

Luciana Martinez¹

lucianamartinez@gmail.com

Cotidiano e favela carioca nas obras de Eduardo Coutinho e Geovani Martins

Cotidiano y *favela carioca* en las obras de Eduardo Coutinho y Geovani Martins

Everyday life and the *favela carioca* in the works of Eduardo Coutinho and Geovani Martins

Resumo: A favela é um elemento central de grande parte das metrópoles brasileiras. Na cultura de massa brasileira, suas representações costumam oscilar em torno de dois estereótipos: ora são retratadas de forma celebratória, como um lugar idílico onde o senso de comunidade é mais forte que no resto da cidade; ora, como espaço último de perigo e do crime. Não é arriscado dizer que a segunda forma de representação se sobrepõe à primeira. Este artigo, no entanto, analisa duas obras que fogem a estas representações: o documentário *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho, e o livro de contos *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins. Nelas, encontramos o cotidiano múltiplo da favela e suas relações com o resto da cidade narradas a partir das vozes de seus próprios moradores. Para analisá-las, proponho uma leitura a partir da literatura crítica sobre o cotidiano.

Palavras-chave: cidades, cotidiano, favela, Rio de Janeiro.

Resumen: Las *favelas* son elementos clave de la mayoría de las ciudades brasileñas. En la cultura de masas, sus representaciones suelen oscilar entre dos estereotipos: o son retratadas de manera celebratoria, como un lugar idílico donde el sentido de comunidad es más fuerte que en el resto de la ciudad; o son narradas como espacio de peligro y crimen. No es arriesgado decir que la segunda manera de representación se superpone a la primera. Este artículo, sin embargo, analiza dos obras que huyen a estas representaciones: el documental *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho, y el libro de cuentos *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins. En las obras, encontramos el cotidiano múltiple de la *favela* y sus relaciones con los demás espacios de la ciudad

¹ Doutoranda do Programa de Doutorado em Pós-Colonialismo e Cidadania Global, do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Mestre em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde estudou temas ligados a teorias pós-coloniais, memória da colonização no Brasil e concepções de tempo e espaço. Trabalhou como jornalista por mais de dez anos, principalmente nas áreas de cultura e política internacional. Nos últimos anos, tem pesquisado sobre memória do colonialismo português em Portugal e no Brasil atuais a partir da análise de objetos culturais.

narrados a partir de las voces de sus propios moradores. Para analizarlas, propongo una lectura a partir de la literatura crítica sobre el cotidiano.

Palabras clave: ciudades, cotidiano, *favela*, Rio de Janeiro.

Abstract: *Favelas* are a key element of most of Brazilian big cities. In Brazilian mass culture, it is commonly represented by two different stereotypes: in a celebratory way, the *favela* is portrayed as an idyllic place, where the sense of community is stronger than in the rest of the city; or, in quite the opposite way, the *favela* is narrated as a place of crime and danger. It is not risky to say that the second form of representation is easier to find. This article, however, analyzes two cultural objects that scape these two stereotypes: the documentary *Babilônia 2000* (2000), by Eduardo Coutinho, and the book *O sol na cabeça* (2018), by Geovani Martins. In both works, we find the multiple everyday life that is part of the *favela* and its relationship to the rest of Rio de Janeiro told by its own dwellers. To analyze these pieces, I propose a reading through critical everyday life literature.

Keywords: cities, everyday life, *favela*, Rio de Janeiro.

Apresentação

Era mais um dia de trabalho. O verão carioca ainda não tinha chegado oficialmente, mas os termômetros já registravam temperaturas na casa dos 30°C. Como costumava fazer todos os dias antes de entrar no trabalho, a redação do jornal *O Globo*, parei na banca para ler as manchetes de jornais e comprar um cigarro. Foi então que notei um grupo de pessoas vidradas assistindo à pequena televisão do bar da frente. Na tela, imagens aéreas mostravam a invasão da favela Vila Cruzeiro, na Zona Norte da cidade, por parte do Batalhão de Operações Especiais da Polícia Militar do Rio de Janeiro (BOPE) e a fuga de um grupo de traficantes. No estúdio da TV Globo, dois jornalistas comentavam as imagens com a voz empostada, uma mistura de choque e sensacionalismo (“A imagem é impressionante, são dezenas, eu diria que mais de cem homens”, dizia um dos dois apresentadores enquanto víamos os homens saindo da mata a pé e em carros, em direção à favela vizinha). Ao lado deles estava Rodrigo Pimentel, policial militar aposentado do BOPE cujas memórias inspiraram a construção do personagem Capitão Nascimento, protagonista do filme *Tropa de Elite* (2007).

