos.

Neste documentário, as imagens chamam menos a atenção do que a fala, a gíria, o pensamento -ou a ausência de pensamento- dos entrevistados. Tendo seu rosto velado o tempo inteiro, em cenas predominantemente noturnas, os "falcões" (isto é, os encarregados de vigiar a favela para avisar da chegada da polícia ou dos rivais) enunciam, com dura fluência, as regras de seu meio: "quando estoura o doze por um [espécie de rojão] é que os cana [a polícia] tão entrando". Os X-9 [delatores], "nós mata, pica ele, taca fogo". A violência aparece nos sotaques, nos tons de voz, no automatismo com que certas frases são disparadas como se fossem rajadas de uma metralhadora que se aciona sem pensar. Um menino diz saber que sua vida será curta: não faz diferença. "Se eu morrer, vai nascer outro que nem eu." Percebe-se que apenas repete um raciocínio que ouviu de uma terceira pessoa, talvez da própria polícia.¹⁸

MV Bill parece representar bem a figura de um mediador que consegue falar a linguagem do tráfico, tanto na dicção peculiar que dota os falantes daquele meio, quanto na capacidade de revelar uma outra linguagem, de expressões formais, discursos bem estruturados e argumentações firmes. Essa característica faz do autor um misto de porta-voz e testemunha do universo retratado, pois sendo ainda morador da Cidade de Deus, favela carioca localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, não se desvincula da imagem de representante de um mundo ao qual ainda pertence.

É interessante notar que MV Bill é reconhecido pela militância que faz contra a desigualdade social no Brasil. Recebeu da Unicef a medalha por suas atuações sociais, foi condecorado pela ONU como o título de Cidadão do Mundo e foi premiado pela Unesco como uma das dez pessoas mais militantes do mundo. É esse cidadão, de fala tranqüila, pausada, que lota auditórios quando tem seu nome inserido em mesas de debates. Tanto no livro como no filme, a linguagem empregada por MV Bill destoa da maioria dos entrevistados, e é sempre a voz do autor que surge em *off* para explicar uma expressão que pertence ao tráfico e que não é compreendida de imediato, além das explicações que aparecem entre parênteses nas legendas, ao lado de gírias ou expressões pouco conhecidas.

¹⁸ Folha Ilustrada – Folha de São Paulo, 29 de março de 2006.

A linguagem usada pelo autor funciona como um instrumento de duplo viés, pois ao mesmo tempo em que permite a comunicação com os diferentes públicos identificados com o movimento do *Hip Hop*, também pode ser uma estratégia de afluência em diferentes meios. Há, seguramente, uma dessemelhança entre a linguagem empregada por MV Bill em discussões na mídia ou mesmo na narrativa de Falcão e aquela utilizada nas letras de suas músicas. A escolha lexical, a fluência de argumentos são díspares, mas podem ser, segundo o autor, uma única matéria, por conterem a mesma essência.

Partindo desse princípio, MV Bill escreve em *Falcão – Meninos do Tráfico* que, na tentativa de encerrar a narrativa com um texto-síntese de tudo que viveu e experimentou durante os longos anos de filmagem do documentário, nada representava fielmente o que estava sentindo. Decidiu então finalizar o livro com três músicas que atenderiam seu anseio.

Pensando melhor agora, não existem textos que eu faça que representem com tanta precisão os acontecimentos ao longo desses anos quanto “Falcão”, “O Bagulho É Doido” e “Soldado Morto”¹⁹. Esses textos resumem, narram tudo que eu sinto, tudo que vivi e tudo que vi. (...) Se é possível um texto, uma letra de música representar o sentimento de uma pessoa, representar um período da vida de um monte de gente jovem, triste, agressiva, arrependida, feliz e apaixonada pela vida, estou convencido de que são estes. (Bill, p.236)

A linguagem, então, se transforma. As falas se tornam rápidas, nenhum vocabulário explica as gírias e o discurso parece agora escolher um receptor que decodifique simultaneamente as mensagens do texto. O *Rap* encerra o livro assumindo o protesto que a narrativa parecia velar. O tom agressivo das letras remete aos meninos documentados, como se fossem a trilha sonora de tudo que o filme denuncia, como um relato fundamentado na experiência. Nesse momento, livro e filme se consubstanciam em um único testemunho afirmativo. É quando ocorre o compartilhamento do discurso entre autor e entrevistado.

O Bagulho é doido

Sem corte, liga a filmadora e desliga o holofote
 Se quer me ouvir permaneça no lugar
 Verdades e mentiras, tenho muitas pra contar.
 Doideira, fogueira à cada noite pra aquecer o escuro da madrugada que envolve o meu viver.
 Não sou você. Também não sei se gostaria ser, ficar trepado no muro se

¹⁹ As letras das músicas referidas estão anexadas à tese.

escondendo do furo.
 Não me falta orgulho
 Papo de futuro.
 É nós que domina a cena, bagulho de cinema
 A feira tá montada, pode vir comprar.
 Eu vendo uma tragédia, cobro dos comédias
 Dezesseis é a média.
 Deus tá vendo, eu acredito
 Sou detrito que tira o sono do doutor, seria o Jason se fosse um filme de Terror.
 Desembaça saia na fumaça, o bonde tá pesado e você tá achando graça.
 Tipo peste: tá no sudeste, tá no nordeste, no centro-oeste.
 Teu pai te dá dinheiro, você vem e investe no futuro da nação, compra pó na minha mão, depois me xinga na televisão
 Na seqüência vai pra passeata levantar cartaz, chorando e com as mãos sinalizando o símbolo da paz.
 O bagulho é doido não tenta levar uma
 Não vem pagar de pão, se não for porra nenhuma
 Deus ajuda que eu fique de pé no sol e na chuva.
 A pista tá uma uva, pretendo ser feliz com um rádio transmissor, e uma Glock numa Honda Bis.
 Um trago no cigarro, um gole na cerveja e sou destaque no outdoor que anuncia a revista Veja²⁰.

O *rap* que conclui o livro emparelha duas imagens distintas do autor. Uma, é aquela de que se distancia pela diferença o entrevistado do autor, quando a imagem de MV Bill, pela nitidez, é contrastada ao embaço que envolve e descaracteriza todos os meninos do tráfico. Quando analisamos a narrativa do livro em paralelo ao relato documental, percebemos que o texto de “Falcão” dirime esse distanciamento ao privilegiar o detalhamento dos fatos e a descrição espacial dos cenários presentes no livro. Há a preocupação constante de ilustração das imagens a partir da descrição, o que não ocorre no documentário.

Telo era um cara simpático, branco, cabelo liso, muito sorridente e um pouco acima do peso. Ele parecia esses gerentes das Casas Bahia, um puta gente boa. Nos apresentamos e ele começou a falar da cidade, de como ela surgiu, das datas históricas, das casas da luz vermelha, dos amigos dele, dos bailes, que lá também tinha funk como no Rio, que o crime lá também não era de bobeira... Seguiu vendendo seu peixe. Como todo bandido, eles começam falando como cidadão comum e aos poucos vão se soltando e, quando entramos no assunto que eles dominam, no qual são os verdadeiros especialistas – o crime – eles se transformam. Os olhos brilham, falam com desenvoltura, com a velocidade de quem já sabe tudo, e o tema se desenvolve com tanta clareza e organização que percebemos que aquilo já foi repetido muitas vezes em outras ocasiões. (Bill, p.14)

²⁰ Trecho da música *O Bagulho é doido*, um dos três textos que encerra o livro *Falcão – Meninos do Tráfico*.

As imagens que se formam durante a narração dos episódios testemunhados são referências a pessoas, lugares e objetos que nortearam as escolhas dos autores durante a filmagem do documentário. No entanto, o filme fragmenta imagens que, se desamparadas pelas legendas - não dariam conta de significar sujeitos e lugares, pois são seqüências estanques e embaçadas de corpos franzinos que se agitam em ruelas escuras, mãos agitadas que seguram armas pesadas, e que só podem ser compreendidas mediante os textos lhe conferem significado. Talvez seja essa a diferença mais significativa entre os dois formatos de *Falcão – Meninos do Tráfico*. No livro, há uma imersão e mesmo identificação maior dos realizadores para com os objetos retratados. O testemunho é participativo, imbricado nas situações limites que busca apresentar.

Em um dos episódios, a participação do narrador diretamente na cena dimensiona a tensão que envolve os demais personagens. Ao seguir a indicação de um dos traficantes-guias das imagens desejadas por MV Bill, o autor conhece um ponto de venda e consumo de *crack* em Recife, um prédio abandonado freqüentado por centenas de jovens que se espalham entre os andares em orgias e overdoses de droga. Com a câmera na mão, MV Bill e seu assistente Felha registram o submundo do *crack* e presenciam a repressão policial. Nesse momento, o autor deixa de ser o observador para incluir-se no grupo que sofrerá violência policial, ainda que não seja um viciado ou que esteja efetivamente ligado àquele mundo.

A distância entre ele e os drogados não existe mais. Sua visibilidade, alcançada pela persistente atuação em frentes de trabalho contra a marginalização do favelado e contra as desigualdades sociais no país, não é suficiente para evitar que seja espancado junto com os invisíveis jovens viciados em *crack* que se arriscam diariamente em pontos de consumo. Tanto MV Bill como os outros agora se diluem no embaço da marginalidade. Não podem ser distinguidos pelo sucesso, pelas condecorações de instituições internacionais ou pelos ideais. Todos igualados pelo anonimato.

Continuamos filmando e subindo, até que a gritaria lá embaixo começou e o corre-corre também.

-Vombora Felha. Vombora.

(...) Eu já devia estar na metade do prédio, quando uma onda de gente surgiu vindo no sentido contrário ao meu. Acompanhei o fluxo e comecei a subir também. Não sabia nem a razão, corria em silêncio. Eu não tinha mais certeza do andar em que

eu estava, não sabia se daria para pular. (...) A avalanche de drogados me levou e continuei subindo. Até que chegou o meu limite. É que a partir de um certo ponto a escada era lacrada. Agora era esperar os acontecimentos. (...)

Começou outra tortura, os gritos dos policiais mandando o povo descer e prometendo que matariam todos que não descessem. No meu andar, ninguém atendeu. Eu que não seria o santo. Até que, uns trinta minutos depois, eles chegaram no andar de baixo e todos escutamos os gritos das pessoas, principalmente das mulheres.(...)

Eu tinha esperança de que eles desistissem de nós. (...) Os coturnos dos PMs batiam nos degraus, eram eles chegando. Sentei ao lado de duas garotas, estava escuro, era longe da janela. Encostei as costas na parede, escondi o rosto entre os joelhos e aguardei a ordem de levantar. Pá, pá, pá, pá... Era a porrada estancando nos nosso companheiros de andar. Os policiais gritavam feito loucos.

- Sua cambada de viciados... Vão procurar trabalho, seus putos! – E toma-lhe porrada de cassetete de madeira e de borracha!

Até que vieram para o nosso lado. A primeira porrada foi na garota que estava do meu lado esquerdo. Ela gritava como se fosse morrer na hora! Eles não aliviaram.

Depois em mim, senti a primeira porrada nas minhas costas, que estavam curvadas. Eles bateram mais, levantei a cabeça para evitar que quebrassem a minha espinha e aí foi o meu pecado. Eles deram uma porretada na minha cabeça e o sangue desceu na hora. Não senti dor, só uma dormência. Senti algo quente escorrendo no meu rosto.

Aí não! Vou levantar e encarar esses caras! Pensei nisso, mas era melhor ficar ali mesmo, ninguém, encarou, todo mundo apanhou na moral. Talvez até tivessem matado alguém em algum outro andar. (Atahyde, 2006. p.p. 37-38)

Se identificamos no documentário certo diferenciamento do sujeito MV Bill do “outro”, caracterizado no personagem “falcão”, referência metonímica de todos os meninos envolvidos com o tráfico de drogas, tal impressão se desfaz na análise discursiva da narrativa. A alteridade marcada no filme pela posição ocupada por MV Bill de observador que busca mostrar uma realidade que é segregada em espaços de exclusão dá lugar à identificação com o mundo retratado a partir do compartilhamento de experiências. A cena que descreve o envolvimento de MV Bill em uma ação de repressão policial a usuários de droga insere, ainda que momentaneamente, a figura do autor em uma parte do corpo social a qual ele não pertence: a dos excluídos. Ainda que alguns traços de identificação entre MV Bill e os excluídos sejam mantidos – a origem social, a cor, não se pode deixar de identificar o distanciamento entre ele e o “outro”, na medida que não faz parte efetivamente da realidade dos jovens envolvidos com o tráfico de drogas.

Nesse sentido, nem a cor nem a origem social impediram MV Bill de romper os limites da invisibilidade. O prestígio que alcançou com a carreira artística o opõe aos demais sujeitos jovens, negros e residentes em comunidades carentes que seguem invisíveis para uma classe da sociedade.

Ainda que paradoxal, a alteridade marcada por determinadas situações que compõem o sujeito MV Bill só pode ser percebida a partir do reconhecimento desse

sujeito como pertencente a um grupo de “outros”, marginalizados socialmente mas que, pelo multiculturalismo moderno, obtiveram voz.



O documentário, ao evitar a limpidez das imagens e a linearidade das ações testemunhadas, parece afastar-se do efeito hiper-realista que a nitidez apresenta como impressão causada no longa-metragem ficcional *Cidade de Deus* (2002).

No início do vídeo, MB Bill diz que o documentário retrata a vida de pessoas invisíveis, que não estão nas estatísticas e que, talvez, façam parte delas após morrerem. A tentativa, segundo o autor, é revelar os problemas ocasionados pelo tráfico de drogas e pela violência em áreas urbanas brasileiras, principalmente aqueles vividos por crianças aliciadas pelo narcotráfico, a partir da perspectiva deles, como vítimas na realidade social. A diferença entre o projeto de MV Bill e

Celso Athayde e as inúmeras produções que tematizam objetos semelhantes seria, na opinião de um dos realizadores, o fato de não haver em *Falcão – Meninos do Tráfico* a “glamorização” da criminalidade. De fato, o filme busca menos o espetáculo que a descoberta por diferenças entre a massa de pobres e negros, homogeneizada pela visão da sociedade. Busca desvelar, tirar da invisibilidade aqueles que, deliberadamente, assumem sua marginalização em relação à sociedade. MV Bill intenta permitir a essas pessoas o acesso à cidadania mediante a palavra, a voz. “*Já é tempo de sairmos do pequeno território que ocupamos para nos apresentarmos no panorama social do país como pessoas conscientes. Como cidadão que somos.*”

O projeto, um híbrido de cinema, televisão e narrativa textual, apresenta uma outra questão que talvez não estivesse tão presente nos debates que promoveram o filme: qual é a condição dos realizadores em relação aos espaços que retratam? MV Bill e Celso Athayde são negros, oriundos de grandes favelas cariocas, conviveram na infância com os problemas de violência e tráfico de drogas que apresentam no trabalho. No entanto, suas trajetórias de vida são diferentes daquelas que eles documentam. Por mais que se incluam na problemática discutida, são dois jovens de sucesso, reconhecidos nacionalmente por seus trabalhos artísticos e que podem falar por si. É contrastante a invisibilidade dos falcões, na vida e pelo esfumaçamento de suas faces – por questões jurídicas e de segurança – em todas as aparições no filme e no livro. Ao telespectador fica a impressão de que MV Bill é tão distante daquela realidade quanto o próprio observador externo, ainda que se faça um grande esforço para incluir o autor dentro da perspectiva das minorias excluídas no país.

MV Bill também é um “outro” em relação aos meninos do tráfico, mesmo estando próximo daquela realidade e apesar de viver num espaço de exclusão como a Cidade de Deus.

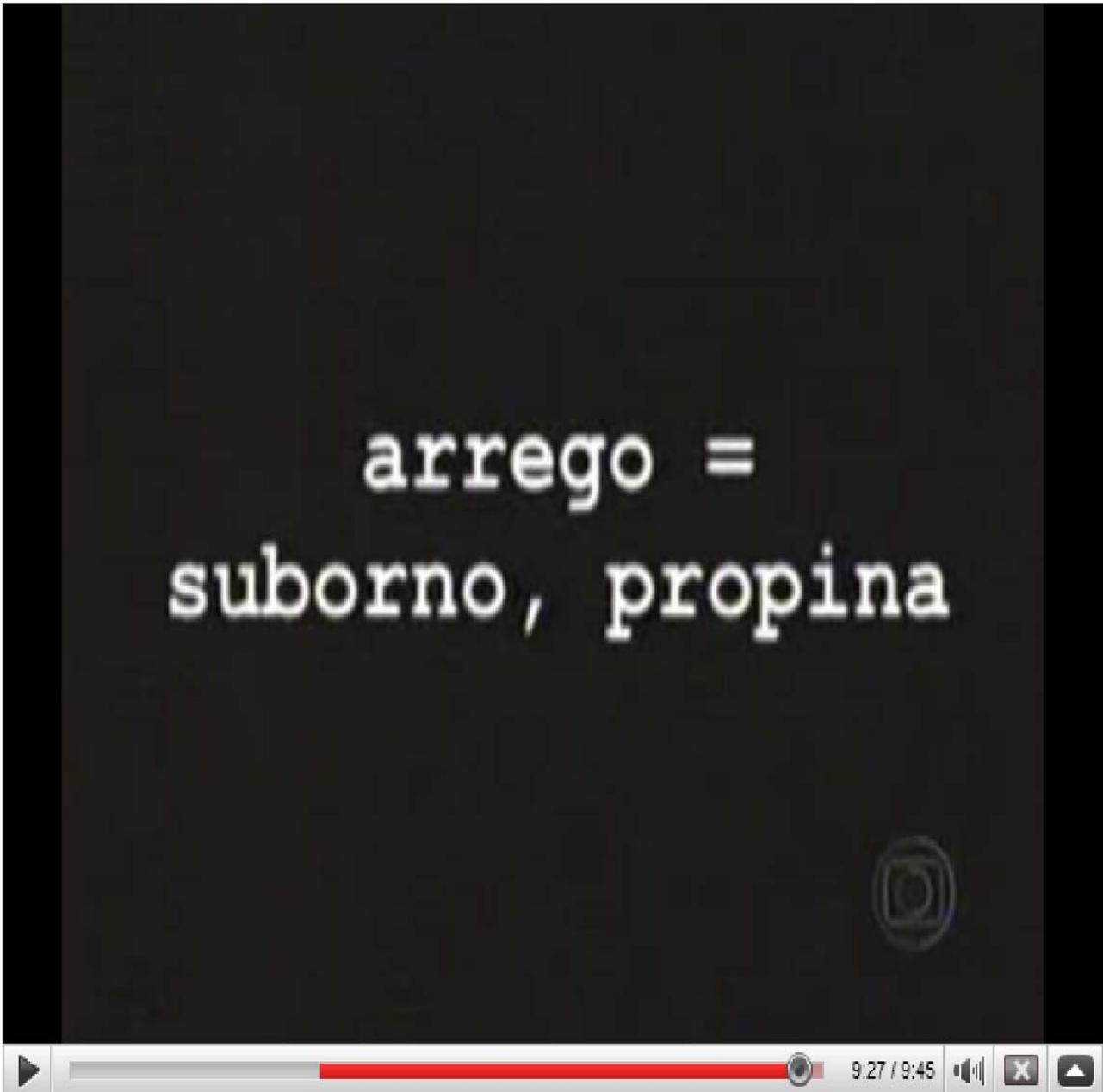
(...)todos insistiram na validade do documentário para entender melhor o que se passa com "eles", sob o argumento de que há uma enorme distância entre a vida deles e a nossa. E é aí que entra a contradição: a distância nunca é encarada como distância, mas posta de lado. Volta-se à estaca zero, pois o entendimento deveria se produzir após o esforço (necessário, incontornável) de *percorrer* essa distância. *Falcão (Meninos do Tráfico)* ainda não a percorreu, talvez bloqueado, nessa versão para a TV, pelos infelizes atalhos que o meio – e o canal – às vezes exige. Ao legendar a fala dos meninos, por exemplo, o programa não buscou entendê-los,

mas apenas opor a eles uma norma de linguagem, ou mesmo invalidar sua forma particular de expressão. O resultado é uma espécie de sobre-outro, uma alteridade inflacionada – um lugar a ser desconstruído ao invés de uma experiência a ser partilhada²¹.

²¹ Oliveira Jr., Luiz Carlos *O medo da tv diante da imagem*. Contracampo – revista de cinema. In: <http://www.contracampo.com.br/79/tvmedodatv.htm>







Polêmico e provocador, “Falcão” dividiu opiniões sobre a função social que cumpriria ao evidenciar a realidade de crianças envolvidas com o crime. A obra foi considerada um marco do jornalismo documental por críticos e entidades ligadas à garantia de direitos humanos, e também, segundo Amir Labaki uma “esticada reportagem sensacionalista”, que não passaria de “palavras, palavras e palavras” sem efetividade. Porém, há uma indiscutível contribuição do filme para a discussão sobre a iniciativa de grupos excluídos registrarem e exporem suas realidades como propostas de transformação dos quadros sociais vigentes. Tal iniciativa estaria

presente na música, na literatura, no cinema e nas artes plásticas de forma muito peculiar e incisiva.

2.1.3 Manual prático do ódio: narrativa especular ou romance-verdade.

Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o Manual prático do ódio é uma ficção. O autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso significa – do ponto de vista do assassino. Este romance conta a história de um grupo que planeja um assalto, mas também fala de outros medos e mistérios universais, de toda essa gente que ama e odeia, em explosivas proporções.

Assim é apresentado o romance Ferréz, a terceira lâmina, segundo definição do próprio autor. Seguindo a trilha de seu segundo livro *Capão Pecado, Manual prático do ódio* (2003) se propõe um “retrato sem artifícios” da realidade. Propõe também “amorosamente decifrar o cotidiano da periferia” da cidade São Paulo, construindo uma narrativa marcadamente autobiográfica embora ficcional. O compartilhamento das experiências narradas, o testemunho das violências representadas e a convivências com personagens ficcionalizados na obra dão a Ferréz o *status* autorizado de porta-voz da periferia.

