



## O ENTRE-LUGAR NO DOCUMENTÁRIO *FAVELA RISING*: CONTRA A PRODUÇÃO DA ‘DEFICIÊNCIA’

Eliana de Souza Ávila<sup>1</sup>  
Silvia Biehl<sup>2</sup>

O documentário *Favela Rising* já começa tenso: Anderson de Sá, morador da favela Vigário Geral e vocalista do grupo AfroReggae, conta sobre a primeira vez em que testemunhou uma cena de violência na favela, ainda quando criança. Comentando sobre a violência imposta aos moradores das favelas, Sá afirma que “as favelas passaram um pouco por isso: não podiam se mexer – ficavam ali paradas, paraplégicas. Só a medula óssea – ficava sempre ali”. Esse enunciado, que estabelece uma analogia direta entre as favelas e a paralisia física, será repetido na cena final do filme. A analogia é constituída, portanto, como viga-mestra da arquitetura estrutural de *Favela Rising*. Nosso trabalho enfoca essa analogia estrutural, e levanta as seguintes questões: Quem sustenta a viga-mestra dessa estrutura? Quem sustenta a representação de uma comunidade a partir de metáforas de paralisia e cura? Qual o preço do uso metafórico da deficiência para uma comunidade – não aquela imaginada, na voz passiva, mas esta que se imagina e se constrói, seja ela uma favela, nação ou comunidade transnacional? Quais as contradições e os limites desse uso metafórico da deficiência, por exemplo para definir o terceiro mundo, uma representação abstrata que constrói efeitos concretos e assimétricos entre quem o imagina, e quem é, nele, imaginado? E, o mais importante: a quem se obriga pagar essa conta? Com essas questões em mente, analisaremos o discurso metafórico que constitui a narrativa do filme em torno do contraste entre os conceitos de *imobilidade física e mobilidade social*.

De início, o documentário caracteriza Vigário Geral como uma favela dilacerada pela guerra entre as facções do tráfico de drogas. A favela se assemelhava a uma prisão, já que sua capacidade de mobilização havia sido paralisada, subjugada sob o olhar colonizador e controlador: do governo, da polícia, dos chefes do narcotráfico. Era inerte também sob o olhar estigmatizante da sociedade do lado de fora da favela, cuja representação determinista era introjetada pelos próprios moradores de Vigário Geral: um lugar destinado, condenado, fadado à violência. Esse contexto teleológico instiga no espectador de *Favela Rising* o desejo de saber *como* a favela começou a se libertar dessa prisão de abandono, estagnação, ou paralisia estigmatizante.

<sup>1</sup> Doutora pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e Professora Adjunta (DLLE/Teoria e Crítica Literária e Cultural/Estudos Culturais) da mesma instituição. <elavila.ufsc@gmail.com.br.>

<sup>2</sup> Mestre pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).< sismile@gmail.com.>



Em seu ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Santiago (1979) defende que não há como “fechar as portas” ingenuamente à opressão, nem há como articular uma representação pura, inocente, imune. É necessário transfigurar o discurso por dentro mesmo de seus elementos aparentemente fixos e imutáveis: apropriar um *primeiro texto* e re-escrevê-lo para engendrar um *segundo texto*, de resistência. De início, a narrativa do filme segue essa estratégia do entre-lugar. *Favela Rising* estabelece como *primeiro texto*, dominante, a paralisia estigmatizante da favela, cuja identidade negra é estigmatizada pelos mitos de imutabilidade, imobilidade no próprio tempo, atraso na contramão do progresso. Em seguida, o protagonista Anderson de Sá se apropria, incorpora esse *primeiro texto* da paralisia estigmatizante para re-escrevê-lo no entre-lugar que engendra um *segundo texto*, de resistência, no qual a paralisia continua como meta-narrativa, porém não é inexorável nem imutável. A estratégia é certa: já que não há como “fechar as portas” para os efeitos concretos da história de exclusão cultural, econômica, social e política da favela, nem há como idealizar uma representação pura, inocente, imune ao estado caótico em que a favela se encontra, torna-se imperativo transfigurar o discurso da paralisia por dentro mesmo de seus termos aparentemente fixos e imutáveis. Esse é o que Santiago chama de *segundo texto*, o entre-lugar necessariamente híbrido, ambivalente e portanto irreduzível a qualquer narrativa estável ou triunfal. É ao interromper o discurso racista que Vigário Geral se torna uma comunidade: expõe a imagem negativa da sua identidade herdada, dominante, supostamente imutável segundo o discurso escravagista e seus legados históricos, e constrói uma auto-imagem positiva, de uma comunidade capaz de mobilizar-se.

