

# Reconfigurações do “comum” e criação de comunidades de partilha: estética e política em *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos*

Ângela Cristina Salgueiro Marques\*

## RESUMO:

O objetivo deste artigo é revelar como o filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* (2010) se estrutura em torno de narrativas ficcionais capazes de gerar resistência às ordens e pressupostos que definem diferentes níveis de divisões entre aqueles que podem fazer parte da ordem do discurso e aqueles que permanecem fora de um espaço previamente definido como “comum”. Em um primeiro momento, aborda-se a potência política das narrativas ficcionais e seu papel nos processos de entendimento do mundo do outro. Em seguida, com o intuito de refletir sobre o “comum” de uma comunidade pretende-se mostrar que uma experiência se torna partilhada quando configurada, pragmaticamente, em ações comuns de problematização, envolvendo a estética e a política. Por fim, argumenta-se que a noção de comunidade de partilha pode ser útil para estudar modos de subjetivação emergentes, focos de enunciação coletiva e territórios existenciais que escapam aos parâmetros consensuais de percepção de si mesmo e do outro.

**Palavras-chave:** Narrativa ficcional. Favela. Comunidade. Política. Estética.

## Introdução

Podem as narrativas ficcionais auxiliar os sujeitos a não só compreenderem as questões de natureza política que os afetam, como também a melhor entenderem a si mesmos e a estimulá-los a rever aquilo que consideram como o “comum” que os vincula e, ao mesmo tempo, os separa?

Essa questão está no cerne da abordagem que tentarei desenvolver ao longo deste artigo, a qual tenta revelar como narrativas cinematográficas podem auxiliar a reconfigurar o que existe em “comum” entre os membros de uma dada comunidade. Ao mesmo tempo, a expressividade adquirida pelas vozes da favela em inúmeras narrativas de ficção me leva a refletir sobre o conceito de “partilha do sensível”, cunhado por Jacques Rancière (1995, 2000). Tal conceito expressa, em linhas gerais, a existência de uma divisão entre espaços, tempos e formas de atividade desempenhadas pelos sujeitos que possuem a capacidade de definir como eles tomam parte no processo de repartição do visível, do audível e do reconhecível. A ideia contida no termo “partilha” assinala a tensão entre o que divide e o que une uma comunidade, ou seja, “um sistema de evidências sensíveis que dá a ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2000, p.12)<sup>1</sup>.

A partilha do sensível dá a ver quem pode tomar parte do comum em função do que faz, do tempo e do espaço nas quais essa atividade é exercida. Ter esta ou aquela ocupação define, assim, as competências ou incompetências para o comum. Isso define o fato de ser ou não visível em um espaço comum, dotado de palavra comum, etc (RANCIÈRE, 2000, p.13).

As vozes, discursos, experiências e narrativas do vivido que se constituem em torno das favelas brasileiras e de seus moradores trazem à tona a questão de quem pode adquirir visibilidade e ser

considerado um interlocutor válido e digno nos espaços comuns de interação e enunciação. Tanto na literatura quanto nas narrativas ficcionais televisivas e cinematográficas, podemos perceber uma tentativa de descortinar modos de resistência aos códigos e pressupostos que, enraizados no senso comum, perpetuam uma divisão de espaços, corpos e vozes que afasta as possibilidades de repensarmos a ordem sensível que separa o “nosso” comum de um “comum” que não chega a ser por nós registrado, pois é de antemão classificado como não digno de consideração.

As cinco narrativas reunidas pelo filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* nos revelam tentativas de reenquadrar, sob a ótica dos próprios moradores de favelas do Rio de Janeiro, aquilo que define o que é partilhado por um coletivo. Argumento que essas narrativas resultantes da construção discursiva dos moradores sobre si mesmos podem ampliar os horizontes de nosso entendimento daquilo que nos cerca. Isso ocorre a partir do momento em que a narrativa ficcional fornece aos sujeitos algumas representações que, ao serem interpretadas, auxiliam na produção de novos sentidos e significados, além de possibilitarem aos receptores maior conhecimento de si mesmos e dos outros. Em outras palavras, elementos culturais e ficcionais podem ser úteis aos processos políticos de reconfiguração da partilha do sensível na medida em que proporcionam entendimentos de regras, normas e valores que atuam em nossas escolhas, julgamentos, ações e, sobretudo, em nossas maneiras de ver, representar e reconhecer nossos semelhantes: “Histórias não só relatam as experiências dos protagonistas, mas também apresentam uma interpretação particular de suas relações com os outros” (YOUNG, 2000, p.76).

Este texto está dividido em três partes. Na primeira parte, abordo a potência política das narrativas ficcionais e seu papel nos processos de entendimento do mundo do outro. Em seguida, com o intuito de refletir sobre o “comum” de uma comunidade, pretendo mostrar, utilizando o conceito de “comunidade de partilha” (Rancière), que uma experiência se torna partilhada quando configurada, pragmaticamente, em ações comuns de problematização, envolvendo a estética e a política. Por fim, argumento que a noção de comunidade de partilha pode nos ser útil para estudar modos de subjetivação emergentes, focos de enunciação coletiva e territórios existenciais que escapam aos parâmetros consensuais de percepção de si mesmo e do outro.