A apresentação do livro traz um recado aos que o desafiaram, um subtexto que talvez não possa ser decifrado de imediato pelo leitor, ou que não tenha sido a ele direcionado. Uma mensagem aos críticos que não creditaram ao autor confiança para que um terceiro trabalho fosse realizado? “*Aos que conspiraram e torceram pela minha queda, nada mais justo que apresentar a terceira lâmina, o Manual prático do ódio está aí, fortificando a derrota dos que atentaram contra mim e os meus.*”

A impressão marcante que surge no início do livro é a contundência do autor em trazer para o texto imbricações com a realidade, antes de iniciar a narrativa. O prefácio do livro é uma relação nominal supostamente de vítimas da violência na periferia:

Os familiares e amigos choraram por:

Alexandrina
 Antônio Ferreira
 Gilberto Ferreira da Silva
 Alberto Felix Costa
 Conceição Coura Cotta
 Marquinhos (1 dasul)
 Wilhiam
 Dunga (1 dasul)
 Pilão (1 dasul)
 Britz
 China
 Bichinho São Paulino
 Anderson Car
 Fabinho Indio
 Tatá (1 dasul)
 Adilção Corinthiano
 Hernandez
 Rodrighinho (1 dasul)
 Bianco(1 dasul)
 Gilmar (Alvos da Lei)
 André (Conexão Carandiru)
 Diogo da rua 10
 Paulinho
 Seu Lula (Evandro)
 Lobão
 Billy (C.X.A)
 Felix (Coban)
 Dona Cida
 Minhoca
 Luizão
 Joá (Benedito)
 Lélo(Natal)
 Monstequier (Natal)
 Nego Du (Negredo, 1 dasul)
 Dona Jacira

Quem seriam essas pessoas homenageadas pelo autor? Por que elas são apresentadas, sem serem explicados os dados de suas supostas mortes? Suas histórias de vida que inspiraram as tramas desenvolvidas na narrativa? Novamente o autor parece escolher o destinatário da mensagem e deixar o leitor sozinho, sem pistas que o ajudem a decifrar quem são os interlocutores dos dois textos que abrem o romance. Mas, ao longo da narrativa, ficam claras as vozes do discurso e o diálogo com o leitor acontece.

Ferréz, ao assumir-se deliberadamente como um delineador de identidades e espaços marginalizados, estabelece uma estreita relação entre o testemunhal e o ficcional, traçando o perfil do cotidiano da favela a partir da perspectiva interna de um observador inserido no meio que retrata. A narrativa cria um discurso polifônico ao apresentar as várias vozes presentes nas enunciações dos personagens, diversas vozes que assumem o tom de revolta e protesto presente no livro.

Manual prático do ódio conta a história de Régis, um dos protagonistas da narrativa que revela uma personalidade paradoxal e distinta dos demais personagens: está no mundo do crime e deseja ter um sítio para aproveitar a vida com a família. Para realizar seu plano de vida, Régis investe tudo o que ganha em armas. Não alimenta apenas os anseios imediatistas que norteiam os seus parceiros, pois tem sonhos mais complexos e não concebe permanecer no mesmo lugar onde está. O crime é sua alavanca e única possibilidade de romper o *statu quo*, dando-lhe dinheiro para gozar um futuro abastado, com rendimentos na caderneta de poupança e um negócio para administrar, como um mercado ou um posto de gasolina.

(...) Enquanto comia, lembrava da casa de Célia, uma mulher que ele conhecera em Osasco, quando acordou pela primeira vez na casa dela, teve uma surpresa, café da manhã na cama, chique demais, para uma mulher que trabalha num posto de gasolina, a humilde Célia fazia com que ele se sentisse muito bem e sua casa tinha um clima de interior em plena periferia, e aqueles momentos na casa de Célia lhe trouxeram novamente a vontade de ter um sítio, onde com seu filho e esposa curtiriam o que há de melhor na vida, talvez seriam até uma família exemplar. (Ferréz, 2003, p.13)

O sonho de Régis, por um instante, parece um esforço do autor em humanizar a figura do criminoso em seus momentos de reflexão a respeito do futuro, tempo verbal quase nunca mencionado por quem sabe que a vida no crime é curta, e que clandestinidade não permite certos anseios, como conta bancária e imóveis. No entanto, a busca de Régis não é pelo aprazimento imediato, mas sim pela garantia de uma perspectiva, um destino.

Ser uma família exemplar seria, então, possuir poder aquisitivo e padrão de vida e de consumo razoáveis, não apenas suprir suas necessidades de sobrevivência, mas permitir-se formas variadas de lazer e cultura. O desejo de Régis

é fazer parte de uma classe social privilegiada, com poder de compra e lugar reconhecido na sociedade, como convenciou-se chamar classe média.

No entanto, sua voz em coro com outros personagens da narrativa dispara contra essa mesma classe acusações de usurpação de direitos e escravização:

Era revoltado ao extremo, ultimamente não podia beber, se empolgava e vira e mexe contava as mesmas histórias, os amigos não aguentavam mais suas lembranças sobre o último emprego, falava constantemente que trabalhar para os outros hoje em dia era ser escravo moderno, só virava mixaria. Entre várias histórias falava detalhadamente sobre a época em que trabalhava de ajudante de pintor, os filhos do patrão na piscina, rindo, tomando suco de laranja ou chocolate em caixinha, a mãe dos meninos ficava lendo embaixo da árvore no jardim, os filhos eram vigiados pela empregada. Não cansava de narrar aos amigos de cerveja que o teto da garagem era enorme, muito trabalho, também o patrão tinha mais de cinco carros. Celso Capeta falava e começava a comparar a casa dos patrões com a sua casa, dizia alto que na casa deles tinha piscina, hidromassagem, e na sua córrego fedorento, chuveiro com extensão queimada. (Ferréz, 2003, p.p 18-19)

A denúncia latente na comparação do personagem entre sua vida e do patrão faz o contraponto entre a realidade da favela e a da classe média, que permeia toda a narrativa:

(...)vai em direção ao velho fogão branco de quatro bocas que ganhara quando casou com Juliana, pega um prato no armário que comprou nos bons tempos em que era registrado, coloca arroz e chuchu, era o que tinha para comer e José Antônio nunca foi homem de reclamar, senta-se na poltrona, entre uma garfada e outra olha para toda sua casa, observa os blocos sem chapisco, observa as telhas que precisam de uma pintura, vê os fios pendurados e já cheios de teias de aranha, observa por último o piso vermelho e já tão desgastado, se levanta calmamente, apóia o prato com amão direita e com a esquerda liga a televisão, se lembra que pagou a TV durante dois anos, mas tinha orgulho do aparelho, como ela era linda, a coisa melhor que tinha em sua casa, 29 polegadas, definição de cinema, só o controle havia quebrado, mas um dia ele iria comprar outro.(...) (Idem, p. 38)

Se em *Subúrbio* (Bonassi, 2006) percebemos a decadência, a miséria e desilusão narradas pela sensação de falta de sentido para a vida que compõe seus personagens, e a interessante relação de interação e completude que os mesmos guardam com seus objetos, gastos, corroídos pelo tempo, mas como se fossem uma

parte de si mesmos, relações metonímicas que estruturam o romance, os personagens de *Manual* estabelecem com os objetos uma relação distinta. Ferréz representa a invisibilidade a qual estão sujeitos os personagens do romance e sua principal característica: o inconformismo. Não adaptação à condição de vida dos sujeitos representados no livro e isso é evidenciado pela descrição da carência em oposição ao anúncio do desejo. Os personagens falam de tudo aquilo que ruiu, que falta ou que se gastou com o tempo e também expressam o desejo, o propósito em suprir o anseio por objetos que cobiçam.

Nego Duda acordou cedo naquele dia, muito calor e pouca ventilação na casa feita em mutirão por seu pai, que nesse dia fazia 54 anos de vida, Nego Duda pelo menos ia dar os parabéns para o velho, seu irmão não, certamente nem lembraria da data, estava muito ocupado enchendo o carro de mulher e a barriga de cerveja, nunca reclamou de nada, nunca culpou ninguém, sabia que desde que sua mãe faleceu as coisas já tendiam a piorar, mas o pai fazia de tudo para que não faltassem as coisas básicas para casa, não era de muito luxo, mas sentia uma dor que não sabia explicar, os comerciais da TV, os desfiles de roupas, as mulheres sempre ao lado dos homens que tinham dinheiro, ele queria ter tudo isso também, ele queria algo além do paozinho e do café já morno(...) (Ferréz, 2003, p. 39)

Querer algo além parece ser a grande motivação para o crime em quase todas as transgressões cometidas pelos personagens. Desejar tais objetos: carros, televisores modernos, motocicletas, roupas caras significa a não conformação com a falta, a carência e a compreensão de que o objeto material que ambicionam é o salvo-conduto para uma outra perspectiva de vida, a do reconhecimento dentro da sociedade.

Os personagens ponderam sobre suas condições sociais e assumem a revolta de não fazerem parte de uma sociedade que os exclui. A inserção na classe social que os excetua, no entanto, não se dá pelo contrato social do trabalho ou pela prestação de serviço, mas por meio da relação com os objetos de consumo, relação de poder capaz de legitimar identidades como consumidores.

Todas as referências a bens de consumo feitas no texto (marcas de motocicletas, de carro, de roupa) levam à reflexão sobre a idéia de que a organização social e o universo simbólico das sociedades modernas se constituem

sobre a praxe do consumo, pois a forma de aquisição dos sujeitos pode determinar não só sua ambiência como seus hábitos.

O consumo seria, então, um formador de identidades, regulamentador de relações sociais e um pacto tácito capaz de reunir sujeitos de um mesmo grupo no circuito das significações compartilhadas por meio dos objetos consumidos, não necessariamente segundo a utilidade do produto, mas por um valor simbólico imposto ao objeto. Assim, consumir seria um mecanismo de integração social capaz de agregar valor ao indivíduo que partilha do grupo consumidor, sendo que o não compartilhamento de tal mecanismo condenaria o sujeito ao isolamento. Segundo Renato Ortiz (2002), as regras de socialização impostas pelo consumo são substitutas das relações solidárias e orientam o comportamento do sujeito contemporâneo.

Uma ética do consumo não deriva apenas de necessidades econômicas. É preciso que ela se ajuste às relações determinadas pela sociedade envolvente e, simultaneamente, seja compartilhada pelos seus membros. Com o advento da sociedade urbano industrial, a noção de pessoa já não mais se encontra centrada na tradição. Os laços de solidariedade se rompem. O anonimato das grandes cidades e do capitalismo corporativo pulveriza as relações sociais existentes, deixando os indivíduos “soltos” na malha social. A sociedade deve, portanto inventar novas instâncias para a integração das pessoas. No mundo em que o mercado torna-se uma das principais forças reguladoras, a tradição torna-se insuficiente para orientar a conduta. Uma dessas instâncias é a publicidade, pois cumpre o papel de elaborar o desejo do consumidor atomizado, conferindo-lhe uma certa estabilidade social.²²

Não apenas Régis, mas outros personagens de *Manual* como Lúcio Fé, Celso Capeta, Aninha, Mágico e Neguinho da Mancha na Mão buscam a realização de suas vidas em um único plano, um grande assalto que lhes renderia muito dinheiro. Régis planeja ganhar dinheiro suficiente para um dia repousar em seu sítio, administrando seu próprio negócio. Seu ideal de felicidade está na aquisição de um patrimônio e para dar conta de alcançar essa aspiração é capaz de qualquer ato violento. Os meios justificam o fim, quando o fim de tudo é a felicidade completa por

²² Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 2000. p.119-120.

ser bem sucedido. O consumo aparece, também, para Régis, como ícone de uma felicidade adiada, quando ocuparia o *status* almejado.

O texto que compõe a orelha do livro dá ao romance o epíteto de narrativa especular, retrato da realidade. Ainda que Ferréz busque rigorosamente a verossimilhança ao retratar o universo da periferia, os hábitos dos moradores das favelas, a dicção peculiar dos criminosos, não há um retrato da realidade, mas sim um esboço do real compreendido na tentativa de representar experiências testemunhadas ao longo de três anos e condensadas no romance.

Dependendo do olhar que desvela as histórias, *Manual prático do ódio* pode permitir tanto o reconhecimento do “outro” e a produção de sentidos e de encontros do indivíduo consigo mesmo e com os mundos que o cercam, próximos ou distantes. Ouvir as diferentes vozes que circulam no texto permite ao leitor confrontar esses diferentes mundos e analisar contextualmente os sujeitos da narrativa, compreendendo-os como o “outro”, e reconhecendo-se como “eus”. O texto pode ser, então, ser um espaço de reflexão acerca das hierarquias sociais, das estruturas de poder cristalizadas, e outros problemas que inquietam o espaço coletivo e, muitas vezes, tendem a banalizar determinadas desigualdades sociais.

O reconhecimento do “outro” como parte de um complexo sistema que conjuntura múltiplas identidades, a sociedade, é um primeiro passo para compreender a narrativa como representações sociais e não, fundamentalmente, um retrato da realidade.

O efeito que a história de *Manual* deseja contar pode, então, chegar aos seus receptores de forma diferente. Cada indivíduo possui elementos de mediação presentes em suas trajetórias, e são esses elementos que traduzem, distintamente em cada indivíduo, as vozes que falam no texto.

No caso de Ferréz, a realidade é representada a partir do ângulo de quem a experimenta – o morador de uma favela, mas seguramente não se limita a aos receptores do mesmo espaço, embora em entrevista a um periódico ao autor defina seu público como aquele oriundo de espaços de exclusão:

Deixa eu te contar um caso que aconteceu esta semana, aí você vai ver quem é meu público. Esta semana chegou um garoto do Maranhão. Ele saiu de lá, pegou um ônibus (sic) e veio aqui só para pegar na minha mão. Isso aconteceu. Daí você vê onde está chegando o meu livro. O cara chegou aqui e disse que me enxerga como uma saída. Isso me deixa muito contente. Meu público é o garoto no farol que

chega, me reconhece e diz que meu livro é “muito louco”. Meu público é aquele que quando eu vou gravar uma entrevista, a “tiazinha” que vai servir o café chega e diz que o marido, porteiro, comprou o livro. E este é um pessoal que não compra livro, eles têm outras prioridades, e quando isso ocorre, vejo que eu cumpro uma missão.²³

Fora de uma análise crítica que considere o contexto narrativo, o texto talvez se perca em uma tentativa pedagógica de mostrar ao receptor que a realidade, crua e recortada, é revelada por uma identidade autorizada, o porta-voz dos sujeitos excluídos pela sociedade e que só poderiam romper a invisibilidade mediante a chancela do autor-morador-da-favela. O direcionamento do público poderia ser uma fala política que intentasse doutrinar seu leitor, morador da favela, excluído socialmente. Mas se a literatura é o canal escolhido para retirar do gueto as reflexões sobre a exclusão social e retumbar um discurso-protesto sobre temas sociais polêmicos, ela deve, então, pretender outros modelos de análise, como por exemplo, a recepção por parte de um público que finge não notar que esses temas existem e insiste em não olhar para a realidade contemporânea.

Ferréz discute a função de sua literatura como uma tentativa de intervir nos processos culturais a fim de transformar a realidade presente.

Nós somos muito massacrados quando fazemos “literatura engajada”. E eu faço ainda literatura “engajada” e “marginal”. Muita gente acha piegas, mas estão lá no apartamento nos Jardins, ganhando pensão da mãe, tomando whisky. Moleques pseudo-intelectuais imitando Bukowski, apesar de ele ter morrido há tanto tempo e ter escrito sobre uma realidade que não é a deles. E depois eles vêm me dizer que eu sou piegas? Eu sou revoltado com isso. Vejo escritores que não têm compromisso com a família e falam que não têm que ter mesmo. Se for para ser assim, os moleques aqui da minha rua poderiam ser escritores também. Eu fico muito chateado quando vejo pessoas que poderiam escrever, fazer carreira, virem me condenar por fazer a minha. Eu estou tentando mudar minha realidade e a vida de quem esta a minha volta, pelo menos.²⁴

A fala de Ferréz traz à baila a questão da legitimidade na representação de cotidianos violentos e identidades marginalizadas. Em *Ver e Imaginar o Outro* (2008), Regina Dalcastagnè, afirma que a voz dos marginalizados é anulada por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que anseiam falar por eles e em nome deles,

²³ “O livro sai como se fosse um rap” In: <http://www.revistaparadoxo.com>, em 05 de abril de 2005.

²⁴ Idem.

mas que, por vezes, esse silêncio é quebrado pela produção literária dos próprios integrantes dos espaços de exclusão, como é o caso de Ferréz. Segundo Regina,

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.

A fala proferida em *Manual prático do ódio* é particularizante por ser também a voz da experiência. O autor constrói a narrativa descrevendo muitas vezes ações as quais testemunhou. Diferentemente de seu segundo romance, *Capão Pecado*, cuja narrativa é redobrada pela inserção de blocos de fotografias de pessoas e áreas da favela que serve de cenário para o romance, *Manual* recorre à caracterização de personagens e lugares a partir da descrição detalhada dos elementos constituintes da trama, como recurso capaz de tornar o espaço narrativo universal, sem identificação específica com a favela que serviu de laboratório para o autor. Convivendo por mais de dois anos com protagonistas reais de histórias de inspiraram o livro, Ferréz relativiza nas páginas da narrativa as práticas de violência e de reflexão sobre a condição social a que estão submetidos os sujeitos de *Manual*:

Ela andava bem malandreada, é verdade, mas não se achava tão estranha assim, deviam saber pelo rosto, com certeza o seu mostrava todo o sofrimento que passou na Bahia.

Aninha sabia que estilo de bandido ninguém pode esconder, Aninha gostava de ostentar, e um dia ia ter muito dinheiro para não a olharem mais assim. Deixou de lembrar, estacionou o carro que pegou emprestado com Mágico em frente a uma clínica de estética, preparou a arma, entrou na loja e mandou todo mundo deitar no chão.

Sempre que terminava o assalto pensava que do mesmo modo que Cristo, um verdadeiro revolucionário, sempre está do lado dos menos favorecidos, estaria a seu lado, e se o povo é a maioria, essa maioria é composta por minorias, então Cristo teria que estar presente em tudo que fazia, pegou o produto do roubo, colocou nas sacolas e foi pra casa, era assalto pequeno, parou no posto, abasteceu o carro, comeu um lanche e sorriu, afinal era só para quebrar a rotina, só para amenizar a dor. (Ferréz, 2003, p.57)

A insatisfação com a realidade motiva cada ato criminoso dos personagens do livro, e cada violência praticada é acompanhada de uma reflexão sobre as dificuldades enfrentadas por aqueles que moram em favelas, não têm empregos formais e não desfrutam dos benefícios esbanjados pela classe média. No universo

construído por Ferréz, os bandido – inimigos da lei – não rivaliza com a polícia, mas compactua com o poder instituído.

Régis era um cara que por sua fama nunca teria problemas no bairro, esse era seu pensamento, afinal em pro DHPP ele havia sido ponderado, foi preso, mas durante todo o percurso não deixou nem um minuto de bater boca com os policiais, uma semana depois estava do bairro novamente, com o rosto conservado, sem uma cicatriz, a conta bancária no vermelho. (...) com PMs ele nem se preocupava, pois achava que na polícia militar do estado de São Paulo eram todos de um nível bem abaixo, e facilmente compráveis com notas de 50 reais, e tinha em sua cabeça que no final eles todos ficariam debaixo da bota do ladrão beneficente. (Ferréz, 2003, p.p. 14-15)

A figura nociva que é a todo o momento confrontada e é a classe média, aquela que detém o poder de consumo, as melhores casas, as mulheres mais bonita, e que inspiram a revolta dos que vivem à margem de tudo isso.

Naquela dificuldade toda seu pai ainda bebia, mas Nego Duda não implicava com o velho, sabia que cada um amenizava a sua própria dor de alguma forma, e o velho não conseguia mais viver na realidade, ela era dura demais, Nego Duda tinha pego algum dinheiro trabalhando numa obra há alguns meses, mas o serviço não durou, o gato, como eram apelidados aqueles que pegam o serviço para contratar pões, estava sempre trocando de funcionários, Nego Duda aprendeu muito na construção civil, aprendeu que os bacanas donos das construtoras não registram ninguém, aprendeu que os prédios são erguidos por peões como ele, que sem registro e sem garantia de um convênio ainda recebiam bem menos que o devido(...) Ele sempre foi revoltado com os bacanas. (Ferréz, 2003, p.40)

De modo contundente, a narrativa de Ferréz convoca em suas falas os temas que contemporaneamente pontuam muitas produções artísticas: a exploração de crianças pelo narcotráfico, o fascínio que os traficantes exercem nas jovens das comunidades, a brutalidade dos confrontos entre traficantes e as incursões da polícia nas favelas. A falência do Estado em garantir as mínimas condições de sobrevivência culmina na desesperança, e na violência testemunhada diariamente.

3. O DOCUMENTÁRIO COMO DISCURSO DAS MINORIAS – EVALDO MOCARZEL NO FRONT DA MISÉRIA.

No quadro de representações sobre espaços de exclusão como o da favela, até as primeiras décadas da segunda metade do século XX formaram-se menos reflexões sobre a condição de sujeitos marginalizados que “tipos” constituintes do *ethos* dos personagens de seu universo como estereótipos da cultura popular, marcando o distanciamento entre a favela e a cidade. Daí a importância de situar-se no curso dessas representações e discursos a aproximação da teoria cultural com os temas inerentes a espaços de exclusão, assim como o início de uma perspectiva cinematográfica voltada para o essencial, e não apenas ao objeto.