A busca do entre-lugar de onde emerge o que era invisível é justamente a estratégia inicial do movimento AfroReggae e da direção de *Favela Rising*: compor uma imagem que possa transformar os favelados em agentes autorais, não mais objetos do espetáculo em que a favela esteve presa ao legado racista que herdou.<sup>3</sup> Em outras palavras, o texto resistente, descolonizador, é o que abre a brecha, o entre-lugar onde o primeiro texto, que se fazia crer imutável, é transfigurado: o pobre deixa de ser objetificado; o que se objetifica agora é o discurso que o silenciava no *primeiro texto*, sua arbitrariedade e sua dinâmica operacional. Essa é uma estratégia de buscar possibilidades de resistência por dentro mesmo das relações de opressão, valorizando a imagem negra dos moradores da favela e, portanto, da própria favela e de seu potencial de auto-transformação. É através da desmistificação da paralisia histórica que Vigário Geral passa de uma representação

---

<sup>3</sup> As faveladas são (pre)visivelmente excluídas da narrativa de *Favela Rising*. Como argumenta Elizabeth Grosz, sua marginalização é diretamente relacionada à sustentação de discursos autonomistas (1994, p.3-24). Portanto, sua desconstrução requer a exposição de discursos deficitistas como aquele analisado neste artigo.



deterministicamente criminalizada para uma representação cultural ativa e criativa, capaz de intervir econômica e socialmente dentro e fora da favela.

Para demonstrar que a paralisia histórica não é inexorável, o filme enfatiza imagetivamente a mobilização política da comunidade através da sua mobilização física, em cenas centradas na dança e na música que cativam e engajam jovens no movimento – tanto físico quanto político. Assim, os textos sonoros e visuais do filme são permeados por referências temáticas que enfatizam uma equivalência entre a emancipação da favela e o seu engajamento comunitário no movimento AfroReggae.

A imagem da mobilidade que se sobrepõe à da paralisia é reforçada pela narrativa biográfica do vocalista Anderson Sá. No começo do filme, um primeiro plano de Sá se funde com outro, filmado debaixo d'água; aparentemente um plano subjetivo de alguém submerso, olhando para cima. Este plano é mais tarde contextualizado na narrativa do documentário como sendo o momento em que Sá, ao surfar na praia de madrugada, choca-se com uma pedra e fica temporariamente inconsciente. Sabe-se, através da seqüência final centrada no desenrolar do acidente de Sá, que, ao se chocar com a pedra, o cantor fratura a cervical, podendo ficar tetraplégico. O plano subjetivo debaixo d'água é cortado antes de se saber se Sá continuará submerso ou se conseguirá emergir. Essa suspensão cria suspense quanto ao desfecho do acidente: Sá ficará paralítico ou voltará a ter mobilidade física?

