UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E POLÍTICA: os filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela, agora por nós mesmos* (2010)

THIAGO DE FARIA E SILVA

Versão corrigida

SÃO PAULO
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

AUDIOVISUAL, MEMÓRIA E POLÍTICA: os filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela, agora por nós mesmos* (2010)

Thiago de Faria e Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em história.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva

Versão corrigida

SÃO PAULO
2011

Resumo

Esta dissertação tece uma reflexão sobre dois filmes brasileiros ligados a movimentos sociais em audiovisual: o filme *Cinco vezes favela* (1962) produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e o filme *5x favela, agora por nós mesmos* (2010) realizado pela produtora Luz Mágica em parceria com cinco ONGs/OSCIPs atuantes nas favelas cariocas (Cidadela, Cufa, AfroReggae, Observatório de Favelas e Nós do Morro). O trabalho tem como objetivo estudar como os dois filmes constroem, em suas historicidades próprias, uma reflexão estética e política sobre o país e o mundo, partindo das questões das favelas e da cultura popular.

Palavras chaves: cinema brasileiro, movimentos sociais em audiovisual, cultura popular, história das favelas.

Abstract

This work is a reflection on two brazilian films related to social movements of cinema: the film *Cinco vezes favela* (1962) produced by the Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE) and the film *5x favela, agora por nós mesmos* (2010) conducted by producer Luz Mágica in partnership with five ONGs/OSCIPs working in Rio's slums (Cidadela, Cufa, AfroReggae, Observatório de Favelas and Nós do Morro). The work aims to study how those films make an aesthetic and political reflection about the country and the world, considering the issues of slums and popular culture.

Keywords: Brazilian cinema, social movements of cinema, popular culture, history of slums.

Apresentação

“Ficamos dançando diante do assunto, assombrados pela multiplicidade das orientações, pela infinidade dos sinais, apontando para toda rosa-dos-ventos. Vezes paramos porque vinte estradas correm na mesma direção, embora volteando paisagens diferentes. E cada uma dessas paisagens podia ter influído, poderosamente, para o aspecto total do objeto estudado.”

Luís da Câmara Cascudo. *Literatura Oral no Brasil*.

Os projetos de pesquisa se parecem com diários de viagem, pois demarcam os diversos caminhos percorridos e, sobretudo, grafam as transformações resultantes da experiência de pesquisa. Como obras de pensamentos e dúvidas, projetam, nas suas sucessivas versões, diferentes futuros e vislumbram diferentes dissertações, mas só uma delas chegará a ser escrita até o fim.

Este trajeto de pesquisa iniciou-se com a pretensão de estudar o filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. A análise deste filme deixou de fazer parte da versão final do trabalho, o que só demonstra o potencial da obra como uma rica fonte disparadora de questões e pesquisas sobre a história recente do país. Em *Cabra marcado para morrer*, reconhecia-se a chance de pesquisar três questões importantes: 1) os impasses da luta política perpassados pelo olhar das classes populares; 2) o lugar da arte cinematográfica imiscuída na consecução e interpretação da política; 3) a reflexão sobre a escrita da história como uma experiência dotada de tensões e dúvidas. Esses pressupostos, mantidos em suas linhas gerais apesar das alterações no recorte do objeto, foram os responsáveis por encorajar a escrita, acreditando na possibilidade de organizar e responder, da melhor maneira possível, às questões formuladas.

O trabalho ganhou maior riqueza e consistência a partir da interlocução com o professor Marcos Silva. Sua vasta experiência me permitiu conhecer novos autores e trabalhos. Suas aulas, palestras e textos tornaram-se, desde o curso de *História das Fontes Visuais* que fiz na graduação, um exemplo de como é possível articular o prazer pela arte às preocupações com a política e a história.

A partir das primeiras orientações, passei a integrar à pesquisa o filme do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), finalizado e lançado em dezembro de 1962, *Cinco vezes favela*. Ao ler a bibliografia sobre o filme e sobre o CPC em geral, saltava aos olhos o tom de descarte para com as obras artísticas do CPC da UNE¹. Passados os primeiros elogios, feitos no momento pré-Golpe de 1964, os escritos seguintes eram não só críticos, mas avassaladores.

¹ CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo, Brasiliense, 1983. ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1994. PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a Política no Brasil, entre o povo e a nação**. São Paulo, Ática, 1990. BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Muitos deles chegavam até mesmo a desencorajar o contato direto com as obras artísticas, pois estas seriam o mero ecoar de um nacionalismo de esquerda datado, incapaz de sobreviver a qualquer trabalho de verificação e crítica². Então, o passo seguinte foi conhecer, além do filme, outras obras de arte do movimento. Para minha surpresa, as peças de teatro, músicas e poemas continham muitos focos de interesse: um humor político envolvente, criatividade e críticas sociais e políticas bastante importantes para o estudo do período anterior ao Golpe de 1964.

Após essas leituras, o projeto manteve seus pressupostos fundamentais, embora desdobrados na articulação entre o cinema realizado pelo CPC e sua releitura na década de 1980, por Eduardo Coutinho. Com o estudo de uma experiência em transformação, ganhava relevo a necessidade de contribuir, parcialmente, por meio da análise dos filmes, para uma memória mais plural sobre o CPC. Eu pretendia fazer isso com o cinema, enquanto outros trabalhos já haviam caminhado nesta mesma direção, na interpretação do teatro³ e da música⁴. Creio que o conjunto desses trabalhos, todos mestrados defendidos recentemente, cumpre uma função importante, que não é a de “reabilitar” o CPC ou elogiá-lo, mas sobretudo de não silenciar os muitos outros caminhos possíveis de estudo da experiência.

Desde então, a pesquisa abriu um novo leque. Em 2009, as reuniões de orientação levaram ao conhecimento de um projeto em andamento, de Cacá Diegues, que pretendia refilmar o *Cinco vezes favela*. Porém, desta vez, seriam cinco ONGs e OSCIPs, envolvidas na produção de cinema nas favelas cariocas, as responsáveis por realizar um projeto coletivo e heterogêneo de visões de cinema sobre o tema das favelas. Após décadas de críticas ao idealismo de classe média do CPC, foi lançado, em 27 de agosto de 2010, o filme *5x favela, agora por nós mesmos*. Nesse momento, os moradores das favelas, personagens constantes das narrativas do cinema brasileiro ao longo do século XX, passaram a figurar também como diretores, fotógrafos e técnicos de produção.

Com a incorporação desse projeto atual de apropriação e releitura da experiência do CPC, fortaleceu-se a ideia de que as lutas culturais se reinventam, trazem novos problemas, mas permanecem em diálogo. No Exame de Qualificação, realizado em abril de 2010, a discussão culminou em uma nova mudança de percurso. Por sugestão da banca, passei a me concentrar em um estudo comparativo entre os dois filmes: o *Cinco vezes favela* de 1962 e o *5x favela, agora por nós mesmos* de 2010. Esse recorte eliminaria o filme *Cabra marcado para morrer* da análise, porém

² Os trabalhos de Maria Silvia Betti e Thaís Leão Vieira historicizaram, com grande qualidade, as críticas feitas ao CPC pela historiografia: BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, Edusp, 1997. VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)**. Dissertação de mestrado em história, UFU, 2005.

³ VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): Nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962)**. Dissertação de mestrado em história, UFU, 2005. A autora procura interpretar a peça de teatro do CPC, especificada no título, o que a historiografia até então desprezava.

⁴ GARCIA, Miliandre. **“Do Arena ao CPC”: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959 - 1964)**. Dissertação de mestrado em história, UFPR, 2002. Neste trabalho, há uma ênfase da autora na análise da música de Carlos Lyra.

permitiria uma maior articulação em torno da questão dos movimentos sociais em audiovisual na década de 60 e na atualidade. Também ganharia maior relevo a questão das favelas, como um importante tema tanto para o CPC na década de 60 quanto para os atuais movimentos sociais atuantes nas favelas.

Agradecimentos

Neste trajeto, muitas pessoas foram imprescindíveis. Em primeiro lugar, meus pais (Cássia e Sebastião) e meus irmãos (Alessandra, Vinicius e meu cunhado quase irmão, Ronan), que sempre me impulsionaram para o estudo e para a leitura. Com eles e por causa deles, conheci literaturas e cinemas que mudaram os caminhos de vida.

Em São Paulo, agradeço as acaloradas discussões sobre o mundo e o cinema que tive e tenho com os amigos Marcela, Danilo, Luana, Gabriel, Edmar, Cláudia, Aline, Daniel, Dayan, enriquecendo as visões a partir de seus mais diversos pontos de vista: história, cinema, literatura, fotografia.

Dentro dos aprendizados práticos sobre a cultura brasileira, sou muito grato à Escola de Samba Tom Maior, ao Grupo Ô de Casa, ao Kolombolo e à Bateria Manda-Chuva pelos inúmeros saberes partilhados, em alto e bom som, sobre a cultura popular brasileira.

Nas trincheiras da história e do mercado de trabalho, agradeço a Daisy Perelmutter, que me deu o privilégio de participar do projeto de Memória Oral da Biblioteca Mário de Andrade e partilhou seus saberes e seu gosto pela História Oral. Também agradeço a Cássio Schubsky (*in memoriam*) todos os ensinamentos compartilhados durante os projetos de livros de memória institucional: as caminhadas pelo centro, os arquivos consultados sempre primeiramente pelas traças e, sobretudo, a paixão irremediável pela história.

Agradeço, especialmente, ao meu orientador Marcos Silva, pelo apoio permanente e pela sua disposição em partilhar seus saberes e experiências.

Agradeço à Lorena Vicini pelo apoio na preparação deste texto.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado, que possibilitou a conclusão do trabalho, a partir de setembro de 2009.

Agradeço, ainda, à minha companheira Marcela, por participar com o mesmo carinho dos bons e dos maus dias desta e de outras caminhadas.

Sumário

APRESENTAÇÃO	4
INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 O CPC DA UNE: DIÁLOGOS, LINGUAGENS E TENSÕES	16
1.1 UM LEQUE DE IDEIAS	17
1.2 REINVENTAR O BRASIL, RENOVAR A REVOLUÇÃO	25
1.3 “PROCURAMOS OUTRO DESCAMINHO”	29
1.4 A UM PASSANTE	36
1.5 QUEBRA A VASSOURINHA, VEM O CASSETETE.....	40
1.6 SEMEAR A CULTURA POPULAR: UNE-VOLANTE E OS CPCs	43
1.7 AS FAVELAS: ENTRE A POLÍTICA E A ARTE.....	48
1.8 COLETIVO DE CINEMA E FILME DE EPISÓDIOS	63
CAPÍTULO 2 HISTORICIDADES DE CINCO VEZES FAVELA (1962)	65
2.1 UM FAVELADO: A CIDADE VISTA DE BAIXO	66
2.2 ZÉ DA CACHORRA: FAVELA COMO LUGAR DA POLÍTICA	80
2.3 COURO DE GATO: VIOLÊNCIA, INFÂNCIA E CULTURA POPULAR.....	87
2.4 ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER: CULTURA POPULAR E POLÍTICA	93
2.5 PEDREIRA DE SÃO DIOGO: RESISTÊNCIA E ESPERANÇA.....	102
2.6 RECEPÇÃO FÍLMICA E MEMÓRIA: O CASO DE CINCO VEZES FAVELA.....	108
CAPÍTULO 3 MOVIMENTOS SOCIAIS EM AUDIOVISUAL (1990-2010).....	117
3.1 COLETIVOS, ONGS E OSCIPS	118
3.2 UM FILME PECULIAR	139
CAPÍTULO 4. 5X FAVELA, AGORA POR NÓS MESMOS (2010)	150
4.1 FONTE DE RENDA: ASSIMETRIAS COMPARTILHADAS	151
4.2 ARROZ COM FEIJÃO: HUMOR E QUEBRA DOS ESTEREÓTIPOS	160
4.3 CONCERTO PARA VIOLINO: ENSAIO PARA UMA ALTERNATIVA POLÍTICA	165
4.4 DEIXA VOAR: AS BARREIRAS IMAGINÁRIAS EM ZONAS DE CONFLITO	169
4.5 ACENDE A LUZ: COTIDIANO E ESPAÇO PÚBLICO NA FAVELA.....	173
4.6 MAIS UM FAVELA MOVIE?	180
CONCLUSÃO: DA GUERRA FRIA À FAIXA DE GAZA	193
ANEXOS	198
A. DOCUMENTOS DO ARQUIVO PÚBLICO DO RIO DE JANEIRO	199
B. ENTREVISTAS	202
C. SEQUÊNCIAS NARRATIVAS DE CINCO VEZES FAVELA (1962)	218
LISTA DE IMAGENS	220
FONTES	222
BIBLIOGRAFIA	231

Introdução

A análise dos filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela, agora por nós mesmos* (2010), proposta pelo presente trabalho, desenvolveu-se segundo algumas preocupações teóricas, metodológicas e temáticas pressupostas e postas à prova pela pesquisa.

O trajeto realizado pela dissertação implicou, em primeiro lugar, um posicionamento frente a um dos grandes temas discutidos pelos pesquisadores em história: a relação entre memória e história. Ao contrário da costumeira oposição entre memória e história, na qual a história – devidamente amparada na legitimidade científica fundada no século XIX – assume o papel de guardião da verdade sobre os equívocos cotidianos da memória, o trabalho pressupõe uma mediação não pelo crivo da verdade científica, mas pelo papel social que cada uma ocupa na articulação do passado.

Entendeu-se a memória como o conjunto de todas as expressões sobre o passado produzidas e compartilhadas pelos homens, grupos e classes, constituindo-se, como afirma Le Goff, em “um instrumento e um objeto de poder”⁵. De outro lado, ao se definir a história como campo do saber especializado, deve-se entendê-la como participante dessa disputa de poder pelo passado ou colocá-la em outro patamar? Ulpiano Menezes, destacou interessantes disputas de poder em torno da memória, mas distinguiu os conceitos de história e memória nos seguintes termos:

A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo *psico-social* de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz.⁶

Mas resta a dúvida sobre o fundamento da distinção, que, no fundo, orienta a escrita da história: o historiador estaria livre da operação ideológica, resguardado pela sua “forma intelectual de conhecimento”? Seu trabalho não seria também construção social, inscrita nos processos, no fundo, políticos e ideológicos, de constituição da identidade individual, coletiva e nacional?

Entende-se, portanto, a história como campo do saber, com operações particulares de produção, porém em constante relação – ora passivamente, ora criticamente – com as disputas políticas em torno da memória⁷.

⁵ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Ed. Unicamp, 2003, p. 422 e p. 470.

⁶ MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo: n° 34, 1992, p. 22.

⁷ SILVA, Marcos Antônio. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 70.

Cotidianamente as mais diferentes manifestações de memória relacionam-se em uma correlação de forças, na qual algumas memórias, feitas por historiadores ou não, são mais compartilhadas que outras, pela força ou pelo consentimento. Nos termos da teoria política de Gramsci, pode-se dizer que algumas proposições de memória hegemonomizam o preenchimento do passado (mas também do presente ou do futuro), o que implica ainda na elisão de outras possibilidades de memória não contempladas pela lembrança hegemônica. O conceito de *memória histórica*, sugerido pelas reflexões de Carlos Alberto Vesentini⁸ e largamente utilizado no trabalho, abarca esse ponto de contato problematizador entre a memória e a história. O conceito é um convite à reflexão sobre a condição historicamente situada dos historiadores e também sobre o seu papel crítico, em meio às disputas pela memória em nosso presente:

[...] por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido, com os temas dessa memória.⁹

O conceito de Vesentini, em diálogo explícito com as ideias de Gramsci, ao referir-se a uma “memória do vencedor” (hegemônica) e mencionar a sua imposição aos “especialistas preocupados com o passado”, compreende o trabalho do historiador não a partir da certeza científica do método e da técnica, mas a partir da dúvida, orientada pela necessidade de refletir sobre o passado “já dotado, preenchido”, respondendo criticamente a ele, expondo suas elisões, enfim, partindo do princípio de que o ofício do historiador é, antes de tudo, pensar sobre a construção do passado, porém não a partir de um ponto de vista neutro, hermeticamente estabelecido pela oposição entre sujeito/objeto. Sobre o assunto, Vesentini afirma: “não posso, simplesmente, aceitar a compartimentação e a divisão do trabalho que deram esse lugar e essa forma ao meu conhecer serem suficientes para projetar-me acima e além de agentes e suas práticas, dotando-me, com a armadura da ciência, de uma superioridade sobre aqueles”.¹⁰

Assim, a formulação de Vesentini destaca a importância do caráter situado do trabalho do

⁸ VESENTINI, C.A. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, out-dez, 1986. VESENTINI, Carlos A. DECCA, Edgar Salvatori de. A revolução do vencedor. **Contraponto** (Revista de Ciências Sociais do Centro de Estudos Noel Nutels), Ano I, n. 1, novembro/1976. VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo, Hucitec/História Social, 1997.

⁹ Apud. PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. **História**, v. 24, n. 2, Franca, 2005. VESENTINI, C. A. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, out-dez, 1986, p.104.

¹⁰ VESENTINI, op.cit., p. 15.

historiador, aproximando-se assim, a meu ver, dos trabalhos teóricos no campo da hermenêutica¹¹, como os de Gadamer e Paul Ricoeur, que, embora não mencionados nos livros e textos de Vesentini, tecem considerações críticas à objetividade na construção do conhecimento. Com o conceito de *fusão de horizontes* de Gadamer, passamos a nos concentrar no *diálogo* (expressão propositalmente recorrente ao longo da dissertação) entre diferentes pontos de vista, distanciando-nos de uma latente busca por uma *verdade única*, seja ela a verdade da razão, do método, da revolução ou do espírito absoluto:

[...] de fato, segundo Gadamer, se a condição de finitude do conhecimento histórico exclui todo sobrevoos, toda síntese final à maneira hegeliana, essa finitude não é tal que eu fique fechado num ponto de vista. Onde houver situação, haverá horizonte suscetível de se estreitar ou de se ampliar. Devemos a Gadamer essa ideia muito fecunda segundo a qual a comunicação a distância entre duas consciências diferentemente situadas faz-se em favor da fusão de seus horizontes, vale dizer, do recobrimento de suas visadas sobre o longínquo e sobre o aberto. Mais uma vez, é pressuposto um fator de distanciamento entre o próximo, o longínquo e o aberto. Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único.¹²

A *fusão de horizontes* visa ao reconhecimento das tensões e das diferenças em prol de um saber histórico que almeja não explicar *a verdade da História*, mas responder, da melhor maneira possível, ao mundo, às memórias e às histórias a que pertence. A partir dessas considerações, entendo a linguagem audiovisual¹³ como espaço oportuno de mediação das relações entre a política, a memória e a história. A linguagem audiovisual, atualmente, constitui-se como a linguagem contemporânea por excelência, sobretudo pela sua capacidade de mediar complexos e infindáveis diálogos sobre o mundo atual e o passado. Embora não seja interesse presente indagar sobre a historicidade dessa capacidade, cabe observar como a linguagem audiovisual tem mobilizado a discussão de temas públicos candentes – como o da segurança pública e das favelas – ou até mesmo o interesse dos alunos para os diversos temas da cultura escolar.¹⁴

A análise do audiovisual requer, em primeiro lugar, uma atenção acerca da estruturação da linguagem, articulando-a com o olhar situado do pesquisador e seu diálogo com diferentes pontos de vista sobre o mundo, a partir da interpretação das obras. Dessa maneira, passo a entender, ao longo da dissertação, a importância de buscar, de um lado, a estruturação própria da linguagem

¹¹ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988. GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. Petrópolis, Vozes, 1997. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, Ed. Unicamp, 2007.

¹² RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988, p. 41.

¹³ A referência ao audiovisual deve-se à tentativa de abarcar um conjunto de obras mais amplo que a produção de cinema, composto por vídeos, programas de TV, vídeos experimentais e, também, filmes exibidos no mercado cinematográfico.

¹⁴ BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. O cinema no ensino e na produção historiográfica. **Ensino de História: fundamentos e métodos**. São Paulo, Cortez, 2009. SILVA, Marcos Antônio & FONSECA, Selva Guimarães. **Ensinar história no século XXI: Em busca do tempo entendido**. São Paulo: Papirus, 2007.

audiovisual e, de outro, colocá-la em diálogo com a memória e a história, compondo um trabalho que se interessa pelas tramas das linguagens sem se inquietar por uma verdade única e latente a ser captada.

Respeitando essa escolha teórica da qual parto, procurei me amparar nas considerações de pesquisadores de cinema sobre a análise particular da estruturação da linguagem fílmica¹⁵. Advém dessas referências as minhas menções a aspectos técnicos da linguagem, como a observação de cada área da composição audiovisual (fotografia, montagem, trilha sonora etc.), o movimento de câmera (câmera na mão, fixa, plongé, contra-plongé), a distinção dos planos definidos pelos cortes de montagem (gerais, próximos, americano etc.) e das sequências (como unidades narrativas de um ou mais planos) etc. Também foram muito importantes as reflexões sobre a estruturação da linguagem audiovisual sob o olhar das ciências humanas¹⁶. Delas, são tributárias as minhas tentativas de ir além da identificação entre cinema e real¹⁷, procurando refletir sobre como os filmes constroem seus sentidos sobre o mundo. Para essa busca, tornou-se importante a identificação do foco narrativo¹⁸ do discurso audiovisual e a análise da maneira como a linguagem constroi e narra o passado¹⁹ e também o presente²⁰. Se, por um lado, é necessário preocupar-se com as especificidades da linguagem fílmica, por outro, é fundamental ir além dessas especificidades, ao colocar o filme em diálogo com o mundo ao qual faz parte, lembrando que, como afirma Merleau-Ponty, “um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles”²¹.

Em relação a essas posturas, associei ainda minha visão política do conhecimento histórico, inspirada em autores como Gramsci²², Walter Benjamin e nos autores do *History Workshop*²³. Sem

¹⁵ XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Cosac Naify, 2007. XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

¹⁶ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: história/cinema/ficção – um estudo de *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade). Tese de Doutorado, História-USP, 1996. CARDOSO, Maurício. **História e Cinema**: um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972). Dissertação de mestrado em História, USP, 2002. AGUIAR, Marco Alexandre de. **A disputa pela memória**: os filmes *Lamarca* e *O que é isso companheiro?* Tese de doutorado em História, Unesp, 2008.

¹⁷ Um interessante balanço dessa identificação foi feito por MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES et al.. **Escrituras da imagem**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2004.

¹⁸ A importante preocupação com o foco narrativo, destacada por Ismail Xavier em **Sertão Mar**, e também utilizada por Maurício Cardoso em seu estudo sobre o filme *São Bernardo*, foi usada durante a análise.

¹⁹ ROSENSTONE, Robert A. **El pasado em imágenes**: el desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Editorial Ariel, 1997.

²⁰ No caso de *5x favela, agora por nós mesmos*, estamos no terreno da memória sobre o tempo presente e da história imediata. LACOUTURE, Jean. A história imediata. GOFF, Le. **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilmes, 1983, p. 115.

²² GRAMSCI, Antônio. **Literatura e vida nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978. GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988.

ser gramsciano, como muitos trabalhos desejosos de uma fidelidade incondicional a seus conceitos, procurei me valer, sempre que necessário, de suas concepções de sociedade civil, sociedade política e opinião pública como balizas para se entender a dinâmica das disputas políticas dos movimentos sociais em meio ao mercado, ao Estado etc:

O que se chama de “opinião pública” está estreitamente ligado à hegemonia política, ou seja, é o ponto de contato entre a “sociedade civil” e a “sociedade política”, entre o consenso e a força [...] A opinião pública é o conteúdo político da vontade política pública, que poderia ser discordante: por isso existe luta pelo monopólio dos órgãos da opinião pública – jornais, partidos, parlamentos.²⁴

De Benjamin, buscou-se o ímpeto por uma história sempre em construção e disputa, construída em seus infindáveis “agoras”²⁵. Em suas palavras: “A história é objeto de uma construção, cujo lugar não é formado pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele saturado pelo *tempo-de-agora* [*Jetztzeit*]”²⁶. Também partilho das preocupações do autor pela composição de uma história perpassada pela chance de aberturas revolucionárias e pela atenção especial ao mundo da cultura e das classes populares, algo também bastante caro aos historiadores ligados ao *History Workshop*. Embora não concordando com as concepções teológicas e messiânicas de Benjamin – sempre tão polêmicas –, vejo no autor um esforço por uma história talhada pela beleza estética, pelo inconformismo e pelo desejo de auscultar na ação dos homens – sobretudo dos menos poderosos – outras possibilidades de mundo. Mesmo sem crer no messias ou na redenção, acredito que se pode compartilhar com Benjamin uma visão da história, na qual a arte e a cultura ocupem um lugar central.

Partindo desses pressupostos, abriram-se temas recorrentes ao longo do trabalho: a relação entre os movimentos sociais e o audiovisual, a cultura popular, a memória audiovisual hegemônica, a memória histórica do cinema brasileiro e a questão das favelas na década de 60 e na atualidade.

Em relação à cultura popular, buscou-se um alargamento do debate, buscando entender a discussão da cultura popular no CPC da UNE dentro de reflexões mais amplas acerca da cultura popular e da identidade nacional, instaladas no País desde o século XIX e durante o século XX. O conceito de cultura popular relacionado ao CPC é frequentemente circunscrito a um certo

²³ O livro, citado a seguir, é uma coletânea de artigos do grupo de pesquisas criado em 1966 no Ruskin College. A experiência dialogou com a tradição de pesquisa de E. P. Thompson sobre as classes populares e com revistas de esquerda, como a **Past and Present**. Josep Fontana, no prefácio do livro, afirma: “Los redactores definían su socialismo como ‘ni profético, ni exclusivo y, por descontado, nada dogmático’. Era lo que determinaba su preocupación ‘por la gente común del pasado, su vida y su trabajo, su pensamiento y su individualidad, a la vez que por el contexto y las causas que conformaron su experiencia de clase’”. SAMUEL, RAPHAEL (org.). **Historia Popular y Teoría Socialista**. Barcelona, Editorial Critica, 1984 [1ª edição inglesa 1981].

²⁴ GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, vol. 3. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007, p. 265.

²⁵ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito de história**. São Paulo, Boitempo, 2005. BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1994. BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo, Editora UFMG/Imesp, 2007.

²⁶ LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses Sobre o conceito de história**. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 119.

oportunismo político derivado de leituras apressadas do *Anteprojeto ao Manifesto do CPC*.²⁷ Sem pretender ignorar a perspectiva política de esquerda vislumbrada pelo CPC da UNE, é necessário salientar que ela é parte do debate, mas não o seu elemento único, como demonstrado ao longo do capítulo 1. Nessa perspectiva, embora reconhecendo a importância das diversas estratégias políticas de esquerda presentes no CPC da UNE, procuramos vê-lo como um órgão cultural diversificado, produtor de pesquisas e reflexões sobre a cultura popular brasileira, em constante diálogo com movimentos anteriores (como o Modernismo) e com o patrimônio cultural brasileiro: músicas, ritmos, saberes, encenações etc.

Em relação à temática das favelas, procuramos entender a memória sobre a vida nas favelas como um espaço de atuação política construído pelos diversos setores da sociedade. Sem restringir a questão das favelas a um problema específico atinente apenas aos moradores dessas localidades, procuramos vê-la de maneira ampliada, na década de 60 e nos dias de hoje, no bojo das disputas políticas e culturais locais, nacionais e internacionais, como salienta Mike Davis em *Planeta Favela*:

O contraste com a década de 60 é dramático: há quarenta anos a guerra ideológica entre os dois grandes blocos da Guerra Fria gerou ideias para abolir a pobreza do mundo e reabrigar os favelados que disputavam entre si. Com seus *sputniks* triunfantes e mísseis balísticos intercontinentais, a União Soviética ainda era um modelo plausível de industrialização velocíssima pela indústria pesada e pelos planos quinquenais. Por outro lado, o governo Kennedy diagnosticou oficialmente as revoluções do Terceiro Mundo como ‘doenças da modernização’ e receitou, além dos boinas-verdes e dos B-52, reformas agrárias ambiciosas e programas habitacionais. [...] Mas a terra prometida da década de 60 não surge mais nos mapas neoliberais do futuro. [...] A população favelada, de acordo com o UN-Habitat, cresce hoje espantosos 25 milhões de pessoas por ano. [...] De fato, a *pobreza periurbana* – sinistro mundo humano ao mesmo tempo bastante isolado da solidariedade de subsistência do campo e desconectado da vida política e cultural da cidade tradicional – é a nova face radical da desigualdade. A orla urbana é uma zona de exílio, uma nova Babilônia. [...] Mas se o urbanismo informal transforma-se em beco sem saída, os pobres não se revoltarão? As grandes favelas, como temia Disraeli em 1871, e preocupava-se Kennedy em 1961, não são apenas vulcões à espera de explodir? Ou será que a impiedosa competição darwinista, quando um número cada vez maior de pobres compete pelos mesmos restos informais, gera em vez disso uma violência comunitária que se aniquila a si mesma como forma ainda mais elevada de “involução urbana”? Até que ponto o proletariado informal possui o mais potente dos talismãs marxistas, a “ação histórica”? [...] Até dentro de uma só cidade, a população favelada pode apresentar uma variedade enlouquecedora de reações à privação e à negligência estruturais, que vão das Igrejas carismáticas e cultos proféticos às milícias étnicas, gangues de rua, ONGs neoliberais e movimentos sociais revolucionários. No entanto, não há um tema monolítico nem uma tendência unilateral na favela global, ainda sim há uma miríade de atos de resistência... o futuro da solidariedade humana depende da recusa combativa dos

²⁷ Publicado como artigo: ESTEVAM, Carlos. Por uma arte popular revolucionária. **Movimento**, mai. 1962. Reproduzido em: ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

O trecho é imprescindível para se introduzir os caminhos que optamos por seguir nas páginas seguintes, ao não enclausurar a questão das favelas, vendo-a como um nicho cinematográfico entre outros. Tentou-se investigar, assim, nas diferentes historicidades (1962 e 2010) os sentidos políticos inscritos nas construções cinematográficas sobre a questão das favelas, certamente não restritos às telas dos cinemas.

Também destacamos a memória histórica do cinema brasileiro e suas opções políticas, tanto na sua escrita (como *memória histórica* sobre os filmes) como nas suas estratégias de preservação e conservação, ao privilegiar uns filmes em detrimento de outros. No caso de *Cinco vezes favela*, esse processo torna-se emblemático, particularmente na sangria do filme, ao tratá-lo como um repositório de curtas, restaurando apenas dois episódios, a saber, *Couro de Gato* e *Pedreira de São Diogo*, algo discutido com mais detalhe no fim do capítulo 2. Também buscamos identificar os projetos cinematográficos de Eduardo Coutinho – *Cabra marcado para morrer* – e de Cacá Diegues, na produção de *5x favela, agora por nós mesmos*, como releituras audiovisuais atualizadoras da memória do cinema do CPC da UNE, possibilitando, inclusive, algumas vias alternativas à memória histórica instituída pela historiografia²⁹, pois os filmes não são agentes passivos e também influem no processo.

A última grande questão, que termina por costurar as anteriores, refere-se à relação dos movimentos sociais com o audiovisual. Com isso, a estética cinematográfica é também recortada por um outro ponto de vista, a indagar o lugar político ocupado, entendendo-o como parte integrante de uma militância político-cultural. Ao longo do trabalho, há, de um lado, uma tentativa de demarcação da diversidade ideológica e estética entre os movimentos sociais ligados ao audiovisual e, de outro, uma sugestão de um recorte da história do cinema brasileiro que aponte para as peculiaridades dessa produção cinematográfica, produzida, desde a década de 60, no turbilhão das lutas sociais, sejam elas no seio estudantil, no meio operário ou nas favelas. Da comparação entre os movimentos sociais da década de 60 e os atuais, surgem aflições político-ideológicas de nosso tempo: como se situar em relação à transformação social e à revolução? Como lidar com as questões mercadológicas? Quais são os espaços centrais da luta política em tempos de virtualidade exacerbada e de uma explosão da linguagem audiovisual em múltiplos meios? Nesse sentido, a memória, o cinema e a política entrecruzam-se incessantemente sem perder as questões próprias de cada campo.

²⁸ DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 199-201.

²⁹ Outra memorização do CPC alternativa à depreciação instituída na memória histórica pode ser evidenciada na fantasia sobre o CPC feita pela Mangueira no desfile de Carnaval de 2011, que lembrou a passagem de Nelson do Cavaquinho pelo CPC, algo pouco destacado na memória histórica.

No capítulo 1, investigou-se, inicialmente, o universo de relações políticas, culturais e estéticas em que se localizou a experiência do CPC da UNE, com bastante ênfase em alguns elementos pouco lembrados pela historiografia. Procurou-se colocar em relevo as ações políticas e culturais, com a análise das ações de rua e das obras artísticas dos participantes da experiência. No fim do capítulo, há uma análise da abordagem da questão das favelas pelas obras do CPC e uma discussão sobre a constituição dos movimentos sociais em audiovisual na década de 60.

No capítulo 2 foi realizada uma análise de cada um dos episódios do filme *Cinco vezes favela* em frequente conexão com as questões já apresentadas no capítulo anterior. Em seguida, há um balanço acerca da memória histórica sobre o filme. Por fim, procurou-se apontar alguns trabalhos de memória discordantes dessa memória hegemônica sobre o filme, que são, na verdade, os filmes *Cabra marcado para morrer* e *5x favela, agora por nós mesmos*. Ambos conseguem ultrapassar o binômio nostalgia/descarte para realizarem trabalhos de memória *atualizadores*.

No capítulo 3, como introdução à discussão do filme *5x favela, agora por nós mesmos*, realizou-se, inicialmente, um balanço da produção audiovisual desenvolvida no período neoliberal e um mapeamento de alguns movimentos sociais em audiovisual. Em seguida, a análise restringiu-se aos movimentos sociais ligados à *ideologia da favela* e ao *empreendedorismo social* e, mais especificamente, à atuação audiovisual de cada uma das entidades participantes do filme analisado. No fim do capítulo, há uma discussão sobre as características de produção e as estratégias de execução do projeto *5x favela, agora por nós mesmos*.

O capítulo 4 foi dedicado à análise de cada um dos episódios de *5x favela, agora por nós mesmos*. Em seguida, há um balanço da recepção do filme na imprensa internacional, nacional e nos, cada vez mais presentes, blogs dedicados ao cinema brasileiro. No fim, realizou-se um balanço crítico comparativo sobre a constante presença do tema das favelas no cinema.

Capítulo 1. O CPC DA UNE: diálogos, linguagens e tensões

APRESENTADOR – O CPC esteve em todas. O CPC não teve mãos a medir. Maior que a fila do feijão, maior que a fila do arroz, era a fila na porta do CPC. Fila pedindo peça. Peça para comício, peça pra caminhão, peça pra camponês. (De um lado, mil caras na fila. Do outro, mil outros caras.) [...]

FILA 2 – Queria uma peça sobre reforma agrária.

APRESENTADOR – Você é camponês?

FILA 2 – Não, sou da prefeitura. Do serviço de parques e jardins. Não podia ter uma peça dizendo que a gente pode plantar feijão nas praças?

APRESENTADOR – (apontando outro grupo do CPC) Corre ali que eles fazem uma pra você.³⁰

Figura 1 Capa da *Revista Movimento*, número 2, de maio de 1962, com imagem do episódio “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman. (CEDEM-UNESP)

³⁰ Auto do Relatório. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, pp. 7-8.

1.1. Um leque de ideias

No dia 12 de setembro de 1962, em artigo no jornal *O Metropolitano*, Arnaldo Jabor pergunta: “O que é o CPC, afinal de contas?”³¹. A dúvida vinha à tona após quase um ano de funcionamento oficial e às vésperas de um grande evento, o I Festival de Cultura Popular. A sua resposta, entretanto, é reticente: “Em primeiro lugar, é uma entidade em formação ainda. Lutando contra pressões de homens e da realidade. Contra as dificuldades naturais de uma experiência totalmente inédita em nosso panorama cultural”³². Mas inédita em quais sentidos?

Algumas referências indicam a fundação do CPC da UNE em agosto de 1961, data em que teriam recebido a primeira dotação orçamentária³³. Outros trabalhos identificam a origem do movimento a partir do início do mandato do primeiro diretor executivo, Carlos Estevam, em dezembro de 1961³⁴. Em nosso trabalho, como iremos argumentar ao longo do texto, optamos por reconhecer a origem do CPC a partir da montagem e apresentação da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, em cartaz de julho de 1960 a fevereiro de 1961. Desde então, o grupo fundador do CPC já articula ações, textos e participa ativamente das discussões sobre a cultura popular.

Como solo comum ao movimento, encontrava-se o desejo difuso de “levar cultura ao povo”, resultante do contato diversificado dos integrantes com um vasto conjunto de teorias e experiências. Do Partido Comunista do Brasil (nome utilizado até agosto 1961, depois passou a ser Partido Comunista Brasileiro) ressoavam as formulações oficiais da Internacional Comunista e do próprio partido. A declaração de março de 1958 e a resolução do V Congresso de 1960 embasavam uma mudança na atuação política do PCB, em direção a amplas alianças em prol das reformas democrático-burguesas. A atuação dos CPCs desenrola-se sob essa renovação da política oficial. Por outro lado, são muito importantes as discussões partidárias mais arejadas, isto é, menos ligadas à ortodoxia do partido, como as realizadas pela revista *Estudos Sociais* e pelo *Comitê Cultural do PCB*³⁵, experiências com as quais Vianinha e Leon Hirszman entraram em contato³⁶.

Dos católicos de esquerda (da Juventude Universitária Católica e da Ação Popular),

³¹ JABOR, Arnaldo. Roteiro. *O Metropolitano*. 12 set. 1962.

³² Idem.

³³ Cf. VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil-versão brasileira* (1962). Dissertação (mestrado em história). Universidade Federal de Uberlândia, 2005.

³⁴ GARCIA, Miliandre. “Do Arena ao CPC”: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Dissertação de mestrado em História. Universidade Federal do Paraná, 2002.

³⁵ O trabalho indicado a seguir, embora não mencione a participação de Leon Hirszman e Vianinha, é importante por destacar a existência de experiências pecebistas para além da ortodoxia partidária. ARIAS, Santiane. *A Revista Estudos Sociais e a experiência de um marxismo criador*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Universidade de Campinas, 2003.

³⁶ Um depoimento sobre a relação entre CPC e PCB poder ser encontrado em: Marcos Jaimovich. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). *CPC, uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 331.

hegemônicos no movimento estudantil do início dos anos 60, somava-se uma influência importante dos padres operários franceses, representados pela presença de Frei Cardonnel e Lebreton no Brasil, como afirma Carlos Diegues:

“[...] surgiu no Brasil um dominicano francês chamado Frei Tomás Cardonnel, que vinha com toda a inspiração dos padres operários franceses – aquela politização da Igreja francesa que abriu a cabeça da gente nessa direção... a possibilidade de teorização da cultura popular.”³⁷

Além da presença dos religiosos, havia o livro *Cristianismo hoje*³⁸, bastante conhecido no meio estudantil, contendo textos de Cardonnel, Henrique Vaz e Herbert José de Souza. Outra referência para as discussões da cultura popular advinha da Revolução Chinesa e das ideias de Mao Tse-Tung, lembrado pelo seu argumento em nome da proletarianização³⁹.

Do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), advinha um arcabouço de formulações sobre o marxismo e a revolução brasileira. O substrato teórico para a articulação do conceito de alienação⁴⁰ nas discussões é, talvez, a maior marca do ISEB nas experiências de cultura popular da década de 60, como se pode perceber em um trecho do livro *A questão da universidade*, de Álvaro Vieira Pinto, endereçado aos estudantes:

Como era frequentada, na sua imensa maioria, por estudantes enviados pelas famílias abastadas, o ensino alienador das realidades do País, que recebiam, pouco mal lhes fazia, uma vez que seu papel social já se achava pré-determinado pela sua posição de classe que iriam futuramente ocupar. Deste modo, a alienação de que a universidade até há pouco era o principal foco irradiante não só se explicava pela sua situação no contexto social, como não podia ser curada pelas exigências eventualmente partidas de alguns reduzidos grupos de alunos menos favorecidos. Fabricar doutores era a sua natural e única função, cumprindo-a a contento. A universidade não era motivo de reclamações, porque os poucos que a procuravam sabiam antecipadamente que nela conseguiriam entrar e encontrariam o ensino que os habilitariam ao que desejavam ser.⁴¹

Na década de 60, o ensino superior ainda era bastante restrito, mas as discussões em torno da reforma universitária colocariam o problema do acesso à universidade cada vez mais em pauta. Para se ter ideia, segundo números do *Anuário Estatístico do Brasil*, o ensino superior possuía 98.892 alunos matriculados em cursos de graduação em 1961 e 107.509 em 1962⁴², em uma população estimada em 75.271.000 em 1962⁴³, ou seja, 0,14% da população estava presente na

³⁷ Depoimento de Carlos Diegues. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 38.

³⁸ CARDONNEL, Tomás et al.. **Cristianismo hoje**. São Paulo, Editora Universitária, s/d.

³⁹ Cf. ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963. SILVA, Antônio Ozaí. **História das tendências no Brasil** (origens, cisões e propostas). São Paulo, Proposta Editorial, s/d, p. 90.

⁴⁰ Sobre o conceito de alienação do ISEB, cf. TOLEDO, Caio Navarro. A alienação como conceito central (Parte 2, capítulo1). In: **ISEB: fábrica de ideologias**. São Paulo, Ática, 1978. Para um exemplo das relações entre o ISEB e o movimento estudantil, cf. Filosofia em curso no ISEB. **O Metropolitano**, 30 abr. 1961.

⁴¹ PINTO, Álvaro Vieira. **A questão da universidade**. Rio de Janeiro, Editora Universitária, s/d, p. 15.

⁴² BRASIL. **Anuário estatístico do Brasil**. IBGE. vols. 22 - 23.

⁴³ BRASIL, op.cit., v.23

universidade. Com base nesses números, o *Auto dos 99%* do CPC da UNE terminou por arredondar para menos o número de pessoas fora das universidades brasileiras.

Já entre os militantes da Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (ORM-Polop), criada em 1961, a experiência do CPC ganhava força como estratégia de “frente única”, em apoio às ações da vanguarda revolucionária⁴⁴. Nos textos e nas publicações estudantis, o olhar atento em relação aos desdobramentos da Revolução Cubana pairava sobre todas as correntes políticas⁴⁵. A revolução estava próxima, geograficamente e historicamente, como demonstra o editorial do jornal *O Metropolitano* de 23 de abril de 1961, publicado pouco depois do ataque à Baía dos Porcos:

[...] o problema da Revolução Cubana não é um problema cubano, mas latinoamericano. Os cubanos do Uruguai, da Venezuela, da Colômbia, do Peru, do Chile, da Argentina, do Brasil, de toda a América Latina têm hoje em Havana, independente de suas crenças políticas, mas sempre em nome de sua emancipação, a capital da resistência.

Restava saber qual o caminho trilhar: se o preconizado pelo PCB, por meio das alianças com os setores da burguesia nacional comprometidos com as reformas estruturais, cuja criação da Frente de Libertação Nacional (FLN), em outubro de 1961, é uma expressão: “sob a liderança dos governadores Mauro Borges (Goiás) e Leonel Brizola (Rio Grande do Sul), a FLN aglutina membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), Partido Social Democrático (PSD), entidades estudantis, sindicais, etc.”.⁴⁶ Ou, em outra direção, um caminho mais curto, da revolução imediata, capitaneada pelo partido de vanguarda. A Polop criticava o reformismo do PCB e preconizava a adoção de um “Programa Socialista para o Brasil”. Essa ideias, ao lado de outras formulações, estiveram presentes não só no periódico *Política Operária*, mas também na diversidade ideológica encontrada nas páginas de *O Metropolitano*⁴⁷. Embasando as discussões dos diversos grupos estavam textos e citações de Marx, Lênin, Trotsky, Mao Tse-Tung, Lukács⁴⁸, Sartre⁴⁹. José Guilherme Merquior cita interessante trecho de *Literatura e revolução*, de Trotsky:

Não é verdade que nós olhemos como nova e revolucionária apenas a arte que fale do trabalhador, e é tolice dizer que nós exigimos do poeta que ele descreva inevitavelmente uma chaminé de fábrica [...] Seria infantil pensar que toda classe pode criar inteira e plenamente a sua própria arte de dentro de si mesma [...] por meio de corporações ou círculos artísticos fechados, ou pela Organização de

⁴⁴ Cf. CPC: frente única estudantil. *Política Operária*. out. 1962.

⁴⁵ Cf. Problemas do Mundo Contemporâneo, *Movimento*, n. 8, fev. 1963.

⁴⁶ SEGATTO, José Antônio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995, p. 142.

⁴⁷ Um desses artigos é: Sobre o reformismo. *O Metropolitano*. 10 out. 1962. Na reportagem, o autor critica duramente as resoluções do V Congresso do PCB e a sua aposta na aliança com a burguesia nacional.

⁴⁸ LUCKÁCS, Georg. A significação presente no realismo crítico. *O Metropolitano*. 5 set. 1962.

⁴⁹ Hoje e amanhã e o teatro. *Movimento*, n. 2, mai. 1962.

Outro campo compartilhado de discussões eram as diferentes posições em torno da dependência econômica dos países da América Latina, decisivas para se formular os posicionamentos acerca da revolução brasileira. Entre o desenvolvimentismo da Comissão Econômica para América Latina e Caribe (Cepal) ⁵¹, com ressonância sobre Celso Furtado e o governo Goulart, e o etapismo do PCB, preconizado pela revolução democrático-burguesa, encontrava-se as teorizações mais à esquerda de Rui Mauro Marini ⁵² e de André G. Frank:

Fica claro que para Celso Furtado “pré-revolução” [referência ao livro *A Pré-Revolução Brasileira*, Fundo de Cultura, 1962] é “prevenir revolução”... a questão que legitimamente se coloca é: o que, realmente, está atrás de sua conclusão – e com ela da SUDENE, do Plano Trienal e da Aliança para o Progresso? ⁵³

Podia-se encontrar no CPC, além das diferentes referências teóricas socialistas e das discussões de economia política, um erudito leque de conhecimentos sobre tradições e práticas culturais brasileiras e mundiais. Ferreira Gullar ⁵⁴, antes de ingressar no CPC, já era um importante nome da cultura brasileira e da poesia concretista. E mesmo no CPC, Gullar não deixará de refletir sobre o concretismo, como no artigo “Situação do Desenho Industrial” ⁵⁵. Carlos Estevam, em entrevista recente ⁵⁶, afirmou provocativamente que o CPC “ganhou” o Ferreira Gullar para a cultura popular:

“Ferreira Gullar era um caso típico daquele negócio do impacto do CPC. O que era o Ferreira Gullar antes do CPC? O que o senhor Ferreira Gullar? Ele era uma pessoa que trabalhava no *Jornal do Brasil* e estava ligado ao movimento concretista [...] Nós tínhamos um desprezo profundo por aquilo. E como é que ele saiu do movimento concretista e passou a ser do CPC? É porque ele foi ganho. Não conseguiu dizer não para o CPC, porque, politicamente, ele era uma pessoa esclarecida, apesar de estar numa linha de atividade artística que não tinha nada a ver com o CPC. Era uma sofisticação estética para lá de refinada, extraordinariamente refinada.”

Carlos Diegues, Miguel Borges e Marcos de Farias já tinham os olhos voltados para o cinema mundial e para a situação da arte no Brasil pelo menos desde 1957, juntamente com Glauber Rocha:

Em 1957-58, eu, Miguel Borges, Carlos Diegues, David E. Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro de Andrade (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete

⁵⁰ Literatura e Revolução. **O Metropolitano**, 12 set. 1962.

⁵¹ A Conferência Educação e Desenvolvimento da Cepal é discutida na reportagem: Sociólogo dos EUA estuda nacionalismo no Brasil. **O Metropolitano**, 7 mai. 1961.

⁵² MARINI, Rui Mauro Capitalismo, socialismo e subdesenvolvimento. **O Metropolitano**, 1961.

⁵³ FRANK, André G. A contra-revolução de Celso Furtado. **Movimento**, n. 4, mai. 1963.

⁵⁴ Movimento neoconcreto. **O Metropolitano**, 6 abr. 1959.

⁵⁵ **Movimento**, n. 7, nov. 1962.

⁵⁶ ESTEVAM Carlos. Projeto Memória do Movimento Estudantil. Depoimento concedido em entrevista em 13 jun. 2005. Disponível em: www.mme.org.br. Acesso em: 15/09/2009.

para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a esses cineastas. Detestávamos Rubem Biáfora, achávamos Alex Viany sectário e Paulo Emílio Salles Gomes alienado.⁵⁷

Uma boa parte desse debate, a partir de 1959, ganhou as páginas de *O Metropolitano* e de *Movimento*. Os cineclubes na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) e na Universidade do Brasil também tiveram importância decisiva, juntamente com as sessões e mostras no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como afirma Cacá Diegues:

“[...] porque havia uma malícia que se dizia que a gente gostava dos filmes um do outro porque éramos amigos, quando, na verdade, era exatamente o contrário. Nós éramos amigos porque gostávamos dos filmes um do outro. Nós fizemos... Paulo César fez *Caminhos*, Glauber fez *Pátio*, *Cruz na Praça*, eu fiz *Domingo*, Marcos de Farias fez *O Maquinista*. Foram esses curtas-metragens, mais as sessões regulares do Museu de Arte Moderna aqui no Rio que fizeram com que a gente se aproximasse uns dos outros. Porque eu era da PUC, Leon e Marcos eram da, na época, Universidade do Brasil. Joaquim estava estudando fora, Glauber morava na Bahia. Foi isso que nos aglutinou, foram os filmes uns dos outros, por causa desses filmes nós nos tornamos amigos.”⁵⁸

Acompanhava-se, com atenção, além do cinema brasileiro, os filmes e textos de Pasolini⁵⁹, as obras da *Nouvelle Vague*, os trabalhos do cinema independente americano de John Cassavetes⁶⁰ e o cinema polonês de Jerzy Kawalerowicz e Wajda⁶¹.

Na área da literatura e do teatro, publicava-se textos e críticas sobre Ibsen, Albert Camus⁶² e lançava-se contos inéditos de estreantes, como João Ubaldo Ribeiro⁶³, e de autores experientes, como João Guimarães Rosa⁶⁴. Na música, não se pode esquecer que Carlos Lyra foi formado na tradição do violão clássico antes de ir com o seu violão para o CPC, levando também tradições musicais outras, tais como uma rica influência musical americana, como analisou detalhadamente Miliandre Garcia:

Carlos Lyra procurou demarcar as “fronteiras” entre a bossa-nova e o jazz e não menosprezou as influências, necessárias até certo ponto, do gênero norte-americano. Demarcar “fronteiras” significava para o compositor aceitar o diálogo

⁵⁷ ROCHA, Glauber. Cinema Novo 62. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 50.

⁵⁸ O depoimento de Carlos Diegues foi concedido no documentário **MARCOS FARIAS: Olhar de um cineasta**. Produtora: independente. Local de produção: Florianópolis. Dir. César Cavalcanti, 2007.

⁵⁹ PASOLINI, Pier Paolo. Cinema e figuras de estilo literário. **O Metropolitano**. 19 set. 1962.

⁶⁰ JORDAN, René. Cinema Livre nos Estados Unidos. **Movimento**, n. 5, set. 1961.

⁶¹ JABOR, Arnaldo. Cinema Polonês. **O Metropolitano**. 26 set. 1962. TOEPLITZ, Jerzy. Cinema Polonês. **O Metropolitano**. 17 out. 1962.

⁶² CAMUS, Albert. O artista e a sua época. **O Metropolitano**. 12 set. 1962. Os comentários de Roberto Pontual, tradutor do texto, são importantes: “suas formulações, muitas vezes prejudicadas por um romantismo para o qual Camus tendia em sua ideia de revolução, servem sempre como testemunho dos mais valiosos para a lúcida focalização do problema arte e participação.”

⁶³ RIBEIRO, João Ubaldo. Josefina. **Movimento**, n. 3, jun. 1962.

⁶⁴ ROSA, João Guimarães. Nada e a nossa condição. **Movimento**, n. 5, set. 1962.

com estilos e gêneros musicais exteriores à música popular brasileira, entre os quais a música erudita e principalmente o jazz, desde que tal diálogo contribuísse para enriquecer, e não descaracterizar a canção nacional.⁶⁵

E, em relação às práticas culturais brasileiras, Sérgio Cabral intermediou uma ponte com a cultura do samba dos morros cariocas: Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola ainda não estavam no cânone mais elevado da música brasileira quando começaram a tocar nos festivais do CPC:

Você já ouviu um maracatu? Um côco? Um samba de roda? Um partido alto? Uma modinha? É claro que não. O que você ouviu é que todos ouvem: twist, rock-and-roll, chá-chá-chá e até samba. Mas não o samba brasileiro, carioca, o samba de Ismael Silva, de Cartola, de Geraldo Pereira e de Nelson Cavaquinho, nomes que, possivelmente, 90% da nossa juventude nunca ouviram falar.⁶⁶

Também decisivas são as experiências teatrais do Teatro Paulista do Estudante e do Teatro de Arena, bem mais lembradas quando se discute os diálogos culturais envolvidos na criação dos CPCs⁶⁷.

Sinteticamente, pode-se afirmar que o CPC da UNE é uma espécie de intersecção entre dois grandes campos maiores de debate, mobilizados nos anos 50 e no início dos anos 60 no Brasil. De um lado, a “revolução brasileira”, com diferentes respostas ao debate maior da Guerra Fria e da revolução. De outro, a “cultura popular”, aspecto central de um novo arranjo das forças políticas e culturais, algo muito mais complexo que uma mera sobreposição da política sobre a arte.

Ambos os campos, se vistos como ideias homogêneas, a serem preenchidas como emblemas de uma época, tornam-se incompreensíveis, na medida em que eles se configuram, antes de mais nada, como lugares onde discurso e ação se articularam.

Em íntima relação com esses campos, é necessário destacar o papel desempenhado pela Guerra Fria no desenvolvimento dessas disputas de hegemonia cultural e política, travadas dentro de um importante momento de rearticulação do domínio exercido pelos EUA na América Latina, após o impacto da Revolução Cubana:

Nessa política cultural, apostou-se na estratégia de envolver a intelectualidade numa espécie de nomeação da diferença, numa estratégia que recuperava, especialmente, valores éticos e morais que se constituíam como os mais legítimos, ou os mais virtuosos. Na guerra psicológica traçada pelo governo norte-americano, houve um incentivo programado de participação da *intelligentia* no esforço de uma nova construção cultural e política que pressupunha uma expansão salvaguardada na crença de que, portadores da verdadeira virtude, caberia a eles, os

⁶⁵ GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 108.

⁶⁶ CABRAL, Sérgio. O colonialismo musical. **O Metropolitano**, 19 set. 1962.

⁶⁷ Cf. GARCIA, op. cit; BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, Papirus, 1984. BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, Edusp, 1997. RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000. VIEIRA, Thaís Leão. **Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE)**: Nacionalismo e militância política em Brasil-Versão Brasileira (1962). Dissertação de mestrado em História, UFU, 2005.

norte-americanos, preservar os caminhos da virtude cívica e dos princípios de política da humanidade... O intercâmbio de intelectuais não alinhados com a causa soviética, ou melhor, críticos a ela, era um dos pontos altos da chamada Cultural War.⁶⁸

Essa dimensão da política mundial não escapou ao movimento estudantil da época⁶⁹: a resposta aos dispositivos⁷⁰ mobilizados pelos EUA veio por meio de seus periódicos, que se caracterizaram como um importante veículo de disputa política⁷¹.

Após a Revolução Cubana, a adoção de uma nova e refinada política de disputa ideológica pelo governo Kennedy não chegou a convencer o movimento estudantil, como demonstra a nota do jornal *O Metropolitano* sobre uma manifestação da *Cultural War*⁷² americana: uma saudação feita pelo Serviço de Divulgação e Relações Culturais dos EUA, de uma marchinha exaltando a “Aliança para o Progresso”:

A “Aliança para o Progresso” é quem patrocinou, pelo *O Globo*, a campanha de divisão do movimento estudantil e tem tentado também a divisão do movimento operário, com o “congresso de operários democratas”. Há pouco tempo tentou comprar os melhores elementos do Cinema Novo brasileiro. Agora, invade a música popular.⁷³

Em artigo publicado às vésperas das eleições de outubro⁷⁴, Paulo Francis evidenciava outra direção da ofensiva americana:

MAC [Movimento Anticomunista], IBAD [Instituto Brasileiro de Ação Democrática], Frente da Juventude Democrática, Ação Democrática Popular, Ação Democrática Parlamentar etc., são todos a mesma coisa: entidades fundadas e financiadas com o dinheiro do Fundo do Trigo para armar o golpe pelo voto, com o espantalho comunista sendo brandido para justificá-lo. Essas forças retrógradas desistiram do golpe militar, recurso que lhes falhou, em última análise, em 1954, 1955 e 1961.⁷⁵

As verbas do Acordo do Fundo do Trigo entre Brasil e EUA seriam, ainda, cruciais para catalisar politicamente e viabilizar economicamente a política de remoção de favelas preconizada pela criação da Companhia de Habitação Popular do Estado da Guanabara (COHAB-GB) pelo governo Lacerda (1960-1965), algo a ser discutido com mais detalhe adiante, na análise das obras

⁶⁸ CANCELLI, Elizabeth. **O Brasil e os outros: estranhamento, humilhação, memória e política.** Tese de Livre-docência, apresentada ao Departamento de História da USP, 2008, p. 75.

⁶⁹ Kennedy: nova política? **O Metropolitano**, 19 mar. 1961. Queremos aliança para o progresso. **O Metropolitano**, 14 abr. 1962.

⁷⁰ Remessa de lucros: as provas da terrível pressão americana. **O Metropolitano**, 5 set. 1962. Do capital estrangeiro. **O Metropolitano**, 5 set. 1962. Aliança para o progresso ou ameaça para o progresso? **Movimento**, n.3, jun. 1962. Plano Bohan: humorismo com a miséria. **Movimento**, n. 3, jun. 1962.

⁷¹ DREIFUSS, René Armand. **1964: a conquista do Estado, ação política, poder e golpe de classe.** Petrópolis, Vozes, 2008, p. 299-308.

⁷² A expressão é analisada por CANCELLI, Elizabeth. A crise dos alienados e o *revival* da intolerância. op.cit.

⁷³ Progresso da Aliança: já requisitaram samba. **O Metropolitano**, 12 de set. de 1962.

⁷⁴ Eleições parlamentares, municipais e estaduais realizadas em todo o Brasil no dia 7 de outubro de 1962.

⁷⁵ FRANCIS, Paulo. O destino das inversões do IBAD. **O Metropolitano**, 12 de set. 1962.

do CPC da UNE sobre as favelas. De qualquer maneira, com pesados recursos dos EUA, buscava-se afastar não só a “ameaça comunista”, mas também as classes populares das áreas centrais e da Zona Sul do, então, Estado da Guanabara. De remoção em remoção, as promessas de melhoria das condições de vida serviram apenas para se transferir, cada vez mais, a favela para as margens da cidade.

1.2. Reinventar o Brasil, renovar a revolução

Passo importante para todos esses debates foi dado pela peça *Eles não usam black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri, programada para encerrar as atividades de um Teatro de Arena em processo de falência. No entanto, a peça obteve um sucesso inesperado. Ao abordar os dramas pessoais e políticos de uma família de operários, discutindo o conflito entre o pai grevista e o filho fura greve; o texto ganhou o interesse do público e deu nova vida à dramaturgia brasileira. O Teatro de Arena mudava o foco de criação e lançava a sua atenção para as lutas sociais e políticas do país.

Muitos trabalhos compreendem a peça como um marco na elaboração dos temas brasileiros, num período de domínio de montagens estrangeiras⁷⁶. Contudo, é difícil dizer que até então não tínhamos uma dramaturgia e uma arte enfronhada nos temas nacionais, pois até mesmo os trabalhos de Oduvaldo Vianna⁷⁷, pai de Vianinha, já manifestavam esse interesse pelos temas brasileiros e pelo uso da linguagem do homem comum, algo que nos remete também aos artistas ligados à Semana de 22. Não é por acaso que Vianinha reconhece a força, ao mesmo tempo, popular, brasileira e universal de *Macunaíma*, no texto *O artista diante da realidade (um relatório)*:

É, ao contrário, a redescoberta, em termos de língua, de estética, de ciência – de tudo. Mário de Andrade é o primeiro grande representante de uma literatura de metrópole – ardendo e queimando, falando vivo e novo. *Macunaíma* – o herói sem caráter – é a fantasia da alienação. *Macunaíma* é pobre para o mundo – o mundo é rico –, em cada coisa existe um mistério – que precisa ser penetrado, que precisa a cada momento ser redescoberto.⁷⁸

Ferreira Gullar, em *Cultura posta em questão*, também insere os movimentos de cultura popular nessa trajetória histórica:

Era hora de nos voltarmos para dentro de nosso próprio país e de procurarmos captar-lhe a imagem verdadeira. E os modernistas, então, ergueram uma imagem antilusa do Brasil, fundada no que sabiam do índio e do país enquanto realidade geográfica, étnica e lendária [...]. Assim surgia um Brasil verde-amarelo, sem preconceitos, descalço, preguiçoso, sem-vergonha, cujo herói típico é *Macunaíma*, o “herói sem nenhum caráter”. Um Brasil otimista e superficial, sem problemas que um pouco de cachaca, samba e cafuné não resolvessem. Mas era, apesar de tudo, um passo adiante do “não verás nenhum país como esse”, de Bilac e do Conde de Afonso Celso. E havia, naqueles intelectuais desabusados, o propósito sincero de reencontrar-se com a realidade, que já não era para eles uma dimensão fora do mundo, mas a realidade nacional mesma, geográfica e étnica: antropológica. Quarenta anos depois redescobrimos o país. Já não agora meia dúzia de jovens das metrópoles a querer rivalizar com a Europa carregada de tradições, remexendo nos

⁷⁶ Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, Papirus, 1984. MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro, Record, 2000.

⁷⁷ Sobre o teatro de seu pai, Vianinha centra-se na crítica ao conteúdo de classe, pois, para o autor, teatro brasileiro torna-se teatro politizado (à esquerda): “O teatro brasileiro de então – de Joraci Camargo e Oduvaldo – era contrário a isto tudo. Era um teatro dirigido exatamente a uma pequena burguesia... Os valores que informam estas peças são de cerceamento do indomável poder criador que a necessidade exige do homem brasileiro.” VIANA FILHO, Oduvaldo. *O artista diante da realidade (um relatório)*. In: **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 75.

