

CAPÍTULO 23

Escrevivência audiovisual: autorrepresentação contra-hegemônica na sociedade do espetáculo

Aline Fátima da Silva Costa Magno

O fazer audiovisual contemporâneo que atende aos padrões hegemônicos é caro, exige equipamentos modernos e mão de obra especializada. A “padrões hegemônicos” me refiro ao formato de produção audiovisual que exige qualidade de imagem, alta definição e outros requisitos que, em tese, validam uma obra para que possa acessar mostras competitivas de festivais pelo Brasil e pelo mundo.

Há, no entanto, movimentações epistemológicas que vêm construindo uma postura crítico-reflexiva em torno da padronização da imagem a partir da chamada “alta qualidade”. A realizadora, pesquisadora e escritora alemã Hito Steyerl, em seu texto “Em defesa das imagens pobres”, publicado em 2009, manifesta um imaginário diverso em torno das imagens de baixa qualidade. Segundo Steyerl, “As imagens pobres são pobres porque não adquirem nenhum valor dentro da sociedade de classe das imagens”. Tal perspectiva, a de que há uma divisão de classe no âmbito das imagens que circulam na sociedade, corrobora para a construção de um olhar crítico acerca das possibilidades de produção e difusão audiovisual.

Quem são as pessoas que possuem os bens de produção do audiovisual nacional? Qual é a cor de sua tez? Quais são seus sobrenomes? Este artigo não é uma análise da árvore genealógica das pessoas que fazem parte da elite artística nacional (especialmente o cinema) e como tal capital cultural proporciona privilégios, mesmo no âmbito micropolítico. Entretanto, para construir a argumentação que trarei neste texto, vejo como fundamental o exercício de contextualizar essa realidade social em que estou inserida, como eu a leio e como sou atravessada por ela.

Eu sou uma mulher parda, filha de um homem negro e uma mulher cabocla de pele clara, ambos migrantes de Minas Gerais e Ceará, respectivamente. Além da tonalidade da pele de meus ancestrais, há um fator determinante de classe. Venho de uma família de avós trabalhadores rurais e pais trabalhadores da subalternidade urbana. Como é comum nas famílias periféricas, os adultos acabam se ocupando de diversas formas. Meu pai, Adilson Costa, por exemplo, foi jardineiro, eletricista, pedreiro, cozinheiro, dono de boteco, cabo eleitoral, zelador. Minha mãe, Francisca de Fatima Costa, foi costureira, diarista, ajudante geral, jornaleira e vendedora da Avon. Eu represento a primeira geração da minha família a ir para a universidade, fator notável entre pessoas da minha geração – nascidas nos anos 1980.

Cresci em Cidade Tiradentes, extremo Leste de São Paulo, um dos bairros com piores IDH da cidade. Passei a infância e a adolescência, durante os anos 1990, acompanhando os movimentos sociais, dos quais meu pai era um dos líderes no território, e culturais, como o skate e o hip hop. Por meio de esforço individual e familiar tive a possibilidade de fazer um cursinho popular (o Cursinho da Poli) e assim consegui acessar uma universidade pública, entrando em 2003 no curso de Letras na Universidade de São Paulo (USP), onde pude ter contato com outras manifestações artísticas e culturais que me alimentaram e fortaleceram. Foi na universidade que me iniciei na capoeira Angola, no Núcleo de Artes Afrobrasileiras da USP, e tive a oportunidade de experimentar e manifestar meus anseios artísticos por meio da literatura, da música, da pintura e do cinema.

Esta pequena contextualização do meu corpo, identidade e subjetividade prepararam o terreno para a plantação da hipótese deste trabalho: sendo o documentário performático um modo de produção que enfatiza a “complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta” (Nichols, 2005, p. 169), é possível estabelecer uma conexão com a escrevivência de Conceição Evaristo, na medida que este conceito, aventado pela escritora mineira, diz respeito à uma prática artística – a escrita literária – que surge do corpo e da subjetividade de quem a realiza. Tal perspectiva se refere especificamente ao corpo das pessoas negras.

Para alcançar essa conexão entre documentário performático e escrevivência, proponho o conceito de “escrevivência audiovisual”, que se refere a uma produção

audiovisual realizada por um corpo e uma subjetividade específica. A partir desse conceito, será analisado, sob a ótica das teorias aqui reunidas, o média metragem *Diáspora do fluxo*.