A importância desse suspense é sinalizada pela primeira interrupção do ritmo regular do filme, que passa a mostrar o céu com nuvens em câmera rápida sinalizando a passagem subjetiva do tempo; os planos gerais da cidade acabam se deslocando para focar a orla marítima, sugerindo o local do acidente de Sá. Inserido logo após uma cena de um grande show realizado na Vila Cruzeiro, remetendo-nos ao que poderia ser a continuidade do trabalho de Sá nas favelas não fosse o acidente, a cena da submersão no mar em estilo subjetivo contrasta de maneira gritante com a mobilização política e coletiva do movimento anti-racista nas favelas. Na seqüência que antecede o plano do acidente, Sá havia falado (aos seus espectadores da comunidade das favelas no grande show) sobre a necessidade de esquecerem rixas em nome de uma causa maior, já que são todos “negros da favela”. Aquela cena é um bom exemplo de como a mobilização do AfroReggae é baseada na identificação entre raça e classe, e de como essa identificação solidária é crucial para se entender a transformação das favelas proposta inicialmente pelo grupo. Não há essencialismo de raça ali, mas sim uma construção identitária e comunitária contra a marca essencialista do racismo sob a qual os favelados são excluídos da cidade. Torna-se imperativo, na lógica da autoria



performática do entre-lugar, apropriar-se da própria marca opressora – nesse primeiro momento, a marca racial – para resignificá-la, agora positivamente no entre-lugar de um *segundo texto*, comprometido com uma causa maior, o movimento AfroReggae, já que “somos todos negros da favela”.

Porém, sabemos que toda identidade autonomista é sustentada pela diferença, nela reprimida. Daí a necessidade de deslocar a identidade ao mesmo tempo em que ela é construída; ou, alternativamente, tornar visível sua construção – ou seja, “pagar a própria conta”. Em *Favela Rising*, a identidade comunitária da favela, cuja visibilidade é emergente no entre-lugar do *segundo texto*, não é só construída pela desmistificação do sentido estigmatizante da paralisia, como já vimos, mas é também consolidada pela sua *re*-mistificação, quando a identidade triunfalista ou autonomista de Sá é construída por contraste com a suposta essência imobilizável do tetraplégico. É importante questionar por que a crítica ao essencialismo conseguiu interromper os discursos essencialistas sobre o negro e a mulher, mas continua intacto quando se trata do discurso essencialista sobre pessoas com deficiência. É urgente considerar como e por que o essencialismo tornou-se obsoleto nos discursos mais poderosos de protesto, mas continua intacto quando se trata do sujeito mais excluído dentro da ordem simbólica, cuja exclusão constitui a própria exclusão de mulheres, negros, mulheres negras e todos os sujeitos que corporealizam o conceito metafísico da *ausência*. É preciso que a crítica cultural também se adiante, que ultrapasse a celebração de identidades triunfalistas, para tornar legível a ocupação do próprio entre-lugar por discursos conservadores, do próprio deslocamento como operação mistificadora da suposta equivalência entre significante instável e significado fixo, se o conservadorismo faz uso da aparência do entre-lugar mutável para reabilitar a lógica do lugar imutável.

É necessário lembrar que a paralisia em *Favela Rising* parece inocente por ser “apenas metafórica”. Essa justificativa, que pressupõe a primazia da intencionalidade ou da inocência do discurso sobre seus efeitos reais, ignora também que o metafórico por definição significa que a correspondência entre significante e significado não é equivalente, mas sim aparente. O filme mostra isso bem em relação ao racismo: de início, a paralisia da favela é decorrente da estigmatização racial que pré-determina que a favela é incapaz de se mobilizar socialmente. É só quando a favela desmistifica esse determinismo, trazendo à tona sua capacidade de mobilização suprimida pelo discurso *racista*, que se dá a transformação identitária de Vigário Geral. Porém, quando se trata do discurso *deficista*, o filme não desmistifica o determinismo segundo o qual a pessoa parálitica é incapaz de se mobilizar. O que acontece afinal com nossa leitura do filme,



quando endossamos esse discurso identitário que trai sua própria desmistificação da metáfora da paralisia?