⁷⁸ VIANA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 74.

igarapés e pensando em Paris. Pelo contrário, são agora 25 milhões de nordestinos que começam a falar pela voz dos seus líderes e a nos revelar o que há por trás das rendas do Ceará, dos candomblés da Bahia; que gente viaja nos líricos trenzinhos caipiras e nos navios-gaiola; que vida vive o homem da Amazônia. Nada tem de pitoresco o Brasil que hoje redescobrimos [...] Nosso herói típico é Pedro Teixeira, morto a tiro na Paraíba por lutar pela reforma agrária.”⁷⁹

Nesse momento, o que parecia, de fato, inédito, tanto na dramaturgia quanto no interesse do público, era a ânsia pela construção de uma nova política cultural de esquerda no país, que, pouco a pouco, tornar-se-ia fortemente contra-hegemônica, conjugando a pesquisa sobre a cultura brasileira e as classes subalternas, sob a perspectiva dos projetos de revolução socialista. Assim, o Arena salvara-se da falência e abria um caminho sem volta para muitos de seus membros, que se perguntavam: como construir uma política cultural de esquerda? A resposta eles não tinham, mas rapidamente perceberam os limites do Teatro de Arena, pois, como dizia a tão citada frase de Vianinha, não dava para “ser porta-voz das massas num teatro de cento e cinquenta lugares”⁸⁰.

Aspecto importante para essa construção são as reflexões e peças do próprio Vianinha, membro do Teatro de Arena e autor de *Chapetuba Futebol Clube* (1959). Em 1959, sua peça estreia no Arena, abordando os conflitos políticos e econômicos entrelaçados à paixão pelo futebol⁸¹. De atualidade impressionante, a peça foi remontada em 2009, na reabertura do Teatro de Arena⁸². De um lado, a trama traduz o futebol como uma experiência socialmente compartilhada no Brasil, lugar de encontro entre diferentes concepções de brasilidade. De outro, há uma inquietação, um distanciamento, traduzido numa narrativa que politiza incessantemente o universo popular: a denúncia das negociatas, das vendas de resultado e da deterioração do futebol como experiência coletiva e cultural.

Juntas, essas duas peças – *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube* - iniciavam, assim, uma radicalização de duas tendências já existentes na cultura brasileira. Por um lado, ampliavam os limites da cultura popular, explorados pela Semana de 22 e por outros artistas dedicados às várias pesquisas sobre a cultura popular⁸³. Por outro, renovavam uma politização

⁷⁹ GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão** [1ª Edição: 1964], **Vanguarda e subdesenvolvimento** [1ª Edição: 1976]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006, p. 102-103.

⁸⁰ VIANA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC (originalmente publicado em *Movimento*, outubro de 1962). In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 93.

⁸¹ Tema também tratado no roteiro cinematográfico de Oswald de Andrade, chamado “Perigo Negro”. In: FERREIRA, Antonio Celso. **Eldorado errante: ficção e história no Marco Zero de Andrade**. Doutorado em História, FFLCH-USP, São Paulo, 1992.

⁸² Créditos da montagem de 2009: Espetáculo: “Chapetuba Futebol Clube”. Texto: Oduvaldo Vianna Filho. Direção: José Renato. Cenário e figurino: José Carlos Serroni e Telumi Hellen. Elenco: Fábio Pinheiro, Pedro Monticelli, Fernando Prata, Flávio Kena, Luiz Fernando Albertoni, Fernanda Sanches, João Ribeiro, Emerson Natividade, Vinicius Meloni e Álvaro Gomes. Trilha Sonora: Aline Meyer. Iluminação: Mauro Martorelli.

⁸³ A elisão do samba nascente nas pesquisas de Mário de Andrade será, curiosamente, um aspecto da cultura brasileira bastante desenvolvido pelas pesquisas e ações do CPC: “O silêncio de Mário de Andrade sobre o nascimento do samba e de outros gêneros musicais de mercado continua a ser um tema à espera de maior debate... Uma hipótese preliminar, a ser investigada, é de que tais sambistas desenvolviam uma modernidade à parte, da qual alguns dos outros modernos

artística de esquerda já existente (basta citar alguns nomes de artistas declaradamente de esquerda, como Di Cavalcanti, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado⁸⁴), ao passarem a articular, mais sistematicamente, a estruturação de coletivos político-culturais.

Com essas duas peças, e mais *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, o Arena, localizado em São Paulo, dirigiu-se ao Rio de Janeiro no final de 1959 para realizar uma temporada de apresentações. Nesse período, crescem os conflitos entre seus membros, insatisfeitos com o raio de atuação política do grupo ou com a organização empresarial comandada por José Renato. Chico de Assis foi o primeiro a sair:

“Era o ponto inicial de uma diáspora dos elementos principais do Arena, buscando realizar suas ideias em campos diferenciados. Quem puxou o cordão da gradativa fuga da “casa paterna” do Zé Renato fui eu. Durante a temporada de *Revolução na América do Sul* do Boal – eu tinha sido assistente do Zé Renato e era o autor das canções em parceria com Geny Marcondes – saí do grupo de Arena.”⁸⁵

Vianinha, no texto *Alienação e Irresponsabilidade*, critica a gestão pouco democrática do grupo, comandada empresarialmente por José Renato. No entanto, no mesmo texto, também manifesta inquietações mais amplas sobre o sentido político-cultural de sua atuação. Caracteriza peças como *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba Futebol Clube* como irresponsáveis, pois apenas “problematizaram a existência dos espectadores, sem nenhuma outra ponderação”⁸⁶. Ainda sem uma definição clara dos seus objetivos, Vianinha defende a necessidade de um artista preocupado em refletir sobre o conteúdo político de sua função social:

Quero deixar bem claro que a posição que tenho não é a de deixar o teatro para trabalhar politicamente – para tirar petróleo, para ser deputado –, isto me parece a mesma posição anárquica de Modigliani feita noutro sentido – conteúdo superando forma. Não. O que eu quero é ser artista mesmo. Com todas as responsabilidades culturais que se implicam nesse termo... no sentido do desenvolvimento cultural do homem para o domínio de sua história.⁸⁷

O racha no Teatro de Arena, ocorrido ao fim da temporada, em setembro de 1960, é frequentemente visto sob o âmbito dos debates internos do próprio grupo⁸⁸. Contudo, igualmente

(eruditos?) evitavam se aproximar.” SILVA, Marcos. Cultura como patrimônio popular (perspectivas de Câmara Cascudo). **Projeto História**, São Paulo, n. 33, dez. 2006, p. 198.

⁸⁴ Sobre atuação próxima ao PCB de escritores (Jorge Amado, Graciliano e a coleção *Romances do Povo* da Ed. Vitória) e outros artistas, na música (Nora Ney, Jorge Goulart, Mário Lago), artes plásticas (Di Cavalcanti, Portinari, Mário Gruber, Carlos Scliar, Vasco Prado Luís Saia), arquitetura (Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas), ver o recente trabalho: RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo, Editora Unesp, 2010, p. 62-69.

⁸⁵ ASSIS, Chico de. A “mais-valia”: pensando num mundo melhor. In: MICHALSKI, Yan (org.). **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**: v. 1. Rio de Janeiro, Edições Muro, 2001, p. 213.

⁸⁶ VIANA FILHO, Oduvaldo. *Alienação e Irresponsabilidade*. (originalmente publicado em *Movimento*, outubro de 1962). In: **Vianinha**: teatro, televisão e política. São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 60.

⁸⁷ VIANA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 58.

⁸⁸ Cf. BERLINCK, Manoel Tosta. **O centro popular de cultura da UNE**. Campinas, Papirus, 1984. MORAES, Dênis de. **Vianinha**: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro, Record, 2000.

importantes são os desdobramentos da Revolução Cubana em 1959, e os seus efeitos determinantes no acirramento político, ideológico e cultural do período. Os textos de Vianinha, escritos nesse momento, externam preocupações e posições compartilhadas por todo um grupo de jovens intelectuais de esquerda, presentes em vários lugares: no Teatro de Arena, na UNE, no jornal *O Metropolitano* da União Municipal dos Estudantes do Rio de Janeiro (UME-RJ), no ISEB, no PCB, JUC etc. Embora as respostas pudessem ser diferentes, todos eles se perguntavam como contribuir para se fazer uma revolução no Brasil, assim como ocorrera em Cuba.

Nessa perspectiva, a experiência dos CPCs ultrapassa a mera aplicação de receitas políticas para a (e por meio da) cultura. Peças, filmes, músicas e periódicos atuam em constante interação com o poder, pois formulam e desafiam consensos, promovem pressões, pautam ou escondem questões políticas e também dependem de recursos (estatais ou privados). Assim, podemos perguntar de que maneira os CPCs pensaram o mundo a que pertenceram, sem nos prendermos ao movimento pendular que separa arte e política, como se fossem atribuições humanas não intercambiantes.

1.3. “Procuramos outro descaminho”⁸⁹

Nesse clima de inquietação por transformação social, Chico de Assis (já desligado do Arena), Vianinha (em um período de crise, mas ainda no Arena), Miguel Borges, Carlos Estevam e Leon Hirszman se articulam, no primeiro semestre de 1960, para a montagem da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. O elenco foi formado por atores do Arena (como Hugo Carvana e Joel Barcelos) e do Teatro Jovem, e o cenário de 15 metros de altura foi desenvolvido por alunos de arquitetura da Universidade do Brasil, local onde ocorreram as apresentações.

Realizada como um esforço para abrir novas perspectivas de atuação cultural, a peça pode ser compreendida como o estatuto de fundação do CPC, caso necessitemos de uma origem, algo reforçado por Leon Hirszman e citado pelo livro *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*:

“Em relação ao processo que desencadearia a cultura popular, [...] foi a experiência da *mais-valia* [...] (que encaminhou a discussão) no sentido programático da realização de filmes [...] foi aí que se viu uma grande diferença, a disparidade que veio a dar no Cinema Novo [...]. A conquista do métier, do savoir-faire, da capacidade de realização, era de certa forma o principal – junto à denúncia social, a tentativa de compreensão da realidade sócio-política etc. [...] Mas não era uma coisa que correspondesse a uma unidade de caráter ideológico. Com relação ao cinema, era o fazer e ocupar um espaço vazio enorme [...]. Uma das grandes qualidades do Cinema Novo, artisticamente, foi que ele não propôs nenhum projeto de ordem ideológica [...], quer dizer, não simplificou, assumiu a complexidade e a adversidade de suas posições, e a partir daí tentou crescer. Um crescimento que não tinha direção no sentido de uma proposta ideológica.”⁹⁰

Mais do que qualquer outro documento ou texto teórico escrito sobre o CPC, é a peça que define o programa mínimo do movimento, pois foi a partir dela que o CPC foi estruturado e pensado. Como diferença essencial em relação às peças do Arena, está a opção pelo humor e a maior influência de elementos do teatro de revista. Apresentavam-se, de um lado, as ideias de Marx sob o ponto de vista da realidade brasileira e, de outro, inseria-se um diálogo entre as linguagens do teatro, da música e do audiovisual, com os slides montados por Leon Hirszman.

Carlos Estevam (recém-formado em filosofia e assistente de Álvaro Vieira Pinto no ISEB) foi convidado para participar da montagem, contribuindo com a realização de uma consultoria sobre os conceitos marxistas e na elaboração de slides e gráficos, projetados juntamente com as encenações, o que não quer dizer que os outros participantes da peça – Vianinha, Miguel Borges, Leon Hirszman – desconhecessem absolutamente os conceitos marxistas⁹¹.

⁸⁹ Trecho de abertura da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, citado a seguir. Cf. VIANA FILHO, Oduvaldo. **Teatro de Oduvaldo Viana Filho**: v. 1. MICHALSKI, Yan (org.). Rio de Janeiro, Ilha, 1981.

⁹⁰ Apud. BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica** (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro). São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 148-149.

⁹¹ A apropriação de citações de Marx estão presentes em muitos textos. Por exemplo, ver: DIEGUES, Carlos Formas de agir e alienação. **O Metropolitano**. 1º nov. 1959.

A peça deve ser encarada como uma obra de arte, e não como um tratado filosófico e conceitual, o que abriria margem para uma avaliação do grau de fidelidade ao conceito de Marx. Seria até difícil fazer uma avaliação sob esses parâmetros, pois não teríamos como confrontar, sem mediações, linguagens tão diferentes, como teatro e a economia política.

Talvez a confusão conceitual mais visível seria a recorrente apresentação de lucro e mais-valia como sinônimos⁹², o que não causa, porém, maiores consequências teatrais. Como elogio a peça, pode-se destacar a solução inteligente de uma feira imaginária onde, ao invés do dinheiro, usa-se o tempo de trabalho para comprar as mercadorias, tabeladas de acordo com o tempo de trabalho socialmente necessário para produzi-las. Esse recurso deixa bem evidente a diferença entre o valor pago pelo trabalho (como mercadoria, entre outras) e o valor gerado pelo trabalho na esfera da produção. Entretanto, sobram lacunas e dúvidas, que poderiam inclusive levar o espectador a buscar a leitura do próprio Marx para solucioná-las.

O interessante é notar como uma obra de humor sobre a mais-valia ficou oito meses em cartaz na Arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, na Urca, com capacidade para 1.800 pessoas. Se vista como manifestação de um desejo de saber, mais do que propriamente um rigor do saber, tem-se uma dimensão mais positiva de seu alcance. No início da peça, há uma apresentação que funciona como uma espécie de manifesto, com princípios e objetivos comuns do grupo recém formado. Podemos lê-la, hoje, como uma manifestação de algumas características que, posteriormente, caracterizariam o CPC:

Atenção! Vai começar a função!
Não será o melhor espetáculo da Terra,
Pobre de terra como ainda será.
Mas:
Não faremos chorar porque o croquete sobrou,
Rir não faremos porque o croquete faltou.
Queremos cantar o que sabemos,
Apesar de pouco sabermos;
Queremos fazer vocês rirem
Da graça que ninguém tem.
Titio e titia não brigarão,
Nenhuma Dona Maria vai chorar;
Titio, titia, Dona Maria
Estão cansados de brigar,
Desistiram de chorar.
Estão todos na rua pensando como chegamos até aqui
Com sono, língua de fora, camisa poída e a vontade deitando.
Só nos velhos palcos se choram, se brigam
Os deslembados que a vida é gastada na rua
Com jornal, promissória, remédio, trator,

⁹² Sobre a confusão desses dois conceitos, Leandro Konder comenta: “Frequentemente se confunde mais-valia com o lucro. Mas o lucro, segundo Marx é apenas uma parte da mais-valia. De acordo com a análise econômica marxista, a mais-valia abrange não só o lucro do capitalista como também o dinheiro que ele é obrigado a reservar para o funcionamento e desenvolvimento do seu negócio, além de todas as espécies de juros ou de rendas que a propriedade permita auferir.” KONDER, Leandro. **Marx**: vida e obra. São Paulo, Expressão Popular, 1998, p. 137.

Porta-avião, saudade, gravata, salsicha, canhão.
 Procuramos outro descaminho
 Mesmo enterrado, sem graça, raivudo
 Para deixar de chorar porque o pinico furou,
 Pneu estourou, cometa tem rabo, vovó não gosta de nabo.
 Somos poucos: eu, eu, Abreu, Romeu, Tadeu, Dirceu
 Edivirges Seixas Dosório.
 José não veio com dor na espinha,
 André faltou porque deflorou a vizinha.
 Então é fazer papeis a mão-cheia:
 Mudo de roupa sou bom, sou mal, sou gago,
 Sou quatro, mocinho, fico na fila.
 ATENÇÃO! Vai começar a função!
 Não será o melhor espetáculo da Terra!
 Mas será do melhor de todos nós.⁹³

Como estrutura geral, a peça possui dois grupos: um é o dos capitalistas, nomeados como C1, C2, C3, C4; o outro é o dos desgraçados, nomeados como D1, D2, D3, D4. Há um coro de cada grupo, responsável por demarcar posicionamentos gerais de cada grupo-classe. Podemos ler a peça dividindo-a em nove blocos narrativos: 1º) Apresenta-se a reificação do trabalho e o caráter coercitivo de sua venda, frente ao coro dos capitalistas deslegitimando os trabalhadores⁹⁴; 2º) Crítica ao mito liberal do *self made man*, com a história de superação do C2, contando como subiu na vida com seu próprio esforço⁹⁵; 3º) Realização, pelos capitalistas, do concurso de homem mais feliz do país. D2 ganha, mas morre antes de utilizar seu prêmio (uma viagem aos EUA)⁹⁶; 4º) Quando D3 pergunta por que existe lucro, ele é cooptado com uma viagem aos EUA com uma acompanhante⁹⁷; 5º) Desamparado e sem resposta sobre o lucro, D4 decide se suicidar, mas percebe que até mesmo a morte é uma mercadoria. Depois, ao ver dois barbeiros tentando cobrar mais caro um do outro, aprende que o lucro é algo socialmente determinado, e não uma “trapaça”⁹⁸; 6º) D4 faz a experiência do fetichismo, numa situação cômica que diferencia valor de uso e valor. Para isso, tenta comprar um carro de luxo com uma carta de sua mãe⁹⁹; 7º) D4 assiste a um Congresso de Economia, onde os velhos economistas são criticados por um moço, chamado por D4 de Karlão¹⁰⁰; 8º) D4 leva D1 a uma feira imaginária onde a forma equivalente geral seria não o dinheiro, mas o tempo de trabalho necessário para se produzir a mercadoria. D1, então, vê a diferença entre o valor gerado pelo seu trabalho e o valor pago pelo seu trabalho no mercado¹⁰¹; 9º) Capitalistas conversam, C3 mostra desconhecer o que é mais-valia. Discutem com D4, que descobriu a mais-

⁹³ VIANA FILHO, Oduvaldo. **Teatro de Oduvaldo Viana Filho**: v. 1. MICHALSKI, Yan (org.). Rio de Janeiro, Ilha, 1981, p. 224-225.

⁹⁴ Ibid., p. 225-230.

⁹⁵ Ibid., p. 230-232.

⁹⁶ Ibid., p. 238-246.

⁹⁷ Ibid., p. 246-249.

⁹⁸ Ibid., p. 249-254.

⁹⁹ Ibid., p. 254-260.

¹⁰⁰ Ibid., p. 260-266.

¹⁰¹ Ibid., p. 267-273.

valia. Ele é preso. D1 faz greve e D4 é solto¹⁰². No epílogo, D1 e D4 estão felizes e animados, ao entenderem melhor o funcionamento do mundo das mercadorias.

O enorme público, que assistiu à peça entre julho de 1960 e fevereiro de 1961, era composto, em sua maioria, de jovens universitários, já familiarizados ou próximos dessas ideias. A peça colocou em debate a questão da cultura popular e do teatro político, gerando diferentes reações e propostas. No artigo “Cultura Popular”, César Guimarães enaltece o crescimento de diversos grupos empenhados na cultura popular, mas critica a peça:

Como exemplo do que ainda não é cultura popular, temos a ideia de arte dirigida às massas, tentada em certas experiências teatrais. Basta lembrar, por exemplo, o esforço do Teatro de Arena para apresentar “Eles não usam Black-Tie”, uma peça decididamente devotada a chocar aqueles que usam “black-tie”. Em plano mais avançado a tentativa do espetáculo didático, com “A mais-valia vai acabar”, perde-se na simplificação e na generalização. Não se trata de que “a mais-valia no Brasil é diferente”, como observou, de modo divertido, alguém que criticava o grupo, mas do fato de que não cabe levar teorias às massas para que elas aprendam, mas, ao seu nível cultural, fazer surgir o cerne de seu problema no conjunto dos muitos problemas que elas vivem. Trata-se menos de trabalhar para as massas do que com e nas massas.¹⁰³

Sua concepção, amparada nas ideias de Frei Cardonnel sobre a cultura popular, alertavam para a importância de um maior diálogo e contato com as massas. Em outra direção, Carlos Estevam Martins, no artigo “Teatro Popular depois de um bilhete”¹⁰⁴ apresenta uma concepção diferente, amparada em uma noção de “povo” como “conjunto daqueles indivíduos a quem a classe dirigente dirige”. Nessa concepção, teatro popular seria um projeto cultural voltado para a “extinção da dominação do povo”:

Se o definimos pelo que lhe falta, pelo seu defeito, ou seja, a não-posse do poder, é óbvio que a positividade do povo está na prática da negatividade que o suprime enquanto tal, que o nega em sua negação e o restitui para si.

Tal formulação está, certamente, carregada de uma leitura hegeliana que lhe permite distinguir entre povo fenomênico e povo essencial, tal como analisou Marilena Chauí¹⁰⁵, baseando-se no *Anteprojeto ao Manifesto do CPC*¹⁰⁶, também redigido por Estevam. Assim, ele insere o povo (como ente coletivo, manifestação do espírito) dentro de um processo dialético de auto-negação,

¹⁰² Ibid., p. 273-276.

¹⁰³ GUIMARÃES, César. Cultura Popular. **O Metropolitano**, 5 fev. 1961.

¹⁰⁴ MARTINS, Carlos Estevam. Teatro Popular depois de um bilhete. **O Metropolitano**. 12 de mar. de 1961.

¹⁰⁵ “Ao povo, o *Manifesto* [sic] reserva uma definição, uma diferenciação interna e uma missão. É definido como o 'novo na história'; diferencia-se em povo 'fenomênico' (alienado, passivo, rude, tosco, imediatista, distraído vitalmente) e povo 'essencial' (consciente, ativo, cultivado, comunitário); sua missão é a 'passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade' quando puder ser 'o autor politizado da pólis' criado pela vanguarda político-cultural”. CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 86.

¹⁰⁶ Publicado como artigo: ESTEVAM, Carlos. Por uma arte popular revolucionária. **Movimento**, mai. 1962. Reproduzido em: ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

visando a revolução, momento em que o povo não seria mais povo, pois teria alcançado o poder. Chauí levou às últimas consequências a crítica dos pressupostos filosóficos que informam os textos de boa parte da intelectualidade brasileira, da qual Estevam é apenas um dos representantes:

Como fazemos? Apelando para ideias de vazio, atraso, tardio, desigual, imaturo, importado. Assim, a impressão deixada por grande parte dos textos é a de uma concepção demiúrgica da história do Brasil, as interpretações oscilando na escolha do *demos ourgoi* que ora é o estado (e há um hegelianismo latente), ora é o empresariado (e a sombra de Schumpeter paira sobre a letra dos textos), ora deveria ter sido o proletariado (e a alma de Lênin reflete o esplendor do ocaso). Essa concepção demiúrgica permite determinar de antemão o indeterminado e faz com que a luta de classes, sempre presente na análise dos melhores intérpretes, não chega a assumir a dimensão que lhe é própria, isto é, a da efetuação das relações históricas.¹⁰⁷

Sem pretender adentrar no debate filosófico, o que nos parece mais instigante é procurar responder de que modo essas ideias de Estevam se articularam com os campos de debates do período, e como elas se relacionaram com a prática política e cultural dele e dos outros participantes do movimento.

Na esfera da estratégia política, a conceituação de Estevam, apesar de polêmica, permite-lhe permanecer nesse ambiente de discussão da cultura popular, convivendo e construindo projetos com outras concepções de esquerda e de cultura popular, como a formulada por César Guimarães, certamente de grande reverberação entre os militantes culturais próximos à JUC, como Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, entre outros. Temos como exemplo, em consonância com a posição de Guimarães e em oposição a Estevam, o texto “O que é cultura popular” do CPC de Belo Horizonte, apresentado ao I Encontro Nacional de Alfabetização e Cultura Popular: “o movimento de cultura popular começa a surgir no Brasil, como reivindicação, para se opor ao tipo de cultura que serve apenas à classe dominante. E, ao mesmo tempo, um movimento que elabore com o povo (e não para o povo) uma cultura autêntica e livre.”¹⁰⁸

Outra vertente da discussão é a de Vianinha (já fora do Arena desde setembro de 1960) e de Leon Hirszman, que discutem, nesse momento, suas concepções no âmbito do Comitê Cultural do PCB. Sem resultar numa definição muito específica sobre o que fazer, a experiência permite um contato importante entre os dois jovens e os demais integrantes do Comitê e os redatores da revista *Estudos Sociais*¹⁰⁹.

No entanto, no início de 1961, a mais forte agenda para a cultura popular era preconizada

¹⁰⁷ CHAUI, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro, Paz e Terra/CEDEC, 1978, p. 30.

¹⁰⁸ Apud. FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 85.

¹⁰⁹ Sobre a revista, ver a dissertação de mestrado: ARIAS, Santiane. **A Revista Estudos Sociais e a experiência de um marxismo criador**. Dissertação de mestrado em Sociologia, UNICAMP, 2003.

pelo Movimento de Cultura Popular (MCP)¹¹⁰, ligado à prefeitura do Recife (gestão de Miguel Arraes) e, posteriormente, ao governo do Estado:

Em Recife, e a seguir em Pernambuco, as forças populares e democráticas lograram se fazer representar nos postos chave do governo e da administração. A ocorrência dessa conquista, alcançada através do esforço organizado das massas populares, criou novas condições que se traduzem na possibilidade do movimento de cultura popular ser financiado por recursos públicos e ser apoiado pelos poderes públicos. Tal fato é praticamente inexistente no resto do país, onde, via de regra, os movimentos de cultura popular encontram, como condições adversas a sua existência e ao seu funcionamento, a hostilidade do poder público e a ausência de dotações orçamentárias para fins de cultura popular.¹¹¹

Foi nesse período que Néelson Xavier¹¹², ator do Arena, também abandonou o grupo e viajou para Pernambuco para ingressar no MCP, tal era o fascínio que o trabalho da instituição desencadeava no campo da cultura popular e da revolução brasileira. Data também desse período uma série de conferências realizadas no ISEB, com massiva presença do movimento estudantil. Estevam comenta, em depoimento, a importância do MCP para a concepção do CPC da UNE:

“Uma das influências marcantes foi do MCP, porque eles tinham feito umas conferências no ISEB sobre o MCP e nós fomos lá assistir. O ISEB, então, acabou se ligando ao CPC, quando proporcionou esta oportunidade de conhecermos coisas que estavam acontecendo pelo Brasil [...] Só aí nós ficávamos muito distantes do MCP, que era uma unidade da Secretaria de Educação da Prefeitura de Recife. Eles, lá, não tinham o problema do financiamento, eram funcionários públicos trabalhando. O CPC foi o contrário. Foi uma iniciativa da sociedade, não tinha obrigação nenhuma com o Estado, a não ser o fato de usar o prédio da UNE, que também era uma entidade da sociedade que tinha – essa sim – verbas do poder público.”¹¹³

Como projeto de cultura popular, a proposta do MCP priorizava o trabalho de alfabetização associado ao teatro, viabilizando-se no âmbito estatal, mais especificamente pela gestão de Arraes na Prefeitura de Recife.

Esses diferentes projetos e concepções de cultura popular traduziram-se não somente no CPC da UNE em geral, mas também na diversidade presente nos episódios do filme *Cinco vezes favela*. Como explica Diegues, houve uma preocupação em contemplar essa diversidade na escolha dos participantes:

“A ideia do filme foi dele [Leon Hirszman], o formato foi ele que criou. E na hora de escolher os diretores, a escolha foi meio política. Tinha um cara do Partido Comunista. Tinha um cara da PUC, que era eu. Um cara não sei de onde... Havia uma distribuição. Eu não sei dizer exatamente porque Marcos Farias e Miguel Borges foram escolhidos, mas eu, realmente, era o representante da PUC. Havia

¹¹⁰ Cf. ALENCAR, Miguel Newton de Arraes. Que é o MCP?. **Arte em Revista**, n. 3, mar. 1980.

¹¹¹ Plano de ação para 1963 (documento do MCP). In: FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60**. Rio de Janeiro, Graal, 1983, p. 90.

¹¹² MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 109.

¹¹³ Depoimento de Carlos Estevam. BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.79-80.

uma política nessa escolha dos diretores.”¹¹⁴

Essas discussões em torno da cultura popular se avolumaram após a mobilização em torno da peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*. Na busca de um maior embasamento para as discussões, o grupo organiza um seminário de filosofia, ministrado pelo Prof. José Américo Motta Pessanha, no Auditório da UNE na Praia do Flamengo, para 800 pessoas. Era o início de um longo e crescente relacionamento com a UNE, iniciado por Vianinha. A consolidação desse contato veio, após o curso, com a cessão de uma sala de dez metros nos fundos do Auditório da UNE. A data de fundação (março de 1961), especificada no *Relatório do CPC*¹¹⁵, possivelmente é uma alusão a esse momento de organização das primeiras atividades do CPC da UNE.

¹¹⁴ Leon, o CPC e *Cinco vezes favela*. Vídeo inserido nos “Extras” do DVD **Eles não usam Black-tie/Pedreira de São Diogo**. Distribuidora: Vídeo Filmes. Ano: 2007.

¹¹⁵ BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

1.4. A um passante

Uma das primeiras ações do grupo, senão a primeira, tem íntima relação com a invasão da Baía dos Porcos por contra-revolucionários cubanos patrocinados pelos EUA¹¹⁶. Momento delicado, pois os movimentos sociais pareciam assistir a mais um capítulo da ação do imperialismo norte-americano sobre a América Latina. Estimulados por essa tarefa fundamental, de se contrapor ao imperialismo e de apoiar a Revolução Cubana, Vianinha, Armando Costa e Carlos Fontoura escreveram *Patria o muerte* e foram para as ruas implementar uma das mais interessantes propostas saídas do campo de discussão da cultura popular: o teatro de rua.

Ação importante, seja como intervenção urbana no cotidiano da cidade ou como tentativa de disputa cultural pela informação, num momento de grande capilaridade do rádio e de um, ainda tímido, crescimento da influência da televisão. Se formos, hoje, aferir o alcance do teatro de rua no contexto atual, em termos de informação para as massas tomarem o poder, sobrarão apenas frustração e ressentimento. Porém, o valor da experiência aloja-se naquilo que legou de patrimônio cultural, como uma experiência que tem sido reinventada e recriada por diversos grupos de cultura popular da atualidade.

Graças à importante coletânea de textos de Vianinha, organizada por Fernando Peixoto, podemos acessar o seu escrito “Teatro de rua”¹¹⁷. O pequeno artigo, sem data definida, procurava enfrentar os impasses inerentes à ação nas ruas: a dificuldade de locais apropriados, o amadorismo dos atores (sem grandes técnicas corporais e de voz) e o público flutuante (dificuldade de envolvimento com a peça e de aprofundamento dos temas). Como solução, defende a continuidade das tentativas, procurando aprimorar os elementos cênicos, além de ampliar a presença de forças populares e culturais no espaço público. Parte importante dessa estratégia passava pela reinvenção da tradição satírica do teatro brasileiro:

O CPC da UNE resolveu-se inicialmente pela revista, procurando reavivar e manter uma tradição de sátira impiedosa, de crítica de costumes – espetáculos com quadros isolados, com uma ligação dinâmica que permita a permanente chamada de atenção do público, com música, poesia e as formas mais variadas que permitam sempre uma mudança no tom do espetáculo. Esta adaptação às condições objetivas nos parece fundamental em todo o tipo de realização de trabalho de cultura popular.¹¹⁸

Em contraste com a formulação de Estevam, citada anteriormente, calcada em uma análise filosófica do assunto e pobre em análise empírica, o texto de Vianinha fixa-se na reflexão sobre as

¹¹⁶ De Marti a Tiradentes vitória foi de Cuba. **O Metropolitano**, 23 abr. 1961. A reportagem trata das manifestações em apoio a Cuba na América Latina.

¹¹⁷ VIANA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Rua. In: **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

¹¹⁸ VIANA FILHO, Oduvaldo. Op. cit., p. 98.

primeiras experiências de embate e procura ensaiar algumas perspectivas, porém dentro do espaço possível, bem delimitado pelas dificuldades. É nesse caminho que são escritas outras peças de rua, como *Não tem imperialismo no Brasil* (Augusto Boal), *O Petróleo ficou nosso* (Armando Costa), *Petróleo e Guerra na Argélia* (Carlos Estevam) ou *Auto do Cassetete* (equipe de redação)¹¹⁹. Destacaremos *Não tem imperialismo no Brasil* para ser analisada com maior cuidado.

Não tem imperialismo no Brasil é uma peça de estrutura simples, discutida e adaptada pelo Seminário de Dramaturgia do CPC. A peça foi, originalmente, publicada no número 1 do novo projeto editorial da revista *Movimento*, lançado em março de 1962. O texto deve ser interpretado dentro de suas referências próprias, tendo-se em mente o mundo aberto pela sua narrativa. E que mundo é esse? Sem dúvida, o mundo da Guerra Fria, transplantado para o cotidiano de dois homens brasileiros comuns, conversando. Amigos de trabalho? Familiares? Desconhecidos um do outro? Não sabemos. A peça deixa em aberto os detalhes e passa à discussão central: se tem ou não imperialismo no Brasil. Contudo, não são os dois homens que irão debater insistentemente, e detalhadamente, o tema.

Quem irá realizar a argumentação é a figura do “ELE”, metáfora de uma espécie de cobrador dos lucros americanos no Brasil. Essa metáfora assume o lugar de defesa dos interesses imperialistas na América Latina, algo muito presente no dia a dia da política brasileira à época (nas discussões em torno da Lei de remessas de lucros, da ingerência dos EUA nas políticas internas dos países e no domínio econômico¹²⁰). É o “ELE” quem levará o “homem 1” aos limites da sua afirmação de que o imperialismo não existe e é apenas “coisa de comunista para fazer baderna”.

A metáfora, no entanto, não defende os comunistas. Ao contrário, irá se concentrar na rotina diária do homem que, a princípio, admira o domínio econômico americano: “se é americano, tem que pagar mesmo, porque vocês ajudam a gente às pampas”¹²¹. Outra caracterização importante é a proximidade do homem com os EUA, que poderia ser característica de um membro da burguesia alinhado aos interesses americanos. Entretanto, essa hipótese é descartada, pois o homem, do alto o seu cachorro-quente e da sua Coca-cola, diz: “é almocinho minguaado, a grana anda curta...”¹²².

¹¹⁹ Com exceção de *Auto do Cassetete* e *Patria o muerte*, que não estão disponíveis em nenhuma publicação, as demais peças foram reunidas em: PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989.

¹²⁰ “A inflação, cujo ritmo se intensificara em 1959, já afetava também o consumo e comprometia a acumulação capitalista, carcomendo a base dos lucros, depois de propiciar, por muitos anos, o aumento da taxa de exploração do proletariado. O déficit da conta-corrente do balanço de pagamentos pulou de US\$ 266 milhões, em 1958, para US\$410 milhões, em 1960, uma vez que as empresas estrangeiras, ultrapassada a fase de implantação, incrementaram as transferências de recursos para as suas matrizes. E essa crescente evasão de divisas, por vias legais (remessas de lucros, juros, dividendos etc.) e clandestinas (subfaturamento, sobrefaturamento etc.), debilitava enormemente a economia do país, ao acanhar-lhe a capacidade de importar e de reinvestir... algumas forças políticas postularam a necessidade da reforma agrária e da limitação das remessas de lucros para o exterior, a par da ampliação do comércio com a América Latina, África e Bloco Socialista...” BANDEIRA, Moniz. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977, p. 19.

¹²¹ *Não tem imperialismo no Brasil*. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 26.

¹²² Idem, p. 27.

Frente a isso, a narrativa problematizará a hegemonia política exercida pelos setores imperialistas sobre o povo.

Sem muita comiseração pelo almoço minguado, o cobrador ordena: “Está certinha. Muito alimentícia. Paga.”¹²³. Sua simpatia será sempre cortada abruptamente pelo imperativo “paga”, usado em todo o percurso do homem, do seu almoço minguado até a hora de dormir. A partir de então, o debate seguirá com a tentativa do homem de negar a presença de capitais estrangeiros em seu cotidiano. Em meio ao mecanismo de humor instalado, boas passagens sobressaem-se, como a cena em que ele está no meio da rua e é cobrado. Sem entender porque deveria pagar, ele questiona:

Homem 1 - Paga o quê? Estou no meio da rua, paradinho da silva. Paga o quê?

ELE - O senhor não está vendo o meu cara simpático, amigon?

Homem 1 - Claro que estou vendo.

ELE - Mas está vendo como, se é de noite, amigon?

Homem 1 - Porque está todo iluminado, ora. A luz da rua está acesa.

ELE- De onde se conclui que o amigon vai dar mais uma pagadinha pro Light velho do guerra.¹²⁴

Outra cena interessante, remetendo-se também à Guerra Fria, é o momento em que ele paga para ouvir uma notícia muito negativa sobre Cuba, feita pela *United Press*. Se pensarmos nas circunstâncias de apresentação da peça, perceberíamos aqui um importante jogo não de lavagem cerebral anti-americana, e sim a tentativa de chamar atenção para o estranhamento da informação orientadora de nossas opiniões no dia a dia. Uma dimensão extra-narrativa ausente dos textos teóricos, pouco lembrada pela historiografia que analisou o CPC, é a ideia de que a peça contribuiu, nos muitos momentos da vida urbana, para ampliar o debate público sobre o imperialismo, superando a discussão inócua, do início da peça, centrada em um “tem/não tem” escasso em argumentos:

“Esse teatro que nós fazíamos também pode ser chamado de teatro-jornal, porque além dos temas tradicionais como reforma agrária, imperialismo etc., tratávamos de fatos que aconteciam naquela semana, naquele dia, naquele momento.”¹²⁵

Atualmente, quem caminha pelas ruas dos centros urbanos do país, percebe a enorme receptividade dos passantes às mais variadas modalidades de expressão de rua (shows de música, pregações religiosas, apresentações de malabarismo, mágicas etc.). Assim, não podemos negligenciar o fato de que os inúmeros momentos reificantes de trabalho nas grandes cidades são recortados por essas curiosidades do passante pelo artista de rua. Se o CPC não fez com isso uma revolução socialista mundial, é outra história. Mas, de qualquer maneira, não é possível mensurar o resultado objetivo dessas práticas. Resta aos historiadores considerar a importância da dimensão de

¹²³ Ibidem, p. 27.

¹²⁴ Ibidem, p. 28.

¹²⁵ Depoimento de Carlos Vereza. BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 130.

provocação, de crítica e de resistência, preconizadas por essas práticas, sobretudo em relação a uma vivência capaz de responder à reificação presente no dia a dia.

Outro momento de elaboração artística refinada, se considerada dentro das próprias estruturas pressupostas pela obra, é a passagem a seguir:

Homem 1 – Que é? Que é?

ELE – Estar sonhando com Marilyn Monroe. Paga.

Homem 1 – Escuta, se eu pagar um pouco mais, não dá...¹²⁶

Nesse trecho, o sonho ganha uma dimensão geopolítica importante, isto é, de um domínio que vai além da esfera econômica e política e atinge a cultura e o imaginário. Supera-se, desse modo, um raciocínio centrado na dominação econômica subindo ao cultural. Abre-se caminho para pensarmos numa hegemonia cultural articulada reciprocamente aos aspectos econômicos, pois a questão permanece: se paga porque se sonha com Marilyn Monroe ou se sonha com ela porque se paga?

Complementando a fórmula adotada, o homem 2 volta e diz: “Quer ficar civilizado de graça?”¹²⁷. Mas o homem 1 não se altera e permanece afirmando que não tem imperialismo no Brasil. O final é importante, pois a experiência de estranhamento do cotidiano tem como alvo o espectador da peça e não propriamente o personagem alvo do cobrador, pois quanto mais nos identificamos nelas, mais rimos das situações vividas pelo homem e estranhamos aquilo que era apenas nosso cotidiano.

¹²⁶ Não tem imperialismo no Brasil. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 29

¹²⁷ Idem.

1.5. Quebra a vassourinha, vem o cassete

A primeira dotação orçamentária ao CPC da UNE ocorreu em julho ou agosto de 1961¹²⁸, antes mesmo da manobra política preconizada pela renúncia de Jânio Quadros. Nessa mesma época, a UNE e o CPC atuaram ativamente no conflito político decorrente da renúncia de Jânio Quadros, em 25 de agosto de 1961. A partir da resistência de setores militares e das elites conservadoras à posse do vice-presidente João Goulart, a UNE transferiu-se para o Rio Grande do Sul, de onde o governador Leonel Brizola comandava a resistência ao iminente golpe. Atuando pelo rádio, a “Rede da Legalidade” foi um importante passo para se resistir à tentativa de golpe¹²⁹.

No Estado da Guanabara, ficou o CPC da UNE, contribuindo para a confecção e distribuição de panfletos em defesa da posse legal do vice-presidente João Goulart. Momento decisivo da mobilização foi o “Comício da Legalidade” na Cinelândia, no dia 28 de agosto, onde o CPC da UNE esteve presente. Nesse momento, Vianinha é preso e torturado em um prédio ao lado da Maison de France e, posteriormente, no DOPS, na Rua da Relação¹³⁰.

Os inúmeros “Boletins Reservados”, presentes no Acervo da Polícia Política no Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, parecem indicar uma estreita observação da Polícia Política sobre os militantes do CPC, antes¹³¹ e depois do Golpe de 64¹³². Em um desses Boletins Reservados, de 4 de janeiro de 1963, afirma-se:

O Centro Popular de Cultura, de inspiração comunista, vem, aos poucos, se imiscuindo na vida social das classes trabalhadoras e estudantil, realizando conferências, exposições, teatros etc, sendo todas essas atividades lideradas pelos elementos ligados ao PCB que dentro dele militam.¹³³

A resposta do CPC da UNE a todos esses eventos de repressão política veio com o *Auto do Cassete*. Encenado por diversas vezes, o texto convoca-nos a pensar sobre a tão pouco comentada repressão política em momentos não ditatoriais. Mesmo sob a vigência da democrática Constituição

¹²⁸ A biografia do jornalista Dennys de Moraes sobre Vianinha, ainda que possua riqueza de informações e escrita envolvente, peca – ou se diferencia do ofício do historiador – pela ausência completa de validação de suas fontes. Sem qualquer nota ou referência, o autor afirma que o CPC haveria conquistado um repasse de três milhões de cruzeiros, concedido pelo Ministério da Educação à UNE, por intermédio de um contato entre Ferreira Gullar (então diretor da Fundação Cultural do Distrito Federal) e o secretário particular de Jânio Quadros, José Aparecido de Oliveira. Essa versão é confirmada pelo próprio Gullar em depoimento no vídeo Leon, o CPC e *Cinco vezes favela*. Vídeo inserido nos “Extras” do DVD **Eles não usam Black-tie/Pedreira de São Diogo**. Distribuidora: Vídeo Filmes. Cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 119.

¹²⁹ TOLEDO, Caio N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo, Brasiliense, 1982. BANDEIRA, Moniz. **O governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

¹³⁰ Cf. MORAES, Dênis de. op.cit., p. 127-129.

¹³¹ Cf. nos Anexos: **Boletim Reservado** n. 4, 8 jan. 1963. **Boletim Reservado** n. 10, 18 jan. 1963. **Boletim Reservado** n. 14, 29 jan. 1963.

¹³² Cf. nos Anexos: “Cacá Diegues”. Setor Comunismo, pasta 138, fl. 355.5 [1975]. “Eduardo Coutinho”. Setor geral, pasta 98, dossiê 4, fl. 1. [1965].

¹³³ **Boletim Reservado** n. 3, 4 de janeiro de 63, p. 13 e 14. (Divisão de Polícia Política e Social, S. T.). Arquivo do Estado do Rio de Janeiro.

de 1946, a polícia do governador Carlos Lacerda não poupava os movimentos sociais e as classes populares. A repressão ao CPC não se restringiu ao dia 31 de março, e acompanhou o grupo durante toda a sua constituição, nos comícios ou nas peças. As encenações de rua terminavam não raramente em prisões rápidas, com o intuito de desmobilizar a ação e criminalizar a arte de rua. Sobre o assunto, Carlos Vereza afirma:

“Era um teatro de choque mesmo. E no final do esquete, quando o espetáculo acabava, quase sempre a gente saía correndo. Porque quase sempre a gente ia preso. No DOPS, inclusive, havia uma coleção de cartolas do ‘Tio Sam’, porque, quando a gente ia preso, quase sempre ainda estava vestindo os figurinos.”¹³⁴

Como aparato repressivo, a polícia de Lacerda não deixava muito a desejar para as melhores ditaduras, como demonstra a pouco lembrada “Operação Mata Mendigo”¹³⁵, comentada pelo editorial do jornal *Última Hora* de 12 de fevereiro de 1963, um dos poucos periódicos a noticiar o extermínio:

Está em causa a polícia, o governo do Sr. Carlos Lacerda... Foi Lacerda quem se calou e cruzou os braços quando denunciemos, documentalmente, o “deporte” de mendigos para o Estado do Rio, operação precursora do extermínio em massa no Rio da Guarda e adjacências. Foi Lacerda quem estimulou a sua polícia a “cuidar da aparência da cidade”, dando-lhe sinal livre para expulsar e finalmente eliminar o “lixo humano”. Foi Lacerda quem, ciente e conscientemente, permitiu que se montasse na Guanabara a máquina de terror cuja peça mais expressiva é a sinistra invernada de Olaria.

Apesar da repressão frequente, os movimentos sociais conseguem adiar, mais uma vez, a tentativa de golpe militar, embora só tenham garantido a posse de Goulart como presidente de um regime parlamentarista, fabricado às pressas e pelo alto, com o objetivo de destituir o poder executivo do presidente da República, transformando-o em mero chefe de Estado. O poder executivo passava, assim, para um gabinete nomeado por um primeiro ministro escolhido pelo presidente. A partir de então, as composições dos gabinetes seriam alvo de grande disputa entre os aparelhos privados de hegemonia, à esquerda e à direita da política conciliatória de Goulart¹³⁶.

O segundo semestre de 1961 é marcado pelo início da gestão de Aldo Arantes na presidência da UNE e por um maior apoio à estruturação do CPC. No plano nacional é um período de aumento do número de greves pelo país¹³⁷ e de acirramento da disputa política. Em novembro, os empresários do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), entidade que contava com apoio

¹³⁴ Depoimento de Carlos Vereza. BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 130.

¹³⁵ Um filme recente, *Topografia de um desnudo* (Teresa Aguiar, 2009), também contribui para essa problematização, ao abordar a operação “Mata-mendigos” do governo Lacerda.

¹³⁶ Caio Navarro Toledo destaca a política conciliatória de Goulart como uma importante característica de seu governo. TOLEDO, Caio N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

¹³⁷ Segundo autor, o número de greves na cidade do Rio de Janeiro teve um aumento significativo no período: 1960 – 35 greves; 1961 – 56; 1962 – 61; 1963 – 77. MATTOS, Marcelo Badaró. Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964). **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2004, vol.24, n.47, p. 241-270.

da CIA, fundam o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), responsável pela propaganda anticomunista, através, por exemplo, da produção dos filmes de Jean Manzon¹³⁸. No mesmo mês, no campo dos movimentos sociais e dos grupos de esquerda, ocorre o I Congresso Nacional de Lavradores e Trabalhadores Agrícolas (em Belo Horizonte) e o I Congresso da Organização Revolucionária Marxista – Política Operária. Em fevereiro de 1962, outra mudança importante ocorreria no seio das esquerdas: o surgimento do PC do B, após a cisão com o PCB¹³⁹.

Nesse clima de agitação política, o CPC inicia uma parceria mais sistemática com a UNE, implementando projetos de longo prazo, tais como o curso de formação de atores, os seminários de dramaturgia¹⁴⁰ e o projeto do filme *Cinco vezes favela*. Em dezembro, realiza-se uma temporada de apresentações de *Eles não usam Black-tie* em sindicatos e organizações.

O ano de 1962 inicia-se com o atentado à sede da UNE no dia 6 de janeiro. Sobre o atentado, a revista *Movimento* (nº 4, julho de 1962) comenta:

MAC [Movimento AntiComunista] dá feliz ano novo a UNE – Tentaram arrombar as portas e como não conseguissem, distribuíram rajadas de metralhadoras pelas janelas. O MAC, também conhecido como OES tupiniquim, foi o autor da festa. A revolta foi geral e a Cinelândia se encheu como nunca antes, para o comício de protesto organizado pela UNE. A direita no Brasil já dá os seus tirinhos. Terrorismo subdesenvolvido por enquanto, mas, não fosse cortado o mal pela raiz como o foi, estaria ele hoje causando grandes problemas.

A violência seria apenas a primeira de uma onda mais sistemática de ataques, organizada em 1963, durante a Segunda UNE-VOLANTE¹⁴¹, que culminaria com os atentados de 31 de março de 1964.

¹³⁸ Há um trabalho recente, com rica pesquisa (documental e entrevistas), importante por apontar a contraposição ideológica entre o cinema do CPC e o cinema produzido pelo Ipês. CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção:** o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Mestrado em Ciências da Comunicação, ECA-USP, 2008.

¹³⁹ O PC do B foi criado por um grupo de opositores da linha política adotada pelo V Congresso do PCB. Eles criticavam “o revisionismo da nova linha política, acusando-a de renunciar à hegemonia da classe operária e de seu partido, à luta armada revolucionária e à aliança operário-camponesa, colocando o partido à reboque da burguesia, numa posição conciliatória, pacifista, passiva, no limite, liquidacionista.” RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão (org.). **História do marxismo no Brasil.** Partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960, vol. 5. Campinas, Ed. Unicamp, 2007, p. 94.

¹⁴⁰ Realizados desde os tempos do Arena, os seminários contavam com estudos de autores como Brecht e Piscator, além de serem um importante momento de discussão e criação de novas peças, tais como *Não tem imperialismo no Brasil*.

¹⁴¹ Entre abril e junho de 1963, ocorreu a 2ª UNE Volante, marcada por ataques às manifestações do CPC e atos de sabotagem. Em Natal (RN): explosão de bomba em frente ao hotel onde a comitiva estava hospedada. Em Vitória (ES), o espetáculo interrompido por causa de uma bomba caseira. Em Fortaleza (CE), um vidro com ácido foi jogado no palco. Em Maceió (AL), a iluminação pública foi cortada durante uma apresentação de rua. Cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha:** cúmplice da paixão. Rio de Janeiro, Record, 2000.

1.6. Semear a cultura popular: UNE-VOLANTE e os CPCs

O mês de março de 1962 é talvez o período de apogeu das atividades da UNE e do CPC. Nesse mês são lançados vários projetos importantes, tais como a nova fase da revista *Movimento*, comandada por Arnaldo Jabor e Cesar Guimarães, ex-editores de *O Metropolitano*. Com novo projeto gráfico e periodicidade mensal, a revista traz como capa do primeiro número uma foto da Universidade do Brasil (importante centro de organização do movimento estudantil). Na contracapa, insere uma propaganda do CPC, com os seguintes dizeres:

A primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas num trabalho de autêntica elaboração cultural. Setores: cinema, teatro, artes visuais, música. Cultura para a emancipação do povo.

Tal destaque é feito após a oficialização do CPC como “órgão cultural da UNE, com autonomia financeira e administrativa, e filiação individual”, em Assembleia Geral da UNE, realizada em 8 de março de 1962, que aprovou o regimento interno do CPC. O ambiente de institucionalização encorajava novos passos. O editorial da revista *Movimento* n. 1 conclamava todos os estudantes a colocarem a reforma universitária na ordem do dia e o CPC era um importante ingrediente de todo esse movimento. Não por acaso, a maior parte dos integrantes da I UNE-VOLANTE, que percorreria o Brasil discutindo a reforma universitária e a situação social e política do país, era composta de integrantes do CPC da UNE¹⁴². Um dos objetivos era, inclusive, a proliferação dos centros populares de cultura nos Estados. É sob esse momento histórico que devemos apreender e interpretar o *Anteprojeto ao manifesto do CPC*¹⁴³, redigido por Carlos Estevam neste mês, às vésperas da UNE-VOLANTE.

Não obstante, a ânsia pela expansão dos centros populares de cultura provocou uma demanda urgente por formulações que amparassem a criação dos CPCs nos Estados. Os membros do CPC da UNE seriam questionados sobre “por que fazer?”, “como fazer?” e “qual objetivo perseguir?”. Para se preparar para essa necessidade, não só Carlos Estevam, mas também César Guimarães e Arnaldo Jabor escreveram, no n. 1 da revista *Movimento*, um texto com o mesmo “tom” de diretriz contido no *Anteprojeto*. Nota-se a radical transformação da posição de César Guimarães, se comparada com o seu já citado artigo em *O Metropolitano*, defendendo uma concepção de cultura popular próxima a de Frei Cardonnel. Em março de 1962, passaria a defender

¹⁴² A primeira UNE Volante contou com a participação de 7 diretores da UNE e de 18 artistas do CPC da UNE. Cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha**: cúmplice da paixão. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 119.

¹⁴³ Outra questão importante que diz respeito ao rigor da pesquisa em qualquer área das ciências sociais trata da nomeação, por Marilena Chauí, do *Anteprojeto ao Manifesto do CPC* como *Manifesto do CPC*, criando assim uma confusão nominal que altera a amplitude e a legitimidade do documento, uma vez que ele não foi aprovado em nenhuma instância coletiva. Por isso, ele só poderá ser interpretado como um *Anteprojeto*, assinado e redigido por um membro, segundo suas próprias convicções. Cf. CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

no texto “Da Anti-Cultura à Cultura Popular” uma postura muito próxima a do *Anteprojeto* de Estevam:

Tenta-se frequentemente dar como solução um trabalho de penetração nas raízes de nossa cultura intuitiva, no âmago da atividade ingênua do povo e seus mitos – o folclore. De modo a construir para esse povo uma cultura que nada mais seria a que o desenvolvimento, a germinação provocada de suas criações não conscientes. Obviamente, o resultado seria uma cultura “do povo”, **autenticamente** popular, mantendo a elite suas próprias concepções para uso pessoal, na base do ‘ao povo o bumba-meu-boi, a nós a espacio-temporalidade de Mallarmé’.

Entretanto, o objetivo não é tanto depreciar a “cultura do povo” e o folclore. O sentido, tanto do *Anteprojeto*, quanto do texto acima, é inserir a contribuição socialista no debate da cultura popular por meio da análise da luta de classes no âmbito cultural, denunciando a privatização dos bens culturais. Para tanto, contrapunham-se a uma visão conservadora da “cultura do povo” e do folclore, algo que remontava aos esforços de autores desde o século XIX (Sylvio Romero) e do XX (Câmara Cascudo), com importantes pesquisas sobre a cultura popular, mas distantes das ideias de esquerda¹⁴⁴. Também criticavam uma cultura vista como exclusiva das elites, responsável pela privatização das artes (cinema, literatura etc.) como “alta cultura”. Nessa perspectiva, havia uma tensão entre a cultura popular e a cultura erudita, o que poderia ser equilibrado por uma política cultural revolucionária, capaz de propugnar pela criação de instrumentos de democratização, popularizando tanto o bumba-meu-boi quanto Mallarmé.

Por isso, os autores do artigo afirmam que “a cultura popular é eminentemente política, visa uma transformação social”. As enormes dificuldades para se ter êxito nesse ambicioso projeto não pareceriam ser ignoradas, mas convém lembrar que depois da Revolução Cubana os projetos políticos mais impossíveis passaram a contar com certa credulidade. Entretanto, deve entender as caracterizações da cultura popular formuladas em março de 1962 no âmbito desse entusiasmo conjuntural, já que no fim de 62, e também em 63 e 64, outras análises dão sequência ao debate¹⁴⁵, já num período mais de balanço das experiências do que de “embasamento de um projeto”. Esse balanço foi violentamente interrompido pelo Golpe de 64.

De março a maio, a UNE-VOLANTE, sob o lema “A UNE veio para unir”, percorreu todas as capitais do país (menos São Paulo, Cuiabá e Niterói), promovendo debates, realizando

¹⁴⁴ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou gestação pública da cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea. In: BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador, Ed. UFBA, 2007.

¹⁴⁵ Esses balanços merecem uma análise mais detalhada. Os principais textos do debate são: PONTUAL, Roberto. Visão crítica na cultura popular. **O Metropolitano**, 10 out. 1962. AUGUSTO, Sérgio. A mistificação da cultura. **O Metropolitano**, 10 out. 1962. BEND, Aron. Povo, cultura popular, intelectuais. **O Metropolitano**, 10 out. 1962. ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963. GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão** [1ª Edição: 1964. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006. Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

apresentação de peças (*Brasil, versão brasileira; Miséria ao Alcance de todos e Auto dos 99%*) e exibições de trechos, do ainda inédito, filme *Cinco vezes favela*. De volta à Guanabara, a revista *Movimento* (n. 4, julho de 1962) fez um balanço da experiência:

Um contato direto com todos os estudantes do país, era o que precisava há muito tempo a UNE. Levar às bases suas decisões e seus problemas. O CPC foi peça importante nesse trabalho. Apresentando peças sobre o subdesenvolvimento, sobre a luta de libertação nacional, e a reforma universitária. E por onde passou foi entusiasticamente recebido. [...] Compondo o espetáculo *Miséria ao alcance de todos* da UNE-VOLANTE, a *Canção do subdesenvolvimento*, de Carlos Lyra e Chico de Assis foi o grande sucesso em toda a viagem. Jornais, no interior, transcreveram a letra em suas páginas, e quando apresentada no teatro, arrancava sempre a melhor reação da plateia.

Falando mais especificamente sobre o problema estudantil, a peça *Auto dos 99%* abria o debate sobre a elitização do ensino superior e mobilizava as discussões em torno da Reforma Universitária, que ocupou as atenções da UNE nos meses seguintes ao fim da UNE-VOLANTE. O auto relia o mito da miscigenação entre as três raças, ligando a história de violência do período colonial à exclusão de 99% das universidades do país:

“ÍNDIOS – Glória, glória. Rosa, rosae, rosa, rosam, rosa, rosa... Rosa...
(*Um índio*) Fome, fome, fome...

[...]

NEGROS – (*Cantam trabalhando.*) Ô, ô, ô,

Longe de nossa terra.

Ô, ô, ô.

Longe de nossa vida.

Ô, ô, ô.

Razão de viver perdida.

Ô, ô, ô.

Ogum a nossa dor.

Ô, ô, ô.

Vivendo a vida do senhor.

PORTUGUÊS – Mais depressa! Mais depressa! Times is money! Inglês é fogo. Não brinca em serviço. Estão a nos arrancar até os bigodes!

[...]

PROFESSOR – (*Entrando*) Todos se saíram muito bem! As letras gordinhas, desenhadas a capricho, as provas muito bem perfumadas. Todos se saíram muito bem. Em sendo assim, será na prova de títulos que decidiremos o concurso. Por favor, queiram declinar seus títulos.

ALUNO – Cidadão português.

PROFESSOR – Pronto! Passou! Passou, meu filho. Já está dentro. Sem choro nem vela Não tem arreglo. Sem apelação. Vem de lá com um abraço (*Abraçam-se*).

CORO – Chegando a indecência,

Virá a nossa vez.

Vai acabar a independência

De só passar português.”¹⁴⁶

De maio a junho, a peça foi apresentada em todas as faculdades da Guanabara e em praças públicas. De junho a 10 agosto, foi realizada a greve do 1/3, que se juntou a greve geral de julho de

¹⁴⁶ Auto dos 99%. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo, Global, 1989, p. 112-115.

1962, contrária ao gabinete conservador dominado por ministros próximos à UDN e ao PSD¹⁴⁷. A saída da greve em 10 de agosto de 1962, sem a conquista do um terço de participação dos estudantes nos órgãos colegiados das universidades, motivou um artigo crítico do periódico *Política Operária* da Polop, no qual o CPC é mencionado:

Outra iniciativa das cúpulas [da UNE] que adquiriu uma certa importância foi a constituição do Centro Popular de Cultura (CPC). Sua finalidade é a aproximação do povo com o objetivo de politizá-lo através do teatro, do cinema, música etc. O CPC, porém, não conseguiu até agora ser tão bem sucedido quanto o poderia e deveria ser. E isso em virtude de dois fatores: a mensagem reformista que leva para as massas e o fato de permanecer restrito apenas a um pequeno grupo de estudantes. Desta forma o CPC torna-se mais um instrumento de barganha das cúpulas, quando, ao contrário, poderia ser um instrumento efetivo de politização das classes populares, na medida em que tivesse um conteúdo mais revolucionário, e, além disso, num instrumento de politização para os próprios estudantes, se ele estivesse aberto à participação de todos os universitários através de concursos de peças teatrais, canções etc.¹⁴⁸

Em relação à UNE-VOLANTE, o artigo tece uma crítica interessante, pois nos permite compreender uma das reações possíveis de crítica a esse semear da cultura popular:

Uma das iniciativas das mais interessantes foi a UNE-VOLANTE. Contudo, ela partiu de um pressuposto falso, qual seja, o de levar às bases os programas, os objetivos e as realizações de cuja elaboração essas mesmas bases não haviam participado. Na prática a coisa se agravou, pois em quase todos os Estados a UNE Volante não passou de inflamados discursos, alguns filmes e peças interessantes – além de outras completamente alienadas – algumas canções anti-imperialistas e, no mais, confraternizações com autoridades e nenhum contacto com o operariado, o que, aliás, estava programado. Para não falarmos no fato de que grande parte dos estudantes nem sequer sabiam o que era a UNE-VOLANTE.¹⁴⁹

Em que se pese o tom de oposição do documento, enfático ao esquecer importantes realizações da experiência – basta lembrar o contato com as Ligas Camponesas em Sapé e o estímulo a proliferação dos CPCs nos Estados (não controlados pela UNE) –, o trecho demonstra como o CPC foi alvo de diversas disputas políticas, sendo analisado, estudado e construído por inúmeros pontos de vista. Tem-se até aqui uma exposição dos diversos caminhos abertos pela experiência até a realização do filme *Cinco vezes favela*. O longa do CPC surge, assim, menos como um ponto de síntese de uma trajetória linear e homogênea e mais como um novo e importante desdobramento de todas as discussões sociais, políticas e culturais até então ensejadas.

Exibido parcialmente no Congresso Nacional de Estudantes (Petrópolis, 22 de junho de 1962) e durante a I UNE-VOLANTE, o filme *Cinco vezes favela* abordou algumas questões importantes, tais como a disputa político ideológica no campo das esquerdas, a discussão sobre o

¹⁴⁷ TOLEDO, Caio N. O governo Goulart e o golpe de 64. São Paulo, Brasiliense, 1982. TOLEDO, Caio N. (org.). **1964: visões críticas do golpe, democracia e reformas no populismo**. Campinas, Ed. Unicamp, 1997.

¹⁴⁸ CPC: frente única estudantil. **Política Operária**, out.1962.

¹⁴⁹ Ibidem.

Cinema Novo, a questão da cultura popular e a problemática das favelas no Governo Lacerda, uma expressão local (com projeção nacional) da Guerra Fria.

Constantemente, a obra é interpretada apenas sob os dois primeiros aspectos: ou o filme é a representação cinematográfica das ideologias de esquerda constituintes do CPC da UNE ou é representante de uma radicalização (à esquerda) do Cinema Novo¹⁵⁰, com pouco valor estético. Assim, a memória histórica do filme tem fomentado um círculo vicioso, no qual a análise ideológica (extra-fílmica) se vale de uma suposta deficiência estética para fazer do filme obra descartável ou repositório comprobatório da ideologia política.

Antes de analisar em detalhes a obra cinematográfica, o que será feito no próximo capítulo, é importante localizá-lo dentro de dois outros processos históricos, recorrentemente esquecidos pela memória histórica: primeiro, as representações sobre a questão das favelas nas obras de arte do CPC; e, segundo, o lugar do cinema do CPC na história dos movimentos sociais ligados ao audiovisual.