A abertura para o ritmo e pulsação do mundo, e, de preferência, para o mundo dos excluídos, dá o tom desta produção. Da geração cinemanovista, Paulo Cezar Saraceni é o primeiro a se aventurar, ainda em 1959, nesta direção com o pioneiro *Arraial do Cabo*, documentário sobre uma colônia de pescadores. *Arraial do Cabo* deve ser considerado como marco na filmografia cinemanovista. *É o primeiro documentário no qual sente-se com intensidade a atração pela imagem do povo, por sua fisionomia.* (RAMOS, 2004, p.83. Grifo nosso)

O ciclo revolucionário do cinema brasileiro que se abriu no fim dos anos 50, com o aparecimento de Nelson Pereira dos Santos, e que culminou nos anos 60 com o movimento do Cinema Novo é observado por alguns intelectuais como o fenômeno do modernismo tardio, “como se a Semana de 22 chegasse ao cinema”²⁵. Para Cacá Diegues, esse ciclo só se encerraria na década de 80 do século passado, com o fim da Embrafilmes. O arrefecimento da produção cinematográfica duraria, então, até o início da década de 90, quando a criação da Lei do Audiovisual permitiria a retomada da produção de longas- metragens no Brasil, como já demonstrado em outro momento deste trabalho.

Com a retomada, houve uma coincidente apropriação de temas sociais já retratados pelo cinema novo que levaram a associações entre as produções da década de 90 e 60, e que são discutíveis para alguns cineastas:

²⁵ Cacá Diegues In: NAGIB, Lúcia. O Cinema da retomada. p.179)

Confesso que não tenho lido muito ultimamente sobre o cinema, mas esta ponte que se faz entre o cinema de 1994 para cá com o Cinema Novo é equivocada. Vincular o cinema atual com o cinema dos anos 60 usando a temática nordestina é extremamente generalizador. Um filme como *Central do Brasil*, por exemplo, possui vínculos estéticos fortíssimos com o tipo de representação e impositação estilística da Vera Cruz. Posso até concordar com aqueles que dizem que o diretor possui ligações estéticas e admira o trabalho de Glauber Rocha ou Nelson Pereira dos Santos. Mas o que vejo de próximo entre o cinema dos anos 90 e o Cinema Novo – característica estética, fruto de uma impossibilidade econômica, muito mais que uma opção estilística – seria a produção pobre dos filmes. (BERNADET, 2002, p. 112)

A diferença estabelecida nos anos 90 é justamente a polifonia presente no celeiro de discussões sobre inclusão/exclusão social, e a constante contribuição da teoria cultural para esse debate. No panorama nacional contemporâneo, campos de saberes distintos compartilham interpretações dialéticas sobre as diferentes situações de exclusão e marginalização, e a investigação desses temas compõe a agenda atual da indústria cultural em produções audiovisuais, literárias, jornalísticas e de outras mídias, assim como freqüente abordagens teórico-científicas. No que tange ao cinema nacional, vimos um movimento crescente de realizações de temáticas realistas visando ao descortinamento de situações de *apartheid* socioespacial, alteridade e marginalização de sujeitos, estendido à observação sistemática da mídia, de intelectuais e, mais recentemente, da academia.

Outro importante tópico da discussão sobre o próspero panorama de temáticas sociais é o posicionamento ético dos debatedores e o tratamento estético dado às representações desses temas. Se o mote continua sendo o mesmo desde o século passado: a miséria e o miserável, a diferença perceptível é o fato de as representações desses temas nas últimas duas décadas assumirem um discurso mais contundente, muitas vezes em tom de denúncia, tomando para si um caráter de utilidade social. Porém, não cabe a afirmativa de que a cinematografia contemporânea esforça-se de todo para cumprir papel de “porta-voz” de minorias excluídas, nem de que esse deve ser o seu papel. Em muitas produções audiovisuais e fotográficas recentes o interesse pelo “outro” não ultrapassa o limite da curiosidade, fator que fomenta um comércio cada vez mais rentável e sequioso por imagens de sujeitos marginalizados socialmente.

Eis a ardilosa empreitada: tratar de exclusão/inclusão social de espaços e sujeitos em representações artísticas sem incorrer no risco de uma abordagem reducionista do tema. Muitas reflexões críticas a respeito dessas realizações pautam-se no questionamento sobre a condição da obra enquanto “socialmente necessária”, uma vez que se interessa por representar problemas sociais.

Recorrentes debates acerca da produção audiovisual contemporânea, sobretudo a documental, enveredam por perquirições que se ajustam também à produção literária recente, no que diz respeito à representação/reprodução dessas realidades sociais. Diversas produções cinematográficas e literárias percorrem caminhos limítrofes entre a ficcionalidade e a realidade, focalizando referências estabelecidas em cotidianos socioculturais. Um dos exemplares dessa discussão, o *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentários*, principal evento latino-americano sobre documentário, que há dez anos traz à tona reflexões acerca de questões que incidem sobre o pensamento presente nos estudos cinematográficos, literários e sociológicos contemporâneos, e sugere o mote para o debate: O que é verdade? O que legitima a verdade da/na obra? Ou ainda: o que não é verdade?

A realidade, então, invade a cena, movida por uma tendência de aproximação do público à banalidade pungente de cotidianos de subúrbios e favelas. O olho da câmera atravessa a vulgaridade dos fatos para revelar sua complexidade. Os eventos que ordinariamente repetem vítimas e verdugos nas ruas da cidade são analisados pelo ângulo antropológico da câmera, estimulando uma crítica mais reflexiva sobre a realidade social, como afirma Amir Labaki:

Com filmes como este, os recentes *Notícias de uma guerra particular*, *Ônibus 174*, *O Prisioneiro da grade de ferro* e *Justiça*, a chaga dilacerante da explosiva criminalidade brasileira finalmente pauta análises audiovisuais matizadas e complexas. O Brasil das ruas, morros, delegacias, tribunais e cárceres incomoda também em nossas telas. Já era tempo. (LABAKI, 2005, p.197)

Incômodo parece traduzir coerentemente a relação que se estabelece entre público e obra e também sugerir ainda outra questão: o que incomoda na imagem é a crueza da própria imagem ou o fato de ela mostrar o “outro”, invisível até aquele momento? A violência imprimida na imagem do documentarismo contemporâneo retoma uma questão essencial presente no manifesto *Eztetyka da Fome* (1965), de

Glauber Rocha, que é a necessidade de explicar e superar a miserabilidade a partir de uma estética da violência expressa pela brutalidade da pobreza e não pela sua “glamourização”, sendo necessário “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento” (BENTES, 2002, p.90).

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino.²⁶

O desconforto da imagem que concede visibilidade ao desconhecido provoca o conflito entre altruísmo e alteridade. Então, continuando o círculo de questionamentos, a produção documental que revela realidades sociais é ativada pelo interesse do público por descobrir o “outro”, ou a investida das produções audiovisual e literária contemporâneas, ao dar visibilidade a esse “outro” retirando-lhe as tarjas, tornando mais visíveis ações cotidianas, estimulou no público a atração por entender esses cotidianos? Para uma ou outra resposta não há apenas um agente, ou um mecanismo específico revelador da inclinação à visibilidade/observação do “outro”, menos ainda um campo definido para explicar a disposição contemporânea ao real; mas inegavelmente o documentário tem contribuído para ampliar a discussão acerca do registro da realidade ou suspensão da invisibilidade.

Há uma sede contemporânea pelo real, um fenômeno que supera os limites do cinema. Os sinais espelham-se pela literatura (“boom” de livros históricos e biográficos e de narrativas híbridas, pela música (rap) e pelo teatro e dança (artes de contato humano direto). Reinterpretar o novo mundo que à nossa frente se coloca, mais instável, hostil e inseguro, tornou-se como nunca essencial. A mídia globalizada não oferece respostas com a densidade exigida. Pior: a câmera jornalística foi como que seqüestrada pelo terrorismo. Neste embate pelo novo *front* do olhar, o documentário, a um só tempo escudo e pausa iluminista, viu-se eleito gênero de primeira necessidade. (LABAKI, 2005, p. 16)

²⁶ Manifesto “Eztetyka da Fome 65” publicado em *A Revolução do Cinema Novo*, edição esgotada. Disponível também em meio eletrônico no *site* www.tempoglauber.com.br

Talvez o interesse busque converter ou satisfazer a (des)crença do “outro” em relação à realidade do universo representado. A última realização do festival coincide com o momento em que, entusiasticamente, a mídia - sobretudo a imprensa - destaca o “boom” do documentário na cinematografia nacional apontando os indícios de uma hiper-representação da realidade nas telas do cinema.

Embaladas por temas como identidades, alteridade, cidadania, ética e roubo da imagem, as discussões sobre a recente produção documental extrapolam a esfera cultural e alcançam a reflexão social e política. Não apenas textos, mas a própria linguagem audiovisual debruça-se sobre seu objeto, e sobre si mesma, para promover um interessante exercício de auto-reflexão.

O florescimento do documentário no Brasil de hoje coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos, marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como os habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (HAMBURGER, *Apud* MOURÃO & LABAKI, 2004, p.199)

Os temas focalizados variam pouco entre violência urbana, dramas habitacionais, miséria e flagelo humano. No entanto, a polarização torna-se quase inevitável. De um lado a lente investigativa que se autodenomina ou propõe imparcial, ética e reveladora da verdade; do outro, os olhos e (talvez) a consciência receptores de imagens de uma “realidade” nem sempre compartilhada ou experimentada.

O debate sobre a postura ética das realizações estéticas traz à arena produções recentes afeitas ao fascínio estético provocado por representações da intolerante miserabilidade nacional. Como representar a miséria e a violência sem espetacularizá-las?

Herdeiro da convicção glauberiana – porém menos incendiária - de uma preocupação constante com a representação da realidade material social do país, o documentarista Evaldo Mocarzel retoma do cinema novo o “compromisso com a verdade” ao exercitar em seu documentário o desprendimento das “pulsões egóicas das idiosincrasias esteticistas”, em prol de uma realização humanista que se

pretende ética ao discutir a estetização da miséria e o roubo da imagem de quem está na absoluta invisibilidade. Longe da aspiração de produzir obras “block buster”, expressão cunhada pelo próprio Mocarzel referindo-se a grandes sucessos de público, seus filmes caminham na contramão da “vampirização” da miséria, funcionando como um espaço de resistência contra a banalização de temas excessivamente recortados da realidade e redundantes em representações massificadas e demagógicas das classes populares.

Iniciando o projeto de uma tetralogia chamada *À margem de São Paulo*, no ano de 2003 Evaldo Mocarzel estreou a primeira parte de sua empreitada apresentando ao público o longa documental *À Margem da Imagem*, que focaliza rotinas de sobrevivência de moradores de rua de São Paulo e gira em torno do questionamento: “a quem pertence o direito da imagem de quem vive à margem das grandes cidades?”

A pergunta engendra profunda ponderação ética sobre a estetização da miséria, e o roubo da imagem de sujeitos postos à margem da sociedade, embora localizados no centro de uma metrópole. O filme teve como base o trabalho de Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e coordenadora do projeto “Aspectos do Design no Habitat Informal das Grandes Cidades”, que pesquisou o modo de vida dos moradores de rua de São Paulo, Los Angeles e Tóquio. Padres e freiras que desenvolvem importante trabalho com moradores de ruas de São Paulo também participaram como personagens do documentário, entre eles a Irmã Ivete, da Organização do Auxílio Fraternal, ONG da qual fazem parte religiosos atuantes na defesa dos direitos das minorias.

O longa foi lançado com poucas cópias pela Mais Filmes no Rio, Porto Alegre e São Paulo, e fez cerca de 2 mil espectadores nas quatro semanas em que ficou em cartaz. O documentário, no entanto, é recorrentemente exibido em universidades por todo o Brasil, em escolas públicas, em ONGs, em instituições religiosas (ganhou a Margarida de Prata da CNBB) e foi utilizado pela Secretaria do Bem-Estar Social da Prefeitura de São Paulo para ajudar na obtenção de verbas no Banco Mundial para um projeto voltado para moradores de rua na Barra Funda, em São Paulo.



Cena de "À margem da Imagem"





Cenas de “À margem da Imagem”

Imerso no panorama contemporâneo que apresenta cada vez mais a tendência de um cinema da distopia - documental e ficcional - onde o desencanto e a perplexidade caminham junto à reflexão sobre tudo aquilo que fracassou, e ainda fracassa no país, o filme de Mocarzel imuniza-se contra qualquer acusação de um certo niilismo provocado pela impotência diante de vários dilemas nacionais, pois não tende à constatação apocalíptica do país a partir da apresentação de suas mazelas endêmicas, mas propõe uma visão crítica responsável sobre a problemática da exclusão social no Brasil.

A experiência realizada por Mocarzel na produção do documentário pode ser vista à luz de uma nova vocação etnográfica, presente no final do século XX, que não se aproxima em absoluto do cinema etnográfico que se fazia desde os tempos das expansões coloniais. A partir das influências do Neo-realismo italiano e a retomada das propostas de Vertov, o cinema documentário moderno se desenvolveu amplamente, reformulando a idéia de *documentação* (Monte-Mór, 2004, p.106.) “para contrapor o filme etnográfico clássico ao documentário”, que culminou em uma redefinição da pesquisa etnográfica no final dos anos 80, feita pelas tendências pós-

modernas questionando as relações sujeito/objeto²⁷. Um importante marco dessa relação sujeito/objeto é o resgate do projeto *Cabra marcado para morrer* dos anos de 1960, feito por Eduardo Coutinho já nos anos 1980, “com a qual inaugura um estilo próprio que nasce da interação do diretor com seu objeto.

O filme etnográfico como registro de aspectos exóticos da cultura vai dando lugar a uma produção documental particular, baseada em casos específicos, que já tem seus fóruns de exibição e debate, que cresce no rastro do interesse renovado pelo cinema documentário e sua diversidade, a partir dos movimentos da década de 1990. (MONTE-MÓR In: TEIXEIRA, 2004, p.113)

Seguindo de perto a tendência inaugurada por Coutinho, Evaldo Mocarzel realiza com seu documentário a experiência de interação com seu objeto, resultado de uma convivência de dois anos do realizador e sua equipe com moradores de rua, para a construção de uma obra pautada na ética. Essa tendência, afirmada em *À margem da imagem*, pode ser pontuada em outras produções em que as realidades, embora duras, não são revestidas de complacência ou paternalismo, seguindo uma “ética da crueldade”²⁸, que não pretende “traduzir” ou “interpretar” a áspera realidade observada, nem enxertar nos registros informações complementares às próprias manifestações do objeto retratado. Não nos parece, também, que o diálogo aberto por Mocarzel tenha como interlocutor apenas o espectador, mas o próprio objeto-personagem, que se torna ativo e discute sobre sua condição de exclusão da sociedade.

Se os primeiros filmes produzidos jamais seriam vistos pelos povos focalizados, realizações como *Notícias de uma guerra particular* estão imediatamente acessíveis aos seus retratados, como parte mesmo das negociações de filmagem. São também filmes como este que estão entre os documentários considerados etnográficos da virada do século, presentes nos inúmeros festivais dedicados ao gênero, sendo absorvidos pela comunidade acadêmica antropológica, apontando não para o passado “enfadonho” do filme etnográfico, mas para uma renovação do documentário, ampliando o seu público, considerando a pesquisa, aprimorando a sua linguagem e os recursos técnicos, reafirmando sua ética e sua arte. (Idem, Op.Cit. p. 112)

²⁷ Sobre a redefinição do cinema etnográfico, ver Paul Hennley, Cinematografia e pesquisa etnográfica, *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.9/2, 1999.

²⁸ Conceito da filosofia de Clement Rosset. Ver *O Princípio de crueldade*, p. 16.

Questão lapidar presente no documentário de Mocarzel, a ética é condição imprescindível para isentar a representação da imagem do “outro” da intenção de expropriação da imagem alheia. Um dos princípios importantes e norteadores dessa postura ética está diretamente relacionada à estilística do Cinema Verdade, que:

continua a dominar hoje o documentarismo brasileiro contemporâneo. Embora não seja um estilo homogêneo, nossas últimas produções documentárias tem um débito evidente para com esta tradição. *Mais importante ainda, a questão ética, central para o fazer documentário, é pensada inteiramente dentro o universo ideológico do Cinema Verdade.* (RAMOS In TEIXEIRA, 2004, p.94. Grifo nosso)

Ainda que não esboce pretensão alguma de ser visto como demiurgo do cinema documental, a transparência e a ética são ideais perseguidos por Mocarzel e fatores responsáveis para que a representação das imagens mostradas no filme esteja afinada com a fala dos próprios personagens. A confirmação da busca por essa consonância aparece no documentário em várias declarações sobre a questão da dignidade e do uso da imagem dos moradores de rua, mas sobre tudo na fala de Irmã Ivete, ao contar um episódio em que o fotógrafo Sebastião Salgado foi impedido de registrar os moradores em sua rotina dentro do centro de convivência por ela dirigido.

Segundo seu depoimento, diante da cena de uma negra cortando frangos com um machado frente a um enorme caldeirão de sopa, o fotógrafo ajustou as lentes fascinado pela imagem, mas foi rigorosamente impedido de fazer a foto de qualquer um dos moradores de rua ali presentes, sob pena de ter sua câmera lançada ao fogo por eles. A justificativa para a proibição é justamente o direito à preservação da imagem e da dignidade daqueles que estão à margem da sociedade; e a permissão para fotografar a rotina de vida daquelas pessoas dependia de uma negociação: *“para fazer uma única foto, ele precisaria antes conviver com eles na sopa”*. “Nós já somos muito explorados na imagem. Eles vêm aqui, fazem as fotos, ganham dinheiro às custas do povo da rua e nós ficamos do mesmo jeito”, declara um outro depoente, sobre a investida do fotógrafo.

A aproximação do diretor com os sujeitos entrevistados não deve ser uma prática de interação barganhista visando à obtenção da imagem do “outro”, mas

verdadeiramente um exercício de valorização da identidade alheia, a partir do desvendamento das peculiaridades de cada sujeito. E é justamente desse exercício que fala Irmã Ivete quando afirma ao diretor do filme que “Nem sempre a ética vai chegar na expressão do seu filme. Mas a sua intenção tem de ser ética”. Em entrevista concedida à Revista *Veja* na ocasião do lançamento do filme, Evaldo Mocarzel falou sobre a ética em seu documentário.

Em *À Margem da Imagem*, praticamente todos os moradores de rua cobraram para aparecer no filme. Uns pediram grana, lanche, objetos. Os moradores de rua do Glicério, por exemplo, pediram um encontro prévio para que o projeto do filme fosse explicado para todo mundo. Depois que concordaram em participar, pediram um bom lanche e uma grana que seria dividida para todo mundo. Em outros lugares, alguns moradores receberam R\$ 50, outros R\$ 10, tudo dependida do acordo e da disponibilidade de grana no dia da filmagem. Mas uma coisa é certa: não há nenhuma imagem roubada em *À Margem da Imagem*. Todos concordaram em participar e eu também estava fugindo de uma imagem estereotipada do morador de rua, comendo lixo ou fazendo suas necessidades na rua, por exemplo. Queria resgatar a dignidade de uma humanidade que quase sempre fica esquecida na correria de uma grande cidade. (Revista *Veja*, Ed.310, 26/04/2004)

O engajamento ético seguido por Mocarzel em *À margem da imagem*, na tentativa de retratar com fidelidade a imagem do “outro”, não ocorre livre de um confronto com os próprios questionamentos a respeito da propriedade do autor na defesa de certas causas, assim como a reflexão sobre o seu pertencimento em relação aos universos revelados.

De modo a imprimir no filme a autenticidade das relações entre o diretor e os entrevistados, logo no início o longa apresenta a negociação da equipe de filmagem com os moradores de rua, a fim de obter imagens de suas rotinas privadas. Dá-se, então, ao personagem o direito da imagem, sem expropriação. A imagem não é capturada por câmeras ocultas, mas com a permissão do entrevistado, que estabelece uma negociação quanto ao que pode ou não ser filmado, e a partir daí aceita mostrar a precariedade de suas moradias, e depõe sobre os infortúnios que o levaram à rua.

A concessão do uso da imagem dos entrevistados mediante a assinatura, ou impressão digital, no contrato cujo texto é lido em som direto pela equipe, legitimam a espontaneidade de cada depoimento, conferindo ao entrevistado o direito de interferir, inclusive, na edição do material registrado antes de ser apresentado ao

público, ponto crucial que situa o filme no conceito de “nova etnografia documental”, uma vez que “na antropologia concebida hoje como diálogo e polifonia, a negociação é parte construtiva do trabalho, buscando meios de representar adequadamente a autoridade dos informantes.” (CLIFFORD, 1998, p.48)

Sem tender à visão demagógica, o documentário apresenta o descortinamento de histórias de vida, permitindo que o discurso do “outro” se realize de forma direta, sem o arrivismo habitual que prevalece em produções midiáticas interessadas na apropriação da miséria como prática de exploração comercial. Ainda que se mantenha longe de qualquer manipulação sensacionalista, o tema focalizado no documentário de Mocarzel incorreria o sério risco de romper a tênue linha que limita a veracidade ética da “vampirização” estética da miséria. No entanto, a harmonia estética tão buscada pelo filme só poderia ser alcançada a partir do reconhecimento do “outro” enquanto identidade, e não apenas como objeto. A transparência ética surge enquanto o “outro” é mostrado em sua dignidade, tendo resguardado seus direitos quanto à captura e preservação da imagem.