Nosso argumento é que nos perdemos no entre-lugar do segundo texto, ao pressupor que a hibridez, a ambivalência e a transgressão por si sós podem garantir uma política emancipatória. Perdemos assim a oportunidade de re-significar radicalmente o mito da paralisia no entre-lugar proposto por Santiago. Dizendo de outro modo, a desmistificação da paralisia que vimos no segundo texto é apenas aparente se ela assimila a primazia dominante do projeto de autonomia identitária sobre o projeto de solidariedade emancipatória. Ela é apenas aparente se assimila, como fazia o primeiro texto, a falsa equivalência entre paralisia física e paralisia social. Vejamos como o filme constrói essa falsa equivalência.

Uma vez estabelecida a importante identificação racial entre os favelados através da frase “somos todos negros da favela”, pela qual a comunidade se une em torno da resistência ao essencialismo opressor, a narrativa antecipa nostalgicamente a perda dessa coesão, pré-escreve-se ameaçada pelo acidente de Sá, logo submetido a uma cirurgia cervical. Mais suspense quanto à sua paralisia ou recuperação. É necessário lembrar que, como na cena do acidente em que a suspensão narrativa foi enfatizada por uma ruptura ou crise no ritmo do filme, assim também o período durante e imediatamente posterior à cirurgia de Sá é apresentado como uma crise (ainda maior) na narrativa. Dessa vez, a possível paralisia definitiva de Sá é claramente apresentada como um risco real de que toda a favela se paralisará novamente. Ou seja, a narrativa força uma equivalência entre a retomada do movimento físico de Sá e a retomada do movimento anti-racista da favela, pelo qual torcemos. Daí o poder de suspense na narrativa, que acena para a possível re-paralização política, cultural, econômica e social da favela na eventual possibilidade de Sá tornar-se tetraplégico. Para realçar essa suspensão e suspense, a câmera mostra o coordenador do AfroReggae, José Junior, comentando a possibilidade de que o grupo venha a ser desmantelado, já que Sá é uma das “caras” do movimento, um de seus mais importantes representantes. O que é mais importante, porém, é que uma outra lógica teria sido possível, por exemplo a de que o movimento não se desmantelará porque é consistente com o compromisso emancipatório do movimento iniciado por Sá. O problema é que a escolha da lógica determinista consolida o subtexto mistificador da paralisia no filme, impelindo o espectador a aceitar a equivalência entre a imobilidade física e a imobilidade política de Sá, do movimento AfroReggae, e da favela como um todo. Ao reprimir a mutabilidade da paralisia, o filme consolida também o significado de *Rising* no título como determinação que exclui e condena qualquer leitura do filme que contemple que, na possibilidade de que Sá não volte a



andar, o movimento emancipatório e a continuidade de Sá nele não se dismantelará. Ao silenciar ou tornar proscritas essas possibilidades, o filme aponta para um subtexto controlador – ou seja, inseguro – no texto imediato. Aponta para a hipótese de que o que seu subtexto busca silenciar é o espectro do primeiro texto, ou seja, a contradição do projeto emancipatório pelo qual Anderson, a favela e o filme já haviam incorporado, literalmente, a paralisia como situação *não* fixa, *não* determinista de uma suposta incapacidade de mobilização política. Em retrospecto, portanto, o texto determinado a emancipar-se é assombrado pelo subtexto determinista que prescreve um conteúdo fixo a uma forma idealizada, ou seja, uma forma fixa, forma ou fórmula. Em suma, o espectro retrospectivo assombra o filme nesse que poderia ter sido o entre-lugar do que aqui chamo de 3º texto, se a identidade de Sá, finalmente des-marginalizada, não reforçasse com determinismo autonomista a estigmatização da paralisia como situação fixa, insuperável. Mas Sá afirma, como que heróicamente, que seria preferível morrer a ficar tetraplégico. Essa é uma afirmação grave para um filme comprometido com o projeto emancipatório.