### ***Cinco Vezes Favela* e o papel da narrativa na construção de entendimentos do mundo do outro**

No início da década de 60, o Cinema Novo no Brasil passa a contar com mais uma obra de referência, realizada por jovens cineastas de classe média pertencentes ao movimento estudantil universitário: o filme *Cinco Vezes Favela*, sob a direção de Leon Hirzman, Marcos Farias e Paulo César Sarraceni. Cinco histórias foram reunidas nesse filme: “Um favelado” (direção de Marcos Farias), “Zé da Cachorra” (direção de Miguel Farias), “Escola de Samba, alegria de viver” (direção de Carlos Diegues), “Couro de Gato” (dirigido por Joaquim Pedro de Andrade) e “Pedreira de São Diogo” (dirigido por Leon Hirzman).

Quatro décadas depois, Carlos Diegues reúne jovens cineastas moradores de favelas cariocas e os convida a participar de oficinas profissionalizantes de audiovisual ministradas por personalidades do cinema nacional como Daniel Filho, Walter Salles, Fernando Meirelles e João Moreira Salles. O resultado dessas oficinas foram cinco curtas (ou contos cinematográficos) de cerca de 20 minutos cada<sup>2</sup>, que foram reunidos e produzidos<sup>3</sup> por Renata Magalhães e Carlos Diegues no filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos*. Os cinco curtas que compõem o filme revelam histórias que mostram o cotidiano das favelas cariocas e de seus moradores deslocando os pontos de vista e privilegiando

ora a história do adolescente pobre que entra para a universidade, ora de um menino que deseja comprar um frango para o aniversário de seu pai, ora de três amigos que cresceram na favela e tiveram seus destinos transformados, ora o desdobrar de problemas corriqueiros como a falta de luz no ano novo. São narrativas ordinárias e comuns que se revelam como uma possibilidade de encontro, de fraternidade precária, de empatia, sem se transformar em algo instituído, em instituição. O projeto do filme emerge de um trabalho coletivo, de mais de duzentos jovens moradores de comunidades carentes do Rio de Janeiro, e se constrói “encadeando, uns após os outros, os pequenos atos e pequenas percepções” (RANCIÈRE, 2003, p. 140) de homens e mulheres comuns.

Em seu conjunto, esses contos cinematográficos podem nos mostrar, primeiro, como uma narrativa ficcional pode desencadear reflexões de ordem política, ética e estética e, segundo, como tal narrativa pode redefinir o “comum” que, ao mesmo tempo, une e divide os corpos, vozes, espaços e ocupações de pessoas que integram uma comunidade.

Uma das principais contribuições da ficção para a atividade política é a transposição de sua estrutura narrativa para a organização e estruturação de fenômenos sociais e identitários. A narrativa é a forma que as pessoas encontram de ordenar suas histórias de modo a expressá-las relacionalmente diante dos outros, marcando assim o pertencimento a uma dada coletividade (HABERMAS, 1987, p. 136). A vida social é construída por meio do exercício incessante de produção de um “enredo” que conecta o privado ao público, o particular ao coletivo. A narrativa também contribui para o entendimento de processos sociais coletivos que envolvem a relação entre grupos e segmentos sociais. Sob esse aspecto, Rancière afirma que “o real deve ser ficcionalizado para ser pensado. [...] Isso não significa dizer que tudo é ficção, mas de constatar que a ficção da idade estética definiu modelos de conexão entre a apresentação de fatos e formas de inteligibilidade que destroem a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção” (2000, p. 61).

Uma cena inicial de “Fonte de renda” (dirigido por Manaíra Carneiro e Wagner Novais), por exemplo, nos revela essa atuação da narrativa no modo de traçar distinções e limites entre “nós” e “eles”, “eu” e “o outro”. Nesta cena, Maycon, um rapaz que mora em uma favela carioca, tem seu primeiro dia de aula na Faculdade de Direito. Ele chega atrasado e descobre que, a pedido do professor, tem que se apresentar para a turma e explicitar os motivos que o levaram a fazer vestibular para Direito. Logo ao entrar na sala, Maycon acompanha a apresentação de um outro colega:

- Meu nome é Eduardo. Meu pai é advogado, meu avô era advogado e meu bisavô era advogado. Se eu não fosse advogado eu seria deserddado...  
[risos de cumplicidade e compreensão]
- Vamos com você agora, que chegou atrasado.
- Eu me chamo Maycon.
- Como?
- M.A.Y.C.O.N
- Muito criativos os seus pais, Maycon.
- Ih, que nada professor. Criativos são os meus tios. Eu tenho um primo que se chama Genigleison.  
[risos de zombaria]
- Ok, continue por favor, senhor Maycon.
- Bom, eu não tenho parentes na justiça. Muito pelo contrário. Sou o primeiro da minha família a entrar para a faculdade. Onde eu moro o certo e o errado se misturam. É difícil saber o lado da lei. Eu tenho vontade de ajudar a minha comunidade, de ajudar as pessoas que eu conheço desde pequeno. É isso.
- Você mora em comunidade?

- Moro.
- Maravilha. Vamos lá, o próximo!