¹⁵⁰ O Cinema Novo e o cinema do CPC da UNE, embora sejam movimentos de naturezas distintas, possuem muitos pontos de contato (partilham referências estéticas e preocupações temáticas comuns). A distinção principal deve-se ao fato de o Cinema Novo ser um movimento estético dentro do cinema brasileiro e mundial. Por sua vez, o cinema do CPC da UNE, ainda que possua inúmeras afinidades estéticas com o Cinema Novo e tenha contribuído para a sua criação, vai além do cinema, pois se constitui também em um movimento social, articulado com outras linguagens artísticas e organizado segundo padrões próprios aos movimentos sociais. Pode-se ressaltar, ainda, que o Cinema Novo inclui experiências que ultrapassam o horizonte do cinema do CPC da UNE (o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode ser citado como exemplo). Assim, nem o Cinema Novo e nem o cinema do CPC da UNE podem ser reduzidos um ao outro. Contudo, possuem intersecções importantes. Essa distinção será discutida em maior detalhe no item 1.8. Alguns artigos e discussões em periódicos demarcam bem as aproximações e os afastamentos entre os dois movimentos. Um aprofundamento dessa comparação poderia ser feito a partir da análise detida dos seguintes documentos: ROCHA, Glauber. Cinema Novo: fase morta (e crítica). **O Metropolitano**, no dia 26 set. 1962. ESTEVAM, Carlos. Artigo vulgar sobre aristocratas. **O Metropolitano**, 3 out. 1962. Cinema Novo em discussão (discussão entre Ruy Guerra, Carlos Diegues, Glauber Rocha, Miguel Borges, Marcos Farias, Leon Hirszman, Eduardo Coutinho e Fernando Campos). **Movimento**, nº 7, nov. 1962. CANZ, José. Cinema Novo, pedra de toque. **O Metropolitano**, 24 out. 1962. DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. **Movimento**, n. 8, fev. 1963.

1.7. As favelas: entre a política e a arte

As favelas foram um tema bastante importante para o CPC, abordadas em todas as áreas de atuação, desde a música, passando pelo poema de cordel, gravura, teatro e adquirindo importância decisiva no cinema. As favelas possuíram no governo Lacerda na Guanabara (1960-1965), no Brasil dos anos 60 e no mundo da Guerra Fria, um lugar decisivo, onde se interpenetrava o local e o mundial, a cidade e o campo, o desenvolvimento capitalista e a urbanização:

Após a Segunda Guerra Mundial, tanto no Brasil como no conjunto da América Latina, a retomada do crescimento econômico acelera o crescimento urbano, e o afluxo dos migrantes rurais para as cidades também intensifica o crescimento das favelas, tornando mais aguda a questão da moradia para as classes populares. Essa retomada ocorre dentro do quadro político do desenvolvimentismo, concepção marcada pelo papel central de um Estado planejador: seja no plano econômico, seja no plano territorial, traduzida pela decisão de construir Brasília, inaugurada em 1960. Ao contrário da política de Vargas, o desenvolvimentismo marca a abertura internacional dentro de um contexto em que as questões de ajuda ao desenvolvimento e o desenvolvimento da cooperação internacional estão submetidos – em virtude da Guerra Fria – às injunções maiores das relações internacionais. Para sair do subdesenvolvimento, as elites brasileiras se voltaram para a cooperação internacional em matéria de ajuda à pobreza e os especialistas estrangeiros tornaram-se bem-vindos para propor soluções inovadoras aos problemas de um Brasil em pleno desenvolvimento.¹⁵¹

Na esfera política, a busca pelo desenvolvimento e pela superação da miséria ocupou as atenções de instituições internacionais, tais como a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal)¹⁵² e a Food and Agriculture Organization (FAO)¹⁵³. Mais diretamente, os EUA também atuaram em diversas frentes, seja na manutenção de um programa de intercâmbio e pesquisa, como o *Peace Corps* (a partir de 1961)¹⁵⁴, seja no financiamento da COHAB-GB, com a finalidade de subsidiar projetos de remoção com recursos provenientes do Fundo do Trigo.

Por outro lado, no campo das esquerdas, devem ser destacados os trabalhos desempenhados pelo PCB nas favelas cariocas desde a década de 50¹⁵⁵, com a fundação *Associação dos Favelados*

¹⁵¹ VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 74.

¹⁵² A Comissão Econômica para a América Latina e Caribe foi criada em 25 de fevereiro de 1948 pelo Conselho Econômico e Social das Nações Unidas (ECOSOC), com o objetivo de “monitorar as políticas direcionadas à promoção do desenvolvimento econômico da região latino-americana”. Disponível em: < <http://www.cepal.org> >. Acesso em: 10/10/2010.

¹⁵³ A Food and Agriculture Organization of the United Nations foi criada em 1945 com o intuito de criar mecanismos de combate à fome. <http://www.fao.org/>. Acesso em: 10/10/2010.

¹⁵⁴ “O *Peace Corps* foi criado nos Estados Unidos durante os anos 60, uma organização que mobilizava jovens voluntários para ajudar populações carentes, em zonas rurais e urbanas dos países subdesenvolvidos [...] uma das iniciativas mais importantes da administração Kennedy durante a Guerra Fria, simbolizou uma nova forma de relação entre os EUA e o Terceiro Mundo [...] Programa oficial da política externa americana apregoava um ideal humanitário, sem esconder seu objetivo de oferecer uma imagem melhor dos Estados Unidos e sua diplomacia, imagem que se havia deteriorado durante a Guerra Fria.” VALLADARES, Licia do Prado. op. cit., p. 104.

¹⁵⁵ O livro a seguir é uma importante narrativa memorialística sobre esse processo de luta, pouco documentado por outras vias. GOMES, Manoel. *As lutas do povo do Borel*. Rio de Janeiro, Edições Muro, 1980.

do Morro do Borel (1952) e a criação da *União dos Trabalhadores Favelados* (1954), reunindo 13 favelas¹⁵⁶. Tudo começou quando os grileiros do morro do Borel, chamados de Daniel e Pacheco, venderam os terrenos dos barracos para a Imobiliária Borel Meuron Ltda. Após a venda, eles abandonaram o local e deixaram os moradores em conflito com a empresa. Os tratores e as ameaças de remoção não tardaram. Acuados, os moradores saíram à procura de um advogado. Encontraram Antoine de Magarinos Torres, advogado ligado ao PCB, que os aconselhou a criar uma instituição para defender as suas causas. Torres buscou o apoio de Osny Duarte Pereira, então desembargador no Rio de Janeiro e futuro autor do livro *Quem faz as leis no Brasil?*, da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*. Conjuntamente à exitosa luta contra a remoção, a entidade fundou, ainda, uma escola comunitária e organizou inúmeros projetos culturais¹⁵⁷. O processo de resistência chamou a atenção e incomodou os setores politicamente mais conservadores da cidade, como se vê na reportagem publicada pelo jornal *Correio da Manhã*:

A respeito das agitações comunistas nas favelas cariocas, o coronel Oswaldo Melchiades de Almeida, presidente da Comissão de Favelas e diretor da Polícia de Vigilância, fez, ontem, declarações à imprensa, nas quais situou a posição que vem tomando no caso. [...] “Como era meu dever – acentua – mandei fazer um recenseamento dos moradores do Morro do Borel, relacioná-los com segurança, transmitindo-lhes a proposta. Foi o bastante para que surgisse ali o advogado Magarinos Torres, o qual, movido tão somente pela orientação comunista que segue, prega e divulga – interpretou esse gesto da autoridade com sendo motivo justo para que fosse mesmo processada. E pôs em prática, imediatamente, os métodos marxistas de agitação, de insultos às autoridades e de difamação. Para realizar melhor o seu programa neste sentido, aquele advogado chegou a fundar a União dos Favelados, juntamente com Vereadores e Deputados comunistas.”¹⁵⁸

Esse processo de organização, ainda hoje, é considerado um marco na história das favelas cariocas¹⁵⁹, pois se constituiu em um caminho distinto, tanto da remoção e criminalização das favelas quanto da tutela paternalista de demagogos:

Na favela, o político tem como instrumento demagógico sua irresponsabilidade política, seu desejo de alcançar postos eletivos de qualquer maneira, mas ele ainda traz certas características concretas, semelhantes a uma tradição nacional de intermediário de benesses. É esta possibilidade de oferecer e prometer vantagens

¹⁵⁶ Nos anos de 1954 e 1955, a entidade se organizou nas seguintes favelas: Morro do Borel, Morro do Jacarezinho, Favela do Esqueleto, Morro Santo Antônio, Morro de Santa Marta, Morro da Formiga, Morro da Liberdade; Morro do Alemão, Morro da Providência, Morro da Mangueira, Morro do Salgueiro, Rocinha e Matta Machado. Cf. SANTOS, Perla Cristina da Costa. **Novos atores sociais na mediação favela e cidade**: as Organizações Não-Governamentais (ONGs). Dissertação de mestrado. Departamento de Serviço Social da PUC-Rio, 2007, p. 38.

¹⁵⁷ “Podemos considerar como uma característica importante desse movimento sua articulação cultural; eram realizadas diversas festas nas favelas, onde a União dos Trabalhadores Favelados se popularizava e conseguia afiliar novas comunidades, criando secretarias da entidade em todas elas. Essa inserção era muito valorizada sendo que o departamento recreativo e cultural da UTF se aglutinava escolas de samba, clube etc.. e eram organizados torneios, festas, e diversas atividades, como a eleição da Rainha da Festa.” LIMA, N. V. T. **O movimento de favelados do Rio de Janeiro** – Políticas do Estado e Lutas Sociais (1954-1973). Dissertação de Mestrado em Ciências Políticas. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1989. Apud. SANTOS, Perla Cristina da Costa. Op. Cit.

¹⁵⁸ Agitação comunista no Morro do Borel. *Correio da Manhã*, 24 jun. 1954.

¹⁵⁹ O projeto de recuperação das memórias das favelas, chamado *Favela tem memória* possui uma seção sobre as lutas no Borel. Disponível em: <www.favelatemmemoria.com.br>. Acesso em: 20/08/2010.

que marca sua condição de demagogo e não sua liderança real ou suas ideias ou mitos. Embora sua ação ainda persista é preciso que se compreenda que sua posição vem sendo abalada, à medida que a luta política se radicaliza no plano das ideias.¹⁶⁰

Nesse momento, a “agitação comunista” não era combatida somente por meio dos jornais, mas também por um sofisticado projeto de disputa política pela assistência aos moradores. Segundo Lícia Valladares, a criação da Fundação Leão XIII, em 1947, mantida pelo arcebispado em parceria com a prefeitura do Rio de Janeiro, foi justamente uma reação ao crescimento da influência dos comunistas sobre as populações das favelas:

Criada pela ala conservadora da Igreja e pelas autoridades no mesmo ano em que o Partido Comunista foi considerado ilegal no Brasil tinha como um de seus argumentos principais não deixar o campo livre para os comunistas. A ameaça comunista parecia ainda mais importante na medida em que, de terceira força política do Distrito Federal durante as eleições presidenciais e da Constituinte de 1945, o Partido Comunista Brasileiro havia chegado à primeira posição nas eleições municipais de 1947, obtendo a maioria das cadeiras do Conselho Municipal, com uma nítida vantagem sobre o segundo partido, o PTB [...]¹⁶¹

Chama a atenção o fato de a favela do Borel concentrar as ações do PCB e ser também o foco privilegiado dos trabalhos comunitários, tanto da Fundação Leão XIII quanto do *Peace Corps*. Importante frisar que o episódio considerado o mais radical do filme *Cinco vezes favela*, “Zé da Cachorra” foi filmado no Morro do Borel, enfocando principalmente as disputas de poder entre candidatos à política, grileiros e diferentes posturas dos moradores em relação às disputas de poder. Ainda mais digno de atenção é imaginar que a imprensa, sobretudo a mais conservadora, tenha se recusado a interpretar o episódio, alegando suas deficiências estéticas.

Seja como for, há também, nessas disputas, uma forte e decisiva influência da esquerda católica na discussão sobre as favelas. Nos anos 50 e 60, os trabalhos do padre francês Lebret e de Dom Helder Câmara (na *Cruzada São Sebastião*, de 1955¹⁶²) são pontos de ruptura com as representações anteriores sobre as favelas. Ambos contribuíram com pesquisas e trabalhos comunitários responsáveis por romper tanto com a ideia difundida na década de 30 e 40, da favela como um problema a ser exterminado, quanto com a concepção de uma intervenção paternalista e

¹⁶⁰ MEDINA, Carlos Alberto de. **A favela e o demagogo**. São Paulo, Livraria Martins, 1964, p. 79. Entre as características comuns entre Canudos (como mito de origem das favelas) e a história das favelas, persiste a existência de um líder, controlador da ordem política. VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 35.

¹⁶¹ VALLADARES, *ibidem*, p. 76.

¹⁶² “A *Cruzada de São Sebastião* foi criada em 1955 pelo bispo auxiliar do Rio de Janeiro, Dom Helder Câmara. Foi uma grande campanha em defesa dos favelados do Rio de Janeiro, no bojo do 36º Congresso Eucarístico Nacional. Entre os objetivos da cruzada, estavam, segundo os Estatutos da organização: “Promover, coordenar e executar medidas e providências destinadas a dar solução racional, humana e cristã ao problema das favelas do Rio de Janeiro [...] mobilizar recursos financeiros necessários para assegurar, em condições satisfatórias de higiene, conforto e segurança, moradia estável para as famílias faveladas; colaborar na integração dos ex-favelados na vida normal do bairro”. Apud VALLADARES, *ibidem*, p. 76-77.

clientelista, sem qualquer participação da população das favelas na condução das soluções políticas e urbanísticas, algo ainda muito presente nos anos 50 e 60. Para a análise do filme do CPC da UNE, interessa-nos considerar a importância de Lebrete e do movimento *Economia e Humanismo* para os debates da JUC e, posteriormente, da criação da Ação Popular. Das organizações constitutivas do CPC da UNE, certamente é a JUC, majoritária na UNE no início dos anos 60, a instituição mais próxima de um conhecimento mais elaborado sobre a situação das favelas. Para Lebrete, a pesquisa e a transformação social não se separavam. No entanto, a sua intervenção nas favelas priorizava o trabalho político-social local, concedendo menor atenção ao jogo político partidário, mais explorado pelo PCB e pelo PTB.

O CPC da UNE oscilou, dependendo da conjuntura política e da atividade desempenhada, entre essas duas posições. Ora os militantes do CPC buscaram a favela como reduto político para os candidatos comunistas, como nas eleições de outubro de 1962, sendo, por vezes, proibidos de realizarem campanhas em favelas já frequentadas por candidatos de outros partidos¹⁶³; ora viram a favela como um espaço de pesquisa e de atuação local, numa visão mais próxima a de Lebrete e Câmara, que enxergavam os moradores das favelas como importantes interlocutores políticos, cravados em regiões estratégicas, marcadas pelo acirramento dos debates políticos e sociais.

Outra dimensão importante do tema das favelas é a centralidade da questão urbana e das favelas no governo de Carlos Lacerda (1960-65) no recém-criado Estado da Guanabara. Desde a sua campanha jornalística pela remoção das favelas – a “Batalha do Rio” de 1948¹⁶⁴ –, Lacerda mostrou-se profundamente interessado pelo tema. Seu governo inicia-se com a nomeação de Artur Rios como “secretário das favelas”¹⁶⁵ à frente da Coordenação de Serviços Sociais. Nome importante de estudos pioneiros, Rios havia participado, sob a direção de Lebrete, do estudo feito pela Sociedade para a Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS), “Aspectos Humanos da Favela Carioca”, encomendado e publicado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, em abril de 1960. Próximo às ideias de Lebrete, Rios era contra a remoção das favelas e partidário da urbanização. Para tanto, implantou um projeto para a criação de 75 associações comunitárias nas favelas, responsáveis por negociar suas demandas com a

¹⁶³ O CPC deu apoio à candidatura a deputado estadual do ex-tecelão Hércules Corrêa e teve problemas para fazer campanha em algumas favelas. Cf. MORAES, Dênis de. **Vianinha: cúmplice da paixão**. Rio de Janeiro, Record, 2000, p. 119. Outra fonte sobre a participação do CPC nas eleições de outubro de 1962, encontra-se no Relatório do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994, p. 448.

¹⁶⁴ “Tratava-se de uma série de artigos sobre a situação da favela e dos favelados, seguidos de diversas visitas à rádio Mayrink Veiga encorajando a opinião pública a se engajar na batalha. O jornal *O Globo* também chegou a dar cobertura à campanha” PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda na Guanabara: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 60**. Rio de Janeiro, Odisseia, 2007, 249.

¹⁶⁵ O termo é comumente usado para se referir ao coordenador de Serviços Sociais, dada a sua proximidade com o tema das favelas.

administração. Entretanto, as pressões políticas de Lacerda e seus aliados pela remoção das favelas impediram que Rios continuasse o seu trabalho, como reconhece até mesmo Maurício Perez, autor explicitamente empenhado na “recuperação” da memória de Lacerda:

Provavelmente, Lacerda foi tornando-se mais receptivo a algumas ideias que apontavam para um trabalho de maior envergadura, envolvendo remoções. Nesse contexto, insatisfeito, chegou a enviar alguns bilhetes agressivos a Rios, que respondeu em fevereiro de 1962 com uma carta acusando-o de “considerar, cada vez mais, a favela como um problema urbanístico e não social. Sua tendência, hoje, é realizar obras nas favelas para e não com o favelado. [...] Assim você acabará [...] despejando as favelas apenas para atender a interesses imobiliários”. O desfecho não tardou em vir: em maio, Rios era demitido da Coordenação de Serviços Sociais e ganhava-se espaço para novas experiências nesse campo.¹⁶⁶

A sua demissão desencadeou a derrota de um processo incipiente de democratização das políticas públicas para as favelas. Acelerou-se, então, a implementação crescente das propostas de remoção, com intuito de retirar as favelas das zonas centrais e sul da cidade do Rio de Janeiro, com um apoio dos EUA¹⁶⁷:

Em junho de 1962, depois de ter sido recusado um pedido de ajuda ao BID, o governo, por meio da Fundação Leão XIII, recebeu finalmente um donativo de Cr\$ 1 bilhão proveniente do Fundo do Trigo para ser aplicado nas favelas. Com esses recursos foi possível abrir três projetos diferentes [1º) Conjunto Habitacional vertical na rua Álvaro Ramos, em Botafogo; 2º) Urbanização da favela de Vila da Penha; 3º) Construção de um Conjunto Habitacional de casas, em Vila Aliança, Bangu] [...] Para ganhar maior agilidade e flexibilidade na construção de habitações, o governo encaminhou à Assembleia o projeto de criação da Companhia de Habitações Populares (COHAB). Até o final de 1962, a Fundação Leão XIII absorvia os recursos, mas, a partir de janeiro de 1963, com a aprovação da reforma e a criação da Secretaria de Serviços Sociais, a COHAB passou a receber, administrar e aplicar os fundos existentes sem os tradicionais entraves da administração central.¹⁶⁸

Nesse momento, cria-se a COHAB-GB, responsável pela construção de conjuntos habitacionais em regiões afastadas das regiões centrais. Em suas memórias, Carlos Lacerda, ao responder seus críticos, deixa clara a sua política de remoção de favelas:

“[...] fomos muito criticados por causa do programa de transferências das favelas. Primeiro, as pessoas esquecem que, em muitos casos, não transferimos, procuramos melhorar as condições das favelas no próprio local. Agora, havia favelas impossíveis de melhorar. Por exemplo, existiam favelas que eram propriedade eleitoral do Deputado Amando Fonseca, aquele foi da guarda pessoal do Getúlio e que hoje também se dá comigo. No Rio havia políticos que viviam da

¹⁶⁶ PEREZ, Maurício Dominguez. **Lacerda na Guanabara**: a reconstrução do Rio de Janeiro nos anos 60. Rio de Janeiro, Odisseia, 2007, p. 258.

¹⁶⁷ Outro acordo do governo da Guanabara era com a USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional): “O acordo da USAID com o governo do Estado da Guanabara cobria vários setores: a construção de moradias populares destinadas a moradores de favelas removidas (Vila Kennedy, Vila Aliança e Vila Esperança); o financiamento de um projeto piloto de urbanização de uma favela (Brás de Pina); e a construção de um centro de Saúde.” VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 107.

¹⁶⁸ PEREZ, op. cit., p. 259-261.

existência das favelas. Era uma bica que botavam! Uma lata de lixo! E viviam disso, se elegiam com isso! Tivemos que remover algumas favelas. *Removemos até algumas que existiam em terrenos muito valorizados, onde fazer casinhas populares representava um tamanho desperdício que seria um crime contra o pobre. Porque você está diminuindo a receita do Estado em impostos se fizer pseudobairros populares na zona mais valorizada da cidade; estará portanto diminuindo a capacidade que o governo tem de fazer coisas, inclusive, em benefício do próprio pobre.* (grifo meu).”¹⁶⁹

Duas das regiões escolhidas para serem novos conjuntos habitacionais urbanizados, responsáveis por eliminar o mal representado pelas favelas, são hoje regiões cariocas que concentram inúmeras favelas e que, na época, constituíram-se em dois eixos principais para onde deveriam ser removidas as populações faveladas. A Cidade de Deus, em direção à Jacarepaguá, e a região norte, onde seria construída a Linha Amarela, que margeia o Complexo da Maré e do Alemão. De *Cinco vezes favela* (1962) ao *5x favela, agora por nós mesmos* (2010) podemos acompanhar esse movimento, não de erradicação do problema das favelas, mas de um deslocamento delas, cada vez mais, para as margens da cidade¹⁷⁰.

A única referência direta, nas obras do CPC da UNE ao governador Carlos Lacerda está presente na peça de Arnaldo Jabor *A estória do formiguinho ou deus ajuda os bão*¹⁷¹. A peça narra a tentativa de Formiguinho, um morador da favela, de construir uma porta em seu barraco. Para tanto, ele sai em busca do seu desejo em uma viagem fantástica com uma série de encontros inusitados: uma negociação com o doutor do morro, uma conversa com os intelectuais e uma máquina do saber, uma entrevista na TV com o governador Lacerda, um encontro no nordeste com camponeses e com um coronel e, por fim, um encontro nos EUA com o presidente e com o Super-man, antes de regressar ao morro do Pavão.

Marcada por um tom de ironia e humor sarcástico, a peça difere muito da abordagem sobre as favelas feita pelo filme *Cinco vezes favela*. Isso ocorre, em grande parte, em decorrência do diálogo estético diferenciado desempenhado pelas diferentes áreas artísticas do CPC da UNE. A diversidade existe porque o fundamental não é a instrumentalização da arte submetida à política, mas a politização das expressões estéticas, acompanhadas de um profundo conhecimento das tradições e convenções próprias de cada linguagem. Enquanto, no cinema, a favela é objeto do drama e da sensibilização; no teatro, ela se reveste do riso, do sarcasmo e do absurdo, aliando-se o humor da crítica política ao diálogo com diferentes modalidades de popular: de um lado, os “Autos”, resgatados das peças da cultura popular; de outro, o teatro de revista como o popular mais

¹⁶⁹ LACERDA, Carlos. **Depoimento**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 275.

¹⁷⁰ Participante do filme *5x favela*, a *Cufa* desenvolve trabalhos com audiovisual na Cidade de Deus e no Complexo do Alemão e o *Observatório de Favelas* e a *Cidadela* atuam, respectivamente, no Complexo da Maré e nas comunidades ao longo da Linha Amarela.

¹⁷¹ JABOR, Arnaldo *A Estória do Formiguinho ou deus ajuda os bão*. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 71-99.

ligado ao mercado (também presente na utilização de jingles televisivos, entrevistas e o Super-man) e à tradição cômica do teatro nacional.

Na primeira cena, Formiguinho é alertado por outros três moradores da favela sobre a impossibilidade de construir a porta sem a devida autorização do doutor responsável pela favela:

Favelado II – Num pode, ô pato. É lei. Num pode.
Mulher – E quem não respeita as lei é malfeitor. Criminoso.
Favelado I – Tu é advogado?
Formiguinho – Não.
Favelado II – Deputado?
Formiguinho – Não.
Mulher – Formado?
Formiguinho – Não.
Favelado I – Dentista, arquivista, trapezista?
Formiguinho – Não, não, não.
Mulher – Vereador, doutor ou senador?
Formiguinho – Num sou, não. Não sou, não.
Favelado II – Então?
Formiguinho – Então...
Favelado I – Como é que tu mete a bancar o vivão?
Mulher – Seu doutor é que sabe, Formiga, ele é bacana, estudou. Ele é que sabe de tudo, o seu doutor. Tu é micha. Formiguinho. Favelado. Porcaria. Tu é lixo, Formiguinho.¹⁷²

Embora muitas das questões presentes em *Cinco vezes favela* estejam também no trecho citado acima (resistência e submissão ao grileiro ou chefe da favela, relação entre Poder e Saber, além da sempre iminente criminalização de qualquer resistência), destaca-se a constante oscilação entre os elementos cômicos e os dramáticos. A rima, as repetições e os absurdos poéticos (como a menção ao trapezista) contrastam com a intervenção final da “Mulher”, completamente afinada com o discurso vigente de embelezamento e criminalização das favelas, sempre pronto para sufocar qualquer resistência.

A oscilação entre o cômico e o drama, algo inexistente no cinema do CPC, alia-se à constante quebra de uma pretensão “realista” ao tratar da favela. O narrador é uma Fada-Narradora que insere, em tom ameno, uma fala bastante irônica de ode à submissão:

Boa noite. Este é o início de uma linda história. A história do Formiguinho, um homenzinho muito bonzinho que morava no alto de uma bela favelinha perto do mar, láááá no Rio de Janeiro, onde tem o Pão de Açúcar, o Carlos Lacerda, o Corcovado... Entre todas estas maravilhas, morava o bom Formiguinho, com seus onze filhinhos, quinze ratinhos, três gatos e sua mulher tuberculozinha. Moravam todos num barraco pequeninho, onde nunca chegava um pãozinho, porque era muito alto e o padeiro ficava de saco cheio de ir até lá. Formiguinho era pobre. Mas... não pensem vocês que era desobediente. Seguia os bons conselhos, os dez mandamentos de Deus e o Código Civil de Clóvis Bevilácqua [...]¹⁷³

¹⁷² JABOR, Arnaldo. A Estória do Formiguinho ou deus ajuda os bão. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 76.

¹⁷³ JABOR, Arnaldo. A Estória do Formiguinho ou deus ajuda os bão. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 77.

A figura do narrador, que poderia ser vista como uma concessão didática à propaganda ideológica, funciona, porém, como uma *paródia humorística* desse recurso. Se em outras peças, o narrador situa e ordena a narrativa; aqui, ele ironiza o poder e o despotismo, ri de ambos, confundindo o espectador sobre o lugar de crítica. O narrador deixa de ser fonte de segurança interpretativa e elemento didático para se tornar alvo de reflexão e desconfiança, seja em relação ao próprio ato narrativo, seja em relação à utilização desse recurso dentro da linguagem teatral.

A cena seguinte é uma conversa entre Formiguinho e o doutor do serviço assistencial dos favelados. Aqui temos uma clara alusão ao governo Lacerda e sua política de controle sobre as favelas. Isso é importante para se compreender porque a peça se refere tanto à lei, à religião e às medidas de políticas gerais para erradicação das favelas. A memória construída por essa peça tem esse viés do presente em que foi composta e encenada. Seu foco está na transformação da favela em problema de política pública. Se perdermos de vista as conexões conjunturais da peça em relação ao governo Lacerda, não compreenderemos o que está em jogo no diálogo entre Formiguinho e o Doutor:

DOUTOR – É inevitável. É o destino. A lei implacável do destino! Formiguinho, você já viu uma favela?

FORMIGUINHO – Eu moro numa, doutor.

DOUTOR – Estou perguntando se você já viu uma favela. Diz que não.

FORMIGUINHO – Não, senhor.

DOUTOR – (*demagógico e profético.*) Uma favela, Formiguinho, é um câncer. Uma chaga, meu filho. Nela fervem todos os parasitas de qualquer sociedade em progresso. Uma favela, filho meu, é um tumor. Um tumor que à noite se ilumina. (*Animando-se pela figura.*) Como se fora... como se fora... o maravilhoso e fulgurante lixo da cidade em crescimento... ou talvez os... os... seios sangrentos da bela Guanabara adormecida, onde fervilham colônias de micróbios. Ouviu, seu micróbio! Isso é uma favela. Uma solução se faz necessária, portanto. Qual será ela, por conseguinte? Dizei, dizei-me, num relance, ela, qual será?

FORMIGUINHO – Não sei, não senhor.

[...]

DOUTOR – Quê? Deus, os cambaus! Olha, meu filho, ouve bem, eis a solução, a verdadeira chave do enigma: cessar o êxodo rural. Impeçam a chegada de nordestinos e camponeses na cidade, vedem a entrada desta cambada em nossa cidade, e o problema terá uma resposta. Poderei dar-lhe a tão almejada porta, enfim...¹⁷⁴

A relação entre Poder e Saber, evidenciada no início da peça, acentua-se nesse diálogo de maneira bem construída. “Ver uma favela”, na acepção do “Doutor”, é algo que está vedado ao morador da favela. O “diz que não” do Doutor sintetiza artisticamente algo bastante destacado no livro de Licia Valladares a respeito da construção da favela como um problema a ser resolvido por meio da submissão das populações aos desígnios das políticas públicas de erradicação. O diálogo

¹⁷⁴ JABOR, Arnaldo. A Estória do Formiguinho ou deus ajuda os bãos. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 79.

culmina na constatação da raiz do problema – o êxodo rural, a imigração nordestina – como gerador do mal a ser estirpado pelo governo, tanto que, no fim do diálogo, o Doutor afirma: “confia no governo, que ele tudo resolve.”¹⁷⁵

A cena seguinte é o encontro de Formiguinho com dois intelectuais, apresentados como monstros gigantes, acompanhados de uma máquina futurista. Assim como em outras peças, há uma sátira a um determinado tipo de intelectual elitista, afastado das questões populares. O Monstro I diz: “Ai de mim! Que tenho dentro da alma o conhecimento total da natureza”¹⁷⁶. O Monstro II responde: “Ai, ai, ai, de mim! Que carrego no coração enegrecido pela angústia toda humana dor”¹⁷⁷. Tem-se uma referência erudita com a exclamação “Ai de mim!”, indicadora de insuficiência recorrente em tragédias gregas. Desse modo, a peça transita de forma irônica entre o erudito e o popular. A eles, Formiguinho pergunta: “Como é que acaba de chegá gente do norte pro Rio?”¹⁷⁸. Sem conseguir dar uma explicação ao morador da favela, os monstros consultam o Cérebro Eletrônico, que responde: “Re-for-ma. Reforma agrá-ria”¹⁷⁹. Animado com a divisão das terras, Formiguinho indaga o Monstro I, que retruca: “Ai de mim! Nós nada fazemos. Quem faz isso é uma só pessoa: o governador! Sua excelência, o governador!”¹⁸⁰.

Transportado para uma entrevista televisionada com o governador, Formiguinho defende a reforma agrária e é acusado de ser “agitador social” e “comunista”. O Velho, a Velha e a criada, que assistem ao programa, deliciam-se com as respostas do governador ao Formiguinho. Sem conseguir nada, ele vai em direção ao Nordeste tentar um acordo com os donos da terra. Em um trecho repleto de ritmos musicais populares do Sudeste e do Nordeste, o coronel coloca a culpa nos americanos, ao dizer: “É o americano comprar mais caro o nosso açúcar. O americano paga mais. Eu, eu lucro mais. Com esse dinheiro constroio casas para os homens”¹⁸¹. E Formiguinho segue o cômico conselho para chegar aos EUA: “Vá andando, de posto da Esso em posto da Esso que você chega. Vá com Deus”¹⁸².

Em ritmo de musical da Broadway, Formiguinho vai ao Departamento de Estado americano, onde homens requisitam verbas: “Dinheiro para invadir Cuba, presidente. Thanks”, “Dinheiro para retirar as tropas de Cuba, presidente. Thanks”, “Dinheiro para comprar dez senadores, presidente. Thanks”, “Dinheiro para o bonde, presidente. Thanks”¹⁸³. Lamentando não ter como resolver o

¹⁷⁵ Ibidem, p. 80.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 81.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 81.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 82.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 83.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 84.

¹⁸¹ JABOR, Arnaldo. A Estória do Formiguinho ou deus ajuda os bão. In: **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989, p. 93.

¹⁸² Ibidem, p. 94.

¹⁸³ Ibidem, p. 95.

problema, o presidente dos EUA diz a Formiguinho: “Eu sei quem resolverá o seu problema. É aquele que tudo vê. É aquele que está em toda parte. Que ajuda os enfermos, que levanta os doentes, que anima os desesperados, que recompensa os puros e os bons... e ele é... ele é... Super-man!”¹⁸⁴. No entanto, o Super-man mostra ser um herói capitalista e pergunta:

Tá pagando quanto? [...] Não tem? Que esculhambação é essa? Você pensa que eu trabalho de graça? Quem me paga as vitaminas? Minhas radiografias do pulmão? Meus esparadrapos? Olha aí, presidente, mora na onda do garotão... Olha, meu filho, tenho que competir com o Capitão Marvel, com a bicha louca do Bat Masterson isto é um regime capitalista, um pega para capar danado. Negócio aqui é cada um por si, Deus por alguns... Te vira, morou? Te vira!¹⁸⁵

A cena final, como não poderia deixar de ser, é o retorno de Formiguinho ao Pavão, agora conscientizado. Ele diz: “Eu viajei muito. Descobri que todo mundo tá é explorando a gente. Ninguém quer nada com a gente [...] É lutar e lutar. Eu descobri isso. No Brasil inteiro o povo inteiro morre, morre mesmo. Esses caras são assassinos”¹⁸⁶. Porém, Formiguinho não consegue convencer os demais moradores e termina isolado, de maneira muito semelhante ao que ocorre com Zé da Cachorra, personagem do episódio homônimo do filme *Cinco vezes favela*. Na última fala, o governador sentencia, corroborando o desfecho de uma luta ainda derrotada, mas não por muito tempo:

Meu povo! Meu povo! O que é isso? Estão subvertendo a ordem? A tranquilidade? Estão indo atrás deste agitador social? Que é isto? Obedeçam-me, seus imbecis. Estão querendo agir contra seu Governador? Eu mando em vocês. Seus... Socorro! Aiaiaiaiai... Polícia! Democratas, salvem-me, capitalistas, salvem-me, salvem-me!¹⁸⁷

Outro trabalho do CPC da UNE sobre as favelas foi o cordel *Quem matou Aparecida: a história de uma favelada que ateou fogo às vestes*, de Ferreira Gullar. Mais próximo do drama presente no cinema do CPC da UNE, o cordel narra a vida trágica de Aparecida, moradora da favela da Praia do Pinto, no Leblon, um dos grandes símbolos do contraste entre favela e Zona Sul:

Fez-se moça sem ter cama,
nasceu na Praia do Pinto,
morreu no mesmo lugar.

Praia do Pinto é favela
que fica atrás do Leblon.
O povo que mora nela
é tão pobre quanto bom:
cozinha sem ter panela,
namora sem ter janela,
tem por escola a miséria

¹⁸⁴ Ibidem, p. 95.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 96.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 97.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 99.

e a paciência por dom.¹⁸⁸

Ainda criança, Aparecida passa a trabalhar como babá e morar no trabalho. Frequentemente, é assediada sexualmente pelo patrão. Quando a esposa descobre, é de Aparecida que ela decide se vingar, ao forjar um furto de joias para incriminá-la:

Mas lá um dia a patroa
abriu a porta e os pegou.
Já era de manhã cedo
Vinhas quase desmaiou.
A mulher fez que não viu,
tranquilamente falou:
'compre-me um litro de leite,
pois o leiteiro atrasou.'
Aparecida saiu
sem saber o que fazer.
Quando voltou, no seu quarto
tinha coisa para se ver:
a patroa já chamara
um guarda para a prender.
'Ela roubou essas joias,
que nem soube esconder' -
disse mentindo a patroa.
Aparecida foi presa
sem nada poder dizer.¹⁸⁹

Na cadeia, ela descobre que está grávida do antigo patrão. Com o nascimento da criança, ela é libertada, mas não consegue emprego. Ela começa a se prostituir até o dia em que conhece Simão, um operário de uma usina e morador da favela. Eles se apaixonam e vivem felizes, apesar da vida regradada. Porém, Simão, assim como Aparecida, acaba sendo criminalizado, por ter participado de uma greve:

Eis que um dia, Simão
participou de uma greve.
Veio a noite e Aparecida
dele notícia não teve.
Os companheiros disseram
que a polícia o deteve.
Ela correu à polícia
mas ali nada obteve.
Voltou chorando para casa
sem saber o que fazer.
Debruçada na janela
viu o dia amanhecer:
um dia claro mas triste
como se fosse chover.¹⁹⁰

¹⁸⁸ GULLAR, Ferreira. Quem matou Aparecida: história de uma favelada que ateou fogo às vestes. In: _____. **Toda poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004, p. 123.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 128.

¹⁹⁰ GULLAR, Ferreira. Quem matou Aparecida: história de uma favelada que ateou fogo às vestes. In: _____. **Toda poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004, p. 130-131.

Sem Simão, o filho de Aparecida morre de fome. Ela, em um momento de desespero, coloca fogo em suas vestes e se suicida. Na lição final do narrador popular, o ímpeto de conscientização caminha junto com a constatação da sina:

Acaba aqui a história
dessa moça sem cartaz
que ficaria esquecida
como todas as demais
histórias de gente humilde
que noticiam os jornais.
Para concluir pergunto:
Quem matou Aparecida?
Quem foi que armou seu braço
para dar cabo da vida?
Foi ela quem escolheu isso
ou a isso foi conduzida?
Se a vida a conduziu
quem conduziu sua vida?

Por que existem favelas?
Por que há ricos e pobres?
Por que uns moram na lama
e outros vivem como nobres?
Só te pergunto essas coisas
para ver se tu descobres.

Se não descobres te digo
para que possas saber:
o mundo assim dividido
não pode permanecer.
Foi esse mundo que mata
tanta criança ao nascer,
que negou à Aparecida
o direito de viver.
Quem ateou fogo às vestes
dessa menina infeliz
foi esse mundo sinistro
que ela nem fez nem quis
- que deve ser destruído
pro povo viver feliz.¹⁹¹

A memória da criminalização dos moradores das favelas, da criminalização do movimento sindical e da violência contra a mulher são alguns dos elementos importantes desse cordel urbano, que atualiza a tradição popular, dialogando com toda uma literatura de cordel majoritariamente rural, e também com escritores de cordel urbano contemporâneos ao CPC, como Cuíca de Santo

¹⁹¹ GULLAR, Ferreira. Quem matou Aparecida: história de uma favelada que ateou fogo às vestes. In: _____. **Toda poesia**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2004, p. 132-133.

Amaro, da Bahia¹⁹².

Outra memorialização das favelas aparece no Calendário Popular, produzido a partir de um concurso de gravuras do setor de artes plásticas do CPC de São Paulo¹⁹³. O processo foi bastante cuidadoso, como explica o artigo, publicado na *Revista Brasiliense*:

A seleção das gravuras foi feita em duas etapas. A primeira consistiu em selecionar os trabalhos que mantinham determinado nível profissional artístico, eliminando os que apresentavam aspectos de diletantismo. Este júri era composto de membros das secções de artes plásticas, arquitetura e cinema do CPC. Os 49 trabalhos selecionados nessa primeira fase foram exibidos no Sindicato de Construção Civil de São Paulo. Depois do que se formou um novo júri composto de 11 operários militantes do CPC no Sindicato da Construção Civil e 6 membros do Conselho do CPC [...] Parece que foi o primeiro júri popular no gênero.¹⁹⁴

Figura 2 *Carregando* de Mário Gruber.

Figura 3 *Homem com a Picareta* de Gerson Knispel.

Algumas das gravuras têm particular proximidade com trabalhos de artes plásticas consagrados no campo das esquerdas, como Portinari e Segall. Também possuem proximidade com muitos enquadramentos cinematográficos típicos do Cinema Novo. A gravura “Carregando”, de Mário Gruber, destaca o fardo e o cansaço do trabalho, assim como nas cenas iniciais do episódio “Zé da Cachorra” ou nas cenas de “Pedreira de São Diogo”, ambos em *Cinco vezes favela*. Gerson Knispel, autor do artigo e de uma das gravuras, produziu *Homem com picareta*, composição também muito próxima do episódio de Leon Hirszman. A gravura “Favela” de Von Braudt, com uma vista geral da favela, aproxima-se dos planos gerais presentes no filme do CPC da UNE. Chamam a atenção duas gravuras que destacam outros elementos da vivência das classes populares não explorados pelas demais obras do CPC.

¹⁹² AMARO, Cuíca de Santo. **Cuíca de Santo Amaro: controvérsias no cordel**. Introdução e seleção: Mark J. Curran. São Paulo, Hedra, 2000.

¹⁹³ Cf. KNISPEL, Gerson. O degelo entre o artista e o povo, a propósito de um calendário popular do CPC. **Revista Brasiliense**, n. 44, nov./dez. 1962.

¹⁹⁴ Ibidem.

Figura 4 *Favela* de Von Braudt.

Uma delas é *Lendo jornal*, de Jeremias Bustamante, evocando o momento de leitura dos operários. A outra é a gravura *Depois do trabalho*, de Trindade Leal, destacando os momentos de folga e de confraternização, após o dia de trabalho.

Figura 5 *Depois do trabalho* de Trindade Leal.

Figura 6 *Lendo Jornal* de Jeremias Bustamante.

Outro ponto de diálogo entre a cultura popular e a produção cultural do CPC sobre as favelas é a música “Grileiro vem, pedra vai”, que faz parte do LP *O Povo Canta*.¹⁹⁵ Composta pelo radialista Rafael de Carvalho ainda na década de 50, a música foi inserida no LP, juntamente com mais três outras composições do CPC. Certamente, tratou-se de uma homenagem a uma canção produzida e cantada durante as lutas contra a grilagem no Morro do Borel na década de 50. A canção é citada no trecho abaixo, que narra o lançamento da campanha de Magarinos Torres e José Talarico nas eleições de 1954:

No sábado convencionado, às 18 horas, começaram a chegar os participantes do encontro, num ambiente alegre e festivo, com a participação dos radialistas acima referidos [Grande Otelo e Rafael de Carvalho], ajudados pela bateria do bloco de samba dirigido por João Catinga, da ladeira do Moreira. Enquanto não chegavam

¹⁹⁵ **O Povo Canta** (1962), Long Play. Músicas: 01 - O Subdesenvolvido (Carlos Lyra / Francisco de Assis); Músicas: 1. João da Silva (Billy Blanco), 2. Canção do Trilhaozinho (Carlos Lyra / Francisco de Assis), 3. Grileiro Vem (Rafael de Carvalho), 4. Zé da Silva (Geny Marcondes / Augusto Boal).

Talarico e Magarinos, o pessoal com bastante alegria ia se distraíndo com os gracejos de Grande Otelo e os sambas improvisados de Rafael de Carvalho: “Grileiro vem, pedra vai, daqui deste morro ninguém sai...” e outros mais sua autoria.¹⁹⁶

Com um ritmo bastante animado, a canção é um atestado de força da mobilização popular:

“Ô grileiro vem, pedra vai,
de cima desse morro ninguém sai.
Construi meu barraco de madeira,
em cima deste morro para morar.
Vem um cão de um grileiro de rasteira,
querer meu barraco derrubar, mas...
Ô grileiro vem, pedra vai,
de cima desse morro ninguém sai.
Ao grileiro nós vamos resistir
todo povo daqui vai descer
e uma ordem geral vai partir
que é botar o grileiro para correr.
Ô grileiro vem, pedra vai,
de cima desse morro ninguém sai.”¹⁹⁷

Com uma diversidade de linguagens e perspectivas, a favela foi trabalhada como um decisivo lugar de memória pelos vários setores do CPC. Embora a defesa das classes populares seja algo comum a todas as obras, as suas abordagens se diferenciam e compõem um campo de criação, no qual a defesa das classes populares, a pesquisa sobre a cultura popular e o diálogo com tradição de cada linguagem artística se mesclam. Ao interpretar o filme *Cinco vezes favela*, é importante vê-lo como uma parte desse processo.

¹⁹⁶ GOMES, Manoel. **As lutas do povo do Borel**. Rio de Janeiro, Edições Muro, 1980, p. 65.

¹⁹⁷ **O Povo Canta** (1962), Long Play. Músicas: 01 - O Subdesenvolvido (Carlos Lyra / Francisco de Assis); Músicas: 1. João da Silva (Billy Blanco), 2. Canção do Trilhaozinho (Carlos Lyra / Francisco de Assis), 3. Grileiro Vem (Rafael de Carvalho), 4. Zé da Silva (Geny Marcondes / Augusto Boal).

1.8. Coletivo de Cinema e filme de episódios

Ainda como introdução à análise propriamente dita dos episódios, cabe destacar esse cinema como um movimento social ligado ao cenário audiovisual brasileiro. A articulação dos cineastas em movimentos estéticos é bastante comum na história do cinema: o Neorrealismo italiano, o Cinema Novo, a Nouvelle Vague etc. Porém, a constituição de um coletivo de cinema vai além do compartilhamento de opções estéticas. Nesse sentido, a constituição do cinema do CPC da UNE como um coletivo de cinema seria a principal distinção entre o cinema do CPC da UNE e o movimento estético, mais amplo, do Cinema Novo.

A discussão sobre esse cinema coletivo tem se pautado, principalmente, nos seus aspectos negativos. O coletivo passa a significar homogeneização das ideias, ausência de liberdade autoral e empobrecimento da criação estética. Para mudar o foco da discussão, seria importante pensar que o CPC da UNE constitui-se como uma experiência de coletivo de cinema popular no Brasil.

Certamente, o cinema popular possui algumas características bastante diferenciadas do cinema convencional. A primeira delas, como não poderia deixar de ser, é a sua gênese coletiva, inserida dentro de um conjunto de ideias e projetos comuns. Nesse cinema, a criação artística é fruto de uma percepção compartilhada. Embora não exista cinema feito individualmente, há uma distinção em relação aos filmes produzidos a partir de projetos capitaneados por produtoras comerciais, reprodutoras da lógica da divisão do trabalho típica do mercado capitalista. A segunda diferença refere-se ao envolvimento político, pois um coletivo implica uma vinculação a partir de alguns princípios mínimos de atuação política e artística. Isso não quer dizer que o coletivo não possui diversidade ideológica, porém há, sem dúvida, uma orientação política comum, ainda que mínima.

Anteriormente ao CPC da UNE e à proliferação, mais recente, dos movimentos sociais ligados ao audiovisual, o primeiro coletivo de cinema foi organizado em torno do Grupo de Estudos Cinematográficos da União Municipal dos Estudantes do Rio de Janeiro (UME-RJ). O grupo, além de organizar exposições e debates, deu início às primeiras tentativas de produção fílmica. Em artigo, publicado em *O Metropolitano*, Cosme Alves Neto realiza um balanço do processo de constituição do grupo:

Há muito tempo que o estudantado já vem tentando fazer cinema entre nós, seguindo o exemplo de outros países em que esse tipo de atividade extraescolar é bastante difundida e mesmo recomendada por autoridades universitárias. No ano passado, em Amsterdam, uma mostra internacional reuniu dezenas de filmes de estudantes, cujo nível artístico e técnico permite colocá-lo ao lado dos filmes 'comerciais'. Entretanto, o preço proibitivo do material fotográfico em nosso país, a ausência de entidades culturais que prestigiassem o trabalho e, mais ainda, a dificuldade de entrosar essas atividades, que requerem tempo e doação com as tarefas naturalmente impostas pela condição de estudante impediram o que agora

se conseguiu: o processo de fazer um filme (da cenarização à distribuição, passando pela filmagem propriamente dita, sonorização, montagem etc.), realizado dentro de círculo especificamente estudantil, retomando e completando as experiências raras e individuais do passado [...] ter o que dizer e como dizê-lo: são as duas primeiras faces do problema que se apresentaram. A solução mais natural, condicionada com a precariedade dos recursos de que dispõe o Grupo, seria simplesmente registrar o dia a dia da cidade, aprofundando este e aquele elemento da realidade: são os aspectos tradicionais do filme documental. Entretanto não se detiveram neste primeiro degrau, embora em seus planos futuros figure um pequeno ensaio sobre os pescadores da Guanabara. No momento, dois caminhos foram seguidos: o filme experimental e o conto-crônica.¹⁹⁸

O filme experimental seria um filme de Paulo Hutchmacher (assistente de direção de *Escola de Samba Alegria de Viver*) sobre os livros e o conto-crônica seria o curta-metragem *Domingo*, dirigido por Cacá Diegues. Outro projeto do grupo foi a realização de um concurso de roteiros¹⁹⁹. No fim de 1961, com a estruturação do setor de cinema do CPC da UNE em torno do filme *Cinco vezes favela*, muitos participantes dessa experiência encontraram a estruturação necessária para a realização de um longa-metragem, superando assim algumas das dificuldades financeiras. Como afirmou o fim do artigo de Cosme Alves Neto: “As intenções do Grupo tem um alcance cultural por demais nítido para estarem condenadas a um breve desaparecimento.”²⁰⁰

Em artigo sobre o filme *Cinco vezes favela*, Cacá Diegues ressaltou essa noção de coletivo de cinema, tornando-se o cinema do CPC uma vertente peculiar dentro do Cinema Novo:

“*Cinco vezes favela* é um filme realizado pelo CPC e, como tal, representa dentro do movimento do Cinema Novo uma área particular de pensamento, uma área politicamente consequente e disposta a instaurar na cultura brasileira uma nova experiência. Por isso mesmo, é um filme representativo de um grupo e de um movimento coletivo estabelecido não em termos estéticos, mas em termos políticos. Não é resultado de uma ‘escola’ ou de uma academia de estilo, mas de um movimento cultural que, antes de o ser, é político.”²⁰¹

Essa base política comum, contudo, assume diferentes caminhos dentro de um filme de episódios. Embora todos eles se opusessem à criminalização das favelas e aos planos saneadores de Lacerda, unificando-os politicamente, a diversidade surgia justamente no terreno estético, diferenciando-se na maneira de abordar e narrar essas questões. Certamente, não se aceitaria um episódio que coadunasse com a remoção ou com a criminalização das favelas, porém, para além desse terreno comum, não havia um caminho pré-concebido ou um modelo, pois parte-se do pressuposto de que o discurso político e a arte cinematográfica são linguagens humanas diferentes, ainda que intercambiantes. E a diversidade e a criatividade encontram-se nesse intercâmbio. No mesmo artigo, Diegues afirma: “É salutar, em nossa opinião, que esta experiência tenha sido feita

¹⁹⁸ Estudantes fazem filme nas ruas da cidade. **O Metropolitano**, 23 abr. 1961.

¹⁹⁹ I Concurso de Argumento Cinematográfico. **O Metropolitano**, 5 de fevereiro de 1961.

²⁰⁰ Estudantes fazem filme nas ruas da cidade. **O Metropolitano**, 23 abr. 1961.

²⁰¹ DIEGUES, Carlos. *Cinco Vezes Favela* – CN 62. **Movimento**, n. 8, fev. 1963.

através de cinco caminhos absolutamente estranhos entre si e cada um deles válido como concepção.”²⁰²

Por fim, Diegues vislumbra como mérito do filme a abertura de um campo de produção de um cinema popular, o que, de fato, só se aprofundou nas décadas seguintes, sobretudo após o término da Ditadura Civil-Militar:

“Com um orçamento baixíssimo, num nível que se tornou comum a um ponderável número de realizações nacionais (“Os Cafajestes”, “Barravento”, “Porto das Caixas”, “Os Mendigos” etc.), a fita se torna ímpar por ser a primeira a ser realizada por uma associação de classe. A partir de seu exemplo estão abertas as portas para a produção de outros CPCs e MCPs e, o que é mais importante, à produção dos sindicatos. Só essa tarefa seria suficiente para consagrá-lo.”²⁰³

Na previsão, encontramos as marcas de uma história dos movimentos sociais ligados ao audiovisual que, de fato, constitui-se em uma importante vertente na história do cinema brasileiro, tanto pelo caminho de uma maior aproximação entre o Cinema do CPC e o MCP, como seria feito nos filmes *Cabra marcado para morrer* e *Maioria Absoluta*, quanto na realização de filmes no âmbito do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo por Renato Tapajós no fim dos anos 70 e início dos anos 80, cujo principal resultado é o filme *Linha de Montagem*.

Evidentemente, mais do que procurar um tom profético na afirmação de Diegues, o que mais nos interessa é encontrar nessas palavras a articulação possível de uma *outra* história do cinema brasileiro, cunhada na formulação de um cinema popular produzido por coletivos próximos ou constituídos em torno de aparelhos de hegemonia das classes populares. Nesse percurso, a recente proliferação do vídeo e do cinema popular no Brasil, feito por coletivos culturais e por ONGs/OSCIPs, constitui-se como o mais novo capítulo dessa história ainda pouco estudada.

²⁰² DIEGUES, Carlos. Cinco Vezes Favela – CN 62. **Movimento**, n. 8, fev. 1963.

²⁰³ Ibidem.

Capítulo 2. Historicidades de *Cinco vezes favela*

Figura 7 Seis imagens do filme *Cinco vezes favela*: na linha superior, a primeira da esquerda para a direita é dos letreiros do filme, compostos sob a influência visual da gravura. As seguintes são frames de cada um dos cinco episódios do longa.

“Somos vários caminhando convictos
e sem desespero para tomar a cidade
somos muitos terrivelmente
e na nossa passagem, sombria e determinada
outros aceitam ir conosco
então cantemos, pois sofremos a mesma rota
e a mesma revolta nos constroi a cada um
e a cada um o caminho é difícil
mentindo muitas vezes à nossa compreensão
sei, está longe a cidade com as suas luzes
seus homens que voltam do plantio
não se lamentam, não se suicidam
a noite na cidade é tranqüila
e a concepção praticada não é temerosa
e nós, que vamos tomar o barco,
parecemos estranhos quando em verdade nos conhecemos
amiga, é longo o caminho que leva ao mar
e há que mostrar o itinerário
como há que depois conquistá-lo”

José Carlos Capinan. *Poema Subversivo*

2.1. *Um favelado: a cidade vista de baixo*

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira.

Graciliano Ramos, *Vidas Secas*.

Cinco vezes favela pode ser interpretado como uma resposta ao sentimento de esperança presente no final de *Vidas Secas*. No primeiro episódio do longa, esse diálogo torna-se ainda mais nítido, ao narrar a trajetória de João e sua família. Os meninos fora da escola, uma nova vida de miséria. João, que bem poderia se chamar Fabiano, está sem saco de colheita ou espingarda de pederneira. A cidade, confusa, vai se esboçando. João ri, sem desejo.

Importante em toda a narrativa é a questão da influência que o Neorrealismo italiano exerce sobre o episódio e sobre o longa. Há, em comum, a utilização de locações fora dos estúdios e de atores não profissionais, além do destaque ao cotidiano das classes menos favorecidas. Mas não deveríamos nos perguntar quais as implicações dessas escolhas no cinema brasileiro, antes de adotá-las como um modelo?²⁰⁴ Na Itália, elas foram oriundas de escolhas artísticas e políticas dos cineastas em meio ao esforço de reconstrução durante o pós-guerra, em oposição ao cinema italiano próximo ao fascismo.²⁰⁵ No episódio em questão, é importante frisar a inexistência de um cenário destruído pela guerra, também não há uma indústria cinematográfica consolidada. Nos filmes do Neorrealismo, de *Roma, cidade aberta* a *Alemanha, ano zero*, o pós-Segunda Guerra compõe um drama social onde a cidade-cenário-personagem²⁰⁶ é também vítima da desagregação e da destruição imposta. A cidade, ou a nação, carece de reconstrução e a origem da destruição – a guerra – extrapola a dinâmica local. No episódio de Farias, qual é o lugar ocupado pela cidade-cenário-personagem? Ela deixa de ser vítima e passa a ser palco de um drama social endógeno, oriundo da sua própria constituição. A questão deixa de ser a *reconstrução* da cidade ou da nação, e passa a ser a *apropriação* desigual do espaço urbano pelos diferentes grupos sociais. Nesse caminho, a

²⁰⁴ Mariarosaria Fabris destaca os pontos de contato, sempre acompanhados de diferenças e nuances próprias ao cinema brasileiro. FABRIS. Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neorealista?**. São Paulo, Edusp, 1994, p. 88.

²⁰⁵ A autora faz uma análise minuciosa das fontes, dos prenúncios e das referências do Neorrealismo. No capítulo “A Guerra, matriz do Neorrealismo” destaca a importância da guerra na constituição do movimento. FABRIS. Mariarosaria. **O Neorrealismo cinematográfico italiano: uma leitura**. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.

²⁰⁶ Aqui se entende que a cidade construída pelos filmes do Neorrealismo, e também pelo filme *Cinco vezes favela*, é mais que uma referência à cidade “real” e mais que um cenário (secundário em relação ao enredo), tornando-se também um personagem importante da narrativa fílmica.

construção do personagem João impõe à narrativa uma visão da cidade sob o olhar de um imigrante nordestino, expulso de seu mundo de origem (rural) e ameaçado em seu novo mundo (urbano).

Há, ainda, uma especificidade importante em relação à cultura brasileira, pois as narrativas de todos os episódios estão marcadas por leituras cinematográficas da literatura brasileira. Isto implica em um diálogo entre cinema e literatura, perpassando muitos dos filmes influenciados pelo Neorrealismo.

Nessa perspectiva, tem-se um diálogo tanto com o Neorrealismo quanto com a literatura brasileira. Em relação ao Neorrealismo, sobressai-se uma visão do dia a dia da cidade vista sob o ponto de vista das classes populares, com grande destaque para as locações externas. Um exemplo desse esforço pode ser notado na excelente atuação de Flávio Migliaccio, como João. Sua preocupação em incorporar o personagem em meio ao espaço urbano fez com que, nos momentos de intervalo das filmagens, ele fosse expulso de bares, sentido na pele o cerceamento social:

Flávio Migliaccio, do Teatro Brasileiro de Comédia de São Paulo, faz o papel principal, e sua caracterização como favelado é tão perfeita que, durante os intervalos das filmagens, tinha que pedir companhia para fazer as refeições, já que era enxotado de todos os bares e restaurantes, tomado como um mendigo.²⁰⁷

Em relação à literatura brasileira, não há uma repetição do personagem clássico do sertão, presente nos romances de Graciliano Ramos ou José Lins do Rego, ou na poesia de João Cabral de Melo Neto, mas um diálogo com esses trabalhos e com outros, mais ligados aos dramas sociais da cidade, como *Capitães da Areia* de Jorge Amado ou até mesmo a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Os desdobramentos dessas leituras são muito fortes no cinema dos anos 60 e 70. Os diretores dos episódios do filme pareciam ter em comum uma proximidade com a literatura, no bojo de uma abertura de interesse para as demais linguagens artísticas, como afirma Joaquim Pedro de Andrade:

“Sabe, eu comecei por ter vontade. Por ter a ambição de escrever livros. Meu pai era escritor, escreveu um só livro de ficção, mas era um escritor. Muitos escritores iam à nossa casa. Não sei se foi por isso, mas me interesse pela literatura há muito tempo. E os primeiros filmes que dirigi eram sobre escritores.”²⁰⁸

Em outro depoimento sobre a relação dos cineastas com a literatura, o escritor Silveira de Martins narra suas impressões sobre Marcos de Farias:

“Eu conheci pessoalmente o Marcos. E, logo em seguida, no início de 50, nós começamos a participar do *Grupo Sul*. O Marcos escrevendo contos, eu também. Em 1952, nós fizemos uma peça de teatro. A ideia era reativar o *Teatro Experimental do Circo de Arte Moderna* (TECAM), que vinha lá do início do

²⁰⁷ Favela é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes. **Jornal do Brasil**, 23 jan. 1962.

²⁰⁸ **Histórias cruzadas**. Documentário sobre a vida de Joaquim Pedro de Andrade, inserido nos “Extras” do DVD **Garrincha, estrela solitária**. Direção: Alice de Andrade. Vídeofilmes, 2008.

O irmão de Marcos de Farias, ainda comenta sua proximidade com a literatura: “Ele se colocou para mim, desde a minha primeira infância, como uma espécie de ídolo. Foi um exemplo para mim. Me ensinou a ler os primeiros livros, me passou os primeiros romances, as primeiras histórias, me introduziu na literatura”²¹⁰. Para complementar, Leon Hirszman destaca o CPC como um espaço desse diálogo entre diferentes linguagens:

“O CPC atraiu o encontro daquelas pessoas que estavam pensando afim, que estavam querendo fazer coisas em conjunto. Ele era um espaço que você podia, não só o cinema, como o teatro, literatura de cordel, a música popular... Era um espaço dinâmico, o cinema era uma parte. Isso é uma coisa fascinante porque o CPC atraiu algumas pessoas, veio a formar outros, que seriam cineastas.”²¹¹

Não seria exagero imaginar que parte de toda uma geração de leitores desses clássicos dirigiu-se para o cinema com o intuito de refletir sobre os impasses do crescimento urbano e dos desdobramentos da vida no sertão, em um Brasil e um mundo em rápida transformação. Filmar, para essa geração, parecia uma necessidade urgente de acertar contas com as esperanças de Fabiano e Sinhá Vitória, buscando, assim, refletir sobre a constituição de cidades marcadas não pelo progresso, mas pela apropriação desigual do espaço urbano²¹².

Muitos personagens de *Cinco vezes favela*, e João é um dos mais bem construídos, podem ser lidos em diálogo com os conflitos e esperanças de *Vidas Secas*, *Fogo Morto* ou de *O Rio*. Nesse sentido, seria mais apropriado falar, em termos de cinema brasileiro, em cinema “Neomodernista” do que Neorrealismo, ao buscar realizar um diálogo entre cinema e literatura capaz de atualizar o debate perpassado pelas linguagens artísticas.

No primeiro plano-sequência de “Um favelado”, o primeiro episódio do longa, um carro se aproxima de um homem que está na entrada da favela. O diálogo entre os dois é importante para demarcar algumas significações. O motorista pergunta: “Tudo cobrado?”, enquanto o homem responde: “Só falta aquele cara nordestino”, quando replica o motorista: “Ainda? Se ele não pagar bota ele para fora. Amanhã quero o dinheiro no escritório, vamos”. Logo no primeiro plano, sabemos que há um proprietário de várias casas na favela e um escritório. Sabemos também que o homem que esperava a chegada do carro é um funcionário. João não chega a ser nomeado, ele é apenas “Aquele cara nordestino”. O esquema de extorsão de aluguéis explicitado já aponta para as diversificadas situações de moradia existentes na favela. Há muitos moradores que pagaram os seus

²⁰⁹ **MARCOS FARIAS:** Olhar de um cineasta. Produtora: independente. Local de produção: Florianópolis. Dir. César Cavalcanti, 2007.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ **Deixa que eu falo.** Documentário sobre a vida de Leon Hirszman, inserido como extra no DVD **Eles não usam Black-Tie**. Direção: Eduardo Escorel, Vídeo Filmes, 2007.

²¹² DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 37.

aluguéis, mas esse não é o caso de João. Dito isso, o cobrador começa a subir o morro em direção à casa de João.

A segunda sequência, composta por três planos de transição, mostra imagens da favela que vão de uma maior proximidade das casas, para uma visão mais ampla, onde se vê a vegetação e o céu. Em contraste com as imagens atuais das favelas cariocas, altamente urbanizadas, a vegetação neste (e também em outros episódios) é bastante destacada. A próxima sequência é longa e composta de 15 planos, criando um efeito de tensão, que é acentuado por uma música instrumental que dá ritmo à subida do funcionário. Ele é acompanhado de mais dois homens, todos com rostos visivelmente tensos e seguros. No quinto plano, a imagem em plongé expõe ao longe os prédios e a cidade em uma parte reduzida do quadro.

