

VIVIANE DE CARVALHO CID

5X FAVELA, 50 ANOS DEPOIS:

Da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”

PPGSA/IFCS/UFRJ

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

5X FAVELA, 50 ANOS DEPOIS:
Da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”

VIVIANE DE CARVALHO CID

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Orientador: Marco Antonio Gonçalves
Co-orientadora: Eliska Altmann

RIO DE JANEIRO

2013

**5X FAVELA, 50 ANOS DEPOIS:
Da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”**

Viviane de Carvalho Cid

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Banca Examinadora:

Orientador: Marco Antonio Gonçalves – PPGSA/UFRJ

Co-orientadora: Eliska Altmann - PPGCS/UFRRJ

Prof. Cezar Migliorin – PPGCOM/UFF

Prof. Fernando Rabossi – PPGSA/UFRJ

RIO DE JANEIRO, AGOSTO DE 2013

Cid, Viviane Carvalho.

5x favela, 50 anos depois: Da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”/
Viviane de Carvalho. Rio de Janeiro: UFRJ,IFCS, 2013.

C565f: il.; 21cm.

Orientador: Marco Antonio Gonçalves; Co-orientadora: Eliska Altmann
Dissertação (mestrado) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/
Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2013.

Referências Bibliográficas:

1. Representação. 2. Favela. 3. Cinema. 4. Cineasta da favela. 5.
Autorrepresentação. I. Gonçalves, Marco Antonio. II Altmann, Eliska. III.
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências
Sociais, Programa de pós-graduação em Sociologia e Antropologia. IV. Título.

*Dedico essa dissertação a Deize Carvalho e Mateus
Carvalho, edificadores de sonhos e parceiros de vida.*

Agradecimento

*“Que quem sabe tudo
nada há de ser, nesse compasso
Há espaço pra quem quiser viver
Muito obrigado”
Djavan*

O mestrado é um período curto, porém, intenso e angustiante, como consequência vínculos, diálogos e parcerias se criam ou se reforçam ao longo do processo de pesquisa. Agradecer a quem fez parte da trajetória de estudos é relembra-la.

Inicialmente, agradeço ao Marco Antonio Gonçalves por deixar sempre aberta a porta do grupo Nextimagem. Permitir o acesso ao grupo de pesquisa, mesmo sem nenhuma relação formal, foi muito importante para a minha trajetória de estudante. Sem essa abertura, este estudo não poderia ter sido elaborado. Agradeço-lhe também pelas conversas e orientações, me fazendo enxergar pontos fundamentais para a pesquisa. Sou grata também a Eliska Altmann, por toda sua atenção, generosidade e orientações enriquecedoras. Sem essa parceria na orientação não poderia levar a frente nenhuma etapa desta pesquisa. Contar com o apoio de ambos os professores foi um privilégio tendo em vista a correria do mundo acadêmico que por diversas vezes limita os diálogos. Agradeço ao Fernando Rabossi e Cezar Migliorin por terem aceitado o convite para integrar a banca de qualificação e, posteriormente, o da banca de defesa, contribuindo com meu processo de elaboração. Agradeço a CAPES por financiar essa pesquisa. Sou grata aos cineastas que se dispuseram a me dar as entrevistas, suas colaborações foram imprescindíveis para o andamento dos meus estudos: Cadu Barcellos, Carlos Diegues, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais.

Agradeço a todos do grupo de pesquisa Nextimagem, aos que se distanciaram e aos que ainda permanecem. Em especial, sou grata a Diego Madias, sua generosidade me fez perceber o tema singular que tinha em mãos. Foi um interlocutor presente em cada etapa desta pesquisa e um amigo sempre disponível. Nossas conversas foram muito importantes, não apenas para a pesquisa em si, mas para a minha trajetória acadêmica. Minha caminhada pelo mundo da academia também foi marcada pelos amigos queridos da graduação. Compartilhamos juntos as alegrias e angustias do processo seletivo do mestrado e, agora, as do magistério: Izabella Bosisio, Mayã Martins, Michelle Moura, Letícia França, Lidiane Almeida, Isabelle Gurgel e Carlos Eduardo Oliva. Sorte também tive no mestrado ao

encontrar uma turma super querida, indispensável para lidar com esse momento tão intenso. Nesta turma tive consolo para as angustias, que só quem é mestrando pode entender, e conversas que me ajudaram a guiar o rumo da pesquisa.

Pude contar também com os amigos de fora da academia, companheiros que me acompanham desde a infância ou da adolescência. Amigos que sei que não ficariam de fora desta etapa, minhas conquistas ficam sempre melhores com vocês. Em especial agradeço a Pamella Larrubia, pelas conversas dissonantes, Marina Pantoja e Luiz Henrique Moura pela revisão de alguns capítulos.

Por fim, agradeço a minha família e a família que herdei de Mateus, fonte de apoio incondicional. Meus irmãos, Gabriela Cid e Felipe Cid, cúmplices de todas as etapas da minha vida. Estendo a gratidão aos meus familiares para Valdineia Delfino, amiga cujo carinho, torcida e cuidado permitiram a minha caminhada até aqui. Agradeço ao meu pai, Fernando Cid, que, entre erros e acertos, foi o primeiro a me apontar as ciências sociais como um caminho a seguir, além de nos ensinar a sonhar. A minha mãe, Deize Carvalho, companheira em todos os momentos, pela sua imensa capacidade de amar, pela generosidade de sempre apoiar, por possibilitar nossos sonhos e nos ensinar a concretizá-los. Ao marido, Mateus Carvalho, pela parceria de vida e pela paciência, sempre desconstruindo meus limites ao me impulsionar para fora deles. Sou profundamente grata a minha mãe e a Mateus pelo colo e carinho que fortificam sempre as minhas jornadas.

RESUMO

CID, Viviane de Carvalho. *5x favela, 50 anos depois: da favela “para o povo” à favela “por nós mesmos”*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O intuito desta dissertação é analisar a construção das imagens da favela produzidas pelos filmes *Cinco vezes favela* de 2010 e *5x favela agora por nós mesmos* de 2010. O primeiro filme é fruto do projeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes, já o segundo tem origem no projeto de Carlos Diegues, em parcerias com diversas Ongs, que se propõe como uma versão dirigida por diretores moradores de favelas. A existência dos dois filmes, elaborados em momentos diferentes, permite traçar uma comparação entre as duas obras, levando em consideração seus contextos de produção, os objetivos marcados de cada projeto e tomando o cinema como um discurso sustentado por determinados atores em épocas distintas, para refletir acerca de qual imagem da favela cada filme constrói. A comparação entre as duas obras fílmicas, e dos projetos que lhe deram origem, revelam continuidades e rupturas tanto acerca da construção da categoria favela, quanto sobre a lógica representativa em jogo, além da crença no potencial do cinema de transformar a realidade.

Palavras-chave: representação; favela; cinema; cineastas da favela; autorrepresentação.

Rio de Janeiro

Agosto de 2013

ABSTRACT

CID, Viviane de Carvalho. 5x favela, 5x slums, 50 years later: from the slums 'to the people' from the slums 'for ourselves'. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This paper aims to analyze the construction of images of the slums built by the movies *Cinco Vezes Favela* (1962) and *5x Favela Agora Por Nós Mesmos* (2010). The first one is the product of the Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (Popular Cultural Center of the National Students Union). The second, though, has its sources in Carlos Diegues' project, in partnership with many non-governmental organizations, which is meant to be a version directed by slums' resident directors. Both movies' existence, made in different moments, allows one to compare both works, considering its production contexts, each project's goals, and seeing cinema as a speech sustained by determined factors at different times, in order to consider which image of the slums each movie builds. Both pieces and their respective organization projects reveal continuities and ruptures regarding the built of the slums category, the representative logistics at stake, and the belief of the cinema's potential of changing reality.

Keywords: Representation. Slums. Cinema. Slums' movie directors. Self-representation.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I - Extracampo: apresentando cenários e organizando categorias	17
1.1 – Apresentando cenários: os contextos de produção dos filmes em 1962 e 2010	18
1.2 – Breves considerações sobre representação	31
1.3 – Favela como categoria social: entre invisibilidades e visibilidades.....	40
Capítulo II - <i>Cinco vezes favela: a favela politicamente experimental do CPC da UNE</i>	51
2.1 – Centro Popular de Cultura: estrutura e dinâmica	52
2.2 – Uma diretriz em formação: nacional-popular e arte política.	57
2.3 – <i>Cinco vezes favela</i>	66
2.3.1 – <i>Um favelado</i>	66
2.3.2 – <i>Zé da Cachorra</i>	73
2.3.3 – <i>Couro de gato</i>	82
2.3.4 – <i>Escola de samba Alegria de Viver</i>	91
2.3.5 – <i>Pedreira de São Diogo</i>	102
Capítulo III - <i>5x favela - agora por nós mesmos: a favela como espaço de superação</i> ...	112
3.1 – Projeto <i>5x favela</i> : mercado audiovisual e projeto social.....	113
3.2 – Cineasta da favela: assinatura artística e as expectativas do real.....	124
3.3 – <i>5x favela: agora por nós mesmos</i>	132
3.3.1 – <i>Fonte de renda</i>	132
3.3.2 – <i>Arroz com Feijão</i>	144
3.3.3 – <i>Concerto para violino</i>	152
3.3.4 – <i>Deixa Voar</i>	159
3.3.5 – <i>Acende a luz</i>	166
Considerações Finais	176
Referências bibliográficas	179

Introdução

O presente estudo tem como referência a análise dos filmes *Cinco vezes favela*¹, lançado em 1962, e *5x favela: agora por nós mesmos*,² de 2010, este último dirigido por moradores de favelas, cujo produtor e idealizador do projeto, o cineasta Carlos Diegues, foi diretor de um dos episódios da primeira versão. Enquanto o filme lançado na década de 1960 foi produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), a versão filmada quase cinco décadas depois é realizada em parceria com as Organizações não governamentais (Ongs): Cidadela, Nós do Morro, AfroReggae, Central Única das Favelas (CUFA) e Observatório de Favelas. A pesquisa tem como objetivo comparar a representação da favela sustentada por cada filme, procurando expor continuidades e rupturas entre a favela politicamente experimental do Centro Popular de Cultura e a favela fruto da parceria entre moradores e não moradores do projeto de 2010 de Carlos Diegues.

“O que vemos entre imagem e o objeto a partir da qual ela foi gerada residem inumeráveis processos e mediações” (Menezes, 2005, p.79). Tal ideia de que não existem “imagens da realidade”, nos permite compreender a imagem, e no caso os filmes, como construção de mundo, que podem explicitar os critérios e valores culturais, assim como as diversas interações nas quais seu autor está inserido. Considero que os dois projetos podem trazer reflexões interessantes, não apenas com relação ao cinema, mas em torno da categoria favela, presente no nosso imaginário, como também acerca da representação, pensando como esta se construiu em torno de dicotomias, alteridades fixas condicionadas por relações unidirecionais. Os dois projetos possibilitam uma reflexão que ultrapassa antinomias para abarcar relações múltiplas que constroem imagens multifacetadas. Não conseguimos perceber os conflitos e interações existentes em cada projeto, e entre os filmes, se os encaixarmos em uma classificação simples que gira em torno da ideia de pertencer ou não à favela.

Já que o filme não é o registro de algo, mas um discurso sobre algo, para analisá-lo é preciso entender a situação social da obra e de seus autores (ibidem). A retomada de um projeto de 1960, que buscava conscientizar as classes ditas populares, é significativa para um contexto marcado pelo aumento de grupos voltados para autorrepresentação em favelas. O

¹ Além de Carlos Diegues, o filme também tem como diretores: Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

² Dirigido por: Manaíra Carneiro e Wagner Novais; Rodrigo Felha e Cacau Amaral; Luciano Vidigal; Cadu Barcelos; Luciana Bezerra.

segundo filme possui o mesmo formato do primeiro - composto por cinco curtas-metragens com uma média de vinte minutos, dirigidos por diferentes cineastas - e o mesmo intuito de intervir no real, porém, o sentido da intervenção é outro. Sob a perspectiva que as imagens fílmicas intervêm no mundo desencadeando ações, sentidos e sustentando discursos, percebo tais filmes como frutos de projetos políticos cujo intuito é promover mudança social. Considerando o intervalo temporal que separa ambos, procuro desenvolver uma reflexão em torno dos objetivos atribuídos a cada filme por seus produtores e diretores, por meio de discursos dos mesmos, e do modo como buscaram atingi-los, traçando uma comparação entre os objetivos dos filmes e os relacionando a debates presentes em seus respectivos contextos sociais. Assim, procuro ir além do mapeamento relacionado às imagens cinematográficas construídas sobre esta categoria chamada favela, ao levar em conta os agenciamentos e as intenções nas quais estão associadas. Para tanto, me basearei não apenas nas análises dos episódios dos filmes, como também em entrevistas com os diretores da primeira versão e alguns membros do CPC, além de artigos escritos pelos mesmos, assim como, em entrevistas, realizadas ou não por mim, com os diretores da segunda versão e o próprio Carlos Diegues³.

Apesar de acompanhar as discussões em torno das questões suscitadas pelas imagens dentro da antropologia desde a graduação, foi um desafio empreender tal pesquisa, uma vez que ter uma obra fílmica como foco não era algo comumente visto. Certas características compõem a imagem dominante de como “se fazer” uma pesquisa antropológica. O campo de pesquisa que está no nosso imaginário de estudantes de antropologia é realizado pela interação com os “nativos” durante um período de tempo, o contato com outros modos de vida e o método da observação participante. Se o ponto de partida de uma pesquisa é afastar-se das *prenoções*, tal como afirma Émile Durkheim (2007), tive que refletir e desnaturalizar a própria concepção previamente formada sobre metodologia, adotando o que era percebido por mim como um método do Cinema, a análise fílmica⁴. Desta maneira, uma das etapas do meu processo de pesquisa foi analisar os dez episódios que compõem os filmes. Apesar de pegar emprestadas referências sobre o aspecto técnico da linguagem cinematográfica para empreender a análise fílmica, a realizei seguindo o interesse da minha pesquisa e com a liberdade de quem não pertence à área, deixando de lado certos critérios quando achava necessário. Como não era meu objetivo simplesmente mapear as duas obras fílmicas, por

³ Realizei entrevistas com Cadu Barcellos, Carlos Diegues, Manaíra Carneiro, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha e Wagner Novais, ao longo do ano de 2012.

⁴ Jacque Aumont busca teorizar, sem engessar, o método da análise do filme, que aparece sob uma forma mais minuciosa a partir de 1965 e 1970 (Aumont, 2004).

entender ambos como fruto de projetos que percebiam o cinema como meio de atingir objetivos extrafílmicos, um agir no mundo através das próprias representações destes, era preciso também ter acesso às visões de seus diretores e produtores. Se, segundo o antropólogo Roberto DaMatta, a perspectiva antropológica se faz pela “busca daquilo que é essencial na vida dos outros” (1987, p.146), os relatos foram um caminho importante para me aproximar do ponto de vista dos realizadores de ambos os projetos, ponto de vista este que, no caso do primeiro filme, foi constantemente reavaliado ao longo dos anos. Assim, o objetivo da pesquisa e a delimitação do meu objeto determinaram o trabalho de campo, ou seja, o caminho que segui para coleta de dados. A *inserção*⁵ no campo foi empreendida através dos filmes, leituras, entrevistas realizadas por outros⁶, além das minhas próprias entrevistas. Foram estes os meios que me serviram de ponte e por onde me aproximei e emoldurei o meu tema de estudo.

Assim, entrevistar os diretores dos filmes de 2010 e Carlos Diegues foi importante para entender a complexidade dos dois projetos, os conflitos existentes, dialogando com o contexto social de produção e o papel desempenhado por seus realizadores, seja como produtor ou diretor. As entrevistas foram marcadas com relativa facilidade por mim, todos os entrevistados se mostraram muito solícitos, consegui realizá-las sem grandes problemas. Tive algum receio sobre conseguir os encontros, uma vez que existe, no segundo filme, uma disputa pela tomada de voz do discurso que em certos momentos se destina aos meios de comunicação em geral e a pesquisadores. A facilidade que encontrei não exclui a esfera de negociação entre pesquisador e grupo estudado. Acredito que a ausência de resistência se deve também ao fato de que eles, como cineastas e pessoas públicas, dependem da divulgação e reconhecimento do trabalho. O pedido para a entrevista era o reflexo da repercussão de seu trabalho e uma oportunidade para falar sobre as obras realizadas ou por realizar. Em alguns casos, houve um estranhamento sobre a minha pesquisa, uma curiosidade sobre como eu, sendo das ciências sociais, cheguei a tal tema. Apesar de me apresentar como pesquisadora ligada a um programa de antropologia e sociologia e de esclarecer meus objetivos antes mesmo dos encontros, frustrei a expectativa de um dos entrevistados que esperava uma jornalista. Ao descobrir o equívoco, o entrevistado, surpreso, confessou que não sabia mais o que falar, uma vez que esperava falar de seu filme a uma jornalista.

⁵ BECKER, H.S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. 1997.

⁶ Utilizei tanto as entrevistas dos diretores do primeiro filme, quanto do segundo, dadas a outros pesquisadores ou jornalistas em diversos anos. Com relação aos cineastas já falecidos, me baseei, principalmente, nos relatos da década de 1960, 1980 e 1990 presentes em dissertações, livros e artigos.

Para marcar os encontros deixei-os a vontade para que escolhessem o local, data e horário. Os cenários escolhidos foram lugares presentes em seus cotidianos, relacionados ao local de trabalho, nas Ongs parceiras do filme (Nós do Morro, Observatório de favelas e Cidadela), na própria produtora Luz Mágica ou em seu local de moradia e lazer, nas favelas que serviram de *set* de filmagem. O que foi fundamental para enriquecer as entrevistas que eram seguidas ou precedidas por um passeio de apresentação seja das favelas ou das Ongs.

Como afirma DaMatta, em uma pesquisa é preciso “transformar o exótico em familiar e/ou o familiar em exótico” (1987, p.146). Transformar o familiar em exótico é o movimento realizado pelo pesquisador que estuda sua própria sociedade, onde transformar o próximo em distante é como “um movimento drástico em que, paradoxalmente, não se sai do lugar” (ibidem). Estudando categorias que estão presentes em meu cotidiano ou que contribuíram para formar o imaginário da sociedade na qual estou inserida, como a favela e o cinema brasileiro, precisei me distanciar do que poderia ser classificado como algo próximo. No entanto, como aponta Gilberto Velho, é preciso relativizar as noções de familiaridade e distância, pois, “posso estar acostumado (...) com uma certa paisagem social, onde a disposição dos atores me é familiar”, e, no entanto, conhecê-la superficialmente (2008, p. 128). O grau de familiaridade varia e não é sinônimo de conhecimento, nosso conhecimento sobre algo classificado como próximo “pode estar comprometido pela rotina, hábitos, estereótipos”, assim como pelo o que é classificado como distante (ibidem). Mesmo com as favelas estando na minha rotina, enquanto moradora da região metropolitana do Rio de Janeiro, e constituírem uma área de estudos já consolidada e diversificada dentro das Ciências Sociais, este era um tema, para mim, não tão familiar. Igualmente aconteceu com o meu conhecimento sobre o cinema nacional e suas questões, o acesso que tive até o momento da pesquisa era como espectadora. Mais distante ainda estava do CPC da UNE, pois suas ações e debates eram praticamente desconhecidos por mim. Assim, tive que descortinar a intensa década de 1960, um passado que não poderia ter acesso se não pelas falas de quem viveu ou estudou tal contexto e pela filmografia da época, mas que, ao mesmo tempo, me é comum por compor a historiografia da sociedade a qual me incluo.

A estrutura do presente trabalho não segue uma lógica sequencial das descobertas, reflexões e ações empreendidas por mim, e sim, como melhor organizei meu pensamento acerca do tema. O primeiro capítulo, “Extracampo: apresentando cenários e organizando categorias”, traz discussões fundamentais que guiaram não apenas minha aproximação com os projetos, mas ainda as análises de suas imagens e as entrevistas. O capítulo 1 apresenta meu

ponto de partida, um início que não é temporal ou linear, uma vez que a descoberta do campo se deu em um processo de etapas quase simultâneas, onde tudo foi se descortinando aos poucos e, ao mesmo tempo, na minha trajetória de pesquisa. Enquanto era-me revelado o Centro Popular de Cultura, através dos diversos trabalhos de entrevistas realizados por outros pesquisadores, eu orientava a minha aproximação com os cineastas do segundo projeto e juntamente analisava os episódios de cada filme. Uma vez que o objeto de pesquisa “pode ser visto de muitas maneiras diferentes; nenhuma delas é a certa, mas nenhuma é errada”, o primeiro capítulo serve para dar conta do caminho que fiz com relação à *estruturação teórica* desse processo simultâneo de emolduramento da pesquisa (Becker, 1997, p.40). Desta maneira, passo por questões referentes à discussão, presente ao longo do trabalho, da imagem sugerida nos relatos dos cineastas, assim como pela comparação e apresentação do cenário, contexto social e os debates que envolvem os dois projetos. Faço uma reflexão acerca da representação, procurando entender qual a concepção de representação que se faz presente nos dois projetos a partir da dicotomia eu *versus* outro, mas não se esgota nesta alteridade fixa, pois o que estão presentes são interações diversas que produzem imagens que não se encaixam em nenhum dos dois pólos da oposição e, portanto, frustram a expectativa de ligar imagens a visões de mundos fixas e dicotômicas. Por último, trago as modificações em torno da imagem dominante da favela, mostrando sua construção social para apresentá-la como uma categoria.

Os segundo e terceiro capítulos são dedicados às próprias análises dos projetos fílmicos: “*Cinco vezes favela: a favela politicamente experimental do CPC da UNE*” e “*5x favela - agora por nós mesmos: a favela como espaço de superação*”. Cada um é composto por uma descrição do projeto que originou o filme, seus objetivos, dinâmicas e processo de produção, além dos debates políticos e estéticos presentes ao longo de sua elaboração. Nesse sentido, no segundo capítulo apresento o Centro Popular de Cultura e sua dinâmica, assim como o debate da época em torno da arte engajada e da cultura nacional popular, seguida pela análise de cada episódio. No capítulo 2, apresento o projeto do Carlos Diegues, o processo de produção e sua relação com os diretores do filme, o que suscita, assim como em 1960, diversos debates e em seguida analiso seus curtas-metragens. Estes dois últimos capítulos se complementam, a estrutura de ambos é igual para melhor visualizar a comparação dos projetos, das imagens e discursos que os filmes sustentam. Como mencionei acima, meu objetivo não era empreender um mero mapeamento da imagem, mas sim dar conta da representação que cada filme traz, orientada pelo contexto e discursos de cada projeto. Assim,

nestes dois capítulos, trago o projeto, seus produtores cujo papel é vital para a realização dos filmes, seus diretores e os episódios. Na análise destes, trago a apresentação, recheada pelas críticas que deflagraram, dos diretores juntamente com o curta-metragem que dirigiram, o que possibilita a comparação dos curtas-metragens que compõem o mesmo filme entre si, expondo as características em comum e suas diferenças.

Capítulo I

Extracampo: apresentando cenários e organizando categorias

1.1 – Apresentando cenários: os contextos de produção dos filmes em 1962 e 2010

Pautada na concepção, defendida pelo antropólogo Alfred Gell (1998), de arte como sistema de ação destinada a interferir no mundo e no seu conceito de *distributed person*⁷, percebo ambos os filmes tal como o autor sugere que tratemos os objetos de arte, ou seja, como possuidores de uma agência social devido à intencionalidade humana que lhes é projetada e transportada por eles dentro da rede de relações sociais em que se encontram, e não como meros portadores de significados. Desta forma, ao pensar os filmes como resultado de projetos políticos específicos, procuro refletir acerca das imagens da favela, por eles apresentadas, associadas às pretensões de seus diretores e produtores. São versões da favela elaboradas previamente para afetar o mundo e mudá-lo, mas que também influenciam seus próprios realizadores.

Com base na concepção de cinema sustentada por produtores e diretores, acredito que é atribuída a ambos os filmes uma *social agency*, tal como desenvolvida por Gell (1998), uma vez que foram elaborados com o intuito de promover transformações sociais. A ideia de *social agency*, sugerida pelo antropólogo, indica que dentro de uma rede de relações sociais existem formas de agência social, ou seja, processos que intencionalmente causam acontecimentos, seja de forma consciente ou não. Desse modo, eventos nascem de sua influência, independente de o fim esperado ter sido atingido. Segundo este pensamento, qualquer pessoa ou objeto pode ser potencialmente fonte de agência social, sendo, ao mesmo tempo, *patient*⁸ dentro de outra relação, sofrendo a agência de outra fonte. Assim, o conceito de agência social é relacional: para que haja agente é preciso que haja um paciente que sofra a agência. Nesta lógica, mesmo que objetos sejam entendidos como agentes sociais, uma vez que interferem no mundo, são agentes secundários já que não agem de acordo com suas vontades e intenções prévias, mas somente a partir da agência que lhes é creditada pelas pessoas que se relacionam com eles. Por isso a importância de tratar objetos de arte como parte das relações sociais. Nessa perspectiva, podemos perceber os filmes inseridos em uma rede sofrendo e exercendo agência dependendo da relação que for analisada. Para este estudo, centro meu foco na influência das intenções previamente estabelecidas pelos diretores e produtores, e nos

⁷ Tendo como perspectiva que os objetos devem ser tratados como pessoas, o conceito de *distributed person* desenvolvido por Gell, busca dar conta da capacidade do próprio objeto de agir a partir da intencionalidade humana que lhe foi projetada, sendo um fragmento desta própria intenção.

⁸ O conceito de *patient*, desenvolvido por Gell, refere-se àquele que sofre agência social, em relação a um agente, mas que é potencialmente um agente em outra relação.

próprios filmes, carregados de agência humana, agindo sobre os artistas envolvidos na sua elaboração.

O filme de 1962 foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da UNE tendo como objetivo a politização do “povo” através da arte, para fazê-lo refletir sobre a sua condição de vida e, então, transformá-la. É preciso notar que os diretores eram membros do CPC e, portanto, a divisão entre patrocinador e artista aqui é complexa, porém, não deixa de existir diferenças entre a visão dos diretores e a ideia hegemônica deste órgão da UNE. O que se tinha de consenso entre ambos, era a concepção em torno do uso da ideia de cultura nacional-popular como caminho para ação política e para a construção de um projeto de nação em que a arte era percebida como uma importante aliada para despertar a consciência política da “camada popular”. Entretanto, segundo Carlos Diegues, não havia acordo sobre quais eram os elementos nacionais e populares que comporiam a cultura brasileira, nem sobre como atingir, de fato, esse público popular, o que gerou debates em torno da validade da expressão artística individual e do engajamento político dentro deste projeto de desalienação através da arte. Este é o ponto de grande diferença entre o pensamento dos diretores e a visão dominante no Centro da UNE, que defendia, na época do lançamento do filme, que a arte - como instrumento político - deveria utilizar apenas formas artísticas já estabelecidas e aceitas pelo “povo” para veicular os conteúdos políticos vislumbrados. Tal postura defendida por Carlos Estevam Martins, sociólogo e teórico do pensamento que marcara o debate dentro do órgão de cultura da UNE, parece colocar a comunicabilidade com “as massas” acima da liberdade artística individual dos membros do CPC, tema que será aprofundado no segundo capítulo.

Nesse sentido, podemos pensar, tal como Gell (1998) atribui uma agência a quem patrocina a obra de arte, que a instituição produtora exerce uma agência nos diretores ao patrocinar um filme com objetivos políticos claros. Por outro lado, os diretores, que compartilham determinados objetivos com a instituição produtora, exercem sua agência como artistas, uma vez que cada diretor realiza seu curta-metragem norteado pelo objetivo de politizar seu público e a partir da sua própria visão sobre favela. Como aponta o teórico e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet (1967), todos os diretores – Carlos Diegues, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman – iniciam seus episódios com uma visão embasada mais em livros de sociologia do que no contato direto com o que queriam filmar. Tal ideia pode ser relacionada à sugestão de Alfred Gell, de que uma obra de arte já começa na cabeça do artista. Assim, essa visão preconcebida tem o poder de influenciar no tipo de favela filmada. Com base na concepção de cultura como meio de ação

política, e do cinema como potência de transformação social, foi atribuída uma agência ao filme pelos diretores e produtores, que buscam promover conscientização e mobilização do público alvo. Todavia, o filme também exerce agência nos próprios diretores e membros do CPC, afirmando sua postura de militantes dos interesses do “povo” através da arte, e na discussão do modo como exercer tal militância política. Cabe notar, que *Cinco vezes favela* promoveu debates na época em que foi lançado: seja em torno da linguagem cinematográfica, da comunicação com o público ou tensão entre a liberdade artística do próprio cineasta e os objetivos políticos. Surgiam então, conflitos entre novas formas estéticas e a utilização de formas tradicionais para melhor veicular conteúdos políticos.

Assim, os objetivos que o filme *Cinco vezes favela* busca atingir estão em consonância com os debates da época. No início dos anos de 1960, a questão da libertação nacional era crucial para o cinema brasileiro, assim como para o momento histórico vivido pela América Latina, marcado por uma consciência do atraso econômico e do subdesenvolvimento, pela polarização dos conflitos “ideológico-políticos”, “quase nada escapava à dicotomia entre revolução e reação” (Xavier, 2001, p. 22-23). Considerado um período intenso no campo político e artístico, os partidos e movimentos de esquerda com seus partidários no cenário cultural e artístico, procuram entender, testemunhar e modificar o Brasil (Ridenti, 2000). Nação é a categoria a orientar a ação cultural e política, o período era impregnado por noções como “povo, libertação e identidade nacional”, ideias que vinham desde os anos de 1950, mas que nos anos de 1960 ganham a influência dos movimentos de esquerda, comunista e trabalhista da época. O cinema não fica de fora deste espírito dos anos de 1960, engaja-se politicamente e busca a identidade nacional, não procurando apenas ser testemunha, mas modificar o rumo social e político (ibidem). A construção da imagem do país era importante para o cinema que se fazia na época, tal construção pautava-se em uma preocupação com o futuro “consciente” em oposição a um passado “desmemoriado” por não se basear no que era percebido como nacional. Registrar essa “brasilidade” era despertar o “povo” para sua própria identidade (Altmann, 2004).

Com o mercado cinematográfico saturado de filmes estrangeiros, conforme indica Paulo Emílio Salles Gomes (1980), com os projetos industriais e de estúdio da Vera Cruz⁹ e das comédias populares em declínio, desde meados de 1950, era o momento de descobrir o

⁹ Fundada em 1949, a Companhia Cinematográfica de Vera Cruz foi um estúdio cinematográfico brasileiro que buscava produzir um cinema com bases industriais, prometendo um padrão de qualidade internacional. Entra em declínio em 1954. Em seu tempo de vida produziu filmes como, o drama musical, *Tico-Tico no Fubá* (1952), de Adolfo Celi, e *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.

Brasil, de elaborar e expressar uma imagem cinematográfica brasileira para discutir seus problemas e contradições, de trazer para o cinema temas discutidos pelas ciências sociais, como a questão da identidade nacional, além do debate em torno das lutas de classe e das “formas de consciência do oprimido” (Xavier, 2001, p. 19). Rompe-se com as produções industriais e comerciais, valorizando o cineasta como “autor”, como caminho para dar conta das questões políticas e estéticas do cinema nacional (Rocha, 1963, p. 37). O cenário do cinema brasileiro, em 1962, era do lançamento inédito de mais de 40 filmes nacionais no mercado, alguns levados para festivais internacionais. Destes, pelo menos seis são comprometidos com as ideias do iniciante movimento Cinema Novo, ou seja, um cinema preocupado com os temas e uma estética que desse conta da realidade nacional, longe das superproduções de Hollywood ou da Vera Cruz: *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias), *Barravento* (Glauber Rocha), *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte), *Tocaia no asfalto* (Roberto Pires), *Três cabras de Lampião* (Aurélio Teixeira), além do *Cinco vezes favela* (Viany, 1999).

No Brasil, em meio ao debate em torno de planos de modernização, discutia-se quem era o “povo” brasileiro por meio de uma leitura do marxismo que resultava numa concepção de “povo” que abrangia todos os que estavam preocupados com o “progresso do país” (Schwarz, 1978, p. 65). O socialismo difundido no Brasil, antes de 1964, pautava-se em uma postura anti-imperialista e não girava em torno da propaganda da luta de classes, uma vez que imperava o caráter conciliatório entre as distintas classes que lutavam em prol dos interesses nacionais. Tal característica possibilitava a aliança com a burguesia nacional, deixando o caráter combativo principalmente contra o que era visto como sendo interesse estrangeiro. Em termos de produção artística e intelectual, se repensava a relação com “as massas”, assim como se colocavam questões em torno de uma cultura verdadeiramente democrática, incompatível com uma “cultura burguesa” (ibidem, p. 69). A questão do “popular” era de extrema importância para o projeto de nação dos movimentos políticos de esquerda dos anos de 1960, uma vez que o que era nacional ligava-se ao que era dito como “popular” e era na “busca das autênticas raízes nacionais do povo brasileiro” que se vislumbrava o rompimento do atraso econômico e político. (Ridenti, 2000, p. 66).

“Povo” é definido pelo intelectual Nelson Werneck Sodré, na obra *Quem é o povo, hoje, no Brasil?*¹⁰, como “conjunto de classes, camada e grupos sociais empenhados na

¹⁰ O escrito de Werneck Sodré se insere na série de obras que compõem os *Cadernos do Povo Brasileiro*, que sob a “imagem de uma revolução por vir” buscava dar conta de explicar o período histórico em que viviam. Mesmo com certa heterogeneidade entre si, possuíam em comum, a intenção didática (Chauí, 1984, p.67).

solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário da área onde vive” (1962, p.14 apud Ridenti, 2000, p. 66). Esse amplo termo “povo” abarcava distintos grupos, divididos conforme sua função no projeto político. Existiam as “massas do povo”, ou seja, a parte que não tinha consciência política, mas a quem era destinado realizar a revolução, e a “vanguarda do povo” cuja função era educar as “massas do povo” (1962 apud Chaui, 1984, p. 75-78). Esta mesma divisão era *compartilhada* pelo CPC, cujo projeto de nação deveria ser realizado pela via do “povo” conscientizado pelas atividades artísticas e culturais. Era preciso “aglutinar o povo para construir a nação brasileira”, como afirmava Carlos Estevam (1979 apud Domont, 1990, p.37). Portanto, “povo” é um termo caro aos cepetistas, que aborda significados complexos. Ao mesmo tempo em que é um termo extremamente genérico para identificar todos aqueles que militam em prol dos interesses das “classes populares”, que se confundem com o interesse da própria nação, também era usado para se referir às próprias classes mais pobres e trabalhadoras. Quando usado neste sentido, a figura de “povo” que construíram estava associada a um grande potencial revolucionário e ao caminho para transformar o Brasil, mas que precisava ser despertado.

Dentro da categoria genérica de “povo”, as divisões eram traçadas em torno da questão de alienação e conscientização política, uma parcela deste é alienada e precisa da outra para ser conscientizada. Além disso, pelos interesses das “classes populares” serem confundidos com os interesses do próprio Brasil, lutar pelo primeiro, significa lutar pela nação e possibilita que, mesmo percebendo a sociedade como sendo composta por luta de classes, dentro de uma mesma categoria, classes distintas podem ocupar o mesmo lado.

Da mesma maneira complexa era utilizado o termo “cultura popular” diante da militância antimperialista. A busca pelo o que é autêntico se fortalece, essa procura pelo nacional passará pela cultura produzida pelas “massas” (Ortiz, 1994). No entanto, o conceito de alienação e consciência política também entra em jogo ajudando a delinear uma cultura que é nacional por possibilitar a “revolução por vir”, assim, a cultura feita pelas camadas populares é vista como autêntica, por representar o nacional. Porém, é inautêntica, no sentido que seu conteúdo é alienado e não reproduz os interesses nacionais. Ao mesmo tempo em que “cultura popular” podia se referir às manifestações artísticas produzidas pelas “massas” e ser percebida como fonte de elementos culturais autênticos, uma vez que o que era classificado de nacional passava por “popular”, esta também era taxada, pela postura dominante do CPC, como isenta de conteúdo político. Por isso, os cepetistas, deveriam aproveitar a forma artística popular e injetar mensagens políticas para criar a “cultura revolucionária popular” e

atingir o “povo”. A “cultura popular” cepetista é sinônimo de tomada de um tipo de consciência, a que levará a ação política (ibidem). Assim, o CPC trava entre “povo” e “cultura popular” uma relação intensa, ao mesmo tempo em que precisam deles para promover a transformação social, tomam para si a responsabilidade de despertar o potencial revolucionário da “classe popular”. Nas palavras do Carlos Estevam:

Queríamos fazer e fizemos um trabalho educativo que mudasse a realidade. (...) Sabíamos também, muitíssimo bem, que a nossa atuação de cima para baixo, por causa do conteúdo e finalidade, destinava-se a produzir alterações de baixo para cima que as nossas atividades pudessem suscitar no plano cultural. (Entrevista concedida a Domont, 1990).

Tal busca pelo caráter nacional e popular da cultura brasileira, que supostamente serviria para descolonizar e desalienar o “povo” brasileiro, estava associada à postura assumida pelos membros do CPC de identificação com a “camada popular”, por estarem lutando pelo o que acreditavam ser de interesse desta. Para Carlos Estevam Martins, “povo” não era uma entidade homogênea, mas composta tanto pela chamada “classe revolucionária” quanto por qualquer pessoa que escolhesse pertencer a tal classe:

Os membros do CPC *optaram por ser povo*, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural (...). Assim, via de regra, ocorre que o artista do CPC, embora pertença ao povo, não pertence à classe revolucionária senão pelo espírito, pela adoção consciente da ideologia revolucionária (apud Bernardet, Galvão, 1983, p. 141).

Por essa mesma lógica de escolher se identificar, o CPC se auto-intitula “órgão do povo”, por isso a arte que o órgão da UNE produzia era feita *pelo* “povo” no sentido de que seus artistas escolheram pertencer a este e lutar por seus interesses, que seriam a própria politização e tomada do poder. No entanto, mesmo que a “arte popular” elaborada dentro do CPC fosse uma arte que se proclamava “a favor do povo”, feita *para* o “povo”, pode-se dizer que não existia a participação direta das “camadas populares” (Bernardet, Galvão, 1983). Neste momento, as distinções entre o que era “feito *pelo* povo, *para* o povo e *sobre* o povo” seguiam o critério de definição da escolha de se engajar na luta pelos interesses da camada

social vista como explorada (Leite 1965, apud Bernardet, Galvão, 1983, p. 140). Deste modo, o filme *Cinco vezes favela* foi feito *para* e *sobre* as “classes populares”, e só pode ser entendido como sendo feito *pelo* “povo” no sentido já explicitado acima.

Um cinema elaborado pelas “classes populares” não tem espaço nos anos cinquenta e sessenta no Brasil, inviabilizado pela exigência de uma técnica complexa e de alto custo que lhes era inacessível. Essa camada da população não aparece cinematograficamente a partir de expressões próprias, tanto pela questão do acesso aos meios de produção, quanto pelo tipo de relação travada com quem a retratava. Segundo Bernardet (2003), a possibilidade do “outro de classe” se expressar está intimamente relacionada à questão da propriedade dos meios de produção, sendo seu domínio pelos cineastas raramente questionado na época, uma vez que estes se colocavam como porta-vozes do “povo”. O papel de despertar a conscientização do “povo”, adotado pelos membros do CPC, que implicava em indicar a cultura popular que deveria consumir para fomentar sua mobilização, fazia com que a arte do Centro da UNE buscasse apresentar verdades sobre as “classes populares”, as quais nem estas tinham acesso, como, por exemplo, conhecimentos sobre sua condição explorada e oprimida. Deste modo, percebo no filme do CPC o mesmo tipo de relação, analisada por Bernardet (2003), entre os documentários brasileiros realizados no contexto sociocultural do início dos anos de 1960, e esse *outro* visto como excluído da sociedade. Por mais que se interessem pelas “classes populares”, estas aparecem apenas a partir de pressuposições, não existe espaço para que esse *outro* emerja por suas próprias expressões. Acredito que o método marcado pelo “caráter científico”, que a postura hegemônica do órgão cultural da UNE procurou construir, possui características análogas ao “modelo sociológico” definido pelo crítico: uma única fonte de discurso, uma avaliação do *outro* sem a participação deste, uma organização de montagem e ideias que procurava excluir ambiguidades. Para Bernardet (1967), jovens cineastas, ao realizarem filmes sobre as favelas cariocas, estariam necessariamente presos aos seus preconceitos, elaborando um *outro* a partir de seus próprios parâmetros e questões. Assim, dentro de um cinema que buscava, ao mesmo tempo, expressar problemas sociais através da arte e contribuir para a transformação da sociedade, as imagens cinematográficas do “povo” dizem mais sobre a relação dos cineastas e as temáticas populares (Bernardet, 2003).

Os objetivos pretendidos, em ambos os filmes, nos revelam uma mudança na referencial dos dois projetos. Enquanto o filme de 1962 coloca em primeiro plano a base nacional onde a “arte popular” não é necessariamente de autoria popular, o segundo filme traz questões referentes às próprias favelas cariocas e o pertencer à estas é importante para

constituição de seu discurso. Acredito que a diferença dos projetos está em consonância com o movimento descrito pelo teórico Stuart Hall (2005), em que os velhos referenciais de identidades cedem lugar à novas identidades locais: híbridas e até contraditórias. Diferente da concepção de cultura do primeiro filme, baseada em uma busca por traços legítimos da nossa “brasilidade”, a referência neste projeto é mais local, uma vez que o filme se define como sendo uma apresentação da visão *da* própria favela, da cultura *da* favela. Entretanto, em certo sentido, possui referências que extrapolam as fronteiras imaginadas destas localidades, quando se propõe a ser uma prova da capacidade de seus moradores de atuarem como profissionais de cinema. Deste modo, o projeto de 2010, procura apresentar tanto as características que acredita compor a particularidade da favela, quanto evocar as qualidades profissionais de seus moradores, equiparando-os a qualquer profissional do mercado formal cinematográfico.

5x favela: agora por nós mesmos, de 2010, é fruto de um projeto idealizado por Carlos Diegues, diretor de um dos episódios da primeira versão, em parceria com Organizações não governamentais (Ongs). Ele exerce o papel de agente social, como um dos produtores e idealizador, em relação ao projeto que foi vislumbrado a partir da sua experiência nas favelas cariocas, onde travou contato com “uma geração que já fazia cinema”¹¹, dentro das localidades onde ministrava aulas e palestras em Ongs, na década de 1990. O projeto foi realizado com o intuito de promover uma mudança no público em geral e nos próprios diretores e equipe, como meio de torná-los porta-vozes de si mesmos, enquanto moradores de favelas e de provar a capacidade dos mesmos como profissionais do cinema. Segundo Carlos Diegues, a ambição deste projeto era de preparar uma “camada social e cultural excluída” para ingressar no mercado formal cinematográfico. Camada esta que já estava realizando produções cinematográficas autônomas dentro das favelas, mas que não tinha oportunidade de exibí-las fora de circuitos alternativos (Diegues e Barreto, 2010, p. 20). A realização de oficinas de capacitação era fundamental para atingir os objetivos vislumbrados, pois profissionalizavam uma parte da equipe e aperfeiçoavam outra, de modo que todos tivessem conhecimento e domínio sobre o aparato técnico, para que um padrão de qualidade fosse garantido e uma competitividade no mercado cinematográfico fosse atingida. Ter “todas as ferramentas do repertório cinematográfico”, e saber usá-las, eram pontos fundamentais para o projeto, porque era preciso provar que moradores de favelas conseguiriam realizar um filme

¹¹ Carlos Diegues em entrevista dada ao programa *Roda Viva* da emissora *TV Cultura*, exibido em 15 de novembro de 2010. Acessado em: <http://tvcultura.cmais.com.br/rodaviva/caca-diegues-5>

com “qualidade artística, técnica e promocional” uma vez que lhes foram ofertadas tais oportunidades (ibidem).

Os diretores, por sua vez, exercem a agência social que o papel de diretor implica, baseada em suas experiências com outras produções cinematográficas, nos conhecimentos adquiridos nas oficinas do projeto de 2010, além das vivências como moradores de favelas. Para eles, assim como para os membros da equipe selecionados pelas oficinas, era a oportunidade de provar que poderiam fazer um filme com qualidade técnica, além de contar sobre suas vivências nas favelas. Manaíra Carneiro, uma das diretoras, resume a expectativa com o projeto:

Meu objetivo era ter a capacidade de falar de igual para igual com “os grandes”, as pessoas que comandam outras pessoas. Entretanto, falar somente a língua deles não me basta mais, agora, quero ter a capacidade de fazer com que essas pessoas compreendam a minha língua também, e é disso que trata o filme *5x favela: agora por nós mesmos* (ibidem, p. 54-55).

A “minha língua”, a que se refere Manaíra Carneiro, é a tradução e representação das experiências que viveu ou testemunhou enquanto moradora da Comunidade Agrícola de Higienópolis (C.A.H). Vivências que, novamente em suas palavras, “não estão nas colunas sociais, mas é nelas que eu penso todos os dias durante a preparação para o filme” (ibidem).

A concepção que vigora neste projeto é a de uma sociedade dividida entre a favela e o resto da cidade, que corresponde à expressão “cidade partida” desenvolvida pelo escritor e jornalista Zuenir Ventura (1994). Esta divisão, para Carlos Diegues, se faz a partir de um estereótipo negativo associado à favela, que a exclui e impede que a outra parte da cidade a conheça de fato (Diegues e Barreto, 2010). Tal dualidade está presente também nas falas dos diretores, mesmo quando estes mencionam o seu trânsito entre esses dois supostos mundos distintos:

Falo da alienação de quem não conhece o mundo da favela. Nunca me senti inferiorizado. (...) Então eu sempre transitei pelos dois mundos. E quando a pessoa não tem essa oportunidade, às vezes se sente inferiorizado ou reage de forma negativa. Já me acostumei (Wagner Novais, ibidem, p. 36).

Segundo o idealizador do projeto, este procura ser “uma ponte sobre a cidade partida”, buscando mostrar uma versão que rompa com a imagem da favela negativa reiterada, principalmente, pelo jornalismo e pelo cinema:

Esses filmes são sobretudo um testemunho de suas próprias vidas e a vida de suas comunidades, como nenhum de nós, cineastas que não moramos lá, somos capazes de registrar. (...) se não vivemos a experiência que eles vivem, nosso testemunho será sempre menos visceral, sempre corresponderá menos aos mais profundos sentimentos desses artistas moradores de favela (Diegues e Barreto, 2010, p. 163).

O projeto de 2010 se constitui, em certo sentido, invertendo o movimento de conscientização presente no filme da década de 1960. De acordo com argumento defendido pelo segundo filme, não são mais os moradores de favelas que precisam ser politizados quanto aos seus interesses, os próprios favelados podem falar sobre sua condição social. *5x favela - agora por nós mesmos* se coloca enquanto uma autorrepresentação de seus moradores, uma vez que seus diretores se apresentam como oriundos da favela. Dentro deste argumento, o filme seria feito *pelos* moradores de favela *sobre* esta, porém, não necessariamente *para* quem a habita, já que um dos objetivos do filme é mostrar uma versão endógena da favela para o maior público possível. Assim, apresentar uma versão da favela em que seus moradores possam se reconhecer, modificar a imagem desta junto ao público e evidenciar a capacidade profissional de quem habita nessas localidades, são os intuitos compartilhados por diretores e produtores que acabam por influenciar na construção da versão da favela trazida pelo filme, ao mesmo tempo em que a este é creditada a agência de tornar tais objetivos possíveis. Deste modo, o filme age sobre os diretores e equipe, tornando-os profissionais da área de cinema,

não apenas pela técnica aprendida, mas pela execução desta técnica, ao mesmo tempo em que reforça seus laços de pertencimento à favela.

Sob a lógica das imagens como construções de discursos, a própria condição da autorrepresentação implica uma constante reafirmação de laços sociais, ao permitir que imagens endógenas se tornem possíveis e adquiram legitimidade (Alvarenga e Hikiji, 2006). A posição da autorrepresentação reivindica *pertencimento* ao grupo, que atribui *autoridade* na produção do *documento* sobre o mesmo, sem levar em conta a dimensão interpretativa sobre o tema. Para que o filme seja tomado como autorrepresentação, é preciso que o próprio autor possua experiências compartilhadas pelos membros do grupo que está retratando, existe uma “espécie de permeabilidade entre autor e objeto”, em que o tema do *documento* é o tema da sua própria vida (ibidem, p. 197). É frequente, nas falas dos diretores do filme *5x favela: agora por nós mesmos*, a afirmação de terem vivido ou testemunhado os mesmos acontecimentos enfrentados por seus personagens, assim, eles filmam suas próprias experiências, que não são, por sua vez, apresentadas como experiências únicas, e sim vivências compartilhadas por quem cresceu na favela. Tais experiências permitem que esses cineastas dirijam os roteiros, cujos temas foram escolhidos dentro das oficinas realizadas nas favelas, sem destituir a legitimidade do filme, como sendo uma autorrepresentação. Deste modo, ao mesmo tempo em que o filme reforça a identidade dos diretores de *pertencer* à favela, estes exercem a agência de torná-lo uma visão endógena.

Sendo assim, o argumento de ser uma autorrepresentação, que os realizadores do filme buscam sustentar, se pauta, principalmente, no fato de ter sido dirigido por quem cresceu na favela. O filme, através da divisão “eles e nós” - que se pauta na diferenciação entre quem não conhece a favela e quem vive nela -, reivindica apresentar uma favela não contaminada por mediações por serem dirigidas por “nós mesmos”, pelos “cineastas da favela” (Migliorin, 2010). Para diretores, a presença de Carlos Diegues, ou de uma pequena parte da equipe que não viveu nessas localidades, não destitui a *autoridade* de ser uma visão endógena, uma vez que não houve interferência no papel de diretor exercido por eles. Em suas falas, Carlos Diegues reforça que interferiu pouco na elaboração do filme, e procura qualificar o tipo de interferência que exerceu, argumentando que somente fez o que cabia ao seu papel de produtor, respeitando sempre a visão dos diretores.

Em certo sentido, acredito que a autoria no filme de 2010 é vista como uma expressão coletiva, pelo simples fato de ser dirigido por cineastas que se dizem pertencer ao grupo retratado, tal como aponta a antropóloga Sally Price (2000), em relação à chamada “arte

primitiva”. Deste modo, por um lado, o reconhecimento de uma assinatura individual é enfraquecido no filme *5x favela* de 2010 ou, pelo menos, divide espaço com a crença de um olhar compartilhado de seus moradores. Traços próprios a cada cineasta podem ser suprimidos por trás desta suposta assinatura coletiva, ao mesmo tempo em que as vivências dos diretores como moradores de favela são homogeneizadas. No entanto, da mesma forma que os diretores assumem sua posição endógena, o que faz com que o filme possa ser apresentado sob uma dimensão coletiva, eles não deixam de reivindicar o *status* singular do artista ao se apresentarem como cineastas e mencionarem trabalhos anteriores feitos em vídeo digital.

É importante notar que o filme *5x favela: agora por nós mesmos* é realizado dentro de um contexto distinto do projeto de 1962, marcado pelo aumento do número de grupos envolvidos na produção de imagens referentes à favela, através de vídeos e fotografias, cuja produção vem acompanhada da marca de ter sido elaborada pelos próprios favelados, como, por exemplo: *Olhares do Morro*, *Filmagens Periféricas*, *Imagem do Povo*, entre outros (Carminati, 2009). Os diretores do projeto de 2010 travaram seu primeiro contato com o cinema e outras formas de audiovisual neste cenário de produção imagética por grupos minoritários, decorrente da popularização dos meios de captação e distribuição, outras formas de audiovisual que se deram a partir do incremento das tecnologias digitais. Deste modo, é fundamental a presença das Ongs no filme *5x favela - agora por nós mesmos*, não apenas porque é dirigido por cineastas que têm parte de sua formação constituída em cursos promovidos por elas, mas também porque as oficinas foram realizadas em parcerias com as mesmas.

Como aponta Gonçalves e Head, a “sensibilidade pós-moderna induz à proliferação das autorrepresentações em que as culturas e seus personagens se apresentam diretamente formulando seu ponto de vista e sua percepção sobre o modo que desejam ser representados e apresentados” (2009, p. 20)¹². Assim, se um cinema feito *por* moradores de favela era impossível na década de 1960, atualmente, estes reivindicam o seu lugar como sujeitos de um discurso sobre a favela que dialoga com outras visões elaboradas, como por exemplo: pelo jornalismo, cinema, antropologia, dentre outros. Se no filme *Cinco vezes favela o outro*, que

¹² Na representação do pensamento clássico, em uma postura durkheimiana de reproduzir a realidade, é através do *outro* construído pelo pesquisador que podemos acessar seu mundo cultural coerente, esse *outro* era edificado a partir de artifícios que respaldam a autoridade do pesquisador, esta postura será revista pela “crise da representação” que afeta a antropologia na pós-modernidade e a faz repensar a própria relação entre pesquisador e sujeito pesquisado, concepção de representação, a escrita e a autoridade sustenta pelas pesquisas antropológicas (Cf. Clifford e Marcus, 1986; Clifford, 1998; Geertz, 2005).

era o próprio favelado enquanto representante do “povo”, estava longe de ser fonte de discurso devido a sua exclusão dos meios de produção cinematográficos, dominados por artistas que acreditavam representar seus interesses de forma melhor que eles mesmos, no filme *5x favela - agora por nós mesmos* o “outro” é dono da fala sobre si mesmo. A legitimidade de ser porta-voz de uma coletividade, presente na postura adotada por diretores e membros do CPC, é retomada no projeto de 2010, mas se faz de forma distinta, uma vez que a coletividade não é mais a nacional e o pertencimento está pautado na reivindicação de experiências compartilhadas de uma posição marginal, a de ser morador de favela.