Dois aspectos na apresentação de Maycon devem ser aqui destacados. Primeiro a distinção que estabelece entre sua identidade e a identidade do colega que o precede na apresentação, Eduardo. Identidade e diferença são organizadas narrativamente e o filme deixa claro que entre os estudantes daquela classe existe um limite, uma fronteira que separa mas que convida a ser transposta, embora nunca possa ser dissolvida. Um segundo aspecto a ser salientado é a referência clara a uma oposição entre a comunidade “dos pobres e favelados” – territorial, de vínculos de proximidade e pertencimento construídos desde a infância – e a comunidade dos “playboys”, menos territorial e mais valorativa, na qual o vínculo é estabelecido ora por laços de sangue, ora pelo compartilhamento de um mesmo *status* material e simbólico. Ainda que Maycon esteja na faculdade, ele é percebido pelos colegas como elemento de um mundo que associam à marginalidade, criminalidade, violência e drogas, o que pode ser evidenciado no seguinte diálogo entre ele e Eduardo:

- Maycon, onde tu mora é uma...comunidade...
- Favela.
- Favela... é perigoso, né?
- Eu tô acostumado já.
- Sinistro, né? Tô ligado. Como é que os caras falam, mesmo? “Vida loca, né, meu!”
- Que que tu quer, Edu? [é visível o constrangimento de Maycon diante da atitude preconceituosa de Edu]
- Tem condição de tu trazer uma parada lá pra mim?
- Não, não, você tá viajando.
- Cara, tu tira um dinheiro em cima disso.
- Edu, não rola. Na boa.
- Então já é.

Essa questão do modo de pertencimento a uma comunidade nos conduz a refletir sobre “as coisas que uma comunidade considera que deveriam ser observadas, e os sujeitos adequados que deveriam observá-las, para julgá-las e decidir acerca delas” (RANCIÈRE, 2000, p.12). Ou seja, é preciso rever os quadros simbólicos e valorativos que, no seio de uma comunidade, definem e determinam o que deve ser visto e por quem, os espaços que devem ser ocupados e por quem, os discursos que devem ser formulados e ouvidos, os corpos que devem ser apontados como sujeitos moralmente reconhecidos e dignos de serem percebidos como potenciais interlocutores.

Sob esse viés, o filme nos remete a uma outra forma de pensar a comunidade: para aceitar alguém e seu mundo vivido em uma comunidade, é preciso que esse alguém seja portador de uma imagem especular da comunidade. Dito de outro modo, os espectadores do filme aceitam esse jovem morador de favela, estabelecem com ele empatia, menos porque ele trabalha arduamente em uma padaria da favela em que mora e mais porque Maycon cultiva e deixa transparecer valores que são fundamentais na gramática moral de nossa sociedade: ele é carinhoso com a mãe e o irmão menor, estudioso, justo, esforçado e dócil. Esses são valores que transformam Maycon em uma pessoa capaz de ser aceita na “comunidade dos iguais”:

Ce n'est pas parce qu'on est utile aux égaux qu'on entre dans leur communauté, c'est parce qu'on leur est semblable. Il n'y a rien à faire pour être compté en leur nombre que de leur renvoyer leur image. L'égal est celui qui porte l'image

de l'égal. Se recommander de son utilité, jouer le jeu des fonctions, c'est se maintenir dans la dissemblance, dans le rôle des membres qui doivent obéir. Aucune redistribution des membres, des fonctions et des valeurs ne peut transformer le dissemblable en semblable (RANCIÈRE, 2004a, p.140).

Vários são os temas abordados em filmes e programas mediáticos a respeito de favelas com potencial para despertar um envolvimento da audiência para além da mera identificação. Não raro, é possível constatar a emergência de uma solidariedade empática com os “não iguais”. Em um primeiro momento, a empatia criada entre personagens e espectadores é de extrema importância para auxiliar o movimento estético e político de criar conexões e de atravessar os hiatos que nos separam dos outros:

A empatia – que é a habilidade de perceber um caminho que cruza as distâncias culturais para chegar até modos de vida (à primeira vista, estranhos e incompreensíveis), predisposições para reagir e interpretar perspectivas – é um pré-requisito emocional para assumir a perspectiva do outro que requer que todos assumam o ponto de vista de todos os outros. [...] A empatia abre os olhos de alguém para a diferença, ou seja, a alteridade peculiar e inalienável de uma segunda pessoa (HABERMAS, 1990, p.112).

Porém, muitas vezes a superficialidade do tratamento narrativo impede um maior grau de envolvimento e responsabilidade dos indivíduos que ultrapassem a fina película do entretenimento individualista. Somado a isso, imagens dramáticas podem ser manipuladas e exploradas com a finalidade de mobilizar a simpatia ou a antipatia, a perpetuação ou o questionamento de estigmas por meio da desconstrução de representações cristalizadas (MARQUES, 2009). Contudo, podemos pensar nos recursos discursivos e ficcionais dos *media* como elementos integrantes de uma espécie de reabilitação da experiência ordinária, na medida em que “auxiliam a fazer com que questões éticas se ampliem para abranger outros indivíduos distantes que, embora remotos no espaço e no tempo, podem fazer parte de uma sequência interligada de ações e suas consequências” (THOMPSON, 1998, p.226).