Essa imagem mais frequente da cidade, marcada pelos seus prédios, se apresentará de maneira residual nos episódios, embora sempre mostrada por contraste. Ao contrário dos filmes valorizadores de um Rio de Janeiro como cartão-postal, que procuram esconder as favelas, há aqui um forte contraste, no qual prédios, mar e urbanização são postos em confronto com as favelas, suas ruas de terra e sua vegetação cortada pela presença humana. Após uma visão mais geral em plongé, há um mergulho nos rostos dos três homens que sobem em direção à casa de João. A presença dos três é notada por um morador, que está fumando na janela. A sua inquietação denota um reconhecimento por parte dos moradores da atuação daqueles homens.

Figura 8 Plano da janela: a narração audiovisual assume o ponto de vista do morador.

No plano 11, a câmera assume o ponto de vista de quem está na janela, enquadrando o morador ao observar a aproximação dos três. Aqui fica claro que o episódio não se coloca como observador onisciente e impessoal da narrativa, mas toma partido do olhar dos moradores. O plano 11 da sequência 3 é um dos tantos momentos em que isso fica patente. Procura-se, assim, demonstrar ao espectador o ponto de vista de quem vê a chegada dos cobradores do grileiro. Se até

esse plano o enquadramento não havia dito nada sobre os homens, a partir dele é possível reconhecer a subida dos três não como um movimento qualquer, e sim uma invasão que redundará em violência, tanto que no plano 14 o morador fecha a janela bruscamente. Ao fechá-la, o medo se instala e a impossibilidade de reação é decisiva. No último plano desta sequência, os homens tomam toda a imagem, exaltando-se o poder que possuem, e saem de quadro.

Na quarta sequência, a porta de madeira é aberta com um chute forte, imagem recorrente na história das favelas, quando diversos poderes desconsideram a privacidade dos moradores em nome da ordem social que lhes outorga a violência. O empreendimento imobiliário, que até escritório possui, mostra, neste primeiro plano, sua atuação coercitiva, lembrando, para o espectador do século XXI, as atuais milícias cariocas, que competem com a polícia pelo monopólio da violência e da violação da privacidade dos moradores. No caso do episódio, não se pode perder de vista que o negócio imobiliário, simbolizado pelo carro que só vai até a entrada da favela, possui funcionários que não se distinguem, aparentemente, dos moradores, ao menos no que diz respeito às vestimentas. Isto implica dizer que estão mais próximos de João que do proprietário para quem trabalham. Se não moram na própria favela ou em outra, o certo é que não são proprietários, mas funcionários pagos para reprimir moradores como João. Pode-se realizar um paralelo com a narrativa literária de Machado de Assis, na qual o universo complexo das classes populares do Rio de Janeiro no final do século XIX é tematizado. Assim como os funcionários da grilagem, Candinho, o personagem central de “O pai contra a Mãe” é bastante pobre e ganha a sua vida com a repressão às classes populares:

Não estava em maré de riso, por causa do filho que lá ficara na farmácia, à espera dele. Também é certo que não costumava dizer grandes coisas. Foi arrastando a escrava pela rua dos Ourives, em direção à Alfândega, onde residia o senhor [...] Ali mesmo o senhor da escrava abriu a carteira e tirou os cem mil-reis de gratificação.²¹³

Mas, o problema do mercado imobiliário dentro da favela, ensejado pelo episódio, ainda hoje é pouco lembrado pelas pesquisas em Ciências Humanas, como afirma Mike Davis:

Regra geral, tanto a literatura popular quanto a acadêmica sobre habitação informal tendem a romantizar os invasores e ignorar os locatários. Como admitiram recentemente os pesquisadores do Banco Mundial, “há muitíssimo menos pesquisas sobre o mercado de locação de baixa renda”. A locação, na verdade, é uma relação social fundamental e divisiva na vida favelada do mundo todo. É o principal modo para os pobres urbanos gerarem renda com o seu patrimônio (formal ou informal), mas com frequência numa relação de exploração de pessoas ainda mais pobres [...] Na verdade, os locatários costumam ser os moradores mais invisíveis e impotentes das favelas... é comum faltar aos locatários das favelas de hoje o poder de criar organizações de moradores ou organizar “greves” do pagamento do aluguel.²¹⁴

²¹³ ASSIS, Machado. O pai contra a mãe. In: **Os cem melhores contos brasileiros do século**. São Paulo, Objetiva, 2000, p. 27.

²¹⁴ DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 52-53.

Entre os três, um se coloca como chefe e diz: "Quem é o macho aí que não quer pagar o aluguel?", dando a ordem para que os outros dois avançassem sobre João. Nesse momento, no sexto plano desta sequência, a câmera no alto em plongé mostra os três agredindo João, enquanto um deles diz: "Um aperitivo, heim?". No sétimo plano, a câmera se aproxima do chão, ficando no mesmo nível que João, observando os homens se afastarem com uma ameaça: "Se você não pagar, amanhã colocamos esse barraco no chão". Nesse momento fica ainda mais clara a coerção que exercem sobre a população. O que está em jogo não é o barraco em si, o valor material da propriedade, mas a relação de extorsão. De qualquer modo, João, caído, recebe um ultimato. A narrativa tem o tempo acelerado do perigo de ficar sem casa.

Cabe notar que, neste episódio do CPC, tanto João quanto os demais moradores estão distantes de qualquer instância de poder – partidos, sindicatos, organizações da sociedade civil – que faça frente à grilagem. A narrativa que se seguirá a este preâmbulo de violência é a trajetória solitária de João não para afrontar o poder do grileiro, mas para encontrar recursos para sobreviver. Nessa perspectiva, é preciso salientar que um filme, feito por um Centro Popular de Cultura vinculado à UNE, admite que nenhum poder pode enfrentar esse problema politicamente. Como jovens cineastas não moradores da favela, os membros do CPC representavam, de um lado, uma preocupação em relação à situação de violência e, de outro, problematizavam a trajetória solitária de João, que, no fundo, manifestava o ponto de vista escolhido pelos cineastas para interpretar os contrastes da experiência urbana. Nesse sentido, o episódio funciona como uma introdução e uma apresentação do ponto de vista adotado pelo filme para construir uma memória da cidade absolutamente desconcertante para a época, tanto para setores conservadores da opinião pública quanto para alguns setores da própria esquerda e do próprio CPC da UNE.

Na quinta sequência, aparece um barraco em primeiro plano. Os homens saem e descem lentamente. Ao fundo, a cidade e os prédios, no sentido para onde os homens se dirigem. Acompanhando o contraste existente na própria paisagem, explorado pelos enquadramentos, há também a relação entre a violência e os índices do progresso, isto é, a extorsão sobre João se aproxima com um carro de luxo e dela necessita para se manter no cartão-postal carioca, distante da favela. Após a extorsão, é ao Rio de Janeiro dos prédios que os funcionários do escritório se dirigem. Nesse momento, os letreiros do episódio são exibidos, com as dificuldades de leitura comuns a um filme artesanal e de baixo orçamento.

Na sexta sequência, ambienta-se a relação familiar de João com sua mulher e seu filho. Apesar do silêncio, ampliado pela música melancólica, os olhares estão centrados em João. A impotência da figura paterna amplia a violência sofrida. Ele é o pai da família. O prato e a panela vazios lhe atingem diretamente. Sem nada ter a dizer, ele apenas os observa. A mulher sai

cabisbaixa com uma trouxa de roupas. O filho, depois de empurrar o prato e a panela em direção ao pai, também deixa a casa. Há nessa sequência a dissolução do poder paternal, que advém, sobretudo, da vivência no campo, possível origem recente de João e sua família. Essa dissolução dialoga, mais uma vez, com a literatura brasileira, particularmente com os livros de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, nos quais a figura paterna é frequentemente central.

A nova sina compõe um conjunto de novos problemas a serem enfrentados. O primeiro deles será a busca de um emprego. Na sequência 7, João vai a um canteiro de obras, onde parece conhecer um dos operários. Numa das raras sequências do filme na qual o silêncio é quebrado por um diálogo mais longo, surge todo o esforço de João para contornar a sua situação. Sua conversa com o operário, possivelmente seu conterrâneo, evidencia mais uma das diversidades de situações na favela. Há, como mostra o operário, moradores com afinidades e origens próximas a João, que se encontram empregados, em condições de sobreviver, de se sustentar. Seria o trabalhador, com emprego e barraco próprio, analisado por estudos como o de Francisco de Oliveira:

Uma não-insignificante porcentagem das residências das classes trabalhadoras foi construída pelos próprios proprietários, utilizando dias de folga, fins de semana e formas de cooperação como o “mutirão”. Ora, a habitação, bem resultante dessa operação, se reproduz por trabalho não pago, isto é, super-trabalho. Embora aparentemente esse bem não seja desapropriado pelo setor privado da produção, ele contribui para aumentar a taxa de exploração da força de trabalho, pois o seu resultado – a casa – reflete-se numa baixa aparente do custo de reprodução da força de trabalho – de que os gastos com habitação são um componente importante – e para deprimir os salários reais pagos pelas empresas. Assim, uma operação que é, na aparência, uma sobrevivência de práticas “de economia natural” dentro das cidades, casa-se admiravelmente bem com um processo de expansão capitalista, que tem uma de suas bases e seu dinamismo na intensa exploração da força de trabalho.²¹⁵

Embora o trabalho de Oliveira seja muito interessante e tenha levantado contradições decisivas dos “mutirões”, o episódio em questão e as pesquisas empíricas sobre as favelas têm imposto ressalvas a uma generalização do morador da favela típico, com barraco próprio²¹⁶.

No diálogo entre os dois, João diz: "Os caras estiveram lá em casa. Se eu não pagar até amanhã, eles botam tudo no chão". O operário responde: "É, já sei. Mas, eles tem que esperar, não podem fazer isso contigo. Dá licença, vai falando". Ele já sabe do que ocorreu com João, pois as notícias correm dentro da favela. Ele revolta-se e chuta um tijolo, solidariza-se com João, mas pede licença para continuar o trabalho. Então, João lhe pede dinheiro emprestado, o operário esquivase, dizendo: "Não tenho quase nada. Mal dá para o mês". Há no diálogo um interessante jogo de desigualdades e igualdades entre os dois. Por um lado, João é próximo ao operário, provavelmente

²¹⁵ OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003, p. 59.

²¹⁶ Cf. DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006. VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

migraram juntos. Por outro lado, João permanece à margem, sem emprego. Mas, a integração do amigo operário não é suficiente para ajudá-lo, a solidariedade esbarra nos baixos salários.

João coloca um novo personagem no episódio. Pernambuco, com quem diz ter vontade de falar, pois sempre se oferece para ajudá-lo. O operário fica impaciente e diz: "Aquele cara é mau elemento. Não se mete com ele não. Espera aí. Ei, mestre!". Então, ele tenta uma solução, procurando evitar que João recorra a Pernambuco. Na conversa com o mestre de obras, fica claro que João está desempregado há mais de um mês e que o seu problema não é passageiro. O mestre de obras pede para que ele passe novamente na semana que vem. O ultimato a que está submetido contrasta com a vagareza de uma possível solução. O tempo da violência é mais rápido do que o da inserção de João em um emprego formal. Nesse momento, a narrativa insere elementos que apontam para alguns acordes dissonantes no coro do nacional-desenvolvimentismo. Qual teoria de Brasil socorreria o personagem João? O episódio parece representar justamente àquele ponto cego nas teorias que previam a superação do atraso no campo e a intensificação de uma industrialização maciça nas cidades, capitaneada pela burguesia nacional progressista. No episódio, a pequena burguesia nacional se dedica à extorsão de aluguéis de moradores das favelas, ao passo que o desenvolvimentismo não absorve todos os brasileiros ao crescimento nacional. O personagem João é uma representação problematizadora tanto das crenças conservadoras, de remoção das favelas e preservação das desigualdades, quanto de algumas saídas ancoradas em um pacto de classe do povo (como unidade nacional) que afastasse os resquícios feudais e a dominação imperialista sobre o Brasil.

O personagem é violentado por uma pequena burguesia que pratica a extorsão e é abandonado pelo operário contrerrâneo e pela burguesia nacional da construção civil. Sua vinculação à unidade nacional está ameaçada não por sua resistência, mas pela incapacidade da sociedade e da economia formal de lhe integrar. O mundo de solidariedade do campo parece se diluir. Na cidade, não se pode mais contar com a ajuda da comunidade para superar as dificuldades. Para piorar, a promessa da cidade-esperança, tão nítida na figura de Sinhá Vitória, também não se concretiza, trazendo João para um espaço de ameaça e para um tempo de descompasso, pois o despejo vem primeiro que o emprego. Essa experiência de incongruência surge fortemente, no episódio, quando João diz ao operário: "Joga um tijolo". Num momento de sutil dramatização, João quer assistir à experiência do trabalho, tentar entender porque ela lhe é negada. Sem solução, ele se despede, mas o operário faz questão de dizer: "Oi, aparece aqui outra hora, tá?". Procura-se não cortar os vínculos com João, apesar de nada poder fazer por ele. Afinal, os dois têm afinidades, que, por sua vez, não convivem na nova vida sem causar grandes impasses, pois a apropriação desigual da cidade ameaça diluir os laços de solidariedade.

O episódio, ao se centrar na vida do marginalizado João, desinteressa-se pelo operário, que é

apenas um personagem coadjuvante. Isso não é pouco, pois se constroi um outra memória da resistência e da opressão, bastante diferente da, mais frequente, memória do operário, cultivada pelos programas político-partidários e por obras de arte, como a peça *Eles não usam Black-tie*. O centro da representação é aquele morador da favela que está à margem.

A sequência oito é bem construída filmicamente, contradizendo a costumeira imagem do cinema do CPC da UNE na memória histórica, sempre associada ao pouco cuidado estético. Em meio à péssima recepção do filme pela crítica, há um artigo de Pedro Lima, chamado “Cinema Clássico”, publicado em *O Jornal*, no dia 15 de dezembro de 1962, que defende:

Agora assistimos também em “O Favelado” [sic], o primeiro episódio de *Cinco vezes favela*, outra cena clássica de cinema, que algum dia talvez seja imitado num filme italiano, francês, japonês ou americano, poema de imagens e glória de um cineasta. Aquela sequência dos urubus disputando no lixo com os párias os restos das comidas, e aquela cena do apito arrebatado da pobre mulher, é suficiente para recomendar Roberto Farias [sic], que não só imaginou tudo como a dirigiu. Fosse apresentada num filme estrangeiro e seria citada como prova adulta da arte cinematográfica, assunto para gregos e troianos em artigos e comentários. Mas num filme nacional, mesmo nesta fase de euforismo de prêmios de festivais, foi pouco vista e não será mencionada senão quando algum cineasta estrangeiro a descobrir para uso próprio. Felizmente a sequência de “Um Favelado” que é a mais clássica do ano, como a do idílio apresentada por “Ganga Bruta”, não morrem e a verdade surgirá um dia para provar que o Cinema Brasileiro só não é adulto como indústria.

Mesmo em artigos bastante críticos, há ressalva à cena do lixo, como no artigo “Cinema: Cinco vezes favela”, de Mauricio Gomes Leite, publicado no jornal *Correio da Manhã*, no dia 8 de dezembro de 1962:

[...] é preciso dizer logo de início que “Escola de Samba Alegria de Viver” nem chega a existir como cinema. Que “Zé da Cachorra” é pífilo, voraz, antipático, arrebitado, que “Pedreira de São Diogo” é peça de museu, nascida ontem. Que “Um Favelado”, menos a boa cena do depósito de lixo, é como seu autor, Marcos Farias, imagina Federico Fellini, balofo, ignorante, sensacionalista, mistificador, profissionalmente ruim.

No plano 1 da sequência do lixão, a imagem está centrada em um prédio em construção, que bem poderia ser o canteiro de onde João foi excluído. Há um movimento vertical na câmera, que sobe lentamente do prédio até um enquadramento completo do céu, sem a presença do prédio. O céu é limpo, como todos os céus. O segundo plano é tomado por um céu repleto de urubus, enquanto a câmera faz o movimento vertical de volta ao chão, encontrando não mais um edifício em construção, mas um aterro de lixo, onde a mulher de João, seu filho e outros meninos da favela revolvem os restos.

As imagens de animais disputando alimentos com os seres humanos encontram aqui uma

primeira abordagem no cinema brasileiro, fenômeno que só cresceu nas décadas seguintes²¹⁷, como, por exemplo, no popular²¹⁸ curta em *Ilha das Flores* (1989). Há outras pessoas, fora do círculo familiar de João, recolhendo objetos no lixão. Se João experimenta, à procura de trabalho, o relacionamento com os moradores que estão em melhor situação na favela, tentando se associar a eles; a sua esposa e o seu filho, relacionam-se com outros moradores em situação semelhante a de sua família.

Figura 9 Planos da sequência do lixão.

Mulheres e crianças recolhem alimentos e objetos, sobressai-se uma abordagem do

²¹⁷ Cf. SILVA, T. F. Imagens do lixo no cinema brasileiro. In: **XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética**, 2009, Fortaleza. XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética, 2009. Neste trabalho, procurei colocar a cena do lixão, composta pelo CPC da UNE, em diálogo com outras imagens do lixo no cinema brasileiro, propostas nos filmes *Boca de Lixo*, *Ilha das Flores* e *Estamira*.

²¹⁸ Atualmente, o segundo curta mais visto do *Porta Curtas Petrobrás*. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br>. Acesso em: 04/04/2010.

problema do lixo próxima a realizada por filmes como *Boca de Lixo* (1991), de Eduardo Coutinho e *Estamira* (2006), de Marcos Prado. Essa postura implica não significar o personagem (seja de ficção ou documentário) da mesma maneira que se constroi o ambiente. Reconhece-se a sua autonomia como sujeito que, mesmo em um lixão, tem desejos. A narrativa segue nessa direção e valoriza um achado aparentemente desnecessário: um apito que causa grande interesse. Com o seu barulho, todos reagem. As crianças (o filho de João e seu amigo) aproximam-se lentamente da mulher e lhe roubam o apito, que se torna um contraponto à barbárie do lixão. As crianças saem sambando.

O jogo de contrastes é usado para confrontar imagens que estiveram, até então, separadas. O jogo da construção e céu limpo contraposto ao céu com urubus e depósito de lixo tenta criar uma representação problematizada da favela carioca e suas múltiplas vivências. Progresso e barbárie se mesclam: a construção civil (símbolo do desenvolvimento urbano) cede ao desemprego e à grilagem; o aterro de lixo cede, apesar de tudo, à música e a brincadeira; o céu, símbolo do idealismo e da despolitização, cede à presença historicamente e socialmente construída da revoadada de urubus; a infância, lugar de fragilidade e proteção, assalta o seu brinquedo da mão do adulto; enfim, o cinema do CPC procura refletir sobre esses temas, sem, no entanto, produzir uma obra didática e instrumental, como esperavam, inclusive, alguns membros do próprio movimento, como Carlos Estevam:

“O filme que nós fizemos, *Cinco vezes favela*, enfrentou uma batalha permanente. Lembro-me que, quando o filme ficou pronto, na primeira sessão pública o Carlos Estevam apresentou o filme e se desculpou pelo caráter pequeno burguês de alguns episódios. A mim, por exemplo, isto revoltou muito, porque eu era um dos alvos do Carlos Estevam.”²¹⁹

Na sequência 9, a atuação de Flávio Migliaccio expressa todo o desconforto de João. Ele caminha alheio ao funcionamento de toda a movimentação urbana. Surge uma máquina de assar frangos, num plano que toma o ponto de vista de João, construindo uma tomada subjetiva, importante para caracterizar a fome. Como reação a sua impossibilidade de comprá-los, João fecha alguns botões da camisa, buscando melhorar a sua imagem, na tentativa de disfarçar sua incapacidade de se fingir um consumidor. A atuação de Migliaccio é bastante importante por se desenvolver nessa sequência uma *mise-en-scène* capaz de instituir o desconforto e a marginalização do personagem em relação ao mercado consumidor. A desigualdade entre os cidadãos livres para adquirir os produtos no mercado vem à tona e impõe ao personagem o dilema de ser visto como um outro, um potencial ladrão ou alguém que não partilha dessa unidade socialmente construída, década após década, das "massas consumidoras".

²¹⁹ Depoimento de Carlos Diegues. In: BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro, nova Fronteira, 1994, p. 42.

No plano 11, João se aproxima de uma banca de revistas, onde o episódio fixa, com a mesma câmera subjetiva usada para os frangos, um homem contando uma quantidade elevada de dinheiro. Observando os frangos e o dinheiro, João vai reconhecendo a sua exclusão do mercado formal. Nesse momento, a tensão e a fisionomia preocupada do personagem sugerem a sua tentação em praticar um assalto. No desfecho da sequência, tem-se a reação do responsável pela banca, que encara João, incitando-lhe a se afastar. O seu receio de não ser reconhecido como um igual no mundo das mercadorias efetiva-se e o homem que contava dinheiro agora o espanta como se ele pudesse ser um perigo ao seu negócio. Da busca do emprego à frustração do consumo, João percorre, sem sucesso, os dois lados do mercado capitalista formal. Ainda assim, não se pode esquecer que ele faz parte desse capitalismo por outras vias: a grilagem de moradia, a extorsão e a violência não monopolizada pelo Estado. No episódio de Marcos Farias, aparecem as complexidades do capitalismo em regiões de urbanização acelerada, sem industrialização compatível. Longe de ser um fora do lugar, o personagem João é um emblema importante da relação entre centro/periferia, campo/cidade, legalidade/ilegalidade, modernização/barbárie, como afirma Mike Davis:

[...] a urbanização do Terceiro Mundo continuou em seu passo aceleradíssimo (3,8% ao ano entre 1960 e 1993) durante os anos difíceis da década de 1980 e no início dos anos 1990, apesar da queda do salário real, da alta dos preços e da disparada do desemprego urbano. Essa perversa expansão urbana surpreendeu muitos especialistas e contradisse os modelos econômicos ortodoxos que previam que o *feedback* negativo da recessão urbana retardaria ou até reverteria a migração vinda do campo. “Parece”, maravilhou-se o economista desenvolvimentista Nigel Harris em 1990, “que nos países de baixa renda uma queda significativa da renda urbana talvez não produza necessariamente, a curto prazo, o declínio da migração rural-urbana.”²²⁰

A sequência 10 narra a volta de João à favela. No caminho, ele encontra sua mulher, em meio a outras mulheres, lavando roupa em um rio de água escassa. O rio é cortado por um encanamento, que não deixa a imagem bucólica livre das marcas da modernidade. Enquanto a mulher trabalha, João sobe vagarosamente o morro. A mulher o observa ternamente e eles trocam olhares e sorrisos, apesar da situação de dor e dificuldade em que se encontram. Na sequência 11, a emoção torna-se ainda mais intensa, pois funciona como uma desistência de ingressar no mundo formal e também como uma despedida, antes ir à casa de Pernambuco, engajar-se em alguma atividade criminosa.

Ao abrir a porta, Pernambuco o convida para entrar. João observa e mostra inibição. O criminoso já conhece a situação e pergunta: "Como é, arrumou alguma coisa?". João, então, responde: "Não. Queria te pedir, quer dizer, queria ver se você me arranjava algum dinheiro". A resposta de Pernambuco vem em dois tempos, primeiro, ele diz: "Ah, meu chapa! Taí um troço que

²²⁰ DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 24.

eu nunca tenho. Tô limpo!". Prosseguindo, ele arremata: "Mas, se tu quiser, a gente arranja. Cansei de te convidar para trabalhar comigo, é sopa". Lembrando o que o operário disse sobre Pernambuco, pode-se inferir que os três são imigrantes e se conhecem por serem conterrâneos ou por viverem na mesma favela, cada qual em uma situação diferente. O clima é de desespero, ausência de perspectivas. As músicas, próximas ao samba (com utilização de agogô, tamborim, repiques etc.) que haviam pontuado a luta de João e alguns momentos de alegria, cessam partir do momento em que ele bate na porta da casa de Pernambuco. O trabalho de som a seguir restringe-se aos ruídos de tensão.

No quinto plano desta sequência, uma mulher de camisola adentra a casa de Pernambuco. João mostra-se todo desajeitado para cumprimentá-la, além de limpar as mãos antes de tocá-la, num claro sinal de inferiorização. A sua postura é semelhante à de Mazaroppi em alguns de seus filmes, como *Gato de Madame*, quando há contatos com mulheres muito ricas; porém, neste caso, a inferiorização é construída em prol do drama, e não da comédia. A mulher chama a sua atenção e, assim como nas cenas do frango e do dinheiro, há uma subjetiva de João, fixado nas pernas da mulher de Pernambuco. Acâmera busca colocar-se no lugar de João, nos momentos em que ele se sente coagido, mas também nos momentos em que manifesta desejo. O que seria um diálogo entre conterrâneos se torna um monólogo, no qual ele já se vê derrotado, sem saídas. Então, Pernambuco sentencia: "Então, vamos sair em campo. Eu tenho um chofer conhecido, sabe. Passe para cá".

Na sequência 12, Pernambuco dá instruções a João: "Tu fica ali no ponto e faz o carro parar. Depois, tu pergunta se passa na Visconde de Ouro Preto e te faz de surdo. Bota o pé na porta e fica perguntando que o resto é comigo. O carro te apanha ali adiante. Combinado?". A longa sequência de 52 planos constroi o desfecho do episódio e impõe uma maior velocidade à montagem.

Se as 11 sequências anteriores haviam privilegiado o drama e a contenção, esta última sequência privilegia a tensão e o nervosismo. O tempo de resolução dos seus problemas, que antes era dramático, agora parece ainda mais curto e arriscado. João pára o ônibus e pede informação. Acima do ônibus, vê-se, distante, a favela. João se expõe, mas não realiza diretamente o assalto. É Pernambuco quem rouba, pela janela, o dinheiro. João tenta entrar no carro, que não o espera. Acuado, ele corre. O motorista do ônibus grita: "Pega ladrão". Os gritos são repetidos pelos passageiros ônibus, que iniciam uma perseguição. Em fuga, João desmancha as flores de uma pedestre, prossegue correndo e retira uma faca da cintura. O grupo não desiste de persegui-lo. Em uma rua sem saída, João não consegue pular o muro e os vidros cortam as suas mãos. Ele deixa no muro a sua marca de sangue. É espancado pela segunda vez, fechando um ciclo de violência, no qual as tentativas de libertação do personagem foram todas tolhidas. A polícia chega apenas para levá-lo para a prisão. Quem o capturou foi o povo, as classes populares, fazendo o papel de polícia.

O último plano do filme é um cortejo. O povo assiste triunfante a saída do personagem João, sendo carregado pela polícia.

Jean-Claude Bernardet, ao analisar o filme em *Brasil em tempo de cinema*, elencou como principal problema o fato de a solução já estar pronta e de não haver conflito a ser resolvido, nem tensões ao longo da narrativa²²¹. Entretanto, a narrativa de João impõe várias problematizações às questões discutidas no período. Há neste episódio uma tentativa de contribuir para uma discussão mais complexa sobre a unidade “povo” no Brasil, além de uma multiplicidade de questões sobre a ideia de povo. Sem dúvida, há um diálogo possível com o livro *Quem é o povo no Brasil?*, de Nelson Werneck Sodré, integrante da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, co-distribuída pelo CPC da UNE²²². No entanto, a análise procurou destacar a postura indagadora do episódio em relação a esse e a outros debates.

Não há unidade na designação de "nordestino", não há unidade nas vivências na favela, não há unidade na cidade, não há unidade na natureza (céu), não há unidade entre os consumidores, nem entre os empresários, nem entre os operários (alguns são mestres de obras e outros serventes, pedreiros). Também não há unidade psicológica entre os moradores da favela, eles são sujeitos fragmentados entre a dor, o desejo, a alegria e inúmeras outras reações. Nem as crianças, personagens recorrentes no filme, são o futuro preparado e protegido da comunidade, pronto a ingressar na escolaridade redentora, pensada por Sinhá Vitoria. E a infância também está submetida e, frequentemente, ameaçada pela violência. De *Vidas Secas* ao filme *Cinco vezes favela*, a esperança em relação à cidade transforma-se nas apropriações desiguais da cidade-favela.

²²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 42.

²²² Cf. SODRÉ, N. W. *Quem é o povo no Brasil?*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962. BARREIRO, José Carlos. *Quem é o povo no Brasil?*. In: SILVA, Marcos (org.). *Dicionário crítico Nelson Werneck Sodré*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008. SOUZA, Sergio Alves. *Cenas de povo explícito. Elementos para a análise de um tema político (Brasil, 1962-1969)*. Dissertação de mestrado em História Social, FFLCH-USP, 1994.

2.2. Zé da Cachorra: favela como lugar da política

O rio teme aquele mar
como um cachorro
teme uma porta entretanto aberta,
como um mendigo,
a igreja aparentemente aberta.

João Cabral de Melo Neto, *O Cão sem plumas*

Para uns, o episódio de Miguel Borges é o mais radical do filme; para outros, nem é passível de qualquer comentário, pois não seria digno de ser analisado como cinema. Para os historiadores, esse arcabouço de memória sobre o filme pode ser animador, pois, há tempos, passamos a considerar fundamental capturar o acontecimento e a história lá onde todos diziam não haver senão o equívoco, o erro e o silêncio²²³. O episódio, sem dúvida, careceu de recursos mínimos para ser concretizado. Eduardo Coutinho, produtor do filme, comenta:

“Eu cheguei três dias antes da filmagem. Filmei com o Miguel Borges. Uma primeira produção. Ia tudo de ônibus, para arranjar um carro para filmar na Gávea teve que alguém emprestar. Então, uma miséria total. No do Marcos já, foi um filme mais preparado. Ele fez até *story board*. Se garantiu mais, tinha um roteirinho construído. Eu acompanhei e o filme dele não teve incidente. O primeiro teve pela pobreza e tal.”²²⁴

Afora a precariedade, o episódio foi concretizado e, de fato, narra uma história com imagens e sons, sendo, portanto, perfeitamente passível de análise. Outro aspecto importante, e não gratuito, refere-se ao local de filmagem. O Morro do Borel, no início dos anos 60, como já analisado no capítulo 1, não era só mais uma favela entre tantas outras existentes na cidade. Esse cenário nos permite entender melhor alguns aspectos fundamentais da narrativa de Borges.

O diretor era jornalista da *Prensa Latina*, uma agência de notícias ligada ao governo de Cuba. Segundo algumas fontes²²⁵, o diretor fazia parte da Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (ORM-Polop), uma organização bastante crítica da estratégia política do PCB de revolução democrático-burguesa. Para a Polop, as condições para uma revolução socialista no Brasil já estavam dadas e a revolução deveria ser impulsionada por uma união dos trabalhadores da cidade e do campo. Não é difícil construir uma interpretação do episódio para tematizar essa crítica da Polop às estratégias políticas do PCB, se seguirmos uma prática bastante comum na análise fílmica, a de associar ideologicamente autor e obra. Entretanto, é importante salientar que o

²²³ Refiro-me ao texto: FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: _____ **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 2006.

²²⁴ **MARCOS FARIAS**: Olhar de um cineasta. Produtora: independente. Local de produção: Florianópolis. Dir. César Cavalcanti, 2007.

²²⁵ CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção**: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 2008, p. 135.

episódio não trata desse aspecto senão de modo absolutamente indireto. E não seria exagero afirmar que, se nos aprofundarmos nas formulações da Polop sobre o CPC e nas questões políticas travadas no Morro do Borel, veremos que a narrativa não critica a atuação do PCB/PTB nas favelas.

Cinematograficamente, a narrativa é ágil e possui inúmeros momentos de ação, com uma montagem acelerada. Percebe-se nesse episódio uma tentativa de diálogo com convenções de um cinema comercial, como o da Atlântida ou até mesmo de Hollywood. Esses diálogos visavam a dar maior popularidade às questões políticas ensejadas pelo episódio. Assim como em *Um favelado*, a grilagem está presente, porém, agora, ela é o problema central, já enunciado pela narração em *off* no início da narrativa:

“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 dos terrenos antes de construir ou lotear. Já mandou fazer um barraco para guardar materiais. É o único barraco vago em toda a favela.”

Após a narração, surge a imagem da família subindo o morro com a sua mudança. O silêncio, o barulho do carrinho de mudanças e o drama da família lembram o que Nelson Pereira dos Santos faria no início e no final do filme *Vidas secas* (1963), construindo a imagem da família migrando acompanhada do barulho do carro de boi. A cena inicial é lenta e contrasta com a rapidez das outras sequências do episódio.

O encontro da família com os moradores torna a situação ainda mais dramática. Despejados, eles conversam com um grupo de moradores, liderado por Ludovico, que se opõe à entrada de novos habitantes. Ludovico destaca a existência de um acordo com o grileiro, segundo o qual não seria permitida a entrada de novas famílias. Porém, a interferência do morador Zé da Cachorra, durante a conversa, anuncia a fragilidade do acordo. Sem dúvida, o filme deseja construir a imagem de Zé da Cachorra como um símbolo da resistência dos moradores ao poder do grileiro. Sua aparição na narrativa é composta por uma montagem de cinco planos de seu rosto²²⁶, denotando assim a sua força política. Juntamente com a imagem, um som de tamborim vai surgindo, aumentando gradativamente o volume.

Ambas as posições encontram reverberação coletiva dentro da favela. Ludovico e Zé da Cachorra possuem respaldo junto aos moradores, que gritam seus nomes, apoiados em suas janelas. Esse recurso encontrado por Borges indica que nenhum dos personagens principais está isolado. Ambos têm representatividade dentro da favela. Assim, as diferentes opiniões concedidas das janelas dos barracos conformam um personagem importante do filme, responsável por prover a

²²⁶ Algo analisado por CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção:** o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 2008, p. 152 e p. 308.

comunidade de um conjunto de tensões e de avaliações sobre o conflito instalado.

Figura 10 Planos de moradores gritando em suas janelas: um interessante recurso audiovisual para construir um ambiente de dissenso político na favela.

A sequência cinco é a primeira de uma série de sequências rápidas, nas quais as ações discutidas são postas em prática. As pernas das pessoas correndo indicam um primeiro movimento do grupo liderado por Zé da Cachorra, indo expulsar o vigia para instalar a família no barraco reservado pelo grileiro para armazenar materiais de construção.

Há um corte e se inicia a sexta sequência, já fora da favela, na casa do grileiro. Um primeiro plano indica a Construtora Bruno Ltda., seguido de uma cena em que Bruno beija uma mulher. Ele é interrompido pelo telefone. Depois de ouvir o recado sobre a quebra do acordo com os moradores, ele liga para Dr. Ferreira, convocando-o para uma reunião. Outro plano mostra o filho de Bruno com uma mulher, perguntando o que houve. Bruno responde que “a farra acabou”, referindo-se à presença das mulheres em sua residência. Essa cena, aparentemente uma denúncia da pouca seriedade do grileiro, foi bastante criticada durante a recepção do filme, pois seria uma cena exagerada. Ainda sim, é importante notar que as mulheres – seminuas, portando-se como amantes solícitas e alheias ao drama político - conformam um recurso utilizado pelo filme para criticar a postura do burguês Bruno na negociação. De fato, a construção se contrapõe às dificuldades de sobrevivência e aos dramas presentes em todos os episódios.

Interrompida a farra, a conversa entre Dr. Ferreira e Bruno estabelece novos elementos sobre os interesses em jogo. Dr. Ferreira é um dos tantos “demagogos” das favelas²²⁷, ávido em fazer do seu contato cotidiano um nicho eleitoral. Bruno pede o seu auxílio para impedir a entrada de novas famílias sem causar um confronto violento. Em troca, ele financiaria a campanha eleitoral de Ferreira.

A sequência oito narra a tentativa de negociação empreendida por Ferreira. Zé da Cachorra é o primeiro morador com quem ele fala na favela. As crianças se aproximam de ambos, mas o

²²⁷ Cf. MEDINA, Carlos Alberto de. **A favela e o demagogo**. São Paulo, Livraria Martins, 1964.

morador logo afasta os meninos. O advogado minimiza e brinca, dizendo “não comer criança”. Logo em seguida, Dr. Ferreira convida Zé da Cachorra para tomar uma cerveja.

No bar, os grupos conversam com Ferreira e mesmo Ludovico não concorda com a retirada da família do barraco, apesar de ter sido contra a entrada. Sem solução, Ferreira convoca os moradores a irem negociar com Bruno. Zé da Cachorra concorda em ir, mas Ludovico acha melhor ele não comparecer, alegando que aonde quer que vá “vira bagunça”. No fim, apenas Ludovico e os partidários da conciliação se dirigem à casa de Bruno. Antes, todos convidam o novo morador para a reunião. Ele alega não poder, pois terá que trabalhar no serviço de limpeza de um terreno. Ludovico fica desapontando e Zé da Cachorra sorri ironicamente, como uma crítica à passividade de algumas parcelas das classes populares.

Na sequência onze, só o grupo liderado por Ludovico comparece à reunião com o grileiro. O clima de farra permanece, com a presença do filho e de mulheres na casa. No andar superior, ouvindo uma música muito alta, estão duas outras mulheres dançando tranquilamente. O episódio parece estabelecer aqui uma referência crítica aos filmes musicais, muito comuns à época. Para tanto, constroi uma montagem entre a cena das mulheres dançando no andar de cima e a cena da reunião no andar de baixo. Eles não se vêem, mas compartilham de um som muito alto, até que Bruno grita insistentemente para que elas desliguem a música.

A reunião transcorre com as repetidas falas de Bruno, que se oferece para pagar uma indenização. A única condição é a saída do morador do barraco, com um prazo de duas semanas. Os moradores permanecem calados na reunião. Apenas Ludovico fala, ao afirmar ser complicado expulsá-lo.

A solução para o conflito se precipita quando um morador acorda Zé da Cachorra e conta que Raimundo tem duas semanas para deixar o barraco. Ele sai em disparada, numa nova sequência acelerada, até encontrar Ludovico conversando com Raimundo sobre a sua saída. Com indignação, Zé da Cachorra afirma que ninguém sairá nem “daqui a duas semanas, nem a mil”. O próprio Raimundo diz que seria melhor sair, pois provavelmente prefere a indenização. Zé da Cachorra se enfurece com a aceitação de Ludovico e Raimundo, e diz: “Grileiro e pelego não tem vez”.

A partir desse momento, a reação de Zé da Cachorra é expulsar Raimundo imediatamente e ficar em seu lugar no barraco. As falas dos moradores da janela são contrárias à reação abrupta de Zé da Cachorra, que termina isolado. De qualquer maneira, sua vontade se faz e a última sequência é a descida da família de Raimundo, em sentido inverso à primeira cena. Há aqui uma problematização acerca da resistência ao grileiro, uma vez que ela coloca em xeque a diversidade de condições sociais e de posicionamentos políticos dentro da favela: há os que querem resguardar o barraco já garantido, há os que querem fazer o enfrentamento político ao grileiro, há os que querem apenas administrar a situação e há os que chegam sem qualquer garantia de moradia.

As poucas análises existentes sobre o episódio o interpretaram como uma metáfora das divergências político-ideológicas da política nacional, sobretudo das diferentes posturas de esquerda²²⁸. Essa opção interpretativa é, inclusive, uma marca da historiografia do cinema brasileiro, iniciada com Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*. Neste livro, o cinema torna-se suporte para uma leitura das ideologias latentes em cada realizador, sempre tecendo um paralelo dos filmes com as disputas ideológicas existentes na política nacional. Ir ao encontro desta interpretação é abrir caminho para uma série de inferências pouco ancoradas na própria narrativa, pois não há elementos para dizer que Zé da Cachorra era simbolicamente a postura da vanguarda revolucionária (defendida pela Polop), enquanto Ludovico e seu grupo simbolizariam o pacto populista e as alianças com a burguesia, defendidas pelo PCB.

Mais modestamente, pode-se identificar no episódio uma discussão central, importante para a vida política das favelas no momento em que o filme foi feito. Trata-se de pensar a contraposição entre as concessões imediatas (muito atreladas à sobrevivência) e as estratégias políticas a longo prazo, mais ligadas à constituição de um poder alternativo dentro das favelas. Esse dilema não se tratou de ficção para muitos moradores do Borel nos anos anteriores ao filme, como demonstra o livro *As lutas do povo do Borel*²²⁹. Frente às muitas indenizações distribuídas e as remoções violentas, eles passaram a se organizar. Zé da Cachorra é um personagem que encarna os impasses da resistência política na favela: ora aparece respaldado pela população, ora surge como autoritário e isolado, manifestando, por um lado, a firmeza política e, por outro lado, uma dificuldade de discutir coletivamente suas ideias políticas. Os demais personagens são representantes das mais variadas pressões sofridas em nome da sobrevivência, sob o preço de abdicar da chance de resistir ao poder do grileiro ou do demagogo, seja porque eles têm uma conquista (o barraco próprio) a zelar, seja porque não possuem força suficiente para afrontar o grileiro.

Atrapalha na compreensão do filme a pouca caracterização da indenização recebida. Também é pouco caracterizada cinematograficamente a solução final do episódio, que termina com a vitória, pouco participativa, de Zé da Cachorra. Apesar dos lamentos dos moradores, é ele quem concede a palavra final e não entrega o barraco ao grileiro. Também há uma transformação. Se no início estava em vigor o acordo, amparado por Ludovico; no fim, instala-se a resistência, que já nasce frágil, pois é isolada e unilateral. Raimundo sai da favela, mas o barraco não será desocupado, pois Zé da Cachorra não o entregará.

Com essa conclusão, o episódio constroi uma memória das lutas sociais e políticas das favelas, misturando elogio à resistência e também uma reflexão sobre seus limites e problemas.

²²⁸ Este é o foco da análise de CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção:** o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 2008, p. 151-154.

²²⁹ GOMES, Manoel. *As lutas do povo do Borel*. Rio de Janeiro, Edições Muro, 1980.

Comparativamente às construções criminalizantes ou paternalistas²³⁰, muito em voga no momento do filme, o episódio alerta para a necessidade de uma percepção problematizada da favela como espaço da política, com uma diversidade de posicionamentos, e não como um corpo homogêneo e passivo. Entretanto, a pouco conhecida memória das lutas dos moradores do Borel merecia um episódio mais assumidamente relacionado às lutas históricas, capaz de chamar a atenção sobre a importância da resistência do Borel na história das favelas e das classes populares, algo semelhante ao que foi feito nas construções de memória sobre a Feira e a favela de Água de Meninos, em Salvador, pelos filmes *A grande feira* (1961) e *Sol sobre a lama* (1963/64).²³¹

²³⁰ Cf. VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela:** do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

²³¹ Cf. SILVA, T. F. Quem ficou foi a saudade? A Grande Feira (I). e SILVA, T. F. Quem ficou foi a saudade? Sol sobre a Lama (II). In: SILVA, Marcos. **Bahia de cinema.** (livro ainda não publicado).

2.3. Couro de gato: violência, infância e cultura popular

Minha gente vai cantar
Tristeza vai ter fim
Felicidade vai ficar.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que esperar
Vai ter que esperar.

Geraldo Vandré/Carlos Lira, canção “Quem
quiser encontrar o amor”

Embora não tenha sido produzido especialmente para o filme *Cinco vezes favela*, o episódio “Couro de gato” se encaixa perfeitamente na proposta do longa. A temática escolhida é a da favela e seu universo cultural, social e econômico. A própria realização do longa teria sido inspirada no curta-metragem de Joaquim Pedro²³². Filmado em 1960²³³, no morro do Cantagalo, o curta só foi finalizado na Europa²³⁴, durante a temporada de Joaquim Pedro de Andrade em Paris²³⁵. O trabalho ganhou prêmios em dois festivais internacionais de cinema (Sestri-Levante²³⁶ e Oberhauser, ambos em 1962), além do Prêmio de Qualidade da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Governo da Guanabara²³⁷. Houve uma expressiva repercussão das premiações nos principais jornais, em um período de ascensão internacional do cinema brasileiro²³⁸. Segundo Araújo, o curta teria sido escolhido, pelo Departamento Cultural do Itamaraty, para representar o Brasil em Cannes, juntamente com *O pagador de promessas*, mas não teria concorrido, pois já havia participado de outro festival internacional. Ainda assim, o curta consta no catálogo do festival, embora não se saiba se ele fora mesmo exibido²³⁹.

“Couro de gato” ficou marcado na memória histórica do cinema brasileiro como uma obra-prima. Foi, inclusive, escolhido com um dos cem melhores curtas de todos os tempos pelo Festival

²³² Cf. **Histórias cruzadas**. Documentário sobre a vida de Joaquim Pedro de Andrade, inserido nos “Extras” do DVD **Garrincha, estrela solitária**. Direção: Alice de Andrade. Vídeofilmes, 2008.

²³³ As filmagens começam em 16 de julho de 1960. Cf. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. Tese de doutorado em Ciências da comunicação, ECA-USP, 1999, p. 80.

²³⁴ A finalização do curta (sobretudo o som e alguns ajustes de montagem) foi realizada entre julho e agosto de 1961, em Paris, com o apoio do produtor Sacha Gordini. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 118.

²³⁵ No final de 60, Joaquim Pedro ganha uma bolsa do governo francês para estudar no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos) e realizar um estágio na Cinemateca Francesa. Posteriormente, segue para estudar em Londres e Nova Iorque. Retorna ao Brasil em julho de 1962. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 118.

²³⁶ Realizado em 1962, na cidade de Sestri Levante, o Festival de Cinema Latino-Americano já se encontrava em sua terceira edição. Couro de Gato conquistou o primeiro prêmio. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 90.

²³⁷ Segundo Araújo, o prêmio deu grande retorno financeiro e foi concedido em novembro de 1963. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 81.

²³⁸ MENEZES, Joaquim. *O Couro de gato* e outras fitas. **A Noite**, 11 jun. 1962. Cinco vezes favela: Joaquim voltou trazendo dois prêmios. Recorte do Fundo Leon Hirszman, sem indicação de fonte (Arquivo Edgar Leurenroth).

²³⁹ ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 91.

de Clermont-Ferrand, na França.²⁴⁰ Porém, alguns fatores contribuíram decisivamente para a incomum celebração em torno do curta.

O primeiro deles é a sua finalização na Europa, realizada pelo produtor Sacha Gordini. Não se trata apenas de uma questão de melhores condições técnicas na França, mas, sobretudo, a maior facilidade da sua inserção em um circuito europeu de cinema, favorável a um filme sensível à questão da pobreza e da infância no terceiro mundo²⁴¹. Como já destacado, o ambiente político da Guerra Fria carecia de elementos para a discussão de temas candentes no filme, tais como o trabalho infantil e a desigualdade social.

Embora a crença na modernização tenha raízes em comum tanto no projeto comunista quanto no capitalista, os caminhos para o desenvolvimento econômico e social eram distintos. Ainda sim, filmes como esse não deixavam dúvidas sobre a urgência dessas questões, seja para fomentar uma revolução socialista, seja para justificar uma série de intervenções modernizantes e assistencialistas. Curtas como “Couro de gato” interessariam tanto aos estudantes dos *Peace Corps*, ávidos em auxiliar os pobres das favelas cariocas, quanto aos militantes das esquerdas, convencidos da necessidade de se realizar uma revolução socialista.

O segundo fator diz respeito aos produtores do curta. Nem Joaquim Pedro de Andrade²⁴² (embora próximo do PCB) nem os envolvidos na finalização na França tinham qualquer financiamento ou vínculo mais orgânico com organizações identificadas com a esquerda – como o CPC da UNE - ou com instituições diretamente ligadas ao bloco capitalista – como os filmes patrocinados pelo Departamento de Estado Americano.²⁴³ O curta era uma experimentação de um estudante de cinema do Brasil, recém-chegado na França. Esses elementos afastaram qualquer associação entre o filme e a militância comunista, como foi feito em relação ao longa do CPC. Elogiá-lo não seria, assim, uma tomada de posição em um dos lados da Guerra Fria, pois sua aparente neutralidade poderia ser reivindicada por meio da sensibilidade com que tratava a questão da pobreza.

O terceiro refere-se aos prêmios conquistados. Um verdadeiro presente para uma crítica cinematográfica conservadora, carente de reconhecimento internacional e ávida por um nacionalismo defensor dos produtos nacionais. Por outro lado, “Couro de gato”, isolado dos demais

²⁴⁰ Cf. Ficha técnica de Couro de Gato. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/film_cg.asp . Acesso: 15/01/2011.

²⁴¹ Em carta de Joaquim Pedro de Andrade a Jean-Claude Bernardet, citada por Araújo, ele próprio diz que o curta teria “características de tema e ambientação [que] fossem capazes de interessar o público estrangeiro, ao qual ele se destinaria com prioridade comercial”. Carta enviada de Roma, 24 set. 1961. Apud. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit., p. 87.

²⁴² Ele até recebeu, neste período na Europa, uma oportuna bolsa da Fundação Rockefeller. ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. Op. cit.

²⁴³ Cf. CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção**: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 2008.

episódios como um curta-metragem, chamava a atenção para a pobreza e o trabalho infantil sem estabelecer, no entanto, os responsáveis por esses fenômenos. Apenas indicava o problema, sem evidências de uma clara tomada de posição por parte do filme.²⁴⁴ Essa retidão do curta o tornou palatável até mesmo para a crítica cinematográfica conservadora, defensora das políticas de remoção e absolutamente incomodada com o crescimento da atuação das esquerdas nos morros cariocas.

Esses elementos ideológicos extra-fílmicos, associados aos seus méritos estéticos, fizeram do curta uma unanimidade, à esquerda e à direita, transformando-o em um filme aclamado. Além da retidão política, bastante diferente do incômodo “Zé da Cachorra”, o filme opta por um argumento, ao mesmo tempo, simples e rico em tensões sociais.

O argumento é exposto logo no início do filme, com uma curta voz *off*: “quando o carnaval se aproxima, os tamborins não têm preço... Na impossibilidade de melhor material, os tamborins são feitos com couro de gato”. A partir daí, com cenas de tamborins e dos desfiles de carnaval, há a inserção da música “Quem quiser encontrar o amor”, cantada próxima ao ritmo de samba-enredo, embora com uma cadência bem mais lenta em comparação aos atuais. A música ressurge em vários momentos, sob diferentes execuções.

Figura11 Cena de um desfile de carnaval dos anos 60: ainda na rua, mas já nos primórdios das arquibancadas pagas.

Sua utilização alicerça a, já mencionada, ênfase na sensibilização para com a questão da pobreza, ainda mais dramática quando confundida com a festa popular do carnaval. Apenas o refrão da música é inserido no filme, ao dizer: “Quem quiser encontrar o amor, vai ter que chorar, vai ter que sofrer”. Com o refrão, apela-se para temas universais – o amor e o sofrimento –, constituindo um sentido dramático para as cenas de trabalho infantil. A primeira, da criança levando uma lata de

²⁴⁴ Na medida em que ele passa a integrar o longa do CPC da UNE, sua significação se transforma, ao ser relacionado aos quatro episódios.

água na cabeça, era típica da vida nas favelas naquele momento, pois inexistia qualquer rede de distribuição de água. As outras três reforçam o trabalho infantil na cidade: as crianças vendem jornais, amendoins e engraxam sapatos pelas ruas.

O tema musical ganha contornos universais, isto é, o sofrimento como construtor da esperança ou a esperança de um fim para o sofrimento. Contudo, em que, de fato, consistia essa esperança? A modernização via Aliança para o Progresso? A revolução socialista? A chegada dos *Peace Corps*? A Fundação Leão XIII?

Após as sequências de apresentação, inicia-se um clima de suspense em torno da captura dos gatos. Elas ocorrem em variados pontos da cidade: na favela, no restaurante, no parque e na mansão de luxo. A montagem cumpre papel importante para se criar um clima envolvente de suspense, pois intercala as diferentes situações, dando uma impressão de simultaneidade.

Nessa montagem, a música surge como um importante fator de caracterização. Na favela, há uma marcação de surdo enquanto o menino tenta montar uma isca para raptar o gato. O morador não o nota, pois está entretido na manutenção de sua casa. No restaurante, há a inserção de uma melodia bastante alegre. Nesse clima, o cliente alimenta o gato enquanto o menino espera o melhor momento para capturá-lo. No parque, a chegada do policial é acompanhada por um som de caixa militar. Ele observa os meninos montando uma armadilha para os gatos. Na mansão de luxo, com o portão entreaberto, o menino protagoniza uma cena melodramática com a madame. Tomando sol no quintal, ela observa o olhar apreensivo do garoto. A música lenta sugere a sua compaixão em relação à criança. Ela o chama para entrar, sob o olhar atento e desconfiado do motorista. Oferece um suco. Ele bebe sem tirar os olhos do gato. Há aqui uma tênue ironia. O menino usa da compaixão para roubar o gato, enquanto fica evidenciada toda a ingenuidade da senhora. O filme passa a jogar com as significações envolvidas em uma infância marcada pela violência. Aqui, os garotos oscilam, ao longo do episódio, entre dois lugares de memória: o da vitimização e o da criminalização, entre a proteção e o perigo.

A simultaneidade das capturas quebra a convencional linearidade do tempo da narração. Em vez de uma trajetória temporalmente linear da inserção do personagem na cidade, como em *Um favelado*, tem-se a simultaneidade de um fenômeno social importante, envolvendo a cultura popular, o trabalho infantil e o mercado informal.

A virada se dá com as capturas dos gatos. Os gritos de homens e gatos instauram uma ruptura abrupta na narrativa. Os meninos transformam-se rapidamente em ameaças, a partir do roubo dos gatos. Após os momentos de dramatização e de suspense, segue-se a ação. Assim como em *Um favelado*, há novamente a fuga de moradores da favela, em mais uma situação de criminalização. Mais uma vez, contando com a solidariedade da população urbana, os meninos são caçados. O garçom do restaurante inicia uma perseguição. Um homem parado na calçada ajuda a

recuperar um dos gatos. A fuga termina, justamente, na fronteira entre a favela e o asfalto. Lá, o morador da favela deixa o menino escapar e encontra com o guarda, o garçom, a madame e o motorista, que não sobem na favela atrás dos outros três meninos.

Esse encontro entre os “proprietários” dos gatos é marcado pelo desconforto. Eles não sabiam participar, simultaneamente, do mesmo problema. Também é visível a impotência manifestada durante a tentativa de captura dos meninos-ladrões, pois os meninos se cruzam, cada um fugindo de um lado da cidade. Porém, o único gato aprisionado é o da madame. A compaixão dedicada ao menino contrasta com a traição efetuada pelo mesmo. Ele usou da confiança da mulher para roubá-la, invertendo assim o jogo paternalista, aspecto central no tema das favelas à época, como analisamos no capítulo anterior.

No desfecho do episódio, há novamente uma reviravolta narrativa. Até então, as personagens dos garotos haviam sido construídas, primeiro, como vítimas e, depois, como sagazes ladrões de gatos. O afeto para com os animais estava reservado para os personagens contrários aos meninos. A cena final, do menino alimentando o gato da madame no alto do morro do Cantagalo, insere uma nova ruptura. Até mesmo a trilha sonora de Carlos Lyra, no início do filme executada em um arranjo de samba-enredo, transforma-se, com um arranjo solene e lento de orquestra, executado por Carlos Monteiro de Souza. Concede-se ao personagem uma sensibilidade ainda não apresentada pela narrativa. A necessidade de vender o animal e o cuidado dispensado conduzem o conflito do couro de gato ao limite. O que o menino decidirá? Com pesar, ele entrega o animal para o fabricante de tamborim.

Figura 12 Cena do único menino vitorioso na captura do gato levando o animal da madame para o topo do morro do Cantagalo, antes de entregá-lo ao fabricante de tamborins.

O percurso da narrativa expõe algumas conclusões sobre o conflito. Na cidade, alguns gatos vivem melhor que muitos seres humanos. A infância é abreviada e suprimida pela necessidade aguda da sobrevivência. A humanização do menino no desfecho é, ao mesmo tempo, a sua

despedida da infância, dada a necessidade precoce de fazer escolhas. E a cultura popular do carnaval é vista sob um ângulo incomum. O samba deixa de ser contraponto de luta em relação aos outros ritmos da cidade, como ocorre na cena do lixão ou em “Pedreira de São Diogo”, e se aproxima de outros gêneros, compondo um diálogo. No desfecho, a música de Carlos Lyra, perpassando o samba, a orquestra, o jazz e a Bossa Nova, convida o espectador a pensar em um samba problematizado, desdobrado em três questões: 1) a inserção da cultura popular nos problemas da vida econômica e social; 2) a ausência de um samba “puro”, afastado dos demais gêneros e problemas da cidade e do mundo; e, 3) a possibilidade do samba pensar o próprio universo histórico em que está inserido.

O curta, assim, encaixa-se perfeitamente na unidade do longa, pois dialoga tanto com os episódios anteriores, preocupados com a apropriação desigual dos direitos à cidade, quanto com o episódio seguinte, que se aprofundará nas injunções socioeconômicas do samba e do carnaval.

2.4. Escola de Samba Alegria de Viver: cultura popular e política

Acabou nosso carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações
Saudades e cinzas foi o que restou

Pelas ruas o que se vê
É uma gente que nem se vê
Que nem se sorri
Se beija e se abraça
E sai caminhando
Dançando e cantando cantigas de amor

E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade

Vinicus de Moraes/Carlos Lyra, canção “Marcha da Quarta-Feira de Cinzas”

Assim como em outros filmes de Cacá Diegues, como, por exemplo, *Bye, Bye, Brazil* ou *A grande cidade*, neste episódio a arte popular e os problemas sociais e econômicos aparecem entrelaçados. Seja a arte circense ou a escola de samba, seja a prostituição ou a agiotagem, o que fica patente é uma visão bastante complexa da relação entre a subjetividade e a violência. Como afirma Maurício Cardoso,

[...] Diegues incorporou, no interior da narrativa fílmica, o papel transformador das esferas sobrenaturais na experiência popular, o predomínio de uma ética dos desclassificados e a crença nas práticas populares de resistência – cultural ou política. Ao mesmo tempo, dialogou com os setores intelectuais, apontando a desmistificação do poder como instância de transformação, e introduziu recursos do espetáculo cinematográfico popular, mantendo a centralidade das experiências pessoais e do jogo das vontades, próprio ao cinema dramático.²⁴⁵

Nesse sentido, restringir o episódio em questão a uma luta entre o sindicalismo sectário e a escola de samba alienada, como Bernardet faz em *Brasil em tempo de cinema*, resulta na omissão dos principais elementos narrativos do episódio, perdendo nuances e discussões pertinentes.

O episódio pode ser dividido em 12 sequências narrativas, que desenvolvem a trama. Após a sequência de abertura, há um momento de hostilidade das mulheres da *Escola de Samba Alegria de Viver*, comandada por Babau (presidente da Escola), em relação à Dalva, integrante do sindicato. Sem qualquer resistência da sindicalista, as mulheres a provocam e impedem sua passagem. É Gazaneu, um membro da escola insatisfeito com as atitudes de Babau, quem se aproxima da confusão para salvar Dalva. Se, por um lado, a oposição entre as sambistas e a sindicalista fica

²⁴⁵ CARDOSO, Maurício. A ética dos desclassificados e a relatividade do poder. **Retrospectiva Cacá Diegues: uma utopia chamada Brasil**. Rio de Janeiro, CCB, 2004, p. 15.

explícita, por outro lado, não se pode esquecer que a hostilidade fora comandada pelo presidente da escola que será deposto logo em seguida.

É explícita a apresentação do conflito entre dois grupos adversários dentro da escola, e a não caracterização de uma escola uniforme e adversária do sindicato. Essa sequência inicial, se observada superficialmente, pode deixar transparecer uma simples oposição entre a escola de samba e o sindicato, mas não se trata de algo tão simples e desprovido de mediações.

O futuro presidente, Gazaneu, não aprova a hostilidade contra Dalva e a sua postura será a de não agressão aos membros do sindicato. Nas sequências 3 e 4, Gazaneu irá articular a deposição do presidente Babau. Segundo a discussão dos membros, os argumentos para a deposição seriam a falta de comprometimento, falta de organização para o carnaval e uma gestão pouco participativa, sem votações e discussões. Com a chegada de Babau na reunião, fica explícita a sua postura autoritária, sobretudo quando diz: "Não tem nada que achar. A diretoria não pode reunir sem eu convocar ela...". Com a votação dos membros da diretoria, escolhendo Gazaneu como novo presidente, Babau se vê derrotado, pois seu autoritarismo perde o apoio da comunidade.

É tentador imaginar que nessas sequências iniciais, mais do que a oposição entre sindicato e escola, o episódio esteja discutindo a capacidade que uma comunidade de moradores da favela possui para impor mudanças, para evitar hostilidades entre os membros, buscando mais diálogo para a construção dessas mudanças, sejam elas na escola de samba ou em qualquer outra esfera de poder. A discussão em questão é sobre a legitimidade da mudança, da transformação discutida e votada, em contraposição ao autoritarismo. O presidente autoritário – é necessário deixar claro – não é um membro exterior à comunidade da favela. Não se está, portanto, no campo das idealidades entre o oprimido “bonzinho” da favela e o mau da cidade, como tantas vezes a crítica interpretou as obras de arte do CPC. A própria história das favelas e das suas instituições – religiosas, culturais e políticas – demonstra variados modos de organização, participação e prática política, embora não desprovidos de problemas.

Figura 13 Ensaio da bateria da *Escola de Samba Alegria de Viver*, interpretado pelos integrantes da *Unidos do Cabucu*.

É necessário, ainda, lembrar a participação da Escola Unidos do Cabuçu no episódio. E, embora seja um episódio de ficção, os membros da escola estavam ficcionalizando suas próprias vidas, em diálogo com a atividade do diretor e dos demais cineastas envolvidos. Em 1961, a Unidos do Cabuçu havia, de fato, vencido o desfile do grupo 2 na Candelária e subido para o grupo especial com o enredo “Rio Antigo”, justamente o mencionado no episódio²⁴⁶. Certamente, os membros da escola não poderiam fazer o episódio que desejassem, o que implica em considerar o poder maior do diretor e dos cineastas, que conceberam e realizaram o filme. No entanto, não é porque o poder dos cineastas sobre os atores seja significativo, que devemos acreditar que os últimos sejam meros fantoches. Eles poderiam, por exemplo, não aceitar determinada cena que parecesse inadequada ou desrespeitosa. Relembrar isso é não superestimar o poder da participação de atores não profissionais, mas também é não vitimizá-los e objetivá-los, a ponto de acreditarmos que não há nenhum contato comum e nenhuma relação de diálogo entre os membros do CPC e esses atores não profissionais moradores da favela, presentes em todos os episódios.

Possivelmente, a questão do autoritarismo e da participação – alvo de uma atenção das esquerdas após o Relatório Krushev – também era uma preocupação presente no cotidiano de algumas escolas de samba do Rio de Janeiro, o que provavelmente fez com que os membros da Unidos do Cabuçu aceitassem participar de uma história de ficção delineada por uma mudança brusca do poder. Os filmes posteriores de Cacá Diegues também trabalham com os temas do autoritarismo e da violência, disseminados por todos os níveis de poder da sociedade, desde os poderes do Estado até os pequenos poderes espalhados pelas relações sociais, em um país marcado pela miséria.