A favela é um elemento central de, senão todas, grande parte das metrópoles brasileiras. Há quem argumente, de modo mais amplo, que se tornou uma espécie de metonímia das cidades do dito Terceiro Mundo, também descritas como megacidades (Roy, 2011). Na cultura de massa brasileira, suas representações costumam oscilar em torno de dois estereótipos: ora são retratadas de forma celebratória, como lugar de origem do samba ou onde o senso de comunidade é mais vivo, ora como espaço de perigo onde jovens traficantes armados aterrorizam população e polícia (Jaguaribe, 2004). Não me parece arriscado dizer que a segunda forma de representação se sobrepõe à primeira. Este artigo, no entanto, analisa duas obras que fogem a estes dois regimes de representação: o documentário *Babilônia 2000* (2001), de Eduardo Coutinho, e o livro de contos *O sol na cabeça* (2018), de Geovani Martins. Diferentes de outros filmes, romances ou reportagens, estes dois objetos culturais não projetam sobre a favela e seus moradores os estigmas da violência, da criminalidade, da precariedade, nem os veem como uma espécie de lugar idílico onde o senso de comunidade ainda não teria sido perturbado pela modernidade. Tampouco se propõem a discutir grandes temas normalmente projetados sobre a favela, como desigualdade social ou pobreza. Ao contrário, no documentário e nos contos, o que vemos (e lemos) é o cotidiano múltiplo da favela e suas relações com o resto da cidade a partir das vozes de seus próprios moradores.

Para tentar mostrar em que medida as representações de Coutinho e Martins nos ajudam a pensar de forma mais crítica a favela carioca e a nossa própria noção de espaço, separei este artigo em quatro partes. A primeira traz um breve panorama com algumas das mais famosas representações culturais sobre a favela carioca e os estereótipos reforçados por elas. Depois, a partir da literatura crítica sobre cotidiano, entraremos especificamente nas obras de Coutinho e Martins. Em um primeiro momento, esbarraremos na poética do cotidiano de Eduardo Coutinho para depois nos perdermos nas fissuras abertas pelas páginas de Geovani Martins a partir da análise de dois contos que narram o encontro entre favela e asfalto no Rio de Janeiro. Por fim, no quarto item, aponto possíveis caminhos de pesquisa que podemos traçar a partir destes dois exemplos.

“Michael, eles não ligam para gente”

Em 1996, Michael Jackson gravou no Brasil o videoclipe da música “They Don’t Care About Us”. O clipe começa com imagens do Cristo Redentor e da favela Santa Marta, no Morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, e com cenas do Pelourinho, em Salvador. Em *off*, ouvimos uma pessoa dizer: “Michael, eles não ligam para gente”. O videoclipe alterna estas duas locações: centro histórico da capital baiana e a favela da Zona Sul do Rio, onde Michael Jackson dança e interage com a população vestindo ora camisetas do bloco de carnaval soteropolitano Olodum ora uma espécie de bata feita de um tecido mais comumente associado à África. Dirigido pelo cineasta Spike Lee, o clipe – assim como a própria canção – é uma denúncia da violência policial e do descaso do Estado em relação à população negra. Na época, muitas autoridades cariocas criticaram as gravações na favela Santa Marta, dizendo que afetariam a reputação internacional do Rio de Janeiro. Além disso, surgiram várias notícias na imprensa de que Spike Lee teria negociado diretamente a autorização das filmagens com o chefe do tráfico de drogas da favela, conhecido como Marcinho VP.²

De lá para cá, houve um aumento significativo dos objetos culturais que tiveram a favela carioca como tema central. Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000,

² Márcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP, foi um dos traficantes mais famosos dos anos 1990, no Rio de Janeiro. Criado em Botafogo, na favela Santa Marta, ganhou fama depois do clipe de Michael Jackson e do seu envolvimento com o cineasta João Moreira Salles, com quem desenvolveu uma amizade. Já preso, começou a estudar direito e filosofia e com frequência denunciava o descaso do Estado em relação às parcelas mais pobres da sociedade brasileira. Foi assassinado na prisão, em 2003. Para ler mais sobre Marcinho VP: “Entrevista com traficante Marcinho VP”, na Revista Trip, disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-o-traficante-marcinho-vp-em-bangu-i>

foram lançados os filmes *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meireles e Kátia Lund, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, assim como o documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, e o livro-reportagem *Abusado: O dono do Morro Dona Marta* (2003), escrito pelo jornalista Caco Barcellos sobre a vida do mesmo Marcinho VP. A proliferação de representações na literatura e no cinema coincidiu com a intensificação da violência urbana no Rio de Janeiro e, logo, o aumento das notícias que colocavam a favela no centro dos problemas de segurança pública da cidade. Como afirma Beatriz Jaguaribe: “in our daily experience we make constant use of the media and we establish a complex negotiation with the realm of fact and fiction” (Jaguaribe, 2004: 330).³ Ou seja, é plausível argumentar que estas representações impactaram na forma como o carioca (e não só ele) entende a favela. Tendo isto em mente, proponho que nos atentemos especificamente ao filme *Tropa de Elite* para tentar perceber que tipo de imaginário da favela foi mobilizado por ele e que reflexos isto pode ter trazido para reforçar a ideia de favela como espaço da violência e da criminalidade.