Escrevivência: da literatura para o audiovisual

O conceito “escrevivência” foi criado pela escritora brasileira Conceição Evaristo para descrever a experiência da escrita como uma forma de resistência e lugar de enunciação para as pessoas negras. A palavra é uma fusão de “escrever” e “vivência”, enfatizando a conexão entre a escrita e a vivência das pessoas negras.

Para Evaristo (2020), a escrevivência é uma prática literária que se baseia nas experiências e memórias dos afrodescendentes, abrangendo suas histórias individuais e coletivas. Por meio da escrevivência, as vozes silenciadas e marginalizadas são trazidas à tona, desafiando as estruturas de poder e questionando as narrativas hegemônicas.

Mas como se dá o caminho desse conceito originado na Literatura até o Audiovisual? A resposta tem relação direta com a contemporaneidade. Retomando a prevalência do espetáculo como mediador das relações sociais, na medida que nos comunicamos, aprendemos, ensinamos, nos relacionamos por meio de imagens, é possível afirmar que, mais do que nunca, os meios audiovisuais funcionam na contemporaneidade como escrita, como elaboração de pensamento e afetos. Em concordância a isso, podemos citar diversos teóricos e cineastas que consideravam, já no século XX, o cinema enquanto escrita, elaboração crítico-reflexiva sobre o mundo, a vida e a realidade, como Andrei Tarkovsky, Louis D. Giannetti, Ralph Stephenson, Christian Metz, Gilles Deleuze, dentre outros.

Desse modo, entendendo a escrevivência como um conceito potente, que neste trabalho extrapola o campo da Literatura e alcança o do Audiovisual, avançamos rumo à compreensão de perspectivas diversas de identidades no âmbito das autorrepresentações audiovisuais das subalternidades contemporâneas.

O documentário performático

O documentário é um gênero cinematográfico em constante expansão. Cada vez mais, cresce o interesse do público em consumir esse tipo de produção, basta observar a grande quantidade de documentários disponíveis em plataformas de *streaming*, por exemplo. Tal incremento pode ser relacionado ao que Guy Debord (1997) chamou de “sociedade do espetáculo”, na qual todo e qualquer acontecimento é transformado em imagem e publicizado. É possível associar também ao desenvolvimento, no século XX, de campos de pesquisa antropológicos, que por meio da etnografia e da etnologia lançaram mão de recursos audiovisuais como metodologia de trabalho.

O fato é que o gênero documentário ocupa na contemporaneidade um espaço de notável importância nos campos artístico, jornalístico, acadêmico e midiático. Segundo Bill Nichols (2005), no vídeo e no filme documentário “podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário propriamente dito: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático” (p. 135). O modo performático é o foco de interesse deste trabalho.

Nichols afirma que durante as décadas de 1980-1990, o modo performático foi tomando forma, especialmente por sua “intensidade emocional e a expressividade subjetiva” (Nichols, 2005, p. 137). Nesse período, o modo performático de documentário esteve mais próximo de “grupos cujo sentimento de comunidade crescera durante o período, como resultado de uma política de identidade que afirmava a relativa autonomia e a característica social distintiva de grupos marginalizados” (Nichols, 2005, p.137), como feministas, ambientalistas, ativistas pelos direitos civis de pessoas negras e LGBTQIAP+, imigrantes, dentre outros.

O crítico estadunidense afirma que “o documentário performático tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade” (Nichols, 2005, p. 169). Em outras palavras, embora no documentário performático o significado seja evidentemente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos, ele diz respeito direta ou indiretamente a relações sociais mais amplas. Como exemplo, Nichols apresenta o trabalho de Marlon Riggs, que “utiliza poemas recitados e cenas ensaiadas que tratam dos grandes riscos pessoais envolvidos na identidade negra e homossexual” (Nichols, 2005, p. 169).

Para Nichols, esses filmes desviam da ênfase que o documentário “padrão” dá à representação realista do mundo histórico, lançando mão de licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas (Nichols, 2005, p. 170). Além disso, a característica referencial tradicional do documentário, que lhe confere “credibilidade” pela ligação estreita com o mundo e com a realidade histórica, no modo performático dá lugar a um tipo de expressividade desde uma perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitas/os específicas/os, incluindo a/o cineasta.