A tentativa de desvencilhar-se da visão massificada que reitera a realidade pela própria imagem tem como início a apresentação dos personagens por eles próprios, sem narração em *off*. Muito próximo do modo coutiniano de documentar e fazer com que “*as pessoas tomem gosto pela palavra e contem fragmentos de suas histórias a partir de determinadas atitudes éticas articuladas a uma estética que formam uma metodologia cinematográfica bastante singular*” (LINS, 2004, p.181), Mocarzel concede a palavra ao “outro”, deixando que cada morador conte sua trajetória de vida, verdadeira ou não, e escolha sua própria performance diante da câmera.

A ficcionalização inerente ao cinema transcende a experiência de manipulação simplesmente ao afastar-se da armadilha de desnudar o objeto para satisfazer a curiosidade do observador externo. O documento, embora ficcionalizado pela performance do entrevistado diante da câmera, traduz sem falsificações uma experiência de alteridade que ultrapassa o interesse egóico-voyerista que exotiza a cultura do “outro”.

O que o filme de Mocarzel propõe é um debate acerca da expropriação da imagem de sujeitos que se encontram na invisibilidade diante da sociedade. O olhar que o documentarista lança sobre o objeto não espetaculariza a cena, mas revela ao expectador o ato de recomposição da imagem de sujeitos até então invisíveis, num

processo de retomada da palavra pelo entrevistado. O discurso é proferido pelo próprio sujeito, que se reintegra à visibilidade – mesmo que instantaneamente pela experiência do cinema, e discute a representação de sua imagem no filme. O roubo da imagem é discutido em oito blocos temáticos.

O primeiro bloco do filme privilegia a tensão arquitetônica entre cidade de São Paulo e as precárias moradias feitas de papelão e plástico pelos moradores de rua. O contraste entre uma cidade organizada e consumista e essa outra cidade à margem da estrutura organizacional da sociedade também se revela na fala do próprio diretor.

Sinto um impulso forte nesse momento, principalmente quando estou fazendo um documentário sobre movimentos de ocupação em São Paulo. Às vezes tenho tanta empatia pelo tema que tenho vontade de ser um porta-voz digno, genuíno, daquela luta por moradia. Mas será que aquela é a minha luta? Eu tenho casa, depois vou tomar vinho e eles continuam sem-teto. Sei lá, é um conflito, e o filme é o resultado de todo esse processo: idealismos, culpas, obsessões estéticas, amor ao cinema, amor ao ser humano, curiosidade jornalística, vontade de desmistificar de maneira brechtiana essa farsa ilusionista que é o cinema, também uma busca por um novo ilusionismo... (Revista *Veja*, Ed.310, 26/04/2004)

O bloco seguinte tematiza as rotinas de vida dos moradores de rua. O cotidiano desses sujeitos invisíveis é descortinado e acompanhado pela lente da câmera, revelando como se dá a vida privada nos espaços públicos. O terceiro bloco centraliza as estratégias de sobrevivência e o trabalho informal dos moradores de rua, as situações de visibilidade/invisibilidade em que eles se encontram e a solicitação de sua mão-de-obra pela sociedade.

Em depoimentos emocionados, os moradores de rua revelam suas antigas profissões e as possíveis causas que os levaram a viver à margem da sociedade. A informalidade na qual se encontram atualmente suscita a indagação quanto à relação de troca vivida entre a sociedade e esses sujeitos marginalizados. Pedreiros, bombeiros hidráulicos, serralheiros, eletricitas, artesãos e outros profissionais prestam serviços à sociedade – ainda que informalmente – sem reintegrar-se na estrutura social da qual já fizeram parte.

A problemática da (in)visibilidade e o apagamento desses sujeitos é fortemente ligada à questão do trabalho, ou, mais precisamente, do desemprego como condicionador da impotência frente ao futuro. Em quase todos os relatos sobre

a vida antes da moradia nas ruas, a recordação do emprego parece restituir, ainda que momentaneamente, o orgulho à fala dos depoentes. A partir dessa temática, o quarto bloco apresenta a questão da memória do passado como esperança de reintegração à sociedade por meio do trabalho.

Na quinta parte, o documentário apresenta a última fronteira para a absoluta exclusão social: a identidade. O documento como registro de cidadania aparece no filme como último vínculo com o imaginário de uma identidade, última possibilidade de resistência contra a exclusão e o apagamento em que subsistem. A discussão sobre o massacrante impacto de exclusão sócio-espacial nos moradores de rua é discutida no sexto e oitavo blocos, e no penúltimo são retratadas as experiências de moradores de rua com a religiosidade e diferentes práticas artísticas espontâneas.

O filme se encerra com a questão do roubo da imagem e a tensão entre a prática que as mídias e as políticas públicas têm de “higienizar” imagens de moradores de rua, e a tendência de artistas, fotógrafos, televisão e cinema estetizarem a miséria, tornando-a mais fotogênica e, por isso, comercial. Vista como ponto alto da obra, a última tomada mostra a recepção do filme durante a primeira exibição feita para os personagens.

Críticos da manipulação negociada de suas imagens, os moradores de rua que participaram do filme, depois de assisti-lo, definem para a câmera quais os pontos que deixaram de retratar a realidade do cotidiano da população de rua, além de opinarem sobre a utilização de som direto, sem o recurso de música incidental. A última fala do filme fica por conta de um dos entrevistados que, ao responder sobre o que faltou no filme, afirma para Mocarzel:

Faltou o diretor mostrar a realidade do que é um morador pedir um pão e a pessoa bater a porta na cara dele. Faltou mostrar isso. Porque isso o filme não mostra. Hoje essas pessoas estão me vendo, mas amanhã elas não vão me conhecer. Se eu apertar a campainha de uma casa ela vai falar para o porteiro: -não atende, eu não conheço. Tem que mostrar isso no filme, uma pessoa apertando numa casa pedindo um prato de comida, pedindo isso e aquilo...tem que mostrar isso para ser um filme verdadeiro. Isso o diretor esqueceu. Porque se eu chegar na sua casa e bater na sua campainha, tenho certeza que você não vai me receber. Só hoje. Amanhã você não me recebe mais.²⁹

²⁹ Fala de um personagem comentando sua impressão a respeito da representação de sua imagem no documentário “À margem da imagem”.

O resultado da seqüência filmada é um grande relato feito pela própria minoria, como sensível discussão sobre a apropriação da miséria pela arte e pela mídia. Longe da perspectiva da violência e do espetáculo, a precariedade social é tematizada como princípio

reflexivo para a questão do olhar lançado sobre o “outro”. Em meio a discussões sobre sujeito, invisibilidade e apagamento, “*À margem da imagem*” não se compromete em fundamentar uma verdade sobre a obrigação ética do cinema contemporâneo em relação ao roubo da imagem, mas traçar um panorama ético da sobrevivência de uma comunidade à margem da sociedade, num exercício de alteridade que permite ao “outro” ficcionalizar-se através de seu próprio imaginário, flagrando-se a epifania do acaso, sem roubar do “outro” a sua imagem.

3.1 À MARGEM DO CONCRETO. OU: CÂMERA PARTICIPATIVA

A busca contemporânea pelo real como matéria bruta componente das muitas produções documentárias audiovisuais e literárias suscita a necessidade de compreensão das estratégias de negociação quanto ao uso da imagem de sujeitos e espaços marginalizados como fica evidenciado e é trazido a um ponto destacado no documentário de Mocarzel analisado anteriormente. Uma questão largamente discutida quando da edição de *Capão Pecado*(2000), de Férrez foi a parceria entre autor e personagens na construção da narrativa, principalmente por se tratar de um autor oriundo do espaço que lhe servia de cenário para a obra. A imagem da favela e de seus personagens não foi talhada mais perto da imaginação do que do espaço real, mas internamente, como uma narrativa centrípeta. No entanto, para muitas críticas publicadas sobre o romance de Férrez bastava o argumento do pertencimento do autor ao ambiente retratado para que se legitimasse todas as impressões sobre a favela paulista revelada nas páginas de *Capão Pecado*.

Férrez assume a referencialidade da narrativa e se coloca não apenas diante do objeto, mas dentro, intrinsecamente ligado ao material retratado. Um interessante episódio explica a posição do autor: durante uma entrevista em ocasião do lançamento de *Capão Pecado*, a jornalista Marina Amaral percebe que Ferréz chama um rapaz pelo nome de Rael, o mesmo de um dos personagens principais do romance. O autor então fala sobre o seu processo de criação e da sua opção em

homenagear através dos personagens os amigos e moradores da favela em que vive.

Nunca fiz curso de literatura, não sei o método que os escritores usam pra criar um personagem do nada, tá ligado? Então tive que fazer assim, baseado no real, mano. Perguntei aos meus amigos, aos moleques aqui, se eu podia pôr os apelidos deles, o jeito deles fazerem as coisas nos personagens e todo mundo gostou, quem é que não gosta de ser eternizado?

(...)É como se fossem dois livros: um interativo para quem mora aqui e outro pras pessoas de fora, que vão viajar na história também mas não vão entender 100 por cento. O meu público é o pessoal da favela, é um presente pra eles, uma vingança até. Nunca vi em nenhuma livraria nenhum livro que tivesse a minha cara, a cara deles. Sei que o cara daqui vai ler o livro tomando café gelado, assim como eu escrevi o livro tomando café gelado. É de irmão para irmão, de mano pra mano.

Por outro, o interesse pela matéria bruta do real pode ser manifestado sem que haja relação de pertencimento do realizador com o espaço retratado. E sem significar afastamento ou artificialismo. Um exemplo disso é a documentação participativa feita por Evaldo Mocarzel ao realizar o documentário *À margem do concreto*. Trata-se da segunda parte de uma tetralogia iniciada com "À Margem da Imagem".

Com cópia final em 35 mm, captado em vídeo digital e com cerca de 80 minutos de duração, "À margem do Concreto" foi o único projeto latino-americano aprovado no concurso do Fundo de Documentários do Sundance Festival, em 2002, recebendo verba de U\$ 15.000 para pesquisa nos prédios invadidos.

O filme focaliza a atuação da União dos Movimentos de Moradia (UMM) em São Paulo na luta por habitação, reurbanização de favelas, reforma de cortiços e prédios vazios, e apresenta as várias políticas habitacionais que atuam na cidade, colocadas em prática pelos órgãos: Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano (CDHU), do Governo do Estado, Secretaria de Habitação da Prefeitura e Caixa Econômica Federal.

A obra de Mocarzel assume uma linguagem documental menos auto-referenciada como cinema e que levanta problemas diversos, por seu despojamento e pelo envolvimento da câmera - que sofre os mesmos confinamentos e a repressão policial dos participantes nas jornadas de luta.- e participação do narrador nas ações dos grupos. O efeito é claro. A câmera não se oculta, nem se isenta, mas se insere na tensão presente no filme. O cotidiano das muitas famílias envolvidas na

causa por habitação nada faz lembrar *reality shows*. Também destoam muito das sucessivas entrevistas lacrimogêneas que normalmente apresentam histórias de vida em filmes documentários. A câmera é participativa. Objeto e observador dividem a cena e os riscos, numa interação que singulariza a obra.

Ainda sobre a discussão a respeito do interesse contemporâneo pelo relato naturalista podemos perguntar sobre a motivação do artista em revelar o discurso do “outro” em obras documentais, principalmente tratando-se de um panorama cultural tão diversificado e individualizado como o que se apresenta neste século XXI.

Na realização de “À margem do Concreto”, Evaldo Mocarzel vai além da intenção de conceder voz ao “outro”, estigmatizado pela mídia como “invasor”, ora estabelecendo um diálogo com seu objeto, ora servindo de mediador entre o mesmo objeto -nulo ou invisível até o momento para grande parte da população- e o público espectador. Novamente a estratégia de negociação entre realizador e objeto retratado acontece às claras, diante do público, como um pacto de confiança.

Após um longo contato com os personagens do filme, o diretor e sua equipe ganham a confiança das principais lideranças. Em uma série de entrevistas e tomadas externas e internas, a câmera passa a mostrar a relação dos movimentos com a Pastoral da Moradia, facção da Igreja Católica que trabalha com a população de baixa renda no que diz respeito às questões de habitação, as rotinas de sobrevivência dos movimentos organizados e as ocupações espontâneas, essas colocadas em prática por pessoas em busca apenas de abrigo e sobrevivência. Tudo é revelado. A rotina de vida nessas ocupações, o revezamento na limpeza dos prédios, as dificuldades de administração, o pagamento coletivo das contas de água e luz no fim do mês, a relação de vizinhança e a falta de privacidade. Também a decoração dos lares improvisados separados apenas por cortinas ou pedaços de compensado. A insegurança e a angústia conscientes daqueles que estão na ilegalidade e sem moradia.

O documentário de Mocarzel é baseado em duas pesquisas: "Os espaços edificados vazios nas áreas centrais da cidade de São Paulo e as ocupações", que vem sendo desenvolvida por Valéria Cusinato Bomfim, arquiteta do Departamento de Engenharia Civil da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), e "Estudo da utilização da área central de São Paulo pelos moradores de rua como forma de aferição quantitativa e qualitativa dos espaços institucionais fornecidos aos mesmos", que foi realizada por André Luiz Teixeira dos Santos, arquiteto da

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo, e patrocinada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

O filme coloca em pauta uma série de importantes questões que pontuam a rotina das ocupações em São Paulo: a relação entre os movimentos, seus líderes e a população; as regras para que as pessoas sejam aceitas nas ocupações, como o abandono do álcool e das drogas; a frequência e a participação em assembleias e atividades coletivas; como é a orientação e o direcionamento político nas ocupações organizadas etc. A partir daí, Mocarzel focaliza a oposição entre o valor social da habitação e o valor comercial para a especulação imobiliária, principalmente no centro de São Paulo, que para o geógrafo Milton Santos vive uma espécie de esquizofrenia do espaço urbano. Na turbulência urbana, onde convivem camelôs e comerciantes, inúmero moradores de rua, escritórios, poder público, bancos e patrimônio histórico e cultural, no olho do furacão, os programas de habitação e de interesse popular devem enfrentar os conflitos diários de todos esses agentes do espaço urbano.



Cena de "À margem do Concreto"



Cena de “À margem do Concreto”

Ainda que o tema seja cuidadosamente tratado pelo diretor, que explora dialeticamente as possibilidades de retratar os movimentos de ocupação, a preocupação com a utilização da imagem de excluídos pela mídia é debatida com os próprios personagens, tal como ocorre na realização no primeiro filme da tetralogia de Mocarzel, *À Margem da Imagem*. Desta vez, o diretor reúne as principais lideranças dos movimentos de moradia em São Paulo no prédio do INSS da Avenida Nove Julho, relevante historicamente por ter sido o primeiro edifício invadido na cidade. Mocarzel repete a idéia que parece nortear seu trabalho. O objetivo do encontro com as lideranças é discutir o papel político do cinema. Surge, então, a questão que permeará todo o filme juntamente ao drama das famílias na luta por moradia: “de que maneira um documentário sobre as ocupações pode ajudar a legitimar a luta clandestina dos movimentos de moradia, quase sempre demonizados pela mídia e pela sociedade, de um modo geral?”.³⁰

³⁰ Pergunta feita pelo diretor no roteiro do filme.

Às lideranças é dada a voz para que possam discutir a câmera como um instrumento político, assim como debater o papel político do cinema. Mais uma vez, voltamos à questão que iniciou este trabalho: o que motiva, atualmente, a retomada de representações sociológicas por parte do cinema? “É possível hoje fazer um cinema político que ajude a modificar a dramática realidade de uma cidade como São Paulo, uma das maiores do mundo? Será que o cinema, focalizando os problemas de moradia numa grande cidade como São Paulo, consegue trazer um pouco de justiça social para as populações miseráveis que ocupam prédios abandonados na região central?”³¹

Além da questão social amplamente examinada no filme, o debate com as lideranças de moradia passa pelo viés político, discutindo-se a função social e política do filme, enquanto obra de arte que é, e instrumento político para as reivindicações de grupos minoritários ou excluídos socialmente. A investida de Mocarzel no tema das ocupações acontece num cenário em que o cinema político não exerce mais papel significativo nas lutas de classes e na defesa de interesses sociais. Desvinculado do ideal coletivo que reivindicava direitos sociais e democráticos, o cinema político perdeu força nos dias de hoje. Consciente e partidário da responsabilidade social do cinema, Evaldo Mocarzel busca resgatar o papel político do cinema, o seu poder de denúncia, de levantar discussões e apontar caminhos na tentativa de solucionar o problema dramático que é a questão da moradia em São Paulo.

A discussão ultrapassa os limites de compreensão da causa das ocupações habitacionais através do retrato apresentado pela câmera documentária. A representação cinematográfica da realidade da luta por moradia não dá conta de uma problemática inerente ao projeto documentário, o uso da imagem.

Nesse sentido, o filme explora nas discussões com as lideranças de moradia a manipulação da informação pela mídia, principalmente a mídia televisiva, que apresenta a luta social das comunidades como “vandalismo truculento”. De um lado a luta organizada, mas clandestina, que se empenha em estabelecer um acordo com o poder público, a fim de garantir o direito à habitação. De outro, a opinião pública e o poder constituído, observadores distantes do cotidiano dos movimentos

³¹ Questão levantada pelo diretor Evaldo Mocarzel no roteiro de *À Margem do Concreto*

ocupacionais. E na terceira margem, a sociedade, alheia às negociações e conflitos diários entre os movimentos ocupacionais e o Estado.

Na tentativa de compreender e revelar a engrenagem do movimento ocupacional, Mocarzel insere sua câmera dentro das rotinas dos edifícios ocupados. As imagens são contrastadas com as diversas coberturas televisivas de momentos de ocupações de prédios, resgatadas pela produção do documentário. A partir desse jogo de espelhos, as lideranças e as comunidades analisam e discutem como as suas imagens são manipuladas pela mídia televisiva. Num momento de auto-reconhecimento e reflexão, o “outro” dita o que deve ser representado, construindo de si a imagem que deveria ser mostrada ao público. A defesa pela legitimação da luta por moradia freqüenta os discursos e questiona a função da televisão e a utilização da imagem na apresentação da causa por habitação.

O cinema tende a ser muito mais independente do que a televisão. O cinema tende a ter muito mais liberdade de expressão. Um documentário como “À Margem do Concreto” pode fazer uma espécie de acareação das comunidades com as próprias imagens na mídia. Esse debate pode ser uma discussão consistente e inusitada sobre a imagem, o roubo da imagem, a estetização da miséria e a manipulação da imagem na mídia, temas que foram focalizados no primeiro filme da tetralogia, *À Margem da Imagem*. Os olhares dessas populações miseráveis que sobrevivem à margem de tudo no centro de São Paulo talvez possam trazer novas luzes para o cinema contemporâneo. É uma questão de experimentação.³²

A experimentação realizada em *À margem do concreto* elabora um novo tipo de representação de realidade, cujo observador se insere na matéria representada e exerce papel participativo. A câmera de Mocarzel está dentro da luta dos movimentos de ocupação em São Paulo e todas as informações a respeito do cotidiano dos movimentos por habitação são reveladas pelos próprios grupos, que discutem suas causas e a relação com o poder público diante das câmeras. Não há um filtro didático entre o filme e o público, mas o diálogo estabelecido com os grupos e o diretor também se dá o público, pois há intencionalmente um projeto que vislumbra soluções para o problema da falta de moradia no país. Engajado na causa dos movimentos habitacionais de São Paulo, Mocarzel não revela apenas as adversidades e os conflitos recorrentes na filmagem, mas a preocupação ética em não “clicherizar” uma parcela amordaçada da sociedade, clandestina e, por isso, muda.

³² Trecho retirado do roteiro do filme *À margem do Concreto*.

Para falar em “características” ou “tendências” da produção cultural do século XXI, dentro do seu heterogêneo panorama, deve-se destacar justamente o “neo-individualismo decorado pelo narcisismo”, individualismo extremo, consumista e conformista que não compartilha idéias ou ideais.

O individualismo exacerbado está conduzindo à desmobilização e à despolitização das sociedades avançadas. Saturada de informação e serviços, a massa começa a dar uma banana para as coisas públicas. Nasce aqui a famosa indiferença, o discutido desencanto das massas ante a sociedade tecnificada e informatizada. É a sua colorida apatia frente aos grandes problemas sociais e humanos.(...) A esta mudança os sociólogos estão chamando *deserção do social*. É como tornar deserta uma região. Pela desmobilização e a despolitização, o neo-individualismo pós-moderno, que tende ao descompromisso, ao *não tenho nada com isso*, vem esvaziando as instituições sociais. História, política, ideologia, trabalho – instituições antes postas em xeque apenas pela vanguarda artística – já não orientam o comportamento individual, e seu enfraquecimento é contínuo nos países avançados. A deserção é uma sacação da nova massa. Ela não é orientada nem surge conscientemente, como também não visa à tomada do poder, mas pode abalar uma sociedade, ao afrouxar os laços sociais. (SANTOS, 1997. p. 88-90)

Mas, curiosamente, dentro no mesmo contexto de deserção e afrouxamento, apontam algumas mobilizações artísticas menos pragmáticas e mais ideológicas, e sociologicamente interessadas em questões coletivas. No campo audiovisual, a produção de Evaldo Mocarzel intenta explicitamente um posicionamento político de intervenção social com a utilização da arte. Além de relevância artística, Mocarzel reivindica para o cinema status de experimentação, como forma de novas possibilidades de ver (ou vislumbrar) e de ouvir o mistério de todas as coisas. Abandonando conscientemente o posto de entretenimento, seu documentário assume a problematização de questões sociais a fim de promover entre a sociedade e os indivíduos retratados um debate até então improvável.

O enfoque das questões de cunho social na obra de Mocarzel ultrapassa a espetacularização e se torna um ponto de reflexão a respeito da proposta contemporânea de se retratar a realidade social, e da intenção da intelectualidade e da arte em visitar exaustivamente temas como violência urbana, tráfico de drogas e exclusão social.