O longa-metragem de José Padilha conta a história de Capitão Nascimento, um comandante do BOPE que pretende se aposentar mas, para isso, precisa encontrar um policial para substituí-lo. O filme começa com Nascimento e seus companheiros subindo o Morro da Babilônia, também na Zona Sul do Rio de Janeiro, para resgatar um grupo de policiais militares que entrou em confronto com traficantes. Nas cenas iniciais, vemos também vários traficantes com pistolas e fuzis empunhados para cima enquanto dançam em um baile funk junto a outros moradores, momentos antes de começar o tiroteio com a polícia. Logo de cara, o espectador é informado que, na favela, morador e traficante convivem lado a lado e que as armas são o habitual naquele espaço. Ou, antes, de que a convivência com a violência é algo banalizado no cotidiano daqueles espaços e não há qualquer estranhamento, inquietação, desconforto, por parte dos moradores em relação à presença do crime ou de armamento pesado. Ao longo de todo filme, esta ideia é reforçada com uma narrativa de guerra entre mocinhos, os policiais do BOPE descritos como os únicos honestos entre a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, e vilões, retratados como traficantes truculentos capazes de atear fogo em corpos vivos e que passam grande parte do tempo entorpecidos de cocaína e maconha.

³ “[...] em nossa existência diária fazemos uso constante de imaginários da mídia e estabelecemos uma negociação complexa entre fatos e ficção” (Jaguaribe, 2004: 330).

O filme foi um sucesso de bilheteria e não foram poucas as vezes que o público levantou nas salas de cinema para aplaudir Capitão Nascimento, apesar de o personagem protagonizar inúmeras cenas de tortura e violência. A adoração por Nascimento saiu da ficção e foi parar nos jornais televisivos da Rede Globo, onde Rodrigo Pimentel, o homem cujas memórias inspirou a construção do protagonista de Padilha, se tornou uma espécie de consultor para os temas mais variados de segurança pública, opinando sobre, desde aumento de número de estupros no subúrbio do Rio, até operações como as que narrei no primeiro parágrafo deste artigo. *Tropa de Elite*, neste sentido, reforça um imaginário em que a favela se torna o espaço do perigo *per se*, habitado por selvagens, um espaço onde reinam violência e irracionalidade. Para muitos moradores de cidades grandes brasileiras, a violência é parte do cotidiano e está em várias partes da cidade. Ainda assim, são as favelas que são vistas como espaços particularmente perigosos, como mostra Janice Perlman no livro *Favela: Four Decades on the Edge in Rio de Janeiro* (2010).

Voltemos ao fatídico dia da invasão da Vila Cruzeiro, em 2010. Naquele dia, a operação foi transmitida ao vivo por um helicóptero da Rede Globo. Enquanto Rodrigo Pimentel –que ali podemos interpretar também como representante da polícia e até mesmo do Estado– comentava em estúdio a invasão, a favela era filmada de cima e os únicos moradores dela que víamos eram os traficantes, caçados como animais pela polícia. Em *For Space* (2005), Doreen Massey afirma que a modernidade transformou espaços em tempos, reduzindo a coexistência de espaços diversos em uma posição na fila da história. Neste sentido, diferentes países, sociedades e culturas ocupariam apenas estágios temporais diferentes de uma mesma trajetória. A forma como a favela foi narrada na cobertura jornalística da operação na Vila Cruzeiro e também na representação ficcional de Padilha nos lembra muito uma espécie de reatualização da noção de estado de natureza hobbesiano, onde imperam a violência de todos contra todos e a irracionalidade. Esta forma de entender o espaço da favela –além de ser completamente equivocada– é a reprodução de um entendimento do espaço como mera superfície, algo contínuo e estático e, portanto, sem dimensão social. Assim como em *Tropa de Elite*, na maioria das notícias de jornais sobre as favelas, os moradores são apagados e vemos apenas uma projeção de grandes temas (como pobreza, tráfico de drogas, violência, precariedade) naquele espaço. Toda a dimensão social do espaço como produtor e resultado de práticas sociais, lugar heterogêneo e múltiplo, onde diversas narrativas e experiências coexistem, desaparece.