Cezar Migliorin (2010) aponta que o filme *5x favela: agora por nós mesmos* tem como foco principal a intervenção, uma vez que um dos objetivos vislumbrados pelo projeto é transformar a vida daqueles que dele participaram. Estendo tal característica ao filme *Cinco vezes favela*, pois este também prevê transformação, não a de quem participa da elaboração do filme, mas do espectador, ao procurar ir além da exposição dos problemas nacionais, politizando “as massas” sobre o seu papel vital na transformação da sociedade brasileira. Nesse sentido, ambos os filmes são frutos de projetos de intervenção que possuem o intuito extra fílmico de interferir no real através do cinema.

Deste modo, procuro pensar a versão da favela, que cada filme constrói sem perder de vista as intencionalidades e agenciamentos a que estes estão envolvidos, tendo como pano de fundo a crença no potencial transformador do cinema compartilhado por ambos os projetos. Entretanto, o tipo de mudança social vislumbrada e o modo como alcançá-la são distintos, gerando versões de favela que se diferenciam.

No primeiro projeto, ao tentar romper com a situação de exploração dando o poder ao “povo”, seus cineastas constroem uma favela onde os problemas são coletivos e seus moradores são representantes da situação de exploração a que todas as “classes populares” estavam subordinadas. O “favelado” do filme de 1962 é o próprio “povo” brasileiro. Como seus problemas são coletivos e falta-lhes a consciência política necessária para superá-los, seus personagens são passivos e não operam transformação alguma, ficam reféns das situações enfrentadas – com exceção do episódio de *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman. Já o segundo projeto procura, através do mercado cinematográfico, “colocar uma ponte entre a cidade partida” (Diegues e Barreto, 2010, p. 162), para que o resto da cidade conheça a favela através da versão de seus moradores e para que estes assumam posições que lhes eram negadas pela sua condição de excluídos, como a de ser cineasta. A favela endógena do filme de 2010 apresenta episódios que se desenvolvem em torno do cotidiano da

localidade, cujo enredo passa por problemas que são superados por esforços individuais dos personagens.

Diferente do filme de 1962, *5x favela: agora por nós mesmos* traz personagens ativos que conseguem superar seus problemas através de seu esforço pessoal, uma vez que seus dilemas não têm como solução a união dos favelados em prol do rompimento da situação de exploração. Como destaca Migliorin (2010), a favela do filme de 2010 é uma favela das carências materiais (com exceção do episódio *Deixa Voar*, de Cadu Barcelos), por outro lado, é a favela da superação a partir da inteligência, do humor, da camaradagem e da honestidade de seus moradores. Por mais que essa carência material seja apresentada como estando ligada à própria exclusão da qual a favela é fruto, não existe uma solução coletiva como no filme de 1962. Assim, os personagens de ambos os filmes enfrentam situações que são apresentadas como resultado de sua condição social. Entretanto, tal condição social, para os realizadores do primeiro filme, é percebida como sendo resultado de uma situação de exploração que se pauta na transformação através da participação de todos os moradores da favela contra o seu opressor comum, a “classe dominante”. Já no filme de 2010, em geral, a solução para os problemas de seus personagens é conquistada pelo seu esforço, estes conseguem agir para modificar sua própria vida, pois sabem lidar com e superar as dificuldades cotidianas que lhes são impostas por morar na favela.

1.2 – Breves considerações sobre representação

A noção de representação é ampla possuindo diversos sentidos, seja o do representante político do povo, a encenação de um ator, as imagens fotográficas ou obras cinematográficas, assim como é usada como categoria analítica dentro das ciências sociais. Mas na base de todos esses usos, para Jacques Aumont, está “o processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que se representa” (2010, p. 104). Ao substituir um objeto, a representação seria a presença de algo ausente, o que parte da distinção entre o que retrata e o que é retratado, explicitando o caráter de construção de uma apresentação do objeto (Chartier, 1989).

Para Durkheim (1970; 2007), o fenômeno da representação, com suas conexões entre ideias e coisas, relação de semelhança ou diferença, é reflexo da vida social, não se restringe a experiência sensível do indivíduo. Desta maneira, ideia ou valor de um objeto está alheio as propriedades físicas do próprio por serem definidas pelo mundo social. O autor ressalta o

caráter social da representação, tratando-a como fenômenos reais e fruto do mundo social, não havendo nada que dependa da condição individual nem algo construído *a priori* e, portanto, se configuraria como um objeto passível de ser estudado. Assim, representação para o autor é o caminho para a análise da vida coletiva, visto que são modos como o homem, membro de uma sociedade, classifica o mundo. As representações fazem parte da realidade social e mudariam conforme os grupos sociais.

Na reflexão sobre a ligação entre o mundo sensível e o inteligível, já aparece em Platão a divisão entre o real e o falso. Diferente de Durkheim, a representação possui um caráter negativo, são “objetos aparentes, desprovidos de existência real” (1993, p.593). Ao analisar as formas de camas, separa a percepção que o homem pode ter da coisa e a coisa em si, cuja forma o homem não pode modelar, apenas reproduzi-la ou copiá-la. Existe a ideia da cama, fonte de inspiração do artesão que produzirá uma cama particular, que, por sua vez, irá servir de base para o pintor, que imitará a aparência do objeto produzido pelo artesão. Platão hierarquiza tipos de representação: a cama do pintor é inferior, pois ele imita a aparência da cama e não sua essência. Assim, a *mimese* para Platão está longe da realidade, se localiza três graus distante desta, por isso, o simulacro produzido pelo pintor é a própria ausência do real e carrega o perigo de confundir-se com a imagem real da cama (Lavaud, 1999; Natrielli, 2003). Para Marco Antonio Gonçalves, já se encontra presente nesta primeira reflexão sobre imagem o que será a essência desta para a cultura ocidental: “aquilo que produz ambiguidade na percepção, o que coloca em relação concepções de originalidade e cópia, o que revela e o que engana.” (2010, p.1).

A própria condição de representar, substituir ou estar no lugar de algo, já engendra todo um debate em torno da relação entre real e ficção, verdadeiro e falso. “O que revela e o que engana” ronda o cinema sendo tema de inúmeros debates, a começar pelo seu material particular “mero fragmento do mundo real” (Delluc apud Jakobson, 1970, p.154). Seu material é o objeto real transformado em signo (Jakobson, 1970). O debate sobre o que está implícito na técnica de base do cinema está presente desde cedo na sua história (Xavier, 2007). O aumento do coeficiente de fidelidade e do poder de ilusão gerados pela reprodução do movimento com o advento do cinema, intensificou a exaltação do realismo atribuído à imagem fotográfica. É transferido para o cinema o mesmo tipo de relação conferida entre a imagem fotográfica e o objeto representado, no entanto, reforçado pela temporalidade de sua imagem. Esta relação envolve características de iconicidade e indexalidade, ou seja, fidelidade a certas propriedades visíveis do objeto e a pré-existência deste, uma vez que a

imagem pressupõe que o próprio objeto afete o aparato cinematográfico, neste sentido, o objeto precisa estar fisicamente presente em dado momento da produção imagética (Xavier, 2008). Nota-se que a reprodução da aparência de um movimento contínuo exerce papel importante na impressão de realidade¹³ de uma imagem, já que em sua dimensão visual, trata-se de uma manifestação semelhante ao movimento real (Aumont, 2011). Todavia, não é o único elemento que contribui para tal efeito, a posição assumida pelo espectador durante a projeção soma-se à “riqueza perceptiva” do material fílmico (ibidem). A impressão de realidade associada à crença na transparência da imagem cinematográfica foi vista, por muito tempo, como a especificidade e a vocação do cinema, levando muitos a se dedicarem à definição de normas representativas que garantissem e potencializassem esta vocação. Esse poder ilusório da imagem cinematográfica e sua neutralidade com relação ao “real” suscitaram diferentes posturas frente ao cinema, seja de exaltação, reforço ou de negação de tais características¹⁴.

Apesar da crença na objetividade da imagem cinematográfica ser vista como inocente, após anos de debates e problematizações sobre o tema, a reflexão acerca da impressão de realidade ainda continua atual (Aumont, 2011). No entanto, a impressão de realidade pode se fazer presente sem estar baseada numa fé pura sobre transparência da imagem. A imagem cinematográfica não é mais percebida como um mero documento produzido por uma máquina independente da subjetividade humana, como já foi exaltado, destaca-se, então, a dimensão construtiva e interpretativa da imagem, que para ser elaborada necessita que alguém opere o aparato técnico e selecione o objeto que será registrado. Nesse sentido, há um sujeito por trás da máquina, que fará escolhas guiadas pelas suas intenções e que irá eleger, no mínimo, um ponto de vista. Como observa Macdougall (2009) sobre a reflexibilidade das imagens produzidas, o ato de olhar implica um olhar com o corpo, por isso, quando produzimos uma

¹³ Jacques Aumont (2010) distingue efeito de realidade e efeito do real a partir do espectador. Enquanto o primeiro estaria associado a um efeito produzido no espectador a partir de cumprimentos de regras representativas (estabelecidas socialmente) que induzam a percepção natural – a impressão será mais real se respeitada essas convenções herdadas, principalmente, da pintura ocidental. O efeito do real é provocado pelo efeito de realidade, quando este é forte o suficiente para produzir, no espectador, a crença na possibilidade de existência do que é visto.

¹⁴ O respeito ao real pode ser compreendido de diversas formas e ser revelado por diferentes caminhos, como projetar na tela uma réplica do mundo ‘fora da tela’, enquanto um microcosmo independente da câmera que o registrou, ou mesmo quebrar a coerência diegética para apresentar um mundo que não pode ser percebido sob o olhar do homem devido à capacidade física limitado por um ponto de vista e embebecido pelas convenções sociais. Partindo da diferença de estilos e de posturas perante o cinema que foram o eixo “opacidade” oposto a “transparência”, Ismail Xavier destaca duas reações ao surgimento do cinema, uma que o percebe como auge de um projeto de representação já existente; e outra para quem o cinema abre um novo campo de expressão rompendo com o projeto de fidelidade representacional. (2003; 2008)

imagem, esta carrega a marca do corpo que vê, do ser e das intenções de quem olha sob a câmera.

Os projetos que dão origem ao *Cinco vezes favela* e *5x favela: agora por nós mesmos* trazem algumas reflexões entre o cinema e o real, que nos permitem discutir as lógicas essencialistas da representação em pauta, lógicas nas quais se baseiam também a crítica e o público em geral. Ao buscar desalienar o “povo”, o projeto de 1962 busca revelar o que as “classes populares” não conseguem perceber, a causa de sua condição social precária. A consciência política desta camada da população seria o caminho para mudar o Brasil, e o cinema era um de seus instrumentos. O método para se fazer isso através do cinema foi muito discutido dentro do CPC, como já foi apontado acima, mas o que estava na base do método que se tornou hegemônico no período dirigido por Carlos Estevam implicava no caráter científico que era incompatível com as apreensões individuais, era preciso afastar toda a subjetividade do sujeito que realiza a obra, pois estas poderiam interferir na compreensão da realidade. Além disso, a questão do artista estar inserido dentro de uma classe social cujas visões de mundo e formação o distanciam das camadas populares impossibilitando que sua obra as atinja. Desta forma, era preciso se desfazer de suas aspirações artísticas pessoais e das percepções subjetivas do mundo para de fato apreendê-lo. A crítica de Bernardet, na época do lançamento do filme, já trazia um questionamento sobre a proximidade com relação à favela, apontando que esses diretores tiveram pouco contato direto, sua experiência era mediada por livros, o que constituía uma distância com relação à realidade do favelado. Mesmo que tal crítica tenha sido feita posteriormente por alguns dos próprios diretores, reavaliando sua experiência dentro CPC, nota-se que o fato do autor não pertencer à classe social que ele quer retratar e atingir, não desqualifica a representação segundo a lógica que vigorava dentro CPC, uma vez que eles estão unidos em outra instância, a de “povo”. A obra será totalmente válida se o artista conseguir dialogar com a classe distinta - é a capacidade de diálogo e de consciência política que importa neste projeto. Para eles, não necessariamente o favelado conseguiria retratar sua própria condição social por não possuir a consciência política necessária.

A lógica de legitimar a representação no filme de 2010 muda. Tal projeto procura mostrar tanto a favela retratada por seus moradores, quanto o potencial profissional destes. Assim, ainda encontramos aqui o cinema como meio de revelar algo. Os filmes que reivindicam autorrepresentação ganham, muitas vezes, um status distinto perante seus espectadores e até por seus realizadores. Neste caso, a subjetividade por trás da câmera é

ressaltada, pois a sua presença dará a garantia de autenticidade ao filme. Se, como define Jacque Aumont (2010, p. 106), a representação “permite ao espectador ver ‘por delegação’ uma realidade ausente”, dentro da perspectiva da autorrepresentação essa delegação é dada pelo próprio grupo que é representado, assim, esse substituto já nasce com um invólucro de verdade. Se a interferência criadora do homem, segundo Bazin (2008; Xavier, 2008), deveria ser refutada para não atrapalhar a qualidade indicial das imagens, no caso desta segunda versão do filme, é somente por essa presença humana que a verdade é atingida. Todavia, não se trata de qualquer interferência humana, mas sim, de um sujeito apresentado como membro de um grupo marginalizado, um sujeito formado por experiências compartilhadas com o próprio grupo que irá representar. Seguindo esse argumento, é somente pelas escolhas e intenções dos moradores da favela que esta pode ser revelada. Já que as intenções são ditas como coletivas, aqui o *corpo* por trás da câmera seria coletivo; seria a própria favela se desvelando. A confiança na imagem como registro automático, a “fé na evidência da imagem isolada” que se construiria ao omitir a função do recorte, como aponta Xavier (2003, p. 32), no caso da segunda versão do filme, a imagem não é destituída completamente de seu caráter documental ao ser ressaltada como moldura, uma vez que é lembrado quem constituiu esta moldura. Desta maneira, esse *ser*, tomado e apresentado como coletivo, reforça a impressão de realidade do filme, uma vez que este é tomado como uma visão de um grupo social.

No primeiro filme, a representação pode ser construída por autores não pertencentes à favela, pois a identificação para esses cineastas se constrói em torno de quem está lutando em prol do que era visto como interesse nacional, o que coloca no mesmo grupo os moradores de favela, outros segmentos das “classes populares” e as classes médias. Já no segundo, a identificação para legitimar o autor¹⁵ como representante é construída pela dualidade entre ser ou não da favela. Por essa lógica, os cineastas do segundo filme possuem a legitimidade para falar sobre a favela em contraste ao primeiro filme, cujos diretores não tinham qualquer familiaridade com esta. Nesse sentido, ambos os filmes trazem a questão de quem pode falar sobre a favela, pois a representação seria fruto dos grupos pela qual o autor está inserido, partindo do pressuposto que ela reproduz a visão de mundo de quem a cria. É o que acontece com a maioria das críticas ao 5x favela de 2010, quando este projeto traz uma imagem da favela que não corresponde às expectativas criadas pelo discurso do filme, que foi comprada pelo público e avaliada pela crítica. Esta taxa a obra como não tendo originalidade, por trazer

¹⁵ Nesse sentido podemos pensar o autor como função, tal como aponta Michel Foucault (2009). O autor está para além de uma individualidade física, pois assume uma função classificatória que caracteriza o status dado ao discurso.

uma favela que todos já viram em outras representações. Tais críticas partem do pressuposto de que os autores de 2010, por se constituírem como favelados tem que romper com o imaginário dominante, como se estes também não o compartilhassem. Esta postura, parte do princípio de que a representação tem que ter um dono demarcado socialmente. Seja de 1960 ou 2010, partindo destas fronteiras, os filmes e, por consequência, o retrato sustentado pertencem a um grupo social, é uma representação da própria classe média ou dos próprios favelados. Estas fronteiras pressupõem familiaridades e distanciamentos¹⁶, qualquer morador seria então um conhecedor do cotidiano que se passa neste espaço simbólico chamado favela e, por contraposição, quem não pertence não pode imaginar o que acontece em suas ruelas, se não conhece não pode retratar com fidelidade e se conhece reproduzirá um retrato próximo. Dentro deste raciocínio haveria, necessariamente, uma correspondência entre o imaginário ou a visão de mundo do grupo e do autor. A representação separaria grupos sociais distintos, pois, as imagens estariam referenciadas por visões de mundos igualmente diferentes.

Assim, quando o público ou a crítica cobram a ausência de originalidade sobre o filme, parte da crença de que tal grupo deveria ter um ponto de vista distinto. O público morador também parte do princípio de que uma pessoa que mora na favela não pode retratar tal espaço de qualquer maneira, há preceitos a seguir que se ligam a ideia do que é mais real¹⁷. Em certo sentido, voltamos no segundo filme a crítica de Bernardet (2003) sobre a “voz do dono” que guiava as tipificações sociológicas, através da qual se empreendia retratos generalizantes e que assumiam um caráter de construção da verdade sobre o que está sendo representado, no entanto, a “voz do saber” aqui se mistura com a “voz da experiência”. Críticos procuram apontar a interferência de mediadores e do objetivo de entrar no mercado para desqualificar o filme de 2010, como uma autorrepresentação, como se tais elementos deixassem impura a representação trazida pela obra, ou evocam que o projeto seria mais sincero se deixasse explícito no seu título a presença importante dos integrantes que não moram na favela. Reclama uma sinceridade na apresentação do filme ao ressaltar que este é fruto da parceria entre o “eles” de fora e o “nós” de dentro¹⁸.

¹⁶ Gilberto Velho (2008) relativiza a familiaridade sobre algo que se encontra no nosso cotidiano, afirmando que nem sempre o que está próximo nos é conhecido, como mencionado na introdução.

¹⁷ No capítulo 2 será discutido a expectativa do público e da crítica com relação aos “cineastas da favela”, trazendo casos que exemplificam tais crenças na familiaridade com a favela.

¹⁸ Thiago Farias e Silva (2011) traz esta crítica ao analisar o título do filme, fazendo referência a mudança do nome do projeto, a pedido dos diretores, que passou de *5x favela: agora por eles* mesmos para *5x favela: agora por nós mesmos*. O autor irá argumentar que o primeiro nome explicitava o que constitui realmente o projeto, a parceria entre “nós” e “eles”.

Diante de tantas lógicas generalizantes, presentes inclusive nas análises clássicas das ciências sociais, como fugir de um retrato essencialista? A antropóloga Sylvia Caiuby Novaes (1993), reflete sobre a dinâmica de construção da representação saindo da lógica essencialista. Para ela, as imagens de construção de si mesmo são constituídas pela relação que se trava com *outros*. *Outros*, aqui no plural, pois a construção de si passa pelas diversas interações que um grupo ou sujeito travam ou irão travar, assim, fugimos da construção de alteridade fixa que parte do *eu* versus *outro* e temos imagens flexíveis e dinâmicas. Se a representação que se faz de si é um reflexo da representação que se faz dos *outros*, o contrário é verdadeiro, a imagem que se faz dos *outros* aponta para a visão que se tem de si mesmo. Segundo Paulo Menezes, a representação que se constrói do *outro* aponta muito sobre a sociedade ou grupo social de quem cria, pois este tem como base os seus padrões culturais e sociais, o que faz com que reduza o *outro* para que este se encaixe nas concepções de seu próprio grupo. Novaes traz uma noção de representação relacional visto que dependente da interação, sendo composta por diversos elementos, a percepção da realidade muda de acordo com o contexto, com o ponto de vista de que se parte e com a relação travada, não sendo unívoca. Neste sentido que usa o conceito “jogo de espelho” para diferir da noção de representação a partir de *eu* versus *outro* unilateral, sendo retratado por dois espelhos um de frente para o outro, criando a imagem de si mesmo e do *outro* por simples oposição. A partir da perspectiva de “jogo de espelhos” essa oposição simples não é possível, a imagem de si é composta pelas relações complexas travadas com os *outros*, assim, o *eu* passa a se constituir a partir de várias imagens. Essa construção é multifacetada, dinâmica e depende de quem é tomado como referência.

Para pensar tal questão, a autora irá então diferenciar a imagem que se faz de si, da identidade e da noção de pessoa. Acredito que tais categorias sejam importantes para pensar ambos os projetos fílmicos sem reduzi-los a uma mera dicotomia. Desta forma, a chamada auto-imagem é caleidoscópica e se difere da noção de identidade, enquanto a primeira é dinâmica, a segunda é fixa. A identidade, ao reivindicar um espaço político pela diferença, só pode ser invocada como discurso e cria um “nós” coletivo essencialista por ser uma categoria que desconsidera diferenças internas do grupo que está sendo, no entanto, uma categoria importante para emergir o sujeito político buscando visibilidade.

O debate em torno da noção de pessoa dialoga e desconstrói a representação como fruto exclusivo da vida social, afirmado por Durkheim. A importância do contexto social discutida pelo autor não é negada, mas não prevê que o indivíduo seja esmagado pela vida social. A

definição de Marcel Mauss¹⁹ não dá o salto para fora da dicotomia indivíduo e sociedade da sociologia clássica, como aponta Marco Antonio Gonçalves (2010), apesar de Mauss perceber o indivíduo como algo culturalmente construído, a noção de pessoa não desconstrói essa dicotomia clássica, o indivíduo ainda está restrito a concepções sociais. Assim, a experiência particular da vida social por pessoas concretas continua de fora da construção do saber no pensamento social, sendo reduzida a significação individual. Strathern (1996) ressalta que o conceito de sociedade, que ordena a análise da vida social, é obsoleto para pensar o papel importante da dimensão pessoal que dá significado a vida social. O conceito de sociedade composta pela noção de coletividade, não dá conta das experiências particulares e subjetivas que não se diluem nos grupos nos quais o sujeito se insere. Não procuro aqui aprofundar tal debate complexo, mas apenas apontar uma reflexão existente dentro do próprio pensamento sociológico que reformula questões clássicas, o que serve para pensar o problema em questão, buscando trazer a dimensão das vivências singulares para a cena.

Não percebo os dois filmes como um sendo reflexo simples do outro, a favela da classe média da década de 1960 em oposição a dos moradores de 2010, por entender que as duas obras são frutos de projetos mais complexos que isto. Neste sentido, procuro pensar, nos dois projetos, a utilização do discurso fixo da identidade para legitimar suas ações, porém, não deixando que tais filmes sejam vistos como simples reflexos do grupo social, cultural e da classe a qual se inserem, tentando perceber como os diretores se constroem diante de experiências variadas. Neste sentido, a imagem multifacetada defendida por Novaes permite dar conta das experiências e conflitos que vivenciam, sem reduzi-los a categorias que compõem a dicotomia *dentro* e *fora* da favela. As categorias gerais não possibilitam visualizar os conflitos e diferenças existentes entre os cineastas de um mesmo filme. Ambos os filmes foram elaborados com tensões entre o que o projeto prevê e o que os diretores, enquanto artistas, querem e sentem ao longo da elaboração de sua obra. A tensão e negociação entre o artista, com sua subjetividade e singularidade, e o integrante de um projeto com objetivos bem marcados, foram afloradas em alguns momentos ao longo da elaboração.

Dentro desta perspectiva, apesar da legitimação da representação de cada um se fazer a partir da dualidade de quem “pode falar” *versus* “quem não pode falar”, partir destas representações e identidades generalizadas, não dá conta do que foi vivido com a elaboração

¹⁹ Marcel Mauss, percebe o conceito de indivíduo por este ser uma categoria ocidental. O autor desenvolve a noção de pessoa como algo construído socialmente, sendo uma entidade universal, uma categoria que expressa “algo nitidamente representado”: “Nunca houve ser humano que não tenha tido o senso, não apenas de seu corpo, mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo” (2003, p. 370-371).

de ambos os filmes por diretores e patrocinadores, não nos possibilita trazer os cineastas, suas angustias, suas formas de trabalhar em diálogo com o discurso fixo dos projetos. Os diretores do primeiro filme se constituem como militantes políticos e será esta condição que os permitirá *ser* e falar *sobre* o povo. Ao mesmo tempo, o fato de não serem da mesma classe das ditas camadas populares possibilitará que tenham a consciência política que falta a estas, e que tomam a tarefa da conscientização como de sua responsabilidade. Além disso, os seus interesses enquanto artistas não são deixados de lado, o que em certo momento irá entrar em conflito com a diretriz dada pelo CPC sobre como fazer uma arte política. Os cineastas do segundo filme também estão engendrados por uma série de interações que os formam enquanto pessoas multifacetadas e que, por isso, não podem se encaixar na bipolaridade do ser ou não ser. Estes cineastas são apresentados pelo marketing do filme como pertencentes à favela e eles mesmos acionam tal pertencimento para se construírem como representantes dos favelados, principalmente, quando estão respondendo a crítica do filme. Todavia, ao mesmo tempo, buscam se distanciar desta categoria “cineasta da favela” para se construírem enquanto cineastas e se aproximarem da imagem comum deste profissional, se desvinculando de adjetivos de pertencimento. Ambas as faces não se contradizem, eles são profissionais do cinema que se perfazem enquanto moradores de favela e artistas que, apesar de quererem continuar falando sobre seu lugar de origem, não querem ficar limitados a cobrança gerada pelo o que o rótulo “ser cineasta da favela” implica.

Ambos os filmes nos mostram que a representação não necessariamente é delimitada pelas fronteiras de grupos e identidades. A favela do projeto de 2010 não se encontra tão distante da favela de 1962. Os dois filmes tratam dos problemas sociais que tal espaço destina a seus moradores, a “favela da falta” ainda é sustentada. Assim, as fronteiras que estabelecem dois mundos que se espelham, um ao contrário do outro, não dão conta da construção dos cineastas nem de suas representações, apesar de tais fronteiras serem reivindicadas em diversos momentos.

Os cineastas de 2010 atuam como cineastas e favelados, trazendo uma imagem da favela que não rompe por completo os estereótipos, no entanto, isso não desconstrói sua identidade de favelado - a sua experiência continua passando pelas vivências que identifica como sendo singular aquele espaço social. O próprio projeto reforça ambas as circunstâncias, o de ser favelado e o de ser cineasta, o de entrar no mercado e o de retratar o espaço onde vivem. A contradição só vai existir quando partimos da noção de representação baseada no grupo cultural, a partir do momento em que tomamos o sujeito como parte de interações

diversas, que produzem experiências distintas e irão produzir imagens que podem estar deslocadas de visões de mundo socializantes e implodem a representação como estando encarnados em estado de *ser* fixo, não há mais ‘voz do dono’. Ficam livres para perceber as diversas maneiras de *ser* e *estar* no mundo, pois, revelam suas infinitas possibilidades e tornam a representação mais flexível.

1.3 – Favela como categoria social: entre invisibilidades e visibilidades

Acredito ser interessante para a presente pesquisa trazer uma pequena reflexão acerca das representações hegemônicas que ajudaram a construir esta categoria social²⁰ denominada favela, apontando as mudanças e as características que se mantiveram ao longo do tempo. Procuo pensar na visibilidade e invisibilidade²¹, tal como Esther Hamburger (2005) e Leite (1998) apontam, além de como políticas públicas, Estado e também o cinema dialogam com a imagem dominante da favela. Minha finalidade aqui não é aprofundar a relação entre Estado e favela, não apenas porque já exista ampla bibliografia a respeito, como também, devido a sua complexidade, exigiria um espaço maior que me afastaria do objetivo deste trabalho, o de refletir acerca das representações construídas pelos filmes *Cinco vezes favela* e *5x favela: agora por nós mesmos*. Partir da ideia que imagens geram posturas e estratégias de ação no mundo (Novaes, 1993), o que mais me interessa nesta relação é perceber como a imagem dominante acaba desencadeando determinadas formas de agir por parte do Estado que, por sua vez, influencia a face dominante da favela. Com relação ao cinema, seria igualmente impossível trazer todas as versões da favela construídas através deste, neste sentido, me concentro nos filmes que acabaram por contribuir mais fortemente para compor determinadas imagens de tal categoria, seja no cinema ou para além dele, e nas obras indicadas, frequentemente, nas entrevistas que pesquisei e realizei.

²⁰ Uma categoria social é construída, para que surja é preciso ser percebida como um “problema social”, ser reconhecida e legitimada, sua edificação e transformação é fruto de posturas de grupos distintos (Lenoir, 1998).

²¹ Esther Hamburger (2005) percebe a invisibilidade dos moradores de favelas ou de bairros periféricos nos meios de comunicação e no cinema como sendo expressão de discriminação a que estes estão submetidos. No entanto, tornar invisível não é apenas a única forma de discriminar, mas a seleção do que apresentar também reforça o ato discriminatório. Para complementar tal reflexão em torno da invisibilidade ou visibilidade da favela e de seus habitantes, trago as considerações de Márcia Pereira Leite sobre a produção imagética da cidade do Rio de Janeiro a partir da fotografia dos jornais, onde argumenta que partes da cidade são enfatizadas ou omitidas de acordo com a imagem que se quer ressaltar do Rio de Janeiro. Assim, tornar-se visível está intimamente ligado com o que e como se quer apresentar algo, no caso desta pesquisa, a favela e seus habitantes.

Elemento indissociável da cidade do Rio de Janeiro, as favelas foram objetos de diversas percepções e representações que desencadearam ações políticas, ao mesmo tempo em que foram influenciadas por estas. Muitas vezes vista como o *outro* da cidade, é um espaço comumente descrito através do que lhe falta, transformado então em problema social por diversos caminhos. Como a socióloga Licia Valladares (2005) ressalta, o fenômeno de emergência das favelas é anterior ao surgimento da categoria favela, mas, quando esta surge já está marcada pela ideia de especificidade e diferença que a opõe à cidade, imagem que carrega até os dias atuais.

As favelas ganham certa visibilidade negativa no início do século XX, associadas à criminalidade e insalubridade. Diante dos princípios higienistas e modernizantes, era preciso combatê-las, uma vez que estavam na contramão da modernização voltada para a cidade, característica do projeto de consolidação da recente República (Pandolfi e Grynszpan 2002). As representações dominantes em torno das favelas que aparecem em meados do século XX e estão pautadas na imagem herdada do início do mesmo século, a partir do qual se constroem o mito fundador na associação do Morro da Favella (hoje Morro da Providência) aos ex-combatentes vindos da batalha de Canudos²² (Valladares, 2005). Os atores mais influentes destas representações são jornalistas, escritores e reformadores sociais. Através deles e, principalmente, a partir das crônicas dos jornais, a classe média e a elite descobrem a favela. O termo favela deixa de se referir ao Morro da Favella e passa a ser um substantivo mais genérico, porém, continua associado à imagem do sertão, da desordem e da miséria em oposição à ordem urbana e social da cidade. Na percepção destes primeiros observadores da favela, que a compreendem sob o olhar do jornalista e escritor Euclides da Cunha²³, a noção de comunidade, esta categoria que acaba por aglutinar seus moradores em um grupo homogêneo, já estava presente (Valladares 2005). Após a fase de descoberta da favela, a forma como sua imagem foi construída permite que seja percebida enquanto um problema social a ser resolvido, o que significava, para as preocupações políticas republicanas, sua erradicação. A ideia de lepra estética e insalubridade compõem o teor da primeira campanha

²² Guerra de Canudos foi a batalha entre o exército brasileiro, a mando da nascente República, da Igreja Católica e de fazendeiros, contra um movimento popular sócio religioso liderado por Antônio Conselheiro. A guerra que durou entre 1896 e 1897 na comunidade de Canudos, interior do estado da Bahia, teve como vitorioso o exército brasileiro, apesar do difícil confronto que encontraram pela frente.

²³ Mesmo sendo posterior ao momento em que o Morro da Providência é rebatizado de Morro da Favella, devido aos antigos combatentes da guerra de Canudos, a obra de Euclides da Cunha, *Os sertões*, influenciou as representações sobre favelas, uma vez que emprestou imagens e referências para as análises dos jornalistas e intelectuais, além de ter contribuído para a transformação da categoria favela em algo genérico e não mais ligado ao Morro da Favella (Valladares, 2005).

“antifavela”, e coloca a categoria como antítese dos planos reformistas e sanitaristas presentes ao longo da jovem República.

A favela no imaginário coletivo articula, desde seu início, representação e problema público, trazendo a questão da habitação e do acesso à cidade como foco. A origem social desta categoria está atrelada à dimensão físico e espacial, mais do que as características de seus moradores (Machado da Silva, 2002). Os ditos favelados não seriam negativos por qualidades próprias, mas tal segmento da sociedade herda da favela sua representação patológica, devido às condições de moradia e do território que compõem a imagem desta. O que endossa ainda mais a postura de solucionar o “problema da favela” erradicando-a e transferindo seus moradores para espaços e habitações dignas que poderão regenerá-los. Assim, como aponta Machado da Silva, a construção da identidade do “favelado” está relacionada à condição de moradia e não tanto a questão da “pobreza, do trabalho ou da inserção no processo produtivo” (ibidem, p. 228).

Na denominada Era Vargas²⁴, a relação entre Estado e favela se altera um pouco, devido à própria modificação na imagem das “classes populares”, uma nova postura é estabelecida diante de seus habitantes (ibidem). A favela é reconhecida pelo Estado, que volta ao discurso para a melhoria das condições de vida dos moradores sem deixar a perspectiva higienista (ibidem). O Código de Obras de 1937, cujo intuito era a administração e o controle desses locais, se por um lado reconhece a existência das favelas, por outro, torna ilegal sua melhoria e expansão, além de consolidar o “problema da favela” como questão do Estado por se tratar agora da implementação de uma lei (Machado da Silva, 2002). Assim, apesar da visibilidade e do uso das “classes populares” como elemento da identidade nacional, nesta época, a favela e o favelado ainda eram símbolos do que não se queria para a cidade. A favela como local insalubre e desordenado, que prejudica a qualidade de seus habitantes, não se encaixava no projeto de valorização da imagem do trabalhador ambicionado pelo governo. É deste momento os primeiros Parques Operários, elaborados com o intuito de regenerar os moradores de favelas, que precisavam passar por uma seleção para ter acesso às novas moradias (Pandofi e Grynszpan, 2002). Também é nesta época que se inicia a busca por melhor conhecer o espaço antítese da cidade. Ao final dos anos de 1940, pesquisas mais detalhadas são incentivadas pelo Estado e guiam suas políticas voltadas para a favela (Valladares, 2005). Tais pesquisas quantitativas mapeiam uma favela distinta do imaginário

²⁴ Período em que Getúlio Vargas governou o Brasil, que vai de 1930 a 1945.

dominante, cujos habitantes eram compostos por uma maioria originária da própria cidade e apenas uma minoria vinda do Nordeste.

Paralelamente a essa postura governamental, novos atores entram no cenário com o intuito de valorizar a favela, diferente da política estatal que se volta para a erradicação. Há uma disputa entre direita e esquerda em torno da influência deste segmento da sociedade. A Igreja Católica entra como um ator mais presente, a Fundação Leão XII é inaugurada em 1947 com o intuito de dar assistência aos habitantes das favelas e marcar a presença da Igreja junto à população pobre em reação a ascensão comunista (Valladares, 2005). Com um discurso distinto da política do Estado, a Fundação volta-se a empreender serviços básicos (luz, água e esgoto) a esses locais. A presença do Partido Comunista também se faz neste período, o que influencia o surgimento de algumas associações de moradores. Neste mesmo momento as associações de moradores começam a aparecer e a dialogar com as forças sociais existentes (Machado da Silva, 2002). Outras associações surgiram, já na década de 1950, com o incentivo do governo municipal e da Fundação Leão XII. Tanto a Igreja quanto o Partido Comunista procuram romper com as visões anteriores que tratam a favela como um problema a ser exterminado ou promovem uma intervenção sem a participação de seus moradores. Também é importante ressaltar a presença, a partir do fim dos anos de 1940, dos movimentos “antifavelas” que giravam em torno do, então, jornalista Carlos Lacerda em um período cujo quadro político desenvolvimentista de superação da miséria contrastava com a intensificação do crescimento das favelas (Valladares, 2005).

Em 1955, a favela adentra a cena pública a partir de uma série de reportagens denominada *A batalha do Rio de Janeiro*²⁵, de Carlos Lacerda, e ganha intenso, porém, curto espaço na mídia, que foi o suficiente para o retorno do perfil autoritário e repressivo do Estado com relação ao “problema da favela” (Machado da Silva, 2002). A postura “antifavela” continuou quando este jornalista se tornou governador (1960-1965) do recém-criado Estado da Guanabara²⁶, pautada na percepção dominante na época que via a favela como problema e como fruto da marginalidade social. Em mais uma tentativa de controle do governo, sob a direção do sociólogo Artur Rios, a Secretaria Especial de Recuperação das Favelas e Habitações Anti-higiênicas (Serfha), setenta e cinco associações de moradores foram criadas, entre 1961 e 1962 (Pandofi e Grynszpan, 2002). Apesar do incentivo às criações das associações de moradores pelo Estado, a marca deixada pelo governo Lacerda foi

²⁵ *A batalha do Rio de Janeiro* foi uma série de artigos publicados no Jornal Correio da Manhã em 1948 que traziam o debate em torno da favela, da cidade e do espaço urbano.

²⁶ O território atual do município do Rio de Janeiro se tornou estado da Guanabara entre 1960 e 1975.

à das remoções. Durante o governo de Carlos Lacerda muitas favelas foram erradicadas e suas populações removidas para periferia da cidade (Pandofi e Grynszpan, 2002). A partir da década de 1960 é inaugurado um período de remoções que terá seu apogeu nos anos de 1968 a 1975 do governo militar. Todavia, é também no início desta década que organizações faveladas aproximam-se do movimento das reformas de bases, em um momento de ebulição político-ideológico interrompido pelo golpe (Machado da Silva, 2002).

O filme *Cinco vezes favela* se insere neste momento em que o tom das políticas públicas era o das remoções efetuadas pelo governo de Lacerda - mesmo governo que prejudicava e perseguia as atividades promovidas pelo CPC - e a inserção e discussão através desses outros atores sobre a melhoria da condição de vida e participação política de seus habitantes. Além disso, era um contexto em que a favela começava a chegar ao cinema. Como reflexo de engajamento e militância política do período, a noção de favela como questão social emergiria no cenário cinematográfico, musical e teatral (Oliveira, Marcier, 2006). Pouco filmada até então, a favela, nos anos de 1960, não apenas permite ir ao encontro dessa cultura das “camadas populares”, como possibilita a construção de uma mensagem política, e por isso, será tematizada por outras produções tanto cinematográficas como teatrais (Bernardet, 1967). Junto com os sertões, este espaço miserável, inventivo, impotente e revolucionário foi sempre o *outro* de um “Brasil moderno e positivista”, cenário de obras consagradas da filmografia nacional dos anos de 1960 (Bentes, 2007, p. 242).

Antes do filme do CPC, Humberto Mauro já protagonizava a vida nos morros cariocas em *Favela dos Meus Amores* (1935), gravado no Morro da Favella, hoje Morro da Providência. Tal filme, cujas cópias se perderam²⁷, é um marco importante, segundo Alex Viany, por antecipar o neorealismo italiano, ao ser filmado na própria favela com a participação de seus habitantes, e por seu sentido popular, buscando construir um retrato do “povo” (Viany apud Bernardet, Galvão, 1967)²⁸. Mesmo contendo números musicais e não se desvencilhando do tom romantizado, distanciando, assim, de um realismo narrativo, o filme cai no gosto da intelectualidade de esquerda e é enaltecido por figurar um espaço geográfico e social de um lado da cidade até então não visto (Napolitano, 2009).

Os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), são marcos do cinema brasileiro que também tematizam a favela. O primeiro,

²⁷ As cópias deste filme foram perdidas no incêndio da Brasil Vita e pela ação do tempo (Napolitano, 2009).

²⁸ O filme se aproxima da linguagem da Chanchada ao trazer muitos números musicais, tendo o samba como base, entretanto, traz certo discurso sobre o social que aponta outro momento do cinema brasileiro que chegará até o Rio, Zona Norte de Nelson Pereira dos Santos (Napolitano, 2009).

que traz mais nítido a influência da vanguarda europeia do neorrealismo italiano, coloca a cidade como personagem principal, não tendo como locação apenas a favela, todavia, a narrativa se desenrola a partir do ponto de vista de seus moradores (Pinto, 2011). O segundo que, na época, não teve o mesmo sucesso de crítica e público que *Rio, 40 graus*, se afasta um pouco do neorrealismo e se aproximava de recursos do cinema convencional hollywoodiano ao utilizar o *flashback* como recurso narrativo, mas figura igualmente a favela a partir da saga de um sambista²⁹. Em 1959, esta reaparece sob o olhar do cineasta francês Marcel Camus em *Orfeu do Carnaval*³⁰, filme bastante criticado pelos cineastas brasileiros por ocultar a pobreza sob o primitivismo da vida simples da favela (Bentes, 2007)³¹.

O filme *Cinco vezes favela* dialoga com algumas questões presentes na época, como a questão da habitação, apresentadas a partir da dissociação dos interesses entre classe dominante e dominada. O favelado trazido pela maioria dos episódios do filme é o trabalhador explorado ou desempregado, cuja moradia está em risco por não ser o proprietário ou pelo perigo de desabamento. Dono de uma vida sofrida e lutando para sobreviver, o favelado é explorado tanto pelo dono do barraco ou pelo seu patrão e precisa se virar para conseguir se sustentar. Além disso, traz considerados personagens como imigrantes nordestinos, buscando emprego e casa, que encontram diversas dificuldades na vida da cidade. Está presente no filme a associação entre habitantes de favela e imigrante nordestino, que compõe esta categoria social desde o século XX, e que veio a ser desmistificada pelas pesquisas do final dos anos de 1940. Assim, o filme liga o problema de moradia à questão do emprego ou da pobreza, trazendo uma favela alienada que luta para sobreviver e que precisaria despertar seu potencial revolucionário para romper com a dominação que sofre. Diferente do filme *5x favela* que viria quase cinquenta anos depois, que mais do que trazer o cotidiano da favela, busca retratar a exploração a que o morador está submetido pela sua condição social. Transformar mais do que retratar a favela era o intuito do projeto que deu origem ao filme, o que pode ser visto de maneira explícita no episódio de Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo*, onde os favelados se rebelam contra seu explorador e vencem, em um final que reproduziu muitos dos desejos do cineasta.

²⁹ Mesmo sem sucesso na época do lançamento, posteriormente, o filme será valorizado pelos cinemanovistas.

³⁰ *Orfeu do Carnaval* ou *Orphée Noir*, como ficou conhecido o filme fora do Brasil, foi baseado na peça escrita por Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* de 1954.

³¹ Carlos Diegues tem duras críticas ao filme de Camus, acusa-o de ter deformado a peça *Orfeu da Conceição*, importante em sua formação. A sua indignação foi tão grande que decidiu montar um musical contemporâneo em parceria com Vinicius, porém, o plano foi interrompido pela morte do autor. Anos depois, baseado na peça, lança em 1999 o filme *Orfeu* (Viany, 1999).

Sem deixar de ser construída socialmente como um problema, as soluções propostas para o “problema da favela”, a partir da década de 1980, se afastam do pólo da remoção e se aproximam aos poucos do pólo da consolidação (Pandofi e Grynszpan 2002). Se anteriormente a discussão girava em torno da participação popular e da questão das habitações e remoções, a partir de 1990, com o aumento da violência e a presença mais forte do tráfico de drogas, o foco vira-se para a questão da insegurança transmitida pela favela. Para Leite (1998), nesta época ganha espaço a expressão, do jornalista e cronista Zuenir Ventura, “cidade partida” para se referir a cidade do Rio de Janeiro em contraposição à expressão “cidade maravilhosa”. A noção da cidade cindida ainda compõe a representação desta como território da violência que propaga insegurança para o resto da cidade, seus moradores, por sua vez, gravitam entre protagonistas da violência ou suas vítimas. A contraface da “cidade partida” foi a consolidação da metáfora da guerra, onde o debate na mídia voltou-se para a incapacidade do Estado de garantir a segurança pública (ibidem). O discurso imagético em torno da cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1990, liga-se a essas duas representações: ora os meios de comunicação traziam a “cidade maravilhosa” através de locais considerados cartões postais, onde a favela estava ausente, ora mostravam a sua face violenta onde se priorizava as imagens das favelas cariocas, reforçando o discurso da “cidade partida” (Leite, 1998). Assim, espaços da cidade vão ganhando visibilidade ou sendo omitidos dependendo do teor do discurso e postura que buscam sustentar. Como a representação dominante está atrelada a certa postura estatal, entre as décadas de 1990 e 2000, começam as políticas repressivas ao crime organizado. A relação do Estado com as favelas efetuava-se, principalmente, através da política da guerra contra o tráfico de drogas e acabava também por atingir seus habitantes. Desta forma, a favela ganha visibilidade negativa ligada ao tráfico e a violência, além de entrar em cena o debate em torno da exclusão social e da cidadania incompleta.

Neste mesmo período, um novo ator entra em cena: as Organizações Não-Governamentais (Ongs). Estas se tornam mais efetivas a partir de 1990, momento em que as favelas se tornam objetos de diversos projetos políticos visando à inclusão social e a diminuição dos efeitos da pobreza e violência (ibidem). As Ongs entram no território da pobreza e da criminalidade com o intuito de trazer seus moradores para o espaço público, tentando ser uma ponte entre a cidade partida, fazendo da cidadania sua bandeira. Seu discurso de penetrar nesses espaços, buscando romper com invisibilidade e exclusão destinadas a seus habitantes, acabam fazendo com que Ongs sejam centrais no processo de

tornar visível e afirmar a cultura percebida como sendo específica das favelas. Tal movimento soma-se a curiosidade em torno desse *outro* da cidade, a produção cultural que reivindica sua origem na favela passa a ser valorizada e se torna objeto de consumo para determinados setores da sociedade (Rocha, 2011). Dentro deste cenário, a inserção no mercado através do empreendedorismo social das Ongs se transforma na linha mais recente da militância política promovida por estas (Faria e Silva, 2011). Assim, a categoria favela ganha visibilidade positiva, sem perder a sua imagem negativa ligada ao tráfico.

Com relação aos meios de comunicação e do cinema, nos anos de 1970 e 1980, a favela está praticamente ausente, sua invisibilidade relativa é seguida por um ganho amplo de visibilidade (Hamburger, 2006). Em contexto de “censura forte, ‘milagre econômico’, consolidação da indústria de televisão e crescimento do mercado consumidor”, poucas são as favelas construídas pelo cinema em relação ao que estava por vir (ibidem, p.119). O cinema brasileiro recente reflete esse momento de fascínio pelo discurso do marginalizado que conquistam um lugar no mercado (Bentes, 2007). Tal fascínio que a pobreza e a violência despertaram no mercado consumidor divide espaço com outras formas de consumir a favela, que envolve a valorização do que seria sua “cultura original”. Se, antes, as favelas não poderiam ser vistas associadas aos clássicos cartões postais da cidade, estas passam a ser parte importante da indústria do turismo (Freire-Medeiros, 2009). Na Rocinha, em 2006, as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) contam com a transformação de casas em pousadas no topo da favela, além do projeto de melhorias da infraestrutura. No mesmo ano, por exemplo, a Rocinha se tornou, através de um projeto de lei, ponto turístico oficial da cidade do Rio de Janeiro e recebe cerca de 3.500 turistas por mês (ibidem). Outros empreendimentos turísticos surgem no mesmo período em outras favelas da cidade.

Diante deste cenário de ampla visibilidade da favela e de seu potencial diante de um mercado consumidor, é interessante notar que o discurso em torno das políticas públicas muda, pendendo cada vez mais para o tom da consolidação e melhorias da vida de seus habitantes. Tal deslocamento é mais efetivo quando a “política da guerra” cede lugar à “política de pacificação”, a partir de 2008. Não sem conflito e críticas, as Unidades de Polícia Pacificadora (UPP) são implementadas sob o discurso de integrar as favelas à cidade. Com o primeiro passo destinado a livrar esses territórios do tráfico armado, as UPPs foram efetivadas pelo governo estadual, porém, o seu segundo passo, que é o de garantir serviços básicos, através da UPP Social, não conta com a mesma receptividade por parte dos moradores (Leite, 2012).

O filme *5x favela: agora por nós mesmo* é um reflexo desta atuação das Ongs, da valorização da cultura que seria específica as favelas e da busca por integrar as duas partes da cidade através da inserção ao mercado formal. Sob o discurso de ser uma autorrepresentação, como já mencionada em sessão anterior, e procurando romper com a imagem negativa sobre a favela, o *5x favela* dialoga com filmes que trazem a guerra contra o tráfico como protagonista principal e se propõe a ser outro discurso. Os filmes *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) são frequentemente citados como a imagem da favela através da qual os diretores não se identificam, uma vez que não rompem com associação entre violência e favela. *Cidade de Deus*³², marco no cinema brasileiro de grande repercussão, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lúndi, enquadra a história do tráfico de drogas na Cidade de Deus a partir da narrativa de um inocente morador, e apresenta uma favela quase separada do resto da cidade, sem deixar de fora características como violência, brutalidade e pobreza. Baseada no livro homônimo de um ex-morador, Paulo Lins (1997), o filme promove-se como o testemunho da vida nas favelas cariocas, reforçando sua credibilidade quase documental ao ressaltar a presença de atores até então amadores oriundos das favelas. *Tropa de Elite*³³, filme de José Padilha, traz a rotina de policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE). Sem amenizar o tom de brutalidade e de violência do filme, a ficção aponta para uma relação entre o usuário de drogas, a guerra contra o tráfico, o bandido, as operações brutais e corruptas da polícia militar.

Dentre os documentários que marcaram o que seria o contexto contemporâneo da favela no cinema está *Notícia de uma guerra particular* dirigido por João Moreira Salles (1999), que visa traçar um olhar reflexivo para o problema da violência nas favelas que estampa os telejornais populares (Hamburger, 2006). O documentário, como o título explicita, trata da política de guerra contra o tráfico enquadrada como um conflito que atinge, principalmente, polícia, traficante e moradores de favelas. *Falcão, meninos do tráfico* (2006),

³² Através da parceria da Ong Nós do Morro, a ficção trabalha com atores amadores em parte do elenco e conta com a participação de Luciana Bezerra e Luciano Vidigal, *diretores dos filmes 5x favela: agora por nós mesmos*, na preparação do elenco

³³ Inspirado no livro *Elite da Tropa* cujos autores são André Batista, Rodrigo Pimentel e Luiz Eduardo Soares, publicado em 2006.

com uma linguagem distinta do documentário anterior, fala sobre a mesma guerra em que traficantes e policiais estão envolvidos, porém, a partir da perspectiva dos primeiros. O documentário foi realizado em parceria com a Central Única de Favelas (CUFA), seu fundador, Celso Athayde, e MV Bill. Procurando expor mais o universo violento dos integrantes do tráfico do que apresentar soluções, foi gravado em várias periferias do país ao longo de 1998 e 2006, utilizando vídeo digital em linguagem híbrida entre televisão e documentário (Hamburger, 2006)³⁴. Divulgado na televisão, ao ser exibido pela primeira vez no programa *Fantástico*, da emissora Rede Globo, o filme também conta com uma distribuição em DVD.

Na televisão, a favela também ganha seu espaço. Inspirado no sucesso do filme *Cidade de Deus*, a série *Cidade dos Homens* contou com quatro temporadas de 2002 a 2005 e foi exibida em 25 países. Com participação de boa parte do elenco do filme, a série, produzida pela Rede Globo, dá origem a outro filme homônimo lançado em 2007. Tanto o filme quanto a série trazem o cotidiano da favela através das aventuras de dois meninos, o tráfico não é mais o tema principal, ainda que esteja presente. A favela também começa a aparecer mais nas telenovelas: *Vidas Opostas* da Rede Record, entre 2006 e 2007; *Duas Caras* da Rede Globo, de 2008; e a novela *Salve Jorge* que também é um exemplo do espaço da categoria na televisão. Esta, de 2013, também produzida pela Rede Globo, tem parte da trama passada no Complexo do Alemão, de onde vem uma de suas personagens principais.

O filme *5x favelas: agora por nós mesmos* deu origem a mais duas outras obras que trazem os mesmos realizadores. O documentário *5x Pacificação* (2012) possui a produção da Luz Mágica e direção de Cadu Barcellos, Luciano Vidigal, Rodrigo Felha e Wagner Novais, além de ter contado com a colaboração de Luciana Bezerra, Manaíra Carneiro e Cacau Amaral. Diferente do primeiro filme, *5x Pacificação* é um documentário que procura pensar acerca da implementação das UPPs e, apesar de alguns problemas serem ressaltados, traz como conclusão a visão positiva de tal política pública. A série de televisão *Mais Vezes Favela*, exibida no canal Multishow, também tem como diretores Cadu Barcellos, Luciana Bezerra e Luciano Vidigal, e conta ainda com a produção de Carlos Diegues. Com a primeira temporada iniciada no final de 2011, a série busca retratar, num tom de comédia, o dia a dia da favela carioca.

³⁴ É preciso ressaltar que MV Bill participou da trilha sonora do *5x favelas: agora por nós mesmos*. Além disso, o documentário foi não só o primeiro trabalho de Rodrigo Felha, dirigiu um dos episódios do *5x favelas*, quanto foi onde ele aprendeu a filmar em uma época que não tinha oficinas audiovisuais na Central Única de Favelas (CUFA).

A especificidade da favela esteve presente no discurso tanto de quem quer sua remoção ou sua inclusão ao resto da cidade. O filme *5x favela: agora por nós mesmos* explora essa visão da favela como o lugar que é diferente e dono de uma cultura particular, cujos habitantes têm acesso desigual à malha urbana que o circunda. Apesar da mudança do grau e do tipo de visibilidade que a categoria favela ganha com o tempo, algumas características ainda compõem sua imagem, seja ela produzida dentro ou fora desses espaços, por pessoas que cresceram neles ou não. A visão da cidade e da particularidade do modo de vida da favela está presente no filme *5x favela* de 2010. O modo como é promovido também reflete esse cenário, o filme entra no mercado sob a propaganda “por nós mesmos”, ou seja, realizado pelas próprias pessoas que viveram naquele local, o que imprime um caráter documental e de testemunho ao filme de ficção. A favela ainda é representada como um espaço da falta; falta oportunidade, educação, dinheiro, mas, apesar deste espaço adverso, seus habitantes conseguem dar a volta por cima com alegria, ou seja, em certo sentido, a favela continua como local que produz adversidade aos seus moradores. A versão “por nós mesmos” do *5x favela* não se distancia de certas características presentes em outras obras que trazem esta categoria social como tema: retratada como lugar alegre e positivo, apesar da pobreza e da violência, cujo maior valor seria seus habitantes.