Em um ambiente cultural cercado de desertores sociais, políticos e ideológicos, emergem algumas realizações que invocam uma noção de sujeito substancialmente díspar daquele apresentado pelos estudos sociais e filosóficos

atuais. Pensando na distinção entre as concepções de identidade apresentadas por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2002), que separa os sujeitos em a) sujeito do iluminismo (masculino, individualista); b) sujeito sociológico (interativo) e c) sujeito pós-moderno (fragmentado), percebemos o enquadramento de tais realizações comprometidas com as problematizações das questões sociais no que categoriza o sujeito sociológico.

A consciente relação entre o “eu” e o “outro”, observada na preocupação ética em se revelar o outro sem clichê-lo é também a concepção de que a identidade é formada na *interação* entre o eu e a sociedade. Nesse sentido, ainda que não haja efetivamente um pertencimento ao *lócus* ou à cultura retratada, há uma concepção compartilhada de noção da identidade a partir da interação entre o sujeito observador e o sujeito observado. O reconhecimento do outro enquanto sujeito social, pertencente a uma cultura exterior a do observador, não constitui um alargamento das distâncias sociais, mas um diálogo capaz de modificar e fortalecer essencialmente ambos os sujeitos.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2002. p.p 11-12)

O projeto ideológico de Mocarzel recupera a concepção de sujeito sociológico ao estabelecer uma relação interativa entre o “eu” e o “outro”, relação esta pautada na reflexão sobre a questão da identidade, e da invisibilidade daqueles que estão à margem sociedade. O interessante, porém, é que a reflexão feita pelo cineasta culmina na proposta de tomada de posição como compromisso com o “outro”. Revelar identidades significa, na obra de Evaldo Mocarzel, uma função política e social que intenta semear na sociedade uma nova forma de ver as coisas, como os velhos preconceitos, “temas polêmicos ligados à violência, lutas políticas, questões comportamentais e sociais’.

Embora, como já reconhecemos, algumas produções da indústria cultural empenhem-se em discutir questões inerentes à concepção de identidades sociológicas, de uma forma geral o espaço contemporâneo é ocupado por uma desarticulação de estruturas sociais, e marcadamente por um individualismo que implica um distanciamento "da idéia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado".

3.1.1 À margem do lixo: cinema propaganda

Terceira parte da tetralogia iniciada com "À margem da imagem", o documentário "À margem do lixo" aborda o cotidiano e a visão política, social e ambiental dos catadores de lixo de São Paulo, em que uma parte deles está organizada em rede, como a Cata Sampa, composta por cooperativas de reciclagem da Grande São Paulo ligadas ao Movimento Nacional dos Catadores de Materiais Recicláveis (MNCR).

O filme recebeu o prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular no Festival de Brasília em dezembro de 2008 e, como os demais documentários da série, promoveu uma série de debates sobre a questão autoral, a exploração da imagem de pessoas excluídas da sociedade e a intenção ética em se fazer um filme sobre sujeitos marginalizados.

Outra questão presente nos debates é a presença de práticas de interação entre autor e objeto retratado, como o diálogo e a negociação, uma dietética concreta de atitudes imanentes do recente documentário etnográfico.

Há um recorte específico no tema tratado, uma escolha pré-determinada pela vontade de assumir o filme como um manifesto em favor de um grupo minoritário dentro da sociedade. Segundo Mocarzel, sua intenção era, mais que revelar a rotina dos catadores de lixo de uma grande metrópole como São Paulo, legitimar a imagem de um grupo organizado de trabalhadores que sobrevivem reciclando o lixo que a cidade descarta, apresentando o "*propositadamente um ponto de vista tendencioso, no bom sentido de mostrar o trabalho do ponto de vista dos personagens*³³".

³³ Declaração de Evaldo Mocarzel em debate no Hotel Nacional, em Brasília, em ocasião do lançamento do documentário "À margem do Lixo".

A forma documental de Evaldo Mocarzel é assumidamente uma tomada de partido em relação às causas documentadas, ou um “cinema de propaganda”, em sua auto-definição. O engajamento do autor não permitiu, por exemplo, que fosse estabelecido no filme um contraponto aos catadores no símbolo, por exemplo, de uma grande fábrica de reciclagem. *"Qualquer procedimento nesse sentido levaria a outro tipo de documentário, de acareação, e eu queria justamente assumir uma causa, que era de celebrar esse trabalho, um manifesto mesmo"*.

A auto-narração, marca autoral no cinema de Mocarzel, reafirma a tendência a fazer do “outro”, personagem, o dono de seu próprio discurso e, assim, protagonista de suas próprias histórias. Embora a construção da identidade desses sujeitos seja apresentada a partir de um mecanismo que pressupõe manipulação, a câmera, são os próprios sujeitos que direcionam tal construção, ao falarem de suas vidas e exporem suas opiniões sobre a montagem.

O ato de rever conceitos pertinentes ao próprio ato de documentar, como um meta-cinema, garante ao filme uma postura espontânea e minimalista que, segundo Mocarzel, é uma maneira de se chegar ao universal. Para que a negociação funcione como instrumento capaz de garantir a dignidade daqueles que têm suas imagens captadas no filme, os entrevistados receberam da equipe o pagamento no valor de uma diária por cada dia disponibilizado ao documentário, uma forma de garantir também os personagens para o filme.



Cena de “ À margem do lixo”



Cena de “ À margem do lixo”



Cena de “ À margem do lixo”

3.1.2 Documentário da miséria social

Ao mapearmos o quadro de ficções da realidade, ou seja, produções literárias e audiovisuais recentes cuja matéria prima é o documental, podemos encontrar uma série de referências a tragédias sociais, como por exemplo *Ônibus 174*(2002), dirigido por José Padilha, que busca apresentar a autenticidade da representação da tragédia ocorrida durante um assalto no Rio de Janeiro, apesar da espetacularização do evento provocado pela exposição midiática em tempo real. A presença testemunhal da mídia que transmite ao vivo para todo o país o assalto ao ônibus interfere diretamente na ação e reação dos personagens envolvidos, vítimas, policiais e principalmente o próprio seqüestrador, pois rompe com a invisibilidade dos sujeitos assumindo o controle da cena.

Assim, a sensação de romper com a invisibilidade que caracterizara sua vida, com a posição recorrente de vítima, testemunha de tragédias absurdas, estimula o menino viciado a desenvolver uma performance para as câmeras. Para essa performance documental, tratada no âmbito da notícia ao vivo, ele encarna um papel recorrente na cultura brasileira, especialmente nos tempos que correm. Sandro encarna o estereótipo e desfruta o que pode da capacidade de assustar. Durante suas poucas horas de fama, o menino revoltado consegue imobilizar a polícia, dividida por orientações divergentes, paralisada pela impossibilidade de matar o indivíduo transgressor ao vivo e em cores para todo o país, como explicita um policial entrevistado – o tecnicamente recomendável no caso seria no crânio pois a morte certa e rápida dificultaria qualquer ação do seqüestrador contra suas reféns. No entanto, um tiro assim poderia ter efeitos indesejáveis no vídeo, como uma explosão craniana. A polícia e o governo do Estado foram reféns do que imaginaram poderia ser a repercussão de tal atitude ofensiva na opinião pública. O menino foi refém do personagem que encarnou e que acabou por enfurecer a polícia, humilhada pela incapacidade de ação demonstrada no vídeo. (Hambuerger, 2002, p. 208)

Pouco tempo depois, o episódio traumático foi reconstituído pelo documentário *Ônibus 174* e ganhou as telas de cinema, atraindo novos espectadores, agora um público curioso por detalhes sobre a vida do seqüestrador que terminou assassinado pela polícia, mas não diante das câmeras de TV. O Filme cumpre outro papel, que é do tentar explicar a violência através da história de vida do seqüestrador. O documentário, como *Paidéia*, ensina à sociedade aquilo que ela deve aprender sobre seus sujeitos. A trajetória retrospectiva de Sandro no filme desvia o foco do espetáculo da violência para a sua formação.

Surge então uma questão: por que um determinado acontecimento real, já explorado midiaticamente, mobiliza ainda a atenção de um grande público, que agora busca no registro documental arestas invisíveis na transmissão ao vivo?

Em 2005 houve pelo menos 4.173³⁴ assaltos a ônibus no de Rio de Janeiro, algumas dezenas ou centenas deles tão dramáticos e com desfechos tão chocantes quanto o ocorrido no ônibus 174 em 2002. Estes dados, no entanto, não estimulam a mídia, os documentaristas ou o público a investigar os motivos e as possíveis histórias de vítimas e algozes que diariamente presenciam e protagonizam cenas de violência na cidade. São pessoas anônimas, fadadas à invisibilidade, longe das câmeras e da atenção da opinião pública. O que altera então o quadro da invisibilidade é o registro da câmera, no caso da produção audiovisual, ou do texto, em narrativas literárias que também explicitam dramas semelhantes. Em narrativas que tematizam problemáticas sociais personagens de espaços de exclusão são revelados e passam a ser ouvidos, ainda que momentaneamente. É o caso da apropriação de testemunhos e protestos de moradores da favela Capão Redondo

³⁴ Dados da Secretaria Municipal de Segurança

em *Capão Pecado*, (2000), de Ferréz, em que a aparição desses personagens interessa não por uma novidade temática (que seguramente não existe), mas pelo lugar de onde falam, as páginas do livro. As páginas do livro autorizam o discurso de quem antes era invisível e permitem a circulação dessa voz em lugares antes improváveis, como a academia. A narrativa torna-se, então, veículo que possibilita aos personagens exprimirem as condições sociais que eles mesmos vivenciam.

Uma outra questão é sugerida a partir do episódio do ônibus 174. Por que a violência explícita, transmitida ao vivo pela televisão não é tolerada pela opinião pública, sendo considerada ofensiva ou de mau gosto, enquanto as realizações híbridas – que mesclam o documento e ficção – ou aquelas que, embora ficcionais, informam ao público que se trata de uma obra baseada em fatos reais, como o filme *Cidade de Deus*, por exemplo, “ficções da realidade” que investem na exploração da violência de forma expressiva como proposta de representação daquilo que é de fato real, que está presente em algum lugar, são absorvidas pelo público sem o mesmo julgamento estético?

Talvez a resposta esteja distante da oposição simplista que define realidade e ficção como argumentos para aceitação/rejeição da imagem da violência pela opinião pública, embora a experiência visual da violência não seja revelada em todos os âmbitos, e pareça ser aceita de forma mais complacente quando revestida de ficcionalidade. Durante o drama televisionado, o seqüestrador que ficou conhecido nacionalmente pelo nome e sobrenome, Sandro Nascimento, dirigindo-se às câmeras de TV que continuavam a cobertura ao vivo do seqüestro, afirmava pela janela do ônibus: “Isso não é um filme de ação, não. É sério”. Depois simulava o assassinato de uma refém, que compactua com Sandro fingindo ter sido baleada por ele. O documentário parece legitimar a saga de Sandro, ao apontar desde a infância até o trágico desfecho de seus 32 anos as condições que o levaram àquele encerramento. O filme mostra a violência como produto de outras várias violências, sociais, físicas, psicológicas, relativizando a crueldade do protagonista – a partir de seu histórico comovente - e também a atuação da polícia, o poder do Estado que não dá conta de resolver o drama que ele mesmo gerou.

Um dos poderes do filme, então, seria o de explicar a violência para a sociedade que, estarecida, observa a cena pela tv; não está em jogo o espetáculo da violência, mas a sua complexa estrutura. Novamente a visibilidade legada ao que seria apenas mas um número na altíssima estatística da violência na cidade.

Mas a pergunta permanece sem resposta. Por que a sociedade ao mesmo tempo rejeita e consome a violência estampada e representada por tragédias sociais? Essa dupla atitude de recusar e aceitar a exploração da violência também pode ser percebida no diferente tratamento que a mídia impressa destina a publicação de imagens da violência urbana. O espaço determina que tipo de imagem deve ser veiculada, tal como que tipo público irá absorver-la.

Se algum jornal da grande imprensa – digamos, *Folha de São Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e o *Globo* – estampar na primeira página a imagem de um sujeito morto na rua, provocará um dilúvio de cartas dizendo coisas como “não quero que isso esteja no meu jornal de manhã, são imagens de mau gosto”. O que acontece é que toda essa violência acaba confinada no gueto dos programas populares que nós não assistimos, e criticamos, esses que oferecem a miséria humana em espetáculo. O contexto determina a leitura. Nos jornais ou programas populares, as imagens de violências não são lidas criticamente. Existe uma diferença [...]entre uma imagem publicada num jornal popular e num jornal da grande imprensa. No segundo caso, a imagem tem o potencial de produzir uma leitura crítica da realidade. (SALLES In: MOURÃO & LABAKI, 2005. p. 86)

O fato de a violência não ser exibida explicitamente nas mídias impressa e televisiva, senão através de artifícios de mascaramento, sugere ainda uma outra questão: a negação da imagem da violência é uma tentativa de não espetacularizar dramas sociais, ou funciona de modo a ratificar uma cultura da invisibilidade? Ou ainda: por que a classe média não aceita deliberadamente imagens da violência, mas consome avidamente filmes e documentários sobre tragédias sociais e urbanas? Não aceitamos a violência ou a impressão de que de fato aquilo é possível ou mesmo real?

Voltamos então ao início: Por que há uma preocupação (ou tendência) contemporânea na literatura e no cinema em se registrar o conflito, e ao mesmo tempo um jogo de visibilidade/invisibilidade de questões sociais presentes. A câmera ou o texto passam a enxergar o que antes parecia invisível. A invisibilidade dos sujeitos, dos moradores de rua, dos favelados, dos assassinos, dos traficantes passa a fazer parte do jogo de representação entre realizador, objeto e público.

Sugerindo ainda acrescentar outras questões às que foram lançadas, e que continuam sem resposta: a produção de que estamos tratando pretende a interação do sujeito(observador) com o Outro (observado)? Prosseguindo: tais produções que

permitted visibility to the Other perform a social function in the sense of establishing interaction and/or crossing of identities, weaving a web of identification between distinct groups, such as, for example, the identity of the black, the identity of the poor, the identity of the favelado, the identity of the North American, the identity of the Latin American etc.?

If we choose to follow this path, seeking the association of the great repercussion and strong tendency to descriptive realism of these realizations – audiovisual or literary – to a recognition (identification) between the I and the Other, we will understand the attraction or disposition contemporary by the representation or reproduction of reality from the “game of identities” provided in these representations. We would then relate the interest in the image “real” to a search for the identification of a determined class (or the search for the determination of the difference of a class in relation to another). However, perhaps this speculation does not stand up if we consider, as Stuart Hall, that:

As pessoas não identificam mais seus interesses sociais exclusivamente em termos de classe; a classe não pode servir como um dispositivo ou uma categoria mobilizadora através do qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas possam ser reconciliadas e representadas. De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturados dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos.

Then, the relativization of the visibility of subjects in the representations of social reality with the identification between determined social identities would not account for explaining the phenomenon, once that the plurality of identities that characterizes contemporaneity does not allow for correspondence only between one and another class, but various distinct identities within the same class. It would be excessively simplistic to attempt to explain the “passion for the real” from the feeling of belonging and/or identification of the subject with the reality represented in the work. But if the phenomenon of incessant representation of reality in contemporary culture does not reveal, still, clearly its factors of growth and the adherence of subjects, at least it brings to the arena of discussion a

outra importante questão: a recente visibilidade concedida a sujeitos que, de certa forma, estavam socialmente condenados à invisibilidade.

Embora a temática social esteja presente nas abordagens acadêmicas e artísticas contemporâneas, a problematização dessas questões ainda carece de um aprofundamento crítico que se sustente a longo prazo, sem incorrer em imediatismo que, superficialmente, revela apenas fragmentos do panorama social. O esvaziamento teórico-crítico nos debates que evocam questões sociais configuram a tendência atual de *“se acreditar que a realidade social é “imediatamente visível”, bastando “olhar” o mundo lá fora para perceber suas questões e desafios tanto à compreensão teórica quanto à reforma praticai.”*³⁵ De acordo com Jessé de Souza, o antiteoricismo adotado nas discussões presentes rapidamente se tornou dominante nas ciências sociais brasileiras, resultando em análises fragmentárias da realidade sem preocupações de fundamentar teoricamente suas conjecturas. Tal tendência assume como característica o *“fetiche da ‘visibilidade imediata’ dos fenômenos sociais, muitas vezes associada à estatística e a uma empiria apenas descritiva sem a preocupação de interpretar e fundamentar adequadamente o que descreve.”*

Nossa discussão acadêmica e política é levada, quase que imperceptivelmente, a um estágio “pré-kantiano”, a partir da entronização da idéia de que a realidade externa se apreende de modo “sensível” e “imediato”, sem a mediação de conceitos abstratos, que é a única forma, limitada mas confiável, de se captar uma realidade complexa e confusa. O fetiche do “conhecimento imediato” não é apenas generalizado no senso comum, mas tem tido crescente importância, entre nós, entre cientistas sociais, que através da quantificação superficial e unilateral da realidade (o “economicismo” se tornando, portanto, paradigma para as ciências sociais na análise da realidade), aliada ao fetiche do “conhecimento imediato”, parasitam, vicariamente, essa ilusão objetiva do senso comum. Grande parte do “sucesso” de algumas dessas abordagens se deve, precisamente, ao fato de produzirem um efeito de “re-conhecimento”, ao explicitarem e elaborarem aquilo que o senso comum (pré-reflexivamente) já sabia. (SOUZA, 2006)

Enquanto produções midiáticas e literárias encontram um número cada vez maior de público receptor de matérias que se propõem à representação de realidades sociais, percebe-se cada vez menos completa e mais superficial a reflexão a respeito desses temas. Fora de uma perspectiva teórica, a problemática

³⁵ SOUZA, Jessé. É preciso teoria para entender o Brasil contemporâneo?. Maio de 2006. Disponível em <http://www.acessa.com/gramsci>. Acesso em 06/04/2008.

social provoca uma frágil “ilusão do conhecimento imediato, do conhecimento visual”, mas não configura essencialmente o conhecimento da realidade social.

A fim de elucidar a questão do antiteoricismo presente em textos de temáticas sociais, torna-se exemplar o ensaio analítico de Jessé de Souza sobre a análise da situação da violência na cidade do Rio de Janeiro presente na obra de Luis Eduardo Soares, *Cabeça de Porco* (2005). O livro, composto de entrevistas e ensaios sobre o tráfico de drogas e a violência é, segundo Jessé, uma interpretação reducionista da problemática da luta de classes no Brasil, sobretudo quanto à interpretação das causas e conseqüências da desigualdade social brasileira.

Minha tese é a de que Soares só pode aceitar e defender o racismo de modo explícito por aderir, consciente ou inconscientemente, a uma leitura redutoramente economicista da “luta de classes” nas modernas sociedades contemporâneas. Como a radical e inovadora reconstrução da temática de uma teoria sociocultural das classes sociais, levada a cabo por Pierre Bourdieu, não é percebida por Soares [18], ele só consegue ver o dado “cultural” presente na questão racial. O vínculo entre “economicismo” e “racismo” fica nítido, com toda a desejável clareza, na seguinte passagem de Soares que reproduzo literalmente: Até hoje o Brasil fala sem pudor das diferenças abissais entre as classes. São constantes as denúncias relativas às desigualdades socioeconômicas, ainda que não se faça nada a respeito. A mídia as acolhe sem maiores problemas. Mas aí de quem ousar mencionar a cor da desigualdade. A cor é o não-dito, tanto quanto o gênero havia sido, durante séculos. (SOUZA,2006)

A questão da cor como fonte de desigualdade social é um ponto bastante divergente entre os dois teóricos. Segundo Jessé, no trecho citado acima fica evidente a visão de Luiz Eduardo Soares de que a cor seja a causa da desigualdade brasileira, desconsiderando-se, assim, os fatores sociais, políticos e sociais que fomentam a dominação social. O racismo, definido por Jessé como “*a redução da complexa temática da desigualdade à dimensão racial, tornando a “raça” a causa principal da desigualdade social*” entre os brasileiros, seria uma visão equivocada que tem por premissa o imediatismo assumido em análises críticas contemporâneas. Em carta-resposta ao site *Gramsci e o Brasil*³⁶, Luiz Eduardo Soares rebateu as críticas de Jessé de Sousa, afirmando sua teoria a respeito da problemática do racismo brasileiro.

Jamais, atribuí ao em meus livros e artigos, e em momento algum do *Cabeça de Porco*, afirmo que a cor seja a causa da desigualdade brasileira – Souza não foi

³⁶ Resposta a Jessé de Sousa. In: <http://www.acesa.com/gramsci/?id=493&page=visualizar> , maio de 2006.

capaz de citar uma única passagem em que eu tivesse dito o que me atribui (a passagem que menciona nem de longe poderia servir a seu propósito de confirmar as bases de sua acusação, como qualquer leitor perceberá). Digo, sim, que a cor é um componente importante da desigualdade, o qual, ao contrário do que sustenta Souza, não pode ser dissolvido na tradicional interpretação marxista, que reduz seu efeito discriminador a um subproduto das diferenças de classe. (Idem, 2006)

A compreensão “economicista” de Soares afirmada por Jessé de Souza é a mesma presente nas representações de realidades sociais e debates acerca da visibilidade/invisibilidade de sujeitos excluídos, cujos pressupostos autorais não se apresentam vinculados a uma conceituação crítica capaz de sustentar os argumentos para além do “conhecimento imediato da realidade”.

Apenas porque Soares fala de desigualdade, sem enfrentar a questão “teórica” e fundamental da sua gênese e reprodução simbólica (quais os critérios modernos de classificação e desclassificação social? Como eles são implementados? Como eles são percebidos pela consciência cotidiana?), que ele pode então supor que não exista uma dimensão de classe na desigualdade que não seja redutível e amesquinhada à sua prosaica dimensão econômica. Essa para mim é a falha principal de seu livro, que contamina todas as demais questões que iremos enfrentar. Não custa nada repetir, num contexto crescentemente antiteórico do debate nacional, que essa é uma falha de fundamentação *teórica*. É por falta de uma fundamentação teórica adequada que ele compreende a realidade dada de modo unilateral e superficial. (SOUZA,2006)

Desse modo, todo debate que intente a análise da problemática social, quando esvaziada de uma “teoria do social” que a sustente enquanto discurso, cumpre tão somente a missão de focar fragmentos da realidade, sem suscitar emblematicamente uma reflexão profunda capaz de romper a superfície.