As narrativas que integram o filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos*, por terem sido elaboradas segundo a ótica dos próprios moradores, nos permitem perceber como a narrativa pode assumir funções políticas e politizantes tais como: i) alimentar o entendimento entre membros de uma comunidade política com diferentes experiências ou pressuposições sobre o que é importante; ii) dar voz a tipos de experiência e a suas particularidades, desafiando a visão hegemônica e propondo uma nova “partilha do sensível”; iii) fornecer esquemas de linguagem para expressar o sofrimento como injustiça; iv) estabelecer vínculos para que se possa “compreender as experiências daqueles em situações sociais particulares, não compartilhadas por aqueles situados diferentemente” (YOUNG, 2000, p.73); v) auxiliar a questionar e transformar pré-entendimentos desvalorizantes e preconceitos.

Mas essas funções políticas e politizantes da narrativa fílmica estão diretamente associadas a produções que, segundo Ricoeur (2005), permitem a seus protagonistas a oportunidade de: i) “poder dizer”, ou seja, poder usar a linguagem para se dirigir ao outro e enunciar suas demandas, criando contextos de interlocução; ii) “poder fazer”, isto é, desenvolver capacidades de produzir eventos e coisas em seu ambiente social e de trabalho de modo a se sentir apto a contribuir; iii) “poder narrar”, ou seja, ter a oportunidade de se descobrir por meio da produção e compartilhamento de narrativas que articulam as identidades e produzem laços de empatia; iv) “poder ser responsável”, isto é, ser um agente moral que assume as consequências de seus atos e que é considerado pelos demais capaz de argumentar e defender autonomamente seus pontos de vista em público.

## Estética, política e o “comum” de uma comunidade

Em algumas de suas obras, o filósofo Jacques Rancière tenta estabelecer uma articulação entre os conceitos de política e estética por meio da descrição de uma configuração sensível da ordem política que define aquilo que é visível, dizível e digno de valor. Em *La Méésentente*, ele afirma a existência de uma lógica que “distribui os corpos no espaço de sua invisibilidade ou visibilidade e coloca em concordância os modos de ser, do fazer e do dizer que convêm a cada um” (1995, p.50). Nessa lógica de adequação de funções, espaços e maneiras de ser não haveria lugar para o vazio. Por sua vez, uma outra lógica está em constante desacordo com essa primeira: a política teria como função principal perturbar esse arranjo, intervindo sobre o que é definido como visível e enunciável. A estética estaria na base desse questionamento, uma vez que ela configura os espaços e fronteiras entre o visível e o invisível, o enunciável e o silenciável, o ruído e o discurso inteligível. Ela seria, em primeiro lugar, “a libertação em relação às normas de representação e, em segundo lugar, a constituição de um tipo de comunidade do sensível que inclui aqueles que não são incluídos, dando a ver um modo de existência do sensível deduzida da divisão entre partes” (1995, p.88).

É justamente essa reflexão proposta por Rancière que nos leva a pensar em como as narrativas ficcionais que constituem o filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* podem dar a ver, em um movimento político e estético, um “comum” que até então não se deixava registrar, nem deixava rastros ou impressões sobre aquele “comum” que definimos como a base de nossa comunidade de iguais? Para tentar formular um esboço de resposta a essa questão, é preciso antes entender, com o auxílio de Rancière, que a política é aqui entendida enquanto atividade que “dá a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e que permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (1995, p.53). E, como tal, necessita de momentos e de narrativas poéticas nos quais se formam “novas linguagens que permitem a redescritção da experiência comum, por meio de novas metáforas que, mais tarde, podem fazer parte do domínio das ferramentas linguísticas comuns e da racionalidade consensual” (RANCIÈRE, 1995, p.91).

A estética como base da política só se dá a ver porque o político sempre está presente em questões ligadas a divisões e fronteiras, a uma partilha (divisão e compartilhamento) da realidade social em formas discursivas de percepção que impõem limites à comunicabilidade da experiência daqueles que têm sua palavra excluída das formas autorizadas de discurso. Para Rancière, a dimensão estética da política se configura na batalha entre o perceptível e o sensível, na possibilidade constante de uma reconfiguração das relações entre fazer, dizer e ver que circunscrevem o “ser em comum”. Para ele, “a política promove a reconfiguração do sensível ao tornar visível o que não é, transformando os ‘sem parte’ em sujeitos capazes de se pronunciar a respeito de questões comuns” (2000, p. 19).

De acordo com Rancière, o desafio às ordens discursivas dominantes se constitui em (e, ao mesmo tempo, constitui) uma comunidade política que interage não para alcançar o entendimento, mas para tornar evidente um desacordo sobre a partilha de tempos, espaços e vozes. É possível dizer que *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* é fruto de uma comunidade que se formou em torno da possibilidade de expressar e (d)enunciar várias percepções e pontos de vista acerca de questões que são caras a um conjunto de pessoas. A produção do filme pode ser associada a um acontecimento ao redor do qual se organiza uma comunidade, mas não no sentido de comunidade de comunhão, comunidade homogênea pela igualdade pressuposta entre seus membros e baseada em vínculos fortes, territoriais, históricos e exclusivos.