Autorrepresentação audiovisual contra-hegemônica

A autorrepresentação e a subjetividade têm desempenhado um papel fundamental na forma como as pessoas se veem e se expressam. Com o avanço das tecnologias de comunicação e o surgimento das mídias sociais, as pessoas têm mais oportunidades de se autodocumentar e compartilhar suas experiências, opiniões e visões de mundo. A autorrepresentação refere-se ao ato de apresentar-se e contar sua própria história,

construindo uma narrativa sobre si mesmo. Anteriormente, as formas tradicionais de autorrepresentação, como diários pessoais, álbuns de fotos e autobiografias, eram, de maneira predominante, privadas e restritas a um público limitado. No entanto, na sociedade do espetáculo, com as mídias sociais, a autorrepresentação tornou-se mais pública e amplamente acessível.

Na contemporaneidade, a autorrepresentação e a subjetividade podem ser vistas como uma manifestação da lógica espetacular. A subjetividade, por sua vez, pode ser moldada pelas pressões sociais e pelas expectativas de conformidade aos padrões estabelecidos pela cultura do espetáculo.

Uma autorrepresentação contra-hegemônica na sociedade do espetáculo refere-se a uma forma de expressão, identidade ou narrativa que desafia e contesta as normas, valores e estruturas dominantes impostas pela cultura dominante, mídia e poder hegemônico. Uma autorrepresentação contra-hegemônica busca romper com o ciclo de alienação e desinformação, buscando formas alternativas e autênticas de representação, que expressem experiências, ideias e perspectivas marginalizadas ou silenciadas pela cultura dominante. Nas narrativas pessoais, indivíduos podem compartilhar suas experiências e histórias de vida para quebrar estigmas, preconceitos e desafiar percepções prejudiciais que podem ser perpetuadas pela cultura do espetáculo.

Diáspora do fluxo

Diáspora do fluxo é um filme em média-metragem, com 30 minutos de duração, realizado em 2022, cuja sinopse diz o seguinte:

Num híbrido entre documentário e autoficção, a artista Aline Fátima relata o reencontro, depois de três anos, com Manhu, pai de seus filhos e parceiro artístico. A partir da narrativa real que conta a jornada de Manhu na Boca do Lixo, região do centro de São Paulo que vive um processo de degradação desde os anos 1990, o filme recria costumes, relações humanas e imaginários vivenciados por ele como cigarreiro no chamado “fluxo” – aglomeração da região conhecida como “cracolândia”.¹

Depois de reencontrar o pai dos meus filhos, o qual eu acreditava estar morto devido ao seu desaparecimento há quase três anos, realizei *Diáspora do fluxo* como forma de elaborar esse reencontro. Depois de uma separação violenta em 2019, eu fui com meus filhos para Salvador (BA) e Manhu passou a morar em albergues, pensões e hospedarias, enquanto se sustentava vendendo cigarros na região da Boca do Lixo, onde se dava o “fluxo” – aglomerado de pessoas consumidoras de

1 Filme e sinopse disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=W9YsUYuLT0M>.

crack e outras substâncias que transitam pelo centro de São Paulo, especialmente no quadrilátero conhecido como “cracolândia”.

Cracolândia é um termo utilizado para descrever a região conhecida por ser um ponto de concentração de usuários de drogas, especialmente de crack, e está localizada no centro da cidade de São Paulo, nas imediações da Praça Júlio Prestes e da região da Luz. Ao longo dos anos, a cracolândia tem sido objeto de diversas ações governamentais e programas de intervenção, visando a lidar com os problemas relacionados ao vício em drogas e seus impactos sociais. Essas intervenções incluem abordagens de saúde pública, assistência social, recuperação de dependentes químicos, reintegração social e revitalização urbana.

Meu reencontro com Manhu ocorreu em 2021, por conta de sua internação no Hospital das Clínicas, depois de ser alvejado com cinco tiros, dos quais apenas um o atingiu, atravessando seu tórax. Recebida a notícia, conseguimos nos reaproximar. Nessa reaproximação, pude ter contato com o universo do fluxo – por mim desconhecido, mas de certa forma imaginado – por meio das narrativas que Manhu compartilhava comigo oralmente. Diante do meu espanto em face à densidade e à potência dessas narrativas, e como forma de selar uma parceria artística, acordamos de realizar um filme com e sobre elas. A partir de então, ele passa a me fornecer materiais com os quais comecei a desenvolver o argumento.

Diáspora do fluxo inicia com uma tela preta e uma voz *off* recitando um texto poético sobre a efemeridade de tudo que o ser humano produz, o que inclui, obviamente, o próprio filme. Na sequência, uma série de fotografias trazem sobrepostos os textos de créditos. São imagens da região da Boca do Lixo em sua época “áurea” de polo industrial do cinema entre os anos 1960 e 1980. *Frames* da atriz Helena Ignez, musa do Cinema Marginal, o cartaz do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, imagens jornalísticas de repressão policial no local, no passado e no presente, imagens do fluxo e da região.