Apesar da existência de muitas representações que reforçam o estereótipo da

favela como o Outro atrasado e selvagem da modernidade brasileira, João Cezar de Castro Rocha (2004) localiza neste mesmo momento –a virada do milênio– o surgimento de um novo fenômeno na cultura brasileira que ele chamou de “dialética da marginalidade”,⁴ quando a margem começou a tomar controle sobre sua própria imagem e representar-se a si mesma. “A ‘dialética da marginalidade’ pretende oferecer uma análise alternativa da desigualdade social e sobretudo de suas consequências, a fim de criar condições *subjetivas* de superação do modelo de formação da sociedade brasileira”, diz o autor (Ibidem: 176, grifo original). Neste sentido, esta tomada da representação para si ajuda a fugir dos maniqueísmos expressos em *Tropa de Elite* e reproduzidos pela imprensa nas notícias de jornais. Ao representar a si mesma, a margem apresenta seu cotidiano e dá nomes a quem costuma existir apenas como números: são Fátima e Roseli, no documentário de Eduardo Coutinho, ou Tico e Poca Telha, personagens de Geovani Martins que num dia de verão escaldante cruzam o Rio de Janeiro para dar um mergulho na praia.

Ainda que Coutinho não seja parte da favela (ou mesmo das classes mais pobres do Rio de Janeiro), sua forma de filmar pode ser considerada uma espécie de dialética da marginalidade porque está centrada exclusivamente nas entrevistas com moradores, sem que o cineasta exerça qualquer tipo de juízo moral. Tanto o documentarista quanto Martins recuperam a dimensão das práticas sociais que constituem o espaço da favela que retratam em seu filme e contos, respectivamente. A própria noção de espaço mobilizada por eles permite que a favela se revele de uma outra maneira para o espectador/leitor. Mas não nos adiantemos.

Eduardo Coutinho ou uma poética do cotidiano

O documentário *Babilônia 2000*, de Eduardo Coutinho, em nada se assemelha a *Tropa de Elite* com talvez uma única exceção: os dois começam com a subida do mesmo Morro da Babilônia, no bairro do Leme. Se, no filme de José Padilha vemos homens fortemente armados subindo para se confrontar com outros homens armados; no longa-metragem de Coutinho vemos o cineasta junto com a sua equipe saindo de uma casa na

⁴ O termo marginal, tal qual mobilizado por Castro, não possui conotação pejorativa. Ao contrário, o autor o utiliza apenas para fazer referência ao contingente da população que se encontra à margem da sociedade no que diz respeito ao acesso a direitos básicos.

favela e subindo o morro a pé, carregando câmeras, microfones, refletores e rebatedores de luz. Em alguns momentos, é possível ver que eles cumprimentam os moradores que encontram no caminho. De cara, percebemos que estamos diante de uma outra imagem de um mesmo espaço. E, por mais que a violência e a pobreza apareçam com frequência nas entrevistas feitas por Coutinho e equipe, não se vê nem armas, nem uma população acuada pelo crime ou qualquer outro sinal de perigo. Consuelo Lins (2004: 299), que participou do documentário, afirma que o grupo não precisou pedir autorização para os traficantes para trabalhar, tampouco se depararam (nem mesmo durante as semanas de pesquisa) com pessoas armadas no local.

Eduardo Coutinho era um documentarista paulista, radicado no Rio de Janeiro, que ficou famoso por registrar a vida de pessoas comuns, muitas vezes marginalizadas ou invisibilizadas pela sociedade brasileira, a partir de seus próprios depoimentos. Engana-se, no entanto, quem vê o cinema de Coutinho como denúncia social ou como uma tentativa de *dar a voz* a populações marginalizadas. “O presente da filmagem é a única coisa que interessa. A pessoa fala uma coisa porque eu estou lá. E, porque eu estou lá, quer dizer, se produz uma coisa pelo fato de haver um interlocutor, uma câmera”,⁵ diz Coutinho. Trata-se, portanto, de *ouvir*. É um ouvir o outro sem, à partida, inscrevê-lo em um contexto específico (da pobreza, do tráfico, da comunidade, para citar alguns dos lugares a partir dos quais se narra, com frequência, a favela). Neste sentido, não há a intenção de *representar* a favela, mas de deixar que ela se revele –da forma que for– pela fala dos personagens, seus moradores.

Filmado no dia 31 de dezembro de 1999, *Babilônia 2000* reúne quase 40 relatos, registrados durante 16 horas do último dia do milênio por cinco equipes espalhadas pelo morro. Não há no filme imagens de cobertura ou trilha sonora. Coutinho elimina o que ele próprio chamava de “perfumaria visual”, fruto de um olhar de fora que quer objetivar a favela e que normalmente se manifesta em imagens ilustrativas clichês, como tomadas de varal de roupa, crianças brincando de pipa, entre outros (Lins, 2004). A única imagem que podemos considerar como uma espécie de mera ilustração são os enquadramentos da vista do mirante do Morro da Babilônia para a praia de Copacabana que se repetem ao longo do filme e marcam a hora, a passagem do tempo. De certa forma, ao invés de optar por tomadas clichês da favela, Coutinho reserva este espaço para a imagem do seu Outro,

⁵ Trecho de entrevista de Eduardo Coutinho parte do vídeo de apresentação do projeto *Ocupação Coutinho*, em cartaz no Itaú Cultural, em São Paulo, de outubro a novembro de 2019. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/eduardo-coutinho/>.

o asfalto. Há, neste sentido, uma certa perturbação irônica do jogo de estereótipos que mais comumente atua para diminuir o lugar da favela e seus moradores. Em *Babilônia 2000*, é Copacabana que é filmada de forma distante, “sem voz” (apenas com som ambiente) nem moradores. Ela é o próprio espaço estático, sem vida, como diz Massey (2005).