Segundo Pierre Ouellet (2002), a comunidade não pode ser entendida como fundada sobre a ideia de propriedade ou pertencimento, obedecendo a relações de exclusão e de inclusão, que

isolariam os indivíduos. Para ele, as comunidades não se constituem em torno de um denominador comum, mas de um vazio, de um intervalo, de uma lacuna de coexistência que pode ser transposta, mas nunca preenchida ou eliminada. Essa tentativa de transpor o intervalo existente entre diferentes pessoas, percepções de um “comum” e afinidades se faz por meio da experiência sensível que temos de nós mesmos e dos outros. Nesse sentido, *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* é um conjunto de enunciados de uma comunidade que se constitui por meio do processo de “aparência” de um público específico (cineastas moradores de favela) que tem seus vínculos criados e modificados a partir do modo como experimentam, definem e problematizam determinados acontecimentos.

Os diferentes episódios unidos na grande narrativa do filme dão a ver uma forma de “ser em comum” que é definida pelos vínculos que ligam os sujeitos sem tirá-los do registro da separação. Em suma, essa narrativa ficcional costurada pelo filme é o âmbito em que se reconfigura o “comum de uma comunidade”, tomado menos como aquilo que é “próprio” de um grupo ou de uma cultura e mais como o lugar de exposição e aparecimento dos intervalos e das brechas que permitem “introduzir sujeitos e objetos novos, a tornar visível o que não era e fazer perceber como interlocutores aqueles que só eram percebidos como animais barulhentos” (RANCIÈRE, 2004b, p. 38).

O “comum” é, ao mesmo tempo, o que une e o que separa, o consenso e o dissenso, a rendição e a resistência. Ele pode ser descrito como a “dimensão intervalar na qual nos remetemos uns aos outros e a nós mesmos”, configurando-se por meio da “instituição de intervalos que ligam sujeitos e realidades sem englobá-los nem integrá-los” (TASSIN, 1992, p. 33).

As diferentes narrativas do atual *Cinco Vezes Favela*, elaboradas por um “nós” que define uma comunidade, organizam e atualizam o “comum” dessa comunidade contrastando-a, incessantemente, com outros “comuns” e com outras “comunidades” situadas e constituídas em situações de confronto discursivo.

As oficinas e as práticas de elaboração do filme, ao configurarem espaços de comunicação e de tomada da palavra, conduziram à formação de uma comunidade política que deseja problematizar sua situação e criar ações enunciativas que lhes permitam interpelar os outros e mostrar os intervalos, os hiatos e os abismos que nos separam e que nos desafiam ao exercício de construção de passagens. É nessa comunidade política que os sujeitos de fala estabelecem vínculos em uma situação discursiva momentaneamente partilhada, sob a forma de um desejo reciprocamente expresso e que motiva a ação de “tomar a palavra”, requerendo que se afirmem como “seres de razão e de discurso, capazes de contrapor razões e de construir suas ações como uma demonstração de capacidade que também é uma demonstração de comunidade” (RANCIÈRE, 2004a, p. 90).

Assim, os processos de diálogo, de negociação e de criação dos contos cinematográficos costurados em *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* possibilitam a afirmação de cada indivíduo como alguém que partilha um mundo comum e, ao mesmo tempo, preserva os intervalos entre uma multitude de experiências individuais. Segundo Quéré (2005), o mundo comum existe por meio do diálogo e da palavra e jamais expressa uma fusão de mundos vividos. Vale lembrar que cada sujeito pertence a um ou mais mundos particulares que respondem a diferentes regimes temporais e espaciais e nunca necessariamente conexos (TASSIN, 1992).

A formação de um mundo comum requer, portanto, uma ação comum através da linguagem, de modo a promover não formas de “ser em comum” (que apagam ou incorporam diferenças), mas formas de “aparecer em comum”. Para que o outro seja percebido e registrado no domínio do “comum”, ele precisa alcançar uma forma de registro no domínio público de visibilidade. “O operador essencial da instituição simbólica do mundo comum é a visibilidade sobre uma cena de aparição” (QUÉRÉ, 1995, p. 97). *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos*, nesse sentido, promove o “aparecer” de diferentes

personagens e suas vivências da e na favela. Esse “aparecer” envolve tanto a demarcação de fronteiras quanto uma tentativa de instauração de um mundo comum no qual viver com o outro requer sua consideração, a apreensão sensível de seu mundo e de suas marcas sem necessariamente incorporá-las ao próprio universo, “pois, embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares” (ARENDDT, 1987, p. 67).

Assim, o surgimento de um mundo comum é um acontecimento que conecta os indivíduos separando-os, assegura-lhes o pertencimento a um mesmo espaço social multiplicando seus intervalos. Ele pode dar a ver um tipo de comunidade em que todos deveriam tratar seus parceiros de interação como iguais, com base no fato de que todos são potenciais interlocutores: capazes de falar e dignos de serem ouvidos e considerados. Essa igualdade define uma comunidade inconsistente e intervalar, que se revela como processo de construção e constante redefinição do lugar do sujeito político: um lugar que deve ser compreendido como um intervalo ou um hiato – “*un être-ensemble comme être-entre: entre les noms, les identités ou les cultures*” (RANCIÈRE, 2004a, p.122).