Segue-se uma espécie de prólogo, no qual dois meninos aparecem acorados no chão de concreto, onde fazem desenhos com giz branco. É o chão da Praça Roosevelt e os meninos são meus filhos. Na sequência, o clima leve dar lugar à densidade, forjada pelo uso de um efeito de “negativo” na imagem. Eu estou em cena e interpreto um personagem, alguém que faz parte da história, esse personagem lê um manifesto, no qual expõe o motivo de estar ali naquela praça: tentar reunir as pessoas que integraram o Amigos do Campos Elíseos, grupo de pessoas frequentadoras e moradoras do fluxo, do qual Manhu fez parte entre 2019 e 2021. O título do filme diz respeito à separação desse grupo de pessoas durante o desenrolar da pandemia de Covid-19, que fez com que se distanciassem, bem como se refere ao movimento

de dispersão do fluxo da cracolândia acarretado pelas frequentes operações policiais e de gentrificação daquele território.

Na sequência, se dão três atos, denominados respectivamente: “Aforismos”, “Cidade espiral” e “Flores de papel ou ouroboros”. No primeiro ato, é apresentado o local em que Manhu trabalha e residia à época, uma pensão no bairro de Santa Cecília, local que abriga majoritariamente homens, entre 50 e 80 anos, que vivem de pequenos bicos ou de auxílios do governo, que têm ou tiveram envolvimento com drogas, álcool e egressos do sistema prisional.

Este primeiro ato traz o gesto documental com o subtexto de tentar capturar uma realidade do mundo. Aquela pensão existe numa região em que esse tipo de moradia é comum, que recebe as trabalhadoras e trabalhadores que prestam serviços para as classes média e alta locais. Empregadas domésticas, diaristas, porteiros, garçons, vigilantes, cozinheiros, zeladores ocupam vagas por aproximadamente R\$ 500,00 por mês. Catadores de material reciclável, camelôs, ajudantes em geral, prostitutas, comerciantes dos mais variados tipos de produtos, ocupam as vagas mais baratas.

Este ato é uma introdução à realidade social a partir da qual eu estava criando imagens. No minúsculo quarto da pensão, inscrições nas paredes apresentam o que eu chamei de “aforismos”, que segundo o dicionário Priberam significa “Preceito em forma de sentença breve”.² Então se inicia uma sequência de leitura dos textos escritos naquelas paredes, num gesto de arqueologia dos saberes daquele universo. Depois disso, com uma das minhas mãos vou mostrando para a câmera do meu celular, que seguro com a outra mão, materiais que Manhu guardou do período em que esteve dentro do fluxo. São cartas, papéis com inscrições e outros objetos mostrados enquanto narro em voz *off* como aconteceu meu reencontro com Manhu.

No segundo ato, saímos do ambiente da intimidade do lar e seguimos para a rua, Manhu, eu e nossos dois filhos. No Minhocão, encenamos o que seria um ciclo em espiral no qual vive uma pessoa em situação de rua: dormir com uma manta de doação, acordar, procurar comida, banho, roupas.

O terceiro e último ato recria uma atividade que os Amigos dos Campos Elíseos costumavam realizar no fluxo. Trata-se da *jam-flu*, uma espécie de sarau em que as pessoas se reuniam com suas malocas³ para conversar, ouvir música, cantar, ler, vender coisas, trocar coisas, comer.

2 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/aforismo>. Acesso em: 20 jun. 2023.

3 Termo utilizado pelas pessoas em situação de rua que diz respeito ao espaço de dormir ou de estar, composto por cobertor, barracas e outros elementos. Daí vem o termo “maloqueiro”, que nesse contexto de rua significa aquele que vive em malocas.

No filme, busquei criar imagens que pudessem traduzir as narrativas das histórias que Manhu vivenciou nesse período que antecede aos tiros na Boca do Lixo, as pessoas que conheceu, os gestos, costumes, leis e afetos que acessou. E acabo sendo uma mediadora dessas narrativas quando as transponho da oralidade para o audiovisual. A minha implicação enquanto sujeita se dá no fato de contar, com as imagens e sons do filme, o meu reencontro com Manhu e como passamos por uma espécie de cura do trauma ao co-criarmos artisticamente. Nesse sentido, evoco a definição de Conceição Evaristo para sua prática de escrevivência: “São personagens ficcionalizados que se con(fundem) com a vida, essa vida que eu experimento, que nós experimentamos em nosso lugar ou vivendo con(fundido) com outra pessoa ou com o coletivo, originalmente de nossa pertença” (2020, p. 31).

