

5.

Considerações Finais



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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