É o espaço existente “entre” os sujeitos que, por meio do diálogo, se manifesta no espaço público. Este último é sempre da ordem do dissenso, da política e da reconfiguração daquilo que define o comum de uma comunidade.

Sob esse aspecto, a comunidade política que se forma a partir das oficinas de criação que deram origem ao filme *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* expressa a tensão entre o próximo e o distante, o semelhante e o dessemelhante, o próprio e o impróprio. Ela tem sua forma e seu acontecimento associados aos intervalos que separam os sujeitos por sua capacidade de reenviar ao outro uma imagem especular. Enfim, a comunidade política mostra as fissuras e fragmenta a ideia do grande corpo social, ao demonstrar que os dessemelhantes passam a figurar no mundo “comum” quando conseguem transmitir aos outros uma “imagem do igual” (RANCIÈRE, 2004a, p.140). Formas de comunidade política como essa não têm como objetivo fazer coincidir semelhantes e dessemelhantes, mas revelar que a partilha de um mundo comum é feita, ao mesmo tempo, da tentativa de estabelecer ligações entre universos fraturados e da constante resistência à permanência desses vínculos.

Para Rancière, formas de agir e de ser do sujeito que tendem mais ao desentendimento permitem instaurar uma comunidade política na qual a igualdade é o exercício constante de regular a proximidade e a distância entre seus membros. Seria preciso então “aprender a recriar a cada instante o próximo e o distante que definem os intervalos da comunidade igualitária” (2004a, p.199).

Uma comunidade política dissensual, de acordo com Rancière (2005), interage menos para alcançar o entendimento e mais para tornar evidente um desacordo sobre a partilha de tempos, espaços e vozes entre os sujeitos. É possível ver nas narrativas presentes em *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* a tentativa dos diferentes diretores e personagens de privilegiar não uma reafirmação das diferenças entre grupos, mas uma reconfiguração da distribuição de ordens do visível, do audível e do comunicável, deslocando os limites e questionando uma ordem sensível excludente.

Paralelamente, a comunidade política dissensual requer que seus integrantes deixem de se identificar automaticamente com uma imagem que não corresponde à sua subjetividade. Daí a proposta contida no subtítulo do filme – *agora por nós mesmos* –, que busca evidenciar um processo de criação de novas subjetividades por meio de ações estéticas e políticas que os auxiliem: i) a romper com uma identidade fixada e imposta por um outro; ii) a interpelar esse outro de modo a demonstrar um “dano” e questionar a existência de uma pretensa igualdade; iii) a construir uma identificação com um outro com o qual eles não poderiam se identificar (RANCIÈRE, 2004a, p.212).



## Comunidades de partilha: o “ser em comum” enquanto “ser entre”

A proposta de comunidade política de Rancière vem talvez mostrar que a transformação de um sujeito marginalizado em um “interlocutor” não pode ser algo automático ou visto como já dado e, portanto, não configurando um problema. Desenvolvi até aqui o argumento de que as oficinas profissionalizantes de audiovisual realizadas por grandes cineastas profissionais articulou uma comunidade política que desejava reconfigurar os olhares sobre o cotidiano das favelas e seus moradores. Essa era, ao mesmo tempo, uma comunidade de descoberta, de problematização e de busca de soluções mais dissensuais e menos consensuais para as questões ligadas à sua vivência dos tempos e espaços que os atravessam e que são por eles atravessados. Nesta última seção do texto, argumento que esse tipo de comunidade política pode também ser caracterizada como “comunidade de partilha”.

A noção de comunidade de partilha envolve um público cuja natureza do vínculo se constitui a partir de uma experiência de um dano moral e da necessidade de estabelecer um processo de desidentificação com relação a um “*certain soi*”. A comunidade de partilha envolve a produção de um público que é diferente daquele que é visto, comentado e considerado pelo Estado. Um público definido pela manifestação de um “dano” causado no momento da constituição de um “comum”. De acordo com Rancière (2004a, p.91), o surgimento de uma comunidade de partilha permite pensar: a) as condições de aparição, aproximação e distanciamento de sujeitos e de seus atos específicos; b) como esses sujeitos produzem acontecimentos que demonstram a existência de um “dano” e, ao mesmo tempo, os retiram “do submundo de ruídos obscuros e os inserem no mundo do sentido e da visibilidade, afirmando-se como sujeitos que compartilham um mundo comum”.

Não se trata aqui de dizer que os acontecimentos que envolvem o público que não faz parte do “comum oficial”, ou as ações e narrativas fílmicas por eles desenvolvidas, serão responsáveis por integrá-los completamente a esse comum. O importante é fazer com que a realidade e a experiência sensível desse público passe a figurar e a causar um impacto sobre o comum estabelecido. A comunidade de partilha dá a ver, por meio do dissenso e da resistência, um “comum” que é excluído da experiência sensível do mundo. E, para isso, ela envolve o exercício de perceber o outro como interlocutor, “*de donner un nom à l’anonyme, de faire entendre une parole là où l’on ne percevait que du bruit*” (RANCIÈRE, 2004a, p.164).