Como em outros filmes de Coutinho, portanto, o que conta são os depoimentos dos moradores e suas memórias; são eles que marcam o tom da conversa. Assim, vemos Coutinho perguntar sobre relacionamento, filhos, trabalho, enquanto intercala perguntas sobre o futuro do Brasil. Logo na primeira entrevista, conhecemos Fátima, cujo sonho era ser cantora igual a Janis Joplin e cujo filho Sidarta morreu no narcotráfico. A moradora mistura em sua fala clichês (“não é porque somos pobres que temos que ser relaxados”), dá sua opinião sobre o novo milênio (“tem sete anos que o mundo vai cair em trevas [...] o Satanás vai vir por meio de internet” [sic]) e conta sobre sua relação com a música, que começou com a Jovem Guarda, grupo dos anos 1960 do qual fazia parte Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Em sua entrevista, Fátima desmonta os estereótipos fechados sobre o morador da favela e o pobre. Foi hippie, é leitora de Herman Hesse, quis ser cantora, é evangélica e viúva de traficante. Neste depoimento de abertura, já somos capturados pelo que Consuelo Lins (2004) descreveu como a mais marcante característica do filme: a fala como construtora de uma estética política.

Na mobilização do português, na fala de vários personagens, somos capazes de encontrar certas obediências a partir da repetição de certos estigmas (o “pobre relaxado” de Fátima, por exemplo), a mobilização de certas expressões ligadas a sociologia (como no caso da jovem Roseli, que diz: “nós não somos mais produtos do meio, mas fomos criadas no meio e não esquecemos o meio. A gente não vive mais no meio, eu e ela [a irmã], mas meus pais moram aqui”) e a convocação de certos nomes “validadores” como Hesse ou o ex-presidente Juscelino Kubitschek, frequentador da casa onde Djanira –uma outra moradora– trabalhou durante anos como empregada doméstica. Vemos também muitas ressignificações desta mesma língua, como observamos na fala da própria Roseli, onde ela dá um novo arranjo à máxima de que o homem é produto do meio. Ou ainda na entrevista de Luiz Carlos, ex-presidiário recém-liberto, que mistura jargões da prisão (“pagar um banho”) com um certo discurso atrapalhado sobre cidadania. Ele diz:

A sociedade vê a gente de outra forma porque a gente tem má aparência. Porque mora em morro pensa que a gente é perigoso [sic], mas a gente não é perigoso, já falei, somos humildes e simples. A pobreza que fez a gente assim, não foi a gente que quis ser assim. Como cidadão

simplesmente vou pagar um banho, às dez horas vou estar arrumado, quando der meia-noite vou ver os fogos. [...] Já falei pra você que puxei uma cadeia e agora me entreguei à sociedade. Estou sendo digno dela, da sociedade, estou trabalhando, de três em três meses estou assinando direitinho, estou sendo um novo cidadão. [...] E, como diz o ditado, vou cumprir a lei até a minha morte.

Diante dos depoimentos, pergunto-me: qual cotidiano está sendo construído nas falas dos entrevistados de Coutinho? É o da favela como um espaço de opressão, de sujeição total? Ou, antes, de uma ideia de que em seu cotidiano reside a possibilidade de emancipação, de ruptura da política de violência e repressão destinada àquele espaço pelo Estado? Os dois, argumento.

Quatro características são mais comumente associadas ao cotidiano. São elas: (1) a noção de que o cotidiano é tudo aquilo da ordem do senso comum, do mundano, do familiar e do corriqueiro; (2) a ideia que ele é composto por lugares e pessoas simples e envolve sempre práticas dos “mais fracos” ou das “margens”; (3) o cotidiano pensado como rotina e repetição; e (4) o cotidiano como da ordem do privado (Summa, 2016). Ou seja, independente da análise crítica, com frequência, o cotidiano é entendido como aquilo que as pessoas “comuns” fazem em sua rotina diária. Existe, portanto, uma separação entre cotidiano e a dita “alta política”. Segundo Henri Lefebvre (2009a; 2009b), no entanto, o cotidiano não é o espaço exclusivo das práticas corriqueiras de pessoas comuns, um lugar exclusivo de repetição e alienação *a priori*. Ao contrário, o cotidiano em Lefebvre é um espaço transversal, lugar de encontro de dicotomias, onde público e privado, exceção e rotina se articulam. Em Coutinho vemos precisamente este embaralhamento de distintas esferas, desta complexa dialética entre política e práticas corriqueiras que constitui o cotidiano. Os personagens de Coutinho rompem inúmeras vezes os estigmas do morador da favela e do próprio pobre, revelam ter consciência dos preconceitos e opressões sociais a que são submetidos e são capazes de construir leituras sobre o racismo muito mais elaboradas do que a que era corrente na época, um momento em que a ideia de democracia racial brasileira era ainda muito forte no senso comum nacional. Em seus relatos e memórias, os moradores mostram que, sim, a violência existe e as condições em que vivem são péssimas, mas também nos contam sobre religião, relacionamentos, preocupações familiares, desejos para o futuro.