Dentro desse episódio, a disseminação das relações entre poder e violência passa, após a disputa pública na sede da escola, para o campo da vida privada. Na sequência cinco, Gazaneu tem um embate privado com a sua esposa, Dalva, a sindicalista. O corte exhibe uma discussão já iniciada. A primeira fala que se ouve é a de Gazaneu, dizendo: “Morando comigo não tem necessidade”. Em um instante, o revolucionário Gazaneu, depositário do autoritário Babau, ao voltar para casa, pressiona a mulher para deixar o emprego, o sindicato e vir para a escola com ele. Este traço de fina ironia cinematográfica, presente em toda a filmografia de Cacá Diegues, expõe o autoritarismo de Gazaneu na relação privada entre marido e mulher. A sequência não apela à redução da mulher como vítima, mas, ao contrário, ela se coloca numa postura de ataque contra o autoritarismo, mostrando que não é apenas ela que se dedica muito ao sindicato, mas também é dele a responsabilidade de ficar menos na escola. Após clamar pela igualdade, ela ataca e responde à

²⁴⁶ Cf. CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba**: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro, Fontana, s/d, p. 135. Outras informações sobre o carnaval de 1962 da Unidos do Cabuçu podem ser encontradas no site da escola: <<http://www.unidosdocabuçu.no.comunidades.net/>> Acesso: 10/09/2009.

cobrança de Gazaneu: "Para quê? Bater perna nesse barulho vazio. Esquecer o que está certo, está errado". Nesse trecho, a oposição entre sindicato como consciência e escola como alienação é colocada, contudo, ela está na boca da personagem Dalva, e não como tese única e central do filme.

Mesmo assim, a afirmação do "barulho vazio" é uma afronta ao âmbito privado, inscrita dentro de um momento de embate de poderes entre marido e mulher, numa sociedade extremamente machista. Um dos polos centrais do machismo, a remuneração do homem, responsável por sustentar a família, é desintegrada logo a seguir, quando Dalva afirma que, por um tempo, pagou o aluguel da casa. Sem conseguir sustentar a posição inicial de poder sobre a esposa, Gazaneu abandona a casa e opta por não continuar a discussão.

Após a briga, não há espaço para personagens idealizados, pois há, nos principais personagens até agora expostos, uma complexa rede de poder e violência, que vai se transformando na medida em que as relações se estabelecem. Babau é autoritário, mas gosta da escola. Gazaneu, após organizar uma mudança na escola por mais participação e debate, pressiona sua mulher para deixar a fábrica e o sindicato. Dalva, depois de pressionada pelo marido, demonstra todo o seu desprezo pela escola e pelo samba, apreciado por muitos pelos quais ela luta nas suas atividades políticas. Nesse mosaico de contradições, os preparativos para o carnaval seguem, deixando todas essas questões em aberto.

Na sequência seis e sete, a ênfase recai sobre os aspectos econômicos do carnaval. Não há no filme um esforço para separar o carnaval da sociedade, colocando-o como estado de exceção e festa, como se vê em outros filmes brasileiros sobre o carnaval. Discute-se um outro carnaval, que explicita sua dimensão popular, na qual as dificuldades materiais e a vida comunitária são os dois lados da moeda. Para se compreender isso, é fundamental lembrar que o espetáculo do carnaval de sambódromo, tal como existe atualmente, consagrando a separação entre escola e público, ainda engatinhava, pois a primeira arquibancada paga foi montada apenas em 1962, como afirma Sérgio Cabral no livro *As escolas de samba*:

O Departamento de Turismo, verificando que o público dos desfiles das escolas aumentava cada vez mais, introduziu uma novidade em 1962: a venda de ingressos para a arquibancada, instalada em frente à Biblioteca Nacional. Do outro lado, ficaram os caminhões das estações de televisão, palanques de jurados, de autoridades etc. O povo sem dinheiro para comprar ingressos teve que assistir ao desfile através dos pequenos espaços deixados pelos caminhões e palanques. Era o início de um tipo de exploração comercial que se foi agravando ano para ano. No carnaval, por exemplo, verificou-se naquele ano a decisão da Rádio Mundial de não mais transmitir músicas carnavalescas, considerando que o nível qualitativo dessas músicas vem baixando ano para ano [...]²⁴⁷

Assim, a escola de samba, nesse momento, ainda era um evento de rua, sempre recortado pelas inúmeras dificuldades materiais e as tentativas de comercialização, assim como se discutiu em

²⁴⁷ CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba**: o quê, quem, como, quando e por quê. Rio de Janeiro, Fontana, s/d, p. 135.

Rio, zona norte²⁴⁸, sob outro prisma, o do compositor popular.

Nesse período, criava-se os pilares de um processo de espetacularização do carnaval, hoje bem mais claro e consolidado pela cobertura televisiva, que selou a separação entre escola de samba e público. Entretanto, no episódio em questão, a escola de samba inscreve-se na vida social e institucional da favela, coexistindo com outras instituições, como o sindicato. O episódio investiga o lugar da escola de samba na vida social, como elemento articulador das esferas culturais, políticas e econômicas. Por isso, pergunta: que alegria de viver é essa, quais seus limites e suas condições de existência? A resposta é ambígua. De um lado, reconhece a união e a organização comunitária proporcionada pela Escola, em comparação com certo isolamento do sindicato em relação à vida comunitária. Por outro, o episódio destaca a fragmentação das associações presentes nas favelas e a sua dependência em relação ao mundo externo à favela (o mercado, o Estado etc.), algo destacado por Lícia do Prado Valladares em suas pesquisas sobre *Associações voluntárias nas favelas*:

Mostramos que existe uma dinâmica local, mas que a organização interna da favela *não é* independente. A grande maioria das associações que aí se desenvolvem são *da* e não *de* favela: quando não são diretamente de origem externa [...] necessitam, para garantir sua continuidade, de apoio exógeno [...] estas organizações estão compartimentalizando a favela e reforçando o processo de diferenciação que se desenvolve entre os seus moradores [...] não há conseqüentemente articulação entre as várias organizações face a objetivos que poderiam ser comuns à população.²⁴⁹

No filme do CPC, as condições materiais para se fazer o carnaval estão presentes como um dos aspectos que participam do processo de criação. A arte aparece não como mera representação, mas como um longo e cansativo trabalho em equipe, que exige não apenas vontade, organização e disposição, mas também dinheiro. As várias cenas de moradores trabalhando na produção das fantasias são mescladas com as negociações sobre o empréstimo que viabilizará o desfile.

Mas, as condições do empréstimo são muito desfavoráveis. Além dos juros, o dinheiro deve ser pago antes do carnaval. Nesse momento, há a presença de um personagem externo à favela, chamado Turquinho, um homem de terno e gravata responsável por priorizar o empréstimo para Gazaneu, deixando os Aliados, uma outra Escola, dependendo do pagamento de Gazaneu. Esse homem de terno age como um agiota que articula o empréstimo. Assim como o grupo que cobrava os alugueis da grilagem, personagens de “Um favelado”, ou o grileiro e seus funcionários em “Zé da Cachorra”, neste episódio também há essa figura social da cidade, que vive de explorar financeiramente os moradores da favela.

²⁴⁸ **Rio, zona norte** (1957). Produção: Santos, Nelson Pereira dos. Direção de produção: Hygino, Raimundo. Produtor associado: Marinho, Mário.

²⁴⁹ VALLADARES, Lícia do Prado. Associações voluntárias nas favelas. **Revista Ciência e Cultura**, n.29 (12), Dezembro de 1977, p. 1402.

Figura 14 O novo presidente, Gazaneu, anuncia a conquista de um empréstimo para a realização do desfile.

O instante seguinte à obtenção do empréstimo é de euforia (sequência oito). Gazaneu, no palanque da Escola, avisa os membros que conseguiu quarenta contos e os convoca para os preparativos. A sequência seguinte, número nove, traz sambistas e sindicalistas dividindo o espaço público, na entrada da fábrica. O foco da sequência é a relação de distância e pesar, presente no silêncio entre Dalva e Gazaneu, contrastando com o barulho da discussão privada que tiveram no início do episódio. Se, no início, a impressão deixada é de conflito e de separação, nesta sequência, a impressão se inverte e passa a indicar um forte amor entre os dois personagens, convulsionado pelas divergências e escolhas públicas de cada um. Um aspecto importante do filme é a relação indissociável entre a política, a vida material e o amor, seja ao parceiro, à escola ou às causas políticas. Oduvaldo Vianna Filho, que interpreta Gazaneu, também viveu um personagem cindido entre o amor e as questões político-ideológicas em *O desafio*, de Paulo César Sarraceni, já no contexto pós-golpe de 64²⁵⁰.

A euforia do empréstimo, no entanto, dura muito pouco. Gazaneu se mostra preocupado com o pagamento. Para piorar, eles recebem uma visita do agiota e dos Aliados, sambistas que precisavam do dinheiro para fazer o próprio desfile. O agiota, com sua operação, colocava uma escola contra a outra, sem possuir um grande risco na transação. Tanto é assim que a sua postura é de paciência, acreditando que Gazaneu, com um pouco mais de tempo, pudesse pagar o empréstimo. Há no episódio um conflito que oscila entre uma escola em desvantagem, sem crédito para o desfile, e outra escola, que não paga o empréstimo. Mais do que julgar, o interessante é o olhar acurado do episódio em relação aos interesses em jogo na prática da cultura popular no Brasil.

Fugindo de um maniqueísmo purista, no qual a cultura popular aparece como um patrimônio intocado de uma comunidade estática, o episódio explora a cultura popular e o samba, mergulhados

²⁵⁰ Cf. RAMOS, Alcides Freire. Oduvaldo Viana Filho e o Cinema Novo: apontamentos em torno de um debate estético-político. **Revista Fênix**, ano 1, n. 1, out/nov/dez de 2004.

nas relações sociais e econômicas do capitalismo, marcando as relações afetivas, comunitárias, políticas e culturais. Na sequência onze, Gazaneu ajuda a compor o samba da Escola, juntamente com outros membros, deixando bastante claro que o samba da comunidade faz concessões e se rende ao mercado e aos chavões fáceis. Gazaneu diz: "É por aí, sabe, mas fala daqueles poetas, dos boêmios". E Tião responde: "Tá legal, bonde, salão, serenata. Isso pega bem, rapaz", destituindo a imagem corrente de que a cultura popular está ileso às pressões da memória social dominante. Em uma escola sem dinheiro para as fantasias, os versos apresentados para o samba eram: "Velho Rio das belas mansões antigas e dos pregões e cantigas. Dos áureos tempos coloniais". Coaduna-se assim com uma memória conservadora, impregnada na memória social, que é garantia de sucesso, pois é compartilhada socialmente pela maioria da população. Visto assim, o samba deixa de ser um instrumento narrativo da experiência cotidiana da comunidade? Responder afirmativamente, de modo absoluto, a essa questão pode ser arriscado, mas está claro que é ingenuidade acreditar em uma cultura popular não submetida a essas determinações. Melhor é considerar a experiência comunitária em torno da composição do samba enredo não de maneira pura, mas sofrendo inúmeras mediações de ordem cultural, política, histórica e econômica²⁵¹. Após as mudanças sugeridas por Gazaneu e Tião, o samba amplia seu caráter efusivo de um Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, elitista e boêmio. Os contrastes da cidade, construídos pela fotografia do filme nos demais episódios, agora aparecem na própria composição do compositor da favela: "Velho Rio, boêmios pela rua cantando, os poetas declamando, os majestosos salões imperiais..."

Sob o som do samba-enredo há vários planos em que moradores cantam e trabalham em uma paisagem completamente diferente da apresentada na música. Nesse momento de exaltação dos moradores, louvando os salões imperiais, aparece Dalva subindo o morro. Essa aparição de Dalva soa como uma evocação da sua discussão com Gazaneu sobre o "barulho vazio", o que é um aspecto da discussão, embora não seja o único. Importante ainda, é considerar a escola de samba como um universo cultural muito mais amplo do que a significação da letra de um samba-enredo. Ao cantarem o samba da Escola, os moradores não exaltam apenas os salões imperiais, mas realizam um ritual público e comunitário de sociabilidade, de solidariedade e de criação que nada tem a ver com os salões imperiais, evidenciando um outro aspecto da questão. O filme fornece elementos para a defesa de todas as tensões em disputa. Não há um maniqueísmo fechado entre escola e sindicato. Construir essa interpretação é dar ouvidos apenas a uma fala da personagem Dalva, absolutizando sua argumentação no início do filme, já que o seu comportamento, ao longo do filme, transforma-se.

²⁵¹ Tinhorão analisou o samba-enredo como um gênero dotado de história, em íntima relação com a sociedade: Ver capítulo: Samba de enredo. In: TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1978.

Nessa perspectiva, pode-se adiantar que, se quisermos expor uma ideia geral do filme, não devemos falar de uma oposição samba *versus* sindicato. Devemos falar de um olhar apurado sobre a resistência cultural e política em meio às dificuldades do capitalismo, sobretudo em áreas de violência e opressão.

O desfecho do episódio, como esperado, ocorre com o não pagamento do empréstimo e a cobrança da quantia fazendo uso da violência. Há durante todo o filme a presença ostensiva de um menino, que leva o recado para as mulheres provocarem Dalva, escuta as reuniões sobre a deposição de Babau e espiona a briga de Gazaneu e Dalva. Ele atua como um espectador *in loco* daquele mundo de relações e percorre todo o episódio atendendo às ordens de uns e de outros. Com tudo pronto para o desfile, Gazaneu ainda está sem o dinheiro para o pagamento. É o garoto quem o avisa sobre a chegada dos Aliados. Sem Turquinho, os Aliados se aproximam, cobrando uma satisfação pelo fato de não terem tido o dinheiro para desfilar. Sob os olhares de Dalva e do menino, Gazaneu e Tião vêem os aliados queimando o estandarte da Escola, até hoje o maior signo de respeito dentro de uma escola de samba.

Figura 15 Queima do estandarte da Escola, simbolizando a gravidade da violência contra a Escola.

Apesar de ter expressado sua opinião de menosprezo para com a Escola, Dalva acompanha a situação apreensiva. Não há nela nenhum prazer em ver o ex-marido e os demais membros da Escola sendo violentados. Seu olhar de indignação e tristeza parece se dar conta de que o samba é também uma atividade política, e não mero "barulho vazio". Por outro lado, ela transparece uma impotência frente àquela situação de conflito. Para aquele caso, sua participação política não tinha nada a dizer, restava apenas assistir à agressão, seu engajamento tornava-se tão vazio quanto o samba sobre os salões imperiais.

Depois de ser agredido, Gazaneu, na última sequência, não desiste e diz, após aparecer com a bandeira queimada na frente de todos os integrantes: "Vai ser no peito gente. Vamô lá!". A bateria volta a tocar e eles começam a ir em direção à Avenida. O menino, em contraponto à cena da Escola indo para o desfile, desiste e sobe o morro triste, até desaparecer em meio à mata. A atuação do

menino é a mais intrigante do episódio e a sua importância simbólica é demonstrada no último plano do filme, que termina com ele indo em direção à favela, talvez desiludido com as implicações materiais do espetáculo do carnaval.

Sua trajetória parece simbolizar o aprendizado de todas essas situações de violência vivenciadas pelos personagens. É como se o menino aprendesse que não há uma divisão clara e imóvel entre o sindicato e a escola de samba, entre a alegria da escola e a seriedade da política, entre cultura e política, entre o amor e a violência. Os cineastas do CPC queriam um cinema inspirador de uma transformação no Brasil, cada qual seguindo um caminho diferente. Para Cacá Diegues, esse novo Brasil deveria passar a limpo as dificuldades materiais e a violência, sem esquecer, entretanto, da beleza e do valor da cultura popular.

2.5. Pedreira de São Diogo: resistência e esperança

Até a madrugada de hoje, os bombeiros continuavam lutando para remover milhares e milhares de toneladas de terra e pedra que soterravam 15 barracos do Morro da Providência, atrás da Central do Brasil, matando, segundo cálculos aproximados, cerca de 50 pessoas, entre homens, mulheres e crianças[...] As autoridades que estiveram no local apontam como causa da tragédia a incúria da firma “Écil Sociedade Anônima”, que explora a pedreira na Rua da América e cujo desabamento levou de roldão os barracos da encosta.

“50 mortos na maior catástrofe do ano”, *Última Hora*, 30 de dezembro de 1968

Minha cabocla, a Favela vai abaixo
Ajunta os troço, vamo embora pro Bangú
Buraco Quente, adeus pra sempre meu Buraco
Eu só te esqueço no buraco do Caju

Isto deve ser despeito dessa gente
porque o samba não se passa para ela
Porque lá o luar é diferente
Não é como o luar que se vê desta Favela
No Estácio, Querosene ou no Salgueiro
meu mulato não te espero na janela
Vou morar na Cidade Nova
pra voltar meu coração para o morro da Favela

Sinhô, canção “A Favela vai abaixo”

Dos cinco episódios de *Cinco vezes Favela*, o dirigido por Leon Hirszman é certamente o mais otimista em seu desfecho. Se nos quatro anteriores as fissuras e divergências dentro das comunidades oprimidas haviam sido a regra, no último episódio essas tensões encontram uma espécie de redenção. Os trabalhadores da pedreira, por meio de uma mobilização articulada com a população, conseguem interromper a explosão que deixaria várias famílias sem casa.

Interpretando o filme como um conjunto de situações de conflito e violência, o episódio em questão aparece como uma possibilidade aberta de vitória. Em grande proximidade com *Encouraçado Potemkin* de Eiseinstein, o episódio narra um acontecimento localizado, servindo como paradigma para um processo de luta mais amplo. Se no caso russo a rebelião dos marinheiros havia sido o prenúncio da Revolução Russa, no caso do Brasil dos anos 60 o episódio Pedreira de São Diogo bem poderia ter se constituído em um símbolo da resistência popular. Seu enredo aborda a resistência dos trabalhadores da Pedreira a uma explosão que colocaria em risco os barracos instalados no alto do morro. A partir da ameaça de explosão, os trabalhadores articulam com a população local uma resistência capaz de fazer frente às intenções do patrão. Essa articulação,

também presente no filme de Eiseinstein, constroi uma utopia ficcional de luta contra a opressão.

O conflito e o fascínio pela capacidade de criação são dois elementos constantes da filmografia de Leon Hirszman. Os seus filmes possuem essas duas marcas, ainda que tratem de temas tão diversos, tais como a batalha dos trabalhadores nas greves do ABC, o samba de Partido Alto, a literatura de Graciliano Ramos, a adaptação de peças de Nelson Rodrigues ou as pinturas de internos do manicômio do Engenho de Dentro. Nos seus demais filmes e neste episódio, a dureza da violência e a beleza da resistência de seus personagens (ficcionais ou documentais) se fazem presentes.

Beleza e violência, criatividade e opressão são polos de tensão que não se encontram separados esquematicamente. No episódio de Hirszman, a resistência não se realiza no campo das idealidades, dos projetos ou do sonho. A resistência é forjada dentro da situação de conflito, no horizonte do possível e não apenas do necessário.

Outro aspecto importante se deve à resistência forjada no instante de violência, exigindo uma resposta imediata. Nesse conflito ensaiado pelo episódio, o que chama a atenção é o fato de não se tratar de uma revolução, onde tudo será posto abaixo. Nem tampouco se trata de se conformar com o que está dado. Entre esses limites tão dilatados, está o campo de criação da resistência, na medida em que é necessário ser muito criativo e sagaz para resistir ao cotidiano. Não se trata também de uma questão humanitária ou ética, trata-se de sobreviver lutando, e para tanto é necessário criar mecanismos que impeçam o dono da pedreira de exercer o seu poder de destruir os barracos da favela, preservando, ao mesmo tempo, os empregos dos operários.

A notícia de jornal, destacada em epígrafe, embora posterior ao filme, sugere a proximidade temática do episódio com um conjunto de problemas candentes nas favelas. A Pedreira de São Diogo era o nome antigo da pedreira do acidente de 1968, localizada no Morro da Providência ou Morro da Favela, local símbolo da constituição da primeira favela da cidade. Em um depoimento durante a Ditadura Civil-Militar, o diretor Leon Hirszman realizou uma interpretação sobre o episódio, relacionando-o com o acidente de 1968:

Acho que “Pedreira de São Diogo” é um filme juvenil, de grande esperança, mas falsa. Anos depois, eu vejo a manchete do dia, o local que eu filmei, a Pedreira de São Diogo, haviam dinamitado, os barracos caíram e haviam morrido 16 pessoas [sic]. Me deu um sentido amargo da distância entre a realidade social e a possibilidade de transformá-la. Sabe esse negócio de você fazer o filme que está na sua cabeça? Você imagina o filme, “Pedreira de São Diogo” era muito isso. Eu obtinha a imagem que já estava em mim. A minha culpa, o meu coração, o meu jeito de sentir.²⁵²

O depoimento tem a carga da derrota imposta pela ditadura militar, algo marcante no

²⁵² **Deixa que eu falo.** Documentário sobre a vida de Leon Hirszman, inserido como extra no DVD **Eles não usam Black-Tie**. Direção: Eduardo Escorel, Vídeo Filmes, 2007.

momento do testemunho. A falsa esperança parece ser, na verdade, mais derrota do que propriamente falsidade. A memória oral desse depoimento estranha a si mesma, expressando o descompasso entre duas historicidades, algo também muito presente nas falas de Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* na década de 80. A principal delas quando Coutinho entrevista João Mariano. Nessa cena, assim como na fala de Hirszman, o testemunho passa pelo desencontro e pela tentativa de reescrita da própria experiência: Coutinho diz a Mariano que os membros do CPC e MCP não tinham nada com a revolução, enquanto Mariano afirma taxativamente que o negócio dele é a calma. Certamente, essas falas são tão desconcertantes quanto interessantes, pois o que se quer, de fato, é reescrever-se, pois Coutinho tinha sim um compromisso umbilical com a revolução e Mariano entrou, na década de 60, em um conflito nada calmo com os fazendeiros da região. No caso do depoimento de Hirszman, há o reconhecimento de que o filme não logrou seu intento transformador, uma vez que as condições de opressão aos trabalhadores e moradores de favela haviam sido potencializadas após 1964.

Voltando ao episódio “Pedreira de São Diogo”, também é importante destacar os aspectos especificamente cinematográficos. O primeiro deles é uma opção pelos contrastes expressos na linguagem. Por exemplo, no enquadramento, interpolando constantemente quadros com planos próximos e planos gerais. Nos planos próximos, o rostos dos trabalhadores são mostrados com toda a força, valorizando o ingrediente humano, do qual a pedreira precisa para ser útil e valiosa. Nos planos gerais, a pedreira aparece, quase sempre ocupada por trabalhadores, demonstrando a sua grandiosidade e o trabalho penoso que aqueles rostos fortes executam.

Figura 16 Planos próximos nos rostos dos trabalhadores, interpolados com planos gerais, denotando a grandiosidade da Pedreira.

O outro contraste aparece no tempo e seus signos, tais como a corneta²⁵³ que soa avisando da explosão ou a velocidade da britadeira quebrando as pedras após a explosão. Intercalam-se momentos de velocidade – explosão, quebra das pedras e as ordens do patrão – com momentos de angústia e agonia – espera para a explosão, expectativa sobre a situação das casas e sobre o êxito do

²⁵³ O uso que se faz dela como signo de opressão é muito semelhante ao feito no filme *Encouraçado Potemkin*. No filme de Eisenstein, a corneta convoca os marinheiros do navio até a proa para serem repreendidos pelo capitão.

plano de resistência dos moradores. Obviamente, esse tempo é construído pela montagem de Nelson Pereira dos Santos, que utilizou planos longos nos momentos de espera e agonia, associados com a interpolação entre o enquadramento próximo e o geral. Esses planos longos foram contrastados com os cortes rápidos e ágeis dos momentos de velocidade, evidenciando ainda mais o exíguo tempo para a mobilização da população contra a explosão ou a dificuldade dos trabalhadores em quebrar as pedras, antes do momento da próxima explosão.

Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha destacou a montagem como uma das qualidades do episódio, demonstrando como ela se assemelha ao trabalho de montagem de Eisenstein. Aspecto destacado também pelo próprio autor, em entrevista a Paulo Emílio Salles Gomes para a revista *Argumento*:

“Se há uma linha, ela seria uma relação dialética de um processo ainda de dúvida meu, que estou querendo desenvolver, e que é uma relação de antítese entre o realismo crítico e a teoria brechtiana. De certa forma, há mais influência, em ‘Pedreira de São Diogo’, de uma linha eisensteiniana ou kafkaniana de contraposição de planos.”²⁵⁴

Foi também Glauber quem chamou a atenção para o fato de que esses cineastas eram, em primeiro lugar, incansáveis espectadores de cinema e buscavam experienciar nos seus filmes o que assistiam, estabelecendo um diálogo não só com os problemas sociais brasileiros, mas também com o cânone da própria linguagem:

É assim que *Cinco vezes favela* – um filme intencionalmente político e anônimo – revela cinco autores: as influências de Zavattini, David Lean, John Huston, Rossellini, Eisenstein e outros grandes cineastas denunciam de pronto, em jovens de vinte e quatro a trinta anos, a inquietação necessária para um crítico notar um núcleo cinematográfico. Somente por imediatismo ou má-fé será possível negar o valor de *Cinco vezes favela* – politicamente experimental e ao mesmo tempo conhecimento, pela experiência, de que um cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem.²⁵⁵

Nelson Pereira dos Santos, um dos poucos participantes de *Cinco vezes favela* que já possuía uma carreira como cineasta, é um símbolo dessa postura cepeciana de abertura e de ampliação dos horizontes do movimento. Convidar o cineasta de *Rio quarenta graus* e *Rio zona norte* para participar de *Cinco vezes favela* significava não só uma chance de aprendizagem para esses jovens cineastas, mas também o reconhecimento de uma afinidade narrativa e a oportunidade de partilhar questões em comum que impulsionavam a criação artística de Nelson Pereira dos Santos e do CPC, como ele reconhece em entrevista: “Eu fiz a montagem do filme do Leon. Foi uma combinação dos

²⁵⁴ Prova da entrevista, para revisões do autor. **Fundo Leon Hirszman**, AEL-Unicamp.

²⁵⁵ ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naif, 2003, p. 141.

diretores veteranos, que ajudaram os jovens que estavam fazendo aquele filme.”²⁵⁶

Figura 17 Mobilização popular e a vitória em um plano geral dos moradores na encosta da pedreira, ao vencerem sua grandiosidade ameaçadora.

Além do contraste entre os planos e os tempos realizado pela montagem, há, no final, uma luta sonora entre o samba, composto com agogô/tamborim e a melancolia incerta da flauta, que havia dominado o ambiente sonoro até o momento em que os moradores surgem na encosta. Juntamente com os sorrisos, destacados em planos próximos, há a intercalação da melodia de flauta com o samba de agogô e tamborim. Nesse instante, surgem os planos próximos do administrador da pedreira, decepcionado. Paulatinamente, a melodia de flauta vai se acelerando e se tornando mais próxima do samba. O contraste entre a flauta e o samba vai desaparecendo, até o plano em que o administrador sai de quadro, ao desistir da explosão.

O filme termina com essa vitória efêmera e não definitiva. Uma saída bastante coerente com o momento de produção e exibição do filme e com a diversidade de visões cinematográficas e políticas constituintes do projeto. Tomado como uma fonte histórica audiovisual, o longa contribui para uma análise mais sofisticada das discussões ideológicas e políticas do momento, pois insere mediações e referências estéticas ausentes ou secundárias nos documentos escritos, tais como manifestos, cartazes, livros e panfletos do CPC da UNE, dos partidos ou do movimento de cultura popular ou estudantil. Visto em diálogo com os demais documentos, o longa nos permite uma discussão mais complexa sobre as relações entre estética e política no CPC da UNE e no momento pré-1964.

Contudo, uma unidade ideológica pode ser buscada no campo dilatado das discussões em torno da cultura popular, intermediando os vários caminhos possíveis para as diferentes concepções de revolução. O filme é ainda uma importante representação das discussões em torno da questão das favelas. Lícia Valladares, na área da sociologia e antropologia, realizou uma exaustiva análise

²⁵⁶ SILVA, Marcos. Cenas de cinema brasileiro: Nelson Pereira dos Santos. In: **1964-1968: a ditadura já era ditadura**. São Paulo, LCTE Editora, 2006, p.18.

dessas representações ao longo do século.²⁵⁷ E, embora não tenha citado o filme do CPC da UNE, há neste uma aproximação muito grande com as representações mais alinhadas à esquerda, analisadas pela autora como críticas ao paternalismo em relação aos moradores das favelas ou como críticas às políticas de remoção das populações das favelas.

Por outro caminho, em um balanço geral da cultura brasileira durante o século XX, pode-se localizar o filme como uma ponte interessante entre as práticas culturais e artísticas de esquerda dos anos anteriores e as realizadas posteriormente. Nesse cenário, o cinema dialoga constantemente com a literatura, as artes plásticas, o teatro etc., concedendo bastante ênfase às pesquisas sobre as culturas populares brasileiras, na cidade e no campo.

Se começamos esse capítulo sugerindo as obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado ou João Cabral como referências para o cinema do CPC da UNE, terminaremos destacando que, mesmo após a destruição violenta do CPC da UNE, em 31 de março de 1964, os cineastas participantes de *Cinco vezes favela* continuariam a desenvolver, sob outras condições, pesquisas culturais e políticas possuidoras de grande afinidade com os passos iniciais dados no âmbito do CPC da UNE: Marcos Farias e Miguel Borges realizaram o filme *Fogo morto* (1976); Joaquim Pedro de Andrade filmou *O padre e a moça* (1965), inspirado em um poema de Carlos Drummond; Cacá Diegues manteve sua preocupação com a cultura popular e a violência em *A grande cidade* (1965) ou, muitos anos depois, em *Bye, bye Brasil* (1979); Leon Hirszman filmou *São Bernardo* (1972), os *Cantos de trabalho*²⁵⁸ e o *Partido alto* (1982).

²⁵⁷ VALLADARES, Lícia do Prado. **A invenção da favela**: do mito de origem a favela.com. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

²⁵⁸ *Cantos de trabalho no campo – mutirão* (1976), *Cantos de trabalho no campo – cacau* (1979), *Cantos de trabalho no campo – cana de açúcar* (1979). Fonte: Cinemateca Brasileira.

2.6. Recepção fílmica e memória: o caso de *Cinco vezes favela*

A recepção fílmica tem sido frequentemente encarada pelas pesquisas sobre cinema como se fosse a captura de uma reação espontânea do público a um determinado filme. Não raro, essa postura desdobra-se na formulação de uma visão genérica sobre o filme, extraída de um balanço do conjunto dos artigos e das opiniões emitidas durante o período de lançamento. Entretanto, vale lembrar que a recepção constitui-se em um momento importante do processo de constituição do filme como uma obra inserida na sociedade. Por isso, esse momento torna-se, assim como a concepção e a produção do filme, um momento de tensão e disputa política e cultural.

Essas considerações tomam o primeiro plano em relação ao filme *Cinco vezes favela*, uma vez que a recepção do filme na imprensa foi recortada por um processo de disputa ideológica muito mais amplo que o campo da discussão cinematográfica. Nessa perspectiva, seria impossível separarmos as disputas ideológicas dos juízos críticos estéticos sobre o filme. Uma boa introdução ao processo de recepção do filme pode ser vista em um artigo publicado no jornal *O Globo*, em 4 de dezembro de 1962, poucos dias após a estreia do filme nos cinemas:

Pela primeira vez este cronista vê o sectarismo político sendo intencional e agressivamente injetado na campanha publicitária de um filme. Pois o fato é que o Centro Popular de Cultura da UNE, de onde saíram os ingênuos jovens empanturrados de teoria, responsáveis pela quase total mediocridade desta fita, distribuiu “volantes” dizendo que a imprensa não publicaria “a verdade” sobre o significado de *Cinco vezes favela*. O “Pravda” ou “Revolución” de Fidel Castro com certeza não publicariam qualquer manifestação de grupos genuinamente democráticos, se tais grupos, por ventura, pudessem florescer na Rússia ou em Cuba. Mas a imprensa livre brasileira pode publicar o pronunciamento de grupos ditatoriais, por mais ridículos que sejam. Eis o que diz, na íntegra, o “volante” da UNE:

'As plateias grã-finas não vão gostar de *Cinco vezes favela*. Vão dizer que é um filme sujo que deveria ser proibido e que os filmes americanos são muito melhores. De fato, *Cinco vezes favela* vai incomodar muita gente porque é um filme como qualquer outro. Em primeiro lugar, é um filme brasileiro, um filme do cinema novo brasileiro. Vendo *Cinco vezes favela* ninguém poderá dizer que qualquer semelhança com pessoas e fatos foi mera coincidência: *Cinco vezes favela* foi feito com a vida real, foi feito com a miséria e a luta dos favelados do Rio. Em segundo lugar, é um filme da UNE: é um filme de estreia do CPC. Ele defende as ideias e as posições políticas dos estudantes, dos sindicatos, dos intelectuais progressistas. O que ele fala é o que pensam as forças populares do Brasil. Por isso é vivo, é novo, é combativo, é explosivo. *Cinco vezes favela* ataca com audácia um dos maiores problemas sociais que o povo carioca enfrenta: as favelas. Há muita gente interessada na existência das favelas, muita gente que tem medo das favelas, mas que vive bem às suas custas. *Cinco vezes favela* denuncia essa gente.'

O mal com *Cinco vezes favela* é que, salvo o episódio (4º) [sic] do “Couro de gato”, que é realmente bem feito, trata-se de um filme primário, feito por jovens cheios de teorias de realização cinematográfica e nenhum vestígio de realidade prática, e que ainda por cima quiseram fazer uma película política. Qualquer espectador comum notará sem esforço que as histórias têm narrativa claudicante e

carecem de adequada estruturação a fim de dar autenticidade aos personagens. Por outro lado, proliferam os clichês já gastos pelo uso. Na verdade, para fazer obra de fundo social não precisamos buscar exemplos no cinema americano (que possuem obras marcantes sobre a intolerância, racial, política e religiosa); basta citar os bons filmes neorrealistas italianos.

Não vamos perder mais tempo comentando um filme que somente não é totalmente medíocre porque possui um “Couro de gato” e o episódio “Pedreira de São Diogo”, que é bem realizado mas não tem desenvolvimento adequado. Basta dizer que não o recomendamos ao espectador comum. Uma advertência final: a publicidade nos jornais possui uma deslavada mentira. Os prêmios nos Festivais de Bornhausen, Alemanha e Sestri-Levanti, Itália foram tão somente para “Couro de gato” e não para o filme inteiro. Afinal os europeus têm bom senso.

Em suma: *Cinco vezes favela* é um filme quase inteiramente medíocre e ainda mais prejudicado pela preocupação de fazer obra social, sem a necessária maturidade para isso.²⁵⁹

Citado integralmente, pode-se perceber que o artigo pouco fala de cinema. Sua ênfase na questão ideológica culmina na recusa à interpretação estética. Entra em cena a deslegitimação do filme como obra de arte, algo exaustivamente realizado durante a sua recepção, deixando marcas, inclusive, na memória histórica do cinema brasileiro. O clima de Guerra Fria dita o tom de uma considerável parcela dos críticos de cinema, sobretudo nos jornais mais ligados aos setores conservadores.

No entanto, outros críticos com trânsito na grande imprensa, ligados ou simpáticos ao CPC, como Ferreira Gullar e David Neves, procuraram responder à difamação do filme, como no artigo de David Neves no *Jornal do Brasil*, publicado em 5 de dezembro de 1962:

Não podemos compreender que se receba mal um filme como *Cinco vezes favela*, sobretudo quando se toma o transbordante e excessivo sectarismo da fita como elemento fundamental no alicerçamento das críticas e das reprovações. Para começar é justamente o caráter extremista da temática do filme que constitui seu ponto mais atraente; daí partem as provocações ao espírito analítico do crítico ou do cinéfilo. Se acrescentarmos a esse atrativo a variada soma de estilos narrativos que um filme de episódios pode fornecer, estaremos aptos a concluir que, pelo menos em potencial, as virtudes lhe são mais inerentes do que os vícios [...] O mais importante é ir ver *Cinco vezes favela* para se constatar o quanto é inútil o conceito extremado e rígido de filme bom. Ou de filme ruim. As qualidades da fita são inúmeras e se os defeitos as anulam (tese com a qual não concordamos) resta a utilidade de um filme feito por jovens, dentro das condições técnicas mais deficientes. Não vamos ficar por aqui. A significação nacional da feitura dessa fita, a colaboração estilística, a objetividade sem acanhamentos do seu tema pedem que nos detenhamos num estudo mais detalhado dos seus episódios.²⁶⁰

A defesa de Neves é, certamente, menos eloquente e mais ponderada, pois procura tecer uma discussão sobre a complexidade dos critérios para se julgar um filme. O autor chama, ainda, a

²⁵⁹ *Cinco vezes favela*. **O Globo**, 4 dez. 1962.

²⁶⁰ NEVES, David. *Cinco vezes favela*. **Jornal do Brasil**, 5 dez. 1962.

atenção para a diversidade e para as condições peculiares de execução do projeto. Enquanto alguns críticos da imprensa conservadora atacam o filme sem qualquer relativização, as defesas não investem no confronto direto. A menção de Neves às “provocações ao espírito analítico do crítico ou do cinéfilo” produz uma crítica muito tênue ao conservadorismo, considerando-o instrumento que ampara a autoridade estética desses especialistas em cinema.

De modo geral, apenas dois episódios ganharam uma análise propriamente fílmica, pois foram considerados aptos artisticamente: “Couro de gato” e “Pedreira de São Diogo”. Porém, enquanto o primeiro foi ovacionado, o segundo foi elogiado com algumas ressalvas ao seu posicionamento político e as suas referências cinematográficas. Os episódios “Um favelado”, “Zé da Cachorra” e “Escola de Samba Alegria de Viver” foram quase ou integralmente rejeitados como se não fossem obras cinematográficas. Para além de defender a qualidade do filme, seria interessante perguntar: por que esses três episódios incomodaram tanto alguns críticos? Que cinema é esse que não pode ser considerado cinema? O artigo de G. R. Santos Pereira, publicado no Diário Carioca em 5 de dezembro de 1962, intitula-se: “A favela vista com talento por dois e com miopia por três: *Cinco vezes favela*”. A recusa interpretativa dos três episódios, no entanto, não esclarece seus critérios:

Pois manda a verdade e obriga o bom senso que se diga de partida que o filme *Cinco vezes favela* deveria chamar-se na realidade *Duas vezes favela*: dos cinco episódios que o compõem apenas dois podem receber o nome de “filmes curtos de ficção”; os três restantes, encabeçados pelo intitulado “Escola de Samba Alegria de Viver”, de Carlos Diegues, escapam inteiramente a qualquer esforço crítico, a toda e qualquer análise interpretativa, tão aberrantemente ruins são, e tão canhestros, e tão anticinematográficos, e tão bisonhos [...] ²⁶¹

O crítico Luiz Alberto, no entanto, foi um dos poucos que se aventuraram a tecer um comentário sobre os três episódios. No dia 6 de dezembro de 1962, ele comentou: “O resultado do filme do CPC da UNE foi e é bom, não deixando dúvidas quanto ao que deve vir por aí em matéria de realizações”. Especificamente sobre o episódio “Um favelado”, ele afirmou:

Direção de Marcos Farias, revelando um autor encaminhado seriamente em sua formação. Tem talento e capacidade, apresentando sequências muito boas, no que deixa passar pelos detalhes, no que coloca de transmissão como pano de fundo de mise-ên-scene. Sua inexperiência conduz a exageros, superados pelo conjunto do episódio, o mais simples, o menos “trabalho” (no sentido de ser elaborado). O elenco se comporta com categoria, podendo Flávio Migliaccio ser considerado, também no cinema (já o era no teatro), como um dos melhores atores que possuímos. Isabela, fazendo papel pequeno, apresenta-se muito bem, assim como Waldir Fiori e o crítico “guarda” Alex Viany, que não fala, mas é uma presença. Como curiosidade: Carlos Estevão (dirigente do CPC) é o chofer da lotação e Fernando Duarte (fotógrafo de “Aldeia”) o motorista dos assaltantes.

²⁶¹ PEREIRA, G. R. Santos. A favela vista com talento por dois e com miopia por três: *Cinco vezes favela*. **Diário Carioca**. 5 dez. 1962.

Embora crítico, o comentário busca embasamento nos aspectos cinematográficos. Seu comentário sobre a atuação de Flávio Migliaccio lembra um aspecto importante do episódio, que foi centrado na construção do personagem João. Sobre Zé da Cachorra, ele afirma:

Miguel Borges realizou, com fotografia de Ozen Sermet. É um filme cru, com acertos e erros técnicos, mais acertos que erros. Mas essa crueza toda, tanto fílmica, como humana, do diretor, fabrica um filme prejudicial e (a meu ver) reacionário, transmissor de uma política e de uma atitude contra-producentes. Zé da Cachorra, líder evidente da favela, transforma-se em personagem antimassa, em ferrenho individualista e chibata dos que titubeiam.

Igualmente crítico, o trecho realiza uma interpretação possível do episódio, sem desqualificá-lo. O isolamento de Zé da Cachorra é visto com preocupação pelo crítico. No dia seguinte, Luiz Alberto publica outro artigo, analisando os demais episódios. Sobre “Escola de Samba Alegria de Viver”, ele nada comenta, embora justifique sua recusa com critérios fílmicos:

Trabalho de Carlos Diegues que para ser entendido precisaria muito mais que quinze minutos de duração. A verdade é que a inexperiência do diretor e roteirista (o argumento é de Estevam) determinou que um roteiro de quarenta e cinco minutos fosse escrito como o pensamento em quinze. O resultado é que não se entende nada, deixando de existir estrutura de qualquer espécie. Portanto é um filme que não existe, não podendo ser comentado. Carlos Diegues é bom crítico, homem inteligente, que tem talento para realizar coisas excelentes. Sua inexperiência decidiu fracasso, mas a experiência decidirá sucesso para a próxima vez. Virá Ganga Zumba, então veremos.

No clássico livro *Brasil em tempo de cinema*, de 1967, Bernardet, ao analisar o filme *Cinco vezes favela*, reforça o ambiente de desqualificação presente na recepção contemporânea ao lançamento do filme:

O resultado dessa estrutura dramática simplista não era um convite à politização, mas sim à passividade. Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão; e, se se quisesse discuti-lo, a realidade do filme não forneceria elementos para tanto.²⁶²

Embora sua crítica não tenha uma motivação conservadora, como os artigos de *O Globo*, há certamente um ímpeto de crítica em relação à atuação da esquerda no período anterior ao Golpe de 64, algo mais claro no artigo de Bernardet inserido no livro *Brasil tempos modernos*:

A partir de 1964, o “cinema novo” se renova. Essa renovação era necessária: não era mais possível dissimular a visão da classe média sob a máscara de um personagem pendular, fazer resolver os problemas populares por líderes messiânicos. A classe média vai tentar se analisar diretamente. O golpe de estado de 1964 precipita a evolução cinematográfica. A mudança é radical; uma nova questão vai orientar a produção: como nós chegamos lá? Dois filmes tentam responder: *São Paulo, sociedade anônima* (L. S. Person) e *O desafio* (P. C.

²⁶² BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 42.

Dessa maneira, o filme *Cinco vezes favela* e o CPC da UNE pagaram um pesado tributo como símbolos, ora do radicalismo das esquerdas no pré-1964, ora como um cinema de classe média idealizador do popular. Em alguns dos manuais de História do Brasil ou nos livros didáticos, o CPC da UNE está ausente, ofuscado pelo conceito de populismo e pela imagem onipresente de João Goulart à frente dos movimentos populares²⁶⁴, com algumas exceções²⁶⁵. No Plano Nacional do Livro Didático (PNLD) de 2012, há uma interessante exceção que merece ser mencionada como exemplo de uma abordagem do CPC da UNE capaz de enriquecer o tratamento concedido ao período pré-1964. Na nova edição do livro *História Geral e do Brasil* (vol. 3)²⁶⁶ de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo, há a seguinte proposta de atividade:

Pesquisa em sites e apresentação

Durante o governo de João Goulart, o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), produziu peças de teatro, músicas, poemas, exposições de artes plásticas, entre outras manifestações culturais. O objetivo dos artistas e intelectuais que se reuniam em torno do CPC era popularizar a arte. A intenção principal era possibilitar que as diferentes manifestações artísticas pudessem ser conhecidas pelo povo em geral, e não apenas pelas elites.

Para saber mais sobre o assunto, reúna-se em grupos de quatro ou cinco pessoas.

- a) Inicialmente, façam uma pesquisa em sites para conhecer o trabalho desses jovens. Descubra informações como: em que período o CPC funcionou? Quais eram seus objetivos e sua orientação política? De que maneira as iniciativas de seus membros estavam de acordo com as medidas adotadas pelo governo Jango? Cite alguns artistas e intelectuais que fizeram parte do CPC. Cite peças de teatro, livros, exposições, filmes e outras manifestações culturais produzidas pelo CPC.
- b) Após essa pesquisa, cada grupo deve escolher uma produção realizada no contexto do Centro Popular de Cultura para apresentar para a classe. Escolham um poema, o trecho de uma peça, a reprodução de uma obra de arte ou uma música. Em seguida, pesquisem quem é o autor (ou autores) dessa manifestação artística.
- c) Apresentem a produção escolhida aos colegas. Elaborem uma estratégia criativa de leitura, encenação, interpretação ou exposição da obra para a classe.²⁶⁷

A atividade valoriza a aproximação dos alunos com as obras do CPC da UNE e vai além da mera

²⁶³ BERNARDET, Jean-Claude. O cinema novo e a sociedade brasileira. In: FURTADO, Celso. **Brasil: tempos modernos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 179.

²⁶⁴ KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil**. São Paulo, Atual, 1996. CAMPOS, Flávio; MIRANDA, Renan Garcia. **Oficina de história**. São Paulo, Moderna, 2000. MICELI, Paulo et al.. **Caderno do professor – História** (3ª série do ensino médio), vol. 3. São Paulo, Secretaria da Educação, 2009.

²⁶⁵ No livro *História e Vida*, embora sem citar o CPC da UNE, há um panorama mais diversificado sobre a cultura das décadas de 50 e 60, desenvolvido por uma atividade complementar, nomeada de “Textos e Contextos”. PILETTI, Nelson; PILETTI, Claudino. **História e vida**. São Paulo, Ática, 2002. No livro *História do Brasil* de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo, há uma menção aos CPCs, visto como um dos predecessores dos movimentos culturais do fim da década de 60. VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História do Brasil**. São Paulo, Scipione, 1997.

²⁶⁶ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. *História Geral e do Brasil* (vol. 3). São Paulo, Scipione, 2010.

²⁶⁷ Idem, p. 162.

identificação do CPC dentro do bloco homogêneo da “efervescência cultural” dos anos 60, ao propor um contato problematizado com as linguagens artísticas, afastando-se do uso das obras de arte como “meros exemplos” da conjuntura política e de uma história centrada no Estado.

Nos compêndios de História do Cinema Brasileiro²⁶⁸ e nas críticas mais recentes, a memória cunhada desde a recepção do filme e do livro de Bernardet domina as interpretações. O costume de estudantes universitários, pesquisadores e cinéfilos recorrerem aos filmes após a leitura dessas obras também agrava o problema. Sem a devida relativização e crítica dos cânones da História do Cinema Brasileiro, a consulta ao filme pode se tornar mera comprovação da interpretação já consolidada e aceita. Um bom exemplo desse fenômeno é análise recente de Estevam Garcia para a revista eletrônica *Contracampo*²⁶⁹. A conclusão de sua análise, de 2004, nada mais é do que a reafirmação da memória histórica instituída:

Cinco vezes favela sendo visto hoje, após 42 anos de sua realização não difere em alguns pontos da mesma constatação ocasionada na época de sua estreia: a certeza de estarmos diante, no caso dos episódios “O favelado”, “Zé da Cachorra” e “Escola de Samba Alegria de Viver”, de um discurso um tanto limitado, e ainda desprovido de maior interesse na parte estética. Já no caso de “Couro de gato” e de “Pedreira de São Diogo” percebemos que, apesar de banhadas no mesmo caldo ideológico dos outros três, há ali uma pulsão de cinema, um talento latente e uma verdade flamejante que só ao vermos o conjunto da obra de Leon Hirszman e de Joaquim Pedro podemos constatar como a promessa de dois grandes artistas que estavam por vir.

A própria restauração seletiva de alguns episódios do filme revela o seu processo de esquecimento como um longa, algo feito desde as primeiras recepções. A restauração e lançamento em DVD da obra de Joaquim Pedro de Andrade e de Leon Hirszman fizeram com que os episódios “Couro de Gato” e “Pedreira de São Diogo” fossem restaurados e separados dos demais episódios do filme. Tem-se, assim, um processo de memorização curioso, em que um filme de episódios é recortado e restaurado parcialmente. Nesse processo, a integralidade do filme, como um longa, perde-se, pois os episódios deixam de ser lembrados pela sua unidade temática em relação aos demais para ser visto apenas como um curta promissor, na trajetória de um “grande cineasta”. Assim, a memória construída pelo mercado cinematográfico consolida um processo de personalização de alguns gênios do cinema brasileiro, esquecendo-se, no entanto, das lutas travadas e das complexidades dos processos históricos em que o cinema esteve inserido, como demonstra o tom laudatório da nota da Petrobras sobre a restauração dos filmes de Joaquim Pedro de Andrade:

Um país que não preserva seu passado, seu patrimônio, compromete o seu futuro. Por isso mesmo, a Petrobras – uma empresa brasileira que tem, como missão central, contribuir para o desenvolvimento do Brasil –, dedica especial atenção às artes e à cultura. E, no campo específico da preservação e do resgate do nosso

²⁶⁸ RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo, Círculo do Livro, 1987, p. 334-335.

²⁶⁹ GARCIA, Estevam. *Cinco vezes favela*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/64/cincovezesfavela.htm>>. Acesso em: 8/8/2009.

patrimônio artístico e cultural, estende seu apoio a todas as formas de expressão. O cinema, por exemplo. Neste período em que o trabalho de nossos cineastas conquista parcelas cada vez maiores de público, com uma produção diversificada e renovada, é mais do que justo – e necessário – assegurar que obras de grandes nomes sejam recuperadas, resgatadas e difundidas.²⁷⁰

A família de Glauber Rocha, com a criação da instituição *Tempo Glauber*²⁷¹, fundada em 1989, inaugurou²⁷² essa *memória-marketing*, que tantos proveitos têm fornecido aos familiares detentores de direitos, sendo seguida pelos familiares de Joaquim Pedro de Andrade²⁷³ e de Leon Hirszman²⁷⁴. A recente compra do acervo de Glauber Rocha pelo Ministério da Cultura (Minc)²⁷⁵ suaviza um pouco o processo, porém o faz após anos de exploração comercial da sua obra restaurada.

O mecanismo se agrava, pois tem se tornado um modelo personalista, fortemente financiado pelo dinheiro público, via os editais de restauração da Petrobras. Futuramente, é de se supor que isso cause um impacto considerável sobre a memória histórica do cinema brasileiro, pois estudantes e cinéfilos terão acesso a obras dos cineastas elevados a condição de gênios em uma locadora de supermercado, enquanto terão que agendar visionamentos em VHS na Cinemateca Brasileira se quiserem assistir aos filmes de cineastas não contemplados com a memória seletiva, como Alex Viany, por exemplo.

O recorte personalista concede, de um lado, justa visibilidade e atualidade para obras que se encontravam deterioradas e esquecidas, mas, por outro, deixa de lado, a qualquer custo, projetos coletivos e outros filmes, que permanecerão esquecidos. Sobressai-se dessas ilhas de memória, a deficiência de uma política pública de conservação e restauração do cinema brasileiro, que seja capaz de pensar o cinema para além da questão da genialidade de seus autores, buscando preservar as complexas relações entre cinema, cultura e política, cada vez mais importantes para a História do Brasil, a partir do século XX.

Assim, essa memória da restauração parcial do longa do CPC da UNE, reproduz, mais de 40 anos depois, os argumentos do artigo de G. R. Santos Pereira, publicado no *Diário Carioca* em 5 de dezembro de 1962, pois consagra o talento de Joaquim Pedro e Hirszman e deixa uma imagem

²⁷⁰ Cf. **Restauração digital da obra de Joaquim Pedro de Andrade**. Filmes do Serro (Coordenação Executiva: Antonio de Andrade, Coordenação Técnica: Alice de Andrade, Curadoria: Maria de Andrade). Governo Federal, Lei de Incentivo à Cultura. Restauração: Cinemateca Brasileira, Teleimage e Trama. Patrocínio: Petrobras. Disponível em: <www.filmesdoserro.com.br>. Acesso em: 23/02/2010.

²⁷¹ Cf. **Tempo Glauber**. Disponível em: <www.tempoglauber.com.br>. Acesso em: 23/02/2010.

²⁷² A restauração de *Terra em transe* iniciou-se em 2003, seguidas das restaurações de *Barravento*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *A idade da Terra*, todas iniciadas em 2005, sob o patrocínio da Petrobras.

²⁷³ *Restauração Digital da Obra de Joaquim Pedro de Andrade*. op. cit.

²⁷⁴ O Projeto de restauração digital da obra de Leon Hirszman também está sendo realizado pelos familiares (os filhos Maria e João Pedro Hirszman), em conjunto com Eduardo Escorel, Lauro Escorel e Carlos Augusto Calil, também sob o patrocínio da Petrobras.

²⁷⁵ Minc compra acervo de Glauber. **Diário do Nordeste**. 21 dez. 2010.

míope, de esquecimento, para os outros três episódios de *Cinco vezes favela*. Com isso, passado e presente se encontram e selam, de um lado, o esquecimento em relação ao longa *Cinco vezes favela*, e de outro, consagram uma memória histórica do cinema brasileiro, ainda vitoriosa, articulada em torno do personalismo e dos rótulos de genialidade. Algo sustentado por um restrito e rico mercado de editais e direitos autorais, pouco reflexivo em relação aos processos históricos envolvidos na preservação da memória do cinema brasileiro.

Esses balanços da experiência do CPC da UNE destacam o caráter inconcluso dos movimentos de cultura popular no Brasil. O Golpe de 64, sob o ponto de vista dessas discussões, não destituiu apenas um governo indesejado, impondo uma reordenação forçada ao poder estatal, mas, principalmente, silenciou violentamente discussões em andamento, abortou projetos experimentais e desmontou muitos dos espaços de aprofundamento do exercício democrático. Forçou, em suma, que os movimentos sociais passassem para a defensiva, lugar onde eles poderiam ser melhor controlados. Como afirma Francisco de Oliveira:

O Golpe de 1964 tem todas as características, de forma extremamente forte, de uma total anulação do dissenso, do desentendimento, da política. Como aliás, qualquer ditadura. [...] As reformas de base, a grande bandeira dos anos 50 e 60, que se amplifica extraordinariamente na década do golpe, significavam o questionamento da repartição da riqueza, unificando também categorias diversas de trabalhadores urbanos, classes médias antigas e novas, profissionais de novas ocupações, agora autonomizados e, em geral, tendo invertido sua velha relação com o populismo. [...] O golpe de Estado de 1964 e toda sua duração não foram senão o esforço desesperado de anular a construção política que as classes dominadas haviam realizado no Brasil, pelo menos desde os anos trinta. Tortura, morte, exílio, cassação de direitos, tudo era como uma sinistra repetição da apropriação dos corpos e do seu silenciamento, do seu vilipendimento, da saga gilbertiana...²⁷⁶

Décadas após o silenciamento da experiência do CPC da UNE, iniciado em 31 de março de 1964, com o ataque à sede da UNE e com a perseguição aos participantes das filmagens de *Cabra marcado para morrer* (1984), Eduardo Coutinho e Cacá Diegues elaboraram cinematograficamente respostas à experiência cinematográfica no CPC da UNE.

Ambos realizaram interessantes trabalhos de memória de suas trajetórias cinematográficas valendo-se da própria linguagem cinematográfica. Eles procuraram refletir filmicamente acerca de suas trajetórias artísticas, assumindo as discontinuidades e as autocríticas.

Coutinho, em *Cabra marcado para morrer*, fez da memória um espaço de discussão, ora autocrítico, ora valorizador da trajetória do CPC da UNE. Diegues, com o projeto do *5x favela, agora por nós mesmos* levou às últimas consequências as críticas à instrumentalização e idealização do CPC da UNE. Os dois filmes atualizam a memória do cinema do CPC da UNE e procuram forjá-

²⁷⁶ OLIVEIRA, Francisco. Privatização do público, destituição da fala e anulação da política: o totalitarismo neoliberal. In: OLIVEIRA, Francisco ; PAOLI, Maria Célia (org.). **Os sentidos da democracia**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 63-64.

-la sem se furtar dos imperativos do presente, que obrigam a uma releitura da experiência, capaz de escapar tanto do elogio quanto da desqualificação:

É essencial a uma obra literária, a uma obra de arte em geral, que ela transcenda suas próprias condições psicossociológicas de produção e que se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, elas mesmas situadas em contextos socioculturais diferentes. Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler.²⁷⁷

Neste trabalho, iremos nos concentrar na análise do filme *5x favela, agora por nós mesmos*, deixando de lado a análise mais detalhada do documentário *Cabra marcado para morrer*, já realizada por inúmeros estudos de excelente qualidade.²⁷⁸

²⁷⁷ RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1997, p. 53.

²⁷⁸ BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. **Psicologia USP**. 2009, v. 20, n. 1. GERMANO, José Willington. Cabra marcado para morrer: o cinema como testemunho. In: CHAVES, Bené; SILVA, Marcos (org.). **Clarões da tela: o cinema dentro de nós**. Natal, EDUFN, 2006. GERVAISEAU, Henri Arraes. Capítulo 6: comunidade de memória. In: _____. **O abrigo do tempo**. Tese de Doutorado em comunicação. ECO-UFRJ, 2000. GERVAISEAU, Henri Arraes. Entre memória e história: Cabra Marcado Para Morrer (1984). In: **Mostra de diretores brasileiros**: Eduardo Coutinho, Cinema do Encontro. GERVAISEAU, Henri Arraes. Entrelaçamentos: Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho. In: CAPELATO, Maria Helena et al.. **História e cinema**. São Paulo, Alameda, 2007. GUEDES, João Januário. **Figuras do real: A história do Brasil na arte do cinema**. Dissertação de mestrado em Comunicação. ECO-UFRJ, 1994. LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho : televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*: filme de Eduardo Coutinho. **Tempo Social**, São Paulo, v.6 , n.1-2, p.107- 26, 1994. NOVAES, Regina C. R. Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês, no filme de Eduardo Coutinho. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, ano 2, n. 3, 1996. QUEIROZ, Anne Lee Fares de. **Cabra marcado para morrer: da história do cabra à história do filme**. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes, UNICAMP, 2005. RAMOS, Alcides Freire. A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho). **Nuevo mundo, mundos nuevos**. N.º. 6, 2006. SCHWARZ, Roberto. Ofício da meada. In: _____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras. SILVA, Marcos Antônio; FONSECA, Selva Guimarães. **Ensinar história no século XXI: em busca do tempo entendido**. São Paulo: Papirus, 2007. XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor”. In: _____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho. **Cinemais**, n.36.

Capítulo 3. Movimentos sociais em audiovisual (1990-2010)

Figura 18 Fotografia “Garotos soltam pipa em laje da Nova Holanda”, de AF Rodrigues, que faz parte do banco de imagens do projeto *Imagens do Povo* da Oscip Observatório de Favelas.

Figura 19 Fotografia de Elisangela Leite “Samba de crioulo em Parada de Lucas” que faz parte do mesmo projeto.

Quando eu vim pra cá eu tinha medo, eu tinha medo
Mas só que agora eu não tenho não
É que eu estou cansado de chorar, de recuar
Sempre corri atrás e mereço ganhar
Nunca parei de lutar, nunca me conformei
Aprendi o que é meu direito, agora eu sei
Apanhei da polícia, virei outra face
Aproveitaram minha ignorância
Bando de covardes

Mas agora não tenho medo não
Conheci um livro chamado constituição
Só pra esclarecer, isso não é um pedido compadre
Isso é um resgate
Por onde passei fiz vários amigos
Fui ajudado, fui testado e fui traído
Se auto-intitular não vai adiantar
Você tem um ano e um dia pra provar

Queremos paz, também queremos terra!
Queremos paz, também queremos terra!
Queremos paz, também queremos terra!
Mas se não tiver paz... Teremos guerra²⁷⁹

²⁷⁹ “1 ano e um dia”, rap de Cacau Amaral, um dos diretores de *5x favela, agora por nós mesmos*. O curta-metragem homônimo está disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=RtZU_Ig70A. Acesso em: 10/01/2011

3.1. Coletivos, ONGs e OSCIPs

Como sugerimos no capítulo 1, a aproximação entre os movimentos sociais e o audiovisual iniciou-se na década de 60, basicamente em torno das instituições estudantis, primeiramente a UME-RJ e, posteriormente, no CPC da UNE, e também em torno de instituições de cultura popular e educação, como o Movimento de Cultura Popular (MCP). Na década de 80, o audiovisual tornou-se, ainda, importante linguagem de expressão durante o crescimento do movimento sindical no ABC paulista, com a produção do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, sob a coordenação de Renato Tapajós.²⁸⁰

Entre 1990 e 2010, a relação entre o audiovisual e os movimentos sociais cresceu e se diversificou no país, em um ambiente permeado pela presença da ideologia neoliberal e pela manutenção de altos índices de desigualdade social²⁸¹ e de violência.²⁸² No governo Collor, a crise econômica e a inflação penalizaram, sobretudo, as classes populares. O filme *Boca de lixo* (1992), de Eduardo Coutinho²⁸³, realizado no Centro de Criação da Imagem Popular (CECIP)²⁸⁴, é uma fonte histórica sugestiva sobre o lugar ocupado pelas classes populares no governo Collor e, sobretudo, do seu movimento de descenso social. No filme, um mesmo homem concede duas entrevistas: na primeira, ele é um lixeiro com carteira assinada, vendo o lixão “de fora”; na segunda, pouco tempo depois, ele é o mais novo desempregado, ingressando na atividade de catador de lixo, seu último recurso de sobrevivência.

Nos dois governos de Fernando Henrique Cardoso, os ajustes fiscais e a nova política econômica diminuíram significativamente a inflação, o que ocasionou, inicialmente, uma estabilização dos altos índices de desigualdade, com uma leve queda entre 2000 e 2002. Porém, o custo desse processo foi uma considerável recessão²⁸⁵ e a precarização ou terceirização de muitos serviços essenciais fornecidos pelo Estado. Nos governos de Lula, sobretudo a partir de 2006²⁸⁶, há uma correção de rota das políticas neoliberais, mantendo a austeridade da política econômica,

²⁸⁰ Cf. TAVARES, Krishna Gomes. **Cinema e educação sindical nos filmes de Renato Tapajós**. Dissertação de Mestrado em andamento, Ciências da Comunicação, ECA-Universidade de São Paulo.