A imagem da favela onde sobressai sua característica positiva ganha cada vez mais espaço em obras cujo intuito é mostrar o dia a dia de seus habitantes, muitas vezes com humor, tal como a série e o filme *Cidade dos Homens* ou a série *Mais vezes favela*. O tráfico de drogas não é mais o tema principal, como no filme *Cidade de Deus* ou nos documentários *Falcão: meninos do tráfico* e *Notícias de uma guerra familiar*, ainda que não deixe de estar presente, seja representado indireta ou diretamente. Desta forma, a imagem de tal categoria social foi criada e recriada, sendo apropriada de diferentes formas ao longo dos anos, onde características alteraram-se e se mantiveram, compondo diversas faces que desencadearam variadas ações e posturas por parte dos atores sociais que travaram relações com ela.

Capítulo II

Cinco vezes favela: a favela politicamente experimental do CPC da UNE



Figura 2.1: Cartaz do filme *Cinco Vezes Favela*.

2.1 – Centro Popular de Cultura: estrutura e dinâmica

Cinco vezes favela, filme produzido pelo Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes, foi lançado em 1962 e é formado por cinco curtas-metragens com média de vinte minutos cada: *Um favelado*; *Zé da Cachorra*; *Couro de gato*; *Escola de samba alegria de viver*; *Pedreira de São Diogo*. Dirigidos, respectivamente, por Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman, nomes estes que comporiam o movimento, posteriormente, denominado de Cinema Novo.

Apesar do episódio *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, ter sido produzido de forma independente em 1961 e de ser apontado por Leon Hirszman como a fundação do filme *Cinco vezes favela*, este projeto nasce dentro do centro de cultura da UNE. Assim, para analisá-lo é interessante entender os objetivos, os debates e a dinâmica do Centro Popular de Cultura. O CPC era um movimento político que integrava, principalmente, estudantes, intelectuais e artistas que tomavam para si a responsabilidade de atuarem junto às “classes populares” para transformar politicamente o país. O centro da UNE era composto por um grupo heterogêneo, cujo ponto em comum era a preocupação de dar conta dos desafios políticos da época através de uma arte que envolvesse e conscientizasse o “povo” de seu papel revolucionário (Domont, 1990).

A data de fundação do centro de cultura da UNE não é consensual. O historiador Thiago Faria e Silva (2011) defende que seu início se deu desde a data da elaboração da peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*, montada em meados de 1960. Outras referências apontam a data da primeira dotação orçamentária, agosto de 1961, ou o início do mandato do primeiro diretor executivo, dezembro de 1961, como começo das atividades do CPC (Faria e Silva, 2011). Segundo o Relatório do Centro Popular de Cultura, a sua fundação data de março de 1961 (apud Barcellos, 1994). Os principais atores de sua criação são: Oduvaldo Vianna Filho, responsável pelo Departamento de Teatro e que protagonizou o episódio dirigido por Carlos Diegues; Leon Hirszman, coordenador do Departamento de Cinema e um dos diretores do filme; Carlos Estevam Martins, sociólogo e diretor do CPC na época da elaboração do filme, além de ter desenvolvido um dos roteiros ao lado de Carlos Diegues. A associação entre os três começa com a peça *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar*. Oduvaldo Vianna Filho, vindo de uma dissidência do Teatro Arena³⁵, decidiu escrever a peça, para isso,

³⁵ Fundado em 1955, pela primeira turma da Escola de artes Dramática, o Teatro de Arena nasce a partir da crítica ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e se constituiu em um importante movimento para a dramaturgia nacional. Opondo-se à estrutura comercial deste último e ao predomínio do repertório europeu, o Arena constitui

dirigiu-se ao Instituto de Estudos Brasileiro (ISEB) com o intuito de compreender melhor a noção de *mais-valia*. No ISEB conheceu Carlos Estevam Martins que iniciava sua carreira de sociólogo (Berlink, 1984). A peça também contou com a participação de Leon Hirszman que selecionou e editou imagens sobre trabalho e os perigos da guerra (Hirszman em entrevista a Viany, 1999).

A partir deste encontro e da concepção, compartilhada pelos três, de fazer um teatro servindo a conscientização política, surgiram as ideias que culminaram com a fundação do CPC. Então, à recém-eleita diretoria da UNE, com Aldo Arantes na presidência, é proposta a realização de um curso de história da filosofia, no auditório da instituição, como continuação da experiência da peça. A UNE aceitou tal projeto e, com o desenvolvimento do curso, que chegou a ter 800 alunos, os contatos se prolongaram para a criação do CPC, que recebeu salas da instituição, além de utilizar seu auditório (Berlink, 1984). Carlos Diegues coloca a eleição de Aldo Arantes à presidência da UNE como um fator importante para a criação do CPC, visto que ele foi eleito, em um momento único de união do movimento estudantil, através de uma aliança entre forças antagônicas onde já estava presente, no Rio de Janeiro, a defesa de uma cultura nacional-popular como meio de ação política (Entrevista concedida a Barcellos, 1994). Os integrantes do centro da UNE formaram um grupo, até certo ponto, heterogêneo, com influência dos católicos de esquerda, dos membros do Instituto Superior de Estudos Brasileiro (ISEB) e da ala envolvida com o Partido Comunista do Brasil, principalmente, dialogando com o Comitê Cultural do PCB. Desta maneira, o CPC reuniu artistas, estudantes e intelectuais de esquerda com diferentes posicionamentos políticos e teóricos em torno do objetivo comum de politizar o “povo” através da cultura.

O Centro Popular de Cultura, segundo seu Regimento Interno, de oito de março de 1962, era o órgão cultural da União Nacional dos Estudantes dotado de autonomia administrativa e financeira. Ferreira Gullar³⁶ ressalta a importância da associação com a UNE para desenvolver uma atividade cultural, política, não comercial e que buscava se estender às “massas” (Depoimento concedido à Domont, 1990). Mas a relação entre ambos não se fazia

um grupo teatral que buscava atingir um público afastado do teatro e procurava expor obras nacionais e mais politizadas por pensar esta forma artística como algo mais do que simples entretenimento. Oduvaldo Vianna Filho, após passar pelo Rio de Janeiro com a peça *Eles não usam Black-tie* e *Chatuba F.C.*, rompeu com o Teatro de Arena por ver nele um meio ineficiente de atingir o público popular e de conglomerar um número reduzido para sua produção, em busca de uma experiência mais eficaz para conscientizar as classes populares (Berlink, 1984; Souza, 2002).

³⁶ O poeta Ferreira Gullar foi uma figura importante dentro do CPC, assumiu a direção deste na fase de autocrítica da postura do centro da UNE (fato que discutirei mais adiante) e o dirigiu até seu encerramento.

sem ambiguidades, pois, ao mesmo tempo em que o órgão pertencia a UNE, esta não o controlava. Ferreira Gullar fala sobre a autonomia do CPC:

Era uma coisa autônoma ligada à UNE. Oficialmente, o CPC sempre aparecia como sendo um órgão da UNE, mas ele tinha autonomia relativa dentro da UNE. Não era a UNE que orientava o CPC. Era uma aliança uma coisa que orientava às duas partes. (...) mas na verdade era desenvolvida, na verdade, por nós, que não tínhamos nada a ver com a UNE (...). (Em entrevista a Barcellos, 1994, p.214-215).

Conforme o movimento estudantil se segmentava, entre 1961 e 1964, e a divisão política se expressava na UNE, aumentavam as tensões entre o CPC e a própria instituição estudantil, o que levava a uma maior pressão para subordinar o órgão de cultura a UNE. Mesmo com a tensão entre as duas organizações, não houve censura ao órgão de cultura, nem a tentativa de sua dissolução, devido ao seu sucesso nacional, que promovia a própria UNE. Além disso, esta não conseguiria outro grupo com saber técnico-artístico para substituir os membros do CPC (Berlink, 1984).

Ainda segundo Berlink (ibidem), diante desta contraditória relação com a UNE, o CPC precisou ter uma organização formal definida e operar enquanto uma empresa prestadora de serviços, o que possibilitou sua autonomia, porém, dificultou seus recursos financeiros que, em sua maioria, não vinham da UNE. Para Ferreira Gullar, a tentativa de gerir o órgão cultural, diante da necessidade de pagar os participantes que ficavam, por vezes, trabalhando o dia inteiro, não deu certo: “Vez ou outra o CPC recebia ajuda financeira via UNE. Mas, à medida que ele foi se desenvolvendo, surgiu a ideia de fazê-lo funcionar como uma empresa. O certo é que essa tentativa de transformar o CPC em empresa não deu certo. E a verdade é que ninguém recebia dinheiro algum.” (Entrevista concedida a Barcellos, 1994, p. 214). É importante salientar que, apesar da conclusão do Ferreira Gullar acerca do insucesso de gerir o CPC como uma empresa, algumas atividades foram pagas, embora a quantia de alguns pagamentos fosse considerada baixa.

Os recursos financeiros do CPC, além de não serem constantes, eram insuficientes diante da expansão de atividades que queriam atingir (Berlink, 1984). Ao longo de todo *Relatório do Centro Popular de Cultura* (apud Barcellos, 1994, p.441-456), documento de caráter revisionista das atividades desenvolvidas no período de dois anos e meio, é frequente o relato sobre as dificuldades financeiras e suas consequências enfrentadas pelo órgão. Buscavam-se trabalhos permanentes realizados por profissionais pagos, porém, diante das dificuldades financeiras, tal plano inicial não conseguiu ser mantido, levando a basear-se

ainda mais no trabalho voluntário: “As deficiências levaram à suspensão de certas atividades e redução na intensidade de outras. (...) A falta de previsão de recursos impede qualquer planejamento a longo prazo e conduz à inevitável improvisação nos trabalhos”. (ibidem, p. 443-443).

A escassez do recurso financeiro fica clara no convite feito a Eduardo Coutinho para assumir o cargo de gerente de produção do filme *Cinco vezes favela*: “O Leon me disse: ‘Olha, a gente vai começar um filme daqui a três dias, mas não tem gerente de produção. E essa função é a única que a gente pode pagar. Pouco, mas pode pagar’” (ibid., p. 182-183). O filme *Cinco vezes favela* foi produzido com parte do recurso viabilizado pela Fundação Cultural de Brasília, na qual trabalhava Ferreira Gullar, que também serviu para gravação do long-playing *O Povo Canta*³⁷ (Barcellos, 1994; Berlink, 1984).

A estrutura organizacional do CPC contava com uma Assembleia Geral que discutia a política geral e elegia o Diretor Executivo e os coordenadores dos departamentos. Havia o Conselho Diretor, órgão executivo que subordinava os departamentos, formado pelos coordenadores e presidido pelo Diretor Executivo. Entre 1961 e 1962, período de elaboração do filme *Cinco vezes favela*, o Diretor Executivo foi Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC. Os departamentos iniciais do Centro foram o de Teatro e o de Cinema. Posteriormente, foram criados os departamentos de Música, Arquitetura, Artes Plásticas, Administração, e por último o de Alfabetização para Adultos e de Literatura. Com relação ao Departamento de Cinema, coordenado por Leon Hirszman, foi produzido pelo Centro o filme *Cinco vezes favela* e um documentário: *Isto é Brasil*, elaborado durante a *Primeira UNE – Volante*³⁸ (ibidem), além da produção do filme de Eduardo Coutinho, interrompida diante do golpe militar, projeto que foi posteriormente retomado e lançado em 1984, o filme *Cabra Marcado para Morrer*.

Mesmo com esta organização formal, com alguns funcionários que eram pagos e com a prestação de alguns serviços mediante pagamento, como os shows em faculdades, sindicatos e comícios para políticos, era fundamental para a concretização das atividades do CPC o trabalho voluntário e a sua dinâmica coletiva de trabalho. Depoimentos de diversos membros do órgão relatam o caráter coletivo e intenso da participação dentro do CPC, pois as decisões eram tomadas após longas discussões. A partir de tal dinâmica de trabalho também é realizado

³⁷ Long-playing compacto foi lançado em julho de 1962, composto pelas faixas: *Canção do Subdesenvolvimento*, *Canção do trilhãozinho*, (ambos de C. Lyra, F. de Assis), *João da Silva* (B. Branco), *Zé da Silva* (G. Marcondes, A. Boal), *Grilheiro vem, pedra vai* (R. de Carvalho).

³⁸ Excursão que levava diversas atividades do CPC por todas as capitais do país, com duração de três meses, cujo objetivo era o contato entre a liderança estudantil e as bases universitárias, operárias e camponesas do Brasil.

o filme *Cinco vezes favelas*, elaborado a partir de uma estrutura pautada numa postura compartilhada de troca e aprendizado. Misturam-se na equipe dos episódios os novatos, diretores dos filmes, e os cineastas mais experientes como Nelson Pereira dos Santos³⁹ que já tinha *Rio 40 graus* (1955) e *Rio zona norte* (1957) no currículo, assim como Ruy Guerra recém-saído da realização de *Os Cafajestes* (1962).

Porque aí o CPC, o Centro Popular de Cultura, de certa maneira, atraiu pessoas que estavam pensando coisas afins, que estavam querendo fazer coisas em conjunto, que estavam de certa maneira dando força uma para outra. O centro Popular de Cultura atraiu, principalmente algumas pessoas e veio formar outras, que seriam cineastas (...) Porque o negócio era o seguinte: apresentava-se o roteiro, discutia-se o roteiro, e aquele que fosse escolhido, pronto, a gente concentrava-se esforços para formar uma equipe, conseguir uma coisa ou outra, um apoio.(Hirszman em entrevista a Viany, 1999, p. 288-289).

Segundo Carlos Diegues, houve muita discussão para que o filme *Cinco vezes favela* nascesse. Com o CPC já fundado, surge a ideia de fazer um filme, porém, faltava decidir qual. A primeira grande discussão, segundo o cineasta, foi em torno do tipo de filme para se fazer. Parte de Leon Hirszman a ideia de aproveitar o filme já realizado por Joaquim Pedro, *Couro de gato*, e dar oportunidade a mais quatro diretores. Tudo era discutido em longas reuniões, o projeto do filme foi aprovado em assembleia, os diretores foram escolhidos por votação, os roteiros não só foram escolhidos, como discutidos coletivamente. No entanto, embora os roteiros fossem escolhidos e discutidos em conjunto, houve respeito às decisões de cada diretor. Assim, podemos perceber em cada episódio não apenas a presença da postura assumida por eles enquanto membros do CPC, como também, as aspirações de seus diretores. “O roteiro era discutido coletivamente, mas não havia sanções, nem censuras radicais. (...) Não havia isso, cada um cuidou do seu filme como bem entendeu, agora, sujeitando o roteiro a discussões de todos (...). Mas não havia e não houve imposição.” (Diegues em entrevista à autora).

O filme *Cinco vezes favela* foi distribuído por todo o Brasil, mas segundo relatório do CPC e para alguns membros do órgão que participaram desta produção, o resultado foi aquém do esperado com relação ao público e ao retorno financeiro. É preciso notar que o retorno

³⁹ Faz-se interessante salientar a importância de Nelson Pereira dos Santos para os cineastas que no início da década de 1960. Nelson Pereira dos Santos não só é frequentemente citado por eles em entrevistas como sendo o marco inicial do Cinema Novo, como também está envolvido nas primeiras produções de tais cineastas. Recém-saído da edição de *Barravento*, primeiro filme de Glauber Rocha, se envolveu na edição do episódio *Pedreira de São Diogo*, do Leon Hirszman.

financeiro almejado seria destinado para promoção de outras atividades do CPC, como aconteceu com o dinheiro da venda do long-playing *O Povo Canta*, considerado um sucesso tanto do ponto de vista financeiro, quanto artístico e político⁴⁰. No relatório do CPC há um balanço dos frutos colhidos com o filme, relacionando as dificuldades em atingir os objetivos pretendidos ao cenário do cinema brasileiro da época.

Cinco vezes favela, como realização tanto artística como econômica, foi fruto da ingenuidade do CPC da UNE em sua fase inicial. O cinema brasileiro não tem praticamente nenhuma espécie de proteção. A distribuição e a exibição carregam o dinheiro. A produção pouco recebe. Sem garantias de espécie alguma, o produtor é obrigado a realizar filmes de garantido sucesso comercial para sobreviver. (...) Não existe a tradição do filme, do cinema, que estabelece o diálogo com as grandes massas colocando uma visão do mundo, assumindo posições éticas. Pecando artisticamente e culturalmente, *Cinco vezes favela* teria que fracassar comercialmente. Esse fracasso é episódio que faz parte do lento processo de subir à massa, de assumir a coletividade. (apud Barcellos, 1994, p. 452-453).

Ingenuidade é uma característica atribuída à época e ao filme nas falas dos membros do CPC. Na citação acima, ela é associada à crença de que o filme poderia conseguir espaço diante do público e do cenário comercial. É interessante notar que com os passar dos anos o filme e seu projeto político vão estar cada vez mais ligados ao adjetivo ingênuo. A visão de mundo que respaldava, nos anos de 1960, um projeto político de nação baseado na conscientização das classes populares através da arte é percebido como algo datado e idealista, inclusive por alguns estudiosos, como podemos perceber na pesquisa de Maria Beatriz Domont, que vai se referir ao CPC e seu projeto político como: “a tarefa de 'construção de nação' era bem mais complexa que a ingenuidade política e literária da arte popular” (1990, p. 38-39). De maneira geral, o contexto histórico de 1960 é descrito, pelos diretores do filme, como um cenário em que predominava uma crença que super estimava o real poder da ação política promovida por eles, o que leva a uma reavaliação de seus episódios destacando o tom de inocência herdado da própria época.

2.2 – Uma diretriz em formação: nacional-popular e arte política.

⁴⁰ Segundo depoimento do músico Carlos Lyra, membro integrante do setor de música do CPC, o disco *O Povo Canta* vendeu muito e todo o dinheiro proveniente das vendas foram cedidos ao órgão (Domont, 1990). O relatório do CPC também menciona o sucesso da primeira edição, com uma tiragem de 11 mil discos, com planos para novas edições.

O relatório do CPC, elaborado com o intuito de revisar a postura do órgão, apresenta como motivos da sua criação, o fato de artistas e intelectuais terem tomado consciência da necessidade de atuar na “luta ideológica que se trava no seio da sociedade brasileira”. Assim, o Centro da UNE tem como objetivo aprofundar “o conhecimento e a expressão da realidade brasileira” através da arte e da cultura destinadas ao “povo”, se utilizando das formas que consideram mais acessíveis às “grandes massas” para despertar a sua consciência política (apud Barcellos, 1994, p. 441). Essas motivações estão ligadas ao debate em torno de uma cultura nacional-popular presente na época, da qual, em certo sentido, a própria fundação do CPC é seu reflexo, ao mesmo tempo em que este contribui para discussão. Segundo Ferreira Gullar:

Ora, há muitos conceitos de cultura popular. O CPC tinha uma teoria de cultura popular no sentido de cultura revolucionária. Era popular, porque era cultura para o povo, mas o sentido básico era a transformação da sociedade. (...) se queria levar para o povo uma arte capaz de ajudá-lo a transformar a sociedade. (Depoimento concedido a Barcellos, 1994, p. 217).

Diante de um quadro de efervescência política e cultural, artistas e intelectuais engajaram-se na luta por conduzir a transformação da sociedade brasileira, ligando intimamente arte, política e ciência (Ridenti, 2000). A defesa pela participação política e cultural levou artistas e intelectuais à discussão e ao ingresso em movimentos de cultura popular (Bernardet, Galvão, 1983). Para Renato Ortiz, o CPC da “ideologia nacionalista que transpassava sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais”, e a proposta de organização chamada de “cultura popular” se insere dentro dos limites de um momento histórico específico (1994, p. 69).

Neste momento, “popular e nacional são faces da mesma moeda” e o CPC discute ambas dentro da chave da alienação e da tomada de consciência (ibidem, p.75). Relatado como um período de grande esperança na mudança social, em que a “cultura popular” era percebida como um caminho vital para tomada de poder e transformação da sociedade, o conceito de alienação mistura-se com o nacionalismo e a consciência de nação sobreposta à de classe (Ridenti, 2000; Domont, 1990). Segundo Carlos Diegues:

(...) Dado novo que surge na cultura dos anos 60 é a introdução da luta política, da luta pelo poder, em suma. É a cultura participando da luta pelo poder, (...) a cultura (...) que se nega como manifestação secundária da

sociedade e assume um papel de transformação da sociedade. (A questão básica dos anos 60) é saber “quem é politizado, quem não é politizado?” (...) Quem é que está a fim de uma cultura que participe da luta pelo poder (...)? Quem é que quer se alienar dessa luta pelo poder? É o momento do Brasil (...) a sensação que eu tinha é que eu podia tudo, não havia nada que me impedisse de nada (...) não tinha limites (...). Uma outra característica (deste momento) – a primeira é a politização – é a onipotência absoluta. (apud Bernardet, Galvão, 1983, p 155).

É importante ressaltar o caráter de um órgão em formação, com posturas diversas defendidas por seus membros. Desta forma, o CPC não tinha uma política de ação prévia, consensual ou centralizada. Suas diretrizes eram constantemente debatidas, reformuladas e contestadas. Carlos Diegues, em entrevistas a Maria Beatriz Domont (1990), enfatiza o equívoco em torno do CPC ser apontado como um órgão ideologicamente muito organizado, e relembra que as divergências e dissidências logo começaram a aparecer. A questão em torno do conceito de cultura popular, sua falta de definição e sua ligação com uma postura artística e política, tem íntima ligação com o surgimento do CPC e seu desenvolvimento. Carlos Lyra conta os conflitos em torno do nome do órgão, que seria Centro de Cultura Popular, o que revela diferentes posicionamentos em torno de cultura popular e identificação com o “povo”:

Você vai ver que até o nome do CPC mudou por minha causa, em virtude dessa história de Centro de Cultura Popular, como ia ser anteriormente ou de Centro Popular de Cultura: a popularização da cultura. (...) As pessoas que estavam lá eram de classe média, mas havia uma tendência de todos se transformarem em verdadeiros operários. Era assim que a linha mais radical pensava. E eu, na minha sinceridade, fui contra a isso. (...) Eu sou um homem de classe média. Eu não vou fazer cultura popular, porque não sou crioulo de morro. (...) Eu adoro música de crioulo, mas eu vou mexer nela e transformá-la. Ela vai ser matéria prima para o meu trabalho. (Entrevista concedida a Domont, 1990, p.153-154).

Seus membros estavam convictos de que a cultura pode ser usada como instrumento de conservação ou de transformação social. Segundo Carlos Diegues, a postura defendida partia do ponto de vista que a sociedade estava dividida em classes sociais, em que a “classe dominante” também era quem controlava culturalmente. Diante disso, era preciso inverter essa posição com a ascensão da “cultura popular”, tendo como referência o que era nacional. Havia um consenso diante da necessidade de ascender à cultura dita do “povo”, como meio deste tomar o poder, porém, não chegaram a uma definição consensual do que era a cultura nacional-popular, ou seja, de qual era o caráter nacional e popular da cultura brasileira. .

Ferreira Gullar chama a atenção para a ausência de uma teoria muito fundamentada que guiasse o debate e as ações da época:

Nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que deveríamos valorizar a cultura brasileira, que deveríamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira. (apud Ridenti, 2000, p.128).

Assim, a cultura nacional-popular era um projeto pouco definido em suas ações e organização, mas o conceito nacional-popular⁴¹ era caro ao período e guiava distintos movimentos que, de modo geral, supunham uma postura em prol do resgate do próprio Brasil através de uma cultura politizada.

Dentro do Centro da UNE o significado de “cultura popular” se modifica sem perder a perspectiva da cultura como meio de ação política, tornando-se a postura de instrumentalização da arte cada vez mais hegemônica. Essas ideias, que tinham como principal teórico e representante Carlos Estevam, baseavam-se em um determinado conceito de cultura visto a partir da perspectiva de uma sociedade de classes e da sua diferenciação entre dois tipos, a alienada e a desalienada. Dentro da sociedade de classes, em que uma minoria precisa fazer com que seus interesses pareçam os de todos, a cultura alienada serve para manutenção da dominação de uma classe sobre outra, ao iludir e dar uma falsa consciência ao homem sobre a realidade que o cerca (apud Berlink, 1984). A “cultura desalienada de vanguarda” e a “cultura popular”, definidas por Estevam, são formas de resposta à cultura alienada.

A “cultura popular” é composta pelas manifestações culturais e artísticas, elaborada espontaneamente pelo “povo”. A primeira é produzida pela vanguarda artística e intelectual que, segundo Estevam, espera abrir a perspectiva dos homens e esclarecê-los pelo simples fato de retratar através da arte as contradições da vida social. No entanto, esta postura de testemunhar imparcialmente as contradições sociais, registrando-as passivamente para deixar à disposição do público interessado, é ineficaz para ele, uma vez que a distância entre a classe

⁴¹ Alguns autores escrevem sobre a relação deste debate sobre cultura nacional-popular no Brasil da década de 1960 com o conceito de Antonio Gramsci, como M. Chauí (1984) e M. Souza (2002). Apesar de M. Sou apontar que o autor era ainda desconhecido entre os militantes da época, cabe notar que Carlos Diegues aponta em entrevista a leitura de Gramsci, assim como de outros autores, como fundamento para as ideias do momento. Se era ou não lido, com algumas ressalvas e sem influência direta, as ideias da nacionalização e a popularização das formas artísticas levanta por intelectuais e artistas da década de 1960 se aproximam do conceito nacionalista e da cultura popular presente nas teses de Gramsci, caminho contra hegemônico que “reinterpreta o passado nacional sob perspectiva popular”, debate aprofundado por M. Chauí (1984, p.19).

da vanguarda artística e o “povo”, impossibilita a comunicação entre ambos. Já a “cultura popular revolucionária”, atua como força de caráter cultural que leva “as massas” a tomar consciência de sua situação social. Ela difere da cultura feita *pele* “povo” e das suas expressões artísticas, que são percebidas como espontâneas por não refletirem sobre a vida social, não podendo, assim, ser um meio de produção de consciência política. Entretanto, para Estevam, as formas artísticas *do* “povo” não apenas podem se transformar em um meio para a politização deste, como devem ser utilizadas pela “cultura popular revolucionária” para que sua comunicação se torne mais efetiva.

Deve-se notar que alcançar “as massas” através de formas artísticas populares, não significava expressar o que é elaborado pelas “classes populares”, e sim, utilizar-se de elementos da cultura que vem dela como meio para melhor transmitir informações e conhecimentos sobre a realidade brasileira que levassem a sua desalienação (Bernardet, Galvão, 1983). Assim, a arte popular revolucionária do órgão da UNE é feita *pele* “povo”, segundo Estevam, porque quem a produz são artistas que escolheram pertencer ao “povo”. Tal postura só é possível pela concepção de “povo”, já mencionado anteriormente, que abrangia tanto a “classe revolucionária”, que era a própria “camada popular” explorada, como outras classes que fazem parte de sua composição pela “adoção consciente da ideologia revolucionária” (Estevam apud Bernardet, Galvão, 1983, p. 141).

Uma arte *sobre* e destinada a esta “camada popular” não levantava profundos dissensos dentro do CPC. Os grandes debates estavam em torno de como atingi-la, de como fazer com que esta arte seja *para* o “povo”. Carlos Estevam não foi o único teórico ou dirigente do centro da UNE, nem foi o único a teorizar sobre a cultura popular, mas os principais debates giraram em torno, seja contra ou a favor, de suas ideias. No mesmo ano em que Carlos Estevam Martins redige *Por uma arte popular e revolucionária*⁴², período em que o órgão busca se expandir para outros lugares do Brasil, Cezar Guimarães e Arnaldo Jabor também se propõem a escrever e pensar sobre o tema. E, tal como Estevam, buscavam pensar em como construir uma política cultural de esquerda, inserindo o viés socialista no debate da cultura popular (Farias e Silva, 2011). Todavia, a postura assumida por Carlos Estevam, vista como mais fechada por outros integrantes, se faz importante neste trabalho por sua relação com o filme *Cinco vezes favela*. Ele foi o dirigente do Centro na época de produção do filme e participou do desenvolvimento de um dos episódios.

⁴² Publicado em março de 1962 pela revista Movimento, posteriormente publicado com o título de *Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura*, no periódico *Arte em Revista* de 1979, se torna para a historiografia brasileira dos anos de 1980, o resumo da postura do CPC, como critica Souza (2002).

A radicalização das ideias defendidas por ele, baseada na instrumentalização da arte, promove debates e conflitos, principalmente, dentro do Departamento de Cinema, que culminam na saída de alguns integrantes, após as suas críticas destinadas ao *Cinco vezes favela*, no dia do lançamento. O ponto central do conflito está ligado à subordinação da arte ao objetivo político, uma vez que a “arte popular revolucionária” de Estevam se colocava como a única que, de fato, era política e que só poderia ser conseguido com a limitação da liberdade de criação do artista. Segundo Carlos Diegues esses conflitos estiveram presentes ao longo de todo o filme, no entanto, não houve nenhuma forma de censura dentro do CPC, o que ocorreu foi a radicalização da postura que percebia a produção artística como um simples instrumento político, que ganhou forças aguçando uma crise que acaba na dissidência de alguns integrantes. Devido a postura mais fechada de Estevam, surge a necessidade de encontrar um dirigente mais ameno e distante dos conflitos entre os membros do CPC, Ferreira Gullar é então escolhido para o cargo e começa uma fase de revisar a postura e ações realizadas até então, preocupado em revalorizar “o trabalho artístico, tentando recuperar os padrões de qualidade” que é interrompida pelo golpe militar de 1964 (Gullar depoimento concedido a Barcellos, 1994, p. 216).

É preciso notar que as diferentes posturas sobre a arte e sobre o que era a cultura popular sempre estiveram presentes desde o início do CPC, mesmo no momento em que seu dirigente desenvolve, junto com Carlos Diegues, o roteiro de um dos episódios. Todavia, com a radicalização das posições, o próprio Estevam critica o filme como um todo, inclusive o curta-metragem que ajudou a desenvolver, e renega alguns episódios. O que estava em jogo não era a questão da cultura como meio para a desalienação das “camadas populares”, mas em como fazer isso. Estevam defendia que era preciso manter as “formas tradicionais e convencionais da arte popular” dando a ela um novo conteúdo, ou seja, um conteúdo político. Enquanto para Carlos Diegues, a liberdade de expressão do artista levava à exposição de diferentes maneiras de perceber o mundo, o que daria ao “povo” opção de escolha, em vez da imposição de um ponto de vista apresentado como sendo o único verdadeiro (Bernardet, Galvão, 1983). Acreditava-se que o “caráter científico” do método que o Centro da UNE procurou seguir, sedimentado, segundo Leon Hirszman, desde a peça *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, dava segurança para compreender o mundo ao afastar as impressões pessoais do cotidiano (apud Bernardet, Galvão, 1983). Tal método, que fazia com que as posturas ideológicas do CPC fossem legitimadas como verdades científicas, não combinava com o respeito à liberdade de expressão do artista, defendido pelos diretores, mesmo os que não

romperam com o Centro, que prezavam a manifestação pessoal dentro da arte como possibilidade de arte política.

Segundo Diegues, a maioria dos membros dissidentes era do Departamento de Cinema, pois, para estes, era fundamental certos aspectos da produção artística, devido a influência das ideias, sobretudo europeias⁴³, do “cinema de autor”. Além disso, o movimento do Cinema Novo já ganhava traços mais nítidos, fora do CPC, enquanto uma afirmação coletiva de algo novo dentro do cinema brasileiro. O Cinema Novo, que começa a se delinear na mesma época que o CPC, trava inicialmente uma relação harmoniosa com o órgão e, posteriormente, as posturas vão se tornando inconciliáveis. O “cinema de autor”⁴⁴ reforçará a centralidade da figura do cineasta na individualidade de estilo e liberdade de criação do diretor, sem se distanciar do engajamento político. O estilo autoral não se contrastava com a ação política, pelo contrário, era revolucionário uma vez que temas e problemas nacionais eram abordados de maneira distanciada das tradições comerciais. O “método de autor” seria o caminho para a construção de um cinema como expressão da cultura nacional (Rocha, 1963). Assim, o rompimento se dá diante da existência de um outro movimento coletivo que se distanciava da defesa de uma arte política como destituída de influências. Tal ruptura acontece após as críticas feitas por Estevam ao filme *Cinco vezes favela* no dia de seu lançamento, assim como a outras obras elaboradas fora do órgão da UNE, como *Porto das Caixas, Barravento*⁴⁵, mas que eram caras aos diretores do *Cinco vezes favela*.

Dentro deste cenário de conflitos em torno do papel do artista e da própria arte, Carlos Diegues define o projeto *Cinco vezes favela* como estando intimamente ligado aos princípios do órgão da UNE: “é preciso dizer, de saída, que não destacamos o filme do CPC por outro motivo que não seja o de ser um filme do CPC (...) é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos” (apud Berlink, 1984 p. 31). “Um filme do CPC”, essa também é a definição de muitos dos

⁴³ O movimento que daria consistência ao Cinema Novo dialoga com diferentes vertentes cinematográfica europeia, como “montagem soviética, o surrealismo, o neorealismo italiano, o teatro épico de brechtiano, o cinema direito e a *Nouvelle Vague* francesa”, no entanto, esta inspiração não lhe serve em caráter de cópia, e são, por vezes, também criticados como modelos inadequados para dar conta da realidade brasileira, uma vez que o que estava como centro da discussão era compor um cinema nacional, estética e politicamente (Stam, 2003).

⁴⁴ Inspirada pela “política dos autores” cunhada pelos críticos da revista *CaheirsduCinéma* que valorizava o diretor como artista criativo que deveria gozar de liberdade para criar, e que o ato de filmar de cada cineasta como algo particular através da ideia da “Câmera caneta” (Stam, 2003). A defesa do “cinema de autor” era qualificada por Glauber Rocha como revolucionária por se contrapor ao cinema produzido pelo simples entretenimento, mas se distanciava da política dos autores franceses, já que o que estava em foco não era apenas a subjetividade individual do cineasta, todavia, dele como artista membro da nação e abordando os problemas destas (Xavier, 2001; Stam, 2003).

⁴⁵ Ambos os longas-metragens lançados na mesma época que o *Cinco vezes favela*, em 1962, dirigidos respectivamente por Paulo César Saraceni e Glauber Rocha.

diretores com relação ao *Cinco vezes favela*, ou seja, um filme feito em consonância com o projeto político e cultural do Centro da UNE.

Ainda segundo Diegues, não se pode julgar esteticamente o filme em conjunto, este apenas poderá ser apreciado como um todo enquanto obra política, uma vez que pretendia ser uma experiência de “cinema popular, de cinema para as massas” que se fez de cinco maneiras diferentes (ibidem). Mesmo sendo taxado como um filme *do* CPC, estão muito presentes as visões e inspirações pessoais de cada diretor, o que contribui para as diferenças de cada episódio. Carlos Diegues não deixa de encontrar no episódio que dirigiu, características que estariam presentes ao longo de toda a sua carreira, como será destacado na análise de seu curta-metragem. Além disso, percebe na tematização da favela, uma das virtudes do filme, pois esta era pouco retratada naquele momento pelo cinema. A segunda virtude seria a de ser um dos marcos do Cinema Novo.

Também para Bernardet (1967), o filme possui a mesma militância anunciada pelo Centro. Seus diretores, assim como os outros membros do CPC, percebendo-se como uma classe intermediária entre quem domina e quem é dominado, assumem a posição de fazer arte para que o “povo” desperte, com base na busca por uma cultura popular-nacional para ser reelaborada em função de seus objetivos políticos. Ainda segundo Bernardet (1967), o favelado, como um marginal social, coloca a favela como palco por onde serão desenvolvidos os conteúdos políticos necessários ao despertar desta conscientização. Nela, o “bom favelado” será explorado sem piedade pela ganância dos representantes da “classe dominante”. O radicalismo ideológico leva a uma estrutura dramática simplista, para o autor, ao apresentar os problemas desenvolvidos pelo filme junto com sua solução, delineando assim um esquema fechado que possibilita apenas uma interpretação do problema. Deste modo, o público não é convidado a participar do filme, pois fica limitado a aceitar ou recusar a situação que lhe é apresentada como verdadeira. Por isso, para o autor, *Cinco vezes favela* não é um convite à politização, e sim, à passividade. Todavia, tanto para Glauber Rocha (2003), quanto para Bernardet (1967) este filme vale pelo seu caráter politicamente experimental. Para o último, a importância do filme começa por ter sido produzido por uma entidade de classe, que possibilitou que uma experiência política cinematográfica surgisse livre das limitações dos interesses do mercado cinematográfico da época.

O filme *Cinco vezes favela* foi uma produção de baixo orçamento, que teve dificuldades para conseguir espaço no circuito comercial, sendo exibido, principalmente, nas atividades promovidas pelo órgão da UNE, segundo o Relatório do Centro Popular de Cultura

(apud Barcellos, 1994). Entretanto, os princípios ideológicos do CPC provocaram outros tipos de limites ao filme que, mesmo assim, o torna relevante por ter provocado inúmeros debates que sintetizam o que estava sendo discutido por esses artistas e intelectuais nos inícios dos anos de 1960. Já para o CPC, de acordo com o seu relatório, mesmo que o filme não tenha dado o retorno esperado, tanto economicamente quanto em relação à comunicação com “as massas”, ele apresentou pontos positivos, principalmente, para a “intelectualidade brasileira”. Segundo o relatório, o projeto lançou novos técnicos, diretores e atores; postulou os filmes de baixo orçamento como caminho para libertação do cinema nacional, além de ter reunido artistas e jovens intelectuais e fomentado a consciência do cineasta para a “representação social da nossa realidade” (apud Barcellos, 1994, p.453). Assim, o filme não se distanciava por completo do Cinema Novo, a obra cinematográfica do CPC também compartilha a busca pelo filme de baixo orçamento e a inovação na linguagem, mesmo que esta inovação fosse diferente, e, por isso, ajuda a compor o período estético e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro (Xavier, 2001, p.14).

Após passar o impulso revolucionário que caracterizou o momento do pré-golpe, o CPC é alvo de duras críticas, sendo por vezes renegado até mesmo por seus próprios membros. Thiago Farias e Silva (2011) ressalta a importância do CPC nesse meio de inquietação e transformação social, destacando que suas práticas devem ser percebidas como algo mais complexo do que a mera sobreposição entre arte e política ou uma incompatibilidade entre esses dois campos, uma vez que o órgão foi uma tentativa de refletir acerca da relação entre ação política, arte e cultura popular, pensando em como a arte poderia intervir no processo sócio-político.

Apesar das críticas negativas, seja da época ou recentemente, ao projeto político que o CPC buscou empreender, Ridenti (2000) chama a atenção para a necessidade de não desassociar da conjuntura política nacional dos anos do pré-1964. Postura também defendida por Ferreira Gullar que apontou os erros do CPC como consequência da época, e destaca a importância do órgão no cenário da arte brasileira (Entrevista a Barcellos, 1994). Entre o debate em torno da liberdade artística individual e a arte política, é preciso entender que o CPC estava tentando construir uma linguagem própria para dar conta dos anseios políticos e artísticos do momento, em que existia uma classe média intelectual e artística que acreditava estar fazendo a revolução no Brasil.

Para Domont (1990), apesar dos poucos resultados práticos voltados para sua finalidade principal, a conscientização da “classe popular” e a transformação do cenário

político e social brasileiro, o CPC marcou a cena da cultura nacional. Acarretando desdobramentos em diversas áreas, como o cinema, a música, a dramaturgia e a literatura que influencia outras gerações, além de ter possibilitado o surgimento de uma geração de artistas e intelectuais que iniciaram a trajetória profissional neste órgão cultural. Foi uma geração motivada pelo sonho de mudar o Brasil, sonho este interrompido bruscamente pelo golpe militar. O fim de tal sonho teve como marco o incêndio a sede da UNE, momento em que um dos mais importantes projetos do CPC, o Teatro da UNE, foi queimado as vésperas de sua inauguração (Domont, 1990).

2.3 – *Cinco vezes favela*

2.3.1 – *Um favelado*

Um favelado é o primeiro episódio do filme *Cinco vezes favela*, dirigido por Marcos Farias e filmado no Morro do Pavão. Inicia-se com a aproximação de um carro, um homem que mal vemos, o proprietário dos barracos, no banco de trás. Ele recebe os aluguéis cobrados por via de um de seus funcionários, no entanto, falta o dinheiro de um morador, o “nordestino”. O homem dentro do carro é rígido: “Se não pagar, bota para fora!” Segue a sequência dos três funcionários indo cobrar a dívida (figura 2.2)⁴⁶. Antes de subir, um deles para ao pé do morro e o observa. Somos, então, apresentados a uma paisagem que mistura vegetações e moradias a partir de planos gerais. Após o enquadramento do rosto sério do funcionário que comanda, inicia-se a subida da favela. O clima tenso instaura-se, planos próximos nos rostos duros de cada capanga traçam um perfil de poder. Acompanhamos a caminhada deles pelas ruas de terra e o som ambiente do começo transforma-se em uma música tensa.

Percebemos o medo que os capangas representam para os moradores. A cena pela qual observamos os homens a partir do ponto de vista de um morador, que fuma na janela de sua casa, nos indica que tal violência já é familiar na favela. A câmera mostra a ação por trás do morador, que ao perceber a aproximação dos homens fecha a janela, apreensivo. Os homens

⁴⁶ As imagens aqui apresentadas são fotografias das cenas e servem como forma de citação para alguns pontos enfatizados ao longo da análise dos episódios. As fotografias foram retiradas do acervo Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira e podem ser acessadas pelo link: <http://www.bcc.gov.br>. Último acesso em junho de 2013.

invadem a casa de João a partir da imagem clássica do “pé na porta” ⁴⁷, arrombam a porta de madeira com um chute invasivo. A ação é enfatizada pelo enquadramento no pé que provoca o arrombamento. O inquilino da casa é surpreendido pela invasão e se levanta da mesa assustado. Passamos a ver a cena em *plongée*, o que nos permite observar de cima o aposento pouco mobiliado, onde João apanha dos homens responsáveis por cobrar os aluguéis. Após ser espancado, ele recebe um curto prazo para pagar sua dívida com a ameaça de que na próxima vez será pior. Vemos os funcionários deixarem a casa a partir de uma câmera baixa, na altura de João jogado ao chão. Os letreiros com os créditos do episódio aparecem enquanto os homens descem a ladeira. O quadro mostra um barraco em primeiro plano e ao fundo, na direção para onde os capangas se dirigem, prédios indicam o contraste da cidade.



Figura 2.2

João não é nomeado nesse primeiro momento, sendo apresentado como "aquele cara nordestino". Ao longo do episódio, descobrimos que o personagem é pernambucano e acompanhamos sua saga de imigrante desempregado que deve o aluguel do barraco. O personagem principal se encaixa na figura do imigrante nordestino que deixa sua terra para sobreviver na cidade. Sem condições de se manter, sobe o morro para comprar a favela, única esperança de moradia. Como já foi destacado no capítulo anterior, o imigrante nordestino e a

⁴⁷ Ação muito simbólica para moradores de favela, o “pé na porta” é apontada como uma das ações de violência que a polícia, orientada pelo governo, que é empreendida contra moradores nas invasões de suas casas sem mandatos, passando por cima de qualquer direito. O “pé na porta” como ação corriqueira associada a polícia é descrito nesta fala do morador do Morro da Formiga, Walter Pereira: “Nesse dia, alguém bateu na porta e disse: ‘É a polícia!’ Como não sabíamos que era verdade, alguém disse: ‘Se for polícia meta o pé na porta e entre!’ Não deu outra, era a polícia mesmo”. (Pandolfi&Grynszpan, 2003: p. 287).

questão da habitação permeavam a imagem da favela que estava presente nos debates da esquerda. A situação social do filme já está apresentada: o problema de moradia urbana e das péssimas condições de sobrevivência da população mais pobre que a faz migrar ou viver em situação precária nos centros urbanos, além da exploração a que está submetida, personificada aqui pelo esquema de extorsão de aluguéis na favela por pessoas de fora dela.

Voltamos para casa de João, onde a impotência impera. O primeiro quadro mostra um prato de alumínio, com o que sobrou de comida, sendo raspada com a colher. É o filho de João que raspa o prato já vazio, sentando a mesa ao lado do pai. Ao fundo, a mulher recolhe a trouxa de roupa para lavar e deixa a casa seguida pelo filho. Ele, ao sair com vestimentas rasgadas, encontra um amigo que por vê-lo triste provoca-lhe com uma brincadeira que não é correspondida. João anda pela cidade em busca de solução. Primeiro, vai a um canteiro de obras de um grande prédio onde um amigo trabalha. Vemos João cercado de trabalhadores, ele se aproxima do amigo que joga tijolos para dois outros homens que estão em cima e ao fundo do quadro. O personagem conta o que aconteceu e pede dinheiro, porém, o amigo diz que não pode ajudar já que não possui nem para ele. Todavia, o amigo tenta uma solução, chama o mestre de obras e apresenta João, que tem seu nome pronunciado pela primeira vez: “Esse aqui é o João que lhe falei no mês passado. Está precisado urgente de uma vaga”. O mestre responde: “Não conseguiu nada ainda? Está duro, passa aqui na semana que vem”. Esse diálogo mostra que a situação de desemprego de João dura bastante tempo, mas o mestre de obras não tem nenhuma vaga para lhe oferecer e pede que tente na “semana que vem”. Entretanto, “semana que vem” é tarde demais, seu prazo termina no dia seguinte. João deixa o local sem obter sucesso, continuando marginalizado e sem trabalho.

Enquanto isso, sua mulher e seu filho procuram comida no lixão em meio a urubus. Se a favela era um cenário pouco filmado até então, o lixão era menos ainda retratado. A sequência do lixão começa pelo contraste com o céu da cidade. A partir de um prédio em construção, que representa o mundo do trabalho que João não conseguiu ingressar, a câmera nos conduz para o céu limpo da cidade e termina por cair em outro céu cheio de urubus, somos então conduzidos de volta ao chão e visualizamos o lixão. Vemos a mulher e o filho de João juntos com outras pessoas recolhendo objetos e alimentos do ambiente. Em meio à escolha do que será recolhido, o filho encontra uma lata e, após passar o braço para limpar a borda, bebe diretamente do objeto. O mesmo faz seu amigo, que, depois de passar a mão em um gesto simbólico de limpeza, prova o alimento para testar se está bom. No entanto, percebemos que o lixão não é o local apenas da sobrevivência, os desejos dos personagens

também afloram ali. Uma mulher acha um chapéu feminino e, o experimenta, encontra um apito e começa a soprá-lo rindo do som de seu achado que agita os urubus.



Figura 2.3

O objeto desperta a atenção dos meninos que imediatamente abandonam a procura por comida e roubam o apito da mão da mulher, saindo felizes brincando, dançando e produzindo um som referente às escolas de samba. A sequência termina em um quadro amplo dos meninos brincando com o apito (figura 2.3).



Figura 2.4

Em seguida voltamos a acompanhar a saga de João, preocupado, andando por ruas movimentadas da cidade. Sem saber como resolver seu problema, depara-se com uma máquina de assar frango que o tenta como se fosse uma vitrine, porém, aqui o desejo é a mera necessidade de comida. A música fica mais agitada enquanto a personagem muda sua postura, ele ajeita a camisa, escondendo a faca que tem na cintura, por fim, acaba não colocando em prática sua tentação de roubar o frango. Posteriormente, aproxima-se de uma banca de jornal onde encontra o jornaleiro contando dinheiro. Aquele dinheiro seria a solução imediata para o seu problema. João olha para os lados certificando-se que não há ninguém para atrapalhar seu roubo (figura 2.4). A câmera apresenta a visão do personagem, então, vemos planos do entorno, a cidade com suas ruas, carros e transeuntes. Antes de João tomar uma atitude, o jornaleiro percebe o perigo e encara o possível ladrão, que se afasta.

Derrotado, ele volta para a favela, ao subir o morro João encontra, no riacho abaixo, a mulher lavando roupa. De longe os dois trocam olhares, acenos e sorrisos tristes. Essa sequência aponta o cotidiano de trabalho na favela: primeiro a câmera mostra, em *contra-plongée*, a mulher batendo a roupa, depois, a partir de um quadro mais amplo vemos toda a parte do riacho onde várias mulheres trabalham; na cena seguinte meninos sobem a ladeira carregando latas de água. A imagem de meninos carregando latas de águas, que também aparecerá em outros episódios, é uma referência comum à favela devido à ausência de distribuição de água⁴⁸, o que denuncia sua falta de infraestrutura. Após esse encontro, João, derrotado e impotente, toma uma decisão extrema diante da impossibilidade de sustentar sua família, segue decidido a pedir dinheiro a Pernambuco. Chegando ao seu destino, volta a ter uma postura indecisa. A música lenta e triste é interrompida quando ele bate à porta. Pernambuco, seu conterrâneo, possui uma casa que contrasta com a casa de João: o interior é bem mobiliado com geladeira, vários móveis de madeira e flores. O personagem principal, meio inibido e atordoado pela mulher provocante que entra no cômodo, troca poucas palavras com o dono da casa que domina a conversa e a situação. Apesar do tom amigo de Pernambuco, o clima que impera é o de apreensão por conta da postura desconfortável e submissa de João. Ele não consegue o dinheiro emprestado que pediu, mas recebe uma proposta de trabalho, porém, o trabalho referido por Pernambuco trata-se do roubo a um ônibus. João, sempre indeciso e tenso, aceita a proposta e recebe a ordem do conterrâneo: ele

⁴⁸ Devido à falta de distribuição, a bica era a única forma de conseguir água na favela. Disputada por moradores e políticos, é explorada como foco de influência política, usada para barganhar votos, dinâmica conhecida como “política da pica d’água”. A falta de água nas favelas foi indicada como o principal problema urbanístico pela primeira grande pesquisa sobre favelas, *Aspectos humanos das favelas cariocas*, publicada no *Estado de São Paulo* em 1960.

deve parar o ônibus e se fazer de surdo, enquanto Pernambuco, de carro, rouba o dinheiro. A presença fugaz de um guarda na rua ameaça acabar com o plano, mas quando sai de cena, João inicia a ação e dá sinal para o ônibus. Entretanto, Pernambuco não cumpre o combinado, rouba o dinheiro e vai embora de carro o deixando para trás. Sem ajuda do cúmplice, João é perseguido por um grupo de homens e se põe em fuga pela cidade, em uma atitude de desespero, em meio à correria, puxa a faca da cintura. A fuga termina em uma rua sem saída, a população alcança o ladrão, após o insucesso dele em pular um alto muro com cacos de vidro. Na tentativa de subir, João se corta e marca o muro com sangue, os homens o espancam até que seja preso pela polícia. O personagem principal é espancado no início do filme por não pagar o aluguel, e novamente ao final, por tentar conseguir dinheiro para quitar o aluguel e sua fome.

Assim como a maioria dos diretores do filme, fruto de uma geração de cineastas que tiveram contato com o cinema a partir de cineclubes e grupos de amigos, o catarinense Marcos Farias trava o seu primeiro contato com o cinema no Rio de Janeiro a partir do cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia, onde assistiam e debatiam as películas. O seu interesse pelo cinema o levou a frequentar o cineclube da Fundação Getúlio Vargas, surgindo a vontade de realizar filmes, o que o leva a participar de um pequeno grupo experimental que se reunia aos domingos, no qual participavam Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro e Miguel Borges. Entre os seus longas-metragens estão *A Vingança dos 12* (1970), *A Cartomante* (1974) e *Fogo Morto* (1975). Também teve parte de sua carreira dedicada à produção a partir da *Saga Filmes*, fundada junto com Leon Hirszman. Integrante do Centro de Cultura Popular, foi também diretor de produção no episódio *Couro de gato*⁴⁹, de Joaquim Pedro de Andrade, e do filme *Um Cabra Marcado para Morrer*⁵⁰, de Eduardo Coutinho.

Há críticos, como Glauber Rocha (2003), que destacam a influência do neorealismo italiano nesse episódio. Curiosamente, segundo o diretor, salvo Vittorio de Sica, os filmes neorealistas não são sua grande inspiração, apesar de reconhecer sua importância para o cinema (Entrevista a Viany, 1999). A influência do neorealismo é apontada não apenas nesse curta, mas também em todo o filme, pautada na presença de certos pontos como: a locação fora do estúdio; a presença de atores não profissionais; apresentação do cotidiano das classes populares e da cidade a partir do ponto de vista delas; comprometimento do cinema com a

⁴⁹ *Couro de gato*, filme de 1961, foi realizado independente do CPC, e posteriormente seria inserido no projeto do *Cinco vezes favela* do CPC.

⁵⁰ Filme também produzido pelo CPC, mas interrompido em 1964 com o Golpe Militar, foi retomado anos depois, já na década de 1980.

realidade social. Todavia, apesar da influência neorrealista, que também ocorre a partir das primeiras obras de Nelson Pereira dos Santos, o neorrealismo, ou qualquer outro modelo estrangeiro, não é absorvido sem críticas pelos cineastas, o que predominava era a busca por um cinema brasileiro. Farias e Silva (2011) destaca a influência neorrealista pelo filme trazer a cidade como cenário e personagem. Contudo, diferente do neorrealismo italiano, o filme não apresenta uma cidade em ruínas ou a reconstrução de uma nação devido o pós-guerra, mas sim, a maneira desigual com que a população mais pobre apropria-se da cidade. Assim, o episódio de Marcos Farias traria a visão da cidade a partir do imigrante nordestino.

Para o diretor, seu curta estava dentro dos ideais sustentados pelo CPC: “trabalhar em cima de temas que mostrassem um empenho de transformação social, de participação social” (Farias em entrevista a Viany, 1999, p. 316). Para Estevão Garcia (2005), o filme de uma maneira geral reflete os princípios do CPC, ou seja, a instrumentalização da arte, a preocupação de construir uma arte popular que provocasse a tomada de consciência das camadas populares para o seu potencial revolucionário. Garcia agrupa três episódios que seguiriam uma linha parecida, uma vez que abordam a clara distinção entre a classe explorada e quem a explora: *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da cachorra* (Miguel Borges) e *Escola de samba alegria de viver* (Carlos Diegues). No entanto, sob essa perspectiva, incluiria nessa linha *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, que, apesar de se distanciar desses três episódios em vários momentos, inclusive pelo final positivo que desenvolve - com os moradores conseguindo modificar sua situação após se unirem -, ele também mostra, de outra forma, a relação de exploração entre a “burguesia” e a camada popular que está sua refém⁵¹.

