

A insurreição dos sujeitos silenciados – Autorrepresentação nos discursos literário e audiovisual

Lilian Saback

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Introdução

A expressão que dá título ao nosso artigo – “a insurreição dos sujeitos silenciados” – busca oferecer a dimensão exata do alcance político e social que está subjacente ao significativo número de produtos discursivos, seja no suporte audiovisual ou literário, assinados por sujeitos oriundos de espaços periféricos no cenário cultural contemporâneo. Com o uso desta expressão buscamos colocar em relevo o caráter de ineditismo destes discursos, afirmando a construção de um novo olhar que se move em direção aos sujeitos e espaços marginais, agora realizado não mais por um intelectual, mas sim por sujeitos marginalizados. Tal mudança é apresentada por Ferréz, autor residente na periferia de São Paulo, não somente como a possibilidade de elaboração do próprio discurso, mas, principalmente, como a produção de uma forma de representação que tem como foco o próprio marginal. Pois, como o próprio autor afirma: “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto” (Ferréz, 2005:09). A fala produzida por Ferréz é semelhante à de Manáira Carneiro, codiretora de *5 x favela – Agora por nós mesmos*: “A representação mudou de figura. Não são mais eles que falam o que a gente faz. A gente mesmo tem voz e conta nossas histórias.”¹ Dessa forma, seja através do texto literário ou utilizando como veículo o audiovisual, o cenário cultural contemporâneo vê surgir um expressivo número de novos sujeitos discursivos que buscam construir uma forma de representação própria para a periferia. A metáfora do autorretrato, proposta por Ferréz, pode ser tomada como uma espécie de formulação teórica que possibilita a indexação de uma série de questões que resultam diretamente da

produção deste retrato. Assim, mais importante do que buscar analisar o próprio ato de construção desta autoimagem, no qual os marginais capturam sua própria feição, é igualmente fundamental compreender as imagens resultantes deste ato, seja no discurso literário ou no audiovisual.

Escrito a quatro mãos, o artigo reúne os resultados de duas pesquisas distintas: a Tese de Doutorado “Escritos à margem – a presença de autores de periferia na cena literária contemporânea”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Departamento de Letras da PUC-Rio, em março de 2010, e a Dissertação de Mestrado “A autorrepresentação das favelas – A criação de mundos possíveis por sujeitos heterotópicos”, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio, em março de 2010. No entanto, ao serem colocados em diálogo, ambos os resultados oferecem pistas importantes para o melhor entendimento acerca da dimensão política da entrada em cena destes sujeitos discursivos, compreendendo este ato de insurreição dos sujeitos silenciados como um fenômeno característico do cenário cultural brasileiro.

A Literatura Marginal

Em busca de uma possível definição da Literatura Marginal utilizamos a oferecida por Ferréz: “A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais de saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo” (Ferréz, 2005:12). Ainda que breve, a definição apresentada por Ferréz apresenta um importante dado que nos auxiliará na apresentação dos principais elementos constituintes da Literatura Marginal. Pois, conforme o próprio autor classifica, estamos diante de um grupo de autores que possui uma origem socioeconômica comum. A expressão Marginal, nesse sentido, passa a designar núcleos sociais alocados à margem da sociedade, seja no sentido territorial (a periferia urbana) ou em uma leitura socioeconômica (as camadas populares).

Toda e qualquer adjetivação que se adensa ao termo literatura busca propor um corte específico dentro de uma série hegemônica. Dessa forma, a Literatura Marginal pode ser tomada como um ato de rasura da fala hegemônica nacional, produzindo a criação de um núcleo discursivo próprio para a representação de sujeitos marginalizados. Novamente é de Ferréz a reflexão que melhor sintetiza este ato político que se baseia na apropriação da escrita e conseqüentemente na estruturação de um movimento literário periférico:

Cansei de ouvir:

- Mas o que cês tão fazendo é separar a literatura, a do gueto e a do centro.

E nunca cansarei de responder:

- O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudo do lado de lá, e do cá mal terminamos o ensino dito básico (Ferréz, 2005:13).