Ao me propor a narrar com o audiovisual a história dessa passagem de Manhu pela Boca do Lixo e como essa história me atravessou intimamente, coloco, no mundo das imagens, na sociedade do espetáculo, corpos, territórios, imaginários historicamente invisibilizados pela produção audiovisual hegemônica. Quando esses corpos, territórios e imaginários aparecem nesse tipo de produção, são comumente mediados pela perspectiva de pessoas “de fora” desse universo da subalternidade.

Culminância dessa reflexão para o momento

Escrevivência nunca foi uma mera ação contemplativa, mas um profundo incômodo com o estado das coisas.

Conceição Evaristo, *Escrevivência e seus subtextos*

A partir do percurso reflexivo e analítico trilhado até aqui, foi possível identificar as seguintes características do documentário performático no filme *Diáspora do fluxo*: a intensidade emocional no contexto afetivo envolvendo a mim, Manhu e nossos filhos; a expressividade subjetiva que diz respeito a uma estética da precariedade; a realidade de um grupo social marginalizado, os “maloqueiros”; um processo mais geral da sociedade que é a desigualdade social; além do registro documental, encenações de situações com participação da cineasta; a estrutura narrativa do filme que, embora dividida em três atos, não preza por se identificar com estruturas mais convencionais; a minha perspectiva enquanto realizadora, concretamente situada, e a dos outros sujeitos envolvidos, também específicos, mesmo quando não aparecem em cena.

É possível considerar este filme como um tipo de autorrepresentação contra-hegemônica porque nele busquei caminhos alternativos para inventar um imaginário acerca do fluxo da cracolândia, tradicionalmente retratado de forma alienada e estereotipada. Nesse sentido, a ideia de “escrevivência audiovisual” se materializa na

medida em que, ao apresentar significados que partem da minha subjetividade, esta mesma significa e evidencia as marcações do meu corpo de mulher parda, periférica, latinoamericana, realizando audiovisual em primeira pessoa. Nas palavras de Conceição Evaristo,

Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade (2020, p. 35).

Ainda de uma perspectiva analítica, retomo Hito Steyerl (2009) em sua conceituação acerca das imagens pobres para apontar que este filme reúne características técnicas que dialogam com esta abordagem da cineasta alemã, no sentido de ser um “fragmento proletário na classe social das aparências, hierarquizada e avaliada em função da sua resolução” (Steyerl, 2009). O filme, como ação micropolítica contra-hegemônica, “ridiculariza as promessas de tecnologia”, lançando mão de intervenções visuais como efeitos e filtros do pacote básico do programa gratuito de edição Kdenlive.

Essas formas de autorrepresentação contra-hegemônica podem ser poderosas ferramentas no “capitalismo audiovisual” (Steyerl, 2009), no sentido de desestabilizar estruturas de poder nos planos simbólico e imagético. No entanto, é importante destacar que existem desafios significativos, uma vez que a cultura hegemônica, produzida e mantida pela indústria cultural, opera constantemente no sentido de cooptar e neutralizar resistências, reabsorvendo-as de volta ao espetáculo, como uma forma de perpetuar sua dominação.

REFERÊNCIAS

- ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- BOURDIEU, P. Os três estados do capital cultural. In: CATANI, A.; NOGUEIRA, M. A. (orgs.) *Escritos de educação*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. p. 71-79.
- DE ALMEIDA, R. *Entre a chegada e a partida: reciclagens do cinema doméstico no filme-ensaio*. *Matrizes* [en línea]. 2017, v. 11, n. 2, p. 271-286. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=143052466014>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EVARISTO, C. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. (orgs.). *Escrevivência: a escrita de nós – reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

- FISCHER-LICHTE, E. A cultura como performance: desenvolver um conceito. In: *Revista Sinais de Cena*, n. 4, p. 73-80, 2005. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/757> . Acesso em: 30 jun. 2023.
- KILOMBA, G. *Memórias da plantação*. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.
- ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- SCHECHNER, R. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*. 2nd Edition. Nova Iorque e Londres: Routledge, p. 28-51.
- SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STEYERL, H. *Em defesa das imagens pobres*. Alix, 2020. Disponível em: <https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>. Acesso em: 1 ago. 2023.