Um favelado segue por essa direção ao buscar despertar um suposto público popular para a condição social em que vive, procurando mostrar sua ligação com uma estrutura social dominada pela burguesia (Bernardet, 1967). João rouba, não porque não quer trabalhar, mas porque a sociedade não lhe possibilita alternativa, o episódio constrói-se mostrando os motivos que levam o personagem a roubar: desempregado há mais de um mês, com fome, sendo ameaçado pelos capangas do proprietário de seu barraco, com sua família indo recolher alimentos no lixão, não lhe resta outra opção. Por desespero, rouba.

O personagem João, representando toda uma massa de favelados, é explorado pelo proprietário do morro, que encarna a burguesia e, apesar de não ter contato direto com os moradores do morro, os explora por meio de seus funcionários. Nesse episódio, essa burguesia nem aparece, a não ser como um vulto dentro do carro estacionado na base da

⁵¹ *Couro de gato* é, para muitos autores, um episódio singular em comparação aos outros episódios.

favela para recolher os aluguéis. A favela, na qual o proprietário das casas nem entra, é apresentada primeiramente por alguns planos gerais, depois, subimos seus caminhos acompanhando os capangas, que penetram suas ruas de terra para garantir a exploração da burguesia. As classes populares não são solidárias ao problema de João, seja pelos capangas que servem ao explorador, seja por Pernambuco que o deixa para trás, seja pela população na rua que o persegue. No final, os homens que espancam João e os policiais que o prendem representam a própria sociedade que pune: “o gesto do faminto que rouba para comer, e é punido pela sociedade” (Rocha 2003, p. 140). Ele é castigado pela sociedade que só julga a sua ação, mas não considera a difícil situação social vivida por ele. João, sua família, o proprietário, seus capangas e os homens que o prendem encenam uma situação que o filme quer explicitar enquanto fruto da estrutura social vigente, em que a camada popular é explorada. O ladrão não nasce ladrão, “é a sociedade que faz o ladrão” (Bernardet 1967, p. 24). Nesse sentido, o episódio de Marcos Farias soa como denúncia de um problema social, segundo Glauber Rocha (2003).

Apesar de o episódio ter o personagem João como principal, ele não é um personagem individual, dotado de características únicas e situações particulares. Ao contrário, João poderia ser qualquer trabalhador que mora na favela, vítima da sociedade. Segundo o objetivo atribuído ao filme pelo diretor e pelo CPC, nesse caso, "um favelado" quer representar todos os habitantes de favelas, construindo-os como sendo fruto de sua condição social. Além disso, no episódio *Um favelado*, por mais que João tente agir não consegue modificar a situação em que foi envolvido. Ele tenta conseguir emprego ou dinheiro por caminhos legais e, por não obter sucesso, resolve roubar, porém, novamente, sua ação não dá certo e é punido pela sociedade, a mesma que o colocou na situação inicial de trabalhador desempregado e faminto. Apesar de seu esforço, ele não consegue modificar sua situação, por ser um problema social que só pode ser modificado coletivamente. O personagem é passivo diante da sua condição social, continuando refém dessa própria sociedade.

2.3.2 – Zé da Cachorra

Filmado no Borel, *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, é o segundo episódio que compõe o filme *Cinco vezes favela*. Nascido no Piauí e criado no Maranhão, chega ao Rio de Janeiro em 1955 para cursar a Escola Brasileira de Administração. O diretor começou a se

interessar pelo cinema como espectador. Na faculdade, conheceu Marcos Farias e juntos fundaram um cineclube. Antes do seu episódio do *Cinco vezes favela*, fez um curta-metragem em 16mm. Após o *Zé da Cachorra*, dirigiu mais oito longas-metragens e vários curtas-metragens. Entre seus filmes estão: *Canalha em crise* (1965), *Perpétuo contra o esquadrão da morte* (1967) e, seu último longa-metragem, *Consórcio de Intrigas* (1980).

Ainda na apresentação dos créditos ouvimos uma voz *off* explicar a situação enfrentada pelos personagens: “Uma família chega a uma favela grilada em busca de casa. O grileiro, que é ou se diz o dono do morro, está esperando a valorização do terreno antes de construir ou lotear. Já mandou fazer um barraco para guardar materiais, é o único barraco vago em toda a favela.”. Após essa síntese de exposição, na qual já se delineia a oposição entre o grileiro explorador e o favelado sem habitação, vemos a família passar de cabeça baixa. Primeiro os três filhos, seguido pelo pai que puxa o carrinho com as poucas coisas que possuem e, por último, a mulher com duas filhas. Antes da família se aproximar do morro, a favela é apresentada por alguns planos gerais alternados por planos em que vemos as casas (a maioria de madeira ou de pau-a-pique) com seus moradores na janela. O som do barulho que o carrinho produz deixa de compor a cena e uma música percussiva domina. Raimundo, o pai da família despejada de outro local, busca abrigo nessa favela grilada e é recebido por um grupo que está na base do morro. Após um silêncio que precede ao encontro do grupo com a família, Raimundo explica sua situação de forma bem submissa. Os moradores o advertem quanto as circunstâncias, mostrando sua dependência com o grileiro. Vemos uma favela dividida, alguns moradores explicam o problema: “O grileiro não está criando caso com a gente, mas nós também não deixamos mais ninguém entrar.”. Ludovico tenta amenizar, a sua fala explicita que os moradores não querem expulsar ninguém, mas estão submetidos ao grileiro. Em meio ao impasse que se estabelece entre os moradores, de permitir ou não a permanência da família desalojada, surge *Zé da Cachorra* (figura 2.5).

Ao longo da fala de Ludovico, *Zé da Cachorra* é apresentado por vários planos em *close-up* com ângulos diferentes e ao som de tamborins, o que já aponta para sua força de luta dentro da favela. Ludovico e *Zé da Cachorra* vão defender, ao longo de todo o episódio, posturas distintas para o mesmo problema. Ambos possuem respaldo coletivo, o que constrói uma favela cheia de tensões internas. *Zé da Cachorra* defende a entrada dos novos moradores, a despeito dos interesses do grileiro. Em reação às falas de Ludovico e *Zé da Cachorra*, os moradores comunicam suas posturas diferentes. A partir das cenas das casas com seus habitantes, vamos sendo apresentados internamente à favela, que é construída pela junção das

pessoas e de suas moradias como se fosse uma coisa só. Sempre muito seguro, Zé da Cachorra sentencia: “Vamos botar essa gente no barraco do grileiro. ‘Tá’ no morro é do morro! Vamos tocar o vigia!”. Com essa frase final ele desencadeia uma mobilização dentro da favela. Acompanhando a mesma direção (para a direita) do gesto convocatório de Zé da Cachorra, segue-se um plano geral em que a câmera mostra a favela com suas casas e, posteriormente, vemos diversos moradores saindo das casas e caminhando, sempre para direita: primeiro, a favela aparece ao longe; depois, os moradores em plano próximo; e, por último, a sequência das pernas dos moradores que, a cada cena, multiplicam-se. O movimento que começa com o gesto de Zé da Cachorra, torna-se uma caminhada de pernas, sempre para a mesma direção, indo até o barraco de materiais de construção do grileiro, ao som de tamborins. A sequência termina com o enquadramento de uma placa onde está escrito: “Construtora Bruno LTDA”, representando o alvo do motim popular.



Figura 2.5

A próxima sequência se passa na casa do grileiro, o ambiente é bem diferente dos barracos da favela: uma casa grande de dois andares, bastante mobiliada, com jardim e muros altos. Na primeira cena (Figura 2.6) em que o grileiro aparece, ele está beijando uma mulher quando o telefone toca. Aproveitando a ausência de sua esposa, sua casa está repleta de mulheres atraentes, vestidas de forma sensual e ignorantes das questões políticas. Estas primeiras cenas o apresentam como um personagem libertino e de pouca seriedade. Ele segue para atender ao telefone, apenas de short, uma música começa a tocar caracterizando o ambiente de futilidade. O telefone dá a notícia sobre o motim que instalou a família desalojada no morro. Convoca então, imediatamente, “doutor Ferreira”. Após receber a

notícia, alerta o filho: “Acho que a farra acabou.”. Essa frase pode ter dois sentidos: pode estar se referindo tanto à farra da festa particular com as mulheres ou à farra da própria exploração do grileiro na favela, então ameaçada pelo motim.



Figura 2.6

Dr. Ferreira é um político, porém sem dinheiro para promover sua carreira. O grileiro acerta com Ferreira a retirada, com cautela, da família que se instalara recentemente no morro, para em troca, lhe ajudar em sua campanha política. Na conversa entre Ferreira e o grileiro - que é momentaneamente interrompida pela distração causada pelas mulheres -, este declara seu temor em não conseguir construir seu empreendimento devido à ameaça da expansão da favela que desvaloriza o terreno. Além disso, mostra-se receoso com a força dos favelados, caso se organizem. Enquanto Bruno fala, a conversa é entrecortada pelo enquadramento na mulher deitada ao lado no sofá, um plano mostra todo o seu corpo, como se fosse o próprio Ferreira admirando-a. Por fim, Bruno recomenda o modo de agir a Ferreira: “Tem que ser com jeito, senão a favela inteira se levanta”.

Ferreira segue para a favela (Figura 2.7). A câmera segue crianças que correm até Zé da Cachorra, este pega uma delas no colo e caminha para a entrada do morro. Em uma mesma tomada, a câmera acompanha Zé da Cachorra se aproximar de Ferreira, que está ao fundo rodeado por crianças. Um silêncio tenso impera no encontro dos dois, mas é quebrado pelo sorriso irônico de Zé da Cachorra, este avisa que na frente dele ninguém manipula as crianças: “dissolvo logo a manifestação política”. Ferreira retruca que não come crianças e o convida para tomarem uma cerveja. Essa sequência explicita que gentilezas e pequenos agrados são usados para atingir os eleitores. Brincar com as com as crianças ou oferecer aos moradores

uma bebida para se favorecer nas negociações é apresentado aqui como forma de fazer política.

Os moradores se encontram no bar para a reunião, Ludovico e Zé da Cachorra acabam ficando do mesmo lado, defendendo que os novos moradores não podem sair. Após uma sequência de enquadramentos fechados nos rostos dos moradores tomando cerveja, Ferreira argumenta que abrigar a família de Raimundo pode parecer hostilidade com “quem está com a mão estendida”, e os convence a formar uma “comissão de favelados” para ir à casa do grileiro. É preciso notar que a distância entre o político e os moradores aparece quando um deles só compreende a fala de Ferreira após este explicar o que significa hostilidade. Ludovico concorda com Ferreira, já Zé da Cachorra, apesar de não gostar da ideia, quer integrar a comissão, porém, é impedido pelos próprios favelados sob a alegação de que iria bagunçar a negociação.

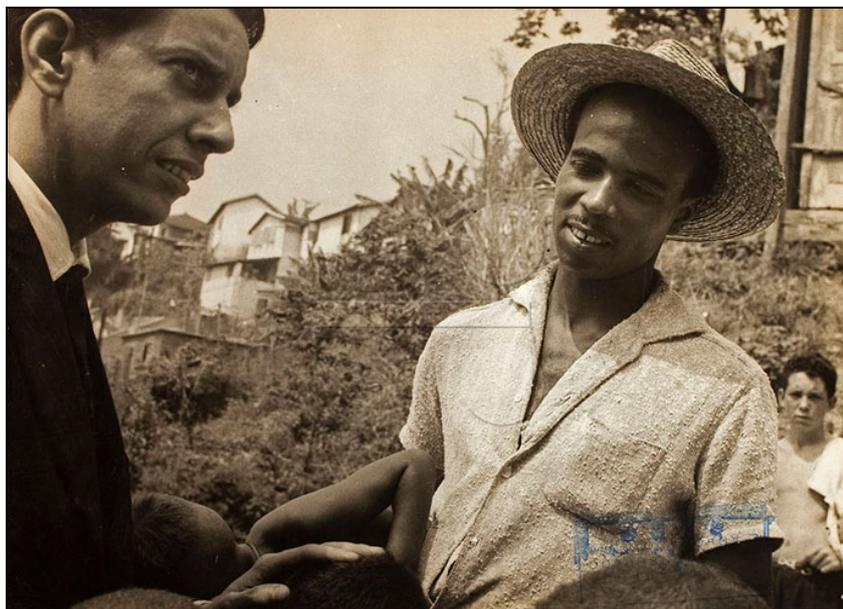


Figura 2.7

O cenário muda para um terreno ao ar livre onde três homens capinam em primeiro plano, seus movimentos de trabalho parecem quase como uma dança ensaiada. Ludovico vai dar a notícia a Raimundo, mas este se nega a compor a comissão por causa do trabalho provisório que conseguiu para capinar um terreno. Seu patrão o quer no domingo, dia da reunião com o grileiro, alega ele. Por traz de Ludovico, Zé da Cachorra ri, como que debochando tanto do caminho que Ludovico escolheu para resolver o problema, quanto pela atitude passiva de Raimundo, e sai de cena assobiando como que prevendo o final.

A comissão formada por quatro homens (sem Zé da Cachorra e Raimundo), arrumados com terno e gravata ou blazer, entra na casa do grileiro mostrando-se desconfortável. Surgem

no jardim por um portão e andam olhando tudo a sua volta. Ferreira no segundo andar acena para que entrem na sala, então, um a um vão surgindo dentro de uma grossa cortina. Bruno os recebe - agora bem vestido e fumando charuto - ao lado do seu filho e de uma mulher, enquanto mais duas mulheres se encontram no andar de cima, ouvindo música e dançando. A sequência da reunião é entrecortada por cenas dessas mulheres de roupas íntimas se divertindo com o som alto no andar superior. O barulho da música contribui para deixar a reunião mais desconfortável e acaba atrapalhando o andamento das negociações, o que faz Bruno, furioso, ordenar a interrupção da bagunça que faziam. O clima de desconforto por parte dos moradores impera. Ludovico tenta discutir sem grande firmeza, o que leva o grileiro a dominar a conversa e os convencer de que é preciso retirar a família. Apesar de Bruno sempre se mostrar amigável, em tom de chantagem lembra que a indenização que pagaria aos moradores antigos está em risco com a presença dos novos habitantes. Outra forma de manipulação que utiliza é o oferecimento de bebida e cigarros americanos, que não são aceitos pelos moradores.

Diante da ameaça de terem que sair da favela sem garantias, a comissão chega à favela derrotada após acertar com o grileiro o prazo de uma ou duas semanas para a saída da família de Raimundo. Imediatamente alguém chama Zé da Cachorra, que está em casa dormindo, para lhe dar a notícia. Ao saber do resultado das negociações, veste-se e desce o morro furioso. A câmera acompanha seus movimentos em zigue-e-zague, mostrando todo o interior da favela. A subida da comissão é interrompida pelo encontro com Zé da Cachorra que anuncia sua decisão de que ninguém vai sair da favela. Porém, a passividade de Raimundo, que aceita a situação alegando que arranjará outro lugar para morar, deixa Zé da Cachorra mais furioso. Ele decreta a expulsão imediata da família de Raimundo e, em desafio ao grileiro, ocupa o barraco de materiais de construção. Tal ação desencadeia um protesto generalizado no morro, a revolta da favela é construída em planos gerais que se mesclam com planos dos rostos dos moradores e desses em suas casas, o que mais uma vez junta os habitantes e suas moradias para compor a imagem da favela. O protesto termina com a ordem de Zé da Cachorra, o silêncio passa a dominar, assim como a decisão do personagem. Uma mão erguida na discussão é abaixada como símbolo da resignação da favela. Por fim, os moradores e a família de Raimundo ficam sem ação tanto diante do grileiro, quanto de Zé da Cachorra, e este fica sem respaldo coletivo, isolado em sua luta. O filme termina com a mesma cena de seu início: passam primeiro os filhos, depois Raimundo puxando o carrinho e a esposa com suas filhas ao final. Entretanto, o sentido é oposto, em vez de chegarem, estão partindo da favela ainda de cabeça baixa.

Para Estevão Garcia (2005), esse episódio, junto a *Um favelado* (Marcos Farias) e *Escola de samba alegria de viver* (Carlos Diegues), abordaria a distinção entre a classe explorada e quem a explora. Ainda, segundo o crítico, a classe burguesa, exploradora da “classe popular”, é sempre apresentada de forma caricata. Tal característica apontada por Garcia ganha mais nitidez no episódio *Zé da Cachorra*, já que nesse a “burguesia” aparece explicitamente, assim como os conflitos entre seus interesses e os da “classe popular”. No episódio *Um favelado*, a “burguesia” que recebe o aluguel dos barracos aparece apenas na base da favela e de forma rápida dentro de um carro e envolta pela sombra. Já no episódio de Miguel Borges, não apenas vemos quem explora os barracos, como também uma parte da história se desenvolve fora da favela, na casa dessa “burguesia”. Dentro dessa casa acontece o encontro entre as duas classes e é onde passamos a conhecer o argumento que respalda a exploração: a busca pelo lucro. Também é nesse episódio que o caráter caricato da “burguesia” se mostra mais evidente, na medida em que pode ser vista como fútil e hedonista. Segundo a descrição de Garcia (2005), o grileiro e seu filho, que aqui representam a camada exploradora, “promovem orgias enquanto a mãe (mantenedora da ordem) não está em casa. Eles adotam como arma para seduzir os favelados o oferecimento de bebidas e cigarros americanos”. Glauber Rocha também critica o retrato da “burguesia” trazida pelo episódio: “A visão da burguesia exploradora é grotesca; a piada erótica ganha foros ridículos” (2003, p. 140). A “burguesia” é construída como a responsável pela condição de vida em que os moradores de favela vivem, pois os explora sem piedade para manter seus luxos e suas futilidades: sua grande casa, suas mulheres, suas bebidas e seus cigarros importados.

O “erro de prática ideológica” fica mais evidente no filme de Miguel Borges, segundo Glauber Rocha, uma vez que o episódio sustenta de forma mais nítida o esquema preestabelecido que coloca “classe contra classe” e desenvolve um herói politizado para conduzir a reação contra quem os explora (ibidem). Para Bernardet (1967) esse esquema fechado resultava em uma estrutura dramática simplista, predominante em todo o filme, que permitia apenas uma solução para o problema desenvolvido pelo episódio: a união contra aqueles que os exploram, união essa fruto da conscientização política. Nesse sentido, *Zé da Cachorra* está de acordo com a postura dos próprios membros do CPC, e do objetivo destinado ao filme *Cinco vezes favela*, que era a defesa da necessidade de politizar a “camada popular” diante da exploração sofrida por ela e da incompatibilidade de interesses entre “classe dominadora” e “classe explorada”. Novamente, nesse episódio, a condição de vida da “classe popular” é apresentada como estando para além dos limites individuais, por ser

resultado de uma estrutura social. Como aponta Bernardet, “se o favelado não tem aonde dormir, é porque até os barracos pertencem a um rico proprietário” (1967, p. 24). E, para romper com tal exploração, é preciso dissipar a ilusão de que é possível fazer acordo com o proprietário, tomando consciência da relação de dominação que o privilegia.

Nesse episódio, o diretor já traz uma das características presente ao longo de sua carreira: a linguagem dinâmica do “ritmo herdado dos filmes policiais americanos” (Rocha, 2003, p.140). Tal dinamismo que se opõe ao episódio de Marcos Farias, ressalta a passividade de certos personagens. Como aponta Garcia, em nenhum outro episódio fica mais evidente a passividade do “povo” do que no de Miguel Borges, e essa característica fica mais clara quando se contrasta a passividade de Raimundo ao ativismo mobilizado pela consciência política do personagem Zé da Cachorra. A potência revolucionária é constantemente destacada nas falas do grileiro, que tem grande preocupação em se mostrar amigável aos moradores da favela e adverte que a família de Raimundo seja retirada com calma, para não despertar a revolta dos moradores, pois “eles podem ser muito mais violentos que nós”. Nesse sentido, a “burguesia” aparece nesse episódio como tendo noção da potência de transformação da “classe popular” e, por isso, não a enfrenta diretamente, mas sim, busca manipulá-la servindo-se de sua ausência de consciência política. Bruno procura construir uma postura simpática perante os favelados, alegando que não é desses “que enriquece com a miséria alheia”. Não é em vão que todas as conversas entre o grileiro - ou seu representante - e os moradores se fazem sempre com o oferecimento de algo aos favelados, seja a bebida e os cigarros americanos na casa de Bruno seja a cerveja na favela. Assim, tanto a aparente postura amigável, quanto os pequenos regalos são apresentados no filme como mecanismos de dominação da “burguesia” sobre os favelados.

Dentro da camada explorada existe alguém politizado que não confia na aparente boa relação travada entre ambas as partes. O papel do herói consciente é ocupado por Zé da Cachorra, que se colocaria entre as duas partes tentando esclarecer os favelados da impossibilidade de manter uma boa relação com quem os explora. Zé da Cachorra é um personagem singular e ambíguo, diferente do personagem principal do episódio *Um favelado* que representa moradores de favelas. Zé da Cachorra não é um favelado comum, ele possui uma consciência política que o lança contra a exploração coordenada pelo grileiro, e por isso, ele se destaca. Entretanto, isso não significa que o filme desenvolve trajetórias individuais. Zé da Cachorra, apesar de se destacar dos outros moradores da favela, ainda é apresentado como

um favelado; e a história se desenvolve em torno dos problemas comuns que são frutos dessa condição, não sendo guiada por meras aspirações individuais do personagem.

Com isso, os problemas enfrentados por Zé da Cachorra e suas ações dentro do filme estão intimamente ligados à condição social do favelado. O episódio apresenta o rompimento com o grileiro como única postura que pode transformar a condição social dos favelados, uma vez que é impossível conciliar os interesses deste com os moradores da favela. Nesse sentido, Zé da Cachorra destaca-se por possuir essa consciência e, dessa forma, não se deixa enganar pelo seu explorador. Ao tentar conscientizar os moradores para a exploração que sofrem Zé da Cachorra (o pólo ativo e consciente) toma uma decisão enérgica, passando por cima dos próprios favelados: assume o lugar do seu oposto, Raimundo (que representa o extremo da passividade, sendo mais inerte que sua mulher), e enfrenta sozinho o grileiro. Entretanto, ao assumir essa posição para atingir Bruno, Zé da Cachorra coloca-se em situação ambígua perante os favelados, pois, apesar do intuito de romper com a dominação do grileiro, acaba por ser autoritário e impor suas decisões ao resto da favela.

A questão da luta política dentro da favela e seus atores, apresentada pelo curta tem profunda ligação com seu local de filmagem. Farias e Silva (2011) faz uma relação entre o episódio e o momento político vivido na época pelo Borel, a luta na favela começa a ficar mais organizada por conta do conflito entre moradores, grileiros e imobiliária que ameaça os moradores de despejo, sem saída, eles procuram o advogado e membro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) Antoine de Magarinos Torres, que cria uma instituição para defender a causa na década de 1950⁵². O episódio traz também uma favela composta por uma diversidade de posições e opiniões que mostra os impasses da própria luta política. Por mais que os moradores tenham se submetido à decisão de Zé da Cachorra, não significa que eles tenham concordado com sua postura. Existem formas de resistências distintas, Zé da Cachorra não é o único que luta em prol dos interesses da favela. Ludovico, por exemplo, não está de acordo com o grileiro e tenta resistir a sua dominação, acredita numa forma de luta que difere da adotada por Zé da Cachorra. Os moradores encarnam os próprios impasses e desafios que a luta política exige. Os que defendem uma atitude menos radical ficam na dúvida se negociam ou se submetem, ou se resistem aos interesses da burguesia, mas acabam sendo cooptados por ela diante do receio de perder sua indenização. O personagem que dá nome ao filme

⁵² É preciso notar que o Borel possui uma longa e intensa memória política, na época do filme já contava com lideranças comunitárias, com a Associação dos Favelados do Morro do Borel, criada em 1952, e com “à União dos Trabalhadores Favelados (UTF), entidade de representação de moradores de favelas criada em 1954, cujo primeiro diretório foi feito no Borel, ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e fortemente influenciada pelo advogado Antoine de Magarinos Torres.” (Amoroso, 2012, p. 14).

personifica a luta política pelo viés mais radical. Para ele não dá para negociar com a burguesia, é preciso confrontá-los, no entanto, acaba sendo tão autoritário quando o grileiro e perde o apoio coletivo de uma favela que não está disposta a resistir dessa forma.

2.3.3 – *Couro de gato*

O episódio *Couro de gato* de Joaquim Pedro de Andrade é o terceiro do filme *Cinco vezes favela*, porém, foi realizado antes do projeto do Centro Popular de Cultura de forma independente. Joaquim Pedro de Andrade filmou em 1960 no morro do Cantagalo para se candidatar a uma bolsa do governo francês⁵³. Ele começa a filmar no Brasil e leva o filme incompleto para ser editado na França, em 1961. Antes de ser integrado ao filme do CPC, *Couro de gato* ganhou alguns prêmios internacionais: Prêmio do Festival de Obberhausen, na Alemanha; Prêmio do festival de Sestri-Levante, na Itália, ambos em 1962; além do Prêmio de Qualidade de Auxílio à Indústria Cinematográfica. Nascido no Rio de Janeiro, Joaquim Pedro de Andrade, tem seu primeiro contato com o cinema na Faculdade Nacional de Filosofia, ao cursar Física. Na faculdade reativaram um cineclube que juntou Leon Hirszman, Paulo Cezar Saracini, Carlos Diegues, Marcos Farias e Miguel Borges, entre outros. No início eram apenas exibições seguidas por debates das obras; depois, surgiram boletins informativos e, posteriormente, começaram a produzir em 16mm. Entre seus longas-metragens estão *Garrincha alegria do povo* (1963), *O padre e a moça* (1965), *Macunaíma* (1969), *Os inconfidentes* (1972).

O filme começa com o enquadramento de uma lata de água sendo erguida por um menino que a coloca acima da cabeça (Figura 2.8). A câmera acompanha o movimento do menino, mostrando ao fundo uma linda vista com prédios e o mar. Em seguida, a câmera segue o caminho de outro menino que carrega outra lata de água, mas agora vemos tanto a paisagem do mar ao fundo, quanto as casas e o caminho de terra da favela. A cena repete-se com outros meninos que sobem e descem o morro carregando latas, mostrando que essa é uma ação rotineira dentro da favela. O belo cenário da cidade ao fundo contrasta com a sequência repetitiva dos meninos trabalhando. Novamente, o filme traz a distribuição da água como um problema, como no curta de *Um favelado*, mas aqui a ação é mais ressaltada e

⁵³ Joaquim Pedro de Andrade consegue a bolsa para estudar no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), posteriormente segue para Londres e Nova Iorque, retornando ao Brasil em 1962, ainda no momento da realização do *Cinco vezes favela* (Araújo, 1999).

servirá para compor a rotina de trabalho infantil apresentada pelo curta. O episódio começa com diversos meninos trabalhando: subindo e descendo o morro com latas de água na cabeça, vendendo jornais ou engraxando sapatos em meio às ruas movimentadas da cidade. Posteriormente, vemos as mães dos garotos preparando amendoim para vender e arrumando seus filhos para que desçam o morro com a lata cheia de amendoins. A mãe arruma seu filho com zelo, prepara o produto para venda e o deixa ir para o trabalho na cidade. Vemos cenas do preparo para o trabalho e depois sua execução, garotos oferecem amendoins em um restaurante. Os meninos trabalham na favela e no meio da confusão da cidade, que é ambientada com som de buzinas e carros.



Figura 2.8

A sequência de trabalho infantil é interrompida, uma voz *off* apresenta o contexto da história, enquanto vemos imagens de tambores sendo tocados: “Quando o carnaval se aproxima os tambores não tem preço.” Seguida por cenas que mostram diversos segmentos de uma escola de samba, pessoas fantasiadas cantando, tocando e dançando ao som de um samba-enredo cuja letra é: “Quem quiser encontrar o amor, vai ter que sofrer, vai ter que chorar”. A melodia do samba-enredo irá reaparecer ao longo do filme, sob outras roupagens para compor cenários diversos. A voz *off* conclui: “Na impossibilidade de melhor material, os tambores são feitos com couro de gato”.

Após essa apresentação, a música fica tensa composta pela marcação de surdos e o episódio desenvolve-se em torno da caçada aos gatos de quatro ambientes distintos, efetuada por cinco garotos. O desenrolar dessas histórias faz-se em ciclos, rompendo com a linearidade da narrativa. Assim, não acompanhamos um menino de cada vez, mas vemos, ao mesmo

tempo, cada etapa das quatro tentativas dos roubos dos gatos. O ciclo de caça inicia-se com um menino observando, por de trás da cerca, o gato preto dentro do quintal de uma casa na favela, o dono está distraído consertando a casa. Vemos o menino, depois o homem ao fundo, como continuidade do mesmo plano a câmera abaixa para enquadrar o gato dormindo no barril. O segundo alvo é um angorá branco que está dentro de um amplo jardim de uma mansão situada fora da favela. A música muda ambientando um cenário sofisticado. Em um movimento contrário ao plano da favela, a câmera mostra o gato deitado na grama e sobe para enquadrar sua dona, deitada debaixo de um guarda-sol, com a grande casa ao fundo. Ela chama seu gato e percebe o garoto que observa tudo do portão entreaberto. O terceiro alvo se passa num restaurante: primeiro, vemos uma máquina registradora se abrir; depois, uma sequência de clientes comendo em planos próximos. A música muda junto com a troca de ambiente. Em uma das cenas, um dos homens dá um pedaço de sua comida para um gato ao chão. Observamos a mesma cena ao nível do chão, por de trás das cadeiras e mesas. É o ponto de vista do menino que se aproxima carregando um saco de tecido grosso. O último ambiente é um parque, onde um guarda caminha ao som de caixa militar, a câmera segue sua caminhada, ele se posiciona atrás de uma árvore para observar umas crianças, elas são enquadradas a partir do ponto de vista do guarda. Dessa vez não são os meninos que observam os gatos, e sim, um guarda que vigia os meninos mexendo na lata do lixo. De longe, uma senhora aproxima-se dando comida aos gatos que a seguem. Assim, nessa primeira parte, os elementos da história são apresentados: as crianças, os gatos, seus responsáveis e os cenários.

Seguindo o ritmo cíclico do filme, voltaremos a passar por todos os ambientes, mas agora para mostrar os garotos aproximando-se dos gatos e preparando a captura. O primeiro menino da favela tenta atrair o gato com um peixe amarrado em um barbante; o segundo é convidado pela dona do angorá a entrar no quintal e tomar seu suco (Figura 2.9), a contragosto do motorista. Já o garoto no restaurante consegue chamar o gato e colocá-lo dentro do saco, porém, quando está pronto para sair, encontra outro gato e não resiste à tentação de capturá-lo também.

Deste modo, passamos pela maioria das situações novamente e voltamos ao primeiro garoto. Os primeiros três planos desse ciclo são compostos por quadros próximos que mostram: o peixe amarrado no barbante caindo no chão; o gato e o menino, este olha na direção do dono da casa. Após a tentativa frustrada de atrair o gato com o peixe, ele observa o homem quebrando uma madeira. Tal ato faz um estalo que parece desencadear todas as ações

posteriores desenvolvidas em cenas rápidas e planos próximos. O som da corrida dos garotos é cortado por gritos dos donos que se misturam aos miados de seus próprios bichos. O primeiro menino corre e pula a cerca em direção ao gato, em seguida, aparece a dona do angorá dando um grito assustado, logo vemos o garoto que agarra seu gato. Imediatamente, aparece a senhora também gritando, seguida por um dos garotos do parque capturando um gato. O guarda apita e vemos o outro menino agarrando outro gato. No mesmo ritmo, o garçom do restaurante grita e o garoto com o saco se levanta em fuga. Tal cena é sucedida pela dona do angorá que grita pelo motorista e ambos entram no carro.



Figura 2.9

Após a efetuação dos roubos, segue o ciclo de perseguições, agora não mais dos meninos pelos gatos, contudo, dos donos ou responsáveis pelos bichos atrás dos pequenos ladrões. Todos os garotos escapam na primeira tentativa de detenção, o guarda fica ao chão sem conseguir segurar um dos meninos no parque, a senhora não consegue acertar o guarda-chuva no outro, o garçom corre por entre as cadeiras sem conseguir alcançar o menino com o saco. Voltamos à primeira criança. Ela corre por entre as ruelas da favela sendo perseguido pelo homem que consertava a cerca. A perseguição nos revela certo cotidiano da favela, seja pela galinha que é espantada pela correria, seja pela fila de latas que servem para carregar água. Em uma orla de praia, um dos meninos, carregando o angorá, é seguido pelo carro com a dona do gato e seu motorista. Nas movimentadas ruas do centro da cidade, com a Central do Brasil ao fundo, outro menino foge do guarda. O garoto com os dois gatos do restaurante é surpreendido por um homem que, ao ver a correria, é solidário e se posiciona acima do portão

de uma casa para segurar o saco com os gatos. No entanto, o garçom não deixa de perseguir o pequeno ladrão já sem os bichanos.

Retornamos ao cenário da favela. O primeiro garoto desce o morro na direção da rua que se encontra ao fundo, posteriormente, a dona do angorá desce do carro, e logo depois vemos o homem morador da favela descer o morro. Esse é o ponto de interseção do filme, aqui todos os personagens se encontram e a perseguição irá ser interrompida diante das entradas ou saídas da favela. Todos os personagens são enquadrados em uma mesma cena, de cima da favela. A câmera acompanha a descida do morador perseguidor, ele passa por ela e observa a fuga dos meninos e a chegada dos outros perseguidores na rua abaixo. O primeiro menino desce a favela sumindo pelas ruas da cidade. Os outros passam pelo homem enquadrado em primeiro plano e desaparecerem pelas ruelas da favela. Como que impedidos pela imponente favela a sua frente, o guarda, o garçom, a madame e seu motorista ficam paralisados vendo os meninos sumirem morro acima. Em contraposição, o homem morador da favela, fica olhando de cima o menino que perseguia passar pelos quatro personagens passivos diante das entradas da favela. A madame pede socorro ao motorista, que aponta para o guarda ao lado que se afasta olhando a favela a sua frente. Todos os meninos se encontram na escada da favela, entretanto, as personagens que os perseguiam não se cruzam: o homem não desce o morro e os outros quatro não o sobem, nem mesmo o guarda se arrisca a entrar na favela.



Figura 2.10

Essa sequência silenciosa é composta por planos gerais da favela, seguida por planos que enquadraram seus acessos, as ruelas e as escadas, para terminar no menino com o angorá

em uma pedra no alto do morro (Figura 2.10). Esse será o único momento em que veremos a favela em plano geral de baixo para cima. Após o término das perseguições, no alto do morro e diante de uma vista para o mar, vemos o menino com o angorá – o único que conseguiu capturar um gato. Ele fuma, brinca com o gato, o acaricia e divide sua comida cercado pela vista do mar e da cidade. Quando o gato mia pedindo mais comida, o garoto fica contrariado, não apenas por ter que dividir seu pouco alimento, mas também por perceber que não poderá manter a si e ao bichano. No fim, acaba se afeiçoando ao angorá, o que torna a ação de vendê-lo muito mais difícil. Entretanto, mesmo triste com a venda, não desiste de fazê-la. Desce o morro enxugando as lágrimas. Não leva mais o gato nos braços, e sim o dinheiro de sua troca e a caixa de engraxate nas mãos, seguindo em direção à cidade ao fundo.

Segundo Joaquim Pedro de Andrade, o filme *Couro de gato* foi feito com o objetivo de atender algumas de suas demandas, tais como a necessidade de fazer um filme popular, sobre um problema tipicamente brasileiro, para ser finalizado na França (Pacheco, 2007). Dessa forma, o filme foi elaborado em função de expectativas pessoais, diferentemente dos outros episódios de *Cinco vezes favela* que são realizados dentro do contexto de produção do Centro Popular de Cultura, em diálogo com os princípios hegemônicos deste.

Para o diretor, o filme *Cinco vezes favela* não foge do objetivo do núcleo cultural da UNE que era o de “usar o cinema como instrumento de modificação social”. O filme foi projetado para servir de “instrumento de conscientização” sobre a condição em que vivia o “povo brasileiro”, com base na crença de que o cinema poderia exercer tal “ação política” em seu público (Andrade em depoimento a Vianny, 1999, p. 266). Refletindo sobre o filme anos depois, em entrevista a Alex Vianny em 1983, o diretor qualifica tal projeto como fruto de certa ingenuidade do poder de transformação social que eles tinham através do cinema. (ibidem). Foi a partir dessa postura de discutir os problemas brasileiros através do cinema, buscando conscientizar o público, que se delineou o que seria o chamado movimento do Cinema Novo. Para Joaquim Pedro de Andrade, o filme *Cinco vezes favela* teria um espaço importante dentro da formação desse movimento. Ao produzir o filme, o CPC contribuiu para a reunião e formação de equipes no sentido mais profissional, diferente do tipo de encontro que os cineclubes proporcionavam. O filme é considerado por ele como o segundo passo em direção ao processo que culminaria no Cinema Novo, uma vez que possibilitou os debates em torno do cinema como um meio para transformação social⁵⁴ (ibid.).

⁵⁴ O marco mais importante para o movimento que viria a se chamar Cinema Novo, segundo Joaquim Pedro, foi o filme *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1955. Esse cineasta também participou como montador do episódio de Leon Hirszman, que integra *Cinco vezes favela*.

Walter Lima Júnior (2007) percebe o episódio *Couro de gato* como o grito inicial do Cinema Novo e o destaca do resto do filme devido à qualidade e ao refinamento linguístico que os demais curtas-metragens não conseguem alcançar. Para o cineasta, esse episódio traz a supremacia da necessidade em detrimento da afeição do menino pelo gato, fazendo com que a crueldade e o belo convivam juntos no filme. Diante do conflito entre entregar ou não o gato, prevalece a utilidade em relação à beleza, o belo gato angorá vai virar tamborim para o carnaval. Estevão Garcia (2005) aponta *Couro de gato* e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman), como os únicos episódios que saem dos limites do discurso ideológico que os outros acabam caindo, apesar de também trazerem o mesmo tipo de discurso que, de maneira geral, aproximava-se dos princípios do CPC. Segundo o crítico, há nesse episódio um expressivo lirismo que não encontramos nos demais. O diretor, através da “montagem paralela” e sem nenhum diálogo, desenvolve a história dos meninos que tentam capturar gatos para virarem tamborins. No entanto, o que seria uma mera forma de sobrevivência, torna-se um conflito quando um dos meninos afeiçoa-se ao gato capturado. Assim, para Garcia, o que a princípio era uma ação simples, entregar o gato ao matadouro, transforma-se em algo mais complexo quando o sentimento é despertado. Porém, ele acaba por sacrificar o gato em prol da sua sobrevivência. Garcia destaca, ainda, o lirismo presente na cena final do episódio em que o menino desce do morro de frente para a cidade: “de frente para ele (e para nós, espectadores), está a civilização que nos afronta, civilização que insiste em apagar qualquer vestígio de poesia que possa existir misturada ao cotidiano.” (2005). Glauber Rocha (2003)⁵⁵ também destaca o lirismo do episódio *Couro de gato*, que apresenta um equilíbrio entre as tendências ao lirismo e à política, transformando o social em linguagem poética.

A diferença entre o episódio de Joaquim Pedro de Andrade e as ideias hegemônicas do CPC fica mais evidente na estreia do filme *Cinco vezes favela*. Segundo Carlos Diegues (Entrevista concedida a Barcellos, 1994), Carlos Estevam apresentou o filme pedindo desculpas pelo “caráter pequeno-burguês” de alguns episódios. Um dos alvos de suas críticas era o filme de Joaquim Pedro de Andrade, que, para Estevam, não era um filme político. Assim, Carlos Diegues aponta que as contradições entre os diretores e as ideias do CPC foram imediatas e que a realização do filme *Cinco vezes favela* foi uma batalha permanente que culminou com a saída da maioria dos diretores do núcleo cultural da UNE. A liberdade reclamada por Carlos Diegues esteve presente na produção desse episódio que, além de ter sido feito antes, foi projetado para atender às demandas do seu próprio diretor. Todavia, as

⁵⁵ Glauber Rocha foi um influente cineasta e crítico brasileiro, apontado como um dos nomes centrais do movimento Cinema Novo.

críticas não foram apenas destinadas ao curta-metragem elaborado anteriormente ao CPC. Curiosamente, o episódio dirigido por Carlos Diegues, em parceria com o próprio Carlos Estevam, também foi rejeitado por este⁵⁶.

No entanto, apesar das críticas, é evidente que o episódio de Joaquim Pedro de Andrade partilha objetivos comuns aos outros, caso contrário não seria incorporado ao projeto. O episódio aproxima-se da proposta do filme por trazer o tema das questões sociais e da cultura popular. O diretor queria fazer um filme popular sobre um problema tipicamente brasileiro como tentativa de entender essa realidade e que dialogasse com o público. Além disso, acreditava no poder de transformação social que poderia ter o cinema, tal como os outros integrantes do CPC.

Nesse sentido, esse episódio aproxima-se de uma das características que Jean-Claude Bernardet destaca no filme *Cinco vezes favela*: a procura por mostrar que os problemas enfrentados pelos favelados estão além das dimensões de suas vidas individuais, estando ligados a uma condição social de exploração (1967). Os meninos não são meros ladrões de gatos, eles roubam por sua sobrevivência, assim como exercem outros tipos de atividades. Não é em vão que o menino, após vender o gato, desce a favela com a caixa de engraxate nas mãos, em direção à cidade a sua frente. Entretanto, *Couro de gato* não partilha das mesmas críticas que Bernardet destina ao resto do filme. Joaquim Pedro de Andrade não elabora um esquema fechado em que as soluções dos problemas apresentados sejam dadas de forma didática ao público. O problema da sobrevivência diária dos meninos não tem uma saída delineada dentro desse episódio, diferente de outros que apontam a consciência política como única solução para a condição exploratória vivida pelo personagem. Como no episódio *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, em que o personagem Zé da Cachorra personifica a crítica e a mobilização política que os demais personagens não possuem; no episódio *Pedreira de São Diogo*, Leon Hirszman, a situação só se resolve por meio da união e conscientização de todos; e no curta-metragem de Carlos Diegues, onde o casal exemplifica a tensão entre alienação e militância política. Nesses curtas-metragens, a ação politizada é apresentada como um caminho para resolver os problemas dos personagens. O episódio *Couro de gato* se difere dos demais por não procurar resolver a questão, deixa o problema em aberto sem solução predefinida: os meninos continuam a viver como sabem. Trabalho infantil continua sendo o caminho que esses meninos têm para seguir, sacrificando sua infância em nome da necessidade da subsistência.

⁵⁶ Segundo Carlos Diegues em depoimento à autora.

Couro de gato traz uma influência do neorealismo italiano, mediado principalmente pelo filme *Rio, 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos, segundo Luciana Corrêa de Araújo (2000). Ambos os filmes procuram explorar o universo infantil, ao mesmo tempo em que querem compreender a realidade social brasileira. No entanto, para Araújo, o filme de Joaquim Pedro de Andrade desenvolve uma visão menos idealizada, com um traço de crueldade perturbador. O menino que se aproxima da mansão se utiliza da imagem da criança carente, encena o papel da criança que deveria ser para despertar a compaixão na madame, que percebe nele apenas um pobre menino inocente, até ele usar da ingenuidade da própria mulher para roubar-lhe o gato. Assim, o filme joga com significado da pobreza e da infância: os meninos são vítimas, culpados, marginalizados ou inocentes? No fim, não se sabe mais qual é a verdadeira imagem desses meninos, dotados de malícia digna de quem precisa sobreviver, porém, com uma sensibilidade que ainda resiste, como vemos na cena em que o menino brinca com o gato roubado - o ladrão aqui é humanizado.

Apesar de Araújo apontar que ambos os filmes trazem a favela como um espaço de solidariedade, é importante ressaltar que em *Couro de gato* os meninos roubam tanto os gatos de fora da favela, quanto o de um de seus moradores. Além disso, o garoto que tenta capturar o gato do morador da favela é igualmente perseguido como os outros meninos caçados pelo guarda, pelo garçom ou pela madame e seu motorista. Sem que ambas as partes saibam, a favela e a cidade possuem o mesmo problema nesse episódio.

Mesmo que nesse episódio esteja presente a manifestação artística e popular do carnaval, essa aparece como pano de fundo para apresentar outro aspecto dessa festa popular. Dessa forma, o samba e o carnaval não são apresentados como estando alheios aos problemas sociais, aparecem logo após as cenas iniciais do trabalho infantil, apontando sua ligação. A festa do carnaval aparece apenas através de breves cenas de desfile oficiais que ocorrem fora das favelas, como elucida Araújo (2000). Entretanto, torna-se mais um meio de trabalho para os meninos, uma vez que é preciso de gatos para os tamborins. A caça aos gatos juntar-se-á às formas que os meninos têm para conseguir dinheiro tal como nas cenas iniciais do filme, em que vendem amendoim e jornais, engraxam sapatos, entre outras tarefas. Esse caráter fica mais explícito quando o menino, ao se afeiçoar ao gato, não consegue simplesmente vendê-lo, contudo, ao dividir o seu pedaço de comida com o gato, fica claro para o menino que o angorá como bicho de estimação é um luxo que não está ao seu alcance. Tal percepção torna o sentimento do menino ambíguo, ao mesmo tempo em que ele se afeiçoar ao gato, há certo rancor contra o angorá que simboliza tudo aquilo que lhe é interdito. O menino vende o

belo angorá, contrariando o seu desejo no mesmo momento em que se vinga dessa interdição (Araújo, 2000).

O filme não é composto de personagens ou situações individuais, os meninos são diversos e nem se quer sabemos os seus nomes, as suas cenas se confundem, já não sabemos mais qual a personagem que persegue cada menino ou qual gato cada garoto captura, até mesmo os ambientes se misturam. A ação que uma personagem inicia - sejam os donos dos gatos sejam os meninos - será terminada por outro personagem. Dessa forma, todos efetuam a mesma ação dentro da função que lhe cabe dentro do filme, sendo morador da favela ou não. Quem se dispõe a caçar os felinos não faz distinção entre o gato de fora ou de dentro da favela, e serão perseguidos pelo roubo da mesma maneira em todos os ambientes. A diferença entre as ações está dividida entre as personagens que precisam capturar os gatos para conseguir dinheiro e os donos ou responsáveis pelos animais. Assim, são compostos dois tipos de personagens: os meninos que roubam e quem os persegue. A caça aos garotos acaba na base do morro na qual o habitante da favela, que perseguia um dos meninos, não desce o morro, da mesma maneira que os outros perseguidores não sobem a favela. Essa, que surge imponente, é a fronteira entre os perseguidores, e, ao mesmo tempo, irá proteger os meninos de serem caçados.

Mas o problema central dos meninos não termina com o fim da perseguição, uma vez que, independente da caça aos gatos ter sido bem sucedida ou não, eles continuam buscando meios por onde ganhar dinheiro, pois os desafios que enfrentam diariamente nascem da sua condição de favelado. Todos os personagens são reféns das situações nas quais foram envolvidos, pois não conseguem, por meio de suas ações, modificarem seu problema: a imponência da favela deixa passivos os personagens perseguidores, nenhum menino é capturado e o angorá não é recuperado. Até mesmo o único personagem que se destaca, no final do filme, por ter conseguido efetuar completamente sua ação, está passivo com relação à situação que o faz colocar a sobrevivência acima do seu desejo pelo gato. Por isso, desce o morro para continuar a trabalhar, distanciando-se da infância, condição que não tem direito de possuir.

2.3.4 – *Escola de samba Alegria de Viver*

Carlos Diegues dirigiu *Escola de samba Alegria de Viver*, o quarto episódio do filme *Cinco vezes favela*, filmado no morro do Cabuçu, localizado em Lins de Vasconcelos.

Integrante do CPC desde a sua formação, elaborou o roteiro junto com Carlos Estevam. Ao se posicionar contra o princípio hegemônico do CPC que previa uma arte em função da política, Carlos Diegues rompe com o órgão da UNE. Nascido em Alagoas, vem para o Rio de Janeiro adolescente e se torna um espectador assíduo de cinema. Todavia, a relação mais prática com o cinema começou pela amizade com o também cineasta David Neves. Entra para o curso de Direito na *Pontifícia Universidade Católica* (PUC), mas o abandona no penúltimo ano com a realização do seu primeiro longa-metragem *Ganga Zumba* (1964). Possui diversos longas-metragens no currículo: *A grande cidade* (1966), *Bye bye Brasil* (1979), *Orfeu* (1999), *Deus é brasileiro* (2002).

O episódio começa com Dalva, operária de uma fábrica e militante sindical, descendo o morro. Essa personagem destaca-se por ser a única que não se envolve com a escola de samba da favela onde mora. Ao descer o morro, carregando panfletos políticos, Dalva é importunada pelo presidente da escola (Figura 2.11). Este pede que mulheres dancem ao redor da militante. Em meio ao tumulto, seus panfletos caem no chão e são pisoteados pela roda de mulheres. Dalva os recolhe e sai da roda, deixando o morro. Seu marido, integrante da diretoria da escola, olha tudo sem reagir.

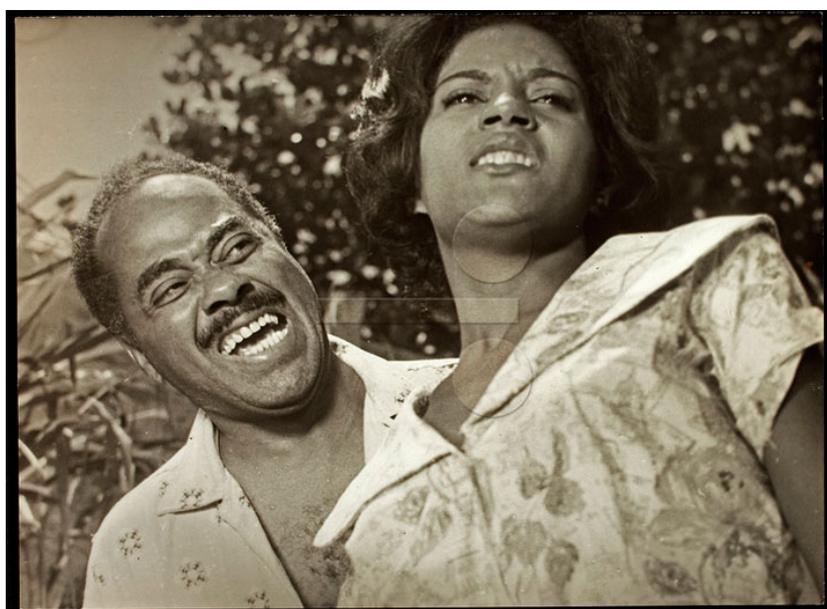


Figura 2.11

Na sequência seguinte, outro tipo de conflito é desenvolvido: a diretoria da escola de samba reúne-se em sua sede para discutir sobre seu presidente que, apesar de no ano anterior ter levado a escola para o primeiro turno do carnaval carioca, não providenciou nada para o carnaval que se aproxima. A tensão começa quando o presidente surpreende a diretoria em meio a um debate, ao ser avisado da reunião clandestina por um menino que a espiava. Pelo

regulamento da escola, a diretoria não pode se reunir sem o presidente tê-la convocado. Mesmo assim, a diretoria reivindica uma votação para decidir sobre a destituição ou não do presidente em prol de uma maior participação dos integrantes da escola. Na votação, Babaú, o antigo presidente, perde o mandato para Gazaneu, marido da militante operária.

Gazaneu e sua mulher são como opostos: Dalva, sempre concentrada no trabalho e na militância sindical, reclama do envolvimento de seu marido com a escola de samba; ele, por sua vez, não compreende por que sua mulher não frequenta a escola de samba, e a acusa de não dar mais atenção ao casamento por conta das suas atividades sindicais. Por fim, os dois não conseguem se entender e decidem separar-se após Dalva trazer à tona o assunto sobre a compra do “barraco”, efetuada por ela sem qualquer ajuda do marido. Diante dessa acusação, Gazaneu deixa a casa e vai embora. Toda a discussão é observada pelo mesmo menino que espiava anteriormente a reunião da diretoria da escola.

Em seguida a apresentação dos conflitos que delineiam a história, começa a sequência de preparação da escola de samba para o carnaval. O menino, que no início do filme era aliado do presidente autoritário, ao longo do episódio passa a ajudar nos preparativos para o desfile. Gazaneu pega dinheiro emprestado para que a escola desfile como o planejado e anuncia a boa notícia para todos os integrantes. No entanto, o dinheiro que eles pegam emprestado já estava prometido para outra escola de samba, por isso, a condição imposta para a consolidação do empréstimo foi o pagamento em duas semanas, antes do carnaval. Turquinho, o agiota, resolve emprestar o dinheiro a Gazaneu, deixando a escola Aliados na mão e dependendo do empenho da escola de Gazaneu. O personagem do agiota é interessante porque será o único personagem de fora da favela e que ganha a vida explorando os moradores, fazendo com que se assemelhe aos personagens do grileiro ou o dos proprietários dos barracos nos dois primeiros episódios do filme. Paralelamente à cena do empréstimo, um dos diretores avalia um gato em meio a várias crianças e o entrega para virar couro para instrumento da bateria, lembrando o episódio *Couro de gato*. Segue-se uma sequência que mostra a grande mobilização dos moradores da favela em prol do desfile. Entre os preparativos para o carnaval, vemos diversas cenas: os compositores com seus instrumentos compondo o samba-enredo da escola, a elaboração das fantasias e da bandeira pelas mulheres, e até a construção dos instrumentos, culminando com os ensaios. Tudo é realizado com a participação dos moradores por entre ruas e barracos da favela.

Com a elaboração do desfile da escola já encaminhado, Gazaneu resolve tentar uma reconciliação com a mulher e vai até a fábrica onde ela trabalha. Lá espera, junto com cinco

meninos enfeitados com serpentinas, o apito da fábrica desencadear a saída dos operários. Quando ele vê Dalva saindo pelo portão, convoca os meninos a se aproximarem da fábrica dançando e tocando alguns instrumentos percussivos de baterias de escola de samba. Dalva e Gazaneu ficam um de frente para o outro, mas imediatamente alguém a chama: “Que isso! Olha o trabalho menina, deixa de bate papo aí! Distribui folheto, garota. Vamos embora!” Dalva, então, retira sem falar nada com Gazaneu. Ele segue para o lado oposto a Dalva, de cabeça baixa, com os meninos atrás sambando.