²⁸¹ Segundo dados do Ipea, a desigualdade social mantém-se alta durante toda a década de 90, mas apresenta uma tendência de leve queda a partir de 2000. Cf. Gráfico renda – desigualdade (coeficiente Gini). Série calculada a partir das respostas à Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad/IBGE). Disponível em: <<http://www.ipea.gov.br>>. Acesso em: 13/01/2011

²⁸² ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília M. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. V. 4. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

²⁸³ Cf. SILVA, T. F. Imagens do lixo no cinema brasileiro. In: **XXV Simpósio Nacional de História – História e ética**, 2009, Fortaleza. XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética, 2009.

²⁸⁴ Cf. Cecip. Disponível em: www.cecip.org.br. Acesso em: 25/12/2010

²⁸⁵ Porcentagem de crescimento do PIB, segundo dados do Ipea Data: 1994 - 5,33, 1995 - 4,42, 1996 - 2,15, 1997 - 3,38, 1998 - 0,04, 1999 - 0,25, 2000 - 4,31, 2001 - 1,31, 2002 - 2,66.

²⁸⁶ Cf. SINGER, André. Raízes sociais e ideológicas do lulismo. **Novos Estudos**, Cebrap, n. 85, dez. 2009.

porém com uma crescente participação do Estado na formulação de políticas públicas e sociais nas mais diferentes áreas.

Na área de interesse deste estudo, a das políticas públicas para o audiovisual, cabe notar as diferentes características de atuação de cada um dos governos de orientação neoliberal. No governo Collor, fica patente a ausência de qualquer política cultural mais ampla para o audiovisual, ao lado da disposição em desmontar a participação do Estado no mercado cinematográfico, com a extinção do Conselho Nacional de Cinema (Concine) e da Empresa Brasileira de Filmes S. A. (Embrafilme). Simultaneamente, crescia a abertura do mercado aos produtos cinematográficos estrangeiros. Exemplo crônico desse processo é o tratamento dado por Collor à Cota de Tela, existente no país desde 1932. Com a Lei nº 8.401, de 1992, o setor público eximia-se da organização das informações necessárias para a fiscalização, abrindo caminho para os seguidos desrespeitos à proteção legal. Outros dados fornecem, igualmente, uma dimensão do desmonte promovido pelo governo Collor: em 1992, o percentual de lançamentos de filmes brasileiros no mercado nacional foi de 1,27% (com três filmes), os filmes nacionais tiveram apenas 36 mil espectadores e a participação do produto brasileiro no mercado de exibição foi de 0,05%²⁸⁷.

Nos governos FHC, iniciou-se as políticas de leis de incentivo ao setor de cinema comercial, sob o novo modelo das parcerias entre o setor público e privado, viabilizando aquilo que se convencionou chamar de “retomada do cinema brasileiro”²⁸⁸. Segundo dados do Ministério da Cultura, o volume total de investimentos no setor entre 1995 e 2002 foi de 646 milhões, o que seria 50% maior do que o investido pela Embrafilme em 12 anos de existência²⁸⁹. A comparação não é gratuita e soa como uma provocação ao modelo de mercado cinematográfico que vigorava desde a Ditadura Civil-militar e que havia sido destruído pelo Programa Nacional de Desestatização (PND).

Entre 1995 e 1999, os esforços são concentrados na retomada e estruturação da produção cinematográfica, com a ampliação gradual dos investimentos e do número de lançamentos nacionais²⁹⁰. A partir de 1999, a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura passou a gerir alguns programas de desenvolvimento do audiovisual²⁹¹, permitindo a formação de um público, a

²⁸⁷ *Cinema, Som e Vídeo: 1995-2002. Relatório de Atividades da Secretaria do Audiovisual*. Ministério da Cultura, 2002. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/relatorio-de-atividades-sav-19952002.pdf>. Acesso em: 28/11/2010

²⁸⁸ A seguir, os filmes produzidos em 1995, sendo os 4 primeiros financiados pelo *Prêmio Resgate* (com recursos públicos) e os demais com leis de incentivo: *O Quatrilho*, Fábio Barreto; *Carlota Joaquina*, Carla Camurati; *Menino maluquinho*, Helvécio Ratton; *Bananas is my business*, Helena Solberg; *Cinema de lágrima*, Nelson Pereira dos Santos; *Louco por cinema*, André Luiz Oliveira; *Perfume de gardênia*, Guilherme Prado; *O Mandarim*, Júlio Bressane; *Terra estrangeira*, Walter Sales Jr. e Daniela Thomas; *Yndio do Brasil*, Sylvio Back. Cf. op.cit.

²⁸⁹ Idem, p. 4-5.

²⁹⁰ Número de lançamentos nacionais: 1990: 7, 1991: 8, 1992: 3, 1993: 4, 1994: 7, 1995: 12, 1996: 23, 1997: 22, 1998: 26, 1999: 31, 2000: 24, 2001: 30, 2002: 35.

²⁹¹ Os programas de audiovisuais criados foram os seguintes: Apoio à Comercialização de Filmes, Mais Cinema, Grande Prêmio Cinema Brasil, A Redescoberta do Cinema Nacional, Cinema dos Brasileiros, Imagens do Brasil e novos Concursos Públicos: Apoio a filmes de Baixo Orçamento, Roteiro, Curta-metragem, Documentário, Longa-

entrada de novos nomes no mercado por meio de concursos para curtas-metragens, documentários culturais e longas-metragens, além do fomento a festivais, cursos e seminários sobre cinema. Em 2001, cria-se a Agência Nacional do Cinema (Ancine), com o objetivo de regular o funcionamento do mercado cinematográfico, deixando a Secretaria do Audiovisual com a gestão do setor no âmbito ampliado das políticas culturais, englobando os projetos não circunscritos ao mercado cinematográfico convencional.

Nos dois governos Lula (2002-2010), mantêm-se, com modificações, as políticas de leis de incentivo, contudo, o audiovisual é visto cada vez mais como um setor não restrito ao cinema comercial, ao integrar também inúmeros outros segmentos, na maioria das vezes, organizados como ONGs e OSCIPs, tais como cineclubes, movimentos sociais produtores e exibidores e festivais²⁹².

A experiência do filme *5x favela, agora por nós mesmos* colocou em contato esses dois mundos, sempre muito paralelos, do setor audiovisual: de um lado, o mercado cinematográfico de cinema industrial e, de outro, o audiovisual como espaço público de atuação político-cultural. Normalmente, coletivos, ONGs e OSCIPs não acessam os grandes editais de fomento, não se reportam à Ancine, não entram no circuito exibidor, isto é, não participam do mercado cinematográfico. Vivendo em um mundo audiovisual à parte, chamado por alguns de “cinema cultural”, mais aberto em suas temáticas e à experimentação, porém menos lucrativo, essas instituições são vistas pelo Estado como parceiros na implementação de políticas públicas audiovisuais, com ênfase na execução de projetos democratizantes que não teriam viabilidade no mercado comercial. Se, por um lado, esses projetos “terceirizam” a responsabilidade pública do Estado em democratizar a cultura; por outro, criam um espaço para a execução de projetos alternativos e críticos ao mercado cinematográfico e, até mesmo, às políticas governamentais.

No filme em questão, a produtora Luz Mágica, com larga experiência no mercado cinematográfico, embaralhou esses dois mundos audiovisuais, ao convidar cinco entidades, entre ONGs e OSCIPs (Cufa, AfroReggae, Cidadela, Nós do Morro e Observatório de Favelas) para realizarem um filme sobre as favelas cariocas no mesmo formato de episódios do filme *Cinco vezes favela* do CPC da UNE, porém sem a precariedade de recursos marcante no filme do CPC. Com isso, muitas das diferenciações entre esses dois mundos foram colocadas em questão. No âmbito dos movimentos sociais, muitas dúvidas surgiram a partir da experiência: qual o papel dos movimentos sociais em audiovisual? Eles devem almejar a participação no mercado

metragem e Telefilme. *Relatório da Secretaria do Audiovisual, gestão 2003-2006*. Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/12/sav1.pdf>. Acesso em: 28/11/2010

²⁹² *Relatório da Secretaria do Audiovisual, gestão 2003-2006*. Ministério da Cultura, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/12/sav1.pdf>. Acesso em: 28/11/2010. *Relatório da Secretaria do Audiovisual, gestão 2008 e Perspectiva para 2009*. Ministério da Cultura, 2009. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/03/relatorio-sav-08-09.pdf>. Acesso em: 28/11/2010

cinematográfico convencional? Devem apontar caminhos alternativos e críticos ao mercado? Há uma compatibilidade entre a participação no mercado e a atuação político-cultural desses movimentos? Eles devem se submeter à indústria cinematográfica e seus critérios de produção e sua divisão de trabalho? No âmbito do mercado cinematográfico, também surgiram dúvidas, porém em outras direções: essas entidades estão de acordo com os critérios profissionais exigidos pelo mercado? Como será a receptividade desse produto? O apelo social das entidades envolvidas trará retornos de marketing aos patrocinadores do filme? A proposta sensibilizará órgãos públicos de fomento?

Os movimentos sociais contemporâneos atuantes no setor audiovisual não podem se privar de suas relações com o Estado, pois o ramo em que atuam demanda recursos e equipamentos, raramente autofinanciados. Contam, ainda, com um Estado que tem se restringido, mais e mais, aos papéis de gestor de projetos e de regulador do mercado, sepultando de vez a participação direta, como era feita pela Embrafilme. Assim, eles se diferenciam pela maneira como participam e politizam esse espaço cultural – o setor audiovisual – organizado pelo Estado, mas fortemente hegemonizado pelo mercado cinematográfico e seus atores (produtoras, distribuidoras, cinemas etc.).

Nos últimos 20 anos, afastando-se um pouco dos governos e observando as posturas ideológicas dos movimentos, floresceram diferentes propostas políticas ligadas ao audiovisual. As clivagens partidárias e nacionalistas, que nortearam as diferentes ideologias na década de 60, e as sindicais na década de 80, deram lugar a uma renovação dos caminhos ideológicos e organizativos dos movimentos sociais atuantes no setor audiovisual. Surgiram os grupos socialistas não-partidários e os anarquistas mais preocupados com a difusão da informação livre do que, propriamente, com a organização de fábrica. Também se assistiu a uma forte mobilização de grupos em torno da identidade da *favela* ou *periferia* como eixo ideológico primordial. E, por fim, ganha espaço a ideia de uma militância política fortemente ligada à inserção no mercado por meio do *empreendedorismo social* das ONGs/OSCIPs.

Entre as instituições que ainda se referenciam na identificação de esquerda, sobretudo em termos de uma difusa luta anti-capitalista²⁹³, estão o Festival Latino Americano da Classe Obrera (FELCO)²⁹⁴ e outros grupos ligados ao Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, todos eles

²⁹³ Algo que pode ser exemplificado por um número da *Revista vídeo popular* intitulado “contra o cinema mercadoria”. **Revista vídeo popular**, n. 5, dez. 2010. Disponível em: <<http://videopopular.wordpress.com/>>. Acesso em: 10/01/2011

²⁹⁴ Criado em 2004, na Argentina por membros do Partido Obrero, tem forte atuação no Brasil, sobretudo no Estado de São Paulo e em Minas Gerais. Disponível em: <http://redefelcominas.ning.com/>. Acesso em: 20/11/2010

articulados em torno da revista *Vídeo Popular*²⁹⁵, tais como Nossa Tela, Núcleo de Consciência Alternativa (NCA), entre outros. Entre os coletivos próximos às ideias anarquistas, o principal deles é o Centro de Mídia Independente²⁹⁶, com uma amplitude mundial e bastante atuante em várias cidades brasileiras. Há, ainda, experiências referenciadas na esquerda, mas que pertencem a movimentos sociais, cuja atuação central não é o cinema. É o caso do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)²⁹⁷, que possui inúmeros vídeos próprios e conta com uma grande atuação da Brigada Audiovisual da Via Campesina.

À margem dessa identificação com o socialismo ou com os movimentos sociais de esquerda, encontram-se uma série de organizações identificadas com a *favela* ou a *periferia*. Esse referencial geográfico-cultural constitui-se no principal eixo norteador da luta política e da mobilização. Embora ainda se diversifiquem entre si, as organizações envolvidas no filme *5x favela, agora por nós mesmos* possuem como elemento comum essa identificação com a *favela* e com o *empreendedorismo social*. Lícia Valladares chama a atenção para algumas consequências dessa identificação com a *favela*:

Ainda que as próprias ONGs constituam um conjunto heterogêneo, já que não se definem pelas mesmas crenças nem pela mesma ideologia, nem tampouco pelo mesmo público-alvo, todas elas utilizam o discurso da pobreza para justificar a sua existência [...] Na medida em que representam a sociedade civil engajada e realizam acordos de parceria com os poderes públicos brasileiros, sem dúvida nenhuma as ONGs prestam um importante serviço às “comunidades carentes”. Mas, assim fazendo, também reforçam a representação redutora da favela como lugar de pobreza e espaço social específico. A importância atribuída à identificação entre as favelas e a questão da pobreza urbana acabaram por se transformar em uma faca de dois gumes relativa à defesa dos menos favorecidos. De fato, a representação da favela como espaço dos pobres por excelência, se é que traz para elas algum benefício, deixa na sombra os outros setores da cidade, bastante numerosos, e talvez mais carentes [...]²⁹⁸

Em diálogo com as reflexões de André Singer²⁹⁹ sobre as complexidades do *subproletariado* – de um lado, não favorável às mudanças bruscas e às ideias de revolução e, de outro, afeito às propostas de diminuição da desigualdade e distribuição de renda – pode-se sugerir que a identificação com a *favela* ou a *periferia* desempenha no âmbito da sociedade civil algo correlato ao que representa o *lulismo* no âmbito da sociedade política. Ambos os fenômenos articulam a presença ostensiva do mercado na lógica política (algo que faz Francisco de Oliveira e todo um

²⁹⁵ Cf. *Revista vídeo popular*, do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, n. 2, set. 2009. *Revista vídeo popular*, n. 3, janeiro de 2010. *Revista vídeo popular*, n. 4, jul. de 2010. *Revista vídeo popular*, n. 5, dez. 2010. Disponível em: <<http://videopopular.wordpress.com/>>. Acesso em: 10/10/2010

²⁹⁶ Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/>>. Acesso em: 11/10/2010

²⁹⁷ Cf. Disponível em: <<http://www.mst.org.br/multimidia>>. Acesso em: 11/10/2010

²⁹⁸ VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 160.

²⁹⁹ SINGER, André. Raízes sociais e ideológicas do lulismo. *Novos Estudos*, Cebrap, n. 85, dez. 2009.

grupo de pesquisadores pensar no conceito de hegemonia às avessas³⁰⁰), desinteresse pelas rupturas revolucionárias (socialistas, anarquistas etc.) e forte desejo político de ascensão social, seja na conquista de espaço no mercado ou na vida pública.

Assim, a busca por uma inserção no mercado encontra forte apelo político-ideológico dentro da ideologia da *favela* ou *periferia*. Essa possibilidade é aberta pela ideia do *empreendedorismo social*, ao apostar na conquista do mercado com um sentido político capaz de reverter a exclusão de algumas parcelas da população, nunca presentes em alguns setores privilegiados, como o mercado audiovisual, por exemplo³⁰¹. A tarefa política central passa a ser *criativa*, e não propriamente *contestatória*, pois o que se quer é ascender sem revolucionar as regras do jogo. O que se busca não é a transformação dos agentes causadores da miséria, da desigualdade social ou da degradação dos serviços públicos essenciais, embora sejam esses mesmos elementos os alvos das atuações localizadas. O foco recai sobre a formulação de projetos inovadores e atrativos, adequados às necessidades sociais dos locais atendidos. Passa-se a ser parceiro do mercado e dos governos³⁰² na produção de projetos de sucesso em locais específicos. Por outro lado, essas instituições, estruturadas como ONGs e OSCIPs, deixam de realizar uma oposição à lógica de mercado e à exploração do trabalho, e passam a desempenhar um papel paliativo, pulverizado e não planejado entre os diversos projetos e instituições.

Essa prática também abre uma ponte, cheia de contradições, entre um mercado altamente excludente e competitivo com práticas sociais de teor democratizante, cunhadas com a justificativa de combater a violência ou a pobreza. Conexões como estas trazem grandes ressalvas à própria designação de Terceiro Setor como algo oposto ao Estado (primeiro setor) e ao mercado (segundo setor), trazendo importantes dúvidas às definições clássicas desse conceito, como a defendida a seguir:

A noção de Terceiro Setor se dá pela negação das características dos outros dois setores, isto é, a organização se constitui fora da estrutura Estado e fora da racionalidade do mercado, já que sua atuação não tem o lucro como objetivo. Os principais termos encontrados para designar as instituições que compõem o universo do Terceiro Setor no Brasil são: ONG, organizações da sociedade civil, esfera pública não-estatal, organizações (entidades, associações) sem fins lucrativos, entidades beneficentes, filantrópicas ou caritativas, fundações, filantropia empresarial.³⁰³

³⁰⁰ OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy ; RIZEK, Cibele (orgs.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo, Boitempo, 2010.

³⁰¹ Segundo pesquisa realizada em 2002, pelo Instituto de Estudo da Religião (ISER) e pelo *Viva Rio*, os moradores das favelas cariocas se dividem nas seguintes classes: classe A (2,5%), classe B (24%), classe C (51,3%), classe D e E (22,2%). Cf. SOUZA e SILVA, Jailson, et al. **O que é favela, afinal?**. Rio de Janeiro, Observatório de Favelas, 2009, p. 40-41.

³⁰² Há no Brasil um grande e bem estruturado mercado dependente de verbas públicas, que vai muito além de pequenas iniciativas de ONGs. Este mercado é composto de grandes fundações e instituições filantrópicas.

³⁰³ FERRAREZI, Elisabete. **OSCIP: saiba o que são organizações da sociedade civil de interesse público**. Brasília, Agência de Educação para o Desenvolvimento, 2002, p. 19-20.

Assim, as instituições, ao receberem recursos privados, fornecem toda a força ideológica da sua atuação social às campanhas de marketing de seus fomentadores, criando uma parceria que viabiliza a execução dos projetos por meio de recursos privados, que retornam para as empresas e marcas na forma de ganhos de marketing. Não por acaso, MV Bill (fundador da *Cufa*) e José Júnior (fundador do AfroReggae) protagonizam comerciais televisivos inovadores para empresas parceiras, Nextel e Oi. Caminhando na Cidade de Deus, MV Bill diz:

“Hoje eu sou um pensador, um líder respeitado pelo mundo inteiro. Músico, escritor, cineasta, eu tenho prêmios no Brasil e lá fora, mas eu não vou mentir não, hein? Porque nem sempre foi assim. Dizem que para você ser alguém no morro você tem que ser bandido. Eu quase acreditei nisso. Acesse esse site, porque se eu começar a falar tudo por aqui esse comercial não vai para o ar. Essa é a minha vida, esse é meu clube. [Voz em *off*]: Nextel é rádio, é celular, é ilimitada.”³⁰⁴

Na campanha da empresa Oi, vários comerciais³⁰⁵ fazem referência ao AfroReggae. Em um deles, intitulado “Transformação”, José Júnior anda pelas ruas da favela com o seu celular, enquanto uma voz *off* diz: “A Oi também acredita em transformar pessoas pelo conhecimento, pela afetividade, pela cultura. Para ter mudança, tem que ter liberdade. A Oi apoia o AfroReggae. Transformar: simples assim”. Em outro, chamado “Reinvenção”, José Júnior anda pelo Complexo do Alemão e a voz diz: “Reinventar é descobrir o outro lado de todos os lados. Para ter mudança, tem que ter liberdade. Transformar: simples assim”. Se por um lado, esses comerciais ampliam a visibilidade dos projetos sociais das instituições e rendem bons recursos; por outro, as marcas se apropriam do teor social de temas como a liberdade, a ausência de limites e a transformação para dar sentido à concorrência acirrada no mercado de telecomunicações. Paulo Arantes, em texto carregado de provocação, comenta algumas consequências da proximidade das iniciativas sociais com o mercado:

[...] fato é que também existe um mercado atraente para as iniciativas cidadãs. Ocorre simplesmente que a mais estrita observância da cláusula sem fins-lucrativos não é uma barreira à entrada no mundo dos negócios, podendo até representar uma senha privilegiada de ingresso. Segundo consta, a paulatina impregnação pelos usos e costumes da livre iniciativa começa pela inocente elaboração e execução de um “projeto” em conformidade com as exigências de qualquer agência financiadora [...] Submetido por seu turno à concorrência do programa similar oferecido por outra entidade, que também disputa “parcerias” e nichos em “mercados sociais inovadores”, o advogado voluntário dos direitos dos sem direitos, sob pena de não produzir o ‘impacto’ que dele se espera, logo estará falando, por exemplo, em “público-alvo” e afinal recorrendo a todos os expedientes consagrados do gerenciamento dito estratégico. Não custa lembrar: “estratégia” é

³⁰⁴ O comercial da empresa Nextel citado no texto está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=7HadI9VwHA0>>. Acesso em: 15/10/2010

³⁰⁵ Os comerciais da empresa Oi citados no texto estão disponíveis nos seguinte links:

“Reinvenção” <<http://www.youtube.com/watch?v=cVoOWZXugyo>>,

“Liberdade” <<http://www.youtube.com/watch?v=DisFTv7iPvU>>

“Transformação” <<http://www.youtube.com/watch?v=yoICY4UOHeU>>

“Pessoas que vão mudar o mundo” <<http://www.youtube.com/watch?v=R85ycOJ0M4c&feature=channel>>

sempre uma manobra de guerra “contra” um rival. Sem falar que tudo isto dá emprego, e muito. (Nada contra, por favor). De sorte que nem sempre é fácil perceber onde termina a utopia republicana e principia um empreendimento tocado à imagem e semelhança do mundo dos negócios. Aliás, a fraseologia gerencial-cidadã também está aí para atenuar qualquer eventual excesso de zelo: uma linguagem comum aos dois “setores” é o melhor atestado da “interação positiva” entre essas duas ânsias que porventura rasguem o peito inquieto do ativista social.”³⁰⁶

As instituições alinhadas mais à esquerda, normalmente organizadas como coletivos sem institucionalização jurídico-financeira, também participam do mercado, porém atuam basicamente na disputa de pequenos editais públicos de fomento à cultura, sem fazer da sua inserção no mercado uma bandeira política, pois se valem dele apenas como um meio de subsídio, na maioria das vezes precário, às suas atividades. Assim, os coletivos audiovisuais, em comparação com as ONGs/OSCIPs, além de se localizarem mais à esquerda no espectro político-ideológico, possuem menor institucionalização e menor captação de recursos³⁰⁷. Os grupos ligados ao Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, por exemplo, possuem recursos oriundos quase exclusivamente do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) da Prefeitura de São Paulo³⁰⁸, que não requer uma instituição com CNPJ, mas somente uma pessoa física como proponente, o que facilita muito a inscrição. A principal consequência de uma postura alinhada mais à esquerda é a inexistência de fomentos privados, o que resulta em uma estruturação bastante frágil, que destoa das organizações mais alinhadas ao mercado, já em um patamar de gestão muito semelhante às empresas de médio e grande porte.

O que está em questão, portanto, é compreender o quanto o Terceiro Setor, e particularmente as iniciativas ligadas ao audiovisual, estão, de fato, umbilicalmente atreladas aos outros dois setores – o Estado e o mercado –, constituindo-se, na verdade, em um novo e complexo desdobramento da relação entre Estado e mercado. Assim, seria importante perguntar, ainda, quem hegemoniza essa relação e como ela se processa. Indiscutível é o fato de que, guardadas as diferenciações de cada um dos governos na condução dessa relação, a tendência é a ampliação e a consolidação desse processo, deixando cada vez mais distante a ideia de um paternalismo estatal onipresente no fomento à cultura, que seria capaz de afastar, de um lado, os aliciamentos do mercado, mas, de outro, ficaria cada vez mais próximo da tutela sobre a liberdade de criação. Talvez esse seja o principal legado das diversificadas políticas neoliberais no seio da cultura, impondo novos desafios à militância cultural, seja pelo novo lugar ocupado pelo mercado, seja pela necessidade de

³⁰⁶ ARANTES, Paulo Eduardo. Esquerda e direita no espelho das ONGs. In: **Zero à esquerda**. São Paulo, Conrad, 2004, p. 168.

³⁰⁷ Esse enfraquecimento das posturas de esquerda pode ser localizado na crise mundial de saídas revolucionárias desde o fim da URSS.

³⁰⁸ Para entender mais sobre o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais Cf.: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/vai/>>. Acesso em: 18/10/2010

reformulação das estratégias político-culturais mais ligadas à esquerda, dada a modificação radical das regras do jogo.

Um passo importante para o aprofundamento desse caminho foi dado com a incorporação das ONGs à política neoliberal implantada pelo governo FHC. Sem reconhecimento legal pelo Estado brasileiro até 1999, o termo ONG era utilizado como uma definição geral, sem nenhum efeito jurídico. No entanto, a partir da Lei 9.790 de 1999³⁰⁹, essas instituições passaram a contar com um reconhecimento normativo, o que abriu caminho para uma maior participação de tais entidades em serviços antes sob responsabilidade estatal, pois as burocráticas fórmulas dos convênios e concessões (todas sujeitas à Lei de Licitações) foram substituídas pela criação dos simplificados “Termos de Parceria” entre o setor público e as OSCIPs. O projeto Comunidade Solidária³¹⁰ do governo Fernando Henrique Cardoso e as OSCIPs criadas por Ruth Cardoso, Artesanato Solidário³¹¹ e Alfabetização Solidária³¹², são expressões importantes desse esforço, visto por muitos como uma manifestação do ideário neoliberal na área das políticas sociais. As OSCIPs selaram a participação do Estado brasileiro como um importante parceiro dessas novas organizações, possibilitando uma gestão e uma execução privada de recursos e serviços estatais, como defende Elisabete Ferrarezi, uma das assessoras técnicas da Comunidade Solidária, esquivando-se da alcunha crítica do neoliberalismo (sem nem nomear o conceito):

A reformulação do marco legal do Terceiro Setor no Brasil, iniciada por meio da Lei nº 9.790/99, ultrapassa, portanto, a simples regulamentação das associações sem fins lucrativos de fins públicos. Situa-se, na verdade, no contexto das reformas das políticas sociais e da reforma do Estado. Como dissemos, não se trata de substituir a ação do Estado, nem de enfraquecê-lo, nem tampouco de restringir o poder político e seus mecanismo de representação com a mediação das organizações da sociedade civil. O que se propõe é reconhecer que existe uma esfera pública social e que ela pode ser incentivada para promover o desenvolvimento humano e social.³¹³

Olhando mais especificamente para as instituições participantes do filme, vale a pena tomar o AfroReggae como um modelo a ser destacado e melhor analisado. A ONG Grupo Cultural AfroReggae (CGAR) tem buscado, cada vez mais, além das parcerias públicas, com a Petrobras e com o Governo do Estado do Rio de Janeiro, as parcerias com a iniciativa privada, com as empresas

³⁰⁹ Cf. Para consultar a lei e uma análise de sua construção, ver o livro escrito por uma assessora técnica do programa Comunidade Solidária, participante do processo de formulação do marco legal: FERRAREZI, Elisabete. **OSCIP**: saiba o que são organizações da sociedade civil de interesse público. Brasília, Agência de Educação para o Desenvolvimento, 2002.

³¹⁰ O Comunidade Solidária era composto por um Conselho Consultivo e por uma Secretaria Executiva. Entre as suas funções, estava: “Propor formas de interação com o terceiro setor para aumentar a eficiência e a escala de atuação das organizações da sociedade civil, como universidades, ONGS, fundações, igrejas, conselhos paritários, empresas públicas e privadas, entidades de classe e associações, em torno de temas sociais” Cf. <http://www.planalto.gov.br/publi_04/COLECAO/COMUNI2.HTM>. Acesso em: 25/10/2010

³¹¹ Cf. <<http://www.artesol.org.br/>>. Acesso em: 25/10/2010

³¹² Cf. <<http://www.alfabetizacao.org.br/site/alfasol.asp>>. Acesso em: 25/10/2010

³¹³ FERRAREZI, Elisabete. Op. cit., p. 41-42.

Oi, Santander, Natura, Nestlé, Hering³¹⁴. Essas iniciativas resultaram em grandes financiamentos, responsáveis por transformar, rapidamente, a instituição. Nascida na precariedade de um grupo de trabalho voluntário, ela se tornou, em poucos anos – o AfroReggae tem 18 anos –, um grande empreendimento social, com estrutura funcional e administrativa tão complexa como a de qualquer empresa, o que pode ser visto na declaração de José Júnior ao jornal *O Globo* sobre o aniversário de 18 anos do AfroReggae:

“Não fazemos hoje nenhuma produção de show ou de televisão que não dê lucro para o AfroReggae. Tudo dá lucro. Em 2010, nossa receita foi de R\$ 14 milhões - revela Júnior. - O DNA do AfroReggae é cultural e social. Mas tudo passa pela cultura. Nosso trunfo são as nossas associações. Sempre procuramos os melhores como parceiros.”³¹⁵

Outra questão, ainda pouco pesquisada, é a transformação desses empreendimentos sociais em marcas de grande valor agregado. Um tímido indício desse processo é a linha de camisetas do AfroReggae, lançada em 2009 pela Hering³¹⁶. Em 2011, a ideia já se amplia:

“Estamos lançando um selo: o AR. Quem está pilotando o licenciamento é a *Reserva*. Vinte empresas já pediram licenciamento. A criação será coletiva. A marca que receber o selo AR vai produzir produtos em parceria com o nosso time de estilo. Mas é mais do que estilo, obviamente. É transformação social. O dinheiro tem destino certo.”³¹⁷

Com um nome e uma marca a zelar, que capta recursos constantemente, algumas ONGs têm jogado todo o seu esforço na execução de projetos, enfraquecendo assim o aspecto contestatório que havia marcado a atuação desses movimentos sociais nas décadas anteriores. Francisco de Oliveira, ao comparar as ONGs atuais com as nascidas na luta pelos direitos humanos na década de 70, destaca:

As aquisições cidadãs que fizeram, e de que foram demiurgas, somente tiveram êxito – e assim mesmo relativo – enquanto instauraram e materializaram, em alguns casos, a reivindicação da ‘parcela dos que não têm parcela’, no dizer de Rancière, o desentendimento ao invés do apregoado consenso. A tendência em curso de transformar toda a política em calculabilidade – e as ONGs fazem isso muito bem – da viabilidade tende a transformar as ONGs em administradores do consenso, em ventríloquos da escassez, que se imporá necessariamente numa economia capitalista, e isso deveria dizer tudo... O minimalismo da viabilidade pode estar-se transformando numa perigosa administração da pobreza, e aí as ONGs da democratização estarão derrotadas.³¹⁸

³¹⁴ Cf. <<http://www.afroreggae.org.br/>>. Acesso em: 26/10/2010

³¹⁵ AfroReggae completa 18 anos de sucesso com status de empresa social. **O Globo**. 21 jan. 2011.

³¹⁶ Sobre a parceria do AfroReggae com a empresa Hering Cf. <<http://www.heringwebstore.com.br/loja/Catalogo.aspx?bn=afro&subcategoria=AFRO%20REGGAE>>. Acesso em: 27/10/2010

³¹⁷ AfroReggae completa 18 anos de sucesso com status de empresa social. **O Globo**. 21 jan. 2011.

³¹⁸ OLIVEIRA, Francisco. Entre a complexidade e o reducionismo: para onde vão as ONGs da democratização? In: HADDAD, Sérgio. **ONGs e universidades: desafios para a cooperação na América Latina**. São Paulo, Abong, 2002, p. 61.

A origem simbólica do AfroReggae, construída por eles mesmos em suas músicas, depoimentos e livros³¹⁹, situa-se na chacina de Vigário Geral, ocorrida em 29 de agosto de 1993. O ato de barbárie, praticado por um grupo de extermínio formado por policiais, chocou o país pela gratuidade com que 21 pessoas foram mortas pelas ruas da favela, sob a alegação de que a ação era uma vingança contra a morte de policiais nos dias anteriores.

Entretanto, mesmo antes da chacina, o grupo já estava se articulando, em resposta a outro episódio de violência, ocorrido em outubro de 1992, também decisivo em sua constituição. Desta vez, o local do conflito foi a Praia do Arpoador:

“Naquela época, os jornais vinham publicando várias reportagens sobre as brigas nos bailes funks. Ao mesmo tempo, o Rio vivenciava um dos segundos turnos mais disputados para a sucessão na prefeitura. De um lado, uma candidata negra e favelada, Benedita da Silva (do PT), e do outro um candidato conservador, Cesar Maia (do PMDB). Num domingo de sol de outubro, em meio à acirrada campanha eleitoral, as galeras de Vigário Geral e de Parada de Lucas se cruzaram na Praia do Arpoador e promoveram uma pancadaria generalizada. Houve também furtos e muito tumulto... A partir daí estavam proibidos os bailes funk, e mesmo a simples execução desse gênero musical, em qualquer evento que concentrasse muitas pessoas.”³²⁰

Um dos DJs que tocavam nesses bailes chamava-se José Júnior e viu-se, de repente, sem poder exercer a sua atividade. Conjuntamente com outras pessoas, simpatizantes de reggae – como Flávia Cotta, Tekko Rastafari, Plácido e Ângela Fagundes (da grife Òjá) – e ex-militantes de partidos políticos de esquerda – como o Tekko e Augusto –, José Júnior organizou uma festa de Reggae: o *Rasta Reggae Dacing*, que ocorreu no dia 17 de outubro de 1992. Após o sucesso da festa, o grupo passou a se reunir regularmente (segundas, quartas e sextas) no Sindicato dos Funcionários da Previdência Social, com o objetivo de pensar em novas ações. Nessas reuniões, alguns membros interessavam-se apenas na continuidade das festas. Outros tentavam ampliar as atividades do grupo. Augusto propôs a criação de um jornal, cujo primeiro número saiu em 21 de janeiro de 1993, com o nome de *Afro Reggae Notícias* (ARN). Com o lançamento do jornal e um maior amadurecimento do grupo, eles procuraram o apoio do Centro de Apoio às Populações Marginalizadas (CEAP). Com o CEAP, os integrantes adquiriram conhecimentos fundamentais para a formalização de uma ONG, algo conseguido em 20 de julho de 1993, data em que foi criado o Grupo Cultural AfroReggae (GCAR). Pouco mais de um mês após a legalização do GCAR, ocorreu a Chacina de Vigário Geral, como lembra José Júnior:

³¹⁹ Cf. Livro de História Institucional: JÚNIOR, José. **Da favela para o mundo**: a história do grupo cultural AfroReggae. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006. Filmes: *Nenhum motivo explica a guerra* (Cacá Diegues, 2006) e *Favela Rising* (Matt Mochary, Jeff Zimbalist, 2005). CDs: *Nova Cara*, Banda AfroReggae, Universal Music, 2000. *Nenhum motivo explica a guerra*, Banda AfroReggae, Warner Music Brasil/ Gegê Produções Artísticas, 2005.

³²⁰ JÚNIOR, José. Op.cit, p. 18.

“No dia 29 de agosto de 1993, a Seleção Brasileira disputava, em Recife, Pernambuco, uma das partidas mais importantes de sua história. Era contra um adversário fraco e sem tradição, a Bolívia. Mas o Brasil havia perdido o jogo de ida em La Paz e, devido aos últimos resultados, corria o risco de não se classificar para a Copa do Mundo dos Estados Unidos. Acabou vencendo por 6 a 0. Na manhã seguinte, porém, boa parte do país se chocou com um outro placar: 21 pessoas assassinadas em Vigário Geral, na maior chacina já conhecida numa favela do Rio. E não se tratava de bandidos. Eram 20 trabalhadores e uma estudante, oito deles da mesma família. Poucas semanas antes, uma cena parecida acontecera pertinho do CEAP, na Candelária. Oito meninos de rua foram mortos. Em ambos os casos, os assassinos eram policiais.”³²¹

A partir daí, o GCAR se aproximou continuamente de Vigário Geral, participando de passeatas e de discussões com as demais entidades envolvidas, como o próprio CEAP, o Projeto Legal do Instituto Brasileiro de Inovações em Saúde Social (IBISS), o Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e, sobretudo, o Movimento Comunitário de Vigário Geral (MOCOVIGE). Em junho de 1994, lançaram o Núcleo Comunitário de Cultura em Vigário, com o objetivo de criar alternativas ao engajamento no tráfico e no subemprego. Iniciaram-se, então, as oficinas de dança *afro*, reciclagem e percussão, esta última com o apoio do grupo Tafaraogi. A percussão tornou-se a principal atividade do grupo e deu origem à banda AfroReggae, formada pelos primeiros alunos das oficinas, todos eles com histórias de vida perpassadas pela violência dos bailes funks e da polícia, algo bastante destacado no documentário *Nenhum motivo explica a guerra*³²², de Cacá Diegues, que procura reconstruir a história do GCAR sob a visão retrospectiva dos membros da banda, no bojo do lançamento do segundo CD, *Nenhum motivo explica a guerra*.

As músicas dos dois CDs da banda *Aforreggae* são trabalhos de memória sobre a violência e, no fundo, sobre o Brasil do neoliberalismo, com uma riqueza rítmica que passa por funk, samba, hip-hop, rock e rap. Nas músicas, o dia 29 de agosto surge como uma data, ao mesmo tempo, traumática e transformadora, como na canção “Som de V. G”:

Tinha um som que imperava em vigário
Explica o som que imperava em vigário geral
[...]
29 de agosto, 1993, 21 pessoas
Assassinadas pelo ódio e pela violência
De policiais vingadores, o pior é que era
A nossa gente, mas tá tranquilo
O que é deles tá guardado, pois tem
Alguém lá em cima que tá olhando
Por nós, pode crê
De um jeito ou de outro a justiça
Ainda será feita, pois ela tarda mas
Não falha, e através da música e da cultura

³²¹ JÚNIOR, José. **Da favela para o mundo**: a história do grupo cultural AfroReggae. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006, p. 45.

³²² Inserido como extra no DVD do show *Nenhum motivo explica a guerra*. Warner, 2006.

Está aqui mais um movimento
Que luta em prol da paz, pode crê.³²³

Em diálogo com as mesmas referências rítmicas que eram estimuladoras da violência, eles realizam uma crítica à guerra social implantada, não poupando todos os lados envolvidos. Em “Tô Bolado” (Faixa 3, CD *Nova Cara*), o alvo é a polícia:

Eu tô bolado...

Em Vigário Geral só morreu trabalhador
29 de agosto mataram a minha gente

Eu tô bolado...

21 moradores assassinados
pelo ódio e a violência
de policiais vingadores

Eu tô bolado...

Essa crueldade aconteceu
porque no dia anterior
traficantes mataram 4 policiais

Eu tô bolado...

O caminho certo é o caminho da sorte
o caminho errado pode te levar à morte

Eu tô bolado...

Sou de Vigário, disso me orgulho
amo minha comunidade

Eu tô bolado...

Não entendo este mundo
me disseram que a polícia
é um órgão existente a proteger o cidadão
mas o que já foi relatado é o contrário
a proteção aqui não houve
houve sim a covardia, burrice, deslealdade,
insolência e falta de caráter e não existem
palavras no mundo para esta atitude imbecil

Eu tô bolado...

Em “Capa de revista” (Faixa 5, CD *Nova Cara*), o grupo se utiliza de um famoso grito de

³²³ Faixa 1, **Nova Cara**, AfroReggae, Universal Music, 2000.

guerra (grifado em *itálico* na letra abaixo) utilizado nos bailes *funk*, buscando uma releitura que visa a transformar o seu sentido na memória social:

Capa de revista
folha de jornal
o terror do Rio
Vigário Geral

bandi na parada
porrada na rua
baile dos amigos
mulherzinha nua

bruxo na favela
tiro e correria
presunto no valão
entre Vigário e Caxias

toc, toc, toc
martelo na mão
lápiz no ouvido
de mais um vacilão

a explosão do Rio
chegou pra ficar
essa é a nova cara
tudo vai mudar

Capa de revista
folha de jornal somos
Afro Reggae de Vigário Geral

é uma nova era
esse é o novo estilo
de uma galera
que ninguém segura
dança, capoeira
tambores em fúria
funk, hip-hop, samba e percussão

dread e adrenalina
pagode na esquina
www ponto emoção
tudo aqui é brother
tudo é sangue bom
shiva na favela
tocando nas vielas
mostrando a sua força
como aqui se espera

a explosão do Rio
chegou pra ficar
essa é a nova cara

tudo vai mudar, vai mudar,
vai mudar ...

capa de revista
folha de jornal
somos Afro Reggae de Vigário Geral

As dificuldades econômicas e organizacionais começaram a ser superadas a partir dos primeiros reconhecimentos na opinião pública, angariados pelo apoio de artistas importantes no cenário cultural como Regina Casé, Caetano Veloso e Wally Salomão³²⁴. Assim, a organização cresceu, sempre, à sombra da parca presença do Estado na favela, quase que exclusivamente concentrada na presença policial. Nesse processo, o grupo passou a captar recursos de fundações – como a Fundação Ford – e de empresas. Desenvolveu-se, assim, uma grande instituição, focada na realização de oficinas culturais e na mediação de conflitos nas favelas, com atuação internacional. O AfroReggae, embora esteja sediado no Rio de Janeiro, já realizou projetos em Colômbia, Alemanha, Inglaterra, Índia, China, EUA, Canadá e Portugal³²⁵.

Politicamente, a proposta do grupo é a mediação de conflitos, por meio do diálogo e de oficinas culturais. Só recentemente, a partir de seu crescimento e ampliação, o AfroReggae passou a dedicar-se ao cinema. Das instituições presentes em *5x favela, agora por nós mesmos* talvez seja a menos enfronhada na constituição de um coletivo propriamente de cinema em suas atividades. Contudo, embora não tenha indicado nenhum dos sete diretores do filme, a entidade – representada pelo núcleo de Parada de Lucas – realizou a oficina de roteiro para o episódio “Concerto para violino” e teve o projeto de música clássica, o “HáCordasLucas”, tematizado no mesmo episódio.

Ao contrário dos partidos políticos convencionais, as ONGs/OSCIPs não almejam a *representação* via a participação direta no Legislativo ou no Executivo e, portanto, não disputam eleições e, por isso, não têm mandato de segmentos da população. Sua prestação de contas deve ser feita aos parceiros e a sua atuação política e cultural é destinada à opinião pública, e não à disputa do poder Estatal. A atuação política, a atuação cultural e o financiamento das ONGs, polos sempre relacionados, são orientados pelos projetos que desenvolvem em parceria com patrocinadores, públicos e privados.

Desse modo, assim como foram discutidas as mediações complexas entre política e cultura no caso do CPC da UNE, deve-se também ressaltar como se realizam essas mediações nesse novo cenário político, social e cultural. Certamente, assim como se sugeriu para a década de 60, ela não é resultado de uma sobreposição, e conseqüentemente de uma separação, da análise política e

³²⁴ A proximidade entre Wally Salomão e o GCAR é analisada pelo documentário sobre o grupo - *Nenhum Motivo Explica a Guerra* – e também pelo recente filme sobre o poeta, chamado *Pan-cinema permanente* (Carlos Nader, 2008).

³²⁵ Para saber mais sobre a atuação do AfroReggae no exterior, Cf. <<http://www.afroreggae.org.br/atuacao-gcar/afroreggae-no-exterior/>>. Acesso em: 27/10/2010

ideológica do grupo sobre a sua criação cultural. Qual o papel político ideológico da banda AfroReggae? Qual a relação existente entre os valores culturais e artísticos das obras e sua existência político organizacional como uma entidade do chamado Terceiro Setor? Os trabalhos críticos dessas instituições, tais como os apresentados anteriormente – por Francisco de Oliveira, Paulo Arantes etc. – caracterizam-se por uma análise panorâmica, pouco preocupada com o debate das práticas culturais e com a diversidade das práticas de cada instituição, o que resulta sempre em uma condenação em bloco, que reforça a ideia geral e não se dedica às diferenciações e matizes, sempre tão presentes nos trabalhos dos historiadores. Sem desconsiderar a importância desses trabalhos e a legitimidade de seus questionamentos, é necessário ponderar outros caminhos de pesquisa possíveis, ao se colocar em suspenso essa condenação peremptória, que muitas vezes desabona o interesse e a importância da análise das práticas culturais e estéticas para a formulação do juízo crítico sobre a postura política e ideológica de cada entidade.

Essa postura teórico-metodológica, também adotada no caso do CPC da UNE, manifesta a preocupação em não fecharmos possibilidades de pesquisa, sob o convite tentador de encaixar, *a priori*, teorizações globais – como a da *hegemonia às avessas* – nas análises culturais e estéticas. Não se pode esquecer que ONGs, como o AfroReggae, de fato, desenvolvem um trabalho cultural importante, que enriquece a discussão sobre a cultura e também sobre os problemas sociais do país, algo que vai muito além da mera administração de verbas públicas ou privadas. Como se sugeriu ao analisar rapidamente as músicas da banda AfroReggae, elas permitem uma reflexão profunda sobre o Brasil e o mundo contemporâneo.

Talvez o melhor caminho para o historiador seja não tentar desatar um nó inconcluso, mas conviver com ele, analisando suas tensões, numa postura teórico-metodológica bastante cara à ideia de história imediata defendida por Jean Lacouture, segundo a qual a história do presente ignora a conclusão do que estuda:

Incapacidade de prever ou impossibilidade de saber, a ignorância em que costuma se encontrar o historiador “imediato” quanto à conclusão do período que estuda pode ser uma força, ou uma virtude [...] Que força está ligada à ingenuidade! Que adequação ao fluxo e ao refluxo da relação de forças ela assegura! Conhecer o desfecho de um combate talvez leve a subestimar o vigor, o dinamismo do vencido. Busca e aferição das mudanças, a história talvez o seja melhor quando considera o curso dessas transformações, independentemente do desenlace. E como isolar melhor esse curso de seu fim, especificá-lo, restituir-lhe sua “abertura”, do que mantendo-se aberto a todas as hipóteses?³²⁶

Para além de condenar peremptoriamente as ONGs em bloco, por participarem harmoniosamente do mercado capitalista, deve-se lembrar que nenhuma instituição política pode estar fora do mercado. Portanto, ao analisar as ONGs, o que se deve ter em mente é qual a prática

³²⁶ LACOUTURE, Jean. A história imediata. GOFF, Le. **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 225.

política e cultural resultante das parcerias firmadas e com quem se firma as parcerias e sob qual critério, sempre tendo bem claro que a prática cultural tem suas mediações específicas, centrada na relação entre estética, artista e público. Mais do que responder de pronto a essas perguntas, o interesse é acompanhar, ao longo da experiência de *5x favela, agora por nós mesmos* suas possíveis respostas e tensões constitutivas. É sob esse referencial que iremos analisar as produções cinematográficas e as atuações políticas das entidades participantes do projeto, passando, em seguida, para a análise propriamente do projeto de *5x favela, agora por nós mesmos* e do filme realizado.

A produção de cinema e vídeo do AfroReggae inclui parcerias na produção de dois documentários sobre a constituição do grupo³²⁷, além do programa televisivo *Conexões Urbanas*, exibido no canal Multishow. Na verdade, o projeto *Conexões Urbanas* almeja a realização de ações fomentadoras do diálogo entre o asfalto e a favela, englobando TV, Rádio, revista impressa e um circuito de shows gratuitos realizado nas favelas³²⁸. O programa é apresentado por José Júnior, coordenador geral da ONG. Os episódios exploram, no formato de entrevistas, diversos aspectos da vida em favelas e, frequentemente, expõem projetos em andamento. A ação de mediação de conflitos, que visa à retirada de jovens do trabalho com o tráfico de drogas, é bastante presente em diversos episódios, sobretudo nas temporadas 1 e 2³²⁹. O trabalho voltado para a empregabilidade para ex-detentos também foi objeto de um programa³³⁰, assim como a novidade das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) no morro Santa Marta (Zona Sul) e em Jardim Batan (Zona Norte)³³¹. Apesar do bom conteúdo, o formato destoa das produções audiovisuais dos demais grupos de audiovisual popular, pois segue um padrão comercial, destinado à TV paga, sem a participação ampliada, no âmbito da produção, de alunos de oficinas e outros membros do AfroReggae. A distribuição do programa também é um problema, pois fica restrita a um público de classe média alta que pode arcar com os custos de uma TV a cabo, muito embora a TV a cabo pirata seja uma realidade nas favelas do Rio. Por isso, o programa funciona como uma divulgação dos trabalhos em andamento, sem se constituir tanto em um meio de expressão aberto para as comunidades, como ocorre com outras práticas audiovisuais de outros movimentos. De qualquer forma, há um diálogo muito positivo sendo constituído nessas experiências, responsável por romper com uma construção de memória criminalizadora da favela, ainda muito presente na TV aberta brasileira.

A Central Única das Favelas (Cufa) realizou interessante intervenção nesse diálogo entre asfalto e favela, buscando alargar os horizontes da discussão, por meio do filme *Falcão, meninos do*

³²⁷ *Nenhum motivo explica a guerra* (Cacá Diegues, 2006) e *Favela Rising* (Matt Mochary, Jeff Zimbalist, 2005).

³²⁸ Cf. <http://www.afroreggae.org.br/atuacao-gcar/conexoes-urbanas/>

³²⁹ As temporadas 1 e 2 está disponíveis em: < <http://www.youtube.com/watch?v=n3bGiM1N6wA>>. Acesso em: 28/10/2010

³³⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ihy00snIYmw>>. Acesso em: 28/10/2010

³³¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=48fa7KZxwcU>>. Acesso em: 28/10/2010

tráfico, com a participação de Rodrigo Felha, um dos diretores do filme *5x favela, agora por nós mesmos* como câmera. O filme contou em sua produção com a participação de jovens dos cursos de cinema da entidade. Eles recolheram vasto material sobre a atuação de crianças no tráfico de drogas em diversas cidades do país. Uma sábia parceria da entidade permitiu que o filme fosse finalizado na ilha de edição da Rede Globo, que também se comprometeu a exibir os 58 minutos de duração, apenas com intervalos e sem cortes, no programa dominical *Fantástico* no dia 19 de março de 2006, algo inédito até então³³². A parceria permitiu uma finalização bem acabada e uma exibição para milhões de espectadores, em horário nobre. O conteúdo do filme, desenvolvido pela Cufa, destoou do alarmismo imediatista típico dos noticiários sobre o tráfico de drogas. Pautando questões de fundo sobre a situação das crianças nas favelas, assunto tão presente em ambos os *Cinco vezes favela* (de 1962 e de 2010), o filme ampliou a discussão sobre o tráfico, ao retirá-la do âmbito de discussão meramente policial e repressivo.

A Cufa, fundada em 1998 por MV Bill e Celso Athayde, nasceu do trabalho com o Hip-Hop e, hoje, atua em todo o Brasil e em mais 26 países, desenvolvendo diversas atividades culturais presentes nas favelas: basquete de rua, Hip-Hop, oficinas de audiovisual, oficinas de moda, sala de leitura, futebol, skate, capoeira, graffiti, break, informática, teatro e rádio³³³. O Núcleo Audiovisual, criado em 2000, tem conquistado grande espaço dentre as ações da instituição. O *CineCufa*, em sua 2ª edição, é um festival de cinema com o intuito de reunir, apresentar e discutir a produção de cinema oriunda de favelas. Para seus organizadores, o evento divulga essa nova perspectiva estética do audiovisual produzido pelas favelas:

“Não foram só os facilitadores tecnológicos, como as câmeras digitais e de celulares, que impulsionaram os moradores das favelas a realizarem obras cinematográficas. Esta nova ordem estética e cultural nasce também da vontade e necessidade da periferia de ser protagonista de sua própria história e de expor seu ponto de vista, de retratar o mundo segundo sua própria ótica. O fator tecnológico, entretanto, foi a mola propulsora que alavancou mundo a fora cursos e oficinas de capacitação.”³³⁴

Como especificidade em relação às demais ONGs, ela apresenta como objetivo ser uma central de articulação de atividades nas favelas de todo o Brasil, concedendo bastante ênfase à dimensão nacional de sua atuação, algo contrastante com as atuações mais locais de instituições como o Nós do Morro e a Cidadela. A Cufa também é a única instituição com pretensão de atuar na política estrita, formando um partido político e lançando candidatos, o que ainda não chegou a se concretizar, muito embora tenha ocorrido uma campanha prévia pela candidatura de MV Bill ao

³³² Fantástico exibe documentário sobre tráfico juvenil. **Folha de S. Paulo**. 19 mar. 2006.

³³³ Disponível em: <<http://www.cufa.org.br/in.php?id=projetos>>. Acesso em: 28/10/2010

³³⁴ Disponível em: <http://www.cinecufa.com.br/cinecufa2010/in.php?id=o_cinecufa>. Acesso em: 28/10/2010

Senado Federal nas eleições de 2010, o que não ocorreu³³⁵.

O Observatório de Favelas é, dentre as instituições, a que mais peso concede à pesquisa e à produção de reflexões sobre as favelas, constituindo-se como uma espécie de agência de informação sobre a vida nas favelas. Como explica Cadu Barcelos, a instituição funciona da seguinte maneira:

“O Observatório funciona como se fosse um triângulo: têm as instituições que trabalham na ponta, que é direto a assistência à comunidade, dando curso, ajuda. E o Observatório trabalha na base, fazendo pesquisa, tanto do Rio de Janeiro como do Brasil, para tentar entender esse universo de favela e ações e políticas públicas. O que é necessário nessa ponta para levar para a outra ponta. Também tem projetos que trabalham na ponta, como teve o curso de jornalismo, de audiovisual, o *Imagens do Povo* da fotografia. O Observatório tem um pouco disso, tentar acionar e mostrar a favela para fora, mas pensando. Lá você encontra jornalista, advogados, pensadores mesmo. O Jailson já escreveu vários livros.”³³⁶

Seu contato com o cinema é recente, mas bastante significativo. Iniciou-se com as atividades de exibição de filmes no cineclube *Sem Tela*, no Complexo da Maré. O raio de ação se ampliou com a criação da Escola Popular de Comunicação Crítica (Espocc), em parceria com a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a concessão de cursos de extensão em comunicação (cinema, TV e vídeo) reconhecidos pelas universidades³³⁷. Um dos diretores do filme *5x favela, agora por nós mesmos*, Cadu Barcelos, foi aluno do projeto, no qual produziu curtas-metragens bastante interessantes sobre a vida na Maré: um sobre o Museu da Maré, exibido no Canal Futura no programa *Crônicas urbanas*³³⁸, abordando o primeiro museu dentro de uma favela; e outro sobre a Feira da Teixeira³³⁹, uma feira livre que simboliza um interregno nos conflitos existentes entre as facções presentes no Complexo da Maré, problema novamente tematizado no episódio “Deixa voar”, dirigido por ele no filme *5x favela, agora por nós mesmos*.

O Nós do Morro é a mais antiga instituição, dentre as participantes do projeto, com 26 anos de existência, e também é a única localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro, onde desenvolve um trabalho bastante centrado na Favela do Vidigal, localizada entre os bairros do Leblon e São Conrado. Inicialmente, o grupo fundador, reunido em torno do ator Guti Fraga, almejou o desenvolvimento de oficinas de teatro. O trabalho desenvolveu-se e as oficinas de atores passaram também para a área do cinema, com a produção de inúmeros curtas-metragens ficcionais e

³³⁵ Disponível em: <<http://mvbillsenador.blogspot.com/>>. Acesso em: 28/10/2010

³³⁶ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³³⁷ Disponível em: <<http://www.observatoriodefavelas.org.br>>. Acesso em: 28/10/2010

³³⁸ Disponível em: <<http://www.futura.org.br/main.asp?ViewID={D2EF690E-49AB-498F-9011-7957E4D9F702}¶ms=itemID={FFE53B75-0128-426F-A823-E23ABE71A128};&UIPartUID={D90F22DB-05D4-4644-A8F2-FAD4803C8898}>>. Acesso em: 28/10/2010

³³⁹ O vídeo pode ser visto no importante Banco de Audiovisual Popular Kinooikos: Disponível em: <<http://www.kinooikos.com/acervo/video/3989/#>>. Acesso em: 28/10/2010

documentais premiados, tais como *Mina de Fé* (2004), de Luciana Bezerra³⁴⁰, uma das diretoras de *5x favela, agora por nós mesmos* e *Neguinho e Kika*³⁴¹ (2005), de Luciano Vidigal, também um dos diretores do filme *5x favela, agora por nós mesmos* e ator em diversos filmes e programas de TV³⁴². Destaca-se também o documentário *Hércules*³⁴³ sobre o dia a dia de um catador de sucata, morador do Vidigal. Por ser uma OSCIP, o Nós do Morro pode pleitear financiamentos públicos em projetos do Ministério da Cultura. Um desses projetos do qual a instituição faz parte é o dos *Pontos de Cultura*³⁴⁴, criado durante o governo Lula com o objetivo de constituir uma rede de práticas culturais pelo país.

A Cidadela é a mais recente organização dentre as participantes. Sua criação é um desdobramento das oficinas de cinema *Cinemaneiro*, criadas em 2002, com patrocínio da Linha Amarela S.A. Essas oficinas foram uma espécie de compensação aos transtornos causados às comunidades vizinhas à via, inaugurada em 1997. Alguns alunos das oficinas, após iniciarem suas primeiras experiências audiovisuais³⁴⁵, decidiram criar um coletivo de cinema com a finalidade de fomentar exposições e de produzir curtas-metragens. Assim nasceu a *Cidadela*, centrada na constituição de um coletivo de cinema em regime de cooperativa, como explica Manaíra Carneiro, que juntamente com Wavá Novais, dirige o episódio “Fonte de Renda”:

“Temos pouco patrocínio. Não é igual ao Nós do Morro, que tem Petrobras, etc. O Wavá, por exemplo, ganhou edital agora para fazer um curta. Ele vai fazer o curta com o pessoal de lá. Eu vou trabalhar na equipe. Isso gera alguma renda para a Cidadela, 5% para cada projeto, como uma taxa administrativa. É assim que a gente sobrevive. Tem a Linha Amarela S.A., que patrocina o *Cinemaneiro*, que é o projeto principal, que começou tudo. É uma oficina de produção. O cara faz som, câmera, arte... Mas, mesmo procurando formar público, você gera mão de obra, porque as pessoas aprendem isso. E tinha essa demanda de continuar produzindo. Diante dessa demanda, tinha que ter um espaço para se produzir, com equipamento.

³⁴⁰ **Mina de fé.** Direção Produtora: Nós do Morro. Roteiro e Direção: Luciana Bezerra. Direção de Arte: André Santinho. Fotografia: Santiago Harte. Elenco: Carla Severo, Manoel Jr., Sabrina Rosa, Dila Guerra, Luciano Vidigal, Edson Oliveira, Jota Farias, Pierre Sa. Prêmios: Edital de Roteiro Riofilmes /2002. Melhor Curta-metragem de ficção – Festival Internacional Curta Cinema/2004, Festival de Brasília do Cinema Brasileiro/2004. Prêmio Porta Curtas do Festival Internacional de Curtas de São Paulo/ 2004. Menção Honrosa ABDeC Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro/ 2004. Seleção Oficial do Festival de Curtas-metragens de Clermont-Ferrand/2005.

³⁴¹ **Neguinho e Kika.** Produtoras: Nós do Morro, Cavídeo. Roteiro e Direção: Luciano Vidigal. Direção de Arte: André Santinho e Pedro Rossi. Elenco: Adriano de Jesus, Jéssica Thamires.

³⁴² Os participantes da instituição compuseram o elenco de grande parte dos filmes recentes sobre favelas e de algumas novelas da Rede Globo (Babu Santana, Cintia Rosa, Micael Borges, Pierre Santos, André Santinho, Roberta Rodrigues, Thiago Martins, Mary Sheila, entre outros). Luciano Vidigal participou dos seguintes filmes e programas de TV: *Cidade dos homens*, *Meu nome não é Johnny*, *Proibido proibir*, *Era uma vez*, *Veja esta canção*, *Confissões de adolescente*, *A diarista*, *O sistema*, *Força-tarefa*.

³⁴³ **Hércules.** Ano: 2005. Produtora: Nós do Morro. Roteiro e Direção: Luciana Bezerra, Gabriela Maciel, Pedro Rossi, Aguiar. Fotografia: Arthur Sherman, Guilherme Estevam. Edição: Aléssio Slossel.

³⁴⁴ “O Ponto de Cultura é a ação prioritária e o ponto de articulações das demais atividades do Programa Cultura Viva... ‘São entidades reconhecidas e apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministro da Cultura que desenvolvem ações de impacto sócio-cultural em suas comunidades. Somam, em abril de 2010, 2,5 mil em 1122 cidades brasileiras, atuando em redes sociais, estéticas e políticas.’ Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>>. Acesso em: 28/10/2010

³⁴⁵ Alguns trabalhos da entidade podem ser conferidos no Kinooikos. Disponível em: <<http://www.kinooikos.com/mapa-projetos/entidade/37/sumario/>>. Acesso em: 28/10/2010

Então, montou-se um núcleo de produção. Um lugar onde tinha ilha de edição, câmera, telefone, computador, para produzir. A partir desse espaço, os alunos foram avançando, entrando na faculdade e ganhando edital. Teve necessidade de ter um CNPJ, também para os alunos poderem entrar em edital e captar mais recurso para ter esse conhecimento. Montou-se a Cidadela, que tem três ou quatro anos. Nesse tempo, dois alunos já ganharam editais nacionais, um para a produção de filme e outro para a produção de mostra.”³⁴⁶

Inseridas em duas questões em comum – a questão das ONGs como saída organizativa para a prática política e cultural e a questão da favela como identidade política para além do corte nacionalista ou de classe –, as entidades apresentam estruturação, propostas e trajetórias bastante diferenciadas. Igualmente, realizam ações culturais que necessitam de uma análise mais detida que não pode ser substituída por um veredicto que, ora as condena em bloco, como fazem muitas críticas de esquerda, por serem produtos do neoliberalismo e compactuarem com o mercado, ora as veem como uma expressão de uma salvação capaz de expiar – sem maiores traumas de classe – todos os males do capitalismo, como defendem muitos artistas e empresários entusiastas, como Luciano Huck³⁴⁷ (fã de primeira hora do AfroReggae), Eike Batista (bilionário cioso dos problemas do país e de sua imagem de empresário responsável, patrocinador de *5x favela, agora por nós mesmos* e de outras iniciativas do Terceiro Setor), entre outros.

Assim como se fez para o CPC da UNE, o lugar ocupado pela análise histórica deve ser o reconhecimento das tensões constituintes do processo histórico, sem o suprimir *a priori* com uma imagem estática de seu sentido. Isso se agrava no caso da história imediata, pois, como afirmou Lacouture: “A história talvez o seja melhor quando considera o curso dessas transformações, independentemente do desenlace”³⁴⁸.

³⁴⁶ Entrevista de Wagner Novais e Manaíra Carneiro a Thiago de Faria e Silva em 29 mai. 2009. Local: Luz Mágica.

³⁴⁷ A matéria sobre o AfroReggae e o programa *Voz da Comunidade*, dois projetos sociais que ganharam destaque durante a guerra no Complexo do Alemão em 2010, pode ser conferida em: <<http://tvglobocaldeiraodohuck.globo.com/destaques/2010/12/>>. Acesso em: 28/10/2010. Também a apresentação do *Há Cordas Lucas*, do CGAR de Parada de Lucas, tematizado no episódio “Concerto para violino” está disponível em: <<http://tvglobocaldeiraodohuck.globo.com/destaques/2010/01/>>

³⁴⁸ LACOUTURE, Jean. A História imediata. GOFF, Le. **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 225.