Na argumentação apresentada por Ferréz, a criação de uma proposta literária específica para as margens, resultando na formação de um espaço discursivo próprio, surge como mecanismo necessário para a obtenção de uma voz que nunca fora alcançada. Para os detratores deste desejo de insurreição dos sujeitos silenciados, o ato passa a ser visto como um mecanismo de separação. No entanto, tal crítica se torna vazia ao nos depararmos com a afirmação feita pelo próprio Ferréz: “O barato já tá separado há muito tempo”. Dessa forma, é amparado em uma temporalidade não demarcada, mas suficientemente representativa de sua existência, que Ferréz passa a adotar uma estratégia de afirmação da própria separação e divisão entre gueto e centro, o lado de lá e o lado de cá. Não são criadas formas de inclusão, mas, ao contrário, são estabelecidos espaços de aglutinação de vozes que possam delimitar uma produção literária deste grupo silenciado. Cria-se, nesse sentido, um discurso minoritário que se ergue no interstício social originado pela desigualdade. Na correta observação de Ferréz o “lado de lá” é o espaço onde se reúne o saber acadêmico e o conhecimento. Enquanto que na periferia, o “lado de cá”, espaço onde o autor está com os pés fincados, não se alcança nem o “ensino dito básico”. O antagonismo entre os dois territórios se baseia em uma leitura socioeconômica. No entanto, o elemento escolhido para colocar em relevo tal diferença não é nenhum bem de consumo material que possa ser adquirido através de uma simples transação financeira, é o próprio saber que surge como índice que revela o contraste social.

O trecho citado acima, assim como as citações anteriores, foi recolhido do prefácio “Terrorismo literário”, assinado por Ferréz e publicado no livro *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, organizado pelo próprio autor. O prefácio, devido o seu tom assertivo e pela presença de palavras de ordem, pode ser tomado como um manifesto sob o qual passam a se articular as muitas vozes periféricas que utilizam a literatura como suporte de um discurso de denúncia e autoafirmação. Busca-se conquistar não apenas um saber ou uma arte, que aqui pode ser denominada como literária, o objetivo se torna mais amplo e tem como meta ser possuidor do próprio discurso. Afinal, como nos recorda Michel Foucault,

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

As argumentações propostas por Foucault nos servem de guia na busca por uma leitura mais ampla acerca deste ato de controle do discurso proposto pelos autores da Literatura Marginal. As muitas investidas que os autores periféricos realizam no campo literário revelam que o intento não é pura e simplesmente a inserção de uma voz marginal na série literária, busca-se ser dono do próprio discurso. Ao assumir a posição de sujeito autoral, estes autores estão se colocando igualmente como detentores de um poder discursivo que representa uma coletividade específica: as periferias dos grandes centros urbanos do Brasil. Pois, tão importante quanto conquistar o espaço territorial é igualmente necessário centralizar o poder discursivo, construindo, literalmente, um território narrativo que seja capaz de abarcar sua própria linguagem.

Nesse sentido, a linguagem marginal surge como uma forma de expressão intrinsecamente ligada à cultura da favela, expressar-se literariamente nesta linguagem é tentar preservar tal manifestação, como afirmar Ferréz em “Terrorismo literário”:

E temos muito para proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social, na real, nego, o povo num tem nem o básico para comer, e mesmo assim, meu tio, a gente faz por onde ter uns barato para aguentar mais um dia (Ferréz, 2005:11).

A subversão da ordem disciplinar imposta pela língua abre caminhos para que a alteridade possa se impor no território do mesmo, alterando o código linguístico com uma linguagem que busca (re)criar as gírias e expressões que se avultam no espaço da periferia. Excluindo os vetores sociais e políticos, a linguagem assume um importante papel na formação deste movimento de escritores periféricos. Obviamente, desde o modernismo torna-se estéril discutir sobre a linguagem no âmbito da correção estilística. No entanto, é interessante notar a importância que a linguagem adquire na feitura dos escritos marginais. Por um lado, ela aproxima o leitor de uma possível verossimilhança com espaços desconhecidos, por outro lado, ela transgride, não mais em uma atitude de ruptura vanguardista, mas como interferência do sujeito periférico na fala normativa. Não é mais possível separar a violência factual da “violência” narrativa. É como se também a gramática, a língua culta fosse violentada. O uso de gírias e a elaboração de neologismos passam a ser as marcas deste ato de violência através da linguagem.