Na cena seguinte, o agiota aparece junto aos integrantes dos Aliados para cobrar o dinheiro do empréstimo. Um dos diretores da escola de Gazaneu alega que não estão mais com o dinheiro, pois gastaram na bandeira e em outros elementos do desfile. Os Aliados retrucam que talvez não consigam nem desfilar caso a dívida não seja quitada e vão embora com a promessa de que receberão logo o dinheiro. Assim, surge um novo conflito, agora entre as duas escolas, uma em desvantagem material. O agiota acaba colocando uma escola contra a outra, sem, no entanto se sujar, pois não estará presente quando a briga eclodir entre as duas. Quanto menor a possibilidade de pagar ou quanto maior a dependência das escolas, mais ganha o Turquinho.

Segue nova sequência de preparação do desfile, que se inicia com um grupo discutindo a letra do samba-enredo, que é composta por batuques em uma caixa de fósforos. Nessa cena, mais uma vez é lembrada a ligação do carnaval com o resto da sociedade: enquanto a letra é composta, a diretoria pede que falem de outro tema alegando que fará mais sucesso. Assim, os integrantes fazem concessões para que seu desfile seja bem avaliado pelo público e pelos jurados durante a avenida, apontando para um padrão de carnaval já estabelecido. Os compositores cantam apenas uma vez a primeira estrofe do samba-enredo e, imediatamente, começa o som de todos os integrantes tocando e cantando o samba, enquanto vemos novas cenas dos preparativos da bandeira e dos ensaios para o desfile. A sequência termina com a valiosa bandeira da escola, que acabara de ser finalizada, sendo erguida e com apito do presidente, desfecho para um final aparentemente feliz.

No dia do desfile, com todos fantasiados e tudo pronto, Dalva é a única que não participa e segue para casa, enquanto os integrantes do desfile se concentram na entrada da favela. Gazaneu, que observava Dalva subir o morro, é surpreendido pela aproximação dos membros dos Aliados que chegam para cobrar a dívida. Não foi possível a essa escola preparar seu desfile devido à falta de dinheiro. Em contraposição, a escola de Gazaneu está toda arrumada para desfilar graças ao dinheiro que deveria ser dos Aliados. Em meio à

discussão, a bandeira da escola de Gazaneu é queimada e inicia-se uma briga que acaba com um diretor ferido pelo fogo. Dalva assiste a briga apreensiva. Com a confusão, o menino, que estivera sempre espionando os acontecimentos, desiste de desfilar, enquanto Gazaneu, com a bandeira queimada nas mãos, aproxima-se dos integrantes que esperam para o desfile.

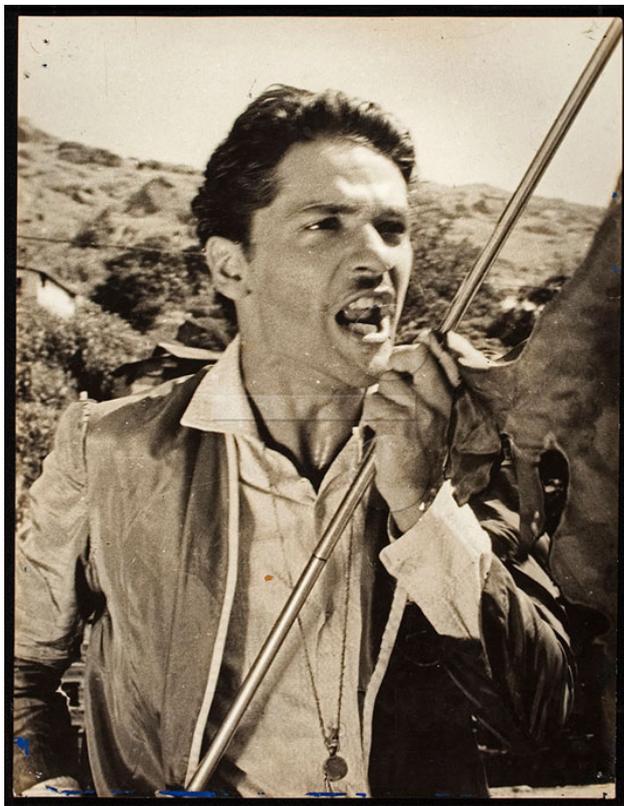


Figura 2.12

Todos ficam em silêncio. Entretanto, em vez de Gazaneu interromper o desfile, ele convoca a escola: “Está na hora de descer para o desfile. Vai ser no peito, gente! Vamos lá!” (Figura 2.12). Os integrantes voltam a tocar e dançar, seguindo para o desfile. Os únicos personagens que não acompanham são Dalva e o menino. Este tira a fantasia e sobe o morro até se perder em meio à paisagem, o filme acaba com uma cena ampla da favela vista de baixo.

O episódio que Carlos Diegues dirigiu é considerado um dos primeiros marcos de sua carreira como cineasta. Ele já havia realizado alguns pequenos filmes antes do ingresso no CPC, porém, foi a primeira vez em que trabalhou com uma série de equipamentos, luz artificial e filmagem em 35mm. Para o diretor, seu episódio traz o interesse em entender como o povo brasileiro se organiza e se manifesta, e apesar da ingenuidade atribuída ao filme, este contém momentos bonitos e interessantes (Entrevista a Viany, 1999). O diretor ficou morando por uns quarenta cinco dias no morro do Cabuçu, o que foi para ele uma descoberta

surpreendente. No entanto, assim como os outros diretores, classifica essa experiência como “uma coisa politicamente generosa, mas ao mesmo tempo ingênua”⁵⁷. É importante perceber que a classificação do projeto do CPC como inocente, que se estende ao momento de 1960, faz-se após o golpe militar de 1964, que mudou a forma de luta. O diretor comenta sobre que fim poderia ter os debates intensos que se travavam dentro e fora do CPC: “Não sei o que ia dar porque o golpe militar interrompeu esse diálogo”. O golpe militar foi o fator surpresa que impediu a consolidação dos objetivos pelo qual se lutava. Ao mesmo tempo, tal luta torna-se ingênua demais para a realidade da Ditadura Militar e o rumo que a sociedade toma ao longo dos anos. Além disso, após a efervescência do momento, a experiência política do CPC em filmar as favelas fica sem legitimidade, principalmente nas falas de Carlos Diegues que a reclassifica em comparação as novas vivências que possui com os moradores de favela. Ao reavaliar o filme, Carlos Diegues aproxima-se da crítica de Bernardet feita na época:

Evidentemente que essa tematização era muito ingênua porque nós, cinco diretores e todo mundo envolvido na produção do filme, éramos universitários, classe média, com todas as minhas concepções de mundo de classe média, com a cabeça voltada para grandes modificações sociais do país, mas sem vivência naquele mundo. Nenhum de nós tinha uma vivência, como, aliás, hoje se tem mais do que antes. (...) E para fazer esse filme, nos dirigimos para as favelas, mas de uma maneira que eu chamava de turismo social. Você chega, mas você sabe que não é dali, que você está apenas fazendo um turismo político-social, digamos assim (Depoimento concedido à autora).

Nessa fala, o diretor avalia o projeto de 1960 à luz das discussões mais atuais, quando comparado ao projeto do filme de 2010. Os diretores do filme de 1962 recebem frequentemente o adjetivo “diretores de classe média e universitários”. Novamente comparada a sua experiência recente, os quarenta e cinco dias de estadia na favela do Cabuçu e a busca do CPC pela favela é classificada como “turismo social”⁵⁸, ou, mais especificamente, “turismo político-social”. Se na época o “pertencer à favela” era uma questão de que lado da luta você estava, hoje, esse pertencimento é ressignificado, e passa a estar ligado a sua trajetória de vida dentro da favela. As vivências e postura da década de 1960 são reavaliadas a partir de categorias atuais, e assim tomam outro significado.

⁵⁷ Depoimento concedido à autora.

⁵⁸ Freire-Medeiros (2009) analisa o fenômeno recente do turismo em favelas: “a pobreza no Brasil, se antes já não era segredo, hoje, é incontestavelmente uma atração turística”. O turismo social, essa atração pela pobreza, apesar de não ser novidade, dá origem a formas bem particulares. Tal turismo engloba o turismo recente em favelas, constituindo-se como mais um produto turístico da cidade do Rio de Janeiro.

Aqui também se faz presente, assim como em outros episódios, características consagradas pelo neorealismo italiano, como a utilização de não atores e o cenário fora de estúdios. Os moradores da própria favela que compõem, junto com atores profissionais, o elenco do filme, assim como sua escola de samba constitui o cenário do episódio. A história do G.R.E.S. Unidos do Cabuçu⁵⁹ inspira a trama do filme. Os traços são parecidos: Babaú era o apelido de um dos fundadores e compositores da escola (Waldomiro Rocha), assim como em 1961 a escola ganhou o desfile do segundo grupo com o samba-enredo *Relíquias do Rio Antigo*, mencionado no episódio, passando para o primeiro grupo do carnaval. Assim, por mais que fosse um filme de ficção, o ficcional e o real não possuem fronteiras fixas, os moradores acabaram por encenar um papel que tem como inspiração suas próprias vidas reformuladas pelos objetivos do projeto do CPC e o ponto de vista do cineasta. Todavia, apesar de tanta familiaridade com a vida dos integrantes da escola, quando o filme foi exibido para estes não houve identificação. Para eles, tal história não era cinema de verdade. Segundo o diretor, a reação da plateia da primeira sessão do filme, composta pelos moradores do morro do Cabuçu, demonstra a dificuldade enfrentada de atingir um público que não identificava como cinema as questões sociais e a cultura nacional-popular que queriam apresentar. Segundo Carlos Diegues:

A história da escola de samba tinha sido retirada da história deles mesmos, não tinha nenhuma diferença. Quando acabou a sessão eu me virei para um cara chamado Babaú, que era diretor da escola de samba: o que você achou? “Ah, muito bacana, mas esse negócio de favela, samba, crioulo, isso não é cinema”.⁶⁰

O episódio contou com a participação do cineasta Ruy Guerra como montador, que tinha acabado de filmar *Os Cafajestes* (1962), e, anos depois, viria a atuar em um dos episódios do filme *5x Favela: agora por nós mesmos*. Carlos Diegues destaca o caráter de aprendizado na sua relação com Ruy Guerra, essa parceria é enfatizada pelo diretor ao se referir à cooperação existente entre todos os membros do CPC. Para ele, existia a necessidade de cooperação que levava ao “trabalho comunitário”, onde “cada um bota a sua pedra e cada pedra tem uma assinatura”, evitando o anonimato autoral (Em depoimento a Viany, 1999, p. 436). O diretor também aponta essa dinâmica de parceria como uma das características presentes no movimento do Cinema Novo.

⁵⁹ Mais informações sobre a escola e sua história estão presentes no site da escola: <http://unidosdocabuçu.no.comunidades.net/>

⁶⁰ Carlos Diegues em entrevista ao programa *Roda Vida*, da *TV Cultura*, em 2010.

Apesar da cooperação entre os membros do centro da UNE, é interessante pensar que o “trabalho comunitário” de assinatura autoral esbarrava nas ideias que predominavam no CPC. A arte, segundo tais ideias, deveria ser pensada em função da politização, não havendo espaço para a assinatura autoral e para as experiências artísticas, que desvirtuariam o objetivo de criar uma “cultura popular revolucionária” - única com capacidade para produzir a politização das “camadas populares”. Carlos Diegues define seu filme como feito para o CPC, apesar de já refletir questões que serão desenvolvidas ao longo de sua carreira. Segundo o diretor, encontra-se presente, nessa sua primeira experiência mais profissional, a busca por um “cinema autoral”, participante e político, além dos traços do que ele chama de “espetáculo popular brasileiro”, ou seja, o desejo de incorporar ao “espetáculo cinematográfico” algo que fosse próprio do povo brasileiro (ibidem, p. 467). Nesse sentido, o espetáculo é figurado aqui pela escola de samba, com seus desfiles e a música das “camadas populares”.

A arte popular é apresentada aqui como estando ligada a problemas sociais e econômicos, tal qual no episódio *Couro de gato*. O carnaval não está alheio à sociedade, e precisa, além de união, organização e criatividade, dinheiro para se manter. Mesmo diante das dificuldades financeiras, a escola é o que move a união dos moradores. Além disso, o episódio apresenta algumas das organizações presentes na vida da favela. O lugar da escola de samba e do sindicato na favela é abordado, sem menosprezar a força de aglutinação da primeira, onde os moradores conseguem empreender as mudanças que desejam, ou a importância política do segundo para transformar socialmente a favela. Segundo Carlos Diegues, seu episódio é desenvolvido a partir de dois conflitos: “a luta entre o autoritarismo e a democracia e a relação entre consciência e alienação” (ibidem, p. 436). O primeiro aparece na relação entre o personagem de Babaú, que preside a escola de samba de forma autoritária, e a diretoria da escola, que, exigindo maior participação política, destitui o presidente e elege Gazaneu por meio do voto. O segundo conflito passa-se entre o casal que representa pólos extremos: o político e o prazer, o trabalho e o ócio. A mulher enquanto líder sindical e Gazaneu, cuja principal preocupação é a escola de samba. Ambos não entendem as atividades de cada um: o homem não compreende o motivo pelo qual a mulher não entra para escola de samba, além de achar uma besteira o seu envolvimento com a política; Dalva, a esposa, por sua vez, considera alienante o vínculo com a escola de samba, que não abre espaço para a discussão política.

Os conflitos pelos quais o filme desenvolve-se ficam mais explícitos em alguns trechos do episódio, como, por exemplo, a reunião da diretoria da escola de samba. É um momento em que se discute uma maior participação de seus integrantes e o embate com o

presidente que autoritariamente tenta interromper a reunião, mas que no fim é deposto pelo voto. Ao mesmo tempo em que o atraso na preparação do desfile e a impossibilidade de participação deflagram a mobilização contra a presidência, existe uma gratidão pelo campeonato anteriormente vencido que os levou para o primeiro turno do carnaval. Em primeiro lugar, é preciso desconstruir tal gratidão, para, então, questionar o autoritarismo do presidente através da mobilização da diretoria. Entretanto, apesar da vitória da diretoria diante do autoritarismo, há uma série de dificuldades a serem vencidas para promover um desfile de uma escola de samba pobre. Diante da dificuldade financeira, a diretoria pega dinheiro emprestado, mas o dinheiro era para outra escola de samba igualmente pobre, os Aliados. O não pagamento do empréstimo faz com que essa igualdade da pobreza se desfça: uma consegue preparar um desfile mais rico e a outra não consegue nem desfilar. A desigualdade leva as escolas a brigarem entre si. Dessa forma, a nova eleição dentro da escola de samba une seus integrantes em torno do carnaval, mas a falta de recursos os leva ao confronto com outras escolas.

Quando se trata de política, não vemos no filme essa mesma organização e dedicação coletiva devotada ao carnaval, o único personagem envolvido na luta política é Dalva, que, em vez de preparar fantasias e instrumentos para o desfile, confecciona cartazes e carrega panfletos sindicais. Dalva, enquanto costura um cartaz político, discute com seu marido sobre a importância de se falar sobre política e da perda de tempo que a escola de samba representa. Ele, em contrapartida, cobra o tempo que ela gasta com a militância política e o trabalho, em vez de estar com ele na escola. Diferentemente do que acontece com a luta entre autoritarismo e democracia - em que esta ganha no final -, não há um vencedor no conflito representado pelo casal, pois, entre a militância política e a alienação, não há possibilidade de compreensão. O casal desfaz-se diante da incompatibilidade de seus interesses, apesar do amor que os une. O menino é o único personagem que aparentemente passa pelos pólos de ambos os conflitos. Silencioso e sempre observador dos acontecimentos, ele primeiro está do lado do presidente autoritário ao lhe contar tudo o que vê, posteriormente, alia-se à nova presidência. Porém, tudo o que presencia provoca uma transformação em si. Ao final, a mudança é tão profunda que o faz abandonar a escola de samba minutos antes do desfile.

Para Estevão Garcia (2005), o episódio *Escola de samba Alegria de Viver* partilha o final conformista presente tanto no filme *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), quanto *Um favelado* (Marcos Farias). O marido não larga a escola de samba e o casal não consegue se entender, apenas quem se modifica é o menino. Diante da briga em torno do dinheiro que a

escola está devendo, o menino fantasiado e já prestes a desfilar, desiste e volta para o morro. Jean-Claude Bernardet também percebe nesse personagem o único a sofrer alguma transformação. Assim, o menino representaria a única solução possível diante do esquema previamente articulado trazido pelo filme: com a tomada de consciência sobre a sua condição social, o menino deixa as atividades alienantes e ingressa no sindicato (1967).

A partir do episódio de Carlos Diegues, Bernardet (1967) aponta as características que percebe em todo o filme *Cinco vezes favela*. É predominante no curta-metragem, por exemplo, o intuito, intimamente ligado aos princípios do CPC, de politizar o público para levá-lo a atuar sobre a sociedade. Para atingir tal princípio, existe uma procura por ir além da mera descrição da situação social enfrentada pelas “classes populares”, ao apresentar o que acreditavam ser a sua causa: a alienação e dominação às quais os favelados estariam submetidos. No episódio *Escola de samba Alegria de Viver*, ideias como essas se consolidam com o argumento de que nada se modificará se o morador de favela estiver mais preocupado com a escola de samba do que com as atividades políticas do sindicato (Bernardet, 1967). Uma vez que os problemas são construídos dentro de esquemas fechados que dão a solução sem esforço de interpretação por parte do público, o episódio apresenta o problema ao mesmo tempo em que dá a solução, e por isso, não parece um convite à politização, mas à passividade (ibidem).

No entanto, seus personagens não são tão simples. Por mais que Babau seja autoritário, ele gosta da escola de samba e a levou para o nível das campeãs. Gazaneu segue o mesmo caminho, pois lutou pela democracia na escola, mas é autoritário com a mulher que ama. Dalva, junto com a mulher que mobiliza os favelados no episódio de Leon Hirszman, constitui as poucas mulheres que possuem uma ação efetiva no filme, além de ser a única a possuir fala. Diferente da maioria das mulheres do filme, ela não representa uma mera distração sensual, politizada, e não se submete a nenhuma autoridade, nem ao marido. Apesar de gostar de Gazaneu, não atura a dinâmica de vida que possui, nem a modifica por causa dele, separa-se ficando com a casa que comprou.

Diante do esquema apresentado pelo episódio *Escola de samba Alegria de Viver*, a mobilização política entre os favelados, que possibilita a reflexão da situação social a que estão envolvidos, é apontada como única solução para a transformação social. Nesse sentido, o episódio está de acordo com o objetivo traçado para o filme *Cinco vezes favela*, que segundo Carlos Diegues, estaria mais nítido no curta-metragem de Leon Hirszman:

O que representa a cabeça da gente naquela época é o (filme) do Leon, *Pedreira de São Diogo*, onde está muito claro aquilo ali, aquele recado: se unam contra o dominador, porque, se vocês se unirem, vocês ganham. E era essa a ideia, cultura popular como um elemento de amálgama popular que fosse capaz de dar conteúdo a uma revolução. No fundo era isso mesmo. (...) Todos os episódios trazem isso, mas onde eu acho que isso está mais claro é no do Leon (Em entrevista à autora).

O episódio de Carlos Diegues traz a reflexão em torno da alienação da maioria dos moradores que tem como consequência a falta de mobilização política, única que pode romper com as dificuldades que os personagens enfrentam por serem favelados. Diferente do filme de Leon Hirszman, em que seus personagens conseguem atingir um nível de consciência política que os leva a se unir contra quem os explora, a maioria dos moradores da favela de *Escola de samba Alegria de Viver* não se interessa pela mobilização em prol de objetivos políticos. Como mencionado acima, Dalva está solitária na favela com sua militância sindical; o menino sobe o morro também sozinho, sendo o único da escola de samba que toma consciência e abandona o desfile. Entretanto, a postura consciente de Dalva, ou a do menino, não consegue promover efeito algum na favela por ser solitária e não contar com a força gerada pela mobilização tal qual a escola de samba. Na favela, a escola de samba é a única atividade que reúne a maioria dos moradores em prol de algum interesse coletivo. Juntos, eles conseguem destituir o presidente e preparar o desfile de carnaval. Todavia, se por um lado a escola é motivo de união entre os moradores de um mesmo local, por outro, os faz entrar em conflito com os habitantes de outra favela, ao desfilar graças ao fracasso da escola de samba rival. A escola de samba é o cenário do embate contra o autoritarismo, porém, também funciona como um meio que promove disputas entre os favelados por serem levados a se atracar pelo pouco dinheiro existente.

Assim, ao longo de todo o filme está presente a tensão em torno da escola de samba como produtora de união e, ao mesmo tempo, de alienação, uma vez que não atua em prol da politização das “camadas populares”. O carnaval, na visão dos realizadores do filme, defendido como expressão artística própria das “camadas populares”, não possui o conteúdo político necessário para conscientizá-las sobre o seu papel vital na transformação da sociedade (Estevam apud Berlink, 1984). Por outro lado, a militância sindical que promove atividades dotadas de conteúdo político, não desperta a adesão da maioria dos moradores da favela como faz a escola de samba. Para os membros do CPC, a transformação social que significava subverter a dominação do “povo brasileiro” dando-lhe condições para tomar o poder político, só poderia ser alcançada caso a conscientização sobre a realidade se aliasse à

mobilização política. O problema da junção entre mobilização e objetivos políticos buscava ser resolvido, segundo a postura que se tornou hegemônica do CPC, a partir da arte “popular revolucionária” promovida pelo núcleo da UNE, que procurava usar as formas artísticas ditas populares, como o carnaval, para veicular as mensagens que acreditavam servir para desalienar “as massas”. Dessa forma, acreditava-se que essa arte conseguiria juntar a adesão provocada pelas expressões artísticas feitas pelas “classes populares” e os conteúdos necessários à politização (Berlink, 1984).

2.3.5 – *Pedreira de São Diogo*

Pedreira de São Diogo, dirigido por Leon Hirszman, é o último episódio do filme *Cinco vezes favela*, e contou com a participação do também cineasta Nelson Pereira dos Santos como montador. Hirszman foi um dos três principais responsáveis pela fundação, em dezembro de 1961, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, ao lado de Oduvaldo Viana Filho e Carlos Estevam Martins. Além da sua importância na constituição do CPC, ele foi coordenador do núcleo de cinema e teve grande influência na concepção do projeto que resultou no *Cinco vezes favela*. *Pedreira de São Diogo* foi o primeiro filme da carreira de Leon Hirszman, sendo considerado pelo próprio cineasta, anos mais tarde, como um filme juvenil, na medida em que carregava uma grande, porém falsa esperança de mudança social (Em entrevista a Viany, 1999). Nascido no Rio de Janeiro, de pais poloneses, o diretor, assíduo espectador de cinema, destaca a importância dos cineclubes para sua trajetória quando era ainda estudante de engenharia. Foi por meio deles que entrou em contato com outras pessoas que também estavam envolvidas com o cinema. Entre seus longas-metragens e documentários estão: *Maioria Absoluta* (1964), *A falecida* (1965), *São Bernardo* (1972), *Eles não usam black-tie* (1981).

O curta foi filmado no Morro da Favela (atual morro da Providência) e começa com um homem tocando uma corneta em um plano próximo que é seguido pelo quadro em plano geral da pedreira e dos trabalhadores pequeninos, distanciando-se de sua base. Trabalhadores afastam-se, lentamente, da base da pedreira, para se refugiarem atrás de um muro de pedras (Figura 2.13). O funcionário acende a tocha que é enquadrada bem de perto. Por fim, vemos o administrador ou patrão em primeiro plano e os trabalhadores aproximando-se ao fundo. Vemos diversas cenas dos barracos que se localizam no topo da pedreira, também é possível

vislumbrar a cidade ao redor desta, aparente a partir do topo. O trabalhador com a corneta olha para seu chefe e a toca pela segunda vez. Vemos o homem que ergue a tocha bem de cima, ele fica minúsculo diante da barreira de pedra a sua frente. Ele olha para toda aquela imensidão de pedra com os barracos acima e corre para acender os pavios. Posteriormente, afasta-se para o muro de pedras onde os outros trabalhadores estão refugiados. A câmera passa por cada trabalhador em um movimento lento e de forma aproximada e só depois vemos a explosão da pedreira, que se realiza em duas partes. A primeira parte é seguida por cenas rápidas que mostram, respectivamente: um galo que se mexe com o impacto da explosão, uma mulher lavando roupa que se levanta e o rosto de um menino que olha para baixo. Após a segunda parte da explosão, acompanhamos os pedaços que se soltaram da pedreira caírem e produzirem uma imensa fumaça de poeira que chega a ocupar todo o quadro, deixando-o branco por alguns segundos. Todo o ritmo desse primeiro momento é lento, silencioso e os planos longos; até mesmo a queda das pedras compõe um movimento lento, o que contrasta com o susto da galinha, do menino e da mulher acima da pedreira, mostrados em cenas rápidas e curtas.



Figura 2.13

Se segue, então, cenas dos homens trabalhando em cima das pedras, caracterizadas por planos mais curtos de ritmo mais rápido e barulhento, composta pelo som da atividade que realizam. Tal sequência apresenta todo o processo de redução daquela imensidão de pedra, seguindo a ordenação das etapas do trabalho: primeiro os trabalhadores quebram as pedras com seus instrumentos, depois carregam a caçamba do caminhão que as levam para

outro lugar e as despejam no chão para serem jogadas, pelos trabalhadores, em uma grande máquina que quebra os blocos de pedras em pedaços menores. Mal vemos os trabalhadores nessa sequência de cenas, pois o que está mais em evidência são as etapas do trabalho. Assim, na maioria das cenas só vemos suas mãos e pés.

Novo contraste: os planos rápidos que ditam a cadência do trabalho cedem lugar ao ritmo mais lento da decisão do chefe. A cena traz a planilha do chefe vista de cima e em primeiro plano, abaixo está um funcionário em posição de submissão. O chefe decide aumentar a quantidade de explosivos que será detonada às três horas. Após analisar a planilha em suas mãos, ele olha a pedreira - que aparece em um plano geral, seguido por um *close-up* do patrão - e sentencia: “aumenta a carga para quinhentos quilos!”. Em uma sequência lenta, o funcionário, que ocupa uma posição intermediária entre o chefe e os outros trabalhadores, repassa a ordem. Um silêncio sucede ao aviso que define a quantidade de dinamite a ser utilizada. Todos param de trabalhar e olham para quem deu a ordem. Uma sequência de planos bem próximos e rápidos mostram os rostos dos trabalhadores virando-se assustados, seguido por um plano mais geral dos trabalhadores paralisados, e, por fim, vemos a máquina que quebra as pedras, que mais parece alimentar-se do que é jogado em sua abertura, semelhante a uma grande boca aberta.

Um velho trabalhador afasta-se do monte de pedras e se senta passivo, diante da ordem da explosão. Tal notícia abala a todos, menos ao chefe e a seu subalterno. Este, com um gesto, ordena a todos que voltem ao trabalho, e eles retornam as suas funções. Enquanto a carga de explosivos sobe a pedreira, todos param novamente suas atividades e se reúnem em torno do velho. O trabalhador responsável por acender os pavios fala: “Eu também moro lá em cima.” Assim, entendemos o velho trabalhador e sua impotência diante do fato de não poder interromper seu trabalho que, ao mesmo tempo, alimenta a destruição do lugar onde vive. Os trabalhadores esmorecem-se diante da carga explosiva que sobe a pedreira, prenúncio da destruição de seus lares. A inércia de suas ações é quebrada pela mobilização deflagrada pelo trabalhador que falava com o velho. Este promove um debate entre o grupo, que chega à conclusão de que não basta interromper o trabalho, pois, diante de uma situação de desemprego, outros facilmente aceitariam a função de dar continuidade à explosão, como aconteceu em vezes anteriores. A conversa segue a mesma dinâmica contrastiva de todo o episódio: inicialmente todos ficam desanimados, até esboçarem uma reação. Os gestos ágeis do homem responsável por acender a tocha se opõe à paralisia fruto do baque diante do impasse de como resolver tal situação. O abatimento é retratado por cenas que mostram todos

do grupo num tom de fotografia, devido à quase total ausência de movimentos por parte deles. O ânimo e os gestos rápidos retornam quando o trabalhador que motivou a discussão tem a ideia de subir, ele mesmo, até o alto da pedreira para mobilizar os moradores a ficarem na beira na hora da explosão. Dessa forma, ninguém seria demitido por não desempenhar suas funções, já que seria impedido pela presença dos favelados, o que daria fim a lenta destruição da pedreira, base de sua moradia e de seu trabalho. No entanto, um problema é levantado: “E se os favelados não aparecerem?”. Segundo o trabalhador que teve a ideia, se ninguém se mobilizar, eles explodem a carga.

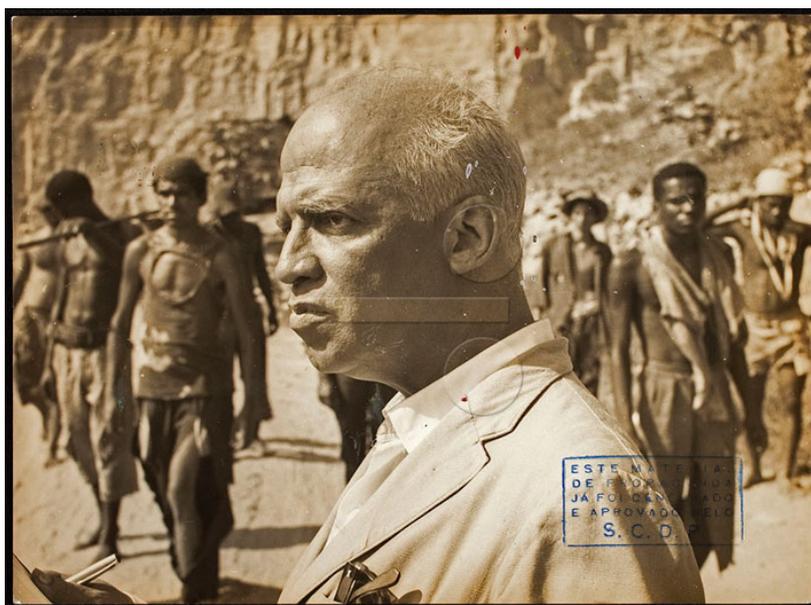


Figura 2.14

Todos voltam tensos ao trabalho, sempre observando o alto da pedreira, enquanto o outro trabalhador a escala. Chegando ao topo, chama, com dificuldade, a mulher que lava roupa perto da beira da pedreira, mas só consegue fazer-se entender quando os outros trabalhadores desligam as máquinas, que produzem um grande barulho. A mulher concorda em mobilizar os moradores, e corre por entre as ruelas da favela tentando convencê-los. Primeiro, ela tenta em vão falar com uma senhora que a ouve sem esboçar nenhuma reação. Ela, então, desiste e segue para outra direção da favela, onde mobiliza outras mulheres que espalham a notícia. A saga da moradora tentando mobilizar as outras pessoas, apresentada em planos rápidos, é entrecortada pelos trabalhadores angustiados. Começa uma correria na favela, os meninos param de brincar, alguns moradores fecham-se nas suas casas, outros ficam observando da janela, mas uma multidão se forma e se direciona, pelas ruelas, à beira da pedreira.

Os trabalhadores, embaixo, não param de vigiar o topo da pedreira, sem interromper suas funções. Segue o toque da corneta anunciando a iminência da explosão. A sequência de ações parece repetir as do início: os trabalhadores afastam-se da base da pedreira para se refugiarem atrás do muro de pedras, a corneta soa o segundo toque, o trabalhador com a tocha já está preparado em frente ao paredão de pedra. Tudo parece igual às cenas iniciais do filme: a tocha é acesa, mas dessa vez, os outros trabalhadores afastam-se sem parar de observar as casas acima, na esperança de aparecerem os favelados. Os vemos novamente atrás do muro de pedras, a câmera passa, igualmente, por todos num ritmo lento. O trabalhador com a corneta olha para o chefe, tal como as cenas da primeira explosão do início do filme, e depois toca o último aviso. A tocha é erguida diante da imensa pedreira, como no início de uma batalha, e vemos a cena bem de cima em um plano geral onde o homem fica minúsculo diante da pedreira. A sequência repete-se da mesma maneira que os preparativos da explosão inicial, porém, dessa vez, no topo da pedreira, aparecem os moradores ocupando toda a beira.



Figura 2.15

Os trabalhadores comemoram a mobilização, contudo, disfarçam diante do chefe. O homem com a tocha simula uma revolta por não poder acender o pavio, mas sorri ao olhar para cima. O chefe observa, com a prancheta em mãos, os moradores que impedem a continuação do trabalho (Figura 2.14). Desorientado, fica sem saber como reagir àquela mobilização, em contraposição à alegria dos trabalhadores que olham para o alto e dos favelados que sorriem olhando para baixo (Figura 2.15). Vemos, em alternância, os rostos dos trabalhadores e moradores, e o rosto sério do chefe, posteriormente, os *close-up* no rosto do

chefe e da máquina, que já sem pedras para triturar, começa a parar de funcionar, como se fosse o fim da própria exploração. Então, o chefe diante da união dos moradores, desiste e vai embora com sua prancheta, concretizando o triunfo da resistência iniciada pelos trabalhadores.

O curta-metragem traz um tema que é de grande interesse do diretor: o processo de destruição do homem. Ao mesmo tempo em que a pedreira é desintegrada pelo homem, ela também o destrói pois o próprio processo que o homem empreende na pedreira causa sua morte, a própria luta pela sobrevivência levaria à morte (Bernardet, 1967). O episódio traz novamente a questão da habitação e da exploração, tal como os curtas *Um favelado* e *Zé da Cachorra*. Sem garantia e domínio sobre sua própria moradia, os favelados tem como rotina o problema da habitação urbana, questão presente em uma época em que as políticas de remoções eram uma das principais ações do governo voltada para as favelas, como já foi discutido no capítulo anterior.

O crítico Estevão Garcia (2005) atribui a esse episódio um caráter simplista, maniqueísta e didático que, para ele, é fruto dos princípios ideológicos presentes em todo o filme *Cinco vezes favela*, mas que não apagam a força poética do curta-metragem de Leon Hirszman. Segundo Bernardet, o filme como um todo não provocaria a politização desejada pelos diretores e pelo CPC, mas sim a passividade do público que não precisa fazer esforço para extrair seu conteúdo. No entanto, mesmo se concordarmos com a discussão trazida por Bernardet em torno da presença de uma estrutura dramática simplista ao longo de todo o filme, não se pode deixar de fora do debate a diferente maneira com que o episódio se desenvolve. O curta-metragem de Leon Hirszman, para Estevão Garcia(2005), é o único que rompe com o final conformista presente em outros episódios do filme *Cinco vezes favela*, porque apresenta um final otimista, ao trazer a transformação do oprimido rompendo com sua exploração. O problema central que permeia *Cinco vezes favela*, desenvolve-se, aqui, de forma mais explícita, uma vez que é o único momento dentro de todo o filme em que acontece uma mobilização coletiva, por parte dos favelados, cujo desfecho é a seu favor. Carlos Diegues aponta o episódio *Pedreira de São Diogo* como resumo do que os diretores e membros do CPC queriam transmitir com o filme *Cinco vezes favela*: a exploração e alienação da “camada popular” só podem ser combatidas com a conscientização e a união desta. No episódio de Hirszman os trabalhadores conscientizam-se de que não adianta parar o trabalho diante da situação de desemprego, a explosão só poderia ser interrompida se

houvesse a participação dos moradores, uma vez que o chefe não teria reação diante da mobilização dos favelados que não são seus empregados.

Além disso, o modo como é desenvolvida a situação de exploração, diferencia-se dos outros episódios. A exploração não é construída apenas pelas poucas falas do filme, nem pela presença de uma personagem cujas ações são opressoras – o patrão que quer detonar uma carga excessiva de explosivos, independente do efeito que produzirá nos moradores –, essa fica mais evidente com o jogo de alternância que traça associações entre diferentes imagens. Como entre os *close-up* do chefe e da máquina que destrói todos os blocos de pedra que lhe são jogados e, assim, destrói a base de favela aos poucos, tal qual a ânsia de lucros do chefe. Da mesma maneira, o filme constrói um herói coletivo, segundo Estevão Garcia: a princípio um líder é esboçado, mas esse se torna uma personagem coletiva através da alternância de *close-up* dos favelados e trabalhadores no final. A contraposição entre explorados e explorador é indicada pelo mesmo processo, assim como a derrota da exploração. Ou seja, através da justaposição entre os rostos sorridentes dos favelados misturados aos dos trabalhadores e o rosto sério de seu explorador, tal sequência termina com a associação entre a máquina que para de funcionar e o chefe derrotado que vai embora. O contraste aqui é bem explícito, inclusive na montagem que junta quadros gerais e quadros bem próximos, como nas cenas do preparo e espera da explosão onde os rostos dos trabalhadores são intercalados por cenas amplas da pedreira, onde o mesmo empregado fica minúsculo e parece impotente diante da grandiosidade da pedreira, que parece impor-se a ele tal como a exploração social que sofre. O ritmo do filme também é feito por contrastes: seja pelo silêncio e a espera que precede a explosão, rompido pelo barulho da exploração; seja pelas cenas curtas e rápidas da exploração e os planos longos de espera; seja pela detonação seja pelo plano de resistência e o acelerado ritmo do trabalho com a correria pela mobilização em contraste ao lento processo de preparação da detonação.

Desse modo, por um lado, o episódio aproxima-se dos demais por não ter personagens individuais que enfrentam problemas particulares, porém, a forma como é construída essa personagem coletiva, difere-se dos outros episódios. Não há uma personagem que figure como representante da difícil situação social enfrentada pelos favelados – como, por exemplo, no caso do filme *Um favelado* (Marcos Farias) -, ou uma personagem que se destaque pela consciência política com relação à condição social dos favelados - como nos episódios *Zé da Cachorra* (Miguel Borges) e *Escola de samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues). No filme de Leon Hirszman, a mobilização parte dos trabalhadores (que também são favelados) e é

transferida para os moradores de tal forma que no final, a partir da sobreposição de rostos, já não se distingue quem está embaixo ou em cima da pedra. Assim, os personagens da *Pedreira de São Diogo*, juntos, conseguem colocar em prática o que não é efetivado pelos personagens dos outros episódios do filme *Cinco vezes favela*. Eles rompem, de fato, com a condição de exploração na qual estavam inseridos, promovendo uma mudança social quando exercem uma ação coletiva e consciente.

Outra característica do episódio é a sua aproximação à obra de Serguei Eisenstein⁶¹. Essa influência é destacada por Glauber Rocha, que elogia o filme de Leon Hirszman como um “exemplar trabalho de compreensão eisensteniana”, e o defende da crítica negativa feita na época de seu lançamento, ao alegar que o valor do filme está justamente em seu caráter eisensteniano (Rocha, 1963). Estevão Garcia também aponta a importância do cineasta soviético na beleza plástica e na estrutura trazidas pelo episódio. O próprio Leon Hirszman descreve-se enquanto um leitor assíduo dos livros e um defensor das ideias de Eisenstein, na época do CPC, e admite a influência direta no episódio *Pedreira de São Diogo*, que seria uma homenagem às teorias do cineasta soviético (Em entrevista a Viany, 1999).

O todo do conjunto eisensteniano é constituído por partes diferentes e dependentes entre si, cujo conflito não termina com uma mera conciliação entre elas, mas culmina em uma situação modificada (Deleuze, 2010). Esse todo possui leis internas de segmentação que opõem suas partes e torna impossível a conciliação entre elas, tal oposição põe-se a serviço de uma unidade dialética, ou seja, o próprio movimento de suas contradições promove um salto quantitativo que forma uma nova unidade (também dialética) mais elevada. Opondo-se à imitação naturalista, presente principalmente nos filmes clássicos narrativos, Eisenstein desenvolve o método baseado em uma “montagem figurativa” que “interrompe o fluxo dos acontecimentos” ao permitir a inserção de imagens que não pertencem ao espaço da ação, o que permite que a reflexão sobre seu significado social fique evidente (Xavier, 2008, p. 130). Tal montagem por contraste, para Eisenstein, é a única que pode capacitar o espectador a perceber o lado ideológico do que está sendo mostrado, porque recusaria a suposta objetividade sustentada por um ilusionismo que procura representar fielmente um “real” e, assim, provocaria um choque no espectador ao interromper o fluxo naturalista dos acontecimentos e compor um discurso final explícito (ibidem).

Dentro dessa perspectiva, podemos perceber que certas estratégias discutidas por Eisenstein estão presentes no filme de Hirszman: a estilização dos elementos (incluindo uma

⁶¹ Serguei Eisenstein, cineasta e crítico soviético, com grande influência na reflexão da montagem no cinema. Tem como longas-metragens *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro* (1927).

estilização da interpretação dos atores), característica que fica mais evidente nas cenas de conversa entre os trabalhadores; intercalar quadros gerais e próximos; a montagem “disjuntiva” e “figurativa” com inserção de imagens alheias ao espaço da ação, o que interrompe o fluxo dos acontecimentos em prol de um significado que fique visualmente claro, tal como nas cenas que, através da justaposição de imagens, vemos intercalados o rosto do chefe e a máquina que tritura as pedras. Dessa forma, o episódio de Hirszman traz um todo dialético em que não há possibilidade de conciliação entre as partes (chefe e favelados figurando como explorador e explorados, respectivamente), pois, seus interesses são incompatíveis devido à posição ocupada por cada um dentro da estrutura social. A ação aqui é um elemento importante, uma vez que será através da ação coletiva e consciente que a situação é transformada em uma nova configuração, a vitória da união dos favelados contra seu explorador.

Encontramos também nesse episódio a discussão entre o ficcional e o real. Assim como para os outros diretores, este curta é ressignificado como sendo um projeto inocente, falso e juvenil, uma vez que analisam tal projeto em um contexto social distinto de quando o realizaram. Todavia, nesse caso, a reavaliação do projeto faz-se após um acontecimento significativo para o diretor. No dia 30 de dezembro de 1968, sai no jornal *Última hora*, a notícia sobre a catástrofe do ano: cinquenta mortos em desabamento devido à explosão da Pedreira São Diogo, localizada no Morro da Providência. O diretor, ao ver-se diante do seu próprio filme com um final infeliz, ressignifica seu episódio como falso já que a resistência dos moradores nunca aconteceu na vida real, diferente do filme.

Senti a distância, tive um sentimento amargo da distância entre a realidade social e a possibilidade de transformá-la, senão de uma forma mais abrangente, pelo menos a prática política. Naquele momento não foi possível. A prática militante. E não somente aquela idealização da juventude que acredita que a obra de arte é revolucionária e capaz de impedir o erro, de fazer as coisas certas. Pelo menos no Brasil, naquele momento, depois do golpe de 1964, o máximo de espoliação, o povo não tinha condições de se manifestar para impedir o massacre. (Em depoimento a Viany, 1999, p. 293).

Ao classificar seu filme como falso, o diretor guia-se pela ideia de fracasso associada ao objetivo transformador pelo qual sempre lutou e que não poderia acontecer, principalmente, após o golpe de 1964. Novamente o golpe militar aparece aqui como sinônimo do fim do caminho político defendido. No entanto, o diretor deixa de fora dessa classificação de falsidade o fato do episódio trazer um retrato de um problema que acontecia

com aos moradores do mesmo cenário de filmagem homônima ao curta. Percebemos que relação entre real e ficção varia de acordo com a concepção. No fim, o desastre é a prova de que o problema social existia, porém, a resistência dos moradores não ocorre, como o filme apresentou. A situação retratada pelo filme não deixa de ter os traços de seu diretor, nele são transferidos seus desejos e pontos de vista, como afirma Hirszman sobre o seu episódio: “Eu tirava da realidade a imagem que já estava em mim, que já estava na minha cuca, no meu coração, no meu jeito de sentir.” (Em entrevista a Viany, 1999, p. 292).

Capítulo III

5x favela - agora por nós mesmos: a favela como espaço de superação



Figura 3.1 : Cartaz do filme *5x Favela agora por nós mesmos*

3.1 – Projeto *5x favela*: mercado audiovisual e projeto social

A ideia do filme *5x favela: agora por nós mesmos* nasce da relação entre Carlos Diegues e Ongs localizadas em favelas cariocas. Como já foi mencionado, Carlos Diegues apresenta-se como alguém que frequentava algumas Ongs dando aulas e palestras ao longo da década de 1990. Sua participação inicia-se no Nós do Morro, com quem faz o filme *Veja essa Canção*⁶² (1994), estende-se para Central Única de Favelas (CUFA), onde é convidado a montar o curso de audiovisual, e, posteriormente, chega ao Observatório de Favelas e ao AfroReggae. Por essa proximidade, o cineasta travou contato com uma geração que cresceu e teve seu primeiro contato com o cinema dentro das favelas. O contato inicial com esses alunos foi perpassado por certo receio do que ensinar para um grupo com acesso a uma educação de má qualidade. Nesse primeiro momento, Carlos Diegues generaliza a trajetória desses jovens de favelas, ligando o seu local de moradia à suposição de serem estudantes de escolas públicas, e estendendo esse fato a suposta dificuldade que teriam de aprender cinema. Assim, o diretor construiu uma imagem pré-concebida desse grupo, compartilhando a imagem da favela como um lugar que não dá oportunidades a seus moradores. Pressuposição essa que não se confirma, o convívio o faz reformule sua visão com relação a esses moradores, provocando mudança em sua postura. Ele, então, desenvolve outras estratégias para o grupo, já que, agora, o problema não é a ausência de talentos ou capacidade profissional, e sim a abertura de oportunidades fora da favela⁶³.

Eu não sabia o que fazer, como é que eu vou dar um curso, como é que eu vou fazer uma aula inaugural sobre cinema para jovens de favela que a educação no Brasil já é um porcaria, esses jovens de favela então tem os piores serviços de educação do mundo. O que eu vou dizer para eles? E eu estava angustiado sem saber o que dizer. Quando eu fui dar aula, já tinham uns 120 inscritos, rapazes e moças, dos quais, não sei te dizer com exatidão, mas uns 20% mais ou menos já tinham feito filme com câmeras domésticas. Eu vi que alguma coisa estava surgindo ali. (...) eu comecei a entender que eu estava ali tendo a sorte de conhecer, de ter contato com a primeira geração de cineastas moradores de favelas (Entrevista concedida à autora).

⁶² Uma parte do elenco do filme saiu do grupo Nós do Morro. Nesse momento Carlos Diegues conhece Luciano Vidigal, integrante do grupo, com quem estabeleceria uma relação de proximidade ao longo da sua carreira.

⁶³ Tomo emprestado aqui, para analisar a reformulação da imagem construída por Carlos Diegues, a reflexão feita por Novaes (1993) com relação aos missionários salesianos que travaram os seus primeiros contatos com os índios bororos respaldando suas ações em uma imagem pré-concebida que veio a ser ressignificada após anos de convívio e que acabou por reformular a própria estratégia dos missionários com esses índios.

Os diretores do filme de 2010 descrevem Carlos Diegues como uma presença próxima em algumas Ongs. Em entrevista Luciana Bezerra alega que ele “não caiu de paraquedas” nas Ongs parceiras do filme:

Ele era uma pessoa que não veio aqui porque simplesmente ele abriu os jornais e: Ah! Eu soube... Não! Ele conhecia aqui [Nós do Morro], ele sabia quem eram as pessoas que estavam aqui, quem eram os realizadores que estavam fazendo coisas aqui. Então, isso é muito especial, porque a maioria das pessoas esta fechada, entendeu. Pelo contrário, quanto menos pessoas no mercado, menos competidores, menos pessoas.

Assim, partindo da postura de testemunha do que, para ele, é o novo “fenômeno” das favelas cariocas, Carlos Diegues resolve retomar a ideia do filme *Cinco vezes favela*, mas, agora, pautado no discurso de democratização dos meios de produção cinematográfica.

Essa riqueza, essa capacidade criativa, que eu não sei de onde vem, também apareceu no cinema. Quando você cria condições que tem tecnologia de mais fácil acesso, que democratizam de certo modo, como o celular, a câmera digital, basicamente essas tecnologias digitais, pronto surgiu uma geração de cineastas. Foi nesse momento que eu tive a ideia. (...) Estava na hora de fazer um *Cinco vezes favela*, agora por eles mesmos. Não se trata mais de cinco jovens universitários de classe média que vão lá “futucar” a realidade da favela. São os meninos que moram lá na favela que vão dizer o que eles são (Depoimento concedido à autora).

Com o intuito de dar oportunidade a essa geração de cineastas da favela para entrar no mercado cinematográfico formal, ele, junto com Renata Magalhães, a partir de sua produtora Luz Mágica, resolve produzir um filme do mesmo formato do projeto de 1962, contendo cinco curtas-metragens dirigidos e elaborados por uma equipe, cuja maioria pertenceria às favelas. Como já foi discutido, para Carlos Diegues, tal produção não constitui apenas na realização do filme, mas de uma obra que promova mudanças para essa “geração de cineastas”. É nesse sentido que percebo tal obra inserida em um projeto mais amplo, uma vez que seu idealizador atribui a ela objetivos extrafilêmicos. O projeto *5x favela*, de 2010, tem três objetivos básicos e interligados:

Primeiro, era fazer com que essas pessoas fossem porta-vozes delas mesmas. (...) Ao mesmo tempo, trazer essa mão de obra para o mercado formal, eu sempre dizia: nós não estamos fazendo um filme alternativo não, nós estamos fazendo um filme dentro do sistema. Eu estou trazendo vocês para o mercado formal, cabe a vocês modificarem esse mercado formal por dentro. Em terceiro lugar colaborar com a inovação do cinema brasileiro (Em entrevista concedida à autora).

O projeto que compreende o filme *5x favela* foi composto por várias oficinas realizadas em dois momentos distintos do processo de elaboração, com intervalo de quatro anos. O primeiro tipo de oficina foi as de roteiro, em 2007, viabilizada pelo patrocínio da Globo Filmes. Nessa etapa, o projeto ainda não estava completamente montado, seus produtores tinham apenas uma vaga ideia do que queriam. Essas oficinas são importantes para respaldar o discurso de um filme feito por “eles mesmos” em um contexto coletivo, uma vez que os argumentos de cada episódio foram elaborados ou votados dentro das cinco oficinas localizadas nas sedes das Ongs parceiras. Coordenadas por Rafael Dragaud⁶⁴, as oficinas, com cerca de cinquenta alunos em cada núcleo, foram realizadas em Parada de Lucas (AfroReggae), Vidigal (Nós do Morro), Cidade de Deus (CUFA), Complexo da Maré (Observatório das Favelas) e Linha Amarela (Cidadela/Cinemanero). A autoria de alguns argumentos coincide com a direção de seus episódios, como Luciana Bezerra que dirigiu seu argumento dando origem ao episódio *Acende a luz*, e Cadu Barcellos que dirigiu *Deixa voar*. Os outros argumentos votados foram entregues aos diretores de cada curta-metragem.

A etapa de desenvolvimento dos roteiros foi feita, posteriormente, com Carlos Diegues e Rafael Dragaud em parceria com quem iria dirigi-los. Essa dinâmica nos mostra que a fase da escolha do argumento e da seleção dos diretores foi feita em momentos diferentes e com base em critérios distintos. A primeira teve como base a votação com todos os alunos das oficinas. Já a escolha dos diretores foi feita a partir da escolha do Carlos Diegues e Renata Magalhães pautada em alguns critérios que o primeiro considera subjetivos, tais como: currículo, desempenho na oficina de roteiro, tempo de atuação, influência dentro dos locais onde se formaram, além da intuição. A escolha por Luciana Bezerra e Luciano Vidigal são dois casos específicos com relação aos roteiros. Luciana Bezerra conta, destacando seu apego com relação às histórias que escreve, que trouxe o roteiro do episódio *Ascenda a Luz* praticamente pronto para a oficina no Vidigal e depois se arrependeu pelo receio de não ser escolhida para dirigi-lo. Luciano Vidigal recebeu o roteiro da oficina do AfroReggae - única instituição parceira que não promovia curso de audiovisual - com uma qualidade aquém do esperado e, por isso, precisou ser muito trabalhado por ele, Carlos Diegues e Rafael Dragaud.

Após a escolha dos roteiros há uma pausa não esperada de quatro anos. Nesse intervalo a produtora Luz Mágica foca-se na busca por patrocínios, já com o orçamento estruturado de quatro milhões. Tal procura é narrada por Carlos Diegues como algo

⁶⁴ Rafael Dragaud é roteirista e diretor, assim como professor de roteiro na Central Única de Favelas (CUFA).

surpreendentemente difícil de concretizar, por ter esbarrado em muitas dificuldades que não imaginava encontrar. Sem apoio oficial e sem a compreensão dos objetivos do projeto, Carlos Diegues se diz solitário, o que levou à demora na continuação das oficinas.

Eu tive a maior dificuldade para montar esse projeto. Foi uma decepção muito grande porque eu achei que ia ser facilimo. Todo mundo vai entender a importância de um projeto desse, mas ninguém entendeu. Eu não tive um apoio oficial, ninguém me ajudou, em suma ninguém me ajudou. Mas eu insisti, por isso que levou mais tempo (...). Porque eu achava que ia montar esse projeto em dois anos na pior das hipóteses. Que, curta-metragem coisa e tal, todo mundo ia me ajudar, e não foi o que aconteceu. Eu levei 5 anos para fazer o filme, pelo menos uns 4 para montar o projeto e mais um para fazer propriamente (Depoimento à autora).

Sem conseguir grande apoio público, os patrocinadores privados foram entrando aos poucos. Depois da Globo Filmes, entraram a Rio Filmes, Sony Pictures, Light, Linhas Amarelas S.A, BNDES, AMBEV e, por último, que cobriu metade do orçamento, a Empresa OGX⁶⁵.