Ora, mas uma análise social não é uma exortação moral nem pode ser medida pelos mesmos critérios. Num caso o valor em jogo é a verdade, ou seja, a possibilidade de explicar como o mundo é o que é e por que ele é o que é. No outro caso o valor é o da justiça e mede a menor ou maior aproximação de uma concepção de vida coletiva a partir de dado parâmetro de conduta ideal. O livro e as soluções práticas de Soares têm que ser medidos pelos critérios da primeira esfera de valor. Interessa perceber se Soares explica por que a desigualdade e a exclusão existem e se, com base nesse diagnóstico, soluções factíveis e claras são formuladas como inspiração para a reforma política. Soares não precisa dizer que necessitamos salvar cada menino e cada menina. Ninguém, em sã consciência, discordaria dele. O que ele precisa mostrar é o *processo* para se chegar a esse

“salvamento”. O ponto central não é o *quê*, mas o *como*. Como podemos, então, salvar cada menino ou menina do crime e da violência da exclusão? Este parece-me o limite do livro de Soares. Para além da exortação moral, o que fica? O que resta realmente como fonte de inspiração para repensarmos radicalmente nossa secular desigualdade e exclusão? Onde está, no livro e na argumentação de Soares, uma percepção dessa problemática que ultrapasse as soluções tópicas e assistencialistas, que têm sido a marca de nossa impotência para lidar com essa questão fundamental? (SOUZA,2006)

A informação revelada por imagens documentais ou ficcionais que focalizam violência e miséria certamente estimula a imaginação social. No entanto, ao analisarmos produções que descortinam problemáticas sociais, como meninos-trafficantes, moradores de rua etc, nos confrontamos com uma questão: o fato de meramente exibir a situação traumática é uma forma de denúncia ou uma tomada de posição?

Embora se discuta contemporaneamente a eficiência do registro como agente de mudança dos quadros que originam imagens traumáticas, os estudiosos do início do século XX já tentavam reflexões sobre os efeitos da guerra a partir das imagens que dela eram veiculadas.

4. A ARTE E A CULTURA CONTEMPORÂNEAS ENTRE O IMPACTO DO REAL E A SEDUÇÃO DO SIMULACRO

No mundo “simulacional” em que vivemos, marcado pelo acúmulo de signos e pela cultura da representação, faz-se tênue a linha que distingue realidade e imaginação. Há uma profusão de imagens que ocupam cada vez mais lugares nas relações sociais contemporâneas, assumindo o papel de mediadoras de uma possível compreensão sobre identidades e objetos que nos circulam. As imagens,

cada vez mais hiper-realistas, podem ser a legenda de um problema social, ou a estetização da vida moderna, mas a multiplicação dessas imagens como “estilhaços de linguagem” definem a sociedade e a cultura contemporâneas?

Nesse momento histórico marcado pela abundância de imagens de violência nas mídias impressas e televisivas, assim como nas produções culturais, faz importante o diálogo com um texto que discuta o fluxo de imagens traumáticas em nosso meio circundante. Em *Diante da dor dos outros*, Susan Sontag nos leva a refletir sobre essa significativa característica da vida moderna, que é a constante oportunidade de sermos confrontados “ à distância, por meio de fotos e vídeos” com os horrores que assolam o mundo.

Daí surgem questões cruciais e que são discutidas ao longo do ensaio de Susan Sontag: “ Mas o que a representação da crueldade provoca em nós?” “Ainda nos importamos com o sofrimento de povos distantes em regiões vitimadas pela guerra?”

Sontag, ao analisar o sentido e o uso das imagens no mundo contemporâneo, principalmente sobre o efeito das imagens de sofrimento na vida das pessoas, apresenta um inventário das imagens representativas da dor, como as fotografias da Primeira Guerra Mundial, até as imagens contemporâneas dos conflitos religiosos e dos confrontos no oriente médio.

Com facilidade podemos notar que a difusão quase instantânea de imagens nos atuais canais de comunicação tornou-se uma realidade, assim como a demanda crescente por imagens “reais” – cada vez mais nítidas e chocantes - que “traduzam” as experiências vividas em situações de grande perigo ou testemunhem catástrofes de grandes proporções.

Assistimos, quase em tempo real, com *delay* de segundos, a transmissão de resgates impressionantes ou a retirada de corpos mutilados conseqüentes de um atentado terrorista. Jornais de grande circulação estampam diariamente fotos de vítimas da violência urbana brasileira, registros de uma guerra civil testemunhada e documentada cotidianamente. As imagens, no entanto, não se esgotam, mas se multiplicam em *sites* pessoais e de compartilhamento de vídeos, *blogs* etc, gerando cada vez mais acessos e expandindo a rede de espectadores.

Sontag, ao refletir sobre quem seria o alvo das fotos de choque, retoma Virgínia Woolf em sua interlocução com um renomado advogado no início do século

XX. Interpelada sobre “como podemos³⁷ evitar a guerra?”, Woolf questiona, primeiramente, as diferenças que poderiam advir de duas consciências distintas: a masculina e a feminina. Para ela, apesar de a guerra ser um jogo de homens, o compartilhamento da experiência de observar imagens impactantes da guerra, como cadáveres e casas destruídas, seria capaz de suscitar em ambas consciências a mesma comoção e provocar a repulsa pelo belicismo.

Virgínia Woolf acreditava que, apesar de todas as diferenças guardadas entre homens e mulheres, o compartilhamento da experiência de ver fotos da barbárie poderia unir “pessoas de boa vontade” a reagir da mesma forma, em recusa aos horrores da guerra.

Na concepção de V. Woolf, as fotos de pessoas mutiladas, casas destruídas, são a prova de que a guerra é algo que deve ser combatido, tamanha a devastação que provoca. A eloqüência das fotos seria suficiente para formar consenso de que a guerra deve ser evitada.

Não sofrer com essas fotos, não sentir repugnância diante delas, não lutar para abolir o que causa esse morticínio, essa carnificina – para Woolf, essas seriam reações de um monstro moral. E, diz ela, não somos monstros, mas membros da classe instruída. Nosso fracasso é de imaginação, de empatia: não conseguimos reter na mente essa realidade. (Sontag, 2003, p.13)

Virgínia Woolf defende um pensamento de repugnância unificado pelo confronto com documentos que mostram a carnificina resultante da guerra. Mas, para Sontag, esse argumento parte de uma visão simplista, pois as fotos seriam um recorte limitado da guerra, por generalizar as vítimas sem trazer consigo o peso político que justificaria uma guerra.

Para Woolf, assim como para muitos polemistas antibelicistas, a guerra é genérica, e as imagens que ela descreve são de vítimas anônimas, genéricas. As fotos enviadas pelo governo de Madri parecem, o que é improvável, não ter sido legendadas. (Ou, talvez, Woolf simplesmente presume que uma fotografia deva falar por si mesma.) Mas a argumentação contra a guerra não depende de informações sobre quem, quando e onde; o caráter arbitrário do morticínio implacável constitui prova suficiente. Para as pessoas seguras de que o certo está de um lado e a opressão e a injustiça estão do outro, e de que a luta precisa prosseguir, o que importa é exatamente quem é morto e por quem. (...) para o

³⁷ O *nós* inferido da interrogativa dirigida à Virgínia Woolf se refere aos ingleses contrários à insurreição fascista na Espanha, que incluía Woolf e o seu interlocutor.

militante a identidade é tudo. E todas as fotos esperam sua vez para serem explicadas ou deturpadas por suas legendas. (Idem, p. 14)

Segundo Susan Sontag, as fotos de pessoas mutiladas podem ser usadas para acirrar a indignação contra a guerra e até “transmitir de forma convincente uma parcela da sua realidade para aqueles que não têm nenhuma experiência da guerra”, mas podem também não serem vistas como prova de renúncia à guerra, por exemplo, para pessoas que guardam ideais de bravura e sacrifício como justificativa para o belicismo.

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia - a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente reabastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. Quem pode esquecer as três fotos de Tyler Hicks que *The New York Times* estampou na metade superior da sua seção diária dedicada à nova guerra dos Estados Unidos, “Uma nação desafiada”, em 13 de novembro de 2001. O tríptico retratava o destino de um soldado talibã ferido, de uniforme, encontrado em uma vala por soldados da Aliança do Norte quando avançam rumo a Cabul. Primeiro painel: o soldado é arrastado, de costas, por dois de seus captores (...) Segundo painel(a câmera está muito perto): cercado, ele olha para cima, aterrorizado enquanto é puxado para ficar de pé. Terceiro painel: no momento da morte, imóvel, de braços abertos e joelhos dobrados, nu e ensangüentado da cintura para baixo(...) É necessária uma vasta reserva de estoicismo para percorrer as notícias de um grande jornal a cada manhã, dada a probabilidade de ver fotos capazes de nos fazer chorar. E a compaixão e a repugnância que fotos como as de Hicks inspiram não nos devem desviar de perguntas acerca das fotos, das crueldades e das mortes que *não* estão sendo mostradas. (Idem, p. 17)

Como se dá, então, na contemporaneidade a consciência do sofrimento alheio estampadas em jornais ou presentes em vídeos e noticiários televisivos? A demasiada invasão de imagens em todos os canais possíveis de estabelecer comunicação, assim com a tendência ao hibridismo de imagem e texto presente na literatura suscita uma maior atenção para os efeitos alcançados ou pretendidos pelas imagens – sobretudo com as impactantes. Em um momento histórico marcado pela proliferação de imagens, pode-se conceber que uma forma contemporânea de narrar os fatos do mundo atendendo uma demanda pelo caráter testemunhal da realidade é o uso da imagem documental. A fotografia, tal como fora concebida, ainda pode ser concebida como um registro “*objetivo e também um testemunho*

peçoal, tanto uma cópia ou uma transcrição da realidade como uma interpretação dessa realidade – um feito que a literatura aspirou por muito tempo mas que nunca conseguiu alcançar, nesse sentido literal.” (Sontag, 2003,p.26)

A fim de alimentar o interesse por registros que funcionem como evidências comprobatórias dos fatos, as imagens precisam ser cada vez mais contundentes e menos caracterizadas pelo talento artístico. Quanto maior é espontaneidade da imagem, maior é o peso do testemunho.

Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão impressão de terem sido “corretamente” iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou – o que é igualmente aproveitável – adotou um dos diversos estilos subitamente antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras – hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita – e menos aptas a suscitar compaixão e identificação enganosas. (Sontag, 2003, p.p. 26-27)

Esse proposital amadorismo que legitima a experiência do testemunho ao revelar com certa naturalidade os momentos tensos de uma catástrofe parece atender ao desejo do espectador de receber como “verdadeiro” o registro de um desastre. Firma-se um pacto de credibilidade entre o espectador e o realizador do registro a partir da aparente espontaneidade da imagem, sem artifícios ou produções sofisticadas.

Um dado que comprova isso na atualidade é a cada vez mais comum participação dos leitores que, testemunhas oculares de situações de risco ou fatos inusitados, tornam-se contribuintes de colunas jornalísticas recebendo os créditos pelas imagens enviadas. É comum jornais virtuais interagirem em tempo real com leitores que alimentam os sites com imagens de acidentes de trânsito que acabaram de acontecer, resgates de pessoas em grandes enchentes etc. O mesmo pode ser observado em coberturas jornalísticas televisivas feitas por “cinégrafistas amadores”, quando imagens trêmulas e mal enquadradas, captadas por câmeras domésticas ou por telefones celulares são utilizadas como único registro uma tragédia. A credibilidade dada à matéria amadora é instantânea, pois há imediatamente uma identificação com o fato acontecido, de modo que qualquer espectador daquela cena poderia ter sido a testemunha que, no momento de um desastre, documentaria tudo com sua câmera fotográfica ou seu telefone celular.

As fotos menos elaboradas não são apenas bem recebidas como portadoras de um tipo especial de autenticidade. Algumas delas podem até rivalizar com as melhores fotos, tão permissivos são os critérios para considerar uma foto memorável e eloqüente. Isso ficou demonstrado em uma exposição exemplar de fotos que documentavam a destruição do World Trade Center, montada num espaço de frente para a rua SoHo em Manhattan, no fim de setembro de 2001. Os organizadores de *Aqui é Nova York*, como a exposição foi retumbantemente intitulada, haviam convocado todos –amadores ou profissionais – que tivessem imagens do atentado ou de suas conseqüências a trazê-las. Vieram mais de mil respostas nas primeiras semanas(...) Sem autoria e sem legenda, foram todas expostas, em duas salas estreitas ou em uma série de slides projetados num dos monitores de computador (e no *site* da exposição na internet) e, posta à venda. (...) Após a compra o cliente poderia saber se havia adquirido uma foto de Gilles Peress (um dos organizadores da exposição), de James Nachtwey, ou de uma professora aposentada que, debruçada na janela do quarto de seu apartamento(...) flagrara com sua câmera automática a torre no momento da queda.

Ainda que o interesse pela imagem do desespero não seja uma característica exclusiva do presente século –“*durante muitos séculos, na arte cristã, imagens do inferno proporcionavam essa dupla satisfação elementar*”(Sontag, 2006. p.38), é na contemporaneidade que se discute qual é a função dessas imagens não apenas nos meios de comunicação, mas também na arte.

Para Susan Sontag, a compaixão é um sentimento volúvel, inconstante e que precisa ser transposto em ação, para que não suma sem nenhuma efetividade. A comoção não seria um grande mérito moral, pois o espectador que não der conta de superar a impotência diante dos fatos, ao julgar insolúvel a situação retratada, pode simplesmente “virar a página do jornal ou desligar a TV”.

Por mais pungente e dolorosa que seja a imagem, ela não é capaz de suscitar efeito prático no sentido de mobilização para a transformação de um quadro. Antes, é necessário que haja uma análise contextualizada da situação que produziu a cena, para que a centelha produzida pela imagem impactante incendeie e motive o espectador a ir adiante.

O sentido de mobilização está associado ao conceito de “atitude” muito recorrido contemporaneamente por grupos artísticos comprometidos com ações sociais que intentam transformar o quadro da realidade social vigente. É nesse sentido, também, que se insere, por exemplo, a atuação de MV Bill como líder performático de um grupo de rap, que assume seus projetos musicais, cinematográficos e narrativos como estratégias de intervenção junto à realidade e de porta-voz de jovens moradores de periferias e/ou envolvidos com o tráfico de

drogas. Porém, o chamamento para um comportamento atuante se relaciona a atitude da arte contemporânea em afetar o espectador com representações que, segundo Karl Erick (2002), buscam a “realidade real” dos simulacros, um realismo que atinge a consciência do espectador e intenta representar o choque pelo confronto traumático com o real.

este novo enquadre do realismo em arte opera por meio da afetação do leitor. Para os estudos de literatura, a tese é que a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a discussão estética atual, uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos. (SCHOLLHAMMER,, 2002, p.81).

Segundo Hal Foster, a escolha da arte contemporânea por apropriar-se do abjeto, do obscuro produzem efeitos afetivos chocantes (como a repulsa, a repugnância), capazes de romper a estabilidade da percepção dessas obras. Efeitos traumáticos produzidos por imagens que produzem meta-reflexões sobre o que de fato é imagem enquanto se pensa a imagem como simulacro.

Foster, ao analisar a produção de Andy Warhol, sobretudo a série de "Morte em América", em que são reproduzidas imagens veiculadas pela imprensa de acidentes de trânsito, espancamentos, suicídios, discorre sobre o efeito traumático dessas imagens a partir da repetição, repetição essa que define o trauma.

De manera que em Warhol se ponen en juego diferentes clases de repetición: repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen. Y esta multiplicidad contribuye a la paradoja no solo de imágenes que son a la vez afectivas y desafectadas, sino también de espectadores que no son ni integrados (lo cual es el ideal de La estética más moderna: el sujeto compuesto en la contemplación) ni disueltos (lo cual es el efecto de gran parte de la cultura popular: el sujeto entregado a las intensidades esquizo del signo-mercancía).(...) Tal es también o efecto de su obra sobre el sujeto y que resuena en el arte que elabora el pop: una vez más, em cierto hiperrealismo, cierto arte apropiacionista y ciertas obras contemporáneas implicadas em el ilusionismo, uma categoria, como el realismo, que nos invita a pensar. (FOSTER, 2001, p. 140)

Ao produzir as imagens traumáticas em série, Warhol estabelece uma ligação entre a cultura da imagem pós-moderna e a possibilidade de ruptura com essa cultura mediante um realismo que traumatiza, que choca, capaz de desestabilizar tanto as certezas representativas quanto as subjetivas. Desestabilizado, o sujeito é colocado em questão, e as imagens traumáticas na arte contemporânea tornam-se um recurso reflexivo sobre os discursos produzidos pela repetição das imagens de violência nas produções cinematográficas e literárias.

Nesse sentido, a proposta de atuação na realidade social por diversas frentes da produção cultural contemporânea pode ser vista como uma meta-reflexão ou engajamento concreto da arte com a realidade circundante. O que se percebe é que há um florescimento de vozes falando por si, utilizando a literatura como fonte de expressão e de compreensão da violência, da exclusão, e da desigualdade no Brasil, assim como em outras artes como o cinema, a música e as artes plásticas. Torna-se essencial ter o diálogo e a coexistência de diferentes reflexões a respeito das problematizações do quadro social como possibilidade de romper a estrutura estabelecida e dominante. Ainda que essas produções signifiquem um movimento favorável para tal rompimento, o olhar pré-construído sobre a autoridade da criação literária insiste em encobrir, como película que impede a visão, os discursos das “minorias”.

4.1 A imagem como limite entre o real e o ficcional

Seduzido pela bela imagem do rapaz refletido do espelho d'água, Narciso sucumbe à autocontemplação até romper o limite de sua existência. Passa todos os seus dias a admirar o outro belo – como se não fosse ele próprio – até fundirem-se no último suspiro o visualizante e o visível diante do espelho.

O mito de Narciso é exemplar da experiência especular como limite entre o imaginário e o simbólico. Ao deparar-se com a revelação de sua identidade – a de

jovem imensuravelmente belo – Narciso não se integra ao sistema simbólico contido no jogo de imagens refletidas e permanece seduzido pela magia da contemplação do espelho. Apaixonado pelo rosto refletido na fonte de Téprias, afoga-se em sua própria reflexão.

Dotado de imenso valor cognitivo e epistemológico., o “espelhismo” esteve presente em inúmeras lendas míticas e inspirou diversas obras literárias a glosarem temas como a revelação do ser e do conhecimento, a duplicação da identidade e a visualização do “eu. Segundo Umberto Eco, a imagem especular é uma “*duplicata do campo estimulante do qual se poderia ter acesso caso se olhasse o objeto ao invés da sua imagem refletida*” (Eco, 1989, p.20). É justamente esse limite entre a percepção e a significação, mediante a duplicação ilusória que revela o inatingível, que fomenta o desejo contínuo de alteridade, de contemplar o outro diante do espelho, objeto-reflexo da própria imagem.

A mágica da duplicação de objetos presente no espelhismo, e a possibilidade de visualização de si próprio a partir da perspectiva do outro, pois aquele que se vê no espelho vê aquilo que(como) os outros vêem, concedem muitas vezes ao espelho caráter metafísico quanto ao questionamento sobre a aparência daquilo que vemos através do reflexo. Paradoxo entre realidade e engano, em francês, espelho é *miroir*, derivação do verbo *mirer* (ver, olhar atentamente), constituinte da palavra mirage (miragem), expressão de ilusão que nos apresenta aos olhos, inserida em nossa realidade, como imagem imperfeita do mundo divino. Esse engano da imagem invertida do objeto que não pode ser tocado torna o espelho, ao mesmo tempo, símbolo da verdade e signo da falsidade e da ilusão.

Metáfora platônica da alma, o espelho aparece recorrentemente como símbolo da consciência, do auto-conhecimento místico como reflexo interior para o entendimento de Deus e do Homem. Na mística cristã, o espelho tornou-se símbolo de transformação, um meio para o conhecimento de Deus em que Homem e Deus refletem-se, conforme São Paulo:

Porque, agora, vemos por espelho em enigma; mas, então, veremos face a face, agora, conheço em parte, mas, então, conhecerei como também sou conhecido.(...) E nós todos que, com a face descoberta, refletimos como em um espelho a glória do Senhor, somos transfigurados nessa mesma imagem, cada vez mais resplandecente, pela ação do Senhor, que é o Espírito. (...) Agora vemos em espelho e de maneira confusa, mas, depois, veremos face a face. Agora o meu conhecimento é limitado, mas, depois, conhecerei como sou conhecido.³⁸

³⁸ 1Coríntios 13,12 e 2Coríntios 3,18 - Novo Testamento, Bíblia de Estudo Pentecostal. Editora CPAD, 1995.

A experiência especular e o processo de representação da realidade através do espelho estão presentes em narrativas desde a antiguidade até as escrituras mais recentes, em associações místicas, filosóficas, científicas e mitológicas. O espelho, como simulacro da aparência, pode ser compreendido como *máscara social* refletida como *“negação da coincidência estúpida consigo mesmo; (...) expressão das transferências, das metamorfoses, das violações de fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos..”*. (Bakhtin, 1996, p. 35).

Dentre muitas interpretações, também pode ser entendido como a *metáfora* que identifica a criação artística ao "efeito" de um espelho do real, utilizando-se da consideração platônica a respeito do engano acerca da verdade na criação de aparições feitas pelo pintor.