3.2. Um filme peculiar

“O morro não tem vez
(...)
Mas olhem bem vocês
Quando derem vez ao morro,
toda cidade vai cantar,
vai chorar.”

O morro não tem vez (1963),
Tom Jobim e Vinicius de Moraes

A utopia musical de Tom Jobim e Vinicius de Moraes tem se tornado cada vez mais próxima de sua concretização, porém sem a revolução redentora, implícita nas esperanças da década de 60. Pela primeira vez, os movimentos sociais envolvidos com a produção audiovisual nas favelas participam de modo tão abrangente de um projeto do mercado convencional de cinema. Muitos participantes desses movimentos já haviam participado individualmente de alguns filmes sobre as favelas: os atores do Nós do Morro, por exemplo, desde *Cidade de Deus*, estão presentes nos *favela movies* e até em novelas da Rede Globo, sempre atuando no elenco e, na maioria das vezes, em papéis ligados ao crime. Talvez Babu Santana, do Nós do Morro, seja o recordista nessas atuações³⁴⁹. A novidade de *5x favela, agora por nós mesmos* é que esses movimentos puderam atuar em todas as áreas da equipe técnica, o que ampliou também as potencialidades criativas desses movimentos, contribuindo inclusive para a diversificação dos papéis interpretados pelo elenco.

O filme *5x favela, agora por nós mesmos* é peculiar por trilhar um caminho obtuso, de caminhar dividido: um pé permaneceu no mercado audiovisual convencional e outro nos movimentos sociais ligados ao audiovisual. Por isso, é preciso observar como o projeto se desenvolveu e como conseguiu colocar em pauta a conciliação de dois campos contrários do setor audiovisual. Resta perguntar, ainda, quais as implicações político-culturais dessa proposta conciliatória.

O primeiro passo do projeto deu-se por iniciativa da produtora Luz Mágica, comandada por Renata Magalhães e Cacá Diegues. Resgatar o formato do *Cinco vezes favela* do CPC da UNE parecia uma boa chance de trazer ao mercado cinematográfico duas experiências um tanto desconhecidas: de um lado, o filme do CPC da UNE estava esquecido; de outro, os trabalhos, também muito pouco conhecidos, dos movimentos sociais em audiovisual nas favelas. Ambas as experiências faziam parte da trajetória profissional de Cacá Diegues. O episódio “Escola de Samba

³⁴⁹Alguns filmes em que ele interpreta algum personagem ligado ao crime: *Estômago*, *Era uma vez*, *Maré, nossa história de amor*, *A diarista* (TV), *Quase dois irmãos*, *Uma onda no ar*, *Cidade de Deus*.

Alegria de Viver”, do *Cinco vezes favela* de 1962, foi o seu quarto trabalho³⁵⁰ e o primeiro a ser vinculado no circuito exibidor, com péssima recepção por parte da crítica, como analisamos no capítulo 2. Também, desde 1993, Diegues passou a dar palestras e a manter contato com a produção audiovisual das entidades participantes. A partir daí, o projeto nutria a motivação de homenagear e, de certa maneira, resgatar a memória do filme do CPC da UNE e, ao mesmo tempo, atualizá-la, ao colocar na grande vitrine do mercado formal de cinema a produção desses novos movimentos sociais em audiovisual atuantes nas favelas cariocas.

Entretanto, não se tratava nem de um filme convencional, em que se definiria um roteiro, uma equipe profissional e um cronograma de trabalho, nos marcos da divisão do trabalho do mercado; nem de um filme independente, nos moldes característicos do audiovisual popular, encomendado pela produtora às entidades envolvidas e sendo realizado com câmeras digitais e poucos recursos de produção e edição. Entre esses dois limites do que não seria feito, o projeto seguiu três etapas principais: 1ª) As oficinas de argumento e roteiro em cada uma das entidades; 2ª) As oficinas técnicas para a formação e definição da equipe técnica; 3ª) As filmagens e a finalização, com diretores dos episódios, responsáveis técnicos contratados pela produtora e equipe técnica oriunda das oficinas.

Na primeira etapa, cinco instituições foram convidadas a participar do filme: Cufa, AfroReggae, Cidadela, Nós do Morro e Observatório de Favelas. Cada uma dessas entidades concebeu um episódio, a partir de uma oficina de criação de argumento e roteiro, com aproximadamente vinte participantes. Após assistirem a algumas aulas, os alunos das oficinas propuseram argumentos e pensaram nos roteiros. Esse trabalho de criação terminou com uma votação, na qual cada participante escolheu duas sugestões e a mais votada foi selecionada. Algo presente na grande maioria das oficinas foi o desejo de diversificar a temática das favelas, rejeitando assim o recorrente tema da violência e do tráfico:

Durante as oficinas para a feitura do episódio “Deixa Voar”, metade do grupo desertou quando uma história com personagens traficantes de drogas ficou entre os argumentos mais votados. “Foi preciso convencê-los a voltar, e alguns não voltaram. Os moradores das favelas querem que a gente saiba quem eles são, não querem mais saber das lendas urbanas sobre eles”, justifica Cacá.³⁵¹

Uma semana após a definição dos argumentos e roteiros iniciais, foi escolhida uma pequena equipe com integrantes das entidades. A equipe era composta por alguns produtores e pelos sete diretores dos episódios: Luciana Bezerra (do Nós do Morro), diretora do episódio criado pela oficina do Nós do Morro; Luciano Vidigal (do Nós do Morro), diretor do episódio da oficina do

³⁵⁰ Os primeiros foram os curtas-metragens *Fuga* (1959), *Brasília* (1959/1960) e *Domingo* (1961). Cf. **Retrospectiva Cacá Diegues**: uma utopia chamada Brasil. Rio de Janeiro, CCB, 2004, p. 17-20.

³⁵¹ PENNAFORT, Roberta. Cinco episódios lançam novo olhar para as favelas. **Estado de S. Paulo**, 18 set. 2009.

AfroReggae de Parada de Lucas; Cadu Barcellos (do Observatório de Favelas), diretor do episódio criado pela oficina do Observatório de Favelas, realizada no Complexo da Maré; Manaíra Carneiro e Wavá Novais (ambos da *Cidadela*), diretores do episódio criado pela Cidadela com as comunidades margeadas pela Linha Amarela; Cacau Amaral e Rodrigo Felha (ambos da Cufa), diretores do episódio criado na Cufa da Cidade de Deus. Destes, apenas Luciana Bezerra e Cadu Barcellos dirigiram seus próprios argumentos, já escolhidos anteriormente, nas votações. Ainda que os argumentos tenham permanecido os mesmos ao longo de todo o processo, os roteiros sofreram uma série de alterações e adaptações, a partir do diálogo entre os diretores, o produtor Cacá Diegues e o coordenador de roteiro, Rafael Dragaud. Alguns momentos desse diálogo foram relatados no livro sobre o filme.³⁵²

Na segunda etapa, ocorreram as oficinas técnicas. Iniciadas em abril de 2009, as oficinas foram realizadas na RioFilmes, durante dois meses, com frequência de sete dias por semana, durante o período noturno. Após receberem 680 inscrições, a produtora Luz Mágica selecionou 240 pessoas para participarem das oficinas de elenco, fotografia, arte, figurino, direção, som, elétrica, maquinária e finalização. Segundo Cadu Barcellos, os critérios de seleção foram “um pouco pelo contato com a instituição. Pessoas já ligadas à área. Também um pouco de currículo da pessoa e da disponibilidade de horário. Porque ia ser à noite, então, isso já eliminou muita gente”³⁵³. Às segundas-feiras, havia uma aula-master para todo o grupo, com profissionais experientes do cinema nacional: Nelson Pereira dos Santos (abertura³⁵⁴), Marcos Flaksman, Cesar Charlone, Daniel Filho, Fernando Meirelles, Guto Graça Mello, João Moreira Salles, Lauro Escorel, Manoel Rangel, Quito Ribeiro, Renata Magalhães e Walter Salles foram os palestrantes. Nos demais dias, os grupos se dividiram por áreas e realizaram atividades específicas em cada uma delas. No fim do curso, 90 alunos foram selecionados para participarem de todas as áreas da equipe técnica e 40 alunos foram escolhidos para compor o elenco.

As oficinas foram vistas sob diferentes ângulos pelos participantes. Alguns viram um espaço de articulação e contato entre os diversos grupos e pessoas interessadas e/ou ligadas ao audiovisual nas favelas do Rio de Janeiro. Para além do filme em si, e da seleção cada vez mais restrita, enxergou-se um saldo positivo, estimulante para a continuidade dos trabalhos em audiovisual nas favelas:

“Durante as aulas, não rolou aquele clima de competição: tenho que me destacar pra eu entrar no filme. Esse espaço aqui foi mágico, as pessoas estavam se integrando. O cara do Observatório de Favelas e o do AfroReggae estavam do mesmo lado, assistindo aula de fotografia. Dizendo: ‘Porra, gostei do seu trabalho, vamos fazer um trabalho mês que vem’. Na direção, formamos um espaço que

³⁵² DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). *5x favela, agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2010.

³⁵³ Entrevista de Cadu Barcellos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³⁵⁴ Oficinas *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* iniciam na RioFilmes. **O Globo**, 15 abr. 2009.

juntou as pessoas que trabalham com cinema no Rio de Janeiro, que pensam em cinema.”³⁵⁵

Outros acabaram por comemorar a chance profissional de trabalhar em um longa-metragem e desenvolver, a partir de então, uma carreira no mercado cinematográfico. Outra visão aventada foi a oportunidade de dialogar com nomes experientes do mercado cinematográfico, discutindo opções estéticas e visões sobre o significado do cinema:

“[Os palestrantes] Não vieram aqui para falar: ‘Vamos preparar uma aula diferente porque eles não vão entender o que eu vou falar’. Chegou, falou, criticou o que teve vontade. Receberam perguntas, deram respostas. Rolou essa troca, com respeito. Até por eles conhecerem, o Fernando Meirelles ter trabalhado com dois diretores. Já batemos de frente com muitos diretores. Já trabalhamos, já sentamos do lado, discutimos. O Luciano Vidigal e a Luciana Bezerra já trabalharam no *Cidade de Deus*. Alguns outros já trabalharam em outros filmes.”³⁵⁶

Assim, as oficinas inseriram esses jovens em uma técnica industrial de produção cinematográfica, isto é, funcionaram como um curso profissionalizante, e também permitiram outros caminhos, para além do filme em si.

Daí dizer que o percurso do filme é obtuso: de um lado, seleciona, hierarquiza e forma mão de obra como qualquer agente presente no mercado; de outro, contribui para a articulação, visibilidade e para o aprimoramento técnico e cultural dos movimentos sociais em audiovisual. Nesse sentido, o projeto tornou-se um desafio para esses movimentos sociais, pois, de um lado, colocou-os diante de uma experiência profissional inédita, de outro, permitiu que eles expressassem suas visões sobre a favela para o grande mercado cinematográfico.

É preciso, contudo, discutir a participação dessas instituições no projeto de *5x favela, agora por nós mesmos*. O tom redentor, muitas vezes aventado pelo marketing do filme³⁵⁷, merece ser relativizado: afinal, ainda que a experiência seja interessante e provocadora, não está em questão uma transformação estrutural em nenhum dos dois campos, isto é, nem os movimentos sociais em audiovisual quebraram as barreiras que sempre os separaram do mercado, nem o mercado estrito se alterou para incorporar os movimentos sociais.

Em e-mail enviado aos diretores, publicado no livro sobre o projeto, Cacá Diegues demonstra não ignorar a contradição e propõe uma saída ao responder aos questionamentos de um membro da equipe sobre as implicações políticas daquele aparato industrial de cinema:

[...] Cada sociedade tem uma economia formal de cinema que podemos chamar genericamente de sistema. O sistema, hoje, diante desse quadro que ainda se movimenta e se transforma, é uma espécie de estação onde se toma o trem para

³⁵⁵ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³⁵⁶ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³⁵⁷ O tom redentor foi algo muito presente na propaganda comercial televisiva, vinculada durante as primeiras semanas de lançamento, e na cobertura televisiva sobre o filme: *Altas Horas* (22 de agosto), *Jornal Hoje* (27 de agosto), *Jornal da Globo* (27 de agosto), *Vídeo Show* (27 de agosto), *Casseta e Planeta* (14 de setembro).

todas as plataformas. Só através dele você alcança, organizada ou organicamente, todos os meios de difusão disponíveis. Isso não quer dizer que o que é feito fora dele não tenha valor, não deva existir ou simplesmente não seja capaz de emergir. [...] Mas aqui ainda podemos tentar fazer um cinema de valor estético, político e moral que, começando pelos multiplex (a vitrine natural de lançamento dos filmes), seja também difundido em todas as outras plataformas, da TV ao celular, do vídeo doméstico à internet. É essa a ambição de nosso projeto, como tenho dito sempre – preparar vocês para aquilo que eu chamo de um assalto ao sistema. No nosso caso, esse assalto viria de uma camada social e cultural excluída, de uma margem sem voz, que eu tenho certeza que tem muito a dizer ao resto do país, tem muito o que propor para fazer evoluir o nosso cinema e o próprio Brasil. [...] É preciso aprender a transformar o aparato em aparelho, pô-lo a nosso serviço e ao serviço de nossa imaginação e de nossas ideias. [...] Nunca me contentei em ficar de fora, jogando pedras no ‘castelo do mal’. Quero entrar na fortaleza, desarrumar o arrumado, para poder arrumar tudo de novo, ao alcance de todos, de um jeito que seja mais humano, fraterno e generoso. Como acho que o cinema brasileiro e o próprio Brasil podem e devem vir a ser.³⁵⁸

Sem alimentar nostalgia em relação a um tempo pretérito de transformação do Brasil, Diegues dá fim ao transe e coloca esses novos movimentos como demiurgos de um trânsito político-cultural de outro tipo, capaz de realimentar a utopia de Brasil³⁵⁹ cunhada por Diegues ao longo de sua trajetória. Certamente, sua provocação merece ser levada à sério e não descartada de imediato. Porém, por hora, resta-nos elencar algumas outras relativizações críticas em relação ao tom redentor do projeto.

No plano do financiamento do filme, tudo permanece rigorosamente igual a qualquer outro filme orçado na casa dos quatro milhões de reais. Curiosamente, a finalização do longa sofreu um contratempo decisivo, pois não recebeu todos os recursos pleiteados ao recente Fundo Setorial do Audiovisual. Por ser um fundo público, criado para ser uma alternativa às leis de incentivo, acreditou-se que ele seria sensível ao projeto, por se tratar de uma produção com inúmeras peculiaridades e com grande apelo social. Apesar disso, na reta final da finalização, só foi liberado um milhão dos dois requisitados. Renata Magalhães, produtora do filme, em artigo no jornal *O Globo*³⁶⁰, demonstrou todo o seu descontentamento em relação ao Fundo Setorial do Audiovisual, cobrando o seu compromisso com a responsabilidade social:

No começo deste ano o setor do audiovisual festejou o lançamento do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), composto do dinheiro da própria atividade arrecadado pela Ancine (basicamente através dos recursos do Condecine, contribuição incidente sobre toda e qualquer obra audiovisual exibida no país como comerciais, filmes, novelas, séries etc.). Esse fundo é gerido pela própria Ancine e pela Finep, entidade pública escolhida para exercer o papel obrigatório de agente

³⁵⁸ DIEGUES, Carlos. Aparato Aparelho. In: DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). **5x favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2010, p. 20-21

³⁵⁹ A construção utópica de Brasil de Diegues foi muito bem analisada por Maurício Cardoso e Marcelo Ridenti. CARDOSO, Maurício. A ética dos desclassificados e a relatividade do poder. **Retrospectiva Cacá Diegues: uma utopia chamada Brasil**. Rio de Janeiro, CCB, 2004, p. 15. RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo, Editora Unesp, 2010, p. 92.

³⁶⁰ MAGALHÃES, Renata. 2,5 favela. **O Globo**. 23 ago. 2009.

financeiro, requisito comum a todos os fundos. Festejamos porque acreditamos que um fundo público criaria, necessariamente, outra (e importante) fonte de recursos para o setor, proporcionando, necessariamente, mais diversidade na produção e distribuição dos nossos projetos. [...] A desconfiança que paira sobre esses artistas estreantes (e pobres) é perceptível. E, um filme que investiu na capacitação profissional de 280 jovens de favela, que gerou emprego direto para mais de 100 deles, viabilizando a realização das suas próprias histórias, através de seus próprios pontos de vista, onde nós, os profissionais, exercemos o papel de coordenadores/orientadores, dando as condições técnicas para que se produzisse um filme totalmente original, capaz de estreiar nos melhores cinemas perto de você, sensibiliza muito pouco os agentes convencionais da atividade. Após 3 anos de captação, conseguimos levantar 2 milhões para a produção do filme *5x Favela, agora por nós mesmos*. Faltavam ainda outros 2 milhões. Vale dizer que o *5x Favela* já está todo filmado e que esses 2 milhões garantiriam a sua finalização e o cumprimento do seu cronograma de produção. Mas qual não foi nossa surpresa ao ver o pedido da Riofilme cortado em 1/3 (dos 1,5 pedidos, 1 milhão foi aprovado) e o da produção totalmente negado. Dos 2 milhões necessários para a conclusão do filme, o FSA julgou que a metade já daria conta. Seguindo o mesmo raciocínio, quem sabe não seria uma excelente solução entregar um filme chamado *2,5x Favela* ao invés de um *5x Favela*?

Até Elio Gaspari, com grande oportunismo pré-eleitoral, utilizou sua coluna para alfinetar o governo federal, cobrando a ausência de grandes patrocinadores federais no filme:

Precisava de R\$ 4 milhões para o projeto. Bateu às portas dos grandes patrocinadores federais. A saber: Petrobras, Caixa Econômica e Furnas. Nada. Pediu socorro ao Palácio do Planalto. Nada. Cacá só conseguiu os recursos na iniciativa privada. Eike Batista bancou metade do custo, e entraram também Ambev, Light, Columbia, Globofilmes. A RioFilme, da prefeitura da cidade, também ajudou. O BNDES patrocinou uma pequena cota, depois de ter negado o primeiro pedido formal. O “Cinco vezes favela” 2.0 foi selecionado para o Festival de Cannes, os cineastas das favelas viram-se aplaudidos de pé, o filme tornou-se um sucesso de crítica e agora estreia no Brasil. A ajuda foi negada por demofobia (favelados fazendo filme) ou pela velha e boa patrulha ideológica, por conta de declarações de Cacá Diegues contra o comissariado cultural. Talvez, pelos dois motivos.³⁶¹

Ironicamente, os recursos restantes foram viabilizados após se conseguir, de última hora, um vultoso patrocínio da Empresa OGX, do bilionário Eike Batista, que se esforça para se aproximar e se comprometer com essas e outras iniciativas no campo do *empreendedorismo social*. No fim das contas, o projeto foi financiado por dinheiro público e privado, seguindo a lógica do mercado audiovisual em vigor. De qualquer maneira, o importante aporte de recursos privados pode ser explicado, como analisamos no item anterior, pelo grande e lucrativo apelo de marketing que essas iniciativas possuem para grandes empresas, como a OGX de Eike Batista. Assim, o empresário, ao conceder entrevista ao programa *Roda Viva* (30 de agosto de 2010), dedicou parte de seu tempo para fazer publicidade de suas ações sociais, entre elas, o patrocínio ao filme *5x favela, agora por nós mesmos*.

³⁶¹ GASPARI, Elio. Quatro vezes não. **Folha de S. Paulo**. 20 jun. 2010.

Cacá Diegues, por sua vez, em outro patamar de discurso, faz memória pela via do cinema e, de certa forma, responde às críticas à visão de classe média do CPC da UNE e do *Cinco vezes favela* de 1962. Aproveita, ainda, para depositar toda a sua esperança na militância artística desses cineastas, colocando-se na condição de “patrono” de uma nova geração, tal qual Nelson Pereira dos Santos teria sido para a geração do Cinema Novo:

“Eu não levei o cinema à favela; eles já faziam filmes quando cheguei lá. Apenas estou dando a eles condições iguais às que eu tenho para fazer meus filmes. O cinema deles é marginalizado; seus filmes só passam entre eles mesmos. O meu papel é o de derrubar esse muro e fazer com que se manifestem dentro da corrente principal do cinema brasileiro, dentro disso que a gente entende por economia formal do cinema.”³⁶²

O movimento de Diegues na imprensa e nos festivais pode ser lido como uma tentativa de utilizar todo o seu prestígio e trajetória para dar força a esses novos movimentos sociais em cinema, criando uma via sucessória de inovação político-cultural, perpassada pelo Cinema Novo. Não é por outro motivo que Ruy Guerra, em seu discurso como paraninfo de formatura dos participantes das oficinas, fez um bonito discurso, repleto de citações, falando aos formandos, em tom de conselho, sobre os referenciais do Cinema Novo, quase como o corredor que passa o bastão ao parceiro à frente em uma prova de revezamento:

“Era preciso encontrar uma maneira de contar que fosse nossa, um cinema de guaraná, maniçoba, feijão preto, vatapá; era preciso buscar um cinema de samba-enredo e cordel, em que na terra do sol coubessem os sofridos grandes sertões de retirantes, de cangaceiros e vidas secas; um cinema da grande cidade e suas sociedades anônimas e periferias, um cinema em que matar um escravo não fosse um ato de coragem à La John Wayne; um cinema de Zumbi e Ganga Zumba; um cinema de transe, malandros e desafios. Um cinema que fosse espelho de um povo, com a sua fala, seus sotaques, suas chagas, suas cicatrizes. Era esse o nosso desejo, era essa a nossa loucura, um cinema que viveu tanto quanto foi permitido pela história do País. A ditadura cortou nossas asas, mas a marca já tinha ficado com o nome de Cinema Novo. Nos cobraram caro, mas a aventura valeu a pena.”³⁶³

Assim, o discurso na circunstância em que foi feito revela a rejeição da nostalgia e sustenta a crença de que, guardadas as diferenças dos mundos e dos movimentos, há herdeiros, pois existe um diálogo construtivo entre o Cinema Novo e esses novos movimentos. É uma nova aposta política no palco da memória do CPC da UNE e do Cinema Novo, com um uso *atualizador* da memória, articulando sentidos passados e presentes em prol da disputa política, sempre incerta e urgente, pelo futuro.

Outro pêndulo complexo desse processo ocorre no discurso dos cineastas envolvidos nesse processo. Em suas entrevistas e textos, ora eles afirmam contribuir com o enriquecimento da visão

³⁶² A favela desce o morro. (Entrevista com Cacá Diegues). **Veja Online**. 7 ago. 2009.

³⁶³ DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). **5x favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2010, p. 32.

sobre as favelas, agora vistas por “nós mesmos”, num movimento que reclama certa *autenticidade* e *autoridade* sobre o assunto; ora esquivam-se da identidade da favela, ao defenderem um cinema de temas universais, não restrito ao tema da favela, como afirma Cadu Barcelos:

“Não é só mais um filme. As pessoas estão esperando. O cinema, a imprensa, as pessoas estão esperando uma coisa nova. É como o filme (*Cinco vezes favela*) do Cacá Diegues, na década de 60. Aqui pode ser um marco, pode ser um ponto. É uma responsabilidade. Não podemos nos prender a ela e ficar fechado num quadrado: ‘a gente tem que fazer isso, porque o pessoal está esperando isso’. Não, temos liberdade para fazer o que quisermos. É uma coisa que a Luciana [Bezerra, diretora de um dos episódios] falou, temos que tomar cuidado com isso: agora, é um filme de favela. Então, as pessoas esperam uma coisa. Mas não é um cinema de favela, é um cinema. Não é um cinema de periferia, é cinema. Se a gente está com a câmera na mão e tremer a câmera, vão falar: ‘ah, é o cara da favela, está aprendendo a fazer cinema ainda’. Se o cara da Zona Sul fizer isso, é estética.”³⁶⁴

Há nessas diferenças um jogo ideológico que requisita a *autoridade* e a diferença em relação ao mercado cinematográfico convencional e à temática das favelas, pois necessita dessa distinção para se colocar, como o próprio título do filme atesta. Porém, a alcunha da favela tem o outro lado, negativo, pois ao se colocarem como autênticos cineastas de favelas, correm o risco de adentrarem o mercado cinematográfico como cineastas super-especializados, reféns de seu nicho de atuação (os *favela movie*), e não como cineastas “integrais”, passíveis de trabalhar qualquer temática. A produção do filme *5x UPP*, com os mesmos diretores do filme *5x favela, agora por nós mesmos*, demonstra essa tendência.³⁶⁵ No fundo, a aposta de marketing do filme – o “agora por nós mesmos” – lança esses cineastas das favelas em um redemoinho de paradoxos, exigindo muita perspicácia para que a empreitada dê frutos políticos e culturais, apesar da armadilha de marketing da *autoridade* e da *autenticidade*, que lança sobre eles algumas tarefas complicadas: em primeiro lugar, uma representatividade que eles não têm e não precisam ter, como porta-vozes das periferias e favelas; em segundo, uma responsabilidade sobre o tema, que, no fundo, é de todos os habitantes das cidades e não só dos moradores das favelas, não sendo um assunto de favela, mas um assunto de toda a sociedade.

É importante frisar que durante as oficinas, o projeto se chamava *5x favela, agora por eles mesmos*. Durante as oficinas, o nome foi alterado por iniciativa de Cacá Diegues, como afirma Manaíra Carneiro:

“Foi uma atitude do Cacá mesmo. A gente não teve participação. Porque ‘por eles mesmos’ é uma visão de fora, para eles. ‘Nós mesmos’ é a gente que está fazendo, não eles que estão vendo a gente fazer. ‘Por eles mesmos’ é meio que uma visão deles nos vendo fazer. [...] Por nós mesmos é a gente que estava falando, é a nossa voz. Porque o projeto é do Cacá. É ele que trouxe a proposta. A coordenação geral

³⁶⁴ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³⁶⁵ Comunidade do Alemão recebe Cacá Diegues para filmagens de “5 x UPP”. **Carlos Diegues** (Site Oficial). Documentários sobre as UPPs são produzidos por Cacá Diegues e a Luz Mágica. **Carlos Diegues** (Site Oficial). Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br> Acesso: 5/04/2011.

é dele. A ideia inicial é dele, só os roteiros que não. Temos total liberdade em tudo. Ele propõe coisas no roteiro, nós propomos outras coisas, estamos sempre argumentando.”³⁶⁶

Na fala de Manaíra, permanece a tensão entre o nós e o eles. De um lado, ela reconhece que a iniciativa foi dele, tanto do projeto quanto da mudança do nome. De outro, ela garante que a iniciativa e a liberdade das entidades estão preservadas. O que permanece, nas entrelinhas, é a ambiguidade inerente ao projeto, algo que desmonta a ideia do “agora por nós mesmos” como um gesto de *autenticidade*. A terceira pessoa do plural abria uma importante brecha para se questionar o “assalto ao sistema” concebido por Cacá Diegues. O título mantinha a externalidade, afinal, trata-se de um projeto concebido e produzido por membros do mercado cinematográfico estabelecido em uma parceria – esta sim inédita – com entidades atuantes nas favelas. A diferença em relação aos outros filmes residiria na seleção da equipe e no processo de criação de roteiros, argumentos e execução dos episódios. Nessa perspectiva, o primeiro título mantinha certa coerência ao integrar em seu sentido uma via de mão dupla, resguardando a ambiguidade da empreitada, isto é, destacando o esforço de uma parcela do *main-stream* do cinema nacional em estabelecer uma parceria com essas instituições atuantes em projetos ligados ao audiovisual nas favelas cariocas. Contudo, em termos de marketing, o título antigo abriria brechas e retiraria o foco sobre as entidades.

De certa maneira, a incômoda distância entre elite e povo, sobretudo em termos de uma desigual apropriação dos meios de produção e do poder de narrar na linguagem audiovisual, criticada em relação ao filme do CPC da UNE, repete-se. E a questão, de fato, crucial parece ser: será que a distância não se repete por que, de fato, o mercado cinematográfico permanece pouco alterado desde a década de 60, no que tange à sua concentração? Uma história da presença das classes populares no cinema brasileiro não seria composta pela sua entrada nos postos de atores, nas temáticas e problemáticas da vida popular (na década de 50 e 60), passando, na atualidade, à participação das classes populares como técnicos de cinema e membros assalariados da equipe de produção (sejam diretores, assistentes, fotógrafos etc.), mas nunca como donos de produtora ou como diretores-autores-produtores? As experiências mais próximas de um cinema popular no Brasil não estariam sempre relegadas a não participar desse mercado convencional, a não ser em momentos de exceção como em 1962 e 2010? Certamente há, no filme, uma notável e interessante ascensão de membros das classes populares aos cargos mais especializados do mercado cinematográfico. Contudo não há, pelos menos por enquanto, uma mudança na concentração do poder sobre os grandes editais e nem na lógica de mercado.

A questão central, no entanto, não é semântica, mas social e política: não existe, de fato, em

³⁶⁶ Entrevista de Wagner Novais e Manaíra Carneiro a Thiago de Faria e Silva em 29 mai. 2009. Local: Luz Mágica.

termos de acesso ao mercado audiovisual, um “nós” e um “eles”? Ao trocar o nome para “agora por nós mesmos”, a produtora Luz Mágica procurou obliterar a presença desse “nós” oculto (mas decisivo) do título anterior. Com o título alterado, deu-se a falsa impressão de que as instituições haviam “tomado de assalto” o mercado cinematográfico, realizando um longa “por eles mesmos”. Embora seja uma parceria, na qual as entidades atuaram ativamente e fizeram a diferença, não se pode negar que a iniciativa e o controle final sobre o projeto sempre foi, desde seu início, da produtora Luz Mágica e seus proprietários Cacá Diegues e Renata Magalhães, instalando assim uma tensão entre produção e direção que não ocorreu nos filmes anteriores da produtora, pois a produção e a direção de Diegues se confundiam em sua figura de autor, produtor e diretor dos seus filmes.

Em um debate com os diretores, que consta no documentário sobre o filme, é interessante perceber essa tensão emergir. Cacá Diegues irrita-se profundamente com um comentário da diretora Luciana Bezerra sobre a possibilidade de ter se ausentado em um dos dias de filmagem de seu episódio. Seu comentário deixava entrever o maior poder da produção em relação à direção. Ela diz:

“Eu, às vezes fico pensando, se eu gritasse muito, se eu tivesse uma crise ou se eu não tivesse ido filmar naquele sábado, chovendo, a Teresa [produtora executiva] iria falar assim: ‘então tá bom, cancela esse dia de hoje’. Eu tive essa ideia, tá? Eu vou ficar em casa, fingir que eu tive um surto e eu não vou aparecer. Porra nenhuma, vão botar alguém lá em vão filmar as cenas, já está tudo escrito mesmo, tá tudo decupado. E vão fazer que nem em Hollywood, o diretor não apareceu, ele está trancado numa salinha, filma aí todo mundo e faz esse negócio.”³⁶⁷

Diegues, extremamente irritado, responde:

“Isso jamais aconteceria num filme em que eu estou ligado. Você fazer o filme sem o diretor presente. O que você disse aí é um absurdo inaceitável, é a única coisa de tudo que vocês disseram que eu considero uma ofensa pessoal. Porque isso aí jamais aconteceria num filme que eu estou ligado: fazer um filme com o diretor trancado em casa [...] Você não entendeu nada sobre mim, nem sobre esta casa. Nada sobre a tradição do cinema brasileiro de 50 anos, o cinema moderno brasileiro, que impôs isso na história da cultura brasileira, ou seja, o diretor é o dono do filme. Isso foi imposto por nós, a partir de 1960 quando nós começamos a fazer os nossos filmes. E por isso nós nos tornamos produtores dos nossos próprios filmes. Não quero ninguém mandando em mim no set de filmagem.”³⁶⁸

A irritação de Diegues atesta o descompasso entre a experiência do Cinema-Novo, da qual ele se coloca como representante, e a nova situação, na qual ele é o produtor que efetivamente tem o poder final sobre o filme. Ao contrário de ser uma reação pontual aos comentários da diretora, é a

³⁶⁷ Documentário inserido nos Extras do DVD: **5x favela, agora pór nós mesmos** (2010). Produção: Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães. Estúdio: Luz Mágica Produções / Globo Filmes / Videofilmes / Quanta / TeleImage. Distribuidora: Sony Pictures Entertainment / RioFilme. Direção: Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaíra Carneiro. Roteiro: Rafael Dragaud (coordenação), José Antônio Silva, Vilson Almeida de Oliveira, Rodrigo Cardozo, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra. Música: Guto Graça Mello. Fotografia: Alexandre Ramos. Direção de arte: Pedro Paulo de Souza e Rafael Cabeça. Figurino: Inês Salgado. Edição: Quito Ribeiro.

³⁶⁸ Idem.

expressão de desconforto em relação ao paradoxo vivenciado: é a primeira vez em sua carreira que ele se restringe à posição de produtor, separando-se da direção, algo que quebra um dos pilares do cinema de autor instituído pelo Cinema Novo, marcado pela simbiose entre a criação do diretor e a produção, condição fundamental para uma atuação de maior independência dentro do mercado. O que se destaca é, dentre as peculiaridades do filme, uma mudança no modo de produção típico do Cinema Novo, o que não põe em dúvida a boa relação entre a produtora e a equipe, como afirma Wagner Novais, um dos diretores do episódio “Fonte de Renda”:

“Ele [Cacá Diegues] dá maior liberdade. O projeto é dele, mas a direção é nossa. É uma parceria. Ele não impõe, ele sugere. Tal ator é legal. E falamos: ‘Não, tal ator não é legal, não gostamos’. Mas não é uma birra. É uma conversa, um momento de criação. Ele vai propor e nós vamos discordar, se houver necessidade.”³⁶⁹

Contudo, isso não apaga o ineditismo e a audácia do projeto na condução de uma parceria bastante interessante. Ainda sim, esse ineditismo deve ser visto com ressalvas, pois o filme é a expressão de uma parceria entre um “nós” não pertencente à favela – integrado à lógica do mercado cinematográfico, com presença estabelecida no mercado audiovisual desde a década de 60, com trânsito com investidores etc. – e um “eles” – pertencente à favela, com perspectivas inovadoras, mas também ligado ao mercado e ao Estado por outras vias (editais e patrocínios do setor cultural).

Essas complexas relações trouxeram muitas ideias pré-concebidas, formuladas antes mesmo do lançamento filme³⁷⁰. O mercado, a imprensa, os festivais e todo o arcabouço montado em torno da indústria do cinema nacional apostaram no filme como uma renovação de um já desgastado, porém lucrativo, nicho cinematográfico dos *favela movies*. A conclusão do projeto também representou uma importante vitória das posturas políticas associadas ao *empreendedorismo social* e à *identidade da favela*. No capítulo seguinte, procuraremos discutir as tensões aqui apresentadas sob a luz da análise dos episódios e da recepção do filme.

³⁶⁹ Entrevista de Wagner Novais e Manaíra Carneiro a Thiago de Faria e Silva em 29 mai. 2009. Local: Luz Mágica.

³⁷⁰ PENNAFORT, Roberta. Cinco episódios lançam novo olhar para as favelas. **Estado de S. Paulo**, 18 set.2009. ARAÚJO, Cecília. O cinema da favela desce o morro. (Entrevista com Cacá Diegues) **Veja On-line**. 7 ago.2009. Jovens do Rio fazem filme inspirado em *Cinco vezes favela*. **Folha de S. Paulo**. 27 jul. 2009. SOARES, Marcelo. Cineasta paraibana fala sobre filme inédito em favelas cariocas. (Entrevista com Manaíra Carneiro). **Janela Cultural**, 13 jul. 2009. Novo *Cinco vezes favela* forma 230 alunos em cinema. **O Globo**. 25 mai. 2009. As filmagens de *Cinco vezes favela 2 - Agora por eles mesmos* começam em maio. **O Globo**. 13 dez. 2007. Cacá Diegues anuncia novo projeto *Cinco vezes favela* com moradores dos morros. **O Globo**. 24 abr. 2007. Cacá Diegues quer nova versão de *Cinco vezes favela*. **Estado de S. Paulo**, 2 fev. 2007. Cacá Diegues anuncia a refilmagem de *5 vezes favela*. **Estado de S. Paulo**. 28 set. 2006.

Capítulo 4. 5x favela, agora por nós mesmos

Nasceu pobre, nasceu gente
Nessa guerrilha é só mais um sobrevivente
Tá no gueto, tá na pista
É vilão no asfalto, mas no morro é artista
Vem comigo, tá na chuva é pra se molhar
Se tá no alto, deixa voar
A lei da selva é cruel para quem não sabe jogar
Traga luz que reluz, o mundo ao meu redor
Pra comunidade ter uma passagem de ano melhor
O sonho que não morre, tá na vida, tá no corre
Nível superior, vai deixar a coroa feliz
Ter orgulho daquele moleque é o que sempre se quis
Por um triz, a vida pode ganhar nova direção
Tem que ficar esperto que de perto até o certo é vilão
Como um concerto para violino
Ter esperança no olhar de vários meninos
De meninas, nas esquinas
Personagem com alta frequência em várias chacinhas
Filme repetido, morador tratado como bandido
É sem valor a vida, o remetente coloca o endereço
do inocente na bala perdida
Arroz com feijão, na mesa o café
O sonho de mudança que mantém de pé
Guerra de facção, marido e mulher
No beco esperando, só para ver qual é
Cinco vezes, vezes cinco
A pipa tá no alto para enfeitar o céu
Vezeis cinco, cinco vezes
Corrupção de verme deixa o morro mais cruel
Cinco vezes, vezes cinco
Se a pista tá no arrego no sossego não tá limpo
Cinco vezes, vezes cinco
Quando a luz chegar irá deixar o gueto lindo
Fazer a escolha errada custa caro,
pode ser tarde para tentar mudar
respeito pelo outro é caso raro
tem que ser livre para deixar voar
no batuque dos tambores, celebrar as cores
e deixar mais bonito esse lugar
felicidade vai chegar, tirando a tristeza do olhar
vamos lá, nação carente, o convívio no miolo é chapa quente
junto na corrente para que a luz se acenda
entre o certo e o errado, pela fonte de renda
sem merenda vira lenda, ainda dá para sonhar
mas se as portas não se abrem, o Monstro pode acordar
e decidir atravessar a ponte, o indivíduo está sem renda
em busca da fonte, vai deixar de ser ferida social
mais um número na estatística do mundo surreal³⁷¹

Figura 20 Quatro fotografias das filmagens do filme *5x favela, agora por nós mesmos*.

³⁷¹ *5x favela*, composição de MV Bill e AfroReggae para a trilha sonora do filme *5x favela, agora por nós mesmos*.

4.1. Fonte de Renda: assimetrias compartilhadas

Introduzindo a discussão do filme em si, o que primeiro chama a atenção é a estruturação visual do filme de episódios. Enquanto o primeiro *Cinco vezes favela* apropriou-se das gravuras como inspiração para a abertura dos episódios, em *5x favela, agora por nós mesmos* foi a arte do grafite³⁷² a escolhida para inspirar a entrada no universo da vida nas favelas³⁷³. Como discutido anteriormente, estamos diante de duas historicidades do longo processo de invenção da cultura popular e da vida nas favelas, vistas na perspectiva da diferença e do diálogo. Não se trata de dizer que a gravura não era o autêntico popular, em oposição ao grafite de “agora por nós mesmos”. Entretanto, a gravura nos remetia ao diálogo com um popular que buscava regatar a prática da xilogravura no sertão brasileiro. No caso do grafite, a busca é por uma arte visual popular e urbana. Apontados para o sertão ou para os muros da cidade, os dois filmes demonstram um interesse contínuo pela arte visual popular, o que já demarca um dos pontos de diálogo.

Figura 21 Diferentes letreiros de apresentação dos dois filmes, ambos sob diferentes diálogos com a cultura visual popular.

³⁷² Os grafites da abertura são dos artistas Marcelus Viana, Adriano D’aguilar, Juarez Escosteguy, Bruno “BR” Bogossian, Gabriel Kempers, Maria Ilka Azêdo.

³⁷³ Os movimentos sociais em audiovisual nas favelas dialogam frequentemente com a arte do grafite. Um dos grupos que mais sistematicamente faz isso é o Graffiti com Pipoca (de São Paulo), que se utiliza da paisagem urbana e do grafite para construir animações.

É importante lembrar que o popular se define justamente na contramão da ideia de *propriedade* e *autenticidade*. Assim, o grafite e todas as diversas linguagens artísticas articuladas ao audiovisual não encontram valor numa suposta autenticidade advinda da origem social dos autores. Se a origem social não pode ser desprezada, pois destaca um ponto de vista, por outro lado, ela não se diferencia pela *autenticidade* maior ou menor, e sim por outros elementos – notadamente, políticos, sociais, culturais – que ultrapassam a mera questão da *autenticidade*.

É nesse caminho que podemos entender o filme *5x favela, agora por nós mesmos* como uma manifestação artística das tensões sociais entre favela e asfalto, expondo não a *verdade* sobre a favela ou sobre as classes populares em geral, mas discutindo as implicações desse encontro na opinião pública, no mercado, nas instituições públicas e privadas etc. Como afirmou Jeferson De, diretor do filme *Bróder*: “A gente começou a década com *Cidade de Deus*, e os negros que estavam lá, na frente das câmeras, passaram para trás”³⁷⁴. Essa passagem, ainda pouco frequente, não teve origem em uma mudança estrutural no mercado cinematográfico, como já se argumentou anteriormente, porém se iniciou um diálogo, pela via do cinema, que diz respeito às relações favela-asfalto e, portanto, interessa a toda a sociedade, pois põe em questão a cidade e o mundo a partir de uma de suas amarrações mais frágeis e reveladoras: a favela.

Em “Fonte de renda”, essa discussão é tematizada pela permanência estudantil. Maicon é um recém ingresso na Universidade, e encontra enorme dificuldade para custear seus estudos. Sua mãe, Mariete, é a chefe de família, algo cada vez mais recorrente no Brasil contemporâneo³⁷⁵ e com forte ocorrência nas favelas.

Para Maicon, o vestibular não será o maior obstáculo. Na primeira sequência do episódio, ele encontra o seu nome na lista dos aprovados e sai em disparada para a casa. Ao chegar, comemora com seu irmão mais novo e com a mãe. Mariete, apesar de contente, não deixa de transparecer a dúvida: será que vamos conseguir mantê-lo estudando? Os filhos, ainda tragados pela euforia, garantem que sim. Maicon pergunta para o irmão mais novo o que ele é. O garoto diz: “sinistro”.

Maicon trabalha em uma pequena padaria e já nos primeiros dias de aula precisa recorrer a um adiantamento para custear as passagens e as xérox, despesas necessárias para a realização do seu curso de direito.³⁷⁶ Desde o filme do CPC da UNE, muita coisa mudou. Na década de 60, o foco do “Auto dos 99%” era a questão do acesso à universidade, ainda reduzida a algumas centenas de milhares de estudantes. Agora, embora ainda muito se tenha a ampliar, a inquietação dos novos movimentos sociais em audiovisual já passa a ser a permanência na universidade e, sobretudo, a

³⁷⁴ ZANIN, Luiz. Paulínia consagrada a diversidade. **O Estado de S. Paulo**. 24 jul. 2010.

³⁷⁵ Número de mulheres 'chefes' de família cresce 79%, diz IBGE. **O Globo**. 28 set. 2007.

³⁷⁶ Embora não explicitado, há indícios de que o curso seja em uma faculdade pública e gratuita, pois não há referência ao pagamento de mensalidade. As enormes dificuldades são restritas ao custeio.

complexa relação entre as diferentes classes sociais dentro dessa instituição, seja pública ou privada, cada vez mais, ampliada e acessada pelas classes populares. Isto fica claro desde o início do filme quando a corrida do protagonista é recortada por imagens da sua formatura. Já se sabe: ele irá se formar. Todo o interesse da narrativa centra-se no processo. Resta saber como ele irá se tornar um advogado e, portanto, um “doutor”, título até hoje marcado na memória social com uma distinção que remonta ao nosso passado patrimonialista, como analisou Raimundo Faoro³⁷⁷.

Em contraste com o primeiro episódio do filme *Cinco vezes favela* do CPC da UNE, tem-se uma diferenciação da estrutura familiar abordada. Na década de 60, a desintegração da figura paterna, indo do desemprego à cadeia, central em “Um favelado”, contrasta, em “Fonte de renda”, com as dificuldades da figura materna como arrimo de família. Embora a família, como unidade socioeconômica, esteja em xeque nos dois episódios, é notável que a trajetória de João seja fatalista, com a sua prisão e a exclusão completa, enquanto a trajetória de Maicon seja otimista, porém cheia de dificuldades. Nesse aspecto, há, de um lado, uma aposta do CPC da UNE, e toda uma geração de cineastas, o que incluiria também o Cinema Novo, no poder do cinema como um meio de expressar desejos de uma transformação radical na sociedade. De outro, torna-se importante o acirramento do ambiente político-ideológico no pré-64.

Essa diferenciação entre as trajetórias dos personagens evidencia, de certa forma, as proposições de sociedade de cada um dos filmes. No filme do CPC da UNE, perpassava a ideia de que um Brasil sem trajetórias como a de João fosse possível em curto prazo. No filme dos integrantes da Cidadela, vê-se uma problematização da lenta (e ainda pequena) chegada das classes populares à universidade. É uma chegada que impõe tensões, mas sem uma revolução. O acesso a esse novo patamar social é uma liberdade a ser conquistada ou perdida diariamente. O cinema passa a ser instrumento de reflexão sobre a luta e as inquietações de um presente sem um futuro assegurado ou bem definido, como parecia ser o futuro para muitos movimentos sociais na década de 60. Nesse caminho às cegas, Maicon flertará, ao mesmo tempo, com o tráfico de drogas e com o diploma universitário.

Já atrasado em seu primeiro dia de aula, ele encontrará uma turma repleta de alunos com melhores condições de vida. Seu principal interlocutor será Eduardo, um típico representante da tradição de um bacharelismo bastante presente no Rio de Janeiro desde o Império. Isso fica claro na sua apresentação, quando afirma que o pai, o avô e o bisavô eram advogados. Ambos serão elevados a símbolos opostos de uma “cidade partida” entre a favela e o asfalto, para nos referirmos a uma expressão de Zuenir Ventura citada por Cacá Diegues:

³⁷⁷ FAORO, Raimundo. **Os donos do poder**: formação do pensamento político brasileiro. São Paulo, Globo, 2001.

“O abismo entre a favela e o resto da sociedade, a famosa cidade partida, a feliz expressão criada por Zuenir Ventura, vai assim se alargando, na medida em que um lado, cada vez mais, conhece menos o outro e se relaciona com ele do jeito que o estereótipo o orienta. Nesses gigantescos guetos proletários, onde uma pequena classe média, surgida nas duas últimas décadas, começa a crescer e a se organizar em busca de uma identidade, uma produção cultural nova e viçosa está florescendo sem que o resto do país se dê muito conta, embora já esteja contagiado por ela na música, na linguagem e nos costumes. E essa é uma cultura que não é apenas do gueto, mas também de nosso tempo, estamos onde bem estivermos.”³⁷⁸

Essa diferenciação, bastante explorada no cinema desde a década de 50, tem agora um novo ingrediente. As assimetrias sociais e econômicas somam-se à partilha do mesmo lugar institucional: o ensino superior. Há um ponto de igualdade, ainda que frágil. E sob a fragilidade desse novo espaço de partilha, velhas assimetrias surgirão. Maicon permanecerá excluído das festas da faculdade por não ter dinheiro para o transporte ou para comprar convites ou bebidas. Também nunca conseguirá carona, pois ele e os colegas acessam partes opostas da mesma cidade. As assimetrias rapidamente são levadas ao limite no dia em que Maicon não vai à aula por não ter dinheiro para pagar o transporte. Sua mãe assume a condição de chefe familiar e pensa em recorrer a um empréstimo com agiotas. O estudante, em um beco sem saída, acaba cedendo às encomendas de drogas feitas por Eduardo.

Figura 22 Série de planos rápidos constroi o envolvimento de Maicon com o tráfico.

³⁷⁸ DIEGUES, Carlos. Uma ponte sobre a cidade partida. In: DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). **5x favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro, Cobogó, 2010.

A relação parece não se modificar. A sua inserção nesse novo espaço institucional está sempre cerceada ou ameaçada. Rapidamente, com uma série de planos rápidos de mãos trocando as drogas, seguidas de um plano de despedida de seu trabalho na padaria, Maicon se torna um traficante universitário e consegue não só se manter na instituição em igualdade, como também revoluciona a sua estrutura familiar, passando a ser o chefe da família, algo simbolizado na cena em que quita uma conta em atraso e a entrega a sua mãe.

O tráfico adquire tratamento renovado sob os olhares desses novos cineastas, ampliando a memorização existente e diversificando os elementos de debate. Com *5x favela, agora por nós mesmos* o tráfico passou a ser analisado por novos grupos sociais, a partir de um ponto de vista diferente do adotado pela ampla maioria de cineastas oriundos das classes altas. Esse novo ponto de vista passa a ver o tráfico com menos alarmismo, vendo-o como um problema cotidiano, muito próximo, ligado ao subemprego alimentado por uma sociedade recordista em desigualdade, e não como um caso de origem distante, a ser tratado pela polícia, pela segurança pública ou em termos de culpabilidade. Essa postura advém, em grande parte, da vivência desses cineastas com a questão em seu dia a dia, como afirma Cadu Barcelos, diretor do episódio “Deixa voar”:

“[...] a gente não faz crítica ao tráfico. O tráfico mesmo tem noção. O traficante tem um primo, que estuda e ele acha que é inteligente. Se o primo dele entrar na boca, esse cara, que é traficante, vai falar para o primo: ‘tá maluco, vai virar bandido, não, tu vai estudar’. Então, como é que o cara, que é bandido, vai proibir o outro de ser bandido, se ele é? Se ele acha que é errado, por que que ele está? É um universo meio complexo, é difícil de entender isso. Eu moro numa rua. Eu fui criado com 50 pessoas na minha infância. Hoje, uns 5 ou 6 são traficantes. Continuam sendo meus amigos, as mesmas pessoas de antes, continuam sendo moleques inteligentes. Foi opção. Não adianta dizer que é criação, não adianta dizer que foi aliciado, são *n* motivos. O cara pode ir porque ele tem necessidade social de se incluir num grupo, porque ele tem necessidade financeira ou simplesmente porque ele tem vontade mesmo. Não adianta, porque é uma coisa difícil de explicar. A relação com isso é de total liberdade.”³⁷⁹

Tropa de elite (2007), ao tentar renovar a visão corrente sobre o tráfico, terminou por culpar o consumidor de classe média como o grande vilão:

“Coerentemente, o cenário de *Tropa de elite* é de guerra, terra arrasada, gente com medo, violência e só. E a guerra é radicalmente reduzida ao cenário municipal carioca, ou, ainda menos, às suas subdivisões em espaços de tráfico: morros, guetos higienizados de classe média. [...] Culpabilizando os traficantes e consumidores de classe média por esse caos, o filme opta por uma explicação fácil e autoculposa (é nossa – do diretor e do público - classe...), que evita enfrentar aqueles grandes poderes nas empresas, no Estado.”³⁸⁰

O episódio tem um interessante diálogo com o filme de Padilha, ao recolocar o problema do

³⁷⁹ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

³⁸⁰ SILVA, Marcos. **Sem revolução – o retorno da classe média**. Trabalho apresentado no Encontro da ANPUH, Fortaleza, 2009.

tráfico e do consumo também dentro da universidade, porém sob outra abordagem, sensivelmente distinta. No filme de Padilha, os bancos universitários são palco de um embate declarado entre um soldado do BOPE e os consumidores de drogas universitários. Na narrativa de *Tropa de elite*, um personagem como Maicon não está na universidade, mas na favela, pronto para ser alvo da polícia ou fornecedor do ambiente universitário, permanecendo assim, invariavelmente, fora do primeiro plano da narrativa. A discussão central, que domina o diálogo narrativo filme-espectador, discute a favela como dado passivo, e não como personagem ativo das relações sociais. Em “Fonte de renda”, a favela entra no primeiro plano da discussão para instaurar um diálogo entre jovens de classes sociais diferentes, mas da mesma idade e mesma escolaridade, vivendo até o limite as implicações da relação asfalto-favela. Não por acaso, em “Fonte de renda”, a repressão assume um lugar secundário na narrativa fílmica, algo oposto ao que ocorre no filme de Padilha. Em que implica essa alternância de foco narrativo? Para Padilha, a saída passa pela repressão policial, seja ela corrupta ou não. Para os jovens da Cidadela, a saída, ainda que muito difícil e distante, passa por essa discussão, ainda latente, entre os cidadãos da favela e do asfalto em busca de pontes para o abismo da cidade partida e suas assimetrias cotidianas.

Ao lado da culpabilização do consumidor, o filme *Tropa de elite* ainda provocou as ONGs atuantes nas favelas, ao construir uma ONG absolutamente subserviente ao tráfico. Porém, se acompanharmos mais detidamente os projetos e ações de entidades como o AfroReggae veremos que há instituições, como as participantes do filme, preocupadas em apontar caminhos distintos ao trilhado pelo tráfico de drogas, sem apelar para maniqueísmos. Os episódios “Fonte de renda”, “Concerto para violino” e “Deixa voar” pautam diferentes visões do tráfico, ligadas aos aspectos do cotidiano, apresentando relações difusas, ainda pouco exploradas por nossa memória audiovisual do tráfico, majoritariamente orientada segundo a lógica de uma guerra entre bons e maus, na qual o personagem policial alimenta o apreço pelo gênero de ação, ao mesmo tempo que promove o medo em relação a um *outro*, desconhecido e generalizado para toda e qualquer menção à favela.

No episódio dirigido por Manaíra Carneiro e Wavá Novais, Maicon tem plena consciência da armadilha e sabe que, para se superar as assimetrias, não há outra saída senão jogar com elas. Por isso, ele procura utilizar o dinheiro ganho no tráfico em prol de sua liberdade de estudar, antes privada pela exclusão do mercado. Em uma sequência rodada na sala de aula, ele é o único a responder uma questão jurídica levantada pela professora. Eduardo não hesita em, logo em seguida, escolher Maicon para um trabalho em dupla, sem perguntar se o colega estaria de acordo. O momento jocoso explicita uma relação de dependência, e também de proximidade, entre os dois. Apesar de todas as assimetrias, e da mútua dependência entre fornecedor e consumidor de drogas, eles se tornam amigos. Assim, irão comentar e discutir suas diferenças em diversos momentos do filme, sempre sob a marca de um humor muito próximo da tragédia.

O recurso do humor produz, ao mesmo tempo, ironia e esperança. A formação arbitrária da dupla de trabalho é, simultaneamente, reafirmação da exploração sobre Maicon e o reconhecimento das suas virtudes e habilidades, em suma, da sua superioridade intelectual em um ambiente institucional partilhado sem as mesmas condições sociais. Em outra situação de riso, ele conta a Eduardo e a Sofia, uma colega de classe de ambos, que não conseguiu trazer a droga, pois a favela estava repleta de policiais. Eduardo ridiculariza o seu medo e eles iniciam um diálogo emblemático:

Eduardo: Tem medo de polícia? Tá na favela cara.

Maicon: Você não tem medo? Se tivesse cheio de polícia aqui, você com parada no bolso, você iria ficar amarradão? Você é fodão? Você é o cara? Aí Sofia...

Eduardo: É diferente.

Maicon: Você já jogou bola na rua cara? Tu não teve infância.

Edu: Eu não jogava bola na rua? Eu fui campeão de torneio de escola bilíngue e o cacete.

Maicon: Meu irmão tem quatros anos de idade. Meu irmão joga. Você sabe o que é um peão? Sabe joga bola de gude? Meu irmão joga, você não joga.

Eduardo: Mas seu irmão não tinha Playstation.

Maicon: Você não tem anticorpos, sua mãe ficava bolada, você sair na rua e ficar doente, com gripe.

Eduardo: Você vai agora tirar onda de fudido? Você acha que ser fudido é tirar onda? Não, porque eu sou muito mais fudido que tu. Parabéns. Ganhou um prêmio, cara mais fudido da faculdade. Porra, prêmio troféu mendigão. Ganhou um cobertor furado e um dread.

Maicon: Vai começar a chorar não, né? Não chora não.

Nesse diálogo, ambos se ofendem jocosamente. As diferenças e as acusações são as mesmas de outros filmes em que a diferença fica explícita por meio da violência. O novo no episódio, tanto em termos narrativos quanto em termos de proposta de mundo, é a abertura de um diálogo franco em um espaço institucional comum, onde ambos têm os mesmos direitos, embora possuam condições distintas para acessá-lo.

Curiosamente, os diretores declararam, em entrevista, a identificação que possuem com o personagem Maicon, pois vivem, no dia a dia, esse dilema nas suas universidades, como explica Manaíra Carneiro:

“Não fui eu quem escolheu a temática, apesar de me identificar bastante com ela. O argumento do roteiro saiu da oficina de roteiro feita lá na Cidadela. Esse tema é bem contemporâneo, hoje temos muitos jovens pobres e negros ingressando em universidades, por isso é relevante, além de ser bem parecido com a minha realidade e com a do Wagner que vai dirigir junto comigo, nós dois passamos para uma universidade, eu tô na Universidade Federal Fluminense e ele na Estácio. Há cenas no episódio que tiramos do nosso dia a dia mesmo.”³⁸¹

Outro diretor do filme, Cadu Barcelos, também comentou, em entrevista, identificar-se com o problema apontado pelo episódio:

“TF: Você está estudando lá na Escola de Cinema Darcy Ribeiro?

³⁸¹ SOARES, Marcelo. Cineasta paraibana fala sobre filme inédito em favelas cariocas. (Entrevista com Manaíra Carneiro) **Janela Cultural**, 13 jul. 2009.

CB: Eu estava, mas eu tranquei. Até antes do filme, eu estava trabalhando, fazendo faculdade. Continuava ligado ao Observatório de favelas. Era muita coisa na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, porque eu sei que posso voltar.

TF: Mas você não pagava?

CB: Não, mas tem xérox, passagem, alimentação. É como passar numa faculdade e ter que se virar lá, como no episódio de 'Fonte de Renda'."

Assim, eles exploraram as sutilezas de um conflito não declarado, muito mais numeroso que as cenas de violência explícita, sempre mais lembradas por um cinema comercial dominado por um pavor de classe média, que, como sugeriu Marcos Silva³⁸², parece substituir o ímpeto revolucionário de classe média do cinema dos anos 60, identificado por Jean-Claude Bernardet.

Do diálogo provocador entre Maicon e Eduardo e de seu desdobramento sairá a conclusão do episódio. A conversa entre os três é interrompida por um telefonema. Maicon sai em disparada, sem se despedir. Eduardo acha que foi pesado demais e teme perder o amigo. Sofia o acalma e diz acreditar em outro motivo para a saída repentina. Cria-se a expectativa de um desfecho trágico.

Seria fácil supor que a polícia havia descoberto a droga e que o sonho de Maicon na universidade terminaria em tragédia e, no fim das contas, na prisão, assim como terminou a trajetória de João em "Um favelado". O espectador tem suas expectativas frustradas quando Maicon chega ao hospital com pressa. Na verdade, seu irmão mais novo descobriu a droga, experimentou e teve uma overdose. O irmão se salva, mas Maicon é duramente ofendido pelo médico e pelo seu padrinho (interpretado por Hugo Carvana), que sabe das suas ligações com a venda de drogas e bate nele, como se fosse seu pai. Ele apanha resignado, quase concordando com o castigo. Seu padrinho e sua mãe só não sabiam que aquela era a última droga repassada por Maicon, pois o próprio Eduardo havia conseguido um estágio para ele no escritório de seu pai. A partir daí, ele teria como arcar com seus estudos, pois passaria a um novo patamar no mercado de trabalho.

O desfecho feliz, com a sua formatura e a conquista do emprego, constitui-se em uma importante conclusão estético-política desse novo cinema de transformação e tensão social, porém sem perspectiva de revolução. No fim, foi Maicon quem soube, com astúcia, utilizar-se das assimetrias sociais para ocupar um espaço institucional que lhe era vedado, conseguindo atingir um novo patamar no mercado de trabalho. O episódio poderia ser considerado um épico do recente projeto de Brasil, de ascensão não revolucionária para a classe C, da qual Maicon seria um herói problemático, um símbolo de uma ascensão cheia de tensões e percalços, porém sem se tornar um salvador, como se acreditavam os personagens Zé da Cachorra, Antônio das Mortes ou o marinheiro Ronny, todos projetados para um Brasil derrotado pelo Golpe de 64.

Da relação entre Maicon e Eduardo, ambos saem modificados, e é nesse diálogo transformador que reside a força política da narrativa. Há uma parcela considerável das elites e das

³⁸² SILVA, Marcos. **Sem revolução – o retorno da classe média**". Trabalho apresentado no Encontro da ANPUH, Fortaleza, 2009.

classes médias do asfalto que necessita aprender a viver sob um espaço público cada vez mais diversificado e carregado de conflitos. Do outro lado, o episódio também não deixa de destacar a trajetória de Maicon como uma exceção, por se tratar de uma conquista individual e determinada por suas habilidades. Ao espectador insatisfeito com a ascensão social sob o flerte com o crime, o episódio lança uma provocação: quando teremos, então, uma sociedade que dê condições para se acessar os direitos fundamentais à educação, à saúde, ao emprego etc.? A caracterização de Maicon como herói é uma esperança provocadora, corajosamente sarcástica. O próprio filme é parte desse processo, de um lado, otimista na transformação social sem revolução e, de outro, provocador e crítico em relação a muitos problemas sociais do presente.

4.2. Arroz com Feijão: humor e quebra dos estereótipos

O segundo episódio, “Arroz com feijão”, se aproxima muito de “Couro de gato”, afinal, ambos estão estruturados em torno da saga de crianças pela cidade do Rio de Janeiro. Na década de 60, o episódio de Joaquim Pedro narrou o drama das crianças em meio ao precário mercado de peles de tamborim feitas com couro de gato. Em 2010, Rodrigo Felha e Cacau Amaral, ambos ligados à Central Única das Favelas (Cufa), contam a trajetória de Wesley e Orelha em busca de pequenos serviços de limpeza. Porém, diferentemente do episódio de Joaquim Pedro de Andrade, marcado pela sensibilização em relação ao drama do trabalho infantil, no episódio de Felha e Amaral o humor prevalece, sem deixar escapar a seriedade dos momentos de drama. Perde-se assim, em relação à década de 60, o ar sombrio da cidade, esmagando o destino das crianças.

Assim como “Couro de gato”, o episódio também é dominado pelo samba como ritmo predominante na trilha sonora. O ritmo funciona, em ambos os episódios, como uma mediação das aventuras dos garotos, tornando-se trilha da resistência diária. Ainda nos letreiros, escuta-se o samba “Pode guardar as panelas”,³⁸³ de Paulinho da Viola, cuja temática também é centrada no cotidiano bem humorado de dificuldades enfrentadas pelas classes populares:

Você sabe que a maré
Não está moleza não
E quem não fica dormindo de touca
Já sabe da situação
Eu sei que dói no coração
Falar do jeito que falei
Dizer que o pior aconteceu
Pode guardar as panelas
Que hoje o dinheiro não deu
[...]
Para encher a nossa panela, comadre
Eu não sei como vai ser
Já corri ora todo lado
Fiz aquilo que deu pra fazer
Esperar por um milagre
Pra ver se resolve essa situação
Minha fé já balançou
Eu não quero sofrer outra decepção.

