

## 4.

### Relações entre intelectuais e marginais

#### 4.1.

##### Tensões entre o marginalizado e o intelectual

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

Onde, afinal, está o perigo?

Michel Foucault, *A ordem do discurso*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

<sup>1</sup> Tradução livre.

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

Segundo a leitura de José Carlos Bruni, o cerne da questão frente à relação entre intelectuais<sup>2</sup> e sujeitos excluídos não é, necessariamente, a defesa por uma fala autônoma do sujeito que fora silenciado. Mas sim a constatação, semelhante à feita por Margery Fee, de que a produção discursiva do intelectual sobre o marginalizado – mesmo revestida por critérios científicos, ou por este mesmo motivo – sempre será cunhada a partir do referencial do intelectual. Nessa perspectiva, será a partir do aprofundamento no debate sobre a Ciência, antes mesmo de uma discussão do papel do intelectual<sup>3</sup>, que será propiciada a aproximação entre intelectual e excluído. O objetivo é criar uma forma de atuação científica que não silencie o sujeito que está alocado no espaço da exclusão.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4.2.

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

“Os freqüentadores do Baixa Estação<sup>4</sup> queriam eles próprios escrever a história da Rocinha. Sabiam que um livro sobre a Rocinha daria grana e prestígio para eles. Não queriam compartilhá-los com um estrangeiro”(Ludemir, 2004, p. 50). A constatação do personagem Paulete pode tanto fazer referência ao personagem Luciano, um jornalista do “asfalto” que ambiciona escrever um livro sobre a Rocinha; assim como ao próprio autor do romance *Sorria, você está na Rocinha* (2004), o escritor Julio Ludemir. O entendimento dúbio é fruto da convergência de elementos biográficos do autor com aspectos relatados no texto ficcional.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O autor residiu durante cerca de seis meses na Rocinha, favela da zona sul do Rio de Janeiro, e neste período entrevistou dezenas de moradores para sua pesquisa<sup>5</sup>. Nunca deixando muito claro seu real objeto de análise, a sua presença despertou curiosidade e, principalmente, receio por parte da comunidade. O temor era impulsionado pelo constante interesse do autor em conhecer, a partir de relatos dos próprios moradores, o funcionamento do narcotráfico ou episódios que tinham como principais agentes pessoas ligadas ao narcotráfico. Além disso, de forma freqüente o autor utilizava-se de sua publicação anterior, o livro *No coração do comando*, como uma espécie de cartão de visitas. Fator este que reforçava a desconfiança quanto ao tema que seria enfocado no livro sobre a Rocinha. Pois, como o autor já havia publicado um romance que tinha como eixo temático o narcotráfico, o que o impediria de retornar a este assunto em seu livro sobre a Rocinha?

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Paulete!?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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