Coutinho nos revela um cotidiano que é um anti-espetáculo da favela “by focusing on anonymous people in peripheral conditions who are struggling to survive and yet

fabricate their lives in narrative tales told to the camera” (Jaguaribe, 2004: 336).⁶ Parece contraditório que a não espetacularização de Coutinho não advenha de um hiper-realismo, mas justamente da dimensão talvez fantasiosa com que os personagens recriam suas histórias. Mas não é sempre assim o processo de reconstrução da memória? Afinal, a memória é menos sobre a veracidade dos fatos passados e mais sobre nossa capacidade e vontade de dar sentido à trajetória que nos levou ao estado presente de vida. Reside aí a poética cotidiano de Coutinho: nesta capacidade de mostrar a multiplicidade de experiências que misturam violência, festa, realidade, fantasia, brincadeira e luto, que compõe a favela e que a transforma em um espaço não de mera superfície, mas em uma “sphere of the continuous production and reconfiguration of heterogeneity in all its forms –diversity, subordination, conflicting interests” (Massey, 2005: 61).⁷

Martins e as fissuras de *O sol na cabeça*

“Rolézim”, o conto que abre o livro *O sol na cabeça* (2018) de Geovani Martins, narra a saga de um grupo de jovens moradores da favela que decide reunir o pouco dinheiro que têm para pegar um ônibus rumo a uma praia na Zona Sul do Rio de Janeiro. A história traz toda a adrenalina causada pela travessia da cidade em uma época em que muitos dos ônibus vindo da Zona Norte rumo à orla carioca eram interceptados pela polícia, que associava os passageiros (na maioria negros) aos chamados “arrastões”: investidas de grupos que, em intensa correria, furtam quem encontram pela frente, nas areias das praias. Na época, 2015, foi montada a chamada Operação Verão, cujo primeiro passo foi o de proceder à detenção dos adolescentes que não levassem consigo algum dinheiro ou que não portassem documento de identidade, enquanto trafegavam em linhas específicas de ônibus que ligavam a zona mais rica da cidade a outras menos favorecidas. Depois de chegarem à praia, os jovens do conto de Martins reparam que não levaram seda para enrolar os baseados de maconha. Então passam a procurar pessoas na praia que possivelmente poderiam fornecê-los o papel. Eis que encontram dois “playboys”, mas

[N]inguém queria pedir pros maconheiro playboy lá da praia, tudo mandadão, cheio de marra. Quando eles tão sozinho, olha tu tipo que com medo, como se tu fosse sempre na intenção de roubar eles. Aí quando tão de bondão, eles olha tipo como fosse juntar ni tu. [...] quando chegou

⁶ “[...] ao focar em pessoas anônimas em condições periféricas que estão lutando para sobreviver, mas ainda assim fabricam narrativas para contar para a câmera” (Jaguaribe, 2004: 336).

⁷ “[...] esfera da produção contínua e da reconfiguração da heterogeneidade em todas suas formas – diversidade, subordinação, interesses conflitantes” (Massey, 2005: 61).

o Tico mais o Poca Telha para pedir bagulho pra eles, na humilde, ficaram de neurose, meio que protegendo a mochila, olhando em volta para ver se num vinha polícia. Num fode! (Martins, 2018: 12-13).⁸

Nas páginas seguintes, o grupo consegue enfim a seda no calçadão com um vendedor ambulante. Logo depois, a dupla de “playboys” é assaltada.

[A] onda máxima foi quando nós já tava saindo da água: os playboys que fez miserinha de seda tavam tirando foto, pagando de divo do bagulho. Quando foram ver, não viram nada. Dos menó passou voado e levaram as mochila com tudo dentro. Depois se enfiaram no meio da praia lotada. Os play ficou de bucha, com o celular na mão, panguando. Aí passou mais um menó e levou o celular também. [...] Eu e os menó rimo pra caralho da cara deles. Os comédia meteu o pé, levando só a canga (Ibidem: 14-15).

Assim como Lefebvre, Michel De Certeau (2014) também entende o cotidiano como um potencial espaço de resistência. Mas se o primeiro foca em sua dimensão dialética, no encontro entre público e privado, repetição e exceção em jogo na vida cotidiana, o segundo centraliza sua análise naquilo que as pessoas, afinal, *fazem* com os sistemas de governo, com as regras e normas de regulamentação do espaço e das relações sociais. O mesmo estereótipo que faz com que os meninos da favela sejam evitados pelos moradores da Zona Sul, lhes protege contra os pequenos furtos na praia e fazem com que eles possam gozar da cara daqueles que momentos antes os tratavam como ameaça. “O cotidiano”, diz o autor, “se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*” (Ibidem: 38, grifo original). Ou seja, é no dia a dia que os ditos consumidores do espaço, a população que nele circula e vive, pode subverter relações de dominação, alterando as “*maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem dominante*” (Ibidem: 39, grifo original).

Vejam os outros exemplos dos contos de Geovani. Desta vez em “Espiral”, que conta a história de um morador de uma favela da Zona Sul do Rio de Janeiro que uma vez no “asfalto” é confrontado com diversos olhares de medo dos moradores dos bairros ricos da região. Depois de reparar (mais uma vez) que uma senhora está apavorada por esperar o ônibus sozinha ao seu lado, o adolescente resolve mudar o jogo: começa a fingir estar de fato planejando roubar a idosa.

Nunca esquecerei da minha primeira perseguição. Tudo começou do jeito que eu mais detestava: quando eu, de tão distraído, me assustava como susto da pessoa e, quando via, era eu o motivo, a

⁸ Optei, neste artigo, por não explicar gírias ou expressões coloquiais usadas por Geovani Martins em seus contos. Entendo que a escolha do escritor pelo uso da linguagem oral é justamente uma busca pelo engajamento ativo do leitor em suas crônicas, uma maneira de descentrar o leitor de sua própria linguagem e convocar um esforço ativo para participar do universo criado por Martins.

ameaça. Prendi a respiração, o choro, me segurei, mais uma vez, para não xingar a velha que visivelmente se incomodava de dividir comigo, e só comigo, o ponto de ônibus. No entanto, dessa vez, ao invés de sair de perto, como sempre fazia, me aproximei. Ela tentava olhar para trás sem mostrar que estava olhando, eu ia chegando mais perto (Martins, 2018: 18).

Cansado de ser visto sempre como um potencial ladrão, o protagonista de “Espiral” decide então atuar precisamente como aqueles que o olhavam assustados temiam que ele o fizesse. O protagonista, de certa forma, radicaliza a encenação de um estereótipo projetado sobre ele e, assim, perturba o outro que lhe julga. Nesta pequena perturbação de uma relação social entre menino da favela e morador do asfalto da Zona Sul, o protagonista é capaz de transformar sua raiva e tristeza em uma brincadeira: ao invés de objeto de um estereótipo negativo, passou a usar o estigma como forma de reverter aquela situação de opressão. A adrenalina da primeira perseguição, no entanto, foi apenas momentânea. Depois de acabada a encenação, o jovem ficou tomado por um breve sentimento de culpa e remorso, mas este não foi o suficiente para impedir o protagonista de seguir com suas investidas. “Por mais que às vezes me parecesse loucura, sentia que não poderia parar, já que eles não parariam” (Ibidem: 19).

São em ações como esta que De Certeau identifica, no cotidiano, oportunidades de criar fissuras –ainda que momentâneas– no sistema de governo. Para o autor, as práticas do cotidiano “always contain a degree of creativity and appropriation of the prevalent culture, resulting, not rarely, in a re-employment of this ‘ready-made’ culture” (Summa, 2016: 73).⁹ A existência e a circulação de códigos e representações, afirma De Certeau (2014), não indicam muito o que eles de fato significam para seus usuários. Por isso, faz-se necessário a análise das formas como os indivíduos praticam as normas, que não fabricaram, em seu dia a dia. É justamente neste ponto que as crônicas de Geovani Martins nos iluminam, mostrando como em diferentes situações normas sociais são ressignificadas pelos personagens, moradores da favela, nos diferentes espaços que ocupam pela cidade. Nos dois contos que selecionei aqui, vemos precisamente como os personagens subvertem estereótipos em espaços fora da favela (a praia e o bairro de elite cariocas) em ações parecidas ao que De Certeau chamou de “tática”. Isto é, a forma como as pessoas adaptam normas de governo para seus próprios interesses.