Além de apresentar uma linguagem que se quer própria da periferia, para parte significativa dos autores da Literatura Marginal o texto literário também surge como um mecanismo pedagógico. É possível afirmar que diferentes autores da Literatura Marginal – sobretudo aqueles vinculados à cultura *hip-hop* – produzem narrativas centradas na apresentação de personagens com trajetórias exemplares, seja pela exaltação ou negação. Narradas como histórias de proveito e exemplo, as trajetórias de sujeitos da periferia, que em princípio poderiam ser compreendidas como casos pontuais, são transformadas em uma complexa trama coletiva, facilitando a pronta identificação do leitor com o personagem. Tais narrativas são pontuadas por um rígido maniqueísmo com um foco que privilegia a abordagem dos casos de insucesso, encenando a falência destes personagens a partir da opção pelo crime. Dessa forma, o exercício de autorrepresentação destes sujeitos passa a ser duplamente político e engajado, além de formar uma compreensão própria para sua vivência, tal compreensão é utilizada como um veículo disciplinar e formador de seus pares. A literatura, neste caso, emerge como veículo de um discurso pedagógico e conscientizador do leitor.

Capão Pecado, primeiro romance de Ferréz, publicado em 2000, pode ser tomado com um caso exemplar deste modelo de literatura que busca não somente exprimir as posições e posturas políticas do autor, mas, igualmente, formar e conscientizar o próprio leitor. Parte significativa do romance é dominada por um tom explicitamente pedagógico, com uma estrutura maniqueísta que ordena e organiza os personagens em polos específicos. Devido a esta feição pedagógica, o texto literário pode ser lido como uma espécie de compêndio de ensinamentos e preceitos morais recolhidos por um autor conhecedor das armadilhas e percalços da periferia. O romance apresenta como protagonista Rael, jovem residente no Capão Redondo – não por coincidência o mesmo bairro em que reside Ferréz. Rael é descrito como um jovem regrado, trabalhador e empenhado na sua melhora de vida. Este deposita no trabalho e na educação formal a possibilidade de ascensão social. Filho único, Rael congrega o perfil de um filho devotado, fiel aos amigos e correto no trabalho: “Rael dormiu tranquilamente e no dia seguinte trabalhou como sempre, atendendo os clientes com muito carinho e atenção” (Ferréz, 2000:58).

Condensada em pouco mais de 170 páginas temos a tentativa de retratar um cotidiano marcado pela vulnerabilidade social, violência e miséria, resultando em uma imagem que se revela mais fiel à percepção do autor sobre seu próprio território. Pois, é através da mão de Ferréz, que filtra, hierarquiza e julga, que travamos contato com o Capão Redondo e bairros adjacentes. A estrutura maniqueísta criada pelo autor aponta para um discurso pedagógico que claramente objetiva a formação do próprio leitor enquanto sujeito.

Poder-se-ia até mesmo afirmar que, nesta perspectiva, o texto literário se torna refém de um desejo de conscientização política, transformando a literatura

em um suporte que busca oferecer aos jovens da periferia um discurso político e pedagógico. No entanto, se em Ferréz tal postura política quase que subordina a arte literária a uma missão panfletária, é igualmente possível identificarmos exemplos que apresentam características diversas, como no caso de Allan Santos da Rosa. O autor trata de aspectos relacionados a um cotidiano marcado pela desigualdade social e dominado por situações de vulnerabilidade sem construir uma denúncia social que almeja conscientizar o leitor através de um apelo direto a uma intervenção na realidade retratada. Em outras palavras, durante a leitura do texto de Allan Santos da Rosa travamos contato com um modelo de literatura que entra em contraste com a proposta criada por Ferréz. Pois, é interessante notar que em Allan Santos da Rosa o desejo de formação moral do leitor, por meio de um discurso disciplinador e conscientizador, não encontra um solo fértil. Não iremos identificar na produção literária do autor uma rígida divisão maniqueísta e muito menos um tom pedagógico doutrinário que objetiva orientar o leitor. As formas de agenciamento político adotadas pelo autor assumem novas feições e instauram um novo olhar sobre a margem. Com um manejo peculiar da linguagem e buscando uma aproximação com as manifestações culturais da periferia, Allan não produz uma literatura engajada em sua forma enunciativa, com apelos pedagógicos claros e definidos.

Na multifacetada produção literária do autor, que passeia entre poesia, prosa e dramaturgia, o elemento de união é um tratamento da linguagem dotado de um ritmo habilmente construído que se firma na busca por uma forma de expressão que traz em seu bojo o desejo de contato com uma fala que pode ser facilmente classificada como popular. Este exercício não tem como base ou até mesmo meta a simples coleta de expressões que povoam as franjas urbanas dos grandes centros, mas, sim, o constante anseio de produzir uma forma de representação que seja capaz de alcançar tal expressão oral. A postura assumida na escrita do autor pode ser observada também na criação da Edições Toró, uma editora independente destinada à publicação de autores de periferia. Criada em 2005, a Edições Toró já publicou mais de 15 livros entre poesia, contos, dramaturgia e romance. Em comum, todas as publicações são assinadas por autores residentes em bairros não centrais e possuem como tema preferencial o cotidiano da periferia.

Seja através de uma escrita abertamente engajada e disciplinadora, como observado no primeiro romance de Ferréz, ou por meio de uma proposta literária amparada em uma poética fundada na busca por uma oralidade, sem apelos políticos explícitos, como no caso de Allan Santos da Rosa, a cena literária contemporânea tem sido tomada por um significativo número de autores de periferia que agora se apresentam como um grupo específico, produzindo um fato inédito em nossa cultura.

O audiovisual comunitário

Há pelo menos seis décadas tenta-se representar o cotidiano das favelas, principalmente o das cariocas, por meio do audiovisual. Nos anos 1950, *Rio 40°* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, e, ainda, *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus (1959), trouxeram para o imaginário do espectador brasileiro, a favela e suas particularidades geográficas.

Entretanto, foi o filme *Cinco vezes favela* (1962) que, aclamado pela crítica, é considerado um dos principais marcos do Cinema Novo ao oferecer o olhar dos estudantes do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) sobre as favelas do Rio de Janeiro. Os curtas foram realizados por cinco cineastas, na época, estreados: Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Marcos Farias e Leon Hirszman. A produção de 92 minutos, toda rodada em preto e branco, apresentou pela primeira vez ao grande público histórias que rompiam com o *glamour hollywoodiano* que inspirava as chanchadas dos anos 1950.

O discurso político presente nos episódios reflete um olhar de estudantes universitários engajados politicamente, dispostos a fazer uma crítica à sociedade. No entanto, é importante observar que apesar do intelectual estar debruçado sobre as questões desta parcela da população, não tem a vivência comunitária. Acaba por desenvolver assim uma narrativa inclusiva: uma narrativa que inclui grupos minoritários, como observou Raquel Paiva no artigo “Jornalismo comunitário: uma reinterpretação da mídia” (2006).

Em 2009, o cineasta Cacá Diegues e sua sócia na Produtora Luz Mágica, Renata Magalhães, decidiram atualizar o projeto da década de 1960 e criaram o *5 x favela – Agora por nós mesmos* (2010). A iniciativa aponta, mesmo que tardiamente, para o que Foucault e Deleuze refletiram em uma conversa publicada no artigo “Os intelectuais e o poder” (1972):

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber: elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber (Foucault, 1979:71).

O filme reúne cinco curtas roteirizados e realizados por jovens de favelas cariocas, capacitados em oficinas ministradas por profissionais do mercado durante três meses, na sede da Rio Filmes. A maioria dos alunos era formada por adolescentes com experiências anteriores em cursos formais e não formais de audiovisual. O filme promove o que Boaventura Santos denominou de ecologia de saberes:

A ecologia de saberes expande o caráter testemunhal dos conhecimentos de forma a abarcar igualmente as relações entre o conhecimento científico e

não-científico, alargando deste modo o alcance da intersubjetividade e interconhecimento e vice-versa (Santos, 2007:89).

E é, ainda na teoria de Boaventura Santos, com esta ecologia de saberes que se pode articular ações pós-abissais. É preciso lembrar que o autor chama de pensamento abissal um sistema de “distinções visíveis e invisíveis” que dividem a realidade social. Portanto, com a participação efetiva de jovens moradores de favelas na realização do filme *5 x favela – Agora por nós mesmos*, percebe-se a construção de um conhecimento pós-abissal. Em outras palavras, existe uma convergência de saberes que possibilitam a criação de uma produção com um novo paradigma de representação como o próprio subtítulo afirma: *agora por nós mesmos*.