Uma vez que o pertencimento a uma comunidade liga-se não só a maneiras compartilhadas de experimentar o mundo, mas também ao modo de estruturação dos vínculos sociais, podemos pensar, de modo ainda preliminar, que a comunidade de partilha ganha corpo quando (a) ações estéticas questionam processos de subjetivação que, por meio de discursos de igual pertencimento, obscurecem a percepção do sujeito como “ser entre”; e quando (b) ações políticas, ao criarem espaços públicos e mundos comuns de polêmica e conflito, mantêm em atrito os sujeitos e seus universos, preservando as conexões e rupturas entre eles.

Rancière (2004b) afirma que a estética está ligada a uma redistribuição das relações entre as formas da experiência sensível. Segundo ele, a estética se entrelaçaria com a política por meio de “lutas para transpor a barreira entre linguagens e mundos, na reivindicação de acesso à linguagem comum e ao discurso na comunidade provocando uma ruptura das leis naturais de gravitação dos corpos sociais” (Rancière, 2000, p.5 e 6).

Desse modo, ações estéticas e políticas são definidas por uma comunidade de partilha (ao mesmo tempo em que definem essa comunidade) que reúne sujeitos que desejam falar e “*faire entendre qu’ils sont eux-mêmes des êtres parlants à qui il convient de venir parler*” (RANCIÈRE, 2004a,

p.164). A comunidade de partilha estruturada em torno do projeto de *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* opõe um espaço consensual a um espaço polêmico, ela faz aparecer sujeitos e falas que até então não eram contados ou considerados, ela traz à experiência sensível vozes, corpos e testemunhos que até então não eram vistos como pertencentes ao regime igualitário. A “comunidade dos iguais” (que pressupõe a igualdade entre seus membros ao invés de testar sua existência), ao não registrar essas vozes, corpos e testemunhos como interlocutores, estabelece um dano que deve ser discutido em um espaço polêmico. A comunidade de partilha cria o pertencimento dos sujeitos a um mesmo mundo que só pode adquirir sentido por meio da polêmica e cria também a união que só pode se realizar por meio do combate (Rancière, 2004a): “*Cette procédure créait une communauté du partage au double sens du terme: un espace présupposant le partage de la même raison, mais aussi un lieu dont l’unité n’existe que dans l’opération de la division*” (RANCIÈRE, 2004a, p.166).

O espaço polêmico criado nos cinco curtas que integram *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* dá a ver uma comunidade de partilha em constante reconfiguração, pois revela como os sujeitos que a integram (atores, diretores, moradores de favela, lideranças comunitárias, associações, etc.) desafiam uma forma consensual de registro e imposição de um “comum” e, ao mesmo tempo, instauram a possibilidade de opor um mundo comum a um outro. Mas essa oposição nem sempre se faz pela via da racionalidade, do entendimento e da interpretação que busca sentidos lógicos para as situações vivenciadas: ela requer e precisa do exercício sensível de deixar-se afetar por uma presença.

### Considerações finais

A comunidade de partilha é uma comunidade de experimentação e de tentativas de fazer com que realidades antes não imaginadas ou não associadas ao que é tido consensualmente como “comum” passem a aparecer e a serem percebidas, mas sem serem incorporadas, subsumidas, transfiguradas e “normalizadas”. Um contexto comunicativo comum como aqueles que são instaurados pelo filme, tanto seu processo de produção quanto no processo de recepção, não é aquele que reproduz e reafirma camadas de sentidos, mas sim aquele que é construído de modo a permitir uma nova disposição de corpos, vozes e discursos.

Os mais de duzentos jovens que participaram da criação de *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* se tornam parte de uma comunidade de partilha e se constituíram como sujeitos políticos ao perceberem que o “aparecer” de sua diferença não se refere à manifestação de sua identidade singular, nem tampouco o conflito entre duas identidades singulares. O “aparecer” da diferença está ligado à percepção dos sujeitos de que eles estão “entre”, em um entrecruzamento de várias denominações, atribuições e *status*. Um jovem como esse é o resultado de cruzamentos de expressões como morador de favela, favelado, pobre, vítima da violência, “ralé”, cineasta, cidadão, gente de bem, etc.

Un sujet est un in-between, un entre-deux: entre plusieurs noms, statuts ou identités; entre l’humanité et l’inhumanité, la citoyenneté et son déni; entre le statut de l’homme de l’outil et celui de l’être parlant et pensant. La subjectivation politique est la mise en acte de l’égalité – ou le traitement d’un tort par des gens qui sont ensemble pour autant qu’ils sont entre. C’est un croisement d’identités reposant sur un croisement de noms: des noms qui lient le nom d’un groupe ou d’une classe au nom de ce qui sont hors-compte, qui lient un être à un non-être ou à un être à venir (RANCIÈRE, 2004a, p.119).

A comunidade de partilha e sua expressão fílmica dão corpo a uma tentativa de introdução daqueles que não faziam parte do “registro sensível do comum” na comunidade de pressuposição igualitária. Elas são brechas que permitem testar o princípio da igualdade discursiva da comunidade ideal de linguagem habermasiana<sup>4</sup> ao trazer para o espaço público aqueles que não eram considerados como capazes de integrar a ordem do discurso e da visibilidade. Ao mesmo tempo, ela dá nome aos anônimos, dá a ver sua singularidade e, de alguma forma, faz com que essa singularidade, ao conservar sua distância, nos pareça familiar.