Em “A República”(X,597), de Platão, Sócrates, ao expor a Gláucon sua doutrina sobre o que quer dizer mimesis, faz uso de uma imagem exemplar: a de um artífice mago cujo único poder é o de manipular espelhos.

Espera, e logo mais o dirás com maior razão. Este artesão a que me refiro não é unicamente capaz de fazer toda espécie de móveis, como produz ainda tudo o que brota da terra, plasma todos os seres vivos, inclusive a si próprio, fabricando, além disso, a terra, o céu, os deuses, e tudo o que há no céu, tudo o que há debaixo da terra, no Hades.

Eis um sofista realmente maravilhoso!

Não acreditas em mim? Mas responde-me: pensas que não existe de modo algum semelhante obreiro? ou que só se pode criar tudo isso de uma certa maneira, e que, de outra, não se pode? Mas não reparaste que tú próprio poderias criá-lo, de uma certa maneira?

E qual é esta maneira, replicou?

Não é complicada, respondi; e posta em prática amiúde e rapidamente; muito rapidamente mesmo, se quiseres apanhar um espelho e apresentá-lo de todos os lados; farás logo o sol e os astros do céu, a terra, a ti mesmo, e os outros seres vivos, e os móveis, e as plantas, e tudo quanto mencionamos há pouco.

Sim, mas serão aparências e não realidades.

Diante da réplica de Gláucon sobre a inexistência do real nas aparências criadas, Sócrates oportunamente introduz o nome do pintor como o artífice que usa suas habilidades para enganar, criando “aparições” e não “verdades”. Tal diálogo prevê o empenho de Platão no que diz respeito à recusa absoluta de parte da poesia como caráter mimético, e demonstra sua intolerância para com os “produtores de imagens”.

Sem determo-nos profundamente à conceituação de *mímesis* platônica, levantaremos alguns pontos acerca da correspondência entre o real e o simulacro presente na figura do espelho, não apenas na representação material do objeto espelho, mas em suas metáforas de imitação, mais detidamente a pintura: “A mente do pintor deve ser como um espelho que sempre toma a cor da coisa que reflete e que está cheia de tantas imagens quanto às coisas postas diante dele ...” (Da Vinci, 1995, p.22).

A *mímesis* da arte é uma ficção tão consumada que dá a impressão (“falsa”, adverte a moral platônica) de realidade. O artista deve dominar a técnica de criar aparências, técnica que lhe advirá do estudo atento dos fenômenos. O ator do Sofista será tanto mais perfeito quanto mais cabalmente fizer o seu corpo mover-se e a sua voz falar como se fossem o corpo e a voz do outro. Dialeticamente: o rigorismo de Platão, condenando a “falsidade” e o teor imaginário da obra de arte, deu o atestado de nascimento a uma concepção da mesma arte que a Estética moderna julgaria positiva: prática analógica da fantasia, que se produz aquém das exigências do discurso racional. (Bosi,2004, p.29)

No âmbito da teoria das artes, a possibilidade de representação ideal, real, natural ou mesmo daquilo que não foi criada pela natureza pode ser chamada de *mímese*, no sentido em que a arte mimética pode ser considerada uma cópia real ou ideal da natureza capaz de evocar sentimentos ou produzir imagens ideais. Tal “imitação” se traduz no desejo de a obra apreender o visível, tornando-o verossímil.

Originalmente concebida como um reflexo do real, muito depois de Platão, desde a antiguidade até a contemporaneidade, a pintura ainda recebe como associação a metáfora do espelho, seja por seu caráter icônico, ou mesmo na desmaterialização do objeto pintado. Desde as primeiras conceituações acerca da representação até a sua emancipação, a pintura, figurativa ou abstrata, ainda reflete imagens reais e imaginárias.

Voltando à apreciação platônica sobre a caracterização da pintura, encontramos como argumento para a depreciação da *mímesis* pictural a sua condição de desprovemento de existência real, o que daria a pintura a condenação por ser “*Kosmetike* enganadora, capaz de produzir ilusão, de seduzir e encantar pela cintilação de suas cores” (Ferraz, 1999, p.75). A filosofia platônica desqualificaria então todas as atividades que “recorrem a artifícios para fingir a verdade”. Tão enganosa quanto a magia do espelho seria, então, a ilusão das aparências criada pelo pintor, sendo a pintura considerada uma arte cosmética por excelência, “como

atividade em que o artifício exerceria sua sedução em total autonomia quer em relação ao real, quer frente à natureza”. (Ferraz, 1999, p.75).

A constatação de que não há preexistência de realidade sob as camadas de tintas que compõem quadros, os quais apresentam imagens ilusoriamente verdadeiras, realça a associação da metáfora do espelho à atividade pictórica, pois, tal como o espelho, a pintura “apresentaria exatamente a ilusão de uma aparência cuja “essência” seria cosmética”, ou enganadora.

Tão fascinante quanto a pintura, o jogo das aparências constituído pelo espelho esteve presente em algumas representações notáveis, como o espelhismo produzido na obra de Jan van Eyck, que ao pintar o mercador Arnolfini e sua noiva, inclui-se duplamente: está refletido no espelho e tem seu nome inscrito logo acima, onde se lê: “*Jan van Eyck esteve presente*”.



Jan van Eyck, *O Casal Arnolfini*, (1434)

Outro interessante uso de espelhismo se dá em *Las Meninas*, em que Velázquez, vale-se de espelhos para rebater planos e jogar com os artifícios da representação. O olhar do pintor dirige-se para fora do quadro, lugar ocupado pelo espectador posicionado frente à obra, mas também o lugar ocupado pelo modelo, alvo do olhar do pintor (possivelmente o casal refletido no espelho dentro do quadro,

atrás de Velázquez, o rei Filipe IV e sua esposa). Também Velázquez é refletido no quadro, pois se trata de um auto-retrato do pintor em seu ateliê, olhando para si próprio a executar a obra, e olhando para nós, observadores, juntamente de seus personagens representados no quadro. Um jogo de reciprocidade em que “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla”.



Velázquez, *Las Meninas* (1656)

Contemporaneamente, podemos observar na literatura sucessivos e diferentes jogos de espelho. Ao fazermos a aproximação entre texto e imagem, podemos pensar que esta se dá pela projeção da imagem através da palavra, sem contar, contudo, com a imagem visual gravada nas páginas do livro. Esta aproximação pode estar relacionada ao artifício narrativo da utilização da linguagem cinematográfica, provocando um efeito imagético semelhante ao obtido na leitura de um roteiro cinematográfico.

Entretanto, há diferentes recursos ou estratégias narrativas a fim de produzir uma literatura rica em imagem. Dentre elas, por exemplo, podemos destacar a narrativa que convoca ícones reais do cinema, trazendo referências cinematográficas que fazem parte do mundo extratextual compartilhado com o leitor. A título de exemplificação, podemos citar o conto *Marilyn no inferno* (1997), de João Gilberto Noll, em que ícones da indústria cinematográfica são convocados, num jogo referencial entre o texto narrativo e a imagem. Noll ainda se vale de outro recurso enquanto conflui cinema e texto, apresentando uma narrativa metacinematográfica, expondo na trama o cotidiano de uma produção cinematográfica, recorrendo ao clichês peculiares à rotina e ao mundo do cinema, ironizando as dificuldades de uma produção medíocre que se propõe a filmar um novo *western*, na baixada Fluminense do Rio de Janeiro.

O conto, que se inicia com a ação no presente “Raia o arvoredos”, antecipando o caráter cinematográfico como a leitura de um roteiro, com jogos de citações, destaca referências hollywoodianas, da indústria televisiva e do cinema nacional, e transcorre com fluidez e audácia, com apresentações de nomes representativos dessa indústria: “O diretor diz que aquilo lembra *Einsintein* e que prestará uma homenagem ao soviético”(Noll, 1997) . Ainda em outra passagem:

Mas o tio gostava mesmo de contar, e isso o rapazinho ouvia sem que ninguém percebesse que ele ouvia porque era uma criança e o tio falava com a mãe do rapazinho, o que o tio gostava de contar mesmo era das estrelas de Hollywood, sabe como é que os diretores? a porrada, a Bette Davis levava bofetões na cara, saía das filmagens toda roxa quando ela esquecia o texto ou não sabia fazer direito um gesto, um caminhar, a Marilyn durante as filmagens do *Pecado mora ao lado* foi açoitada pelo Billy Wilder, dizem que ele prendeu ela numa coluna e deu 37 chicotadas, ela saiu uma miséria, mas foi assim que ela aprendeu e fez aquela beleza de filme.(Noll, p. 37)

De forma satírica, num humor apuradíssimo, Noll convoca ilustres figuras do cinema e faz da narrativa um conto cinematográfico, montando um filme nas breves páginas de um conto.

Em se tratando da narrativa que conta histórias formando imagens, sem se utilizar daquelas que já fazem parte do referencial extratextual do leitor, como ícones cinematográficos, a diferença, no entanto, compreende a intenção do segundo autor, que não objetiva fazer do texto um roteiro a ser filmado posteriormente e por isso

não pensa a narrativa dependente da representação. Dessa forma, não cria o personagem preocupado em adequá-lo a intérpretes reais, ou seja, atores que serão a imagem do próprio personagem.

Chegamos então a duas narrativas que, diferentemente, fazem da imagem a principal substância do texto: a narrativa que, numa construção mais artificiosa, no sentido da exploração da imagem antes mesmo da sua projeção e mais artificial, por ser apenas referência daquilo que é imagem fora do texto, e uma outra que, ao contrário, pode confluir linguagens literária e cinematográfica sendo absolutamente independente da representação, mesmo que se torne, mais tarde, imagem filmada.

Um exemplo claro desta segunda narrativa é o texto de *Nur na escuridão* (MIGUEL, 2000) que apesar de trazer logo na capa a denominação romance, misto de biografia e ficção, é imagético e cinematográfico, pois a narrativa conta histórias a partir de cenas construídas quadro a quadro pelo narrador, como se dirigisse os personagens ao invés de descrevê-los.

A relação aqui proposta entre texto e imagem envolve um terceiro fator essencial, a memória, formando o trinômio: texto-memória-imagem. Especificamente sobre a narrativa de que estamos tratando, a memória é mola propulsora de quase todas as cenas narradas, servindo de material e acervo de imagens. Para elucidarmos este comentário, encontramos nas páginas do livro do diretor alemão Wim Wenders, *A lógica das imagens*, suporte para as discussões sobre texto-memória-imagem, quando o diretor discorre sobre a transposição da imagem contida no texto para a câmera:

Quando, há algumas semanas, me perguntaram se eu não teria vontade de filmar uma espécie de diário, uma “carta de Nova Iorque” para uma emissão cinematográfica da televisão francesa, atraiu-me na ideia a oportunidade para pegar de novo na câmara, depois de muito tempo, para filmar alguma coisa para lá de toda e qualquer história, só para fazer “imagens”. Dever-se-ia pensar que eu, depois de dez filmes de ficção, deveria entender isto como a minha profissão: *contar histórias por imagens*. (grifo nosso) Nunca quis, todavia, acreditar nisto real e verdadeiramente. Talvez porque, no fundo, as imagens sempre significaram mais para mim do que as histórias; sim, as histórias não eram, às vezes, nada mais do que um pretexto para encontrar imagens.³⁹(...)

³⁹ Wim Wenders, pág. 37-38.

Podemos então, depois da longa citação de Wim Wenders, lançar uma questão que não pode, de imediato ser respondida: A imagem pode ser apenas artifício narrativo ou é ela é inerente à narrativa?

4.1.1 O registro da memória e o domínio (ou o império) da imagem

Tudo é imagem. Assim poderíamos resumir a narrativa de Salim Miguel, libanês-gaúcho e, curiosamente, roteirista, capaz de transformar simples palavras em estruturas repletas de visualidade, numa escrita quase sinestésica.

A história de *Nur na escuridão*(2000) conta a saga da família libanesa, formada a partir do amor de Yussef e Tamina, acompanhados do filho primogênito e o irmão-tio-cunhado, Hanna, aumentada ao longo dos anos com a chegada de mais frutos. A imigração, *leit motiv* da história, significa a busca por uma vida nova, que acreditam ser melhor e que deve ser alcançada em outro país, outro continente, transpondo barreiras como a dificuldade com o idioma diferente, a dos costumes outros.

Imigram e desbravam o mundo até chegarem ao Rio de Janeiro. Cada experiência é recebida pelo olhar do estrangeiro, do alheio a tudo, daquele que não domina as relações comerciais e sociais da nova terra. Olhar desconfiado daquele que tudo desconhece e tudo precisa conhecer para sobreviver e tornar-se menos estranho ao universo de novidades que se lhe apresenta:

Comeram uns bolinhos no boteco, tomaram uma pinga e foi preciso esclarecer o que era aquela bebida queimante, pinga, escandindo as sílabas o patrício repetia, pin-ga, queria que eles repetissem, extraída da cana de açúcar, também chamada caninha, cachaça, aguardente, nada havia de parecido no Líbano, melhor havia, era uma espécie de *arak*, sem o tom leitoso, iguais os efeitos não sabia parar. Ali começava a primeira lição de português e de Brasil. Estavam para sair quando chegou um portuário, pediu uma pinga, jogou um gole no chão, o patrício teve que explicar o ritual, era para o santo. Outra lição foi sobre o método árabe de comerciar, com a pechincha como norma, que se tornaria tão popular quanto o quibe, logo incorporada aos usos do país (...) (Miguel, 2000, p. 35)

A citação longa faz-se necessária pela riqueza de detalhes e para que possamos chamar atenção para a correspondência entre o título e o conteúdo do capítulo ao qual se refere. O capítulo IV, intitulado *conhecer*, apresenta iniciação da família nos costumes ocidentais, contato mais íntimo com o deslumbre, a surpresa e as decepções. As emoções desta fase de adaptação - que estará presente como estado contínuo em toda a narrativa, a de adaptar-se - são ampliadas pela construção lingüística que, sem omitir detalhes, projeta a cena sem cortes.

Em cada página avançada temos a sensação de que a imagem é alcançada no plano da totalidade, como se pudéssemos acompanhar com o olhar tudo que nos é apresentado pela escrita, sem nada escapar à minúcia da descrição que narra os gestos mais banais dos personagens, tornando-os (gestos e personagens) tão grandes e indispensáveis à cena que se abre.

A sensibilidade de escolher e recolher dados simplíssimos e projetá-los tão amplamente a ponto de expressarem, apesar da simplicidade, a essência da cena que se constrói revela o caráter imagético da narrativa, em que o leitor participa como “espectador”, acompanhando a imagem que se forma diante da leitura.

Já nas primeiras linhas, tudo nos salta aos olhos de forma tão imagética como se fosse a página a janela por onde espiamos a cena:

Anoitece.

Seis pessoas: três adultos, três crianças. Os adultos: faixa dos vinte anos. As crianças: a mais nova com menos de seis meses, o mais velho com pouco mais de três anos. (Miguel, 2000, p.15)

O que poderia ser apenas uma informação adicional, suplementar, torna-se, pelas mãos de Salim Miguel, essencial à composição da cena, onde cada detalhe, ao reunir-se a outros, forma um todo visível, quase palpável de tão concreto e rico de imagens:

O pai se arruma na cadeira de palhinha trançada, que agora comporta a maior parte de suas horas, radinho de pilha na mão, leva-o até o ouvido, levanta o som, atento ao noticiário que virá, veio, pede silêncio não demora passa para outra emissora, tece comentários, alegra-se ou se indigna com o que chega...(Miguel, p. 15)

Em toda a obra, as imagens se misturam tanto quanto as vozes que professam as falas do pai e do filho, numa confluência de memória, diário, divagação, confissão e desabafo. O caminho formado pelas seqüências de imagens é tortuoso, mas, menos confunde que acelera a narrativa que, desprendida das amarras da seqüência temporal e factual, desliza entre acontecimentos e explicações anacrônicos que proporcionam leveza enquanto multiplicam o plano narrativo, ora situado no passado, ora no presente.

Até que um dia, ano ou anos passados, some de maneira inesperada como surgira.(...)
 (...)Algum tempo depois (e o tempo só é contado, só existe em termos de aparição e do sumiço de Taira)(...) (Miguel, p. 108)

O anacronismo da narrativa corresponde ao da imagem, fato confessado pelo narrador no capítulo XVII, *Fios*, quando diz que:

A memória se esgarça, flutua, se decompõe, se compacta. Fios se atam desatam. Fragmentos somem e reaparecem. Onde alguns que gostaríamos de recuperar mais nítidos, reter, preservar; por que outros, que desejaríamos ignorar, desagradáveis ou sem significância maior, teimosos se entremostam, se fixam de forma perene? Necessário preencher vazios que incomodam. Inútil o esforço consciente. A memória não possui uma lógica cartesiana. Nem permite que a acionemos a qualquer momento, fazendo com que num átimo o tempo retroaja e tudo nos devolva íntegro e puro. Ela é anacrônica. Pouco adianta teimar, nos esforçarmos na busca de recompor, pela ordem, o que se desgarrou, trazer de volta o que já foi, para que volte a ser. Idêntico ou modificado, nem importa.(...) (Miguel, p. 165)

O tempo da narrativa não acompanha a linearidade cronológica mas às oscilações da lembrança. As imagens mudam e a narrativa se constitui em digressões, indo e vindo com o movimento de aproximação e afastamento dos fatos pela memória. Os acontecimentos são apresentados numa lógica pendular que situa a ação ora no presente, ora no passado, em que são enxertados nas lacunas do tempo, parte da biografia do pai, Yussef. Na autobiografia, sob o título de *O amor real*, o pai faz questão de gravar o acontecido:

Acho que quem ler isto me acusará de mentir ou exagerar. Mas vou jurar, por tudo que é mais sagrado, que tudo se passou exatamente dessa forma.(...)(Miguel, p.50)

Este mesmo movimento pode ser representado pelo esforço do narrador em lembrar e construir a cena narrada, preocupando-se não com a fidelidade temporal ou verídica, e sim com a nitidez da imagem formada.

Desta forma, pontua a narrativa com a frase *nítida a cena*, como se, afastando-se do plano onde lança o olhar, reproduzisse a cena de acordo com as imagens que lhe vem da memória. O narrador desse momento é mais experimental e menos memorialista, mas ainda assim todo material que compõe a imagem é fruto de sua memória, não importando se o que (re)cria é uma cena imaginada, porque vivida na infância e desgastada pelo tempo, ou se imaginada por se constituir de histórias contadas pelo pai.

A cena nítida para o narrador se faz nítida também para o leitor, como se este fosse um ouvinte que, atento ao que é narrado, observa a imagem que se forma pela óptica de quem conta a história. Talvez por isso a narrativa envolva tanto o leitor, por fazer dele mais que leitor, mas ouvinte e espectador.

Dramática e sutil, a trama jamais perde a leveza, mesmo quando apresenta os fatos mais fortes e emocionantes. As perdas são muitas e o sentimento de fadiga, limitação e fragilidade toma os personagens humanizando-os, ao mesmo tempo em que se faz capaz de transportar o leitor para a cena, emocionando-o.

Tão emocionante e simples é a descrição de um dos pontos mais intensos da narrativa, quando depois da chegada da família Libanesa ao Brasil, o patriarca expedicionário, Yussef, descobre a *luz* e, neste momento, todo um mundo se abre diante de seus olhos:

O pai não entende o que o motorista quer dizer, em vão o homem repete mais alto, mais alto, luz. Luz. E faz uma careta, coça a cabeça, abre um sorriso que lhe revela os dentes perfeitos, puxa do bolso uma caixa de fósforos (a mãe murmura, *tagur*), tira um palito, acende, repete indicando a trêmula chama que logo se extingue, luz, rápido, acende outro palito, com ênfase repete o mesmo, letra por letra, l,u,z, antes de mais um LUZ – e só aí o pai entende a palavra que jamais esqueceria e lhe abre as portas do novo mundo. Abana a cabeça. O motorista volta a sorrir: luz. O pai também. (Miguel, p.25)

A construção da cena é riquíssima, desde a escolha dos verbos que, quando usados no presente do indicativo, sugerem a cena que se monta quadro a quadro, estando esta construção verbal ligada ao esforço da memória em recompor, recontar ou mesmo reinventar a cena vivida, ouvida ou imaginada. Esta escolha pelo tempo verbal parece concordar com a situação narrativa que, ora relato de fatos memoráveis, esforço de um narrador adulto em resgatar sinais passados em sua primeira infância, ora fatos recontados, buscados da biografia e/ou memória do pai, projeta imagens diferentes.

Ao leitor, fica então a impressão de que, na medida em que o tempo avança, as imagens se formam através de rememorações e não invenções; a narrativa vai se tornando mais descritiva, de modo que os detalhes mais subjetivos vão tomando maior espaço e o narrador passa a contar aquilo que (se lembra) que experimentou.

Ao fazermos uma ponte entre os métodos narrativos detalhistas no livro de Salim Miguel e a narrativa *Subúrbio*, de Fernando Bonassi, percebemos em *Nur na escuridão* que o esmiuçamento da cena em riqueza de detalhes não se dá pela imeditiabilidade do real, mas pela rememoração. Enquanto Bonassi escava a superfície do real e apresenta de forma descritiva as impressões de uma “paisagem vista a olho nu”, Salim Miguel utiliza como procedimento a memória para construir as imagens que são trazidas à superfície mediante descritivismo rememorativo.

Em *Nur na escuridão*, a impressão de rememoração se intensifica quando lemos o capítulo XXIII, intitulado *Tentação* em que podemos perceber que a subjetividade do fato narrado torna a linguagem mais lírica, destacando-se esse capítulo dos demais por tamanha carga poética, em que o narrador, pela primeira vez, parece falar de si de forma mais íntima.