O longa-metragem reúne cinco roteiros que mesclam gêneros cinematográficos, do drama à comédia. Em “Deixa voar”, roteirizado e dirigido por Cadu Barcellos, do Observatório de Favelas, um jovem de 17 anos de uma favela carioca vai buscar a pipa de um amigo em uma comunidade dominada por uma facção rival, onde descobre que não está cercado de inimigos. Em “Concerto para violino”, que tem o roteiro assinado por Rodrigo Cardozo, do AfroReggae, e foi dirigido por Luciano Vidigal, três jovens que nasceram e cresceram em uma mesma comunidade e fazem escolhas de vida diferentes. A história de “Fonte de renda”, roteirizada por Wilson Almeida e dirigida por Manaíra Carneiro e Wavá Novais, uma parceria Cidadela/Cinemaneiro, conta o drama do jovem que realiza o sonho de entrar para uma faculdade de Direito, mas não tem orçamento suficiente para os gastos com livros, alimentação e transporte. Já o episódio “Arroz com feijão” remete ao desejo da casa própria, mesmo que sacrifique o viver bem. O episódio tem o roteiro de José Antônio Silva e foi dirigido por Rodrigo Felha e Cacau Amaral. “Acende a luz” apresenta a solidariedade da comunidade para solucionar um problema coletivo. O filme foi roteirizado e dirigido por Luciana Bezerra, do Grupo Nós do Morro.

São histórias sobre relações humanas vividas nas comunidades, que apresentam indivíduos, que, cientes das dificuldades que os cercam, descartam as saídas pré-estabelecidas e buscam novos rumos. Em todos os curtas a violência não passa de mera coadjuvante da vida em comunidade. “Quando eu escuto aquela frase: lá não só tem bandido, também tem gente de bem. É ao contrário: lá só tem gente de bem e também tem bandido e traficante. Aí, [o cinema] foi o meio que eu vou conseguir pegar as pessoas pelas mãos e dizer o que eu quero”, afirma Cadu Barcellos, diretor de “Deixa voar”. Os episódios, de uma forma geral, apresentam um cinema mais afetivo, recheado de lembranças infantis. Se a violência está presente nos curtas, aparece como um pano de fundo. Isso porque, faz parte do dia a dia de todos os cariocas. A editora de *making of* de *5 vezes favela – Agora por nós mesmos*, Sheyla Santos, diz que no fundo os curtas tendem a querer “mostrar que a favela não é o pior lugar do mundo porque a gente está lá”.

De certa forma, os diretores do longa cederam um pouco de suas histórias de vida para os personagens da ficção que retrata o dia a dia das favelas em que vivem. A codiretora de “Fonte de renda”, Manaíra Carneiro, durante as filmagens do curta lembrou as inúmeras vezes que, como o personagem Michael, driblou as dificuldades para concluir o curso Estudos de Mídia na Universidade Federal Fluminense (UFF). “Eu tinha que escolher o dia que eu ia para faculdade. Se eu tinha uma prova na quinta, por exemplo, não ia na quarta, matava aula na quarta, para ir para prova no dia seguinte”, lembra a cineasta.

A produção de *5 x favela – Agora por nós mesmos* expõe no grande circuito nacional de cinema o resultado de um movimento em que vê na capacitação em audiovisual, uma importante ferramenta para que os moradores de favelas possam se autorrepresentar. Os moradores da favela deixam de ser personagem da representação para assumirem a função de autores e sujeitos da representação. Uma passagem que exige ajustes pessoais menos utópicos e mais heterotópicos², ou seja, de maior coerência com os meios sociais em que vive e transita.

Nas palavras do cineasta Cacá Diegues, “o mundo está vivendo uma revolução audiovisual e, com ela, acontece uma verdadeira alfabetização audiovisual de todo o povo brasileiro”. Indo além do pensamento de Diegues, percebe-se que a apropriação e o uso do audiovisual pelos moradores de favelas geram visibilidade da comunidade, autorrepresentação e inserção de seus produtores no mercado de trabalho. A capacitação profissional para esta parcela da população nesta área é possibilitada, principalmente pelas novas tecnologias como câmeras de vídeo digital de fácil manuseio, programas gratuitos de edição e o grande circuito de troca de informação e divulgação dos produtos realizados: a internet. Na maioria das vezes, essa introdução no universo do vídeo é feita em movimentos sociais, em escolas populares de audiovisual, e, para poucos, com o ingresso em cursos regulares de cinema.