## Reconfigurations of “common” and creation of communities of share: aesthetic and politics in the film *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos*

### ABSTRACT:

The aim of this article is to show how the film *Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos* (2010) is structured around fictional narratives capable of generating resistance to the orders and prejudgements that define different levels of divisions between those who can be part of the discursive order and those that remain outside a space previously defined as “common”. First, we define the political power of the fictional narratives and its role in the processes of understanding the world of the other. After that and with intention to reflect on the “common” of a community we intend to show that an experience becomes shared when it is pragmatically configured in ordinary questioning actions involving aesthetic and the politics. Finally, we argue that the notion of community of share can be useful to study emergent ways of subjectivation, focus of collective enunciation and existential territories that are not caught by to the consensual parameters of perception of ourselves and of the other.

**Keywords:** Fictional Narratives. Slum quarters. Community. Politics. Aesthetics.

### Notas explicativas

- \* Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - PPG em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.
- <sup>1</sup> Todas as traduções de texto em língua estrangeira são da minha autoria.
- <sup>2</sup> Os cinco curtas que integram o filme são os seguintes: “Fonte de Renda” (direção de Manaíra Carneiro e Wagner Novais); “Arroz com Feijão” (direção de Rodrigo Felha e Cacau Amaral); “Concerto para Violino” (direção de Luciano Vidigal); “Deixa Voar” (direção de Cadu Barcellos) e “Acende a luz” (direção de Luciana Bezerra).
- <sup>3</sup> Para sua realização foram reunidas cinco organizações e comunidades: CUFA (em Cidade de Deus), Nós do Morro (no Vidigal), Observatório de Favelas (no Complexo da Maré), AfroReggae (em Parada de Lucas) e Cidadela/Cinemaneiro (com sede na Lapa, reunindo moradores de várias comunidades da Linha Amarela).
- <sup>4</sup> Em *Teoria da Ação Comunicativa* (1987), Habermas procurou evidenciar como o uso racional da linguagem é capaz de promover o entendimento mútuo e um acordo provisório entre os participantes de discussões práticas, a partir da avaliação coletiva de questões comuns e interesses particulares. O uso da linguagem em uma situação argumentativa, segundo Habermas, confere igualmente aos sujeitos a capacidade de agir racionalmente e de, a partir de seus interesses particulares, escolher as alternativas de ação que privilegiem o bem comum.

### Referências

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. 338p.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. 160p.
- HABERMAS, J. *The Theory of communicative action: vol.I, Reason and the rationalization of society*. Boston: Beacon Press, 1984. 465p.
- \_\_\_\_\_. *The Theory of communicative action: vol. 2, Lifeworld and system, a critique of functionalism reason*. Boston: Beacon Press, 1987. 467p.
- \_\_\_\_\_. “Morality, Society and Ethics – an interview with Torben Hviid Nielsen”, *Acta Sociologica*, Oslo University (Norway), v.2, n.33, p. 93-114, 1990.
- MARQUES, Ângela. As relações entre ética, moral e comunicação em três âmbitos da experiência intersubjetiva. *Logos*, Rio de Janeiro (UERJ), 31, p. 51-63, 2009.
- MOUFFE, Chantal. *The Return of the political*. London: Verso, 1993. 156p.
- OUELLET, Pierre (dir). *Politique de la parole*. Singularité et communauté. Montréal: Trait d’union, collection “Le soi et l’autre”, 2002, p. 7-20.
- QUÉRÉ, Louis. «L’espace public comme forme et comme événement», dans JOSEPH, Isaac (dir). *Prendre Place: espace public et culture dramatique*. Pontigny-Cerisy: Éditions Recherches, 1995, p.93-110.
- \_\_\_\_\_. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos*. Revista de Comunicação, Cultura e Educação, Lisboa, n. 6, p. 59-75, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *La Méésentente – politique et philosophie*. Paris: Galilée, 1995. 190p.
- \_\_\_\_\_. *Le Partage du Sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2000. 75p.
- \_\_\_\_\_. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003. 157p.
- \_\_\_\_\_. *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004a. 263p.
- \_\_\_\_\_. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Galilée, 2004b. 192p.
- \_\_\_\_\_. *Sobre políticas y estéticas*. Trad Manuel Arranz. Museu d’Art Contemporania de Barcelona, 2005. 82p.
- \_\_\_\_\_. Política da arte. Trad. Mônica Costa Netho. *Urdimento*, Santa Catarina, Florianópolis (UDESC), v. 1 n. 15 , p. 45-49, 2010.
- RICOEUR, P. *Parcours de la reconnaissance*. Trois études. Paris: Gallimard, 2005. 435p.
- TASSIN, Etienne. Espace commun ou espace public ? L’antagonisme de la communauté et de la publicité *Hermès*, Paris (CNRS) 10, p.23-37, 1992.
- THOMPSON, John. *A Midia e a Modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998. 261p.
- YOUNG, Iris. *Inclusion and Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000. 304p.

Recebido em: 31 de maio de 2011  
Aprovado em: 8 de setembro de 2011