Essas “maneiras de fazer” constituem mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sócio-cultural. Elas colocam questões análogas e contrárias às abordadas no livro de Foucault (*Vigiar e Punir*): análogas, porque se trata de distinguir as

⁹ “[...] envolvem sempre um certo grau de criatividade e apropriação da cultura prevalente, resultando, não raramente, em um novo emprego da mesma” (Summa, 2016: 73).

operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de ‘táticas’ articuladas sobre os ‘detalhes’ do cotidiano; contrárias, por não se tratar mais de precisar como a violência da ordem se transforma e em tecnologia disciplinar, mas de exumar as formas sub-reptícias que são assumidas pela criatividade dispersa, tática e bricoladora dos grupos ou dos indivíduos presos agora nas redes da “vigilância” (De Certeau, 2014: 41).

São muitos os cotidianos trazidos nos contos de Martins e certamente há várias entradas por onde penetrar a complexa rede que o escritor nos apresenta. Tendo reconhecido uma similaridade na forma como o espaço e o dia a dia são pensados por Martins e Coutinho, optei pelas *maneiras de fazer* a vida cotidiana dos seus personagens. Mas esta é apenas uma das formas de caminhar pela cidade, por seus morros e asfalto, apresentada por Martins.

Considerações finais

Este artigo partiu da premissa de que representações culturais (fictícias ou não) ajudam a formar imagens e percepções sobre a realidade e seus espaços. Aqui, propus uma leitura das favelas do Rio de Janeiro, mostrando o que seriam as representações mais usuais deste espaço e duas outras que se distinguem delas: o documentário de Eduardo Coutinho e dois contos de Geovani Martins. A diferença entre estes dois últimos, em relação a visões mais frequentes sobre a favela, tem como ponto em comum a construção de uma narrativa dos cotidianos que compõem e constituem a favela. Neste sentido, Coutinho e Martins reforçam uma outra leitura sobre o espaço, consoante aos pensamentos de Doreen Massey, Henri Lefebvre e Michel De Certeau. É uma pequena amostra de como o entendimento do espaço como produtor e resultado de interações sociais pode ajudar na construção de trabalhos mais complexos sobre o urbano. A partir deles, é possível escapar à tentação de analisar a favela carioca a partir de categorias e enquadramentos fixos que a reduzem a um espaço do crime, do descaso estatal, da pobreza ou ainda que a veem como um lugar idílico, uma espécie de vila do interior dentro da cidade grande. Além disso, estas leituras mostram que a favela não é apenas um objeto, sendo ela mesma (e seus moradores) sujeito na construção do seu espaço.

Referências

Barcellos, Caco (2003), *Abusado: O dono do Morro Dona Marta*. Rio de Janeiro: Editora Record.

- Certeau, Michel De (2014), *A invenção do cotidiano:1. Artes de fazer*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. Tradução de Ephraim F. Alves.
- Coutinho, Eduardo (2001). *Babilônia 2000*. Documentário. Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP), TV Zero e Vídeo Filmes.
- Itaú Cultural (2019), página oficial da “Ocupação Eduardo Coutinho”. Consultada em 9 de julho de 2020, em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/eduardo-coutinho/>.
- Leão, Renata (2001), “Entrevista com o traficante Marcinho VP”, *Revista Trip*, 1 de novembro de 2001. Consultado em 9 de julho de 2020, em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/entrevista-com-o-traficante-marcinho-vp-em-bangu-i>.
- Lee, Spike (1996), *They Don't Care About Us*. Videoclipe de Michael Jackson gravado no Rio de Janeiro e em Salvador.
- Lefebvre, Henri (2009a), “Reflections on the Politics of Space”, in Neil Brenner; Stuart Elden (orgs.), *State, Space, World: Selected Essays*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 167-184.
- Lefebvre, Henri (2009b), “Space: Social Product and Use Value”, in Neil Brenner; Stuart Elden (orgs.), *State, Space, World: Selected Essays*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 185-195.
- Lins, Consuelo (2004), *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Jaguaribe, Beatriz (2004), “Favelas and the aesthetics of realism: Representations in film and literature”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 13(3), 327–342.
- Martins, Geovani (2018), *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Massey, Doreen (2005), *For Space*. London: Sage Publications.
- Meirelles, Fernando; Lund, Kátia (2002), *Cidade de Deus*. Ficção. Lumière Brasil e Miramax.
- Padilha, José (2007), *Tropa de Elite*. Ficção. Universal Pictures.
- Perlman, Janice (2010), *Favela: Four Decades of Living on the Edge in Rio de Janeiro*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Rocha, João Cezar de Castro (2004), “A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”, *Letras*, 28/29, 153-184.
- Roy, Ananya (2011), “Slumdog Cities: Rethinking Subaltern Urbanism”, *International Journal of Urban and Regional Research*, 35(2), 223-238.

Salles, João Moreira (1999), *Notícias de Uma Guerra Particular*. Documentário. Vídeo Filmes, 1999.

Summa, Renata (2016), *Enacting Everyday Boundaries in Bosnia and Herzegovina: Disconnection, Reappropriation and Displacement(s)*. Tese de doutorado. PUC-Rio, Instituto de Relações Internacionais.