No Rio de Janeiro, entre as iniciativas de capacitação profissional está a desenvolvida pelo Curso de Audiovisual da Central Única de Favelas da Cidade de Deus, o CAV-CDD. “É consenso na Cufa que o audiovisual não é somente a primeira ação concreta como se tornou a mais estratégica, para não dizer mais importante na instituição” (Athayde, 2011:134). O projeto nasceu junto com a própria Cufa, em 1996, e desde 2008 é promovido em parceria com a Escola de Comunicação da UFRJ. Mais de 100 profissionais foram formados no CAV-CDD, a maioria moradores de periferias. Entre os professores convidados estão artistas, atores e diretores como Cacá Diegues, Caetano Veloso, José Wilker, Jorge Coutinho, José Carlos Avellar, João Moreira Salles, Eduardo Coutinho e Hermano Viana. No final de cada curso os alunos produzem um curta. No acervo do núcleo estão clipes, curtas-metragens e vídeos institucionais. A maioria deles retrata a periferia da cidade, seja no formato de um clipe de um cantor de *hip hop* ou em um documentário sobre um projeto social realizado na comunidade.

Em *Tente outra vez*, um documentário produzido pela primeira turma do curso de audiovisual da Cidade de Deus, transparece com a experiência da produção fílmica a aspiração de alguns jovens de deixar a invisibilidade e comandar a situação. O documentário foi editado a partir da produção de um curta ficcional que por uma série de motivos não foi finalizado pelo grupo. Na montagem são utilizadas imagens gravadas para a ficção e trechos do *making-off* da produção, como uma conversa com toda a equipe. Em uma das cenas, por exemplo, o adolescente que opta em ser diretor do curta diz que escolheu a função para dar ordens aos outros. “Se eu não gostar vou mandar cortar”, avisa o jovem. “A função do diretor é mandar e desmandar, concordar e desconcordar”, afirma. Por último arrisca: “Quak [professor], diretor pode bater?”.

Os jovens diretores e os 84 prestadores da equipe de *5 x favela – Agora por nós mesmos* também passaram por oficinas de audiovisual. Eles fizeram parte da turma de jovens de favelas que participaram do curso de seis semanas no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. Os iniciantes trabalharam ao lado de 18 profissionais do mercado cinematográfico. Os jovens escreveram os argumentos, roteirizaram suas histórias, mas na hora de ir para o *set* de filmagem contaram com um aparato humano e tecnológico de excelência, produzindo uma combinação entre as experiências afetivas e pessoais dos jovens com as experiências técnicas e teóricas de um grupo de profissionais. Segundo a produtora do longa metragem Renata Athaide, moradora do Méier e ex-aluna do CAV da CUFA/CDD, o objetivo era produzir um filme para entrar no circuito nacional de cinema. Diegues ratifica a aluna: “A gente quer elogio pela qualidade do filme. Não um projeto piedoso para passar a mão na cabeça de você e dizer: olha os pobrezinhos como sabem filmar”.

O projeto de Cacá Diegues fez com que nos moldes de Paulo Freire a capacitação audiovisual promovesse uma educação em comunhão (2005:79), onde em “uma ponta do processo estava o aparato tecnológico e do saber do especialista e na outra o sujeito da experiência, o morador de favela, de posse do conteúdo problematizador”. Com esta parceria bem estabelecida, é possível supor que o conteúdo, as histórias narradas sobre o cotidiano das favelas do Rio, são contadas com excelência técnica e também afetiva.

É fundamental registrar, ainda, que todo e qualquer sujeito da experiência, seja ele morador de favela ou não, traz consigo um acervo imagético constituído ao longo de sua vida. No caso dos moradores de favela, muitas vezes a televisão é a referência técnica mais expressiva. Além disso, a autorrepresentação é construída a partir das concepções e valores dos próprios produtores, que é também parte do contexto do outro narrado no documentário. São valores como ser solidário, dividir, compartilhar, ter casa própria, não fazer pouco da comunidade, poder ter o que os outros têm, ser igual.

Para Wavá Novais, codiretor de “Fonte de renda”, um dos cinco episódios de *5 x favela – Agora por nós mesmos*, o projeto permitiu uma representação com mais

autenticidade: “Não é por nada não, mas você vê um filme que trata essa questão da favela feito por num sei quem e não se vê representado”. Wavá não aceita ser representado como pobre, favelado, excluído e procurou mostrar a diversidade existente dentro da favela. Ele logo encontra eco na fala da parceira de direção, Manaíra Carneiro: “O cinema da periferia está contribuindo para isso: para a gente ter uma representação do povo brasileiro mais plural”.