Sobre a dificuldade de conseguir recursos, os produtores atribuem à incompreensão e até ao preconceito de que o projeto não remetia à viabilização de um simples filme de baixa qualidade, ao contrário, o intuito era conseguir patrocínio para bancar um filme brasileiro de custo médio. Segunda Magalhães, eles queriam “as melhores condições de produção” para fugir do filme alternativo, com cara de “fim de curso” e que possibilitasse entrar no “mercado formal de cinema como ‘gente grande’”⁶⁶. Para Carlos Diegues era pré-requisito conseguir o mesmo nível técnico que ele dispunha para realizar seus filmes, pois não tinha sentido produzir um filme que não pudesse entrar no mercado formal e provar que aqueles moradores de favela - que já mexiam com um tipo de cinema que circulava dentro das favelas e em festivais alternativos - também tinham capacidade de fazer um filme com alta qualidade técnica se lhe fossem dada oportunidade.

Porque eu tinha certeza do seguinte, se o filme não tivesse o mínimo de valor de qualidade técnica, seria logo imputado ao fato de eles serem pobres. A qualidade do que vocês fazem passa pelo um nível técnico razoável que

⁶⁵ Globo Filmes é uma coprodutora de cinema pertencente à Rede Globo de Televisão. Rio Filmes, empresa de distribuição e fomento da Prefeitura do Rio de Janeiro ligada a Secretaria Municipal de Cultura. Sony Pictures Entertainment Company, subsidiária da empresa Sony Electronics, dona do estúdio hollywoodiano Columbia TriStar Pictures. Light, companhia de energia elétrica da cidade do Rio de Janeiro. LAMSA – Linhas Amarelas S.A, concessionária que administra a via expressa Linha Amarela. Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES), órgão ligado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. AMBEV – American Beverage Company, dona das marcas de cerveja: Antartica, Brahma, Skol, entre outras. OGX do Grupo EBX, de Eike Batista, atua na exploração e produção de óleo e gás natural.

⁶⁶ Fala presente no site www.5xfavela.com.br, último acesso em Janeiro de 2013.

permita a gente de frequentar o sistema e de passar nos cinemas, nos festivais (...). Tudo isso com a ideia que eu não estava ali trazendo um bando de marginais para fazer um cinema alternativo. Eles não precisavam de mim para isso, para isso eles já estavam fazendo, eles já estavam fazendo. (...) Eu não estava querendo fazer um filme alternativo, um filme *underground*. Eu estava querendo fazer um filme dentro do cinema, do mecanismo formal do cinema brasileiro. Então, eu não quero controversa técnica, se você quiser você pode dizer: o filme é uma merda porque é chato, não tem graça, ou sei lá o que, o ator é ruim. Mas não tem controvérsia técnica. Você não pode dizer que eles não sabem fazer, sabe fazer ele está aqui.⁶⁷

A “controversa técnica” que Carlos Diegues menciona é sobre a capacidade de realizar aquilo que se tem a intenção. Aos diretores do *5x favela*, foram disponibilizados todos os equipamentos e atores que eles quisessem; com essa liberdade técnica eles teriam que provar que sabiam também fazer filmes com possibilidade de entrar nas grandes salas de cinema. Tal proposta se constituiu num desafio, segundo os diretores, pois não havia a chance de errar, era preciso estudar e aprender para mostrar que dominavam aquela técnica e poderiam fazer o que quisessem, inclusive não usar todos os equipamentos que estavam disponíveis:

Eu comecei a ter um contato com o pessoal da PUC mesmo. Fui dar palestras lá. Eu não gostei de um filme porque a câmera tremeu naquele momento, mas aí eu ia para o debate e aquela câmera tremida era outra história. Eu falei, porra, mas se a câmera tremeu no meu filme isso vai ser erro. A câmera tremida naquela cara ali é estética, tremeu naquela hora certa, porque ele quis. E não era. Era uma espécie de barreira para mim, para mim não, para todo mundo que morava na favela. Ter uma câmera tremida assim, então, você tem que estudar como você quer uma câmera tremida para você mostrar que é linguagem. (...) A gente chegou num patamar que a linguagem pode ser uma coisa que eu não goste, mas não é erro. (...) É uma linguagem, de repente faltou uma fala que podia dar a entender isso, e não deu, mas questão de linguagem, não é erro estético, de movimento de câmera, isso não vai acontecer mais, pode ter certeza. (Felha, em entrevista concedida a autora).

O filme era uma busca também pelo aplauso em torno da qualidade técnica. Apesar de o projeto ter muito marcado o discurso em torno do pertencimento à favela, mas, tanto para a produção quanto para os diretores, ser aplaudido apenas por pertencer à favela não era o plano. Em termos técnicos e profissionais, existia uma preocupação de se igualar enquanto profissional, mesmo que o filme trouxesse o pertencimento à favela como marca da diferença desses cineastas. Segundo o depoimento de Manaíra Carneiro: “(...) ele [Carlos Diegues] sempre falava: vocês têm que fazer um filme bom, um filme de qualidade, porque ninguém

⁶⁷ Em entrevista à autora.

quer ser aplaudido porque é pobre e favelado, vocês têm que ser aplaudidos porque o filme é bom. Então foi por isso que ele lutou até o fim.”

Essa divisão entre “cinema alternativo” e cinema formal aparece nas falas dos produtores e diretores, e passa não apenas pela falta de aparato técnico, mas também pela capacidade de operá-lo. Tal diferenciação segue quando eles comparam o *5x favela* com seus primeiros filmes, muitos realizados em parceria com as Ongs pela qual se formaram. Esse “cinema alternativo”, a partir de suas falas, seria o cinema produzido dentro das favelas, sem grande aparato técnico, financiamento ou distribuição. A exibição acontecia em favelas, em determinados festivais ou, se realizados a partir de editais de fomento a cultura, em determinados programas de televisão ou sites. É importante ressaltar que apesar dos filmes ditos alternativos não entrarem no circuito comercial, não significa dizer que sua circulação ficava restrita aos espaços vistos como periféricos, pelo contrário, alguns foram premiados em festivais internacionais. Filmes como *Neguinho e Kika* (2005), de Luciano Vidigal, feito em vídeo audiovisual, foram exibidos no *Festival Internacional Cine Cufa e Mostra Visões Periféricas*, ambos se encontram no site do Portal Curtas, patrocinado pela Petrobrás. Ganhou o prêmio de melhor ficção digital do festival *Curta Cinema* e de melhor filme no *Festival de São Carlos*, assim como o prêmio internacional de direção do *Festival de Marselha*, França. O filme recente filme de Wagner Novais, o curta *Tempos de criança*, rodou mais de quarentas festivais e ganhou mais de dez prêmios, segundo o diretor. Já o filme de Luciana Bezerra, *Mina de fé* (2004), foi consagrado melhor curta-metragem no *Festival de Brasília*, melhor filme no *Festival Curta Cinema*, além de ter participado de inúmeros festivais nacionais e alguns internacionais como o *Festival Brasil em Cena*, em Berlim, e o festival de Clermont Ferrand, França.

Apesar de relativa visibilidade e de prêmio que alguns primeiros trabalhos conseguiram, a comparação com a experiência e as condições que tiveram no *5x favela* fazem com que suas outras obras sejam frequentemente classificadas como filmes feitos sem grande estrutura e por meio da superação de diversas dificuldades. Tais características podem ser percebidas nas falas dos diretores ao contarem suas primeiras experiências com o cinema. Em entrevista Manaíra Carneiro conta sua experiência inicial com o cinema: “A gente [grupo de cinema do Cidadela/Cinemanero] já estava com uma sede na Lapa, um núcleo de produção na Lapa, e aí a gente produzia muitos curtas na guerrilha mesmo, sem dinheiro sem nada.”

Luciana Bezerra considera que seu filme *Mina de fé*, apesar das dificuldades iniciais, alcançou uma divulgação inesperada ao ser exibido até no Irã. Para isso, contou com um fator

sorte, por ter sido lançado num momento onde o tráfico de drogas era um tema muito visível nos meios de comunicação e no cinema.

Você demora muito tempo para realizar uma ideia, ela se desloca do seu espaço-tempo, como se ela tivesse entrado no vagão errado, você está com seu bilhete, mas você está no trem errado, na bagagem errada. Porque eu também acho que o *Mina* ele alcançou o que alcançou por conta da época em que ele foi feito. Quando ele saiu em edital foi o quarto ano de edital que tentei. Eu já não ia tentar mais. Trabalhamos muito! Ai, fizemos o *Cidade de Deus*, e eu acho que isso criou sim uma visibilidade, criou sim uma visibilidade para gente em todos os sentidos, e o *Mina* sai depois disso. (...) Eu falo que daqui [Nós do Morro] talvez seja o filme que mais tenha passado. (...). É um filme que teve essa vida. De vez em quando eu ainda ouço falar, o povo ainda vê esse filme!?! (Entrevista concedida à autora).

Em entrevista Luciano Vidigal faz uma analogia de como eram as condições que dispunha para a elaboração de seus filmes anteriores, além de ressaltar a importância das oficinas para lidar com essa nova estrutura cinematográfica com a qual não estava acostumado a trabalhar. No entanto, o diretor não deixa de ressaltar que continua fazendo “filmes alternativos”.

As oficinas foram muito boas, assim, eu volto a falar que foi um privilégio porque a gente teve contato com os maiores profissionais do cinema brasileiro (...). Na minha opinião, eu fiz uma pós excelente, foi importante na minha profissão. Eu concordo plenamente com o Cacá, eu sempre uso a metáfora do futebol: antes a gente jogava num campo de várzea, futebol de barro, com chuteiras não bacanas. E o *5x favela* foi um campo de futebol gramado, com chuteiras legais, enfim, a gente jogou no Maracanã. A gente teve uma estrutura cinemão (...). A gente fazia e ainda faz filmes alternativos porque o cinema brasileiro, infelizmente, eu acho meio injusto em relação à distribuição de renda para os filmes.

Em seu depoimento, Rodrigo Felha também usa a metáfora do futebol para falar sobre as experiências distintas que tiveram antes e durante o projeto do *5x favela*:

A gente estava fazendo gols bonitos num campo de terra, o Cacá falou: “agora cara, vocês estão na grama, vocês vão jogar muito mais. Não fiquem com medo de fazer.” Logicamente que com os nossos trabalhos anteriores a gente sempre sonhou, alguns às vezes a gente conseguiu ou não, com uma super grua, sabe, com uma lente tal, mas não estava no nosso alcance, então, a gente se virava como dava, se virava com o que a gente tinha na mão. Com o Cacá não, vocês vão ter o que vocês querem, vamos lá.

Assim, o projeto do *5x favela* nasce com o intuito de romper com o tipo de circulação e o nível de aparato técnico dos filmes feitos até então por esses cineastas, para atingir o

circuito comercial de cinema. Para alcançar tal objetivo, são montadas as oficinas de capacitação técnica de 2009. Para Carlos Diegues “o filme era consequência das oficinas”, que levaram dez por cento do orçamento total. O local foi escolhido fora das favelas para não ter vínculo com nenhuma em específico e atingir qualquer pessoa, morador de favela, que quisesse trabalhar com cinema. Assim, foi localizada na Casas Casadas em Laranjeira, espaço cedido pela Rio Filmes. As oficinas procuravam dar conta de todas as etapas de elaboração de um longa-metragem, dividindo-se em: oficinas de direção com Ruy Guerra; direção de atores com Walter Lima Junior; assistente de direção com Janaína Diniz; fotografia com Alexandre Ramos; direção de arte Quito Ribeiro; Pedro Paulo Souza na montagem e figurino com Inês Salgado. Os quatro últimos professores também ocuparam os postos de direção ligados às oficinas que ministraram ao longo da elaboração do filme.

Além das aulas de cada oficina, uma vez por semana tinha a aula *master*, comum a todos os alunos, ministrada sempre por profissionais renomados do cinema⁶⁸. A organização das aulas permitia que um mesmo aluno, inclusive os diretores⁶⁹, acompanhasse mais de uma oficina. Foram seiscentos e oitenta inscritos e desses, duzentos e quarenta foram selecionados para assistir as aulas ao longo de quase dois meses, com uma carga horária de sete dias por semana, todos receberam auxílio transporte e alimentação. Dos selecionados, noventa trabalharam na equipe técnica do filme e quarenta compuseram o elenco. O número de alunos capacitados foi maior do que os contratados para trabalhar no filme, devido ao intuito do projeto de ser uma oportunidade de transformar esses inscritos em profissionais do cinema, mesmo não dando a primeira oportunidade de emprego formal na área.

Entre os diretores é ressaltada a oportunidade que o projeto trouxe tanto para aqueles que fizeram o filme, quanto para quem participou apenas das oficinas. Além disso, para eles, as oficinas de 2009 foram importantes para igualar saberes. Segundo entrevista de Manaíra Carneiro:

Foram oficinas preparatórias para o filme mesmo, para igualar os conhecimentos porque todo mundo era meio autodidata ali. A gente teve contato com profissionais excelente. E porque o filme ia ser rodado em película, e a gente só tinha a vivência de digital e aquela maquinaria todo do cinema profissional que a gente não tinha essa experiência. Então as oficinas serviram para isso.

⁶⁸ Nelson Pereira dos Santos, Walter Salles, Daniel Filho, João Moreira Salles, Guto Graça Melo, Lauro Escorel, Cesar Charlone, Dib Lutfi, Fernando Meirelles, entre outros.

⁶⁹ Os diretores participaram, principalmente, da oficina de direção e direção de elenco.

No entanto, apesar de descreverem a oficina como uma oportunidade de ter aula com profissionais qualificados do cinema, eles também não colocam a sua experiência de cineasta em segundo plano. As oficinas contribuíram também com o ganho de confiança em seu próprio trabalho enquanto cineasta. Em seu depoimento Rodrigo Felha destaca essa relação:

A gente teve a oportunidade de escutar pessoas já renomadas, já com experiências. E você vê identificação com essas pessoas, e quando você vê identificação com essas pessoas você fala: então eu já sou foda também, e eu vou mostrar que eu sou foda no filme. (...) Então, foram pessoas muito importantes que colaboraram neste sentido de dar mais, de acreditar, de mostrar que a gente pode.

A preocupação de se afirmar em meio a tantos profissionais já estabelecidos se faz presente. Ao longo do processo de filmagem, tinha-se a preocupação de provar não apenas para o público, mas para si mesmos e para o resto da equipe que eram capazes de dirigir um filme de qualidade. Para Cacau Amaral e Rodrigo Felha, gritar “ação” ou “corta”, era muito simbólico para se afirmarem enquanto cineasta daquele filme. Ainda segundo Rodrigo Felha:

(...) outros setores, chefes de setores que não eram da favela, que não nos conheciam muito bem, não tinham essa confiança que o Cacá tinha. A gente teve uma assistente de direção que tinha mais tempo de carreira do que a gente. Como era isso de ela ser nossa assistente? De ela se colocar como assistente? Teve essa coisa nossa também: ela tem mais tempo de carreira, mas está aqui como assistente. E quando a gente foi para o set, a gente mostrou isso na prática. Então, até a questão de dar o ação a gente tinha que ter a preocupação: “Cacau o ação tem que ser nosso”. Porque às vezes é do assistente de direção. Não! O ação tem que ser nosso, a gente tem que mostrar para o set quem manda aqui. Tinham pequenos conflitos, que era a favor do filme, que a gente tinha que saber naquele momento resolver (Em depoimento à autora).

As experiências trocadas não foram apenas com relação ao saber técnico cinematográfico, mas também com relação à vivência de cada um. Misturar pessoas de trajetórias diferentes ajudou, segundo alguns diretores, a quebrar preconceitos, tanto com relação aos moradores de favela, quanto desse em relação a quem não cresceu na favela.

(...) às vezes o próprio preconceito, a própria barreira era criada até pela gente [moradores de favela], a gente estava errando até mais que do as outras pessoas. (...) Qual é a diferença? Não tem nada. Então, criou-se um laço de amizade, que foi muito importante para o filme, essa amizade que foi criada e que ajudou a quebrar essas barreiras entre classes sociais que se misturou no *5x favela*. Mas é a questão do ser humano mesmo, é eu conhecer aquele

ser humano, aquele ser humano me conhecer, que diferença que a gente tem? (Felha, depoimento à autora).

É interessante notar que as pessoas envolvidas da elaboração do filme são constantemente divididas entre quem é da favela ou não, assim, a quebra do preconceito que aconteceu ao longo do processo estaria ligada às duas partes distintas, classificando os moradores da favela em um grupo sem conflitos.

(...) A gente têm uns conflitos ideológicos, mas eu aprendi muita coisa assim, teve muita quebra de preconceito da nossa parte também com a outra classe, né. Durante o processo teve muito isso, eu ficava muito na defensiva, eu como todo mundo, né. (Manaira Carneiro, em entrevista à autora).

Para os diretores e produtores, essa desconstrução do preconceito entre ambas as partes, promoveu a mistura entre os membros da equipe, tendo efeitos posteriores, pois, gerou uma espécie de rede de contato de trabalho que possibilitou alcançar um dos objetivos do projeto: ajudar a romper com a exclusão a que estava submetida os moradores de favela. Para os diretores, uma dos efeitos principais que o filme produziu foi a aproximação entre pessoas que trabalhavam com cinema dentro das favelas cariocas, além do contado, já mencionado, entre os profissionais de fora da favela e seus moradores. A rede construída a partir desse encontro inicial com o *5x favela* garantiu futuros trabalhos para diferentes profissionais saídos das oficinas que integraram o filme. O curta-metragem *Mandiga* (2012), de Wagner Novais, é um dos exemplos. Além de ter contado com a participação de Rodrigo Felha e Luciana Bezerra, também contou com o trabalho técnico de outros profissionais que vieram do *5x favela*, cerca de setenta por cento da equipe era do *5x favela*. Essa rede se estende não apenas para os filmes dirigidos pelos diretores do filme de 2010, esses profissionais se encontram também em trabalhos de outros cineastas e até em programas de televisão.

Rodrigo Felha menciona a importância dessa rede de contatos para a inclusão no mercado de trabalho, objetivo a que o projeto se propôs.

A gente mora em lugares distantes, este foi um grande ganho para o *5x favela*, essa mistura. Fazer com que essa rede circulasse não só na favela. O maluco hoje lá da zona sul pode me ligar pedindo indicação, e eu indicar alguém daqui, e a pessoa ir lá e fazer muitíssimo bem. Existe essa possibilidade porque a galera lá da zona sul, do asfalto entre aspas, sabe que aqui hoje na favela tem qualidade, e isso foi na prática, foi ali na convivência (...). O assistente de edição que hoje tenho para montar, ajudou a montar meu episódio, trabalha comigo até hoje, mora aqui na Cidade de Deus também, é um ótimo diretor de fotografia. Acabei de fazer um curta para o Canal Brasil que o filme foi feito só com eu e ele. Então, foi criada uma rede

que as pessoas se ligam (...). O filme conseguiu essa inserção, conseguiu muito. Conseguiu porque é uma rede que não parou de se comunicar. Foi muito mais esse elo que foi formado entre o asfalto e a favela que deu certo. (Em entrevista à autora).

Essa rede de contato e a inserção de algumas pessoas da equipe do *5x favela* que estão hoje trabalhando em programas de televisão, longa ou curta-metragem são citados como prova de que o filme atingiu um dos seus objetivos de aperfeiçoar tecnicamente e provar que morador de favela pode trabalhar na área de cinema.

O Cacá teve essa visão, (...) ele pegou essa galera que já estava produzindo também (...). Esses grupos já estavam se consolidando no cinema já tinha uma potencia ali. Ele foi dreto nesses grupos chamar para participar do 5x. E hoje em dia você chega em uma produção sempre encontra alguém do 5x (...). É claro que na minha área é um pouco mais difícil, porque a gente é diretor. A área de direção é muito difícil (...) eles não contratam gente de criação. Todos os filmes que eu fiz eu escrevi o roteiro, eu escrevi o projeto e corri atrás de tudo. (...) Eu trabalho, guardo grana, ganho um edital e faço o filme e na maioria das vezes eu tiro da grana que eu guardei para investir no filme.

Com relação aos diretores, o projeto foi importante para suas carreiras, não apenas pelo aperfeiçoamento da técnica, mas também pelo *5x favela* servir como “cartão de visitas”, segundo Luciana Bezerra. Todavia, as dificuldades continuam na hora de produzirem seus próprios filmes, mas tal dificuldade é atribuída aos obstáculos encontrados por qualquer cineasta em meio ao cenário cinematográfico brasileiro.

Eu acho que esse mercado ainda está esperando um outro filme nosso. (...) Então, enfim, é um mercado, tem essa coisa do mercado ser difícil, mas ainda tem uma coisa de esperar mais da gente. Porque tem gente que acha que tem um dedo do Cacá, né, que o filme ficou bom por causa do Cacá. Tem muita gente que vê dessa forma também. (Manáira Carneiro, em depoimento à autora).

Como será detalhado mais adiante, a maioria dos cineastas do *5x favela* tem como emprego fixo cargos centrais nas Ongs que se formaram ou em outras Ongs que participaram do filme e, em paralelo, na maioria das vezes, fazem seus projetos a partir de editais e apoio destas últimas.

3.2 – Cineasta da favela: assinatura artística e as expectativas do real

Fez parte da estratégia de propaganda do filme apresentar os diretores como cineastas que cresceram na favela, o que não apenas diferencia o filme de outras obras cinematográficas associadas ao mesmo tema, como também traz um teor documental ao filme, uma vez que ganha legitimidade por ter sido elaborado por quem viveu e testemunhou as histórias que se passam nesses espaços. Diferente do filme de 1960 em que se discutia dentro do CPC um método isento de interferências subjetivas, nesse segundo filme, o real só pode ser encontrado através da subjetividade dos próprios cineastas enquanto testemunhas ou vítimas das histórias dirigidas. O rótulo “cineastas da favela” que, ao mesmo tempo, pode gerar a crença no caráter documental da imagem, produz diferentes expectativas em seus espectadores, e é assumido com ressalvas pelos diretores, devido ao receio de ficarem limitados ao tema.

Tomo como referência a discussão levantada por Erving Goffman sobre a *representação do eu*⁷⁰ para refletir acerca do jogo de representações a qual a apresentação tanto da obra como de seus diretores está inserida. Goffman (1983) orienta sua análise da vida social a partir do ponto de vista da representação teatral. Assim, todo indivíduo, mesmo não tendo consciência de tal fato, seria um *ator social*, pois, representaria constantemente os *papéis sociais* que deseja manter ou atingir. Segundo o autor, “a informação a respeito do indivíduo serve para definir a situação, tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles e o que dele podem esperar”. (Goffman, 1983, p.11). Ao apresentar-se de uma determinada forma, mobilizando certos códigos consciente ou inconscientemente, o *ator social* procura desencadear uma reação específica de sua *plateia*⁷¹. No entanto, nem sempre o ator terá o domínio da situação de interação, pois o público, por sua vez, poderá ter outro tipo de reação à representação do ator, enquadrando-o em uma posição que não foi desejada por ele.

O filme *5x favela agora: por nós mesmos* traz como sua frase de apresentação do trailer oficial: “Vocês já viram a favela dos bandidos. Vocês já viram a favela dos policiais. Agora você vai ver à favela dos moradores.” Como já foi mencionado, o filme é apresentando como sendo diferente de outros filmes sobre favela, uma vez que seria a versão de seus próprios moradores e assim, galgaria não apenas de uma singularidade, como também de um

⁷⁰ Com o termo *representação*, Goffman refere-se a própria performance que um indivíduo terá que sustentar diante de um público que gera nele um efeito, ou seja, “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes uma influência” (1983: p.29).

⁷¹ *Plateia*: público que compõe parte da interação e a qual se destina a *performance* do *ator social*

teor realista que só os testemunhos ou os protagonistas das narrativas legitimam. No jogo de interação destacado por Goffman, a crença é importante, uma vez que o ator solicita que o público acredite na impressão que sustenta. A impressão que tal obra cinematográfica procura passar se ancora, principalmente, na apresentação dos diretores como moradores de favelas, o que acaba por ligá-los a categoria de cineasta da favela ou da periferia. Assim, o filme destaca uma de suas faces, a de ter sido feito por moradores de favela com o aval de Carlos Diegues. Para isso, a estratégia de propaganda do filme procura construir uma imagem dos diretores como cineastas eficientes e com uma experiência singular com o tema dirigido. Assim como qualifica a influência de Carlos Diegues e sua equipe que se limitaria apenas ao papel que cumpriam dentro da equipe, mas nunca influenciando a autoria cujo papel de diretor implica, que aqui se faz vital para a reação e a crença que querem provocar no público.

Ao destacarem seus diretores como “cineasta de favela” a imagem construída a partir dessa categoria o prende a uma determinada *fachada*⁷² de si mesmos e “exige que abandonem as demais pretensões de serem outras coisas” (Goffman, 1983, p 19). Ao se apresentarem como moradores de favela, o público projeta e espera deles uma determinada postura, quando esse papel liga-se ao “ser cineasta” a expectativa que a plateia terá deles não será a mesma que destinada a alguém cujo *status* seja apenas o de cineasta. O “ser cineasta” e o “ser favelado” despertam uma expectativa singular no público. Há uma preocupação dos próprios diretores com essa associação, destacando o perigo do “ser da favela” limitar a liberdade do “ser cineasta”.

Luciana Bezerra, assim como outros diretores, não fica ofendida com o termo “cineasta de favela” usado para caracterizá-los, porém, não quer seu trabalho associado apenas a isso. Para ela, o termo é uma referência ao local onde cresceu e ainda reside, entretanto, traz o questionamento sobre a validade dele caso deixe a favela. Além disso, a associação ao cineasta e seu local de origem só é feita em relação aos diretores que vivem nas favelas, cineastas oriundos de outros lugares que, inclusive, retratam seus espaços de origem, não possui o nome desses como adjetivo do cinema que realizam. Em depoimento a diretora reflete sobre a categoria:

Para mim é morar num espaço. Porque esse título alguém me deu. Eu nunca fui num debate e disse: “Oi! Boa tarde! Eu me chamo Luciana Bezerra, eu sou uma cineasta de periferia.” Nunca na minha vida você vai me ouvir falar isso. Até porque eu nunca ouvi ninguém falar: Oi! Cacá você é um cineasta de classe média. (...) Você é um cineasta da Gávea. Gávea se apossou dele

⁷² Fachada é o “equipamento expressivo” padronizado empregado pelo indivíduo durante sua representação.

porque ele mora lá, não sei, há trinta anos. Eu realmente não acho que isso seja um título, não acho que tenha realmente uma diferença (...). O que eu acho que vai haver é uma gama de diferença de histórias. Que óbvio que eu estou pensando umas histórias que o outro pode não estar, de uma maneira de contar. (...) Eu sou favelada, isso ninguém vai tirar de mim, não vai tirar, eu posso passar por milhões de coisas, eu sou deste lugar, sabe, assim como sei lá, Cláudio Assis⁷³, ninguém vai tirar ele de Pernambuco, ele é assim, são as histórias que ele gosta de trazer, é a Zona da Mata, (...) ninguém vai tirar isso dele, mas ninguém vai ficar falando: o cineasta da Zona da Mata. Porque cineasta favelado tem que ser cineasta favelado? (...) Eu acho chato essa coisa. A gente sempre discute isso, o “cineasta da favela”, eu acho que é o espaço que eu vivo. Eu fico imaginando se eu saio daqui. Eu não vou ser nada mais? Eu vou ser o ex-cineasta da ex-favela? (...) E acho muito esquisito, mas eu acho que as pessoas também não sabiam como lidar.

Para Rodrigo Felha essa associação se refere exclusivamente ao cinema, em outras profissões não estaria presente essa adjetivação.

Não existe 5x advogado do Baixo Gávea, não existe advogado da favela. Então para mim é uma coisa de cineasta, o “cineasta da favela”, o “cineasta periférico”. Eu não gosto de me rotular assim. Vou falar muito ainda da favela porque é um contexto que eu acho que ainda tem que ser falado com propriedade e eu tenho propriedade para falar disso, então, ainda vou falar muito disso. O que acontece é que eu uso a minha experiência de vivência na favela para colocar isso nos filmes, para colocar isso nas minhas discussões. Isso faz diferença, eu moro, isso faz a diferença (Entrevista concedida à autora).

Luciano Vidigal, apesar de usar como nome artístico o nome da favela onde vive também não se sente à vontade com a rotulação. Mesmo gostando de representar o local onde mora, não gosta de se ver limitado. Ele acredita que ao ser apenas cineasta da favela perde sua liberdade artística de poder falar sobre qualquer tema da forma que desejar:

Eu posso sair da favela, mas a favela nunca vai sair de mim, isso é fato, nunca. Eu adoro ser favelado, adoro morar na favela, adoro representar a favela. Não é a toa que eu uso o sobrenome artístico como homenagem de onde eu sou. (...) Eu sou favela, mas eu sou artista, eu tenho que ter liberdade, entendeu, eu tenho que poder falar da classe média, pode falar da favela, pode falar de filme de ficção científica, o que me emocionar (Em depoimento à autora).

Segundo o depoimento de Manaíra Carneiro, a escolha por reforçar o filme como sendo de moradores de favela foi o caminho mais fácil de vendê-lo, além de marcar uma

⁷³ Cláudio de Assis é um cineasta nascido em Caruaru, dirigiu filmes como *Amarelo Manga* (2002), *Baixos das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011).

diferenciação sobre o filme de 1962, uma vez que foi feito “realmente” de um lugar distinto, o de quem vive a favela:

É uma questão do marketing do filme, de como foi vendido também. Que, ao meu ver, foi uma forma mais fácil de diálogo com essa coisa da publicidade, de como vender o filme. E realmente o “agora por nós mesmos”, significa que somos nós que estamos falando de um lugar. Então, realmente é óbvio vender o filme desta forma. (...) Agora eu acho que essa coisa de cinema de favela é um nicho de mercado, é um gênero mercadológico que não tem substância nenhuma porque favela não é tema de filme, favela pode ser um cenário, um lugar.

Em sua entrevista Manaíra Carneiro reflete sobre o que o próprio termo significa e para que ele é mobilizado. Sobre o termo favela, ela destaca que ele impede o questionamento do lugar da própria favela, ajuda a conservar o local social e desigual destinado a eles, enquanto moradores, que não poderá ser rompido. Mas ressalta que o reforço da categoria favela é um processo que levará a não necessidade de diferenciação:

Porque a gente está passando por um momento de ressignificação desta palavra [favela]. Mas porque não pode ser bairro o nome? Para mim, é uma coisa de você continuar num mesmo lugar, e porque você está naquele lugar você é inofensivo, e que você continua ali no seu lugar de favela, falando aquelas mesmas coisas (...). Esse termo para mim é limitador. Mas é muito complicado falar isso, porque as pessoas entendem de outra forma, já sou branca de narizinho em pé: estou renegando. Porque tem esse outro lado: “Você vai renegar a sua identidade, por quê?”. Eu falei: Não é renegar sua identidade. Eu não me sinto de um lugar, de um bairro. Eu sou do Brasil, do mundo, sei lá. (...) Eu não me sinto incomodada, até porque tem uma função. Realmente eu acho que é um processo, até a favela se transformar em bairro, a gente está num processo. Que o Wawá [Novais] até fala isso: essa coisa do negro, primeiro a gente tem que afirmar que nós somos negros, para depois chegar e falar que nós somos iguais. Então, eu acho que a mesma coisa com a palavra favela (...) mas, é limitador virar e falar: “cinema de favela”. Você só vai falar disso agora e nenhum dos diretores quer.

A diretora percebe o termo “cineasta da favela” como algo limitador do próprio modo como percebe a si mesma. O fato de “não se sentir apenas de um lugar”, para ela, não significa que esteja renegando seu vínculo com a favela, sua identidade passa por essa categoria, porém, não estaria exclusivamente nela. No entanto, diante de alguns moradores de favela, sofre pressão por questionar o emprego de tal categoria, ainda mais por ela não corresponder à expectativa do que seria o perfil de um morador.

A fachada “cineasta da favela” cria expectativas na plateia com relação ao ator que a assume ou que é classificado como tal. Uma mesma fachada pode despertar anseios distintos

em públicos variados. A propaganda do filme, que anunciava uma versão da favela de autoria de quem vive nela, incitou a esperança de ver um determinado olhar sobre ela que nem sempre se concretizou, tendo uma reação negativa ou positiva dependendo do crítico, do espectador que não mora na favela ou de quem a habita.

A questão do tráfico de drogas associado à favela foi um problema levantado em dois episódios do filme por quem habita nela. No episódio *Deixa voar*, de Cadu Barcellos, traria a história passando diretamente pela personagem do traficante, porém, a pedidos das pessoas que compunham a oficina de roteiro do Complexo da Maré, que alegaram estar cansadas de serem apresentadas por imagens associadas à violência. O diretor retirou tal representação tão explícita do tráfico, deixando presente apenas indiretamente nas linhas imaginárias das facções rivais que dividem a favela. O episódio *Concerto para violino*, de Luciano Vidigal, causou uma expectativa que não se cumpriu para alguns moradores, por trazer uma favela ligada à violência e cujo enredo não termina com um final positivo. Segundo os diretores, o episódio mexe com algo muito delicado para quem mora na favela, o tráfico de drogas, uma vez que esse espaço e seus habitantes foram frequentemente associados a eles e, assim, construiu-se uma imagem negativa da favela. Por isso, o tema seria traumatizante para os moradores que não esperariam ver o tráfico de drogas de forma tão explícita em um filme feito por quem viveu na favela.

Em sua entrevista Wagner Novais aponta para um determinado tipo de cobrança imposta tanto por ele mesmo quanto por outros moradores da favela:

A gente tem uma relação com aquilo [filme] que é uma relação que não é só estética, é uma relação afetiva. O cara que vê alguma coisa no filme *5x favela* que ele não goste, ele vai bater na minha porta e vai falar. Ele não vai bater na porta do Fernando Meirelles e vai falar se ele não gostar de alguma coisa de algum filme. E a gente tem essa relação de proximidade por causa disso, a gente é do meio, é a nossa vivência, é a nossa vida, e isso pesa muito na hora de construir.

O depoimento de Luciano Vidigal também enfatiza o que lhe é cobrado por pertencer à favela:

A gente [moradores de favela] só era vendido assim, como tivesse alguma coisa ligada à violência ou, então, como coitadinhos. E como a gente é portavoza, não tem jeito, a gente vem tentar desmistificar isso. E o meu tema falava sobre isso, então, eu já sabia que algumas pessoas iam se incomodar. Mas o que eu tentei fazer foi humanizar e tentar mostrar uma história de amizade dentro deste estereótipo. Eu adoro falar de estereótipos, eu acho que

a minha missão como artista é humanizar estereótipos, eu trago isso como meta. (...) A gente [diretores] é cobrado lá dentro. De te falarem: “vocês estão vacilando, isso aí não tem nada a ver (...) isso não existe aqui dentro”. Então, a gente é de dentro, a gente tem que mostrar o que existe. A gente é cobrado lá dentro pela realidade e cobrado lá fora pelos os críticos e tal, mas o que mais me preocupa é lá dentro, minha cobrança interna, acho que é mais cruel.

No filme, existe outro realismo que é cobrado, dessa vez, ligado à presença da violência. O realismo esperado pelos críticos foi apontado também por Luciana Bezerra e de como a violência passa ser a imagem real da favela para determinado público.

Em Cannes teve uma matéria (...), que saiu dizendo: “quatro ficções e um documentário”. Ele botou o *Concerto para Violino* como um documentário de tanto que a imagem nossa é vendida dessa maneira. Quer dizer, nós tínhamos as ficções, que são onde a coisa pode dar certo, então, o *Acenda a Luz* era o mais ficção de todos, quase *Os trapalhões*, *Super Xuxa contra o baixa astral* dentro do 5x (Em entrevista à autora).

A dinâmica da interação descrita por Goffman destaca esse jogo de expectativas diante de um papel social. Qualquer indivíduo possui papéis sociais distintos dependendo da situação social em que se encontra, o ator aciona diferentes fachadas para manter uma determinada impressão conforme a situação em que está inserido e, da mesma maneira, a plateia irá ser guiada e esperará determinada postura dependendo da fachada associada ou sustentada por um ator. Em uma mesma situação um ator acabará não podendo ou não conseguindo manter diferentes fachadas, pois, o encaixe e a representação de um papel social, implicam a anulação ou omissão de outras tantas possíveis faces de um mesmo ator. Ao reivindicarem um laço de pertencimento à favela, os diretores acabam sendo classificados como “cineastas da favela” o que gera, no público que os classifica dessa maneira, a espera de que tenham uma postura que não seja incoerente com a função que assumem. Assim, é cobrado, tanto pela crítica e pelos moradores, que eles, enquanto cineastas e favelados construam uma favela realista e diferente das outras representações existentes. A face da favela que deveria ser mostrada vai variar de acordo com o público, alguns moradores não acham que o tráfico represente seu lugar de origem, porém, em Cannes o único episódio classificado como “real” foi o que trazia o tráfico de maneira explícita e com toda sua violência.

Em seu depoimento Luciana Bezerra problematiza a cobrança de que suas histórias deveriam corresponder a uma verossimilhança da favela:

É porque têm duas coisas que a gente sofreu, como cineasta de favela, eu sofro até hoje. Um é que as pessoas acham que você tem a obrigação de retratar a sua realidade. E eu defendo isso com unhas e dentes, eu já falei para você eu sou uma pessoa de roteiro, de criar histórias, então, eu não preciso criar histórias que já exista. Isso não me interessa, realmente não me interessa, me interessa interferir na realidade. (...) Eu ainda acho que o cinema é tua válvula de escape, ele é onde você pode dar soluções que talvez elas não fossem muito críveis na vida real. Eu sou do tipo que quer matar o amigo da verossimilhança, eu sempre quero matar. (...) Se for para eu ficar recriando a realidade, eu não me interessar por isso, para mim ela já é muito dura.

A diretora ao refletir sobre o episódio de Luciano Vidigal ressalta a diferença de tratamento e do tipo de conhecimento que tem sobre o mesmo tema:

Eu tenho plena certeza que o Cacá jamais ligaria para mim e diria: “Luciana, faz o *Concerto para violino*”. Eu ia transformar o Concerto para Violino numa novela mexicana, não tenho aquela crueldade do Luciano [Vidigal], não quero ver aquilo. Eu tenho um filme de bandido onde tudo o que você vê é um policial dá na cara de uma mulher e entrar com uma arma, quando você vê o morto já está morto. (...) Embora eu tenha sido criada naquele lugar, aquele universo está muito distante de mim, sempre passou muito distante de mim, eu tive que estudar muito para fazer aquele filme, tive que ver muito filme, tive que entrevistar pessoas, tive que ir lá no presídio, tive que ver mulher de bandido, porque eu estava trabalhando num assunto que apenas via, que eu ouvi (Depoimento concedido à autora).

Da mesma forma, Luciano Vidigal destaca em sua entrevista que a maneira de contar suas histórias e o objetivo que emprega nelas são distintos da forma de Luciana Bezerra:

Eu acho que a Luciana [Bezerra], eu aprendi muito com ela, eu sou muito preso a realidade, é um desafio para mim sair um pouco da realidade. Porque eu acho que a arte às vezes é um espelho, eu sinto que a favela quer se ver, ela sente vontade de se ver na mídia, aquilo que eu te falei, então quanto mais real eu for, mais a favela vai se enxergar. Eu acho que recriar também é bacana, é ousadia, eu acho que tem que ter as duas coisas, eu, particularmente, prefiro a realidade como inspiração, eu prefiro assim do que recriar, do que ficar recriando. Mas eu também tenho que começar a recriar, eu acho que tem que ter liberdade, mas eu acho que tenho que cumprir a meta de mostrar muita coisa que tem que ser mostrada ainda, eu sou muito preso à realidade, muito mesmo.

As falas ressaltam o caráter de construção da categoria “favela” e “real”, uma vez que o significado vai variar conforme a plateia. O pertencimento ao local de filmagem acaba gerando uma cobrança distinta, o papel de ser cineasta da favela anula ou cria anseios no público. Seria diferente caso os mesmos diretores fossem apresentados como apenas

cineastas. Diante do papel assumido, a possibilidade desses diretores serem outros é omitida. Não é nítido, por exemplo, a diferença artística que existem entre eles. Enquanto Luciano Vidigal busca sua inspiração no que viveu, Luciana Bezerra inspira-se no modo como gostaria de ver a favela em que mora. A inspiração diversa da diretora para contar suas histórias sobre a favela, que é retirada também de artistas como o pintor Di Cavalcante e o cineasta Pedro Almodóvar - este último com um plano diretamente inspirado do filme *Volver* (2006) -, tende a ser ofuscada pela categoria “cineasta da favela”. Até mesmo a trajetória de vida distinta é omitida pois Luciana Bezerra não tinha nenhuma relação pessoal com o tema do tráfico de drogas, considera um tema distante de sua vida, já Luciano Vidigal baseia-se na experiência pessoal que teve com o tráfico através do seu irmão que foi traficante. A fachada que assumem, por serem cineastas oriundos de favela, acaba por condicionar a face deles que aparece para o público, o que os iguala também enquanto artistas.

Outro momento em que é possível perceber a tensão entre o caráter coletivo que está ligado ao “ser morador de favela” e a singularidade relacionada ao “ser cineasta” é a discussão entre Luciana Bezerra e Carlos Diegues. Em uma reunião, a diretora questiona a sua importância dentro do projeto, em um desabafo fruto das dificuldades que teve para filmar, período angustiante para ela⁷⁴. Em certa altura das filmagens ela queria trancar-se em casa e não ir mais para o *set* de gravação, pensando que poderiam substituí-la por qualquer outra pessoa. Ao falar isso, Carlos Diegues fica visivelmente ofendido por colocar em cheque a importância que ele dava ao posto de diretor dentro do projeto, lembrando a história que viveu como integrante do movimento do Cinema Novo, que lutava pela supremacia do diretor. Após deflagrar a discussão⁷⁵, Luciana Bezerra pede desculpas, porém, sem retirar sua afirmação de que pensou na possibilidade de ser substituída. Ao mesmo tempo, a diretora, que se apresenta como cineasta por ter ciúmes das histórias que escreve, sofreu com a possibilidade de não ser escolhida para dirigir seu roteiro, pois acredita que ninguém melhor do que ela pode dirigir suas histórias.

Nesse sentido, a representação que reivindicam de si mesmos diante do filme *5x favela: agora por nós mesmos* passa por esses dois rótulos sociais, sendo mobilizados ou descartados dependendo da situação em que se encontram. Apesar dos próprios diretores

⁷⁴ O episódio da Luciana Bezerra foi o último a ser gravado, todos os curtas tinham o prazo de uma semana para serem gravados. A reclamação acerca do pouco tempo de filmagens foi bem debatido entre a produção e os diretores. No caso da Luciana Bezerra esse prazo foi curto demais diante dos diversos problemas enfrentados durante as filmagens, tornando-se um período muito angustiante para a diretora.

⁷⁵ Este debate entre Carlos Diegues e Luciana Bezerra está presente nos extras do filme, na seção denominada de *Documentário*.

reforçarem seu laço com a categoria favela, eles não querem limitar-se ao que será esperado do rótulo que estão assumindo. Dessa forma, se no filme de 1962 havia uma tensão entre a liberdade artística e os objetivos políticos, a preocupação dos cineastas do *5x favela* de 2010 é manter sua autoria individual diante da associação ao local onde viveram, o que os liga ao um universo coletivo que pode acabar por limitar sua liberdade artística, ao mesmo tempo em que esse “contexto coletivo” é ressaltado por eles mesmos para respaldar sua fala sobre o espaço simbólico chamado favela.

3.3 – *5x favela: agora por nós mesmos*

3.3.1 – *Fonte de renda*

Primeiro episódio do filme *5x favela: agora por nós mesmos* é dirigido por Manaíra Carneiro, que cresceu na favela de Higienópolis, e Wagner Novais, nascido em Cidade de Deus. Ambos tiveram seu primeiro contato com o audiovisual através das atividades promovidas pelo projeto Cidadela-Cinemaneiro⁷⁶, local em que se conheceram. Manaíra Carneiro é aluna de graduação em Estudos Culturais e Mídia na Universidade Federal Fluminense (UFF) e cursa Roteiro na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Atualmente trabalha no Centro Técnico de Audiovisual do Ministério da Cultura (MinC), além de continuar trabalhando no projeto do Cinemaneiro. Wagner Novais cursou Cinema na Universidade Estácio de Sá, e Direção na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Dirigiu os curtas-metragens *Tempo de criança*, de 2010, o recente *Mandinga*, de 2012, além de um dos episódios do filme *5x Pacificação*, também de 2012. Atualmente dá aula de audiovisual no Observatório de Favelas. Ambos se apresentam como universitários moradores de favelas, e apontam tal posição como sendo fundamental para o trânsito entre o que consideram “dois mundos” distintos, o da favela e o do resto da cidade. Para os diretores, esse trânsito garantiu confiança neles mesmos, não deixando que se sentissem inferiorizados. Suas experiências como universitários que cresceram em favela foram a inspiração para dirigirem o roteiro, foi a partir daí que estabeleceram como objetivo mostrar um personagem que tivesse confiança em si mesmo, apesar das dificuldades enfrentadas para terminar o curso superior.

⁷⁶ O projeto Cidadela – Arte, Cultura e Cidadania – foi construído a partir do projeto sociocultural Cinemaneiro, que desde 2002 promove oficinas introdutórias de cinema em suporte digital a dez comunidades cariocas e exibição de filmes.

O grafite de apresentação já anuncia, além do nome, o problema do filme: de um lado da balança tem livros, do outro dinheiro, o que retrata o impasse pelo qual o personagem principal irá passar. O episódio começa com Maycon folheando um jornal. Vemos as notícias do jornal por trás dos ombros dele, no noticiário pregado na parede da banca, a manchete sobre o próprio filme: “Agora por eles mesmos.” O personagem acha seu nome em uma lista de candidatos, e no mesmo momento, começamos a ouvir alguém anunciando: “E agora vamos chamar o orador da turma Maycon de Souza”. A câmera com um mesmo movimento acompanha o impulso dado por ele, seguindo seu percurso vamos sendo apresentados a uma favela urbana que difere da favela do filme de 1962, onde casas e vegetações dividiam o mesmo espaço. O personagem passa a correr pelas ruas da favela onde mora, entrecortado por cenas de uma cerimônia de colação de grau. Já sabemos o final da sua saga, ele conseguirá se formar, mas vamos descobrir o processo, etapa na qual o filme se foca. Maycon chega eufórico em casa para dar a notícia à sua mãe e ao irmão mais novo de que havia sido aprovado no vestibular para o curso de Direito em uma universidade pública. Todos comemoram, felizes, a conquista, mas ao final, a mãe, Mariete, deixa escapar sua preocupação: “Como é que vai ser meu filho?”

Em seguida, Maycon chega ao seu primeiro dia de aula atrasado porque mora longe, já pelas suas roupas e pela sua apresentação começa a ser demarcada a diferença entre ele e seus colegas. Ele respira e entra na sala como se tomasse fôlego antes de entrar em um mundo não familiar. Esse novo espaço vai ser apresentado pela fala de Eduardo, que demonstra sua total familiaridade com aquele espaço e profissão. Eduardo e Maycon serão símbolos de dois mundos diferentes e será pela amizade dos dois que esses mundos serão exibidos. Quando o personagem principal se apresenta em sala de aula, todos riem por acharem seu nome incomum. Maycon, no entanto, não fica irritado, pelo contrário, fala de todos os nomes engraçados dos seus primos. Diferente de seus colegas, que possuem parentes advogados, diz ser o primeiro da sua família a entrar na faculdade, mas em nenhum momento ele se mostra envergonhado por morar na favela, pelo contrário, alega que escolheu fazer direito para ajudar a “comunidade” onde vive desde criança, lugar onde “o certo e o errado se misturam” ficando “difícil saber o lado da lei”. Na saída do turno de aula, à noite, os dois personagens descem as escadas juntos. Eduardo oferece uma carona a Maycon, porém, este responde que está indo para outro lado da cidade, cada um sai de cena por lados opostos. Os caminhos diferentes da volta para casa expõem que cada um tem acesso a diferentes partes da cidade e também possuem distintas trajetórias de vida.

Nas cenas seguintes, vemos Maycon trabalhando em uma pequena padaria, localizada na própria favela. Um dos clientes é o seu padrinho, um policial aposentado, que lhe parabeniza pela aprovação (Figura 3.2)⁷⁷. Vemos cenas de seu trabalho no estabelecimento, ele atende clientes, retira pães e salgados do forno, fatia presunto, volta a retirar o pão do forno, ajeita a vitrine. Essa sequência dá o tom repetitivo de uma jornada corriqueira de trabalho, representada sem que o realizador do serviço apareça em destaque, o que é enquadrado são as tarefas que realiza até a hora de ir para a faculdade. A sequência é finalizada por um plano em que Maycon, em frente à entrada da cozinha, retira o uniforme perdurando-o do seu lado direito, e com um mesmo movimento, sem sequer olhar para o lado, pega a mochila da faculdade e segue para o balcão para pedir dinheiro adiantado. Nesta mesma cena está presente a sua divisão entre trabalho e estudo, além da sua dificuldade de se equilibrar entre esses dois mundos, uma vez que o primeiro não mantém o segundo.



Figura 3. 2

Apesar de trabalhar, o dinheiro que ganha não é suficiente para bancar o custo com a universidade, gasto que inclui passagens de ônibus, fotocópias e compras de livros. Por isso, ele pede novamente para o seu chefe lhe adiantar parte de seu salário, e, mesmo assim, quase não consegue pagar as fotocópias que necessita. Em meio a essas dificuldades financeiras, um de seus amigos da faculdade lhe sonda para saber se ele poderia trazer drogas do lugar onde mora e Maycon refuta a proposta de imediato. Ele fica um pouco surpreso e desanimado pela

⁷⁷ As imagens que compõe o texto são fotografias que podem ser encontradas no Flickr oficial do projeto 5x favela: <http://www.flickr.com/photos/5xfavela/> Último acesso em junho de 2013.

associação estereotipada que estão lhe impondo, entre morador da favela e tráfico de drogas, uma relação a qual esse não se percebe.

Nas cenas seguintes, voltamos para a favela, um plano geral cheio de casas é sucedido pela cena do universitário chegando ao ponto de ônibus com a favela ao fundo. Ele veste o uniforme de escola pública para conseguir entrar na condução de graça, mas o cartão de gratuidade não possui mais crédito, o que impede a sua ida à faculdade naquele dia. Em casa, brincando com seu irmão, a mãe chega e estranha o fato de ele não estar assistindo aula, fica preocupada com o filho, alegando que já sabia que essas dificuldades iriam surgir, “é muito difícil para quem quer estudar”, finaliza num tom pessimista. Marinete parece o tempo todo duvidar que o filho conseguirá romper a barreira de sua condição social. Não que ela questione o esforço dele, mas para ela, é muito difícil romper o destino que a favela oferece, o próprio morador não acredita em outro fim para sua trajetória. Mais tarde, com os filhos já deitados na cama, ela se aproxima de Maycon dizendo que solucionará o problema pedindo empréstimo a um agiota, o filho não aceita a ideia e afirma que vai resolver a situação por conta própria.



Figura 3.3

No dia seguinte, indo para universidade à noite, Maycon passa por dois traficantes armados que são seus amigos, um deles o cumprimenta: “E aí, futuro da comunidade?”. A frase mostra a distância dos destinos de Maycon e o do traficante. Ele retribui a saudação e continua o seu caminho, ao fundo da ruela os traficantes conversam sobre o cotidiano do tráfico. Quando se aproxima da câmera, ele muda o seu rumo e volta para comprar droga.

Neste momento, Maycon reforça a imagem dominante dos moradores de favela, imagem que Eduardo possui e que motivou seu pedido por droga, seu esforço por romper tal destino imposto por sua condição social está ameaçado. Na faculdade, quando todos já foram embora, ele espera o amigo Eduardo e revende a droga por uma quantia de dinheiro bem maior do que a esperada (Figura 3.3). No dia seguinte, Maycon mostra uma conta da casa paga à mãe, e diz: “Não falei que ia dar um jeito?”. O personagem, equilibrando-se entre dois mundos, procura estratégias para se manter no mundo recém inserido, e usa o tráfico de drogas - elemento presente no seu mundo de origem - para se estabelecer no outro.

Segue a cena em que a notícia sobre seu tráfico se espalha dentro da universidade, vemos a professora escrever no quadro negro os livros que os alunos terão que comprar para sua disciplina, livros esses que “não são baratos”, ela afirma. Enquanto isso se aproxima um colega de sala que sonda Maycon sobre a droga, este, um pouco transtornado, nega que está revendendo, no entanto, diante de suas dificuldades financeiras, é obrigado a aceitar o pedido de seu colega. A sequência seguinte mescla cenas de Maycon comprando a droga dos traficantes da favela onde mora e a vendendo dentro da universidade para pessoas distintas, além de seu pedido de demissão da padaria, o tempo livre para estudar e seu excelente desempenho nas aulas ao longo do curso de direito. Em planos rápidos vemos suas vendas de drogas apenas por um enquadramento que mostram as mãos das pessoas envolvidas na transação. Essas se misturam às cenas da despedida da padaria e seu tempo livre para os estudos, que terão por consequência sua boa atuação na sala de aula. O som de toda essa sequência será composto pelo áudio da cena em que ele confirma seu desempenho em aula, mostrando o que está por trás desse excelente resultado. Posteriormente, vemos seu padrinho, Dos Santos, jogando cartas em uma mesa de bar, Maycon passa por ele rapidamente para não ser visto, porém é percebido. O som de um culto evangélico mistura-se ao pagode para caracterizar o ambiente da favela. Seu padrinho o chama e lhe pergunta sobre o que tem ouvido a seu respeito, o afilhado tenta fingir que nada está errado e responde alegando que deve ser inveja. Todavia, Dos Santos não acredita em suas palavras e pede para ele tomar cuidado.

Em meio a uma boate, o personagem principal é convidado à seleção de estágio no escritório do pai de Eduardo, a cena termina com ele e sua amiga Sofia dançando funk. Em seguida, já na universidade, vemos Maycon sendo elogiado pelo professor devido à excelente prova que realizou. Eduardo se aproxima para parabenizá-lo pela conquista da vaga de estágio, e aproveita para pedir mais droga. Maycon não aceita o pedido do amigo de imediato,

pois, com o estágio, não precisa mais disso para se manter. Mas como Eduardo insiste, ele então decide aceitar essa última encomenda como presente para o seu amigo. O presente que ele vai dar ao amigo é como uma despedida da estratégia que usava para permanecer no mundo da faculdade, pois, agora se manterá nele a partir de elementos que lhe pertence, ou seja, pelo mercado de trabalho.