Nessa sua transferência do estigma do corpo racializado para o corpo deficiente, *Favela Rising* ignora que o entre-lugar do discurso da resistência é mais poderoso do que se espera. Como Santiago nos lembra, o entre-lugar tem o efeito de *contaminar definitivamente o código do primeiro texto*, fazendo-o perder seu estatuto canônico de permanência. O que queremos enfatizar é que o *entre-lugar* de resistência impossibilita qualquer retorno ao *primeiro texto* original, que só pode ser revisitado em sua mutabilidade.

Dessa perspectiva, o *segundo texto* é irredutível: ele provoca a irradiação da diferença, de modo que altera, também irredutivelmente, o *primeiro texto*. Vimos que em *Favela Rising*, o *entre-lugar* do *segundo texto* (de emancipação racial) tem o efeito de contaminar definitivamente o código do *primeiro texto*, fazendo-o perder seu estatuto de pureza, permanência e imutabilidade. No entanto, essa contaminação ou mutabilidade é ignorada pela narrativa diegética – o que não significa dizer que sua intervenção seja desprezível no *entre-lugar da leitura*, ali onde se pode perturbar a narrativa estável. Essa perturbação, essa resistência radical que chamo aqui de *terceiro texto*, requer uma outra leitura, um significado – ou melhor, um processo de significação – bem diferente daquele que *Favela Rising* nos impele ou interpela a ler. É preciso implicar-se na leitura desse filme para perturbar o *lugar*, a identidade estável de Sá, e intervir radicalmente no código do qual depende qualquer narrativa triunfal no filme que se dê às custas de quem é invalidado quando se revalida o significado estigmatizante da paralisia como antítese do movimento anti-racista. Significaria, ao contrário, mostrar que a paralisia em si não impede a mobilização política nem a



mobilidade relativa. É aí que *Favela Rising* perde sua oportunidade de desmistificar definitivamente o código canônico.

Ao contrário, a produção de *Favela Rising* opta por mistificá-lo mais ainda, e por reforçar essa mistificação sublimando-a com tons milagreiros. Opta pelo caminho do clichê metafórico, que dissolve o impasse de um filme justo ali onde ele potencializou a resistência ao racismo e ao deficiismo. Para a favela representar-se como sujeito ativo, não mais como objeto passivo – ou seja, *senhor* de si, não mais *outro* de si –, o filme apela para a criação de um *outro* objeto, um outro *outro*, mais vulnerável ainda do que a própria favela racializada; um outro contra o qual a favela possa se contrastar para transformar-se de objeto em *sujeito* de sua própria história, ou meta-história. Assim o filme pode oferecer ao leitor o espetáculo mais desejado, o final solucionista: a favela *levantando-se* (*rising*) do caos em que se encontra. Ao apelar para esse clichê solucionista, o filme se redime, por assim dizer, de confrontar o impasse do *entre-lugar*: a necessidade de *desmantelar o código do primeiro texto*, que é, afinal, sua proposta política. Não surpreende o tom místico ao final do filme, que cria a ilusão da resistência política na transgressão formal do gênero textual do documentário. A equivalência entre o significante *paralisia* e o significado *incapacidade de mobilizar-se cultural, social, econômica, física, sexual e politicamente* se dá somente às custas de reafirmar o código do primeiro texto, que estabelecia a falsa equivalência entre imobilidade física e imobilidade política. Em suma, nosso argumento é que a metáfora da paralisia física em *Favela Rising* constitui o outro daquele que é o sujeito favelado porém jamais paralítico, representado por Anderson de Sá.

Finalizamos concluindo que a contaminação da mutabilidade criativa é reprimida no filme, o que não significa que ela deixa de acontecer. Isso depende da nossa capacidade ou não de lê-la no subtexto da biografia que busca levar Sá para o *lugar* autonomista às custas do *entre-lugar* solidário.

### *Bibliografia*

FAVELA RISING. Direção de Jeff Zimbalist e Matt Mochary. Santa Monica: SideTrack Films, 2005. 1 DVD (82 min): DVD, NTSC, son., col., Legendado. Inglês.

GROSZ, E. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 11-28.