Conclusão

Uma das principais características da cultura brasileira contemporânea é o fato das populações marginalizadas agora serem porta-vozes de seus próprios anseios e, principalmente, controlarem sua própria representação. O lugar tradicionalmente ocupado pelos intelectuais foi conquistado por sujeitos que outrora eram silenciados pelos mecanismos discursivos elaborados pela academia. Em outras palavras, se no passado o intelectual figurava à frente da massa e falava em nome deles, agora o lugar ocupado pelo intelectual, no máximo, é ao lado dos marginais. Estamos diante de uma espécie de insurreição destes sujeitos silenciados. Seja por meio da literatura ou utilizando como recurso o audiovisual, estamos observando formas de autor-representação que buscam ofertar novas imagens e identidades para as populações periféricas. No entanto, mesmo que o ato de insurreição seja semelhante, o mesmo não é possível dizer no tocante ao uso do suporte. Afinal, acreditamos que não seja necessário expor aqui as muitas diferenças entre a literatura e o audiovisual. Contudo, torna-se necessário ao menos explorar os mecanismos sociais e políticos que favoreceram a entrada em cena destes novos sujeitos discursivos.

De certo foi o acesso facilitado às tecnologias da comunicação que tornou possível a mudança de foco realizada pelos sujeitos periféricos. Pois, desde o final da década de 1970, os videocassetes e as câmeras portáteis fizeram do audiovisual um forte instrumento promotor de visibilidade comunitária. Já nos anos 1980, as TVs de Rua, enormes telões instalados em praças e ruas, apresentavam programas em vídeo produzidos por moradores de comunidades de bairros. Entre as iniciativas mais representativas estão a TV Viva, de Olinda, e a TV Maxambomba do CECIP (Centro de Criação da Imagem Popular), do Rio de Janeiro. Os moradores da comunidade eram produtores e apresentadores de reportagens focadas nos problemas cotidianos (Santoro, 1989).

Atualmente, a experiência contemporânea da comunicação por meio do audiovisual é ainda mais ágil e eficiente. Além das mídias digitais, entre elas, câmeras de vídeo digital pequenas e programas de edição gratuitos, existe ainda a poderosa internet. Com ela, a comunicação se torna a cada dia mais fácil, a troca de informação é cada vez mais rápida, muitas vezes em tempo real. A transferência de conhecimentos e a ampla possibilidade de interação humana se tornaram mais simples para todos,

inclusive para os moradores de favela até excluídos de qualquer dinâmica de troca de conhecimento heterotópico.

Como alerta Martín-Barbero em “Pensar juntos espacios y territorios” (2006), a experiência espacial e os novos processos de comunicação estão transformando a vida das pessoas, principalmente a dos adolescentes. Barbero afirma que a expansão da forma de experiência espacial, que ele chamou de “espaço praticado”, estaria ligado a duas figuras: “urbania” e cidadania. Entende-se que é baseado neste novo espaço que se desenvolvem as produções audiovisuais das favelas. Na maioria das vezes, os vídeos são produzidos com imagens capturadas por câmeras digitais semiamadoras e editadas em programas de computador baixados gratuitamente da internet. Muitos desses vídeos são exibidos no YouTube, o maior site de armazenamento de vídeos do mundo, ou em sites e blogs. Com a internet, o cotidiano dos moradores de favela torna-se público rapidamente, não dependendo mais, unicamente, das emissoras de televisão ou das salas de cinema.

No entanto, em relação à literatura as questões que permeiam o acesso de sujeitos periféricos à escrita são outras. É importante frisar que o discurso literário é formado por regras rígidas e formais reguladas por um saber que pode ser nomeado como branco e de elite. Ao utilizarem a literatura enquanto ferramenta discursiva, estes autores marginais estão adentrando em um campo tradicionalmente ocupado por sujeitos que se distinguem deles em relação à cor e classe social.