Figura 3.4

Na próxima cena, o vemos guardando a encomenda de Eduardo, entretanto, ao sair da favela encontra policiais revistando meninos uniformizados com roupas escolares. Diante disso decide voltar para casa. No mesmo dia, na universidade, Maycon avisa que não conseguiu trazer a cocaína por causa da polícia, e seu amigo brinca falando que quem é da favela não devia ter medo de polícia. Em meio a uma discussão sobre a vida de Eduardo, que viveu fora da favela, e a vida de Maycon, que cresceu nela, este recebe um telefonema e sai correndo sem se despedir. Em um hospital público, encontra seu padrinho consolando sua mãe, enquanto o médico se aproxima dando o diagnóstico do seu irmão, já a salvo da cocaína que havia ingerido. Por fim, o médico ameaça Maycon e sua mãe, caso Marlon aparecesse de novo nas mesmas condições. Dos Santos bate em seu afilhado e o joga no chão, enquanto a mãe continua sentada de cabeça baixa. Após um tempo, Maycon se levanta, anda até o banco onde os dois estão sentados, apanha Dos Santos e os três saem juntos pelo corredor ao fundo. O filme termina com as cenas da cerimônia de colação de grau, tal como aparece no início (Figura 3.4). Vemos Marlon já mais velho, ao lado de sua mãe e Dos Santos, enquanto Maycon, vestido de beca, sobe no palanque como orador da turma.

O episódio, ao se focar na saga de Maycon para permanecer na faculdade, traz um debate diferente do que estava presente na década de 1960. Se antes a discussão girava em

torno da ausência de pessoas pobres na faculdade, hoje, o problema se reformula e foca no restrito acesso das classes populares e na dificuldade de permanecer nos cursos superiores. O problema do personagem principal não foi entrar, pois apesar de difícil, ele consegue ingressar no curso superior, mas a partir daí se depara com outro obstáculo, o de permanecer nesse espaço. Por um momento ele tentará resolver o problema de sua permanência com elementos que sua condição social lhe dá, o trabalho na padaria ou o tráfico. Este último o faz aproximar-se do estereótipo de favelado. No entanto, ao surgir uma oportunidade de fora da favela, ele se redime e consegue permanecer no mundo que não era destinado a ele.

Para o crítico Fábio Diaz Camarneiro (2010), o episódio *Fonte de Renda* trabalha a cisão entre o “mundo da favela” e o “mundo do asfalto”, da “classe pobre” e da “classe média”, através do personagem principal que acaba por atravessar essas fronteiras. O filme marca a diferença entre esses “dois mundos”, que se faz mais explícita na relação entre Maycon e seus colegas, além de sua própria dificuldade de se manter no curso. Essa distinção é construída, por exemplo, logo no primeiro dia de aula, em que a turma, e até mesmo o professor, acham graça do nome do personagem principal. A diferença continua sendo ressaltada quando Maycon apresenta o motivo da sua escolha do curso e descreve o local onde mora: “Eu não tenho parente na justiça. Muito pelo contrário, sou o primeiro da minha família a entrar na faculdade. Onde eu moro o certo e o errado se misturam, é difícil saber o lado da lei. Eu tenho vontade de ajudar minha comunidade, de ajudar as pessoas que conheço desde pequeno.”. Sua fala se faz imediatamente depois da fala do personagem Eduardo, que será o principal contraponto do que é ser morador de favela dentro do filme: “Meu pai era advogado, meu avô era advogado, meu bisavô era advogado. Se eu não fosse advogado, seria deserddado”. A diferença entre esses “dois mundos”, representada pelas experiências distintas entre Maycon e Eduardo, é colocada em outra cena, já no final do episódio, em que o personagem principal alega que o amigo não teve infância, por não ter brincado na rua, por não saber o que é um pião. Eduardo retruca falando de suas brincadeiras tais como campeonato de futebol, de escolas bilíngues e de vídeo game.

Essa suposta cisão está presente também no discurso de seus diretores, e fundamenta a visão sobre a ignorância do “mundo do asfalto” com relação ao “mundo da favela”, como aponta Wagner Novais: “Falo da alienação de quem não conhece o mundo da favela.” (apud Diegues e Barreto, 2010, p. 36). Podemos perceber esse desconhecimento sobre a favela nas falas do personagem Eduardo, que reproduz o estereótipo que os diretores acreditam

desconstruir com seu episódio, como, por exemplo, na cena em que Eduardo propõe que Maycon revenda drogas:

Eduardo – Onde tu mora é... uma comunidade?

Maycon – É. Favela.

Eduardo – Favela... é perigosão, né?

Maycon – É. Já tô acostumado.

Eduardo – Sinistro, né? Tô ligado, como é que os caras falam? Vida loca né, meu.

Outro diálogo entre os amigos, que explicita a suposta alienação de quem não conhece a favela, está presente na cena onde Maycon explica a Eduardo porque não trouxe sua última encomenda de drogas:

Eduardo – E aí? Maycon, trouxe aquela parada?

Maycon – Pô nem rolou Edu, eu estava saindo de casa, estava cheio de polícia lá, cara. Amanhã eu trago para tu.

Eduardo – Tem medo de polícia? Tu é da favela, cara.

Maycon – Ah! Dá licença. Tu não tem medo? Se tivesse polícia aqui, você cheio de parada no bolso, você ia ficar amarradão.

Eduardo – Diferente.

Deste modo, Eduardo é apresentado como alguém que não possui conhecimento sobre o local onde o amigo mora, inclusive quando pressupõe que Maycon pode revender drogas por morar em favela ou quando não deve ter medo de polícia pelo mesmo motivo.

Todavia, a cisão entre a favela e o resto da cidade não é construída apenas pela distinção entre Maycon e seu colegas da faculdade, é marcada também pela diferença entre este e os outros moradores da favela. Como podemos perceber no modo como o personagem principal é cumprimentado pelo seu amigo que virou traficante: “futuro da comunidade”. O universitário representa um caminho que poucos moradores conseguem seguir, como o próprio personagem menciona na sua fala citada acima: “sou o primeiro da minha família a entrar na faculdade”. A particularidade do caminho que Maycon escolheu enquanto favelado, é sentida por Wagner Novais ao se referir aos amigos de infância que viraram traficantes: “Às vezes me sinto otário – sei lá, fora d’água talvez. Não sou melhor nem pior. Não quero ser

exceção nessa porra toda. Mas percebo que alguns papos entre amigos perderam a graça. Neguinho só fala de tráfico, futebol e mulher.” (Diegues e Barreto, 2010, p. 41).

A questão do tráfico de drogas aparece em outros episódios do filme, tal como em *Concerto para violino* (Luciano Vidigal), o tráfico aqui aparece explicitamente, sendo representado por personagens, diferente do curta *Deixa voar* (Cadu Barcellos), onde a questão do tráfico é tratada, porém, sem traficantes. Mas diferente do filme de Luciano Vidigal, aqui o tráfico não aparece com a sua violência, a face aqui exibida é a da relação dos traficantes com os moradores por terem crescido também no mesmo espaço. Maycon é amigo dos traficantes, que apreciam o caminho de estudos que ele escolheu, a relação entre ambos passa pelo fato tanto de terem crescidos juntos, como também pelos traficantes estarem presentes rotineiramente em seu caminho.

Ao mesmo tempo, o filme aproxima-se da imagem do tráfico de drogas presente em filmes como *Tropa de Elite* (José Padilha), por mostrar a relação do tráfico com os usuários de fora da favela. O personagem principal não compra drogas para si, e sim para vender em um ambiente externo à favela, ele passa a ser a ponte entre as drogas e quem mora fora da favela. O filme de Padilha aponta o usuário de drogas como o responsável por manter não apenas o tráfico, como sua crueldade, dando ênfase ao ponto de vista da polícia. A polícia violentamente repressiva do filme de Padilha não está presente no curta *Fonte de renda*. Esta aparece apenas uma vez, revistando os moradores de forma humilhante como que em um ato corriqueiro, porém, sem grande violência física.

Wagner Novais explicita a relação cotidiana com o tráfico e a polícia usando a imagem de filmes como *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund) e *Tropa de Elite*, o que aponta que as representações construídas por cada filme tem força também dentro da favela. O interessante nessa citação é que a referência a esses filmes, recorrentes nas falas dos diretores, é que eles influenciam tanto quem não cresceu quanto quem cresceu na favela.

(...) para alguns as “bocas de fumo” sempre foram caminho para lugares como o ponto de ônibus, a padaria, a escola. Sendo careta ou não, de tanto passar ali, você passa a conhecer todo o movimento. (...) De súbito estoura fogos. O carro da polícia entra voando favela adentro. Nesse embate de ignorantes não sei quem é mais maluco, o Capitão Nascimento ou o Zé Pequeno. Mais fogos estouram freneticamente. (Diegues e Barreto, 2010, p. 41).

A versão da favela construída pelo curta-metragem apresenta-se como uma visão endógena pautada nas reivindicações de seus diretores de terem sofrido as situações

enfrentadas pelo personagem principal. Em suas falas é constante a afirmação de terem experimentado as mesmas dificuldades do personagem para cursar a graduação. Por mais que o roteiro não tenha sido elaborado pelos diretores, eles se inspiraram em suas próprias dificuldades como estudantes para dirigir o curta. Algumas situações são, inclusive, apresentadas como sendo baseadas em suas vivências reais, como a cena em que Maycon tenta ir para faculdade com o cartão de gratuidade estudantil, mas acaba não conseguindo por falta de crédito. Manaíra Carneiro diz ter passado pela mesma situação: usava o crédito do cartão de gratuidade de quando era estudante secundarista, até que o crédito finalmente se esgotou quando tentava ir para uma de suas aulas. Tal fato a obrigou a escolher os dias que teria que ir para a faculdade, uma vez que ela não tinha dinheiro para frequentar a faculdade todos os dias. Nas palavras de Manaíra Carneiro:

[A história do filme] apareceu também da nossa vida. Porque eu e o Wavá [Wagner Novais], nós somos universitários, e muitas cenas do filme aconteceram mesmo com a gente. A gente não fez muita coisa que o personagem fez. Também teve muita criatividade ali, mas foi baseado na gente mesmo⁷⁸.

O personagem principal ocupa a mesma posição reivindicada por seus diretores, e sendo visto como um meio para expressar a mensagem que esses pretendiam, alguns pré-requisitos foram traçados para compô-lo. Para Manaíra Carneiro, foi sempre nítido o que ela não queria para o seu personagem: “(...) durante todo o processo sabia muito bem o que eu não queria no filme. Sabia exatamente como Maycon não podia agir e o que ele deveria falar, e foram essas escolhas que fizeram com que meu grito saísse através dele (Diegues e Barreto, 2010, p. 44).” Segundo Wagner Novais, em seu depoimento:

A gente tinha muita noção do que a gente não queria para o filme. A gente não queria um filme, primeiro, esteticamente falando, a questão da cor, a gente não queria um filme cinza. Muitos filmes que se passam na periferia colocam sempre um ambiente meio cimentado, uma visão meio triste. Jamais iam passar óleo nos corpos dos nossos atores para ficar brilhando (...) isso também não, o cara não ia ter a autoestima baixa. (...) A gente sabia muito bem o que a gente queria, a gente queria fazer um filme sobre um rapaz que entra na faculdade, tem toda essa dificuldade, ele opta por fazer o que ele fez para se manter na faculdade, e a discussão entre a moralidade e a legalidade (Em depoimento à autora).

⁷⁸ Manaíra Carneiro, em entrevista dada ao programa , *Altas Horas* da emissora *Rede Globo*, exibido em 21 de agosto de 2010. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=Jbg9iy_UTIQ>

O que eles não queriam era um personagem envergonhado por morar na favela, “um personagem de cabeça baixa, um cara que não mudasse o seu próprio destino, um cara que se dá mal no final” (Carneiro, em depoimento à autora). Segundo Wagner Novais, ele sempre transitou entre os “dois mundos” e nunca se sentiu inferiorizado, o personagem precisava dessa postura para dar conta de suas experiências (ibidem). O personagem principal, apesar das dificuldades de se manter no curso de Direito, destaca-se nas aulas e avaliações, além disso, não sente vergonha do local onde cresceu. Como, por exemplo, na cena em que se apresenta na faculdade como morador de favela ou quando fala das brincadeiras de rua para seu amigo, e até mesmo na forma tranquila como lida com os comentários de seus colegas de classe sobre seu nome. Desse modo, era importante que o personagem Maycon tivesse orgulho por morar em favela, além de confiança em sua capacidade, pois, apenas assim o personagem poderia ser porta-voz das experiências vivenciadas pelos diretores.

Assim, por mais que Maycon esteja sempre ameaçado de não conseguir concluir a faculdade, era importante para os diretores o seu sucesso. O personagem principal não poderia ter o fim de qualquer favelado, como o fim de João, de *Um favelado*, que ao tentar resolver seu problema por meios igualmente ilegais, é preso. Maycon paga caro pelo erro, mas não deixará de alcançar seu objetivo individual, pois, soube por conta própria usar os meios que tinha para conquistá-lo. Nota-se que os objetivos dos diretores dos episódios estão em consonância com alguns fins estabelecidos para o projeto *5x favela: agora por nós mesmos* como um todo, tais como apresentar uma favela distante dos estereótipos negativos e tornar seus moradores porta-vozes de si mesmos. O personagem Maycon é o meio através do qual os diretores buscam mostrar essa favela construída a partir de suas experiências, procurando trazer o cotidiano do local com os problemas e superações de seus moradores tanto para quem não o conhece, quanto para aqueles que se sentem inferiorizados por viverem nessas localidades. Por isso, era fundamental para seus diretores construírem um personagem com orgulho de onde mora e confiante na sua capacidade de superar dificuldades.

Para Cezar Migliorin (2010), o filme em geral é marcado pelo discurso da falta, a favela é construída como espaço da carência (salvo no episódio de *Deixa voar* de Cadu Barcellos), mas também onde impera a alegria e a honestidade de seus moradores, que superam suas dificuldades. No episódio *Fonte de renda*, essa carência está presente não apenas por Maycon ser o único personagem que está cursando uma universidade, como também na dificuldade para mantê-la. O personagem trabalha de dia em uma padaria e no período da noite assiste às aulas do curso de Direito, porém, mesmo assim não consegue

dinheiro suficiente para suprir suas despesas com passagens e material. Tal rotina de trabalho e sufoco financeiro o diferem de seus colegas de classe, os mesmos que o procuram para comprar drogas. Seu amigo Eduardo, pautado numa visão preconcebida de que Maycon, por morar em favela, poderia revender droga, lhe faz tal proposta. O personagem principal nega, mesmo passando por dificuldades. No entanto, quando sua mãe, preocupada, menciona procurar um agiota, ele decide aceitar a proposta de Eduardo e, por fim, passa a se bancar na faculdade com dinheiro das drogas, até conseguir passar na seleção para uma vaga como estagiário. Maycon acaba sofrendo a consequência por tal desvio em sua trajetória, no mesmo momento em que consegue o estágio, seu irmão é internado por consumir sua última encomenda. Por fim, reina a superação do personagem, seu irmão se recupera, ele se redime e consegue terminar a faculdade devido ao estágio, que conquistou através de seus próprios méritos.

Como aponta Migliorin (2010) sobre o filme *5x favela: agora por nós mesmos*, por mais que a favela seja construída como um espaço de carência, “o que produz a falta econômica está em outro lugar, não na favela, parece nos dizer o filme, uma vez que as carências ali são materiais, mas não humanas”. Mesmo diante de toda a dificuldade financeira de Maycon, ele a supera por seu próprio esforço. Desse modo, por mais que os problemas dos personagens do filme de 2010 sejam resultados de sua condição social, a solução é dada pela superação individual sem que a situação social seja modificada. Diferente dos problemas do filme *Cinco vezes favela*, que reivindicam soluções coletivas, de transformações mais profundas, Maycon supera apenas a sua dificuldade econômica e, por via de seu esforço, muda apenas a sua vida e não a dos outros moradores do local onde nasceu. Nesse sentido, o filme *5x favela: agora por nós mesmos* se distancia do filme de 1962, pois, enquanto os personagens do primeiro filme são, na maioria das vezes, passivos diante de problemas que demandam mobilizações coletivas, no filme de 2010 seus personagens conseguem agir individualmente sobre a situação enfrentada. O personagem principal, apesar da transgressão, consegue modificar a situação que o envolve pela sua própria ação, uma vez que não está refém de seu problema. “São personagens ativos, heroicos e justos” (Migliorin, 2010) que conseguem vencer seus desafios pessoais através das suas ações individuais, apesar de não modificarem a condição social a que pertencem, uma vez que a favela continuará a ser um espaço de carência.

3.3.2 – Arroz com Feijão

O segundo episódio do filme *5x favela: agora por nós mesmos* é dirigido por Cacau Amaral e Rodrigo Felha, o primeiro é morador de Caxias, na Baixada Fluminense, o outro é morador de Cidade de Deus. Ambos se conheceram na Ong Central Única das Favelas (CUFA)⁷⁹, onde também tiveram aulas com Carlos Diegues. O contato inicial de Rodrigo Felha com o cinema foi através da CUFA, posteriormente, assumiu a posição de câmera no documentário *Falcão – meninos do tráfico*⁸⁰. Graduado em Direção pela Escola de Cinema Darcy Ribeiro, dirigiu o curta-metragem *Por este amor*, de 2009, um dos episódios do filme *5x Pacificação*, de 2012, e o documentário *Favela Gay*, os últimos produzidos pela Luz Mágica⁸¹. Além disso, Felha coordenou o Núcleo Audiovisual da CUFA por sete anos, onde hoje ministra aulas de teatro para crianças. Cacau Amaral dirigiu o documentário *Um ano, um dia*, de 2006, e atualmente é professor da oficina de Roteiro da mesma Ong onde se formou.

O filme tem início com Wesley indo deitar em um sofá velho, a câmera passa pela sala em que ele dorme, mostrando a casa simples e em obras. Primeiro a pilha de saco de cimento, seguida pela entrada do quarto dos pais sem porta e pela mesa de jantar, até encontrarmos a mãe na cozinha acendendo o fogo para começar a preparar a comida. Em planos próximos acompanhamos apenas as suas mãos mexendo a panela no fogo, de cima vemos o recipiente da marmitta já com arroz ser preenchida com feijão, tampada e embrulhada com uma toalha para ser guardada na geladeira vazia, que contém apenas uma garrafa de água e cebolas. A música de fundo resume o problema enfrentado pela família, a dificuldade financeira mesmo com ao intenso trabalho: “pode guardar as panelas que hoje o dinheiro não deu.”⁸² Os pais conversam na cama, Raimundo diz que amanhã não levará marmitta para o trabalho por estar cansado de comer arroz com feijão todo o dia. Seu filho ouve suas reclamações deitado no sofá, assim como a intimidade dos pais. Na manhã seguinte, um sábado, seu pai sai cedo para

⁷⁹ A Central única das Favelas foi fundada em 1999 e promove diversas atividades e cursos tanto no Rio de Janeiro quanto em outros estados brasileiros. A ONG tem como um dos seus fundadores o rapper MV Bill que também assina a trilha sonora do filme *5x favela: agora por nós mesmos*.

⁸⁰ Documentário lançado em 2006, produzido por MV Bill e Celso Athayde em parceria com a Central Única das Favelas.

⁸¹ O filme *5x Pacificação* também produzido pela Luz Mágica de Carlos Diegues, possui um formato parecido com o filme *5x favela: agora por nós mesmos*, formado por cinco episódios documentários dirigidos por Rodrigo Felha, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos e Wagner Novais. O documentário *Favela Gay*, que estreará no fim de 2013, une novamente essa produtora com o tema da favela, mas diferente dos outros dois filmes, esse tem como diretor apenas o cineasta Rodrigo Felha. O diretor procurou a produtora expondo tal projeto que tem como foco os homossexuais das favelas cariocas. O projeto foi aceito por Carlos Diegues que novamente está à frente como produtor de mais um filme sobre a favela (Felha, em depoimento à autora).

⁸² Música *Pode guardar as panelas*, do compositor e sambista Paulinho da Viola.

trabalhar levando sua marmita. Wesley o vê saindo e o chama de volta para lhe dar parabéns pelo seu aniversário.

Em seguida, em um mesmo plano com grua que traça um panorama da favela, vê-se toda a comunidade e acompanhamos Wesley correndo por toda a rua até chegar à casa de seu amigo, onde quase aterrissamos para ver, de cima, ele bater no portão do amigo. Wesley conta a Orelha sobre Raimundo, então, os dois assumem a missão de conseguir um frango para o jantar. Sem dinheiro eles tentam pedir o frango a fiado ao dono da avícola, mas esse nega o pedido e expulsa os meninos do estabelecimento (Figura 3.5).



Figura 3.5

Os meninos, então, saem da favela e pedem a um conhecido para trabalharem como flanelinhas, este deixa contanto que seja apenas um carro. Eles atendem o primeiro carro que aparece, ajudam a estacionar e pedem para adiantar o dinheiro do serviço, o dono do carro diz que só vai pagar quando voltar do almoço. A cena seguinte intercala planos bem próximos das mãos dos meninos esfregando e enxaguando o carro, que mostram os detalhes da tarefa, com outros mais abertos em que os dois aparecem trabalhando no carro. Os meninos limpam com capricho, esfregando a lataria e os vidros, enquanto pensam se a quantia do dinheiro que irão receber será suficiente para comprar o frango. O casal dono do carro chega enquanto eles estão secando o veículo, o homem elogia o serviço, procurando o dinheiro para dar aos meninos, mas ele só possui uma nota de cinquenta reais. Sem conseguir trocar o dinheiro, o dono do carro entrega uma moeda de cinquenta centavos a Wesley e promete voltar no dia seguinte. Os meninos ficam decepcionados pela quantia recebida, a sequência termina com o reflexo contrariado de Wesley no vidro do veículo, o reflexo fruto do seu trabalho exhibe sua frustração (Figura 3.6).



Figura 3.6

Os meninos andam pela cidade reclamando até presenciarem a cena de um homem, que descarregava cavalos do caminhão, sendo multado por dano ao patrimônio público. O policial estabelece prazo de cinco minutos para o homem limpar as fezes dos cavalos na calçada, caso contrário, será multado em trezentos reais. Wesley e Orelha têm a ideia de se oferecerem para limpar a calçada por cinco reais. De novo a oportunidade de trabalho está localizado fora da favela, ressaltando que os dois mundos, a “favela” e o “asfalto”, apesar de serem apresentados como sendo diferentes, possuem uma ligação entre si. Vemos os meninos com pá e balde recolhendo toda a sujeira dos cavalos da rua, novamente é exibido os detalhes do trabalho em *close-up*. Em troca são pagos com cinco reais cada um e saem felizes dançando e cantando pela rua com o dinheiro em mãos. No entanto, encontram com um grupo de estudantes de escolas particulares que lhes roubam, os ofendem e mandam os meninos voltarem para a favela. Por diversão, os meninos ricos roubam dos pobres, invertendo assim a imagem dominante da vítima e do bandido. Espera-se que os meninos pobres, devido à sua condição social, sejam potenciais ladrões, porém, aqui eles não são mais os sujeitos da ação que lhe é comumente destinada, pelo contrário, sofrem com ela. Triste e com raiva, Wesley tira do bolso o que sobrou do dia, a moeda de cinquenta centavos.

De volta à favela, Wesley sai do estabelecimento apenas com um ovo que havia comprado com a moeda que restara, Orelha tenta animá-lo dizendo: “Vai ter banquete hoje!” Mas ele não se anima, olha o ovo e, revoltado, joga-o no chão, depois conta o seu próximo plano para o amigo. Diante dos insucessos, o menino resolve mudar de postura. Orelha distrai o português, enquanto Wesley rouba a galinha que estava em cima do balcão. Na próxima cena o frango assado está em cima da mesa posta para o jantar, acompanhado por arroz e

salada, ao fundo ouvimos os risos de Wesley e sua mãe. Raimundo, ao chegar a sua casa, estranha o jantar em cima da mesa, seu filho explica que comprou a galinha para o seu aniversário. Mente parcialmente para o pai desconfiado, ao contar que conseguiu o dinheiro limpando a calçada para o homem com os cavalos. Seu pai acredita na história, que em parte é verdadeira, e fica sem graça por não conseguir comer frango, mas sua mulher o convence alegando que “foi seu filho quem comprou”, e todos jantam felizes.

Depois, presenciamos o mesmo plano do frango em cima da mesa, mas agora, só restaram os ossos na vasilha e pratos. A mãe diz que achou lindo Raimundo ter jantado o frango do filho, mas confessou ter ficado um pouco com ciúmes, pois, ao longo de todo o casamento ele nunca comeu frango. Raimundo, que estava acariciando Wesley deitado no sofá, aproxima-se da mesa, onde a mulher recolhe os pratos, e começa a contar o motivo da sua repulsa por galinhas. Quando era criança, em uma época que sua família estava sem dinheiro, seu pai trouxe para casa um frango vivo em meio a uma noite chuvosa. Toda sua família come o frango que sua mãe havia preparado. Mas, de repente, ouve-se uma gritaria, era um morador da parte mais baixa da favela, com uma condição econômica melhor do que sua família, que veio cobrar a galinha que o pai de Raimundo havia roubado de seu quintal. O vizinho e seus filhos dão uma surra em seu pai, que não quis se defender de tanta vergonha e culpa que sentia pelo furto. Desde esse dia, Raimundo nunca mais conseguiu comer frango, no entanto, o orgulho que sentiu ao ver seu filho trabalhando para comprar comida para casa, lhe fez mudar. Wesley, fingindo que dormia no sofá, ouve toda a história do pai e fica com remorso por ter roubado a galinha, além do medo de ver a história se repetir.

No dia seguinte, Orelha e Wesley, sentados na base de uma árvore, esperam ansiosamente o dono do carro que limparam. Quando o carro chega, eles abordam o casal que finalmente lhes pagam o dinheiro que deviam. Os meninos saem pela rua dançando felizes, e voltam à avícola, onde o português lê jornal. Novamente ouvimos Orelha chamar a atenção do dono do estabelecimento, que sai correndo atrás dele, quando o português retorna para dentro da avícola, joga sua cachaça fora, por ficar tão espantado com o que presencia. Vemos, então, o motivo de seu espanto, uma galinha em cima do galpão com um cartaz em seu pescoço escrito à mão: voltei. Os meninos, felizes por terem devolvido o que haviam furtado, correm pela rua da favela.

Segundo Cacau Amaral, antes de se discutir se o filme é uma versão real ou não, deve-se pensar que ele é uma visão sobre a favela, é a impressão que os diretores querem deixar

dela por não se reconhecerem em outras versões. Mesmo que eles não tenham vivenciado tudo que aparece no episódio, é o modo como querem apresentar a favela:

Com o *5x favela* nós não temos pretensão nenhuma de sermos os únicos porta-vozes da favela. A gente fez uma abordagem e um enquadramento bem específico que é só uma visão. Independente de ser uma visão real ou ficcional é uma visão que a gente quer imprimir também. Não necessariamente aquilo é uma experiência que a gente viveu, mas é a experiência que a gente quer apresentar pro mundo, é a forma que a gente quer aparecer pro mundo. Eu assisto filmes, como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, e não enquadraria a favela daquela forma. (Cacau Amaral em entrevista a Marília Gonçalves, 2010)⁸³

Todavia, mesmo que o episódio seja apresentado por Cacau Amaral como mais uma visão da favela, o que expõe o caráter de construção do filme, ou seja, o seu lado ficcional, não é qualquer visão, nem qualquer ficção que o filme alega trazer, e sim uma versão da favela construída por quem a conhece de perto. Novamente, nesse episódio é reivindicada a *autoridade*, tal como discute Alvarenga e Hikiji (2006), de apresentar essa outra versão com a garantia de quem vivenciou ou presenciou as situações enfrentadas por seus personagens, de quem conhece a favela em seu cotidiano. Essa legitimidade respalda o filme como uma visão endógena e serve para desqualificar algumas críticas feitas a ele. Em sua crítica, o jornalista Maurício Stycer⁸⁴ afirma que o filme trata alguns temas com “ingenuidade” e outros com “leveza”. Na resposta de Rodrigo Felha, podemos perceber o questionamento sobre o grau de proximidade do crítico com essas localidades:

Possivelmente ele não mora numa favela, então ele nunca vai saber se aquilo lá é real mesmo. Só o morador que está vendo o filme vai falar “aquilo ali é real”. A questão da ingenuidade é que estão acostumados a ver filme de tiro, de melancolia. No nosso caso, a gente coloca duas crianças. Dentro da favela existem crianças ingênuas também, então essa ingenuidade acaba entrando de forma natural. Dentro da favela, existem crianças alegres, crianças que se divertem. (Rodrigo Felha, em depoimento a M. Gonçalves, 2010)⁸⁵

⁸³ Cacau Amaral em entrevista dada à Marília Gonçalves, em setembro de 2010, pelo Observatório de Favelas. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/materias-especiais/mostraNoticia.php?id_content=904&id_Sec=48> Último acesso em junho de 2012.

⁸⁴ Maurício Stycer em sua crítica ao filme no texto “5x Favela, Agora por Nós Mesmos” com peso que ele não tem, de 2010, disponível em *Blog do Maurício Stycer*: <http://mauriciostycer.blog.uol.com.br/arch2010-08-22_2010-08-28.html> Último acesso em julho de 2012.

⁸⁵ Rodrigo Felha em entrevista dada à Marília Gonçalves, em setembro de 2010, pelo Observatório de Favelas. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/materias-especiais/mostraNoticia.php?id_content=904&id_Sec=48> Último acesso em junho de 2012.

Um dos momentos que mais chama a atenção dentro do episódio é respaldado pela reivindicação de ter sido uma experiência de seus diretores. Na cena em que os dois meninos, após sua luta por conseguir o dinheiro para comprar o frango do pai, são assaltados por um grupo de estudantes de escolas particulares, os papéis se invertem, uma vez que o menino da favela é a vítima do assalto e não o assaltante. Felha alega que tal situação foi inspirada por experiências que já sofreu e testemunhou:

Isso não só já aconteceu comigo como com vários amigos meus que moram na Cidade de Deus. No meu caso, foi um playboy que roubou meu pé de pato na praia da Barra. Na minha infância eu presenciei muito esse tipo de coisa, situações de ‘esculacho’. Mas quando a gente coloca isso na tela, a classe que sempre retratou se dói, e fica surpresa (ibidem).

Além disso, outra questão que foi pensada pelos diretores é o uso de atores negros para fazer o papel do casal de classe média de fora da favela. Foi sugerido, por Carlos Diegues, que o casal fosse formado por atores famosos, como Rodrigo Santoro e Letícia Sabatella, tal proposta segue a mesma lógica da disponibilidade dos equipamentos, a lógica de que eles teriam tudo o que um filme com aquele orçamento bancaria para produzirem uma obra de acordo com padrão do mercado convencional. No entanto, os diretores não aceitaram a sugestão, pois o papel do casal era muito importante e não poderia ficar marcado por um rosto já conhecido. Segundo Rodrigo Felha:

Para mim e o Cacau, esse casal é o casal salvador, eu não quero que seja o Rodrigo Santoro, porque vai ser o Rodrigo Santoro, eu quero que seja um casal de negros num carro, num carro tranquilo. (...) Porque se não o filme viraria o filme que o Rodrigo Santoro e a Letícia Sabatella deram o dinheiro para o moleque. Teria outra conotação. Teria outro entendimento. (...) Um dia, seria uma coisa maravilhosa poder dirigir um dos dois, mas em outra ocasião, em outro aspecto audiovisual. Mas para aquele momento não eram aqueles atores, eram rostos desconhecidos pessoas normais, negros, tinha essa importância (Depoimento à autora).

Para Cezar Migliorin (2010), *Arroz com feijão* é um dos episódios que procura apresentar uma favela que se distancie do estereótipo negativo associado a seus moradores, tal como um dos objetivos traçados para o projeto que resultou no filme. Um dos fins vislumbrados pelo projeto, para Carlos Diegues, era o de apresentar uma versão da favela que só pode ser contada por seus moradores, que desmitificasse a imagem negativa dela. Segundo Cacau Amaral, eles queriam filmar uma história engraçada sobre a favela. Para seus diretores

era importante apresentar uma favela positiva, onde o humor estivesse presente, afastando-a da violência.

É um episódio de superação. É um episódio em que existe drama, mas, acima de tudo, (...) nós pensamos num filme alegre. (...) A gente já viu muitas vezes duas crianças com violência, com tiro. A gente queria colocar a criança no lugar dela, fazendo coisa errada, mas também se superando, se acertando, porque criança da favela também é isso, não é só erro, é o erro e o acerto. (Rodrigo Felha, 2010)⁸⁶

Essa necessidade de falar da visão positiva sobre a favela, que destoe dos estereótipos da violência e da criminalidade, não significa que ela não seja construída como espaço de dificuldade. A favela enquanto um “espaço de carência”, tal como discute Migliorin (2010), está presente também nesse episódio. O enredo começa justamente por Raimundo recusar a marmitta que a mulher preparou, alegando estar enjoado de comer arroz com feijão todos os dias. Wesley, seu filho, ao ouvir tal reclamação, assume a missão de conseguir um frango para seu pai, no entanto, lhe falta também o dinheiro para comprá-lo. A dificuldade do cotidiano de quem vive nessas localidades também está presente na própria casa de Wesley, o menino dorme no sofá da sala e divide espaço com pilhas de sacos de cimento e a mesa de jantar. Assim como na rotina de trabalho de seu pai, que sai cedo no sábado de seu aniversário e só retorna à noite. Todavia, apesar de tanta adversidade, a alegria, a camaradagem e a honestidade de seus moradores imperam sobre a falta econômica (Migliorin, 2010). Os obstáculos são superados pelos dois meninos que não desistem até conseguirem o presente de Raimundo e quitarem a dívida do roubo. Wesley pode contar com seu amigo Orelha para alcançar seu desejo, além disso, os meninos não deixam de se divertir na sua caça ao frango.

Uma vez que a história do curta-metragem desenvolve-se em torno da saga de meninos que moram na favela para obter dinheiro, tal episódio é associado ao *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade), como na análise comparativa realizada por Roberto Elísio dos Santos (2011) ou de Thiago Silva (2011). No entanto, embora nos dois casos a condição social dos meninos os leve à busca por dinheiro, para o crítico Fábio Diaz Camarneiro (2010), a semelhança é muito tênue, uma vez que o filme de Joaquim Pedro de Andrade não soluciona nenhuma das contradições desenvolvidas, diferente do *Arroz com feijão* que traz um final reconciliador. Apesar das dificuldades e dos erros, as crianças aqui não deixam de serem crianças, não têm sua infância tolhida pela condição social. Além do tom de humor prevalecer

⁸⁶ Rodrigo Felha em entrevista ao programa *Papo Cabeça* da TV Gama Filho, em outubro de 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HDZersQC7Ls>> Último acesso em: julho de 2010.

ao drama da falta de dinheiro, em sua saga, os meninos não deixam de se divertir. De forma diferente dos meninos do episódio de 1962, o trabalho infantil não é uma questão de sobrevivência, assim como Wesley e Orelha não têm sua infância roubada seja pelo trabalho ou pelo furto, uma vez que devolvem o frango num ato de redenção. No curta-metragem de 1962, os meninos roubam os gatos por falta de opção devido à situação social em que se encontram. No episódio de 2010, o roubo assume um sentido moral, Wesley tenta de tudo para conseguir cinco reais para comprar o frango, ele tenta trabalhar de diversas formas, porém, nada dá certo, até que fica revoltado e resolve furtar. Em casa, Wesley conta que comprou o frango com o dinheiro de seu próprio trabalho. Raimundo fica orgulhoso do filho. Wesley fica envergonhado com o orgulho infundado do pai e no dia seguinte faz questão de consertar a transgressão, devolvendo a galinha roubada à avícola. Para Rodrigo Felha, enfatizar que o roubo é algo errado foi uma das questões que os diretores preocuparam-se:

Porque a redenção do menino em devolver a galinha pelo trabalho que ele realizou é muito mais forte, porque há redenção. Aquelas crianças mesmo naquela idade souberam contornar a situação. Então, a mensagem foi muito mais de que furtar é um erro e elas souberam contornar esse erro, entendeu (Entrevista concedida à autora).

Apesar do desvio, é pelo esforço de Wesley e de seu amigo, que eles conseguem levar o frango para que o pai tenha um jantar mais completo. Assim, mesmo quando o personagem principal comete uma transgressão, ainda está reagindo e atuando sobre seu problema. O desvio não é provocado pela falta de vontade de Wesley, pelo contrário, ainda é por intermédio de sua própria ação que tenta superar as desventuras. Além disso, até mesmo o seu delito é resolvido, Wesley redime-se, também através da sua ação, ao comprar outro frango para compensar o que havia roubado. A versão da favela como local de superação, como era pretendido pelos diretores, traz a possibilidade de resolução dos obstáculos enfrentados pelos moradores através de seus esforços pessoais. Diferente do filme de 1962, que indicava uma solução para os problemas coletivos de seus personagens, no curta-metragem *Arroz com feijão* a solução pode ser alcançada porque depende apenas dos méritos pessoais do personagem. Desse modo, como nos outros episódios do filme, a solução é encontrada por seus próprios personagens, sua ação individual dá conta de transformar a situação enfrentada. Nota-se que Wesley não rompe com a dificuldade financeira de sua família, não muda de condição social, mas transforma apenas o que era seu objetivo, o jantar de aniversário do pai.

3.3.3 – *Concerto para violino*

Concerto para violino é o terceiro episódio do filme *5x favela agora por nós mesmos*, dirigido por Luciano Vidigal, que começou na Ong Nós do Morro⁸⁷, localizada no Morro do Vidigal, onde também cresceu e realizou seu primeiro curta-metragem *Neguinho e Kika*, de 2005. Além de diretor, Luciano Vidigal é ator, trabalhou em produções cinematográficas como *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro*,⁸⁸ de José Padilha, *Orfeu*⁸⁹, de Carlos Diegues, entre outros. Integrou também a equipe de preparação de elenco do filme *Cidade de Deus*, em 2002. Hoje é professor de teatro na mesma Ong onde se formou, assina, junto com Cavi Borges, o documentário *Cidade de Deus – 10 anos depois*, e dirigiu um dos episódios do filme *5x pacificação*, ambos de 2012. Além de ter dirigido a série *Mais vezes favela*, de direção coletiva⁹⁰.

Seu filme é sobre a história de três amigos de infância que seguiram trajetórias distintas: Márcia, Jota e Ademir. A primeira cena ocorre à noite onde vemos um barco se locomovendo pela água. Dentro dele está Jota e outros homens, que se aproximam de um quartel, e esperam, em silêncio, até serem chamados pelo guarda de vigília. Eles continuam seu percurso remando devagar, até desembarcarem de touca e arma na mão. Não vemos quando entram no quartel, a câmera não continua, enquadra o muro com o nome do grupamento militar. Tiros são ouvidos ao fundo, misturados aos gritos de Jota dando o comando da retirada. Na cena seguinte, o policial militar, Ademir, é repreendido pelo coronel que o ameaçava por negligência no caso do roubo das armas, uma vez que é cabo no batalhão furtado. Após a repreensão, ouvimos o som de um violino que nos leva para a próxima cena, em que Marcinha ensaia em casa com o instrumento, habilidade que aprendeu em um projeto social. Esse episódio é o primeiro que retrata um projeto social, gravado no *HáCordasLucas*, do AfroReggae de Parada de Lucas, e o apresenta como a abertura de um caminho diferente dentro da favela, uma terceira via à guerra entre o tráfico e a polícia.

Após as trajetórias apresentadas, seguimos para o encontro dos personagens. O ensaio é interrompido por Jota batendo violentamente na porta, ao abrir e vê-lo ferido, Marcinha impede sua entrada. Mas ele insiste no pedido de ajuda, suplicando que não tem como pedir

⁸⁷ A Ong Nós do Morro foi fundada em 1986, com o objetivo de democratizar o acesso à arte e à cultura no Morro do Vidigal, promovendo curso de formação nas áreas de teatro, cinema, música, entre outras.

⁸⁸ *Tropa de Elite 2 – o inimigo agora é outro* é dirigido por José Padilha, lançado em 2010.

⁸⁹ Filme de Carlos Diegues, lançado em 1999, cujo roteiro foi adaptado da peça de Vinícius de Moraes.

⁹⁰ A direção da série é coletiva, Luciana Bezerra a dirige junto com Luciano Vidigal e Cadu Barcellos.

refúgio a mais ninguém, então, ela cede contrariada. Imediatamente, a mãe e a filha de Marcinha descem para ver o que está acontecendo. Na outra sequência, acompanhamos um carro de polícia subir a favela até chegar ao local em que traficantes ouvem funk. Ademir, junto com outro policial, cumprimenta os bandidos e entra no carro com Tizil, dono do morro, para conversar. Ademir procura saber sobre o roubo das armas. Tizil responde que o responsável foi o Jota, seu adversário de outra favela. O traficante propõe uma aliança entre eles e a polícia para recuperar as armas e assumir o controle da favela rival. Nesse momento somos levados, por sons de crianças brincando, até o passado de Ademir que cresceu ao lado de Marcinha e Jota, na favela em que, no presente, seu amigo é o chefe do tráfico.

Marcinha chora ao lavar a roupa suja de sangue de Jota, desolada com o destino que o pai de sua filha escolheu. Ele, deitado na cama já com curativos feitos, fala no celular sobre o assalto que acabou de realizar e avisa que ficará escondido até a situação se acalmar, finalizando a ligação com a saudação “fé em deus” e “liberdade”. Novamente presenciamos em *flashback* o passado dos três amigos de infância, após Jota observar um videogame antigo em cima da prateleira. Em sua lembrança, ele chama Marcinha para avisá-la que a casa do Ademir desabou com a forte chuva que caía. Os dois correm até os escombros e resgatam seu amigo, que está abraçado ao videogame e cheio de lama. Na próxima cena, Marcinha entra no quarto para trocar o curativo de Jota, apesar da tentativa de se manter distante do pai de sua filha, em repreensão à situação.

A sequência seguinte é composta por cenas do acordo firmado entre os traficantes e a polícia: esta distribui armas e coletes com inscrições da polícia, e, em troca, Tizil entrega uma quantia de dinheiro a Ademir. Já não sabemos mais a diferença entre os dois lados. Posteriormente, vemos Marcinha tocando em um ensaio de orquestra. O maestro rege e orienta, como que prevendo o reencontro dos três amigos de infância: “As vozes juntas. As três são inseparáveis”. Sobrevoamos a favela ainda amanhecendo e logo vemos os parceiros de Jota sendo capturados por Ademir e Tizil. Este ameaça violentamente os traficantes presos, procurando saber sobre Jota, mas só descobre seu paradeiro depois de atirar em um e colocar fogo em outro. Apreensivo, Ademir tenta dissuadir Tizil de achar seu amigo de infância, porém, o traficante não desiste, alegando que estará colocando sua vida em risco se deixá-lo vivo.

Polícia e bandidos, após controlarem a favela, vão atrás do ex-dono do morro. Ademir observa as crianças ao seu redor. Assim, retornamos à infância dos três amigos e o vemos se aproximar de Jota e Marcinha, lhes entregando o videogame como presente de despedida.

Após a chuva em que perdeu sua mãe, Ademir deixa o morro para morar na casa da tia, e se separa dos seus amigos. O reencontro ocorre graças à operação feita na favela, a partir da sua aliança com o traficante rival. Na cena seguinte, Marcinha novamente tem o ensaio interrompido pela mãe que chega desesperada trazendo a neta da escola, avisando sobre a tomada do morro. Jota, não acreditando na notícia que acabara de ouvir, liga para o celular de um dos seus parceiros, mas é Tizil quem atende o ameaçando (Figura 3.7).



Figura 3.7

Pela primeira vez em anos os três personagens vão se encontrar, cruzam-se devido à guerra existente na favela. Jota tenta interceder por Marcinha, mas o atual chefe do tráfico ignora. Com o casal já na rua, no meio de uma roda formada por traficantes e policiais, Ademir grita para ninguém atirar (Figura 3.8).



Figura 3.8

Jota, então, pede para todas irem embora rapidamente. Marcinha sai da casa carregada pela mãe, que também leva a filha dos dois. Enquanto a polícia e os traficantes aproximam-se, Jota, que segura o violino sentado no chão da sala sem reação, é surpreendido pela volta de Marcinha. Ela tenta convencê-lo a fugir, mas ele alega que não tem como sair da favela, os dois se beijam até Tizil arrombar a porta e levá-los para fora da casa.

Enquanto Marcinha chora, Tizil narra a violenta e humilhante tortura que pretende fazer com os dois. Mas quando dá o comando para seus parceiros os levarem, Ademir atira, matando seus amigos de infância. Vemos as pernas dos dois corpos jogados no chão, com o violino no meio. A câmera sobe enquadrando as três crianças brincando na rua, elas correm aproximando-se e passando pelo policial Ademir e depois somem ao fundo, ainda se divertindo juntas no passado (Figura 3.9).



Figura 3.7

O episódio de Luciano Vidigal não se distancia dos outros quanto a busca por mostrar uma favela para quem não vive nela, pois o discurso que utiliza parte também da distinção entre alienação e conhecimento sobre a vida nessas localidades, presente em quase todo o filme, como aponta Cezar Migliorin (2010). Tal diferenciação é mantida com a afirmação de laços entre o diretor e a história que conta. Luciano Vidigal que, além de ter amigos que entraram para o tráfico, também teve um irmão bandido, que inclusive serviu de inspiração para o seu curta-metragem *Neguinho e Kika*. O diretor menciona como sua experiência dentro do Morro do Vidigal foi importante para desenvolver o roteiro e dirigi-lo:

Aconteceu uma coisa muito forte comigo, porque quando eu recebi a missão de realizar o *Concerto para violino*, veio o roteiro do AfroReggae, o Cacá [Carlos Diegues] falou: fica à vontade, conta sua história. Eu trouxe coisas

peçoais da minha vida, coisas peçoais que eu via no Vidigal, que eu vivenciei na época que era barra pesada, até porque o filme é pesado. E aí, eu me emocionei muito, eu não sabia que quando você escreve coisas suas, quando você vê, você se emociona. Hoje bateu, assim, hoje eu me deixei levar. E tem uma cena, que é a cena do meu sobrinho, que é filho de um irmão meu que é ex-traficante e bateu também, bateu tudo. Bateu histórias que agora o mundo vai poder ver⁹¹.

Além do vínculo do próprio Luciano Vidigal com o episódio, o ator que interpretou o traficante Tizil também se destaca pela ligação com o seu personagem. O ator Washington Rimas, mais conhecido como Feijão, entrou para o tráfico de drogas com treze anos e permaneceu por quinze anos, chegando a ser chefe do tráfico em Acari. Foi preso em 2006, e, quando solto, entrou para as atividades da Ong AfroReggae hoje atuando dentro do grupo (Diegues e Barreto, 2010). O diretor, na busca pela humanização máxima do vilão do episódio, conta que a trajetória do ator foi muito valorizada para o filme, e que o próprio acabou contribuindo na composição de seu personagem (Em entrevista a Huche, 2010). A sua história de vida não deixa de ser contada no livro e nos extras do filme, reforçando ainda mais a divisão, apontada por Migliorin (2010), entre um *nós* que conhece o que é mostrado e um *eles* que ignora o que é retratado. Da mesma forma, o fato de Feijão ter largado o tráfico, com a ajuda das atividades socioculturais do AfroReggae, serve também para afirmar o discurso que embasa um dos objetivos do projeto *5x favela*, oferecer o acesso à profissionalização na área de cinema. Uma vez que seus realizadores argumentam que ao oferecer o que chamam de acesso e oportunidade aos moradores de favela, ou seja, dar estudo e formação profissional, eles podem seguir qualquer caminho profissional, inclusive optar pela carreira de ator ou cineasta.

Concerto para violino é o episódio mais dramático do filme *5x favela: agora por nós mesmos*, sendo o único no qual o tom de humor não prevalece, pela opção de colocar a temática da violência e do tráfico em primeiro plano. O diretor teve um desafio em mãos por dirigir um filme que mexe com um assunto delicado para os moradores de favela, a relação da comunidade com o tráfico, tema recorrente no cinema brasileiro e que compõe o lado negativo da imagem dominante da favela. O diretor usa da posição de artista para reivindicar a liberdade que tem em escolher um tema e a forma de abordá-lo. Diante das críticas que recebeu, ao mesmo tempo, sua trajetória enquanto morador de favela, irmão de um traficante, também respalda tal escolha. Luciano Vidigal diz que gosta de trabalhar com estereótipos e

⁹¹ Fala presente no *Documentário, making of* do filme *5x favela: agora por nós mesmos*. Nessa cena, Luciano Vidigal comenta as suas primeiras impressões de assistir, pela primeira vez, o filme pronto em uma sala de cinema.

tomou para si a questão do tráfico buscando humanizar seus integrantes e alertar a quem pensa em se integrar, tema também do seu episódio do documentário *5x Pacificação*.

Eu trouxe essa minha vivência como morador e trouxe essa minha vivência pessoal, a história do meu irmão e tal. E ao mesmo tempo eu queria que o filme fosse muito trágico, muito trágico para não só mostrar essa realidade, mas alertar os jovens que ainda pensam entrar para essa vida, pois essa vida é muito cruel. (...) E o meu tema falava sobre isso, então, eu já sabia que algumas pessoas iam se incomodar. Mas o que eu tentei fazer foi humanizar e tentar mostrar uma história de amizade dentro deste estereótipo. (...) Eu quero pegar aquele estereótipo e tentar mostrar ele de uma forma que ele nunca foi mostrado, humanizando-o. Então, eu concordo de que a gente está meio de saco cheio desses filmes com essa temática, que a favela tem muita história para contar que não foi contada e que as pessoas não viram nada. (...) Mas eu também quero falar sobre violência, eu também acho atraente. Eu sou artista eu vou falar sobre o que eu quiser, antes eu me sentia culpado. (Depoimento concedido à autora).

Para o crítico Fabio Diaz Camarneiro (2010), o curta-metragem dialoga com filmes como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, cujos temas passam pela violência urbana e a criminalidade na favela. No entanto, o filme de Luciano Vidigal procura evitar o discurso da violência, ao buscar retratar o cotidiano da favela, “as pequenas histórias”. A relação desse episódio com esses dois filmes é complexa, o que mostra que o curta-metragem de Luciano Vidigal dialoga, ora se aproximando ora se distanciando, com a imagem dominante da favela no cinema e na televisão. Ele se aproxima da imagem da favela construída pelos filmes ao trazer a aliança entre a polícia e o tráfico, assim como a crueldade das torturas, retratando, inclusive, uma tortura marcada pelo filme de Padilha, quando o traficante atea fogo em sua vítima sem se comover com seus gritos. Porém, ao mesmo tempo, distancia-se do filme *Tropa de Elite* por não trazer apenas o ponto de vista do policial, como também dos traficantes e dos moradores, principalmente, ao retratar o tipo de relação existente na favela entre os dois últimos, o que faz com que se aproxime do filme *Cidade de Deus*.

Em alguns momentos, a violência que acaba juntando os três amigos já adultos, cede espaço às recordações da infância que tiveram em comum, com as brincadeiras e cenas alegres de quando eram crianças, assim como o drama do desabamento devido à forte chuva. A disputa entre traficantes, a relação entre moradores e bandidos, além da aliança entre eles e a polícia também são situações inseridas no filme como algo rotineiro para quem vive nessas localidades. Apesar de a questão da convivência entre moradores e traficantes estar presente

em outros episódios do filme, como *Fonte de renda* e *Deixa voar*⁹², é nesse curta-metragem que o tema é mais enfatizado e apresenta um tom violento. Tal relação é construída como algo frequente no cotidiano de quem mora em favelas e como um vínculo mais profundo do que a mera presença do tráfico de drogas, uma vez que se estabelecem ligações anteriores ao ingresso no tráfico. Antes de serem bandidos, são amigos de infância e até parentes de moradores, bem como a ligação entre os três personagens que perpassa o caminho que cada um seguiu: Jota é bandido, pai do filho de Marcinha e amigo de Ademir.

O “destino-favela”, como aponta Cezar Migliorin (2010), impõe-se a seus moradores nesse episódio: primeiro, por separar os amigos dado o desabamento da casa de Ademir, que se muda do local após a morte de sua mãe; segundo, ao fazer os caminhos distintos dos três, cruzarem-se novamente; e, por último, ao fazer Ademir sentir-se obrigado a atirar, por amizade, nos seus amigos de infância, para que não sofram mais ainda nas mãos de Tizil. Além disso, a favela também influencia os rumos diferentes que cada personagem segue: Jota vira traficante, Marcinha se torna violinista ao participar dos projetos socioculturais oferecidos na comunidade, e Ademir é policial. Os três amigos se conhecem na favela, têm seus caminhos delineados por esta e também será ela que promoverá o reencontro.

Desse modo, tal localidade traz obstáculos a seus moradores, problemas esses cuja verdadeira fonte está fora da favela, mas, por outro lado, existe a favela da superação, da força e camaradagem de quem habita nela. No curta-metragem *Concerto para violino* não é diferente, a favela é retratada como um espaço de dificuldade que separa e, ao mesmo tempo, une os três amigos de forma dramática sem, contudo, deixar de ser o espaço de lealdade, como quando Ademir tenta convencer Tizil a desistir da perseguição a Jota. Mesmo que o “destino-favela” continue a se impor, quando o traficante alega que não pode deixar Jota vivo pela própria dinâmica do tráfico, no qual é preciso matar para preservar a própria vida, Ademir impede a tortura dos amigos pela única forma que lhe resta, dando o tiro de misericórdia. Como discute Migliorin (2010), no “espaço da carência” que leva ao caminho da ilegalidade, a honestidade e a fidelidade dos moradores prevalecem. Sendo assim, apesar de separados há anos e de estar em lados opostos do crime, a amizade permanece. Se na infância Marcinha e Jota salvaram Ademir do desmoronamento, ele os salva da tortura que os esperava.