Aqui o texto transcorre seguindo uma lógica mais interna do narrador. É ele quem comanda a cena e nela podemos perceber a mudança de foco, direcionado agora ao interesse do narrador por um objeto específico: o seu desejo pela jovem “de beleza selvagem-agressiva, longa cabeleira ruiva, rosto vulpino, lábios polpudos úmidos, olhos verdes insondáveis que tudo devassam,” hóspede da família.

Sem fugir da simplicidade que lhe é característica, o narrador continua usando a terceira pessoa do singular para falar de si mesmo, mas não ausenta da

subjetividade para descrever este capítulo, formando imagens a partir da narrativa que detalha o outro e a si, pois nesta ocasião é o narrador um jovem e todas as lembranças parecem estar conservadas pela importância que tiveram um dia.

Curiosamente, neste capítulo, em momento algum o narrador diz *nítida a cena*. Isso nos leva a crer que a lembrança, quanto mais próxima da experiência vivida, mais clara a cena se apresenta ao narrador e ao leitor a nitidez aparece na imagem narrada, cena construída pela memória experimental. Quanto mais afastado dessa experiência, mais longe se projeta a cena narrada e o recorrente *nítida a cena*, representa uma construção da cena e não uma reconstituição.

Como se o narrador imaginasse uma cena nítida, juntando fragmentos da memória, enquadra a cena diante dos olhos e ali projeta sua quase memória. Neste capítulo, o narrador não constrói, mas reconstitui o que viveu e tem esta vivência mais próxima do momento em que se dispõe a narrar a história.

A memória, agora, já não compartilha mais lembranças com a biografia do pai, nem se esforça por reconstituir uma cena alheia a sua experiência. Tudo se encaixa na memória recente das paixões da juventude, lembranças e reminiscências tão íntimas e nítidas que jamais se apagarão e, ainda que enxertadas pelas camadas da invenção, que preenchem os espaços entre aquilo que se viveu e o tempo que se narra, aparecem nítidas na descrição do narrador que expressa de maneira subjetiva o relato empírico que nos é apresentada, cena projetada pelo seu olhar.

O narrador de *Nur na escuridão*, ao transformar a memória em narrativa, possibilita a construção de uma realidade por meio da rememoração da experiência, uma teia organizada de referencialidades.

Às vezes, pela noitinha, a mulher ia, igualmente semidespida, em direção ao banheiro, se arrumar para uma saída com o marido, ouvia-se com precisão o barulho da água sobre o demorado esfregar-se, nítidos, quase visíveis, adivinhava-se os movimentos que fazia, abaixando-se, erguendo-se, ensaboando-se, enxugando-se, voltava fresca e lavada, cabelo escorrido, rosto avermelhado, olhos ainda mais brilhantes e misteriosos, chamativos, um cheiro envolvente-agressivo de fêmea no cio, (...) (Miguel, 2000, p. 142)

Ainda relacionando os procedimentos detalhistas de Bonassi com o texto de Salim Miguel, podemos aproximar duas cenas cuja experiência com o voyeurismo revela o confronto da memória que parece construir um sentido prévio da experiência com a imediaticidade da visão que se esgota no prazer masturbatório imediato do velho, contemplando a mulher que se limpa no banheiro.

Ela entrou no banheiro. Depois de chegar em casa assim no meio da tarde. No horário morto da tarde morta. Ele também foi ao banheiro. Ma ponta dos pés. No banheiro. Ele esperando: um, dois, três, quatro... a mulher no banheiro. No dela. No dele a espera ofegante na parede. Outra vez. Um varal de lençóis ondulando diante do espelho, os cabelos. Olhava o próprio corpo, sentava-se na privada. O velho esfregando o rosto na parede. Poeira, poeira úmida. A mulher. Outra vez. O velho umedeceu a mão na poça d'água que pingava do chuveiro. Umedeceu, baixou as calças, se ensaboou com o pedacinho. Um orifício, um pedacinho. A mulher urinou na privada. Na sua. Na dela. O barulho vigoroso da urina na privada, respingos. O velho olhava, se ensaboava, pra dentro - pra fora - pra dentro - a mulher se levantava, apanhava o papel higiênico e se secava.(...)
E saiu. Saiu dele. Lasca de muco voando, batendo e escorrendo na parede limosa. A coisa desceu ao ralo, e sumiu. (BONASSI, 2006, p.p 63-64)

O ato de espiar, a observação através de uma fresta ou janela caracteriza emblematicamente a estética pós-moderna na ficção brasileira. O voyeurismo na prosa de ficção é uma constante observada em dezenas de contos e romances, como um derivativo da relação de imediaticidade com o real, a impressão visual que domina na arte contemporânea. Essa poderia ser, então, uma forma de relação acrítica com o real que abole a problematização possível pela elaboração do discurso verbal que caracterizou a literatura até mesmo no naturalismo canônico do século XIX.

A apreensão da realidade e sua problematização na literatura e no cinema contemporâneos brasileiro estão relacionadas às questões que a tese levantou, como a inclinação documentária da cinematografia, a nova dicção etnográfica no documentário contemporâneo e a revisitação do naturalismo por narrativas ficcionais e documentais.

No entanto, os questionamentos feitos no trabalho levaram a outras indagações, outros caminhos e ampliaram o eixo inicial no qual a tese estava fundamentada, que seria o estudo das figurações da realidade na literatura

contemporânea a partir de sua relação com o cinema brasileiro recente, mais especificamente seu possível diálogo com a vertente documentária.

Ao longo dos quatro anos de pesquisa, acabei arrolando produtos culturais diversificados, como o interessante documentário **Falcão - Meninos do tráfico**, produção híbrida que transita entre o testemunhal - em depoimentos de meninos aliciados pelo tráfico de drogas - e um forte empenho jornalístico de revelar a periferia e a vida nas favelas, realidade ainda invisível para parte da sociedade brasileira. Da conexão entre o documentário **Falcão - meninos do tráfico** e o livro homônimo surgiu outra perspectiva de análise sobre textos literários e outras narrativas que tratam da questão da realidade social do Brasil, especialmente sobre ficções que se apropriam da linguagem canônica da literatura para abordar a exclusão social. Nesse contexto, a obra **Subúrbio**, de Fernando Bonassi, tornou-se, na tese, exemplo de sofisticação em uma prosa de linguagem cáustica de forte cunho realista, embora o autor, em entrevistas, renegue veementemente *a priori* estéticos. A descoberta de **Subúrbio** também realça as diferenças estilísticas entre as demais obras ficcionais que tratam da violência urbana e do esfacelamento das estruturas sociais na tese. O contraponto seria a análise de **Manual prático do ódio**, de Ferréz, cuja escrita é visivelmente marcada pelo imbricamento do autor com o narrador e por sinais figurativos que remetem à subjetividade do autor. O enleamento presente entre as pessoas do autor e do narrador de **Manual prático do ódio** também é reconhecido na obra anterior de Ferréz, **Capão Pecado**, e apresenta uma questão assiduamente debatida na contemporaneidade, que é a autoridade ou legitimidade de quem profere o discurso sobre a realidade à qual descreve.

No caso de Ferréz, o a escolha por trazer para dentro da obra registros não-literários, (em **Capão Pecado** cartas, fotografias de pessoas reais coexistindo com personagens ficcionais) revela o texto como índice de algo que é real, compondo um novo tipo de realismo ao qual Karl Erik Schollhammer chama de realismo indicial.

As representações ficcionais que recorrem ao testemunhal em tom de denúncia (Ferréz) ou as escritas mais elaboradas, que intentam não apenas documentar o “estado das coisas” contemporâneo, mas discutir a literatura enquanto linguagem dotada de aprimorados recursos estilísticos (Bonassi) foram analisadas na tese a fim de confirmar que, apesar da diversidade que marca a produção cultural contemporânea, a temática social é uma constante.

Ao passo que algumas questões eram respondidas ao longo da tese, seus desdobramentos tornavam-se ainda sem resposta, como um caminho que ainda não se concluiu e que deverá ser explorado em minhas futuras pesquisas, pois são questões que me acompanham desde o início da trajetória acadêmica e, certamente, motivarão a outras pesquisas.

Um exemplo desse questionamento que permanece sem resposta é se essas representações da problemática social brasileira são, efetivamente, uma tomada de posição e uma intervenção na realidade ou somente uma tendência da produção cultural em descortinar cotidianos de favelas e situações de extrema pobreza. O ponto de partida dessa inquirição foi o contato travado com a obra do cineasta Evaldo Mocarzel, que, ao empreitar um projeto que tinha como objetivo discutir o roubo da imagem de populações marginalizadas em grandes centros urbanos, discutia a estetização da miséria intenção ética que deveria nortear o processo de documentação de pessoas marginalizadas socialmente. A crescente exploração da imagem da pobreza e da violência por parte da indústria cultural e da mídia em geral não define se há um comprometimento político e ideológico dos realizadores que buscam apresentar esses temas, mas há assumidamente por parte de alguns a intenção de se questionar se há as implicações práticas para a transformação da realidade social do país. Ao discutir a hipótese de que *“um discurso sobre a pobreza se configura e singulariza em relação ao de outras épocas históricas, paralelamente ao agravamento da desigualdade social no Brasil com a implantação das políticas neoliberais⁴⁰”*, Victor Hugo Adler Pereira apresenta um panorama que se vislumbra com facilidade em diversos produtos da cultura contemporânea, que é o interesse pela população favelada e pela realidade de grandes periferias.

O que aparentemente surgiu como fruto de um interesse espontâneo de indivíduos tocados pela desigualdade ou resultado de iniciativas pontuais nas classes populares revela alguns pontos nodais que desafiam a compreensão e a análise; entre eles: a sua vinculação a uma nova concepção de intervenção social que corresponde à proliferação de organizações não governamentais a partir dos anos 1990 (GOHN, 1997, p.310); ou o modo como passam a constituir uma referência canônica no tratamento dos problemas da exclusão, amoldando-se às regras e os compassos da indústria cultural (tanto na linguagem artística como no modo com que se organiza o trabalho dos artistas de comunidades proletárias); ou ainda, na recusa quase unânime de artistas e outros responsáveis por essa verdadeira onda cultural a se posicionar diante de questões políticas mais amplas e pelo anti-intelectualismo que afetam também diante de questões mais contundentes sobre a criação estética. Um olhar mais atento a seu crescimento em rede permite detectar certos pontos de articulação dessa malha que a inclui em um movimento mais abrangente, que tornou as populações das favelas e da periferia dos grandes

⁴⁰ Pereira, Victor Hugo Adler. **Subalternidade e submissão**. Abralic, 2006.

centros urbanos um dos filões temáticos mais explorados pela mídia televisiva; depois de alcançar grande visibilidade no cinema e conseguir nichos na programação de dança e teatro, quando se trata de apresentar trabalhos comunitários⁴¹.

No entanto, apesar dessa quase unanimidade de artistas não se posiciarem crítica e politicamente sobre as questões da desigualdade no Brasil apontada por Victor Hugo Adler, a produção de Evaldo Mocarzel pode ser considerada uma tomada de posição a favor da discussão a respeito da miséria e da invisibilidade em que se encontram os sujeitos focalizados em seus documentários. Mocarzel não só assume a problematização da desigualdade social como apresenta seu projeto cinematográfico como uma mobilização social contra a acomodação da sociedade diante da invisibilidade à qual está condenada a classe social representada em seus documentários. Nesse sentido, a análise dos documentários **“À margem da Imagem”**, **“À margem do concreto”** e **“À margem do lixo”** de Evaldo Mocarzel, teve como proposta apresentar a possibilidade da figuração da realidade social para além da estetização da pobreza, mas como engajamento político e social da arte na contemporaneidade e contribuição para o debate de questões emergenciais da sociedade brasileira.

Vertentes tão distintas foram estudadas e aproximadas a fim de levantar, mais do que responder, questões que refletem preocupações contemporâneas tanto na literatura, quanto no cinema e nas ciências sociais. A culminância deste estudo reflete uma preocupação, como pesquisadora, em indagar as relações entre literatura contemporânea e cinema no Brasil, principalmente no que tange às escolhas sobre problematizações da realidade social, e a figuração da realidade como procedimento que busca discutir eficiência dos meios de representação e questões políticas inerentes.

O caminho, recurso estilístico por mim adotado na tese, caracterizou-se por bifurcações, labirintos e retomadas, multiplicidade de temas e referências que ajudaram a compor o estudo de uma produção que, a todo tempo, se atualiza e recebe novos componentes de estudo, por ser contemporânea. Assim, senti-me a vontade para trafegar entre diferentes discursos sobre representações da realidade e também conceituações diversificadas sobre a apreensão do visível como, por

⁴¹ Idem.

exemplo, a escolha do romance **Nur na escuridão**, de Salim Miguel, misto de relato biografiográfico que revela a chegada da família do autor ao Brasil, vinda do Líbano, e nuances ficcionais cuja figuração da realidade é construída a partir da memória, permeado pela tenuíssima linha que separa ficção e realidade.

Por não haver distanciamento temporal entre o objeto de estudo desta tese e o momento em que me encontro, e por ter recorrido a temas que floresceram abundantemente nesta primeira década do século XXI, o desenvolvimento do trabalho foi norteado por leituras e interesses surgidos paralelamente à escrita, o que fez abrir várias e simultâneas vias de pesquisa e ampliou o *corpus* do trabalho, ainda que a preocupação em delimitar os assuntos fosse uma constante ao longo do doutorado.

Além de reconhecer a importância deste estudo como uma contribuição a pesquisas que busquem compreender a literatura contemporânea por meio da sua relação com outros produtos culturais recentes, esta tese significou a realização de interesses pessoais por obras cinematográficas e literárias que dialogaram constantemente com os questionamentos iniciados na dissertação de mestrado, e também com outras pesquisas contemporâneas que discutem temas muito próximos aos que se apresentam neste trabalho. Ao findá-lo, percebo ainda os espaços a serem preenchidos e as respostas a serem dadas, mas também os diálogos estabelecidos com outros pensadores, a descoberta de novas perspectivas para o que já vinha sendo proposto por mim e, certamente, a importância de continuar indagando sobre a problematização da exclusão social no Brasil e as figurações da realidade no cinema e na literatura contemporâneos.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre a arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ATHAYDE, Celso & MV Bill. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BARBOSA, Andréa & CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BONASSI, Fernando. *Subúrbio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- BAKTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BENTES, Ivana. Ressonâncias do Brasil. 2002. Fundación Santillana. p. 90-109. Santillana del Mar. Espanha.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CLIFFORD, J. A experiência etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo (Org.). *Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.
- COSTA LIMA, Luis. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- DA-RIN, Sílvio. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.
- DELCASTAGNÈ, Regina. *Ver e Imaginar o outro. alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- D'ONOFRIO, S. *Literatura Ocidental – Autores e obras fundamentais*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madri: Akal Ediciones, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAMBURGER, Esther. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). 2005. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify. p.196-215.

JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem: Teoria do Pós-Moderno e Outros Ensaios*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

LABAKI, Amir. *É tudo Verdade*. São Paulo: Francis, 2005.

LEITE, Márcia. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 11, 2000.

LINS, Consuelo. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente In: TEIXEIRA, Francisco Elinado (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

LINS, Consuelo & Mesquita, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário Brasileiro contemporâneo..* Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd., 2008.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documento etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinado (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir. (Orgs.). 2005. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.

MIGUEL, Salin. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2000.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinado (org.). 2004. *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo Cosac Naify, 2004.

ROSSET, Clement. *O Princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. 17. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1997.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SUKMAN, Hugo. O primeiro sambista moderno. In: *Revista Bravo*. São Paulo: Editora Abril, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1984.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje.* In: *Literatura e Mídia*. Org. Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. Puc – Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

TEIXEIRA, Francisco Elinado (org.). *Documentário no Brasil – Tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

ZALUAR, Alba et ALVITO, Marcos (Orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998

BARTHES, Roland. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana M. Leite. Lisboa: Edições 70, 1979 (Coleção Signos, n.º 16).

_____. O efeito do real. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*, Trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. O Narrador/Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: magia e Técnica, Arte e Política*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. A obra de arte e sua reproduzibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas: magia e Técnica, Arte e Política*. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENTES, Ivana. *Cosmética da fome*. In: *Jornal do Brasil*. 08/07/2001.

_____. Cidade de Deus promove turismo no inferno. In: *O Estado de São Paulo*, 31/08/2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. [et al.] *Cultura Brasileira: Tradição/Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Vols. e 2 . 6 ed.
Belo Horizonte: Itatiaia L.t.d.a, 2000.

_____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: 1987.

COMPAGNON, Antonie. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte:Ed.UFMG, 1999.

CARVALHO, Alfredo. L. C. de. *Foco narrativo e fluxo de consciência questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana / Jacques Derrida; tradução, Cláudia de Moraes Rego*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ISER, A. Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro:EdUERJ, 1999.

OLIVEIRA, Ana Lucia M. *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7Letras,2004.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Mímeses e modernidade*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letras – Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Subalternidade e submissão*. Abralic, 2006.

PINTO, Sílvia Regina. Desmarcando territórios ficcionais: aventuras e perversões do narrador. In: NUNES, Carlinda Fragale Pate (org.) *Armadilhas ficcionais: modos de desarmar*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

FILMOGRAFIA.

MOCARZEL, Evaldo. *À margem da imagem*. Documentário.
Produção: SP Filmes de São Paulo. 72". 2003.

_____. *À margem do concreto*. Documentário.
Produção: 24VPS Filmes. 35", 2006.

_____. *À margem do lixo*. Documentário.
Produção: Casa Azul e Raiz Produções. 84". 2008.

ATHAYDE, Celso & MV Bill. *Falcão – Meninos do tráfico*. Documentário.
Distribuidora: Som Livre. 125". 2006.

ANEXO

Entrevista de Evaldo Mocarzel concedida em 5 de janeiro de 2009, via e-mail

Aline: O cinema político, hoje, ainda tem uma função social a exercer, quanto às questões como exclusão social e violência?

E.M.: Não acho que o cinema e a arte, de uma maneira geral, tenham o poder de transformar nada emergencialmente. A arte tende a mimetizar os momentos históricos e quase sempre é um espaço mais atemporal, de representação e de reflexão, para os nossos impulsos contemporâneos mais urgentes.

No entanto, acho que o cinema e a arte, de uma maneira geral, têm sim uma função política e social: uma sementeira na sociedade nem que seja com a contribuição de modificar a nossa forma de ver as coisas, os preconceitos, temas polêmicos ligados à violência, lutas políticas, questões comportamentais e sociais.

O cinema político não morreu porque as mais diferentes lutas políticas continuam e continuarão existindo. Tenho feito filmes com forte teor político e social, como “À Margem do Concreto”, “À Margem do Lixo” e até mesmo “Do Luto à Luta”, sobre Síndrome de Down. O documentário “À Margem do Concreto”, por exemplo, foi utilizado pelos movimentos de moradia em manifestações que exigiram a libertação de um dos maiores líderes do movimento, Luiz Gonzaga da Silva, mais conhecido como Gegê, que hoje está solto. Não que o filme tenha o crédito de ter conquistado isso. O que realmente ajudou a reverter a prisão política de Gegê foi a mobilização em torno de sua libertação, mas o filme, de algum modo, deve ter dado algum tipo de contribuição, senão não teria sido usado pelos movimentos de moradia. O mesmo Gegê usa o documentário “À Margem do Concreto” quando faz o que ele chama de “trabalho de base”, ou seja, nas assembléias e encontros para conscientizar as pessoas do direito à moradia que está previsto na Constituição Brasileira. No que diz respeito ao documentário “À Margem do Lixo”, o mesmo está ocorrendo com as lideranças de catadores de materiais recicláveis em São Paulo, que estão no momento se mobilizando para exibir o filme para o presidente Lula, além de projeções em seminários, palestras, debates, enfim, em encontros voltados para questões ambientais e ligadas aos direitos humanos. Já o documentário “Do Luto à Luta”, um outro exemplo, não é propriamente um filme “político” no seu sentido mais pragmático, mas ajudou a semear na sociedade brasileira um novo

olhar sobre a Síndrome de Down e chegou a virar tema de novela em horário nobre. São exemplos que nos mostram, de alguma maneira, que o cinema e a arte, de uma maneira geral, têm muito a contribuir para o debate de questões emergenciais da sociedade brasileira.

Aline: O documentário é um instrumento político?

E.M: Num mundo cada vez mais imagético, acho que o documentário e o cinema, de uma maneira geral, assim como todo tipo de manifestação artística, pode sim funcionar como um instrumento político, nem que seja para ajudar a legitimar as reivindicações dos movimentos sociais num país injustíssimo como a sociedade brasileira.

Aline: O que motiva a produção atual (realizadores) à busca pela representação da realidade?

E.M: Vejo uma movimentação muito interessante no cinema brasileiro e mundial: enquanto o documentário se ficcionaliza, lançando mão de estratégias de linguagem que envolvem desde encenações até experimentações da videoarte, a ficção propriamente dita está se documentarizando cada vez mais, sobretudo na produção contemporânea, que parece ter inaugurado uma espécie de modismo nessa hibridização de “ficção” com documentário, o que talvez esconda uma certa descrença na veracidade das imagens que não são respaldadas por um pano de fundo documental. Isso é perigoso, pois esse pano de fundo pode se tornar uma espécie de “muleta documental”. Na “verdade”, como já afirmou o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a ficção é apenas mais uma das camadas da “realidade” e o documentário é uma espécie de ficção de representação do “real”. As coisas estão completamente interligadas e o cinema contemporâneo está até mesmo viciado nessa hibridização das difusas fronteiras que separam o documentário da ficção propriamente dita. Há também uma outra questão: os nossos sertões e as nossas favelas estão despertando um interesse internacional muito grande, o que de algum modo explica tantos produtos cinematográficos e televisivos dentro desse novo gênero, o “favela movie”. Mas há também no meio disso tudo uma vontade sincera

de repensar na linguagem do cinema as mazelas e as contradições da sociedade brasileira.

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](#)