Ao longo do artigo foi reforçado o caráter inédito deste movimento de autores periféricos, colocando em destaque o estranhamento acerca da presença de autores negros e vindos da favela no âmbito da cultura letrada. Diferentemente da música popular que, de certa forma, é uma constante cultural das camadas populares, a escrita se impõe como um valor de exclusão e de hierarquização frente às elites econômicas. Ao assinarem seus textos literários, seja em prosa ou poesia, autores como Ferréz e Allan Santos da Rosa, estão subvertendo este processo de exclusão, ocupando um espaço tradicionalmente pelas elites econômicas.

Lilian Saback

Professora da Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
lilian.saback@gmail.com

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Pós-doutorando do Departamento de Letras da
Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Notas

1. A declaração de Manaíra Carneiro, assim como as de outros jovens cineastas e produtores de cinema moradores de favelas do Rio de Janeiro, foi concedida à Lilian Saback durante a realização da pesquisa feita para sua dissertação de mestrado, “A autorrepresentação das favelas – A criação de mundos possíveis por sujeitos heterotópicos”.
2. Parte-se aqui do conceito de heterotopia formulado por Foucault no prefácio do livro *As palavras e as coisas* (1966). Considera-se o conceito foucaultiano de heterotopia como sendo o oposto ao de utopia criado por Tomás Morus em *Utopia* (1516), significando “lugar nenhum”. Entende-se o espaço da utopia como irrealizável e acredita-se que as conquistas dos produtores de audiovisual moradores de favelas sejam um espaço realizável que possibilita a criação de mundos possíveis e a prática da cidadania.

Referências bibliográficas

- ATHAÍDE, Celso. *CUFA 10 anos fazendo do nosso jeito* – disponível em <http://cufa.org.br/cufa-10-anos/> acessado em 19 de novembro de 2012.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*, v. 1. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução Izabel Magalhães. Brasília: Editora UNB, 2008.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A palavra e as coisas*. Lisboa: Portugal Editora, 1966.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- _____. Os intelectuais e o poder (1972). In: *Microfísica do poder*. São Paulo: Edições Graal, 2010.
- _____. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema?* Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- JUPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- _____. Pensar juntos espacios y territorios. In: *[Des] Territorialidades y [No] lugares*. Universidade de Antioquia, Medellín: D. Herrera y C.E Piazzini (Edits.), 2006.
- _____. *Cartografias da sensibilidade e da técnica*. Conferências ministradas entre os dias 8 e 12 de setembro de 2008, na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- MORAES, Lilian Saback de Sá. *A autorrepresentação das favelas do Rio de Janeiro: a criação de mundos possíveis por sujeitos heterotópicos*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. PUC-Rio, 2010.
- PAIVA, Raquel. *O espírito comum: comunidade, mídia e globalismo*. 2ª edição revisada e ampliada. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

_____. *As minorias nas narrativas da mídia*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação e Cultura das Minorias, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 2003.

_____. Jornalismo comunitário: uma reinterpretação da mídia (pela construção de um jornalismo pragmático e não dogmático). *Revista FAMECOS*, n. 30. Porto Alegre, 2006.

_____. (Org.). *O retorno da comunidade: os novos caminhos do social*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2007.

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. São Paulo: Martins, 2007.

ROSA, Allan Santos da. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.

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

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

_____. *Zagaia*. São Paulo: DCL, 2007.

_____. *Da cabula*. (Coleção Literatura Periférica). São Paulo: Global Editora, 2007.

_____. e Guma. *Morada*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Summus, 1989.

SANTOS, Boaventura Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, n. 79, novembro 2007. p. 71-94.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

Recebido em janeiro de 2013

Aceito em abril de 2013

Resumo

O presente artigo tem como objetivo discutir a presença de novos sujeitos discursivos no cenário cultural brasileiro, identificando neste processo a construção de um novo modelo de representação de sujeitos e espaços marginais, agora realizado não mais por um intelectual. O artigo apresenta resultados de duas pesquisas específicas realizadas respectivamente nos Programas de Pós-Graduação dos Departamentos de Letras e Comunicação Social da PUC-Rio.

Palavras-chave

Literatura; Audiovisual; Periferia; Autorrepresentação; Intelectuais.

Abstract

This paper presents the construction of a new approach that moves toward the subject and marginal spaces, now produced no longer by an intellectual, but by marginalized individuals through literature and audiovisual. The work is the result of a joint effort between two surveys conducted respectively by the postgraduate programs of the departments of Literature and Communication at PUC-Rio.

Keywords

Literature; Audiovisual; Periphery; Self-representation; Intellectual.