Não ocorre uma transformação mais profunda dentro da favela, como o filme de 1962 vislumbra. O “destino-favela” se impõe ao destino de Jota e de Marcinha, esta ainda que a

⁹² Episódios dirigidos, respectivamente, pelas duplas: Manaíra Carneiro e Wagner Novais; Cacau Amaral e Rodrigo Felha.

mulher esteja se esforçando para trilhar uma via diferente acaba morta, como se tivesse trilhado o caminho de Jota. Nada ocorre em prol de seus moradores, estes continuarão nas mesmas condições no meio de disputas e alianças, a favela continuará como um espaço de dificuldades.

3.3.4 – *Deixa Voar*

Cadu Barcelos, morador do Complexo da Maré, dirigiu o quarto episódio do filme *5x favela: agora por nós mesmos*. Começou a se envolver com arte a partir do Corpo de Dança da Maré e desde os dezessete anos promove cursos de Internet e Edição em diversas Ongs. Ingressou no curso da Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), do Observatório de Favelas⁹³, onde dirigiu o curta-metragem *Feira da Teixeira* de direção coletiva. Esse primeiro filme foi para festivais, o que lhe aguçou o interesse pelo cinema e o fez ingressar na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Antes do projeto *5x favela: agora por nós mesmos*, dirigiu o programa *Crônicas das Cidades*, exibido no Canal Futura. Depois do projeto, dirigiu um dos episódios do filme *5x Pacificação*, de 2012, e a série *Mais vezes favela*, exibida no canal Multishow, junto a outros diretores do filme *5x favela*. Atualmente trabalha no setor de audiovisual do Observatório de Favelas.

O filme começa com cenas de jovens de escola pública divertindo-se na saída do último dia de aula. Os estudantes soltam pipa, brincam, dançam, conversam e escrevem no uniforme uns dos outros para celebrar o fechamento de um ciclo de aulas. Carol, que escreve na camisa de Flávio, é disputada pelos outros amigos que também querem a assinatura em seus uniformes. Todos voltam para casa juntos e implicando com Buiu, único a ficar em recuperação. No diálogo dos amigos já fica nítida a tensão entre a região da favela onde mora Carol e a parte onde residem os meninos: Buiu diz que prefere repetir o ano na escola a ter aulas na casa da amiga que mora no outro lado da ponte. Alex, primo de um traficante e morador da mesma localidade que Carol, chama Flávio para conversar, o menino vai contrariado. Ele está interessado na irmã de Flávio e manda um recado para ela. Enquanto os dois estão conversando, seus amigos menosprezam a localidade uns dos outros, brincando sobre os castigos que os traficantes fazem em cada lado. O clima tenso entre as regiões,

⁹³ Criado em 2001, o Observatório de Favelas, com sede na Maré, é uma organização social que promove pesquisas e consultorias, além de oferecer projetos na área de comunicação e cultura, onde se encontra a Escola Popular de Comunicação Crítica (ESPOCC), Cine Club Sem tela, Imagens do Povo, entre outros.

devido as facções rivais que as dominam, gera um medo na população local, muitas vezes infundado, mas que se faz corriqueiro, como é retratado nessas cenas iniciais de um simples retorno para casa. Flávio aproxima-se de seus amigos de novo e ouve a acusação de que Alex seria bandido por ter um primo traficante. Diante disso, o menino recusa-se a dar o recado que lhe foi destinado, apesar de Carol tentar defender Alex. Em meio às brincadeiras dos amigos, vemos planos de homens descalços jogando futebol.



Figura 3.80

Carol e os meninos chegam ao ponto onde se separam, a ponte que cruza o valão e permite o trânsito entre as duas regiões da favela (Figura 3.10). Entretanto, os meninos não cruzam tal ponte, e Carol se queixa perguntando quando seus amigos vão levá-la em casa, ao que respondem que só poderão acompanhá-la quando ela se mudar para o lado deles. Carol segue seu caminho separando-se dos amigos.

Os meninos continuam seu retorno para casa rimando e dançando no meio da rua, até encontrarem com pessoas conhecidas jogando cartas na mesa do bar. Enquanto eles seguem para casa, vemos ao fundo todo o cotidiano da favela com seus vendedores, gente varrendo a rua, comércio e bares. A outra sequência começa com um plano geral da favela com a Igreja da Penha no horizonte, intercalam-se então algumas cenas: de meninos soltando pipa na laje, passando cerol na linha, pintando o cabelo, além das cenas de uma pipa em construção e outras voando no céu. A favela urbana e populosa difere das imagens presentes no primeiro filme, onde havia um maior espaço entre as casas e a vegetação fazia-se presente. Na cena seguinte, vemos Pardal, na laje, apresentar a pipa, que acabara de fazer, para seu amigo (Figura 3.11).



Figura 3.11

Os meninos sobem na laje e cumprimentam Pardal⁹⁴, enquanto tiram o uniforme da escola. Buiu se aproxima do rapaz, ao fundo, que solta pipa em disputa com o grupo da laje vizinha, mas ele perde a disputa. Começa uma briga por quem vai soltar a outra pipa construída por Pardal. Em meio à discussão, o dono da pipa decide por Flávio, contrariando os outros meninos.



Figura 3.12

Na próxima sequência vemos as cenas de Flávio e o vizinho, cada um em sua laje, soltando pipa com seus amigos, intercaladas por cenas de pipas em disputa no céu, tendo como trilha sonora o funk. Flávio perde a disputa por ter sua linha cortada. Inicia-se, então, a

⁹⁴ Pardal é protagonizado por Luciano Vidigal. Os diretores acabam atuando também no filme devido a uma brincadeira entre eles que fez com que cada um participasse, mesmo como ponto, do curta do um do outro, o que demonstra a proximidade entre eles, relação que permaneceu mesmo após o *5x favela*.

correria para recuperar a pipa. Pardal, seguido pelos meninos, desce a laje e corre pelas ruelas da favela, enquanto vemos a pipa cair lentamente do céu. A perseguição à pipa acaba na ponte que divide as duas regiões da favela, ninguém se atreve atravessar o canal para buscar a pipa que caiu do outro lado. Pardal manda Flávio ir buscar a pipa, o menino reluta, e diz que compra outra pipa para ele, mas o dono da pipa não quer negociação, e Flávio tem que atravessar a ponte, sozinho já que nem Buiú quis acompanhá-lo (Figura 3.12).

Tenso e sob olhares desconfiados, Flávio adentra a região rival, mas aos poucos a localidade e os moradores vão se tornando menos assustadores e mais familiares. Acompanhamos o temor de Flávio por planos subjetivos, sons de marteladas são confundidos com tiros, olhares estranhos voltam-se para ele, mas aos poucos as imagens vão tomando um tom familiar. Encontramos ali, tal como na cena do início do filme em que os meninos voltam da escola: crianças brincando, comércio, gente varrendo a calçada, homens no bar jogando carta, toda a rua ocupada por moradores. Flávio continua a andar pelas ruas da região, o clima volta a ficar tenso quando carros de polícia passam por ele. O menino refugia-se num estabelecimento, o dono do comércio pede para Flávio ficar até a situação se acalmar, mas ele não dá ouvidos e insiste em continuar sua procura pela pipa. Ele anda por ruas desertas até encontrar o campo onde homens descalços jogam futebol e soltam pipas, situações existentes também do outro lado da ponte.

Flávio aproxima-se do menino que está com a pipa nas mãos e a reivindica. O menino recusa-se a devolvê-la, seus amigos aproximam-se, e começam a discutir alegando que “pipa avoadada não tem dono”. No meio da discussão perguntam onde Flávio mora, e desconfiam de que ele veio do outro lado da ponte. Em meio à briga, Alex aproxima-se e quer saber o que está acontecendo, então, um dos rapazes responde que estão achando que Flávio é “alemão”. Alex pergunta se algum deles é bandido para acusar Flávio de ser “alemão”, então outra briga começa, mas os rapazes acalmam-se devido ao receio de Alex ser primo de traficante. Um deles pega a pipa e entrega a Flávio, e Alex o faz prometer que voltará depois com três pipas para compensar a confusão. No final, o rapaz reafirma o convite agora em tom amigável, pedindo para Flávio realmente aparecer com as três pipas para todos soltarem. Um dos meninos que briga com Flávio surpreende-se por ser seu xará, uma surpresa que afirma a proximidade que as duas regiões possuem, mas que não é percebida pelos próprios moradores. Enquanto os dois saem do campo, Alex repreende Flávio por ter vindo até ali apenas por causa de uma pipa, reafirmando o perigo e as fronteiras da favela.

Antes de ir embora Flávio pede explicações sobre onde Carol mora, e segue para a casa dela com a pipa no ombro. Chegando à casa da amiga, Flávio diz que cruzou a ponte apenas para visitá-la e a menina o convida para tomar sorvete. Já no fim do dia, com o sol se pondo, Carol leva Flávio até a ponte. Em um plano geral que mostra a ponte lateralmente, enquadrando os dois lados da favela unidos por ela, Carol convida Flávio para o baile no lado onde mora, o menino aceita, eles se despedem. Antes de irem embora, ela pergunta a Flávio: “Viu como aqui é tranquilo?!” Ironicamente Flávio responde, lembrando-se de sua jornada: “Ô, como é tranquilo!”.

Para Cadu Barcelos, o seu episódio no filme *5x favela: agora por nós mesmos* foi feito para o Complexo da Maré, partindo das suas experiências como morador. Devido ao conflito entre facções rivais, ele não conseguiu realizar todo seu filme no local onde cresceu, mas o diretor faz questão de filmar pelo menos uma das cenas na localidade: a cena na laje onde os meninos soltam pipa, com a Igreja da Penha ao fundo, “(...) tinha que ser lá. Se não fosse lá não seria esse filme” (Diegues e Barreto, 2010, p.116).

Eu tinha muito medo do *Deixa Voar* não acontecer na Maré. Vejo os episódios, e por mais que nem todos tenham sido escritos pelos diretores, tem uma coisa de autobiográfico neles. Uma verdade de cada um expressa nos filmes. (ibidem, p. 132).

A importância de filmar no local onde a história foi inspirada está ligada também à vontade do diretor de dar um retorno à localidade onde cresceu, de possibilitar aos moradores a chance de presenciar um filme sendo rodado no Complexo da Maré. Os moradores dessa favela estavam sempre na cabeça de Cadu Barcellos. O roteiro do episódio, escrito pelo diretor, baseado em suas vivências pessoais, e selecionado pelos membros da oficina que aconteceu na favela, foi modificado a partir dos pedidos dos moradores que votaram nele. A pipa no roteiro inicial tinha como dono o traficante da região onde Flávio reside, mas esse personagem foi retirado do enredo devido à recomendação dos membros das oficinas, uma vez que não queriam ver a imagem do local onde residem ligada, novamente, ao tráfico de drogas. Sendo assim, Cadu Barcellos modifica o roteiro, tomando o cuidado para que o tráfico não aparecesse diretamente, porém, sem retirar a questão das linhas imaginárias que compõem o Complexo da Maré. Na imagem da favela construída pelo diretor, apesar do tráfico influenciar o enredo, não é retratado a partir de personagens. Além disso, existe uma ênfase no cotidiano da favela, que é apresentado como alegre, pelos meninos cantando e dançando ao voltarem da escola, por homens jogando cartas em uma mesa de bar ou, ainda,

pela dinâmica de disputa e brincadeira que o saltar pipa envolve. Dessa forma, era importante para ele, distanciar-se da imagem de uma favela negativa, como afirma na seguinte passagem:

(...) queria que as pessoas sentissem a luz que a favela tem. E esse foi o momento. É lógico que a favela não é só isso, mas a gente já viu a favela do bandido, a favela da polícia, essa é a favela dos moradores, de trabalho, de amor, de carinho, de acertos e erros, de problemas e de soluções. (Cadu Barcellos, em entrevista à Castro, 2010)⁹⁵

As vivências pessoais que embasam a história dirigida por Barcellos são apresentadas como algo comum a qualquer pessoa que cresceu no Complexo da Maré. Segundo o diretor, assim como muitos outros habitantes dessa localidade, viveu e reproduziu os preconceitos das linhas imaginárias da favela, deixando de frequentar certas regiões, de visitar amigos e parentes. A questão retratada pelo diretor é apresentada como algo com o qual tem intimidade, não apenas o medo que as linhas imaginárias que dividem a Maré provocam nos seus moradores, mas até as desconstruções dessas fronteiras por ele.

Eu sempre morei no complexo da maré (...). É bem peculiar em relação às favelas e complexos do Rio de Janeiro. Todas as facções criminosas que existem no Rio, existem no Complexo da Maré, incluindo o batalhão da polícia (...). O trânsito sempre foi complicado. Eu moro na Vila dos Pinheiros (...) mas toda a minha família está na Nova Holanda, que são facções rivais, desde que eu me conheço por gente. Em toda a minha infância eu vinha muito pra cá [Nova Holanda], para casa dos meus avós. Mas quando eu fiz 12 para 13, que é aquela idade que falam: "esse já pode ingressar no tráfico". Mesmo sem ninguém fazer nada comigo eu fiquei com medo de voltar para cá. Eu fiquei uns bons anos sem vir para a Nova Holanda. Fui chegando me aproximando cada vez mais, até que um dia eu resolvi vir para Nova Holanda, vim com um pouco de medo (...). Mas o mostro não é tão grande assim, pelo contrário, me trataram super bem. (Em entrevista à autora).

Desse modo, a *autoridade* por ter testemunhado ou sofrido a situação retratada, discutida por Alvarenga e Hikiji (2006), também está presente no episódio. No entanto, o diretor reivindica também uma dimensão universal ao seu trabalho, sem deixar de afirmar o laço do filme com a favela:

E acima de tudo esse filme não é só um filme de favela, não é um filme sobre a favela, é um filme que fala sobre seres humanos que vivem no

⁹⁵Cadu Barcellos em entrevista dada a Victor Castro, em agosto de 2010, pelo Observatório de Favelas. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/materias-especiais/mostraNoticia.php?id_content=900&id_Sec=48> Último acesso em junho de 2012.

espaço da favela. Quando eu falo do moleque que mora num lugar e tem medo do lugar próximo onde ele mora, não estou falando exclusivamente do cara que mora na favela. Poderia ser sobre um garoto da Coréia do Sul que tem medo de ir à Coréia do Norte. Ou de um garoto na Palestina. É aquela história, fale de seu quintal que você vai ser universal. A gente só fez isso, trouxe o nosso universo. Mas não há como negar que é um filme que retrata sim um pouco da realidade da favela. Porque eu sou favela, a equipe é formada por pessoas da favela, muitos atores são da favela. (Cadu Barcellos apud Castro, 2010).

Apesar de existir, no discurso de seu diretor, a afirmação de um *nós* ‘favelado’, esse episódio difere-se dos outros por não trazer uma verdade sobre a favela que precisa ser apresentada para quem a desconhece (Migliorin, 2010). Nesse curta-metragem, o morador é retratado como alguém que não conhece toda a favela e que possui visões de certas regiões que são embasadas em concepções. Deste modo, rompe a diferença com quem não mora na favela, pois ambos sofreram e alimentaram o medo pelo tráfico. O episódio, segundo Migliorin (2010), traz um personagem singular, Flávio, que embora contrariado, atravessa a ponte e adentra outra região da favela, a qual não pertencia e que lhe era desconhecida. Vencendo seu preconceito, ele descobre que a favela é mais fluída do que as fronteiras imaginárias que dividem seus moradores. A favela descortina-se, tanto para o espectador quanto para o personagem, a partir da travessia feita por ele. Para Fábio Diaz Camarinho (2010), o episódio de Cadu Barcellos é o mais interessante do filme por retratar uma cartografia do bairro, nesse é a primeira vez, ao longo do filme *5x favela: agora por nós mesmos*, que o espectador realmente experimenta “a vida, os detalhes, os sotaques, as inflexões dessa comunidade”.

“Sem nenhuma moral ou ensinamento”, o filme não traz um espaço de carência, a favela não é um espaço representado pela falta de algo, como nos outros curtas-metragens (Migliorin, 2010). O personagem não tem como desafio superar sua dificuldade econômica seja para se manter na universidade, tal como o episódio *Fonte de renda*, seja para conseguir um frango, como em *Arroz com feijão*. Mas o caminho para solucionar seus problemas é o mesmo que os outros episódios: Flávio é obrigado a reagir e por intermédio de sua ação põe fim ao desafio enfrentado. Quando a pipa cai do lado desconhecido da ponte, o menino não tem alternativa a não ser ir buscá-la. Assim, através de seu esforço pessoal, vence seu medo e resgata a pipa, restaurando a situação inicial: a devolução da pipa ao seu amigo Pardal. No entanto, quando vence seu receio e preconceito, também modifica a si mesmo percebendo que o outro lado não é tão perigoso quanto imaginava. Flávio duela com seu próprio preconceito e modifica a si mesmo, assim como duela com os demais personagens ao ser obrigado por

Pardal a pegar a pipa e com os meninos do outro lado da favela para resgatar a pipa. Além disso, duela com o meio que lança obstáculos, mas tais desafios são superados por sua ação, uma vez que ela dá conta da própria situação enfrentada.

Nesse sentido, o episódio *Deixa voar*, assim como os outros curtas-metragens do filme de 2010, distancia-se do filme *Cinco vezes favela* de 1962, pois a ação de seus personagens, além de ser individual, possui uma potência superior à situação que lhe desafia, o que possibilita solucionar os problemas que lhes foram impostos. No primeiro filme, em sua maioria, os personagens são passivos por não conseguirem agir no intuito de transformar sua situação, são reféns de seus problemas. De maneira contrária, os desafios do filme de 2010 não são coletivos e, portanto, não exigem uma resolução a partir da conscientização coletiva; os personagens nesse episódio não querem modificar sua condição social, apenas solucionar problemas pessoais, e o fazem a partir de seu esforço individual. Flávio precisa recuperar a pipa, e tal ação muda ao máximo seu medo e sua visão sobre o outro lado da favela. Ele consegue atuar apenas sobre sua vida dentro da favela, não provoca transformação nela e nem em seus moradores. As facções rivais, que alimentam os receios e os preconceitos das linhas imaginárias que dividem a favela, não são afetadas pela ação de Flávio, ele consegue apenas mudar a si mesmo, reconciliar-se com seu amigo Pardal, ao devolvê-lo sua pipa, além de conquistar sua amiga Carol.

3.3.5 – *Acende a luz*

Acende a luz, é o último episódio do filme *5x favela: agora por nós mesmos*, dirigido por Luciana Bezerra, que nasceu na Rocinha e cresceu no Morro do Vidigal. Luciana Bezerra começou a estudar teatro no grupo Nós do Morro⁹⁶, e, a partir do seu trabalho como atriz, aproximou-se do cinema e fez parte da primeira oficina dessa Ong. Dirigiu o curta-metragem *Mina de fé*, de 2003 - produzido pela Ong em que se formou-, o curta infantil *Os donos da Mata* (2012) e a série *Mais vezes favelas*, exibida no Canal Multishow. Além disso, escreveu o livro *Meu destino era o Nós do Morro*, lançado em 2010. Atualmente coordena o Núcleo de Cinema do Nós do Morro.

O filme começa com Maria comprando em um dos comércios da entrada movimentada da favela. Ela segue para o morro dando votos de feliz natal para os lojistas e, um plano geral,

⁹⁶ O grupo Nós do Morro é uma Ong fundada em 1986, localizada no Morro do Vidigal que promove cursos de formação nas áreas de teatro, cinema, música, entre outras.

apresenta a favela ao fundo, a música dá o tom alegre do curta. Subindo a favela acompanhada por seus dois filhos, Maria pede para o mais novo pegar água para jogar no banheiro, já que estão sem luz desde o dia anterior. O diálogo entre a família mostra que, apesar dos transtornos, os moradores estão tentando levar a rotina dos preparativos de natal da forma mais normal possível. Cimar, seu vizinho vendedor de gelo, observa e brinca com a briga dos dois filhos de Maria para ver quem realizará a tarefa. Cimar ao longo de todo o episódio demonstra preguiça para resolver o problema ocasionado pela ausência de luz, sempre justificando que vai terminar tudo bem quando a luz voltar e por isso ele não precisa desgastar-se. Em seguida, pergunta a André, que está na laje da frente, sobre os funcionários da empresa de energia elétrica, pois, ainda não chegaram a essa parte da favela. Nesse mesmo momento, a família de Cimar chega para a preparação da festa de natal. Na recepção aos seus familiares, ele explica que não pode encher a piscina da sua laje, localizada no alto do morro, devido à falta de luz. Na cena seguinte, vemos os funcionários da companhia de luz indo embora, e um deles avisa pelo telefone que o único lugar que ainda está sem energia elétrica é o 314, região mais alta da favela, e pede para mandar outro funcionário.

Voltamos à região 314, onde Cimar tem que negar mais uma encomenda de gelo por causa da falta de luz. Na laje, a família dele prepara a comida para a celebração de natal, sua mulher, Lica, pede para o marido buscar gelo na Rocinha sob a ameaça de que a comida pode estragar. A sensualidade feminina está presente no curta: mulheres exibem-se e instigam os homens sem constrangimento. Nesse ponto o episódio aproxima-se do filme de 1962 por trazer mulheres sensuais, porém, o perfil das mulheres difere-se substancialmente, tanto nas brincadeiras e na forma de se vestir, quanto nas brigas que tem com seus maridos ou filhos. O curta constrói personagens femininos mais ativos, as mulheres não estão alheias aos problemas que acontecem e usam seu charme para conseguir o que querem. Lica, vestida com um grande decote, usa seu charme para instigar sexualmente o marido e fazer com que ele saia para comprar gelo. Os seios da personagem são ressaltados não apenas pelo vestido, mas também por enquadramentos como o plano em que ela escorre a cenoura no tanque: seus seios são enquadrados de cima para baixo, de forma que temos apenas seu busto, a panela e o tanque⁹⁷.

A empresa de luz desce o morro e, então, começa a agitação dos moradores, que correm atrás do carro e impedem o seu percurso colocando um fogão velho no meio da rua. Quando o carro é obrigado a parar, os moradores o cercam e cobram o conserto aos

⁹⁷ A diretora compõe esse plano a partir de inspiração direta do filme *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar.

funcionários (Figura 3.13)⁹⁸. É nítido o medo que os funcionários têm dos moradores que, por sua vez, utilizam-se desse medo buscando, através da ameaça, conseguir a luz de volta. Um dos funcionários justifica que estão indo apenas pegar uma peça para finalizar o serviço e os moradores liberam o carro na esperança de seu retorno.



Figura 3.13

Segue o plano geral da favela com pipas voando. Ouvimos alguém pedir gelo a Cimar, a mulher dele responde que a luz ainda não voltou. O comércio da favela está sendo prejudicado com a falta de luz, seja o de Cimar seja o do salão de beleza que tem seu funcionamento prejudicado. Lica pede novamente para Cimar comprar gelo na Rocinha, e por fim, ele vai contrariado. Na cena seguinte, vemos Maria pintando a unha e seu filho carregando dois baldes ao fundo. Cimar chama a vizinha, pergunta se ela quer gelo e convida seu filho para o acompanhar. Nesse momento, percebemos que a casa de Cimar contrasta com a casa de Maira, mostrando a heterogeneidade da condição de vida dentro da favela. O dinheiro de Cimar não vem de fora do local, ele é vendedor de gelo e abastece uma demanda grande dentro da favela. Ele possui uma casa maior, bem mobiliada, com aparelhos eletrônicos e uma piscina na laje. Maria, mãe solteira e diarista, que precisa sair da favela para trabalhar, possui uma casa pequena e mobiliada de forma mais simples.

Finalmente o carro da empresa de luz retorna com o funcionário Lopes que, sozinho, terá que subir até a região 314 com uma escada em mãos. Bem intencionado, o funcionário pergunta para uma transeunte se estava próximo à região 314, a mulher ri da situação em que Lopes se encontra, distante do local, tendo ainda que subir a favela carregando uma grande escada. Ao chegar lá em cima, cansado, Lopes é recebido com festa por mulheres que se

⁹⁸ As imagens usadas neste episódio são cenas retiradas do filme.

produzem na calçada em frente a um salão de beleza. Todas acompanham Lopes até o poste de luz com problema, embaixo dele alguns moradores conversam. Aglomeram-se em torno do funcionário e o ajudam a erguer a escada. Lopes sobe a escada em meio a um grande falatório, enquanto mais moradores se aproximam do poste. O funcionário descobre que falta uma peça para realizar o conserto, e liga para o seu colega de trabalho, que o espera na base do morro, lhe pedindo para pegá-la. Contudo o tal funcionário nega o pedido de Lopes, diz para ele ir embora porque é natal e desliga o telefone, largando o serviço.



Figura 3.14

O funcionário que ainda tenta resolver o problema é importunado por crianças que sobem a escada. Alguns moradores continuam ao redor do poste. Renata, sobrinha de Maria, aproxima-se trazendo café e rabanada para Lopes, e aproveita para pedir alguma previsão do retorno da luz. Em meio ao falatório e aos preparativos para festa de natal dos moradores, o funcionário novamente liga para seu colega de trabalho na esperança de convencê-lo a buscar a peça. A sobrinha de Cimar escuta a conversa do funcionário ao telefone e avisa para os moradores que não tem peça para terminar o conserto (Figura 3.14). Eles começam a se aproximar da escada e Lopes explica que realmente está faltando uma peça, sem ela não tem como resolver a falta de energia elétrica. Um dos moradores acusa o funcionário de estar fugindo, ele tenta explicar que irá só buscar a peça e retornar, mas o grupo que o rodeia não acredita por já ter ouvido várias vezes a mesma desculpa. Começa então uma confusão debaixo do poste e os moradores impedem a saída de Lopes, o ameaçando novamente utilizando a fama da violência da favela.

Na cena seguinte já está noite, e vemos Lopes de cima, sentado debaixo do poste, comendo rabanada que Maria havia lhe dado. Cimar chega oferecendo cerveja ao funcionário,

que apesar da relutância, aceita. O morador senta para conversar com Lopes, pede desculpas pela confusão e pergunta sobre a peça, alegando que daqui a pouco é meia noite sua família vai começar a procurá-lo para o natal. Mas Lopes não tem família na cidade e diz que ninguém vai ligar hoje para ele. Nesse mesmo momento seu celular toca, é o seu colega de trabalho querendo saber onde ele está. Lopes responde que está no mesmo lugar, e completa dizendo que está sozinho e acuado na favela. Os moradores voltam a se aproximar para ouvir a conversa. Após o outro funcionário não atender mais as suas ligações, Lopes resolve fazer algo que pode colocar seu emprego em risco. Deixa a postura legalista, que não funciona dentro da favela, e resolve fazer um gato pedindo um fio “dois e meio” aos moradores que o conseguem prontamente. Tal ato ilegal é corriqueiro dentro da favela, a solução informal e ilegal é a única com a qual os moradores podem contar, devido à deficiência dos serviços que dispõem. A intensidade da festa feita pelos moradores devido ao retorno da energia elétrica é a mesma de suas reclamações minutos depois, quando a luz volta a faltar. O tom intenso que Maria agarra Lopes para lhe agradecer por ter consertado o poste, é o mesmo de quando a moradora bate no funcionário após a luz novamente acabar. A favela que estava em festa, volta a ficar no escuro e o falatório das reclamações ressurgue.

Lica e Cimar tentam convencer Lopes a largar o conserto e comemorar com eles o natal mesmo no escuro. O funcionário sobe de novo a escada para resolver a situação, mas só consegue fazer a luz retornar no poste. Os moradores param de reclamar e começam a combinar de fazer a festa ali mesmo, debaixo do único ponto com energia elétrica. Na cena seguinte, vemos a festa preparada no meio da rua, o que era um poste de luz se transformou em várias pequenas lâmpadas que iluminam toda a área embaixo do poste. Ali mesmo todos os moradores comemoraram juntos o natal, inclusive Lopes. A cena final nos mostra a parte alta da favela toda no escuro, com apenas uma pequena área luminosa.

Tal como os outros episódios do filme, o curta-metragem *Acende a luz* tem como base as experiências de sua diretora enquanto moradora de favela. Desse modo, a ideia de *autoridade* embasa a legitimidade de poder retratar a favela por ter crescido nela. Segundo Luciana Bezerra:

Se eu falar Vidigal às cinco e meia da manhã, eu sei o que é Vidigal às cinco e meia da manhã. Quando eu falo de um beco, quando eu falo de uma rua, quando eu falo de uma localização, quando eu falo do Arvrão, quando eu falo do Largo do Santinho, na minha cabeça é muito claro esse espaço, e é um espaço que eu conheço que eu domino. (...) Um espaço onde você passou a maior parte de sua vida vai ser sempre um espaço de inspiração, um espaço de celeiro e histórias para você.

Esse celeiro de inspiração, essas histórias vividas na favela os fazem cineastas de periferia, como alega a diretora em sua resposta à pergunta de Carlos Diegues acerca da relação entre ser, supostamente, um representante das suas comunidades de origem, e o seu trabalho como cineastas:

Eu não me importo e nunca me importei em nenhum momento, até porque a gente é favelado, isso é fato, isso ninguém vai tirar de mim. Eu nasci na Rocinha, e aí depois, quando me mudei de lá, todo o resto da minha vida eu morei no Vidigal. Isso não vai sair daqui, essa é a minha vivência. São essas coisas, entendeu, que estão aqui na minha cabeça, que me fazem. Então, para mim, um cineasta quando tem que se expressar... óbvio que você pode pegar um filme...sei lá...totalmente que não tem nada a ver com a favela, que se passa em marte ou sei lá que diacho for... mas quando eu for fazer meu marciano, ele vai ter coisas de mim, ou ele vai passar por coisas que... sei lá... que eu tive na minha infância... ou sabe... E eu acredito que isso deva acontecer com todas as pessoas, né. Seja quem passou sua infância em Ipanema e seja quem passou a infância no Vidigal. E elas são díspares, nada vai fazer essas duas pessoas serem iguais. Eu acho que isso nos faz então um cineasta de periferia, porque a gente vai carregar essa periferia dentro das nossas histórias⁹⁹.

Entretanto, a posição de ser “um cineasta da periferia” por ter vivido e se formado dentro da favela, não exclui o desejo de se consolidar como cineasta. Para Luciana Bezerra, o lugar onde cresceu lhe serve como fonte de inspiração, todavia, não significa que precise falar dele a partir de um teor realista. O pertencimento à favela e a reivindicação da *autoridade* de poder falar sobre aquele espaço, não significa que ela precise elaborar um retrato fiel do que viveu. Como cineasta o que lhe interessa é poder recriar a experiência que teve enquanto moradora de favela: “Eu não tenho obrigação de contar a realidade. Me interessa mais o recriar, reconstruir esta realidade. A realidade pode dar um filme, mas não necessariamente dará.” (Bezerra em depoimento à Oliveira, 2010). Desse modo, apresentar-se como alguém que conhece o Morro Vidigal de perto ou saber o que é o cotidiano de uma favela, não implica negar a dimensão da criação ou recriação.

A diretora constrói-se como uma artista que recria as próprias experiências, não gosta de “reproduzir o real” e sim de criar a partir do que vive. A região onde residiu - conhecida como a mais distante e perigosa da favela, serviu como local de filmagem e deu nome ao lugar onde se passa a história do episódio. No filme, a região chamada 314 é retratada como

⁹⁹ Ambas as falas estão presentes no filme *5x favela: o Documentário, making of* do filme *5x favela: agora por nós mesmos*.

sendo distante, recebendo tratamento diferenciado dos funcionários da empresa de energia elétrica. Um fato curioso que mostra esse processo criativo foi a queda de luz no Vidigal que deixou ela, assim como alguns atores do filme, três dias sem luz na véspera do natal. No entanto, a história que deu origem ao curta-metragem foi escrita por ela antes dessa falta de luz no Vidigal. Assim, o argumento foi escrito como que prevendo a falta de luz e, posteriormente, foi gravado para o projeto do *5x favela*.

Dou o nome de uma região em que eu morei e todas aquelas pessoas existem. Um ano depois que esse roteiro estava escrito (...) o Vidigal viveu um natal de *Acende a luz*. E claro, infelizmente, a gente não teve um Lopes, porque a vida real não é cinema. Então, a gente não teve um Lopes e passou todo mundo sem luz. Assim, não existia o filme ainda, mas já existia o roteiro, já tinha saído algumas matérias que o roteiro ia acontecer e isso aconteceu. (...) Mas claro que esse roteiro não é do nada. O Vidigal vive uma fragilidade dentro da sua rede elétrica há milênios. Mas os personagens em si, eles são pessoas que eu conheço, meus vizinhos. Esse Cimar existe, ele até brinca comigo: “eu fiquei preguiçoso”. Eu disse: “Não! Eu só dei um pouquinho mais de coisa carioca, juntei a tua coisa carioca com uma outra coisa e tal”. O Cimar e a Tica são um casal e foi gravado lá, na casa deles. Então assim, ele tinha muito essa coisa do cinema verdade, embora ele fosse totalmente fictício. Mas eu gosto disso, a maior parte dos meus roteiros eles têm nomes de pessoas que eu conheço (Depoimento à autora).

A posição afirmada pela diretora explicita uma postura também assumida pelos outros cineastas do filme *5x favela: agora por nós mesmos*, e que está em harmonia com os fins do projeto. Com o filme, os diretores buscam não apenas apresentar, baseados em suas experiências como habitantes, uma versão da favela para quem a desconhece e para que os moradores se identifiquem. Eles também querem afirmar-se como cineastas, procuram apresentar seus trabalhos como artistas individuais e profissionais do cinema. Tais objetivos encontram-se desde o início do projeto que deu origem ao filme, segundo seu idealizador, Carlos Diegues. O intuito era de apresentar uma versão da favela que apenas esses diretores como moradores poderiam fazer, tornando-os porta-vozes de si mesmos e ajudando a desconstruir o estereótipo negativo dessas localidades, além de provar a capacidade deles como profissionais do cinema.

A imagem da favela construída por Luciana Bezerra procura afastar-se de uma visão negativa, uma vez que predomina, como na maioria dos outros episódios, um cotidiano positivo e bem humorado às vésperas de natal, apesar dos problemas enfrentados. Para o crítico Fábio Diaz Camarneiro, o episódio é um dos mais interessantes do filme, que retrata

com leveza e agilidade os “vários tipos humanos da favela” concentrados na solução de um problema comum: a falta de energia elétrica.

Esse curta-metragem é o único que leva um personagem de fora da favela para dentro dela. Nessa relação entre o personagem externo e os internos a localidade, o filme apresenta moradores extremamente positivos e brinca com os estereótipos negativos que a favela carrega. Lopes, com boa vontade sobe o morro para realizar o serviço e lá em cima depara-se com moradores alegres e receptivos, que acabam atrapalhando de tanto procurar ajudá-lo. Isso pode ser percebido na cena em que Lopes chega à região 314 e as mulheres do salão de beleza fazem questão de levá-lo até o poste com defeito; assim como na cena em que Lopes ergue a enorme escada com a ajuda dos moradores que se amontoam ao redor; ou quando Maria pede para a sua sobrinha oferecer café com rabanada para o funcionário. Com a mesma intensidade que os moradores são festivos e prestativos, brigam com os funcionários da luz e até entre si. Além disso, sabem usar a imagem negativa que a favela possui para tentarem conseguir seus direitos, como no caso em que os moradores impedem a saída do carro da empresa que fornece energia elétrica, colocam um fogão velho no meio da rua e cobram o conserto cercado e assustando os funcionários e com a ameaça de André: “Tô de olho em tu, hein! Se tu não voltar nessa porra, tá fudido!”. Isso também aparece na postura que o filho mais velho de Maria assume para amedrontar Lopes: “Meu irmão, isso aqui é comunidade, hein!” ou “Se a gente meter a porrada nele, ele conserta rapidinho!”. Lopes fica assustado com a reação dos moradores ao redor, e não tem coragem de deixar o morro. Em sua ligação para o seu colega de trabalho, apresenta a imagem que os moradores buscaram reforçar para conseguir o conserto do poste de luz: “Porra Waldir, isso aqui é favela. Você vai ter que me trazer a peça. Amigo, eu tô sozinho aqui, eu tô acuado.”. A relação inicial receptiva entre Lopes e os moradores se transforma em desconfiança para os dois lados, um lado está cansado de ser enganado e de não ter seus serviços básicos atendidos, o outro, tem medo dos moradores baseado na imagem da favela como um lugar violento.

Todavia, o curta-metragem ainda se pauta em uma construção da favela como meio de dificuldades, como um espaço de carência, como é discutido por Cezar Migliorin (2010). *Acende a luz*, para o crítico, é um dos três episódios, junto com *Fonte de renda* (de Manaíra Carneiro e Wagner Novais) e *Arroz com feijão* (de Cacau Amaral e Rodrigo Felha), em que o enredo se desenvolve a partir do problema da falta: “falta dinheiro para o ônibus, falta carne, falta luz” (ibidem). Certa região da favela fica sem energia elétrica na véspera de natal,

prejudicando os preparativos das festas de seus moradores¹⁰⁰. Os funcionários da empresa que fornece energia não estão dispostos a efetuar o conserto e com descaso, pedem a outro funcionário para realizar o serviço, mas não lhe avisam sobre a necessidade de trocar a peça. Lopes, empregado da companhia de energia elétrica, acredita que o serviço prestado dentro da favela deve ser realizado tal como em qualquer outro lugar. O efeito do descaso dos primeiros funcionários levam os moradores a tentarem resolver o seu problema, através da ilegalidade. Assim, a favela da falta deixa seus habitantes sem saída a não ser apelar para soluções extralegais. Eles ameaçam, vestindo o estereótipo negativo que possuem, e não permitem a saída de Lopes. Por fim, resolvem parcialmente a falta de luz, quando ajudam Lopes a fazer uma gambiarra para substituir a peça oficial quebrada.

Mesmo que a luz só tenha voltado em um poste apenas, os moradores não deixam de fazer sua festa, e com a mesma alegria arrumam as comidas e bebidas no meio da rua, e celebram o natal juntos, debaixo do poste. A favela como espaço de dificuldade é representada também como o espaço da superação, não importa os problemas, seus moradores os solucionam alegremente através da camaradagem. O episódio se aproxima dos outros por apresentar personagens ativos que superam as dificuldades, e por seus obstáculos - que nesse caso figuram como os maus serviços prestados - serem resultados da condição de morador de favela. Porém, difere dos outros curtas-metragens do mesmo filme por não destacar nenhum personagem em particular e por trazer um problema coletivo. A história trazida pelo *Acende a luz* é composta por personagens com um problema em comum - a falta de luz em sua região - e por soluções que são realizadas em conjunto. Os moradores buscam coletivamente resolver seu problema, seja através da ameaça aos funcionários da companhia de luz seja pela ajuda prestada a Lopes. As ações dos personagens não têm efeito separadamente, pois apenas juntos conseguem atuar sobre os desafios que o meio lhes impõe. Porém, o filme de Luciana Bezerra difere dos problemas e soluções coletivas que o filme *Cinco vezes favela* desenvolve, uma vez que o episódio não apresenta uma resolução para a condição social dos moradores.

As ações dos moradores têm como foco apenas a falta de energia elétrica, e mesmo que não consigam seu retorno, celebram o natal com os poucos pontos de luz que possuem. Assim, também nesse episódio, a ação que seus personagens empreendem acaba por dar conta do problema naquela noite de natal. Tal como nos outros episódios, aqui os personagens reagem, de certa maneira, à situação enfrentada, mesmo que não resolvam completamente o

¹⁰⁰ Aqui o episódio aproxima-se dos retratos da favela do primeiro filme que trazem a questão da falta dos serviços básicos dentro da favela, denunciando a precária sua estrutura, principalmente por meio da questão da ausência de distribuição de água.

problema. A ação consegue atuar sobre o meio que os envolve, superando, assim, pelo seu esforço, alegria e camaradagem o seu desafio, não se abatendo e fazendo a festa mesmo sem luz. Os personagens deparam-se com a falta de luz na favela no dia em que é preciso preparar a celebração de natal, e o fazem mesmo sem energia elétrica. Uma vez que o problema de seus personagens é imediato - a falta de luz que prejudica a festa de natal - sua ação dá conta da situação, diferente do problema principal que *Cinco vezes favela* apresenta, em que os personagens não conseguem atuar sobre ela – com exceção do *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

Considerações Finais

Aos buscar dar conta dos contextos e das análises dos filmes, deparei-me com alguns problemas e questões que acabaram fixando pontos centrais em meus estudos e guiando o rumo que tal pesquisa tomou. Acredito que tais pontos podem ser resumidos em três: primeiro, tratar as obras como projetos que estão para além dos filmes em si, o que me conduziu para ir além do mapeamento das imagens; segundo, pensar na favela construída em ambos os filmes e relacionando com outras imagens produzidas sobre a favela, pensando na própria dinâmica da produção desta categoria social; por último, ao analisar essas imagens e discursos presentes nos projetos fílmicos acabei tendo que dar conta também das lógicas representativas sustentadas. Partindo das representações da favela e dela como categoria, o que significa pensá-las como construções sociais, podemos tomar o filme *Cinco vezes favela* e *5x favela: agora por nós mesmos* como um discurso sobre esse espaço simbólico que permeia nosso imaginário sobre a cidade, o que nos revela também a lógica representativa que está em jogo. O tema de estudo torna-se significativo pela análise comparativa dos dois filmes. Tal comparação possibilita a percepção do modo pelo qual a favela é ressignificada por esses projetos e como essas construções distanciam-se ou se aproximam de tantas outras imagens construídas da favela, imagens que guiam as posturas dos atores no mundo.

Ambos os filmes partem de uma crença em atingir o real através do cinema, entretanto, enquanto o primeiro tenta usar o cinema para despertar “as massas”, o segundo tem a preocupação de romper com a exclusão do morador de favela inserindo-o no mercado cinematográfico. A favela que cada projeto constrói não se distingue por completo, pois são construídas como “espaço da falta” motivada por causas externas a ela. Os problemas enfrentados pelos moradores de cada episódio são construídos como sociais, não são culpa dos favelados, visto que são frutos das condições sociais nas quais estão inseridos. Mas a forma de superá-los não é a mesma em cada obra.

Os problemas que cada curta-metragem constrói estão associados aos objetivos que cada projeto busca atingir. Os objetivos distintos concretizam certas diferenças entre as representações sobre a favela que cada filme sustenta. Enquanto o primeiro projeto, em sua busca por conscientizar o “povo brasileiro”, elabora personagens cuja ação, na maior parte das vezes, não possui a potência de modificar a situação enfrentada, porque o tipo de problema é apresentado como exigindo apenas um tipo de ação: a coletiva e politizada. De forma geral, os cineastas do segundo filme não buscam apontar soluções para a condição social dos

moradores de favelas, em primeiro plano está o desejo de expor o cotidiano da favela focando na forma pela qual seus moradores superam as dificuldades. Dessa maneira, seus personagens são ativos e sabem atuar sobre a situação vivida. Já os diretores do primeiro filme desenvolvem como tema central a exploração que os moradores sofrem, construída como fonte de seus problemas e apresentam o que acreditam ser a resolução para tal situação: romper com a exploração da “classe dominante”.

A diferença entre as imagens trazidas da favela já está presente nos cartazes do filme. Elementos de fora da favela recebem destaque no cartaz do primeiro filme (Figura 2.1), a burguesia junto ao favelado. João de *Um favelado* (Marcos Farias) está na posição central, ele corre e atrás dele tem uma figura um tanto sombria de terno e gravata, representando o burguês que o explora. Essa apresentação do filme também é composta pela cena do burguês grileiro de *Zé da Cachorra* (Miguel Borges) junto com uma de suas mulheres, assim como os vultos dos meninos da *Escola de Samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues) com seus instrumentos percussivos. O cartaz do filme de 2010 é mais simples, composto apenas pelo vulto de um menino que solta pipa na laje, representando o próprio cotidiano da favela e sua cultura particular. A música dos dois filmes também se distingue. O primeiro tem, geralmente associada aos personagens populares, uma música ou sons mais percussivos. No filme de 2010 temos o rap, samba, forró, funk para compor esse ambiente popular, além da música, assinada pelo rapper MV Bill e o grupo Afroreggae - composta especialmente para a obra -, que resume os objetivos do filme e seus episódios: “Nasceu pobre, nasceu gente/ Nessa guerrilha só mais um sobrevivente (Diz aí!)/ Que tá no gueto, tá na pista. É vilão no asfalto mas no morro é artista”. O grafite entra no segundo filme como mais um elemento que apresenta o cotidiano da favela. Em cada episódio o título e o tema do curta são exibidos por um grafite elaborado em um muro. Já o filme de 1960 constrói letreiros de apresentação que lembram xilogravuras, elemento que compõe à ideia de cultura popular defendida pelos membros do projeto na época.

A comparação entre os dois projetos traz à tona rupturas e continuidades que não necessariamente são espelhos de visões que refletem mundos sociais estabelecidos por divisões dicotômicas. A representação sustentada pelos filmes aproximam-se, chocam-se e se distanciam tanto entre si, quanto em relação a outros retratos da favela. Partir de fronteiras marcadas pela simples alteridade, edificada pela relação *eu* e *outro*, não dá conta das diferenças e conflitos internos de cada obra nem das proximidades de ambos os filmes. Tais fronteiras também ofuscam as trajetórias e visões distintas dos diretores em cada projeto, no

segundo filme por colocá-los sob o rótulo de “cineasta de favela” e no primeiro por estarem marcados pela militância do CPC. Além de não permitir enxergar as proximidades entre os cineastas da obra de 1962 e os de 2010. Os filmes trazem a questão da representação como reflexo de grupos sociais distintos, o debate em torno de ambos está pautado na concepção de representação que supõe uma bipolaridade. Sair da estruturação entre “quem pertence à favela” e “quem não pertence à favela”, em que se baseia uma lógica representativa que se delinea por oposição unidirecional, e seguir para o “jogo de espelho” onde a imagem é relacional e múltipla, nos permite perceber os sujeitos em suas diversas potencialidades e aponta para outra lógica de construção de alteridade. A comparação dos dois projetos revela que as imagens de *si* e dos *outros* constroem faces, ações e estratégias múltiplas do *ser* e *estar* no mundo.

Referências bibliográficas

- AMOROSO, Mauro. “Caminhos do lembrar: a construção e os usos políticos da memória no morro do Borel.” Programa de Pós-graduação em História, política e bens culturais, Centro de Pesquisa de Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC/ FGV : 2012.
- ALTMANN, Eliska. “Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional”. Revista Contemporânea (eletrônica), vol. 2, n. 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.
- ALVARENGA, Clarisse. & HIKIJI, Rose Satiko. “De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia”, In: Sexta-Feira - Antropologias, Artes e Humanidades, n. 8 – Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006, v.1, p. 183-204.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos.” ContraCampo – Revista de Cinema. Publicado originalmente em *Estudos de cinema: Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. Último acesso em junho de 2012, Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/85/artjapprimeirostemos.htm>
- _____. *Joaquim de Andrade: primeiros tempos*. Tese de doutorado em Ciências da comunicação. ECA-USP, 1999.
- AUMONT, Jacque. *A imagem*, São Paulo: Papirus Editora, 2010.
- AUMONT, Jacque; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*, São Paulo: Papirus Editora, 2011.
- AUMONT, Jacque. *A análise do filme*, Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2004.
- BAZIN, André. “Antologia da imagem fotográfica”, in Xavier, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*; São Paulo: Graal, 2008.
- BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE – uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. In: ALCEU: Revista de Comunicação, Cultura e Política. v.8, n.15 jul-dez/2007. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social. pp. 242-255.
- BECKER, H. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- BERLINK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papyrus, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo/Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense/ Embrafilme, 1983.
- CAMARNEIRO, Fábio Diaz. “Críticas contraditórias”, In: Revista Cinética – Cinema e Crítica, setembro de 2010. Último acesso em julho de 2012. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/5xfavelafabio.htm>
- CARMINATI, Thiago Zanotti. “Imagens da favela, imagens pela favela: etnografando representações e apresentações fotográficas em favelas cariocas”. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. (Orgs). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- CASTRO, Victor. “A gente só trouxe o nosso universo” In: Observatório, notícia e análises. Agosto de 2010. Último acesso em junho de 2012. Disponível em: http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/materias-especiais/mostraNoticia.php?id_content=900&id_Sec=48
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CLIFFORD, J. “Sobre a autoridade etnográfica”, in GONÇALVES, J. R. (Orgs). *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*; Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1998.

- CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (Orgs). *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*; San Francisco: University of California Press, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento, cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- DIEGUES, Isabel e BARRETO, Paola. *5x favela, agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DOMONT, Maria Beatriz Janone. *A história de um sonho interrompido...O Centro Popular de Cultura da UNE (1961-1964)*. Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1990.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Martins Fontes: 2007
- _____. *Sociologia e filosofia*. São Paulo: Ed. Forense, 1970.
- FARIA E SILVA, Thiago de. *Audiovisual, Memória e Política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela: agora por nós mesmos (2010)*. Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na Laje: produção, circulação e consumo da favela turística*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2009.
- FOUCAULT, M. “O que é um autor?”. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298
- GARCIA, Estevão. “Cinco Vezes Favela.”, *ContraCampo – Revista de Cinema*, 2005. Último acesso em fevereiro de 2012. Disponível em:
<http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>
- GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas – o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 2005.
- GELL, Alfred. *Art and Agency – an anthropological theory*. New York: Oxford: Clarendon, 1998.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória do subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GONÇALVES Marília. “Agora nós somos os cineastas”. In: Observatório de Favelas, setembro 2010. Último acesso em junho de 2012. Disponível em:
http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/materias-especiais/mostraNoticia.php?id_content=904&id_Sec=48

GONÇALVES, Marco Antonio. *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

_____. “De Platão ao Photoshop. As imagens e suas leituras”. Sobre Cultura, Suplemento trimestral da revista Ciência Hoje, n° 2, julho 2010.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. (Orgs). *Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

HAMBURGUER, E. I. “Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174”. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (Orgs). *O Cinema do Real*; São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”. *Novos Estudos*, 78, p. 113-128, Julho de 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUCHE, Marcella. “Um ídolo que mudou de lado” In: Laboratório Pop, julho de 2010. Último acesso em julho de 2012. Disponível em:
<http://www.laboratoriopop.com.br/cinema/de-chefe-do-traffic-a-ator-de-5x-favela-agora-por-nos-mesmos-washington-rimas-o-feijao-foi-salvo-pelo-cinema/840>

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

MENEZES, Paulo. “O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador”. In: ECKERT, Cornelia; MARTINS, José de Souza; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. São Paulo: Edusc, 2005.

LAVAUD, Laurent. “Le Trois Lits”. In: *L'image*. Paris, Flammarion: 1999.

- _____. “Images-copies et images-illusions” In: *L’image*. Paris, Flammarion: 1999.
- LEITE, Márcia Pereira. "O Rio de Janeiro em pauta. Cidade e cidadania na imprensa carioca: o caso da Operação Rio". *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 6, p.103-122, 1998.
- _____. “Da ‘metáfora da guerra’ ao projeto de ‘pacificação’: favelas e políticas de segurança pública no Rio de Janeiro” *Rev. bras. segur. pública / São Paulo* v. 6, n. 2, 374-389 Ago/Set 2012.
- LENOIR, Remi. “Objeto Sociológico e Problema Social”. In: CHAMPAGNE et ali. *Iniciação à prática sociológica*. Petrópolis:Vozes, 1998.
- LIMA JR., Walter. In: *Vida em movimento: Joaquim Pedro de Andrade*. PACHECO, Marcelo E. (org.), Ed. Malba-colección costantini. Argentina: 2007.
- MACDOUGALL, David. Significado e ser. In: Barbosa, A; Cunha, E.; Hikiji, R. – (Orgs.) *Imagem-conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos*. Papirus Ed., 2009.
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. “A continuidade do ‘problema da favela’”. In: *Cidade: História e desafios*. Lúcia Lippi Oliveira, organizadora. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002. 295 p.
- MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar. “Mundo 100% Favela”, *Revista Cinética – cinema e crítica*, setembro de 2010. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/5xfavelacezar.htm>. Último acesso em junho de 2012.
- _____. *5 x Favela - agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica*, *Devires*, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 38-55, Jul/Dez 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. “‘O fantasma de um clássico’: recepção e reminiscências de Favela dos Meus Amores (H. Mauro, 1935)”. *Significação*, nº 32, p. 137-157, 2009.
- NATRIELLI, Adriana. “A Crítica do Discurso Poético na República de Platão”. *Boletim do CPA*, Campinas, nº 15, p. 7-14, jan./jun. 2003.

- NOVAES, Sylvia Caiuby. *Jogo de espelhos imagens de representação de si através dos Outros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- OLIVEIRA, J.S, MARCIER, M.H. “A palavra é: favela”. In: ZALUAR, A., ALVITO, M. (Org.) *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.61-114.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PACHECO, Marcelo E. (org.). *Vida em movimento: Joaquim Pedro de Andrade*. Ed. Malba-colección costantini. Argentina : 2007.
- PANDOLFI, Dulce e GRYNSZPAN, Mario. “Poder Público e Favelas: Uma relação delicada”. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org). *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2002.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. “Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca na década de 1960”. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, Lia de Mattos. “Representações e autorrepresentações: notas sobre a juventude carioca moradora de favelas e os projetos sociais de audiovisual”. Anais, GT 07, Dimensões do urbano: tempos e escalas em composição, 35º Encontro Anual da Anpocs, 2011.
- SANTOS, Roberto Elísio. “2 Vezes 5 Vezes Favela: aproximações e distanciamentos do cinema brasileiro”. In: *Aspecto Histórico do Jornalismo, da publicidade e do cinema*. Intercom – RBCC, São Paulo, v.34, n.2, p. 75-91, jul./dez. 2011.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- SOUZA, Miliandre Garcia. *Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)*. Departamento de História. Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná: 2002.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do Cinema*. São Paulo: Papirus: 2003.
- STRATHERN, M. “The concept of society is theoretically obsolete”. In: Ingold, T. (ed.). *Key debates in anthropology*. Londo: Routledge, 1996.
- VALLADARES, Lícia do Padro. *A invenção da favela do mito a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.
- VELHO, G. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANY, Alex. *O processo Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*; São Paulo: Graal, 2008.
- XAVIER, Ismail. “Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência”. In LOPES, Ana Sílvia; MÉDOLA, Davi; ARAUJO, Denize Correa; BRUNO, Fernanda (Orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*; Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.
- _____. “Cinema: revelação e engano.” In: *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a aparência e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.