No barraco simples, com quarto e sala sem portas, o garoto dorme no sofá da sala, muito próximo do quarto dos pais. Wesley escuta o pai reclamar para a mãe: não aguenta mais comer arroz com feijão. A esposa o afaga. O filho, risonho, abaixa-se para escutar os pais transando. É uma sutil indicação de sua transição para a fase adulta, elemento também presente em “Couro de gato”,

³⁸³ Pode guardar as panelas. Faixa 5 (Lado A) do LP Zumbido (1979) de Paulinho da Viola. Direção de produção: Mariozinho Rocha. Produção executiva: Paulinho da Viola. Gravadora: EMI.

porém sob um ponto de vista menos feliz, pois lá se tratava da sofrível decisão da maturidade forçada: sacrificar ou não o gato.

No dia seguinte, Wesley vai até a casa de seu amigo, Orelha, e se queixa da situação do pai. A interpretação dos garotos expressa um clima de brincadeira e diversão, algo também bastante diferente da tensão envolvendo os garotos de “Couro de gato”. Eles se dirigem até a loja de frangos do alcoólatra e rabugento vendedor português (interpretado por Ruy Guerra), onde não conseguem comprar fiado e são enxotados. Sem solução, dirigem-se até um ponto onde um conhecido da favela lava carros. Após implorar para conseguirem um cliente, o lavador de carros cede e dá uma chance aos meninos. A limpeza é muito caprichada, mas o motorista não tem dinheiro trocado. Provocativamente, o motorista do carro e a sua esposa são negros. Neste episódio em especial, há, por trás do humor, uma deliberada provocação questionadora de alguns estereótipos muito presentes na memória audiovisual. A primeira ruptura de estereótipos captada pelo episódio é o do lavador de carros negro e do motorista branco, sempre em posição de superioridade. Nesse caso, é um casal negro que desdenha do trabalho dos meninos, entregando a eles apenas cinquenta centavos, com a promessa de no outro dia pagar o restante pelo trabalho.

Decepcionados, Wesley e Orelha caminham pelas ruas do Rio de Janeiro, até encontrarem um transportador de cavalos prestes a sofrer uma multa por sujar a via pública. Eles se oferecem para limpar a sujeira e ganham cinco reais: o suficiente para comprar o frango. Porém, quando tudo parecia resolvido, surge o segundo estereótipo a ser questionado. No caminho até o morro, os meninos são surpreendidos por estudantes de uma escola particular. Os alunos são ricos e mais velhos e, ao verem os meninos exibindo o dinheiro, acabam roubando os garotos por pura diversão. O riso é sardônico. Orelha fala para Wesley: “Se você contar para alguém que nos fomos roubados por um bando de playboy, eu te mato!”. Cai o estereótipo de que as crianças das favelas são violentas e ameaçadoras como contrapartida da sua fragilidade econômica e social. O riso, ao trocar os lugares sociais já pré-aceitos pelos espectadores, crítica o maniqueísmo vilão/vítima hegemônico na memória social, no qual a vítima é sempre a elite. Há aqui uma referência oculta a todo um conjunto de lugares de memória audiovisual responsáveis por produzir uma aura de medo frente a qualquer criança pobre e moradora de favela, como se elas fossem potenciais criminosos. O riso reforça-se por conta da excelente atuação do ator que interpreta Orelha. Ainda sim, tem um gosto amargo, pois continuam sem solução para a aventura que irá dar fim ao arroz e feijão.

Eles resolvem, então, mudar a estratégia e arquitetam um roubo à banca de frangos do português. A partir daí, o filme flerta com um terceiro estereótipo, sustentado pela ideia da delinquência infantil como o resultado da falta de oportunidades e dos repetidos fracassos. O roubo, tanto na cena dos garotos ricos como na do frango, perde a sua significação ligada a uma grave repreensão moral e passa a se ligar às contingências do cotidiano. Dessas, os meninos certamente

são vítimas, mas não resignadas e um tanto fatalistas, como se construiu em “Couro de gato”. Enquanto Orelha xinga o peculiar vendedor de frangos, Wesley aproveita e rouba o frango. Com isso, eles conseguem ressarcir o prejuízo. O dia termina com a missão cumprida. Wesley leva um frango até a sua casa, como um presente para o aniversário de seu pai.

O pai duvida de Wesley e questiona como ele conseguiu dinheiro. O filho conta a história da limpeza dos cavalos e garante: “É tudo verdade”. E é mesmo, mas uma meia verdade, pois os desdobramentos seguintes foram omitidos. Nesse momento, o filme provoca, novamente com humor, uma certa visão moralista de verdade, quase confessional. Wesley não omitiu a história por cinismo ou por uma “maldade intrínseca”. Talvez fosse difícil explicar, em poucas palavras, tantas experiências sociais diferentes em apenas um dia de aventura pela “cidade partida”.

No entanto, a sua omissão torna-se desconfortável. Ele é surpreendido pela reação do pai ao seu gesto. Após um longo período sem comer frango, ele voltava a comer naquela noite. Para explicar o motivo da abstinência, conta uma comovente história de sua infância. O seu pai havia chegado com um frango para o jantar, causando uma enorme felicidade nos filhos, que não sabiam que ele havia sido roubado. Mas, pouco tempo depois, o dono do galinheiro foi até a sua casa e deu uma surra em seu pai, deixando-o traumatizado. A beleza do gesto de Wesley havia lhe trazido novamente o gosto em comer o frango.

Atônito, Wesley teme a repetição do trauma. Após a comoção familiar, ele vai dormir preocupado. No dia seguinte, busca novamente a ajuda de Orelha. Eles seguem para o mesmo lugar onde lavaram os carros, tentando encontrar novamente o motorista. Afinal, ele havia prometido o dinheiro. Após uma longa espera, Wesley supera a impaciência de Orelha e consegue encontrar o motorista. Finalmente, eles conseguem o dinheiro.

Voltando à banca do vendedor de frangos, o plano é refeito com o intuito de devolver o frango roubado. E esta é uma importante diferenciação em relação à “Couro de gato”. No episódio do primeiro *Cinco vezes favela*, o roubo dos gatos fazia parte da sobrevivência dos garotos, inseridos que estavam em um mercado informal de tamborins. Não se tratava de uma aventura, como no episódio “Arroz com feijão”, na qual os garotos vivem experiências de conflito social, mas sob uma perspectiva ainda infantil, isto é, no universo da aventura e não da sobrevivência. A diferença desafia o estereótipo de que a infância na favela é, necessariamente, perpassada por uma experiência de delinquência ou de necessidade extrema. Na década de 60, a dramatização das crianças roubando os gatos era importante para a sensibilização política acerca da sociedade capitalista insustentável vivenciada no Brasil, o que demonstrava a necessidade urgente de mudanças. No episódio de 2010, o alvo político primordial da narrativa reside na necessidade de diversificar a visão da vida nas favelas, revendo muitas ideias cristalizadas de associação da favela ao crime e à pobreza absoluta. Esse gesto político ganha importância no contexto das ideologias

calçadas na *identidade da favela* como uma tarefa política capaz de responder aos lugares de memória cristalizados na memória social. Nessa perspectiva, o alvo político do episódio, aparentemente difuso em meio ao humor constante, torna-se a constituição na opinião pública de uma imagem mais matizada das vivências nas favelas, visando a combater a memória hegemônica sustentadora de inúmeros preconceitos causadores de cerceamentos dessas populações na esfera pública. Como crítica aos estereótipos, o filme procura discutir politicamente a relação entre favela e asfalto, almejando abrir caminhos para a superação de preconceitos cerceadores.

Para devolverem o frango ao português, Orelha o provoca, enquanto Wesley aproveita para, desta vez, repor o produto roubado. E o episódio termina com uma epifania cômica. Pendurada no pescoço do frango, os garotos colocaram uma placa, onde está escrito: “voltei”. Pode-se ler esse “voltei”, como um retorno das crianças à situação de infância e aventura, afinal, eles não se tornaram ladrões de frango, como se poderia esperar em um filme feito segundo a memória hegemônica sobre as favelas. O desfecho expõe ainda mais a diferença em relação a “Couro de gato”. O final dramático da entrega do gato, que no fundo é a entrega da própria infância, contrasta com a aventura infantil de final feliz: possivelmente uma solução inédita na história audiovisual de construção de memória sobre as favelas.

Em “Arroz com feijão”, os garotos amadurecem, vivem experiências de adultos, flertam com o crime, mas o desfecho não transborda o universo infantil. A carestia e as dificuldades permanecem. A história do pai de Wesley, de aproximadamente 40 anos de idade, é uma narrativa típica da derrocada no milagre econômico e da carestia enfrentada pelas classes mais pobres durante a Ditadura Civil-Militar. Embora suas dificuldades pareçam menores do que as da sua infância, a situação econômica ainda é delicada. A ameaça à infância, tema recorrente em ambos os *Cinco vezes favela*, ainda é um motivo de inquietação, porém sob outro ponto de vista, que responde às novas injunções de um momento histórico diferente.

Um dos diretores do episódio, Rodrigo Felha, trabalhou em *Falcão, meninos do tráfico* e parece nutrir especial atenção a essa questão da infância. No filme da Cufa, tratava-se de crianças envolvidas com o tráfico, em um cenário muito mais dramático do que o apontado no episódio em questão, e sob esse aspecto mais próximo de “Couro de gato”. Importante é frisar que o episódio integra o longa como um elogio às saídas inteligentes e à superação dos conflitos e dificuldades. O episódio contempla, ainda, um sentimento, bastante presente nas discussões durante as oficinas, de contrapor-se à memória sempre negativa da vida nas favelas. Por isso, o humor provocativo tem endereço certo e procura utilizar um espaço de interlocução com o grande público para criticar muitas representações negativas sobre as favelas. E essa crítica tem um teor político importante e atual, ao chamar a atenção para os cerceamentos presentes na esfera pública, algo praticamente inexistente para uma classe média branca e escolarizada, mas onipresente para as classes pobres das

favelas e, sobretudo, para essa classe média nascente das favelas, cada vez mais próxima dos obstáculos interpostos por décadas de criminalização das classes populares.

O episódio se articula com “Fonte de renda”, construindo uma porta de entrada otimista em relação à favela, demarcando a diversidade de caminhos e visões sobre seu cotidiano, preparando o espectador para a imersão mais violenta preconizada pelo episódio seguinte, “Concerto para violino”.

4.3. *Concerto para violino: ensaio para uma alternativa política*

O episódio “Concerto para violino”, tal como “Arroz com feijão”, também se alicerça sobre a memória e suas reescritas no presente. O trio de amigos Márcia, Jota e Ademir viveram a infância juntos na favela. Alguns anos depois, Jota torna-se chefe do tráfico, Ademir policial e Márcia violinista do projeto “HáCordasLucas”, do AfroReggae de Parada de Lucas. Se o episódio anterior procurou explorar um ponto de vista não convencional adotado na memória audiovisual sobre as favelas, este episódio procura se confrontar diretamente com a mais comum representação de memória audiovisual sobre as favelas. Pode-se ler o episódio como uma resposta aos muitos filmes e programas de TV que relacionam vida na favela ao crime organizado e ao tráfico de drogas. Dirigido por Luciano Vidigal, integrante do Nós do Morro, o episódio dialoga com alguns dos filmes nos quais o diretor trabalhou como ator, quase todos com pequenas participações. Outro vetor importante da produção deste episódio é a oficina que lhe deu origem no núcleo do AfroReggae de Parada de Lucas, local onde é desenvolvido o projeto “HáCordasLucas”, com a realização de oficinas de música clássica. De certa maneira, o episódio é não só mais uma leitura do filme sobre a questão do tráfico e suas consequências para a vida nas favelas, mas também uma reflexão sobre o lugar ocupado por essas organizações e projetos sociais nas comunidades.

Ao tratar do tema o tráfico, o episódio se diferencia do modo de abordagem indireta e cotidiana adotado em “Fonte de renda” e “Deixa voar”, para compor um “posicionamento” do filme sobre o âmago da questão do tráfico, mais repetidamente tratada no cinema. Com o desafio de entrar neste debate com um ponto de vista enriquecedor de uma discussão já saturada e repetitiva, o episódio seguiu dois pontos de partida básicos, normalmente inexistentes em outros filmes sobre o mesmo tema: o primeiro, destacando a polícia e o tráfico como dois lados de uma mesma guerra que se retroalimenta, algo diametralmente oposto às ilusões repressivas dos filmes *Tropa de elite 1* (2007) e *Tropa de elite 2, o inimigo agora é outro* (2010); o segundo, em frontal oposição à representação das ONGs desenvolvida no filme de Padilha, propõe uma saída ao ambiente de caos dominante, ao criar a personagem Márcia como uma terceira via do conflito, assim como fazem as músicas do AfroReggae alusivas à alternativa preconizada pela militância cultural, formadora de uma “milícia pensante”.³⁸⁴

Os três personagens principais são oriundos da favela, mas representam caminhos sociais diferentes. Da mesma maneira como Orelha e Wesley, eles estiveram juntos durante a infância, corroborando a afirmação de Cadu Barcelos, citada anteriormente, dos caminhos complexos que

³⁸⁴ Refiro-me a música *Hunidade* do CD *Nova Cara* (Universal Music, 2000), que diz: “abandonaram suas armas para-militares/e criaram uma milícia pensante e atuante/venerado, ovacionado e destemido”.

levam o jovem da favela a ingressar no crime, muitas vezes mantendo o convívio com os amigos não envolvidos no tráfico. O episódio, embora cinematograficamente e narrativamente bastante diferente do anterior, “Arroz com feijão”, estabelece uma linha de continuidade com este episódio, ao destacar a força das lembranças da infância durante os vários momentos de rememoração dos três personagens.

Na primeira sequência, o destino dos três se entrelaça decisivamente quando Jota decide roubar, na calada da noite, o estoque de armas do batalhão de polícia. Ademir, por ser cabo no Batalhão, é duramente repreendido por seu superior e é intimado a realizar um plano de resgate das armas, que prevê a aliança com um traficante rival de Jota, chamado Tizil. Ele é convocado para realizar uma ação conjunta com a polícia, invadindo a favela.

Quem interpreta Tizil é Feijão³⁸⁵, mediador de conflitos do AfroReggae. Ele realiza uma encenação marcante e muito próxima do seu passado como gerente do tráfico no morro do Acari. Na sequência em que Tizil encontra-se com os policiais para preparar a ação, traficantes e policiais vestem coletes da polícia e se unem, mesclando dois lados que aparecem como opostos na cotidiana memória audiovisual sobre a guerra do tráfico. O policial corrupto, visto pela maioria dos lugares de memória como exceção a ser reprimida, transforma-se em aliado institucional, com aval do comandante do batalhão. E os traficantes rivais são vistos como soldados terceirizados, a serviço dos planos repressivos do Estado. A trilha sonora do encontro, no entanto, é comandada por Tizil, que ouve com seus homens um funk que faz apologia a seu poder. A ação de invasão também é comandada por ele, que persegue e tortura os homens ligados a Jota, sob a companhia e subserviência de Ademir, representante do Estado e da polícia na ação.

Jota, ferido desde a invasão do batalhão, procura a ajuda de Márcia, sua amiga de infância, com quem tem um filho. Ela está tocando violino em casa quando Jota chega ensanguentado. A reflexão do filme é clara: não há como ficar alheio à guerra instaurada pelo controle do morro. O violino de Márcia, na medida em que se torna um símbolo da resistência cultural produzida pelo AfroReggae, é mais uma arma nesse contexto, e não propriamente uma fuga do conflito. Sua posição busca uma saída pacífica que dê fim ao ciclo de violência, simbolizado pelas desavenças e alianças entre facções rivais e policiais.

Embora resista à presença de Jota, o que poderia lhe identificar com um dos lados, ela acaba cedendo. Ferido, Jota pede ajuda para curar seus ferimentos. O momento precipita uma série de lembranças dos dois sobre a infância, em contraponto à distância presente.

Ambos rememoram o passado, construído em *flashback* a partir daqueles momentos de

³⁸⁵ Ex-chefe do tráfico de Acari estreia como ator de cinema. **Extra**. 20 fev. 2010. Surgindo um novo astro. **Blog 5x favela**. 6 ago. 2009. *5x Favela*: atores contam como conseguiram papel. **Cine Vejinha**. 5 ago. 2010.

violência. Jota, já ferido, relembra o momento em que a casa de Ademir desabou e ele contou com o apoio dos amigos. Ademir, em meio aos preparativos da ação, relembra as conversas de crianças quando prometiam jamais se separar.

Musicalmente e politicamente, há na personagem Márcia uma quebra com a trilha sonora do conflito, representada pelo funk de exaltação do Bonde do Tizil. Ela propõe outro caminho, o da música clássica e do violino, embora seja identificada com um dos lados do conflito, devido a sua proximidade afetiva com Jota. A personagem problematiza a atuação das próprias ONGs e OSCIPs em meio aos conflitos nas favelas, pois a construção de outro futuro passa pela mediação dos conflitos presentes e desencadeia uma série de problemas. A música clássica, como parte de um projeto de engajamento cultural, ainda que seja uma saída, não é a redenção absoluta, mas uma nova forma de lutar, sem armas.

Tizil toma o controle da favela e recupera as armas, porém seu desejo maior é matar Jota para evitar qualquer vingança. Ele chega à casa de Márcia e os três são colocados frente a frente, muitos anos depois. Ademir vê que Tizil vai torturar Márcia e Jota. Por outro lado, ambos observam Ademir no lado oposto, aliado a Tizil. A aliança selada entre os três quando criança será quebrada em instantes. Ademir, para evitar a tortura, decide dar um tiro de misericórdia em Jota e Márcia.

Com um final é trágico, é o único episódio com gosto de derrota. Entretanto, é preciso lembrar que a música de Márcia foi ouvida e destoou do engajamento no conflito. Ainda que tenha morrido, sua posição era a única que, de fato, abria-se para o futuro, destacando a descrença do filme em relação às saídas possibilitadas pela polícia ou pelo crime, no fundo, vistas como da mesma natureza, ou seja, usando a violência como meio. Apesar do triste final, a narrativa propõe uma saída real. Curiosamente, a principal alusão à militância política das instituições é feita pela personagem Márcia e seu final trágico. Pode-se compreender dessa trajetória triste um reconhecimento das dificuldades envolvidas na atuação política dessas entidades, salientando sua fragilidade no combate à violência direta.

Por outro lado, cabe considerar que a saída pela militância cultural não sai derrotada, apesar da morte da personagem. Ao contrário, o episódio pode ser visto como uma resposta aos inúmeros filmes sobre o tráfico e as favelas, pois aponta uma saída que é endógena, e parte da atuação organizada dos próprios moradores da favela. Divergindo da tese hegemônica, a solução não é nem a tutela violenta pela polícia (amenizada pela presença das Unidades de Polícia Pacificadora, mas sempre à sombra dos batalhões especiais de repressão), nem o engajamento na violência, mas na proliferação de uma via pacífica ainda incipiente, todavia em crescimento.

Márcia surge como um mártir, como o exemplo a ser seguido, como uma alternativa viável de vida que deve aliciar positivamente, mais e mais, os outros dois caminhos, seja o do crime, seja o da repressão policial. Talvez uma sobrevivência da personagem Márcia desencadearia um otimismo

excessivo em relação à alternativa simbolizada pelas entidades culturais atuantes nas favelas.

Politicamente, a narrativa é uma defesa do valor dessas entidades como instituições importantes da sociedade civil. O episódio deixa transparecer que o principal objetivo dessas instituições é constituir uma alternativa de vida pela via da prática cultural, com um objetivo e um foco assumidamente endógeno e localizado.

Entretanto, o próprio episódio sugere que essa alternativa de expressão cultural é também capaz de alargar os horizontes artísticos da sociedade como um todo e servir de interlocutor no mundo cultural e na esfera pública. De modo geral, essas entidades têm atuado dessa maneira em suas práticas culturais: de um lado, criando uma saída alternativa à violência e, de outro, contribuindo para um debate mais diversificado sobre os problemas da sociedade como um todo, como veículos decisivos no diálogo favela-asfalto.

Por fim, o episódio argumenta que nem o tráfico, nem o Estado e nem o AfroReggae têm qualquer viabilidade se isolados dentro da favela. Todos os três caminhos são exemplos de uma articulação efetiva entre asfalto e favela. O tráfico só se sustenta na comunicação entre seus circuitos financeiros internacionais, suas rotas de abastecimento e seus clientes do asfalto. O Estado, sempre visto como algo externo à favela, faz-se presente com suas alianças institucionais e oportunistas com o tráfico e com as milícias. O AfroReggae, por sua vez, como já demonstramos, tem sua sustentação baseada em verbas públicas e privadas advindas de fora da favela. Até mesmo em seus aspectos ideológicos, as obras artísticas e ações da instituição são vistas e discutidas dentro e fora da favela.

De modo geral, todos os episódios contribuem para um duplo movimento: de um lado, a contribuição de um ponto de vista mais próximo da favela, alargando o debate sobre as questões atinentes a este universo e, de outro, articularam essas questões com o mundo em seu entorno, não deixando qualquer margem para se pensar em um filme sobre um suposto mundo fechado dentro da própria favela. Em “Fonte de renda”, a universidade tornou-se espaço de articulação. Em “Arroz com feijão”, os meninos transitam pela cidade e tomam contato com diferentes grupos sociais. E “Deixa voar” e “Acende a luz” vão prosseguir nessa tentativa de articulação da favela com o mundo do qual ela faz parte.

4.4. “Deixa voar”: as barreiras imaginárias em zonas de conflito

O episódio de Cadu Barcellos, integrante do Observatório de Favelas, segue na discussão sobre a presença do tráfico nas favelas, porém sob outro ponto de vista. Depois da violência direta e escancarada, tem-se uma imersão psicológica e uma reflexão sobre o medo, o desconhecido e o diferente. Para tanto não é preciso identificar nomes, como se fez no episódio anterior. Perde-se a dimensão exata do limite entre o risco efetivo e fabulação psicológica do medo social. Importante distinguir que, ao contrário do medo das classes médias e altas, agora, o medo também vem de dentro. Ele é interno e constroi barreiras entre as comunidades, seccionadas sob o controle militarizado das facções.

A narrativa centra-se na relação de Flávio e Carol, dois colegas de escola moradores de áreas controladas por facções rivais. Na saída da aula, com as camisetas assinadas, os colegas Flávio, Carol, Buiú e Rafael comentam sobre o final do ano e a ajuda que teriam recebido de Carol para responderem a última prova. Flávio é chamado de lado por um amigo mais velho, chamado Alex. Os seus colegas comentam a proximidade de Alex com o tráfico e a sua influência sobre Flávio. Mas, na verdade, Alex está mesmo é interessado na irmã de Flávio.

A cena revela o clima de desconfiança, no qual a suspeita paira sobre tudo e todos. Carol tranquiliza os colegas e alerta: “Não é porque o primo dele é bandido que ele também é, tem que saber separar as coisas”. Os colegas seguem juntos até a ponte. Carol mora no lado oposto aos demais meninos. Ela pergunta quando os colegas irão levá-la em casa. Eles garantem que não irão “para os lados *dos alemão*”.

Após deixarem Carol na ponte, que simboliza a cisão dentro da favela, Flávio inicia um funk sobre a recuperação, flertando com os funks de apologia ao crime, tais como o de Tizil:

Te dou um papo
Preste atenção
Não pode zuar ninguém,
Tu tá de recuperação.
Mas o bagulho tá doido,
Me pede que eu te falo,
Se tu quer uma ajuda
É só falar com o Flávio.

Esses elementos sutis de desconfiança e de um universo marcado pela violência configuram o clima de suspense psicológico. Também sugerem o impacto das ações de violência na comunidade escolar, criando toda uma cultura local permeada por esses conflitos. Assim, o episódio tematiza, ainda, a enorme dificuldade encontrada pelas escolas (e pela política educacional estatal) na articulação da cultura escolar com a cultura local. Sem compreender e discutir esses signos da violência, muitas vezes mais eficazes que a aprendizagem da cultura escolar, as escolas tornam-se

instituições pouco participativas.

O funk toma a cena e há uma sequência de planos gerais do Complexo da Maré, onde foi filmado o episódio e onde o diretor Cadu Barcellos reside. A preocupação em valorizar as cenas do local advém da inexistência de qualquer filmagem anterior nesse conjunto de comunidades³⁸⁶. Por isso, o diretor fez questão de filmar no Complexo da Maré, um dos conjuntos de favelas normalmente desprezado como locação, devido às tensões existentes entre policiais, milícias e facções criminosas:

“Até por esse barril de pólvora, essas barreiras imaginárias, as pessoas ficam com receio de entrar na Maré para fazer isso. Eu vou entrar na Maré, vou fazer filme dentro da Maré. O cara vai ver um monte de ator sentado, vai ver a maquinária, o pessoal de elétrica trabalhando, caminhão, eu gritando. Vai ver, realmente, essa mágica está acontecendo dentro da Maré. A gente está reluzindo para o mundo. A gente está sendo visto, mostrado. O moleque está na tela, soltando pipa. Eu to vendo aquele barraquinho. O cara que estiver vendo o filme, ele vai falar: eu moro naquela casa ali. Porra, ali o Seu Zé na esquina. Isso para as pessoas é incrível, as pessoas gostam de ser vistas, de ser representadas. A Maré vai viver esse momento mágico e rola um respeito geral, rola admiração de todo mundo para que isso aconteça. E ajude.”³⁸⁷

Há uma transição para imagens dos moradores preparando pipas e da chegada dos colegas no local. O grupo inicia uma disputa com um grupo da casa ao lado. Eles perdem uma pipa. Começa, então, uma discussão para decidir quem soltará a próxima. Pardal (interpretado por Luciano Vidigal, diretor de “Concerto para violino”), o líder do grupo, escolhe Flávio para soltar a pipa. O funk acompanha novamente a disputa entre as pipas. A música pára repentinamente no momento em que uma nova pipa é perdida pelo grupo. O funk volta a tocar durante a operação de resgate da pipa. Todos saem em disparada e correm pela favela. A pipa passeia pelo céu, afastando-se mais e mais do grupo até cair do lado oposto da ponte. Os colegas, insatisfeitos com Flávio, exigem que ele busque a pipa lá *nos alemão*. Flávio retruca Pardal: “Vou lá *nos alemão* por causa de uma pipa? Eu te dou outra”.

Ninguém quer acompanhá-lo. Ao atravessar a ponte, os ruídos de tensão iniciam-se. Há inúmeros planos com subjetivas de Flávio, sempre mirando os moradores do local como potenciais inimigos. Ele se sente observado, perseguido. Em uma oficina, um homem bate um prego, o barulho soa como o de tiros. Carros do Batalhão de Operações Especiais do Rio de Janeiro (Bope) passam, ele se esconde em um comércio. O dono do bar (interpretado por Zózimo, também ator de “Pedreira de São Diogo”) lhe pergunta: “Fica aí, moleque, você tá indo para onde? Pipa? Dá um tempo aí”. Ele segue sob as duas ameaças – a “dos alemão” e a da polícia -, os dois lados da guerra de

³⁸⁶ No documentário sobre o projeto, inserido no DVD do filme, Cadu se emociona ao falar da filmagem na Maré, algo que demonstra a importância concedida por esses movimentos ao reconhecimento público da comunidade, sobretudo em atividades culturais alternativas à imagem hegemônica das narrativas policiais.

³⁸⁷ Entrevista de Cadu Barcellos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

“Concerto para violino” voltam a entrar em cena. Cadu Barcelos, em entrevista, comenta essa desconfiança existente como sendo uma “barreira imaginária”:

“Hoje, o Rio de Janeiro está muito mais circulado do que há uns anos atrás. Mas é claro que acontece isso. Pega um moleque que mora no Pinheiro, ele pensa em ir na facção rival, que é na Nova Holanda. Pô, ele é negro, estereótipo de traficante, na idade que as pessoas estão acostumadas a ver um adolescente no tráfico. Ele teme ir para lá e ser reconhecido como um traficante de onde ele mora. É uma coisa de comunidade, favela é meio como cidade pequena, todo mundo conhece. Chega um cara e fala: nunca vi esse maluco aqui. Mas, quando ele quebra essa barreira imaginária, como aconteceu comigo. Quando você sai do Pinheiro, que é uma facção, e vai no Observatório, que é outra, você circula, no primeiro dia há um estranhamento, no segundo não há, no terceiro você está circulando.”³⁸⁸

Ele chega em um campo de futebol *dos alemão*, onde jovens como ele soltam pipas. A sua pipa está lá, mas eles não querem devolver. Ao saberem que ele mora do outro lado da ponte, ele é imediatamente hostilizado como o outro, como *alemão*. Alex, visto com desconfiança no início do episódio pelos colegas de Flávio, chega para salvá-lo e eles acabam devolvendo a pipa e convidando Flávio para soltar pipa. Até mesmo Alex reforça a barreira, ao dizer: “Tá maluco moleque? Como você faz isso? Veio aqui por causa de uma pipa? Que pipa é essa, de ouro?”. Ele também aproveita para perguntar sobre a irmã de Flávio. O garoto, para não desapontar Alex, acaba mentindo sobre o contato com a irmã.

Flávio, com a circulação garantida, aproveita para encontrar Carol. O funk é substituído por uma música dançante. Há um pequeno gracejo bem-humorado, quando o garoto bate, por engano, na casa vizinha. Quem atende é um homem muito grande, mas não há mais motivos para temor, e o vizinho cordialmente avisa que a Carol mora ao lado.

Surpresa com a visita, a garota se mostra admirada pela coragem de Flávio. Eles vão até a sorveteria. No caminho se abraçam. Na volta, ao som de uma música bastante calma e romântica, Carol o acompanha até a ponte e o leva de volta. Eles combinam ir ao baile, demonstrando a superação da “barreira imaginária”. O filme termina com um plano geral da ponte que separa os dois lados. Carol faz uma última pergunta: “Flávio, você viu como aqui é tranquilo?”. Ele responde afirmativamente, e a imagem da ponte já pode ser contrabalanceada com a experiência de Flávio e Carol. Se ela não representa uma destruição efetiva do estranhamento para toda a comunidade, ao menos há um contraponto, uma experiência possível de superação. Demonstra-se a “barreira imaginária” como um problema concreto, porém não intransponível.

³⁸⁸ Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

Figura 23 Plano Geral da ponte que simboliza a “barreira imaginária”.

Cadu Barcellos já havia filmado outro curta sobre essa mesma temática, abordando a Feira da Teixeira.³⁸⁹ Nesse curta, ele explora a quebra dessa barreira imaginária durante a realização da Feira:

“A gente descobriu, quando a gente foi pesquisar antes, que rolava gente de Nova Iguaçu, de Vila dos Teles, de São Paulo, de Minas etc. Todas as facções estão lá. A gente descobriu que lá rola meio uma anistia, porque ali as pessoas vão para vender, para trabalhar. Então, elas quebram na cabeça delas essa barreira imaginária. Porque eu necessito ir para lá, para vender, para trabalhar, para comprar. Aí quebra isso. E, durante a semana, as mesmas pessoas que quebram essa barreira para ir na feira, não quebram.[...] Falam: não, não vou para lá. Mas tu não vai no final de semana para ir na feira? Aí fica estranho, e eles falam: é mesmo. Eu acho que essas barreiras estão na cabeça. É uma barreira imaginária mesmo, que aqui eu posso, ali eu não posso. Então, por que eu não posso estar aí porque eu estou aqui? Porque no número 89 da rua tal eu posso estar e no número 90 eu não posso.”³⁹⁰

A reflexão de Cadu Barcellos coloca em xeque a ação e a liberdade das pessoas moradoras de zonas de conflito, servindo como um exercício de reflexão sobre os desdobramentos psicossociais desses conflitos, ao espalharem não só a violência efetiva, mas um temor e um clima de medo que, em muitos casos, pode cercear a vida das pessoas. Na maioria das vezes, a liberdade é cerceada por uma autoproibição, sustentada pelo ambiente de medo.

O episódio também se destaca no tratamento original do medo nessas situações de conflito. Na memória audiovisual sobre as favelas, o medo é sempre da classe média e da população do asfalto, que se vê ameaçada pela guerra existente nas favelas. O episódio amplia essa discussão e demonstra como a questão é bastante complexa e envolve a população da favela, que também sofre com os efeitos da guerra, dentro e fora da favela.

³⁸⁹ O vídeo pode ser visto no importante Banco de Audiovisual Popular Kinooikos: Disponível em: <<http://www.kinooikos.com/acervo/video/3989/#>>. Acesso em: 28/10/2010

³⁹⁰ Entrevista de Cadu Barcellos a Thiago de Faria e Silva em 28 mai. 2009. Local: Riofilmes.

4.7. Acende a Luz: cotidiano e espaço público na favela

Estrategicamente inserido no fim do filme, o episódio de Luciana Bezerra, criado na oficina realizada no Nós do Morro, propõe uma abordagem do cotidiano da favela, durante a comemoração do Natal. Há uma reflexão sobre as diferentes maneiras de enfrentamento da precariedade dos serviços públicos, no caso, a falta de luz na data festiva. A ideia do roteiro surgiu a partir de uma experiência concreta vivida pelos moradores do Vidigal no Natal de 2008. A equipe do filme produziu, inclusive, uma série de depoimentos sobre a experiência.³⁹¹ Assim como “Pedreira de São Diogo”, há uma situação de ameaça à favela. No filme de 1962, tratava-se do risco de desmoronamento pela ação de uma pedreira. Em 2010, a falta de luz.

Entretanto, é necessário notar, para além de qualquer questão de autenticidade ou verdade, o posicionamento da narrativa ficcional em relação à experiência real. Como afirmamos no capítulo 2, no episódio de Hirszman, a relação é de descompasso entre a expectativa ficcional da resistência e a tragédia real, ocorrida anteriormente em outras favelas e anos depois no mesmo local onde foi filmado o episódio. No episódio do Nós do Morro, por outro lado, chama a atenção o fato da narrativa ficcional apresentar maior grau de tensões e problemas que a experiência real, pois a volta da luz em 2008 foi total e manteve a festa, enquanto na ficção a volta foi parcial e obrigou a uma reordenação da festa pelos moradores.

Se encarado como mobilização comunitária e luta por uma demanda cotidiana, o episódio também se aproxima do sentido expresso por “Pedreira de São Diogo” do filme de 1962. Contudo, esse processo é permeado por muitos outros elementos de comunhão que ultrapassam a dinâmica do conflito e a luta social: o grande destaque à diversidade dos personagens e suas demandas de consumo e desejo, a mobilização festiva em torno do Natal como um evento de celebração e as complexidades envolvidas na relação entre o público e o privado na favela. Essas complexidades se aproximam do discutido no filme documental *Babilônia 2000* de Eduardo Coutinho, no qual também se pautam os preparativos festivos – no caso, o Ano Novo – na favela Babilônia, na Zona Sul, permeados pela diversidade das demandas de consumo e desejo, e também das perspectivas de futuro dos moradores da favela.

A narrativa se inicia com a chegada de Maria ao morro do Vidigal. Ela cumprimenta os moradores e comerciantes e sobe o morro. Há uma grande movimentação de pessoas na rua e no comércio. A primeira sequência caracteriza, ao mesmo tempo, a personagem Maria, uma diarista que mora na região afetada pelo *black-out*, e faz a apresentação da favela do Vidigal, por meio de

³⁹¹ Os depoimentos estão disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BcXjL51KUY>>. Acesso em: 10/12/2010

um plano geral. A entrada de Maria é acompanhada de uma música bastante animada, importante para instituir o clima festivo presente na comunidade, vivido em consonância com o restante da sociedade. Maria sobe o morro com seu filho mais novo, Jéferson, que leva uma melancia. Ele pergunta para mãe o que eles irão almoçar. Maria responde: “Antes de pensar em comida, você vai pegar água para jogar no banheiro”. Chateado, o filho reclama. Ela continua: “Você acha o que Jéferson, que o cocô vai sair sozinho do vaso?”. Percebe-se que a ausência de água e luz é algo corriqueiro naquele contexto. Provavelmente, como os serviços são precários, a falta de luz também acarreta falta de água por não permitir o funcionamento de bombeamento para o alto do morro. A precariedade é retratada, no entanto, no âmbito privado. Jéferson briga com seu irmão mais velho, Gerson, para ver quem irá buscar água. Não há revolta e nem paralisia, pois as pessoas prosseguem, na medida do possível, suas vidas e esbanjam bom humor.

Figura 24 Plano geral da entrada do Vidigial (primeiro acima, da esquerda para a direita) e três planos da construção do apelo sexual.

Cimar, vizinho de Maria, é o típico representante dessa saída bem humorada para as dificuldades. Ele é casado com Lica, mas o casal não tem filhos. Festeiro e brincalhão, ele vê a briga entre os irmãos e grita jocosamente do alto de sua laje: “O menino tá nervoso, hein, Maria?”. Ela responde que o problema permanece desde o dia anterior. Maria demonstra irritação. Cimar, apaziguador, responde: “Mas vai melhorar”. Do mesmo local, ele pergunta para outro morador: “Como anda?”, e a resposta vem logo: “Até agora nada”. O morador, André, também afirma que há mais de uma hora os técnicos tentam consertar o problema. A família de Cimar chega em sua casa

para os preparativos do Natal. Demonstrando o clima descontraído da narrativa, uma das suas sobrinhas, grita: “Viemos para te ver, gostoso”. O episódio é repleto desses momentos de apelo sexual, verbal ou visual, o que se constitui em um tema da narrativa, perpassando o cotidiano das músicas e ações dessa comunidade. O recurso de humor sexual pode ser visto como uma ampliação provocadora da caracterização do morador de favela na memória audiovisual. Se comparado com o filme do CPC da UNE na década de 60, mas também com muitos filmes recentes sobre a favela, há uma tentativa de dotar esses moradores de desejo e de práticas não restritas ao sofrimento em relação às condições sociais, sempre criando uma memorização dos moradores tensionados pelos conflitos sociais. Assim, o recurso do humor com esse viés sexual almeja ampliar a caracterização social e psicológica desses personagens moradores das favelas, sempre tão presentes nos filmes brasileiros.

Após essa primeira sequência de introdução na vida familiar de Cimar e Maria, há a sequência que irá tornar crônico o problema da luz. No primeiro plano, os técnicos conversam com a central de operações, afirmando que o serviço no número 314 não pode ser feito, pois faltaria uma peça. Em outro plano, um morador deseja comprar gelo de Cimar, mas, pela falta de energia, ele não pode atender ao pedido. A sobrinha de Cimar manda beijos para um morador conhecido e é repreendida por sua mãe. No plano seguinte, Lica, com um grande decote e seios fartos, escorre as cenouras no tanque. O enquadramento valoriza a cena, em *plongé*. Novamente, a sugestão de sensualidade e desejo tece um contraponto à situação de carência e conflito. A tristeza e a tensão que acompanharam o problema de “Pedreira de São Diogo” são substituídas aqui pela ideia de força e disposição, o que não quer dizer, isto é importante frisar, indiferença ou falta de mobilização dos moradores em relação ao problema e sua resolução. Uma melodia próxima ao forró fortalece a dramaticidade desse momento, constituindo-se um episódio, no qual a trilha sonora desempenha papel fundamental na narrativa, pois é determinante no afastamento de um clima de depressão. Lica pede a Cimar que vá buscar gelo na Rocinha e demonstra ciúme: “É Cimar, é Natal, você bem que podia buscar esse gelo. Depois que essa maionese ficar pronta, vai azedar. Se fosse a Maria, você ia logo né? Já tinha ido.”

Os planos que mostram o carro dos funcionários da companhia de energia descendo o morro complementam essa sequência. Há uma rápida mobilização contra a saída dos técnicos. Os moradores organizam uma barricada e param o carro, antes que ele saia da favela. Eles prometem voltar. Um dos moradores avisa os técnicos: “Se vocês não voltarem, o bagulho vai ficar doido”.

Com um plano geral do Vidigal, começa uma nova sequência, com a música “Fricote”³⁹² ao fundo, preparando o clima jocoso da cena. Na casa de Cimar, sua esposa pede para que ele busque o

³⁹² Fricote. Compositor e intérprete: Leandro Lehart. Gravadora: Lehart Editora Musical Ltda.

gelo, e novamente há uma insinuação cômica sexual: “Vai lá buscar esse gelo para mais tarde a gente brincar de derreter gelinho”. E eles voltam ao assunto da luz: “E se ela [a luz] não voltar, como a gente fica, Cimar?”. Ele responde, com ar de deboche: “Como é que a gente fica, a gente fica fudido, porra! Deseja mais alguma coisa Dona Maria Helena?”. A esposa não deixa por menos e responde: “Vai à merda”. Ele vai comprar o gelo, mas antes passa na casa de Maria para perguntar se ela também gostaria de um saco. O episódio reforça, assim, o uso de variações linguísticas típicas das favelas, reforçando a informalidade nas falas. Cria, portanto, uma construção fílmica do cotidiano e ressalta a proximidade afetiva entre os moradores.

Nesse momento, chega uma nova equipe de funcionários da companhia de energia. O responsável pela nova tentativa é Lopes, um funcionário zeloso, ético e bem-intencionado, que foi indicado maldosamente para o serviço pela dupla anterior de funcionários, que demonstram a intenção clara de castigá-lo, pois não gostam de Lopes. O Natal se aproxima. E a explicação de uma moradora sobre a localização do conserto, o número 314 da favela, já demonstra a dificuldade de execução do reparo na rede elétrica. O tom de humor volta à cena e a moradora pergunta ao técnico, risonha: “Você não vai com essa escada não, né? O senhor tá vendo essa rampa aqui? O senhor vai nela até o final, depois dela tem uma curva, depois que terminar essa curva tem a escada, o senhor vai subindo, subindo. Quando chegar lá em cima, o senhor pergunta de novo. Tá bom? Boa sorte”. No caminho, Lopes passa por um grupo que se apronta para o natal e dança funk. O grupo auxilia o “homem da luz” e a notícia logo se espalha pela favela. Lopes inicia o conserto rodeado por vários moradores ansiosos por uma solução. Ele logo constata que vai precisar de uma peça que não possui naquele momento. O seu colega diz que é Natal e o aconselha a ir embora e deixar os moradores sem luz. Lopes retruca: “É natal aqui também”. O colega responde que vai embora e abandona Lopes com os moradores.

O desespero de Lopes é acompanhado por ritmo de forró, importante para caracterizar o rebuliço formado em torno do funcionário. Ele é servido de café, rabanada, mas também é constantemente cobrado pelo conserto, demonstrando as práticas do favor tão enraizadas na cultura brasileira, como analisou Roberto Schwarz, em sintonia com as pesquisas de Sérgio Buarque de Holanda:

Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se as mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc.³⁹³

As mulheres deixam claro que a volta da luz é fundamental para o funcionamento do salão de

³⁹³ SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social no início do romance brasileiro. São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000, p. 16.

beleza, o que demonstra um circuito bastante dinâmico e movimentado de comércio e serviços na favela, bem como a disposição de consumo da população.

Ao longo do episódio, fica clara a tênue separação entre o público e o privado na favela. As ruas se transformam em um local compartilhado, onde as pessoas arrumam o cabelo, bebem cerveja, conversam e transitam constantemente. Esse cotidiano, como um lugar de compartilhamento, está ausente da corrente memória audiovisual sobre a favela. Essa experiência social, na sua riqueza e densidade, também estabelece um contraponto bastante provocador com os condomínios fechados e as cercas elétricas, símbolos de uma vivência urbana segregacionista e empobrecedora (de progresso e barbárie), algo que Teresa Pires do Rio Caldeira³⁹⁴ chamou de enclaves fortificados. Surge aí o grande valor do episódio, ao permitir uma reflexão sobre esses laços difusos de sociabilidade na favela e também sobre os sentidos das experiências de moradia e convivência na atualidade, dentro e fora das favelas.

O privado é tão pouco demarcado que impera no episódio uma certa desorientação por parte do espectador. Não se sabe bem quem é filho ou parente de quem, onde cada um mora, pois as pessoas estão em constante circulação e, normalmente, em relações muito próximas umas das outras. E isto não pode ser considerado um “erro” do filme, mas a própria expressão de seu sentido, ao procurar demonstrar aspectos importantes de um cotidiano construído por referências outras que não o tráfico e a violência. Tem-se a impressão de que uma imensa maioria da população das favelas, ainda ausente da memória audiovisual, foi colocada em primeiro plano na construção de memória feita pelo episódio, e uma esmagadora minoria – de moradores atuantes no crime –, foi deliberadamente deixada de lado, pois já faz parte da quase totalidade de toda a memória que é produzida sobre as vidas nas favelas.

Lopes, então, após se ver abandonado pelos colegas de trabalho, decide avisar à população sobre a falta da peça. A solidariedade começa a virar desconfiança. Maria diz: “Eu conheço esse tipo de gente...”. Outra moradora completa: “... que diz que vai ali buscar qualquer coisa e não volta nunca mais”. Cimar dá a dica: “Manda o cara trazer para tu irmão”. Os moradores começam a se revoltar. Maria, bem ao modo tragicômico, diz: “E se fosse a casa da sua mãe?”. Um outro morador explode: “Se a gente meter a porrada nele, ele conserta rapidinho”. Lopes fica preso em cima da escada. Os moradores o cercam. Cimar diz: “Ele não vai descer daqui, não”. Maria, como uma boa brasileira, cobra seu favor: “E cospe meu café!”.

Já à noite, ao som de uma música de Roberto Carlos, Lopes permanece ao lado do poste, derrotado e imóvel, sendo vigiado por um morador. Cimar traz uma cerveja e oferece a Lopes. Eles conversam. Lopes revela estar só no Rio de Janeiro, a família está em Pernambuco. O seu colega

³⁹⁴ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. São Paulo: três padrões de segregação. **Cidade de muros**: crime segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000.

liga para saber notícias suas, Lopes diz: “Como onde é que eu estou? No mesmo lugar que você me deixou, isso aqui é favela! Você vai ter que trazer essa peça, eu tô sozinho aqui, eu tô acuado. Eu sei que eu não sou Papai Noel, mas porra, você não entende”. Sem saída, Lopes decide romper com seu jeito sempre ético e correto e decide fazer um gato.

Se a lógica do favor predomina, as fronteiras entre o público e o privado são tênues, há também a ruptura de Lopes com o seu ímpeto legalista. Nesse momento, há uma importante reflexão, em meio ao clima de descontração do episódio: qual o limite entre a carência de serviços essenciais e a manutenção da legalidade, da formalidade e das normas do Estado? É Lopes quem responde a questão quando pede um fio 2,5 e é prontamente atendido pela população. Há aqui uma crítica à histórica negligência do Estado em relação aos serviços essenciais devidos à favela. Os funcionários deixaram os moradores sem serviço e o empregado exemplar não consegue cumprir seu trabalho. A postura de Lopes, de transformação forçada da sua relação com o trabalho, simboliza, de um lado, uma reação às pressões dos moradores e, de outro, o reconhecimento da legitimidade da população e de suas demandas, em oposição ao descaso da presença do Estado, só eficiente pelas forças policiais.

A energia volta. A população comemora. Maria abraça Lopes e coloca seu rosto em seu decote. Ele passa a fazer parte da comunidade. Porém, em alguns minutos, a luz volta a cair. A população, mesmo no escuro, reconhece o esforço do funcionário. Cimar diz: “Lopes, relaxa, larga isso para lá, você fez o que pode”. Uma moradora diz: “Vamos comer alguma coisa, assim, você não vai poder dizer que subiu o morro e saiu sem comer nada”. Lopes reestabelece a luz somente naquele poste, na fase um. A saída de Lopes reforça o destaque dado pela narrativa à valorização do espaço público na favela.

A população traz a festa para baixo do poste. A música “Chupa que é de uva”³⁹⁵ comanda a comemoração. O Natal começa na favela com toda a animação, embora sem todas as luzes, como fora na ocorrência real, em 2008, mas com uma luz compartilhada, com a luz possível, a ser dividida entre todos os moradores do número 314 e arredores.

A diferença em relação a ocorrência real parece caracterizar uma ênfase do episódio nas resoluções comunitárias e pacíficas aos problemas cotidianos. Os moradores cooptam o funcionário ético e conquistam uma pequena vitória, compartilhada por todos no espaço público. As carências perseveram, mas os meios de superação se fazem presentes. Assim como em “Pedreira de São Diogo”, apesar das várias diferenças, o último episódio funciona como um epílogo, simbolizando uma vitória parcial que aponta para o futuro e coloca a força comunitária em destaque. No caso do

³⁹⁵ Chupa que é de uva. Compositores: Elvis Pires e Rodrigo Mel. Intérprete: Aviões do forró. Gravadora: Ezapsom Gravações e Edições Musicais.

filme do CPC da UNE, o futuro ensejado pela ficção – o da revolução brasileira – não se construiu. No filme atual, há uma proposição de futuro menos audaciosa, porém bastante vigorosa: a favela não é uma chaga a ser extirpada, nem um lugar somente de violência, mas um espaço social rico culturalmente, politicamente e socialmente, que trabalha para enfrentar o abismo da cidade partida. Resta saber quais serão os frutos e desdobramentos desse futuro, pois os laços entre o audiovisual e os movimentos sociais de favelas só tem se ampliado desde a década de 60, prometendo uma presença cada vez mais atuante.

4.6. Mais um *favela movie*?

Sempre que se fala em *favela movie*, deseja-se frisar um recente nicho de mercado de grande sucesso no mercado cinematográfico, ao menos desde o grande êxito de *Cidade de Deus* (2002), embora existissem filmes anteriores, como *Orfeu* (1999), de Cacá Diegues. É difícil demarcar com exatidão a origem dessa designação, porém ela tornou-se recorrente na memória recente do cinema, inclusive com o sucesso internacional do filme *Quem quer ser um milionário?* (2008), que se passa nas favelas da Índia. Embora haja exemplos pretéritos de sucessos internacionais com a temática das favelas – o próprio “Couro de Gato” é um exemplo, juntamente com o *Orfeu do Carnaval* (1959), de Marcel Camus –, o que se delineia nos últimos anos, principalmente após o sucesso de *Tropa de elite 1* (2007) e *Tropa de elite 2, o inimigo agora é outro* (2010), é a consolidação de um gênero que possui características próprias e um público cativo a zelar. Há, certamente, um teor depreciativo na qualificação, ao indicar certa homogeneidade oportunista nesse conjunto de filmes. No entanto, sob a perspectiva da recepção de *5x favela, agora por nós mesmos*, seria interessante, em primeiro lugar, refletir sobre o enquadramento do filme neste nicho de mercado, avaliando assim sua capacidade de quebrar expectativas e romper com os limites impostos pela padronização. Em segundo, seria importante pensar quais são os motivadores desse grande interesse pelos *favela movies* e qual o papel ocupado pelo filme em questão nesse cenário.

5x favela, agora por nós mesmos foi, inevitavelmente, mais um dos filmes associados ao gênero e, certamente, chegou ao 63º Festival de Cannes (2010), seu primeiro festival internacional, protegido pelo prestígio de Cacá de Diegues (jurado convidado para a edição de 2010), mas rodeado de expectativas. Exibido na Hors Competition, fora da mostra competitiva, o filme recebeu as primeiras críticas de órgãos importantes da imprensa internacional, tais como o jornal espanhol *El País*, a revista americana *Variety*, o *Hollywood Reporter* e o jornal francês *Liberation*.

O jornal *El País* salientou a originalidade do filme e se mostrou esperançoso em relação ao futuro dos jovens cineastas participantes do projeto:

Si a esto se une la originalidad y calidad de las historias y la inacabable frescura en el planteamiento de estas cinco pequeñas películas -la frescura inherente al recién llegado- el resultado es una pequeña joya de hora y media hecha cine. Un diamante en bruto, no tan en bruto, en medio del festival más grande e influyente del mundo.³⁹⁶

A *Variety* também elogia a iniciativa de se utilizar os próprios moradores na produção e, curiosamente, adverte para a diferença do filme em relação à *Cidade de Deus*, considerado pelo

³⁹⁶ El cine que bajó de las favelas. *El País*. 18 mai. 2010.

veículo como muito estilizado:

Life in Rio's favelas is explored from the inside out in "5X Favela -- Now by Ourselves." Surprisingly upbeat omnibus pic was initiated by Cinema Novo royalty Carlos Diegues and producer Renata Almeida Magalhaes, and showcases the rough-and-tumble talents of a handful of local directorial rookies. Thankfully, the result is miles from the rat-a-tat aesthetics and relentlessly dark tone of the shantytown-chic "City of God," though that film's director, Fernando Meirelles, was one of several high-profile Brazilian filmmakers involved in preproduction workshops. Fests and pubcasters will want a piece of the action.³⁹⁷

Em outro trecho, faz críticas mais técnicas ao filme, relativizadas pelos comentários sobre o futuro dos jovens cineastas:

Overall, pic works as a sort of extended demo reel for some promising new names who need further guidance, though the initiators' main idea -- to simply showcase the mostly ordinary lives of millions of favela dwellers -- does come through loud and clear. Because all technical contributions were handled by the same crew, the omnibus looks and sounds coherent. Transfer from 16mm is decent but not entirely spotless.³⁹⁸

O Hollywood Reporter faz coro com os elogios e esperanças, corroborando com a originalidade do filme:

Made using the same crew, the films reflect the experiences and vision of the youngsters, whose work offers an unblinking view of life in the favelas where poverty rules. Hopes are often dashed there and lives can be short but the talent on display in the mix of grim reality and everyday kindness gives cause for optimism. [...] . The final image of one patch of light on a dark mountain seems to sum up what the project means and suggests that the future of Brazilian filmmaking is in good hands.³⁹⁹

O jornal francês *Liberation* terminou por quebrar o ambiente de boa recepção e lançou uma crítica implacável, ao afirmar que o olhar dos filmes está distante da realidade das favelas, mais próximo de um filme feito ao estilo Unicef, carregado de um compromisso cívico orientado para sensibilizar plateias internacionais:

Dans ce quintet, seuls deux films se sortent du piège poisson d'un cinéma Unicef, même s'ils ne se départissent jamais de leur mission civique : *Laisse voler*, réalisé par Cadu Barcelos, et *Que la lumière soit* de Luciana Bezerra. Le premier, plus inspiré dans son filmage que dans sa narration, montre une charmante histoire d'enfants et de cerfs-volants ; le second décrit la petite pagaille née d'une coupure de courant dans tout un quartier. L'un et l'autre se tiennent honnêtement proches de leur programme documentaire, le moins reconstitué possible, malgré leurs coutures fictionnelles parfois épaisses. [...] Le plus troublant reste le manque de proximité dans le regard que ces jeunes réalisateurs portent sur leur pays, l'ouvrage d'ensemble donnant le sentiment de s'adresser à un public international, auquel

³⁹⁷ 5x favela – Now by ourselves. **Variety**. 6 jun. 2010.

³⁹⁸ Idem.

³⁹⁹ 5x favela – Now by ourselves – Film Review. **Hollywood Reporter**. 18 mai. 2010.

devrait suffire un simple survol d'une question qui serait trop complexe pour être vraiment filmée.⁴⁰⁰

De Cannes, o filme trouxe esse balanço diversificado. Ainda assim, teve o seu potencial reconhecido, não somente no que diz respeito ao modo diferenciado de produção, mas, sobretudo, pelas novas abordagens trazidas pelos episódios. O filme ainda passou pelos Festivais de Chicago, Cuba e Biarritz⁴⁰¹.

No Brasil, foi exibido na mostra competitiva do Festival de Paulínia, onde causou grande impacto, ganhando sete prêmios⁴⁰² e recebendo muitas críticas favoráveis. O Festival também premiou *Bróder*, filme sobre a periferia de São Paulo, selando assim uma importante presença das classes populares na produção cinematográfica e não somente na temática abordada, como destacou Luiz Zanin Oricchio, que falou em “autonomia” um tanto entusiasticamente quando se trata, na verdade, de uma ainda tímida presença:

No todo, fica a lembrança de um belo festival que, ao mesclar obras autorais a outras de maior diálogo com o público, acabou por detectar uma tendência importante da cultura brasileira: a autonomia audiovisual de camadas antes excluídas. Revelar e premiar essa vertente em seu nascedouro é, de fato, o que importa. O resto é frivolidade.⁴⁰³

Luiz Zanin Oricchio, crítico do jornal Estado de S. Paulo e autor do livro *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*⁴⁰⁴, defendeu o filme, aproveitando para corroborar as suas críticas ao tratamento dado às favelas pelo Cinema Novo, na esteira da memória histórica instituída por Bernardet:

Agora, quase cinquenta anos depois, chegou a vez de as comunidades exibirem o olhar que têm de si mesmas, e não mais filtrado pela visão da classe média. Vem daí o interesse, a espontaneidade, o frescor dessas imagens que tocaram as pessoas em Paulínia. Há um claro lado militante na base desse projeto. Cadu Barcelos, um dos diretores – são sete para cinco episódios – representou o grupo e disse para a plateia: “Com o apoio do Cacá, falamos de nós mesmos, com o pensamento de que

⁴⁰⁰ Seules deux parties des *5x Favela* évitent l'écueil du film Unicef. **Liberación**. 21 mai. 2010. Tradução para o português (autoria de Aline Miklos): “Neste quinteto, somente dois filmes fogem da viscosa armadilha de um cinema Unicef, mesmo não tendo eles, em nenhum momento, abandonado suas missões cívicas: “Deixe voar”, dirigido por Cadu Barcelos, e “Acende a Luz” de Luciana Bezerra. O primeiro, mais inspirado em sua filmagem que em sua narração, mostra uma atraente história de crianças e de pipas; o segundo descreve uma pequena briga que teve origem em um corte de energia em todo um bairro. Os dois se mantêm honestamente próximos de seus programas documentarísticos, o menos reconstituído possível, apesar de seus cortes fictícios serem às vezes um pouco grosseiros [...] O mais preocupante é a falta de proximidade no olhar que estes jovens diretores possuem sobre o seu país. O conjunto da obra é aparentemente voltado para um público internacional, público este que já estaria satisfeito, pelo que consta, com um simples flash de uma questão que seria muito complexa para ser filmada.”

⁴⁰¹ Em Biarritz, *5x favela, agora por nós mesmos* venceu o prêmio do público. Festival de Biarritz premia “5x favela” e trio de atrizes de “Sonhos roubados”. **Portal G1**, 2 out. 2010.

⁴⁰² Melhor filme de ficção, Melhor Filme (Júri Popular), Ator Coadjuvante (Marcio Vitto), Atriz Coadjuvante (Dila Guerra), Roteiro (Rafael Dragaud), Montagem (Quito Ribeiro) e Trilha Sonora (Guto Graça Melo). HEITOR, Augusto. *PAULÍNIA 2010: 5x Favela domina premiação do festival*. **Cineclick**. 22 jul. 2010. Acesso em: 20/08/2010.

⁴⁰³ ORICCHIO, Luiz Zanin. Paulínia consagra diversidade. **O Estado de São Paulo**. 24 jul. 2010.

⁴⁰⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo, um balanço crítico da retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

democracia, sem oportunidades, não é democracia”. Cadu tem 23 anos e mora no Complexo da Maré.⁴⁰⁵

Durante nosso trabalho, de um modo diverso do que faz a crítica contemporânea, o esforço foi reconhecer a historicidade das obras, sem encampar um descarte um tanto oportunista do passado, acompanhado de um entusiasmo exagerado pelo novo, algo que marcou a cobertura de Zanin em Paulínia. Em crítica publicada na Folha de São Paulo, Plínio Fraga reforça a ideia, ao denominar o CPC de “catequizador” e salientar que *5x favela, agora por nós mesmos* é de um engajamento novo:

Contraposta a “5x Favela” de 1962, obra do catequizador Centro Popular de Cultura, a versão 2010 pode ser enquadrada como revisão crítica do ideário esquerdista de usar a arte para conscientizar as massas. O papo agora é colocar as massas para conscientizar as artes. [...], o filme, como o original de 50 anos atrás, é arte engajada, apesar de não ser política nos termos clássicos. Mas foge do paternalismo, é original em sua empreitada - apesar de nem sempre o ser na linguagem cinematográfica. Multiplica os fazedores de cinema, as vozes da favela, os olhos de quem decide o que focar. Multiplica para dividir cultura, experiências e visões de mundo.⁴⁰⁶

O veterano cineasta Domingos de Oliveira também aproveitou para elogiar o filme e constatar a sua maior riqueza em comparação com a visão de classe média sobre as favelas:

Cinco episódios do filme descrevem situações comuns no cinema engajado – a difícil sobrevivência na selva das favelas. Porém, desta vez, o olhar é diferente. O enfoque inaudito surpreende a cada instante. Tem a graça e a grandeza do artista que fala daquilo que sabe - da sua vida; sua querida, pobre, rica, miserável, magnífica vida. Ver o filme faz com que compreendamos melhor nossos irmãos excluídos do asfalto. Tão diferentes, tão iguais. Durante muito tempo, os cineastas da rica classe média tentaram, por responsabilidade ou culpa, falar das misérias da gente do morro. “5x Favela” mostra com inocência engraçada que quase todos os filmes anteriores estavam longe da realidade. “5x Favela” é a prova inequívoca dessa realidade.”⁴⁰⁷

Em cartaz desde 27 de agosto de 2010, o filme permaneceu nos cinemas durante 16 semanas, até o dia 16 de dezembro de 2010, totalizando um público de 158.433 espectadores, sendo o 12º filme nacional mais visto no ano de 2010⁴⁰⁸. Em 8 de dezembro de 2010, o DVD foi lançado

⁴⁰⁵ Diário de Paulínia: 5x Favela. **Blog de Luiz Zanin**. Disponível em: < <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/diario/> > Acesso em: 19 jul. 2010.

⁴⁰⁶ FRAGA, Plínio. *5x Favela* é arte engajada sem ser política. **Folha de S. Paulo**, 25 de agosto de 2010.

⁴⁰⁷ Novo “5 x Favela” repõe a importância do cinema autoral. **Folha de S. Paulo**. 25 set. 2010.

⁴⁰⁸ Bilheteria dos filmes nacionais em 2010: 1. Tropa de elite 2 - 11.081.199 2. Nosso lar - 4.060.000 3. Chico Xavier - 3.414.900 4. Xuxa em O mistério de Feiurinha - 1.299.044 5. Muita calma nessa hora - 1.283.391 6. O Bem Amado - 966.519 7. Lula, o filho do Brasil - 852.212 8. As melhores coisas do Mundo - 310.029 9. High School Musical - o desafio - 292.932 10. Quincas Berro d'Água - 281.173 11. A suprema felicidade - 218.124 **12. 5X Favela - agora por nós mesmos - 158.433** 13. 400 Contra 1 - A história do Comando Vermelho - 142.534 14. Aparecida, o milagre - 120.093 15. Federal - 111.695 16. Eu e meu guarda-chuva - 97.950 17. Do começo ao fim - 89.258 18. Uma noite em 67 - 80.766 19. Em teu nome - 53.721 20. Amor por acaso - 47.607 21. Soberano - seis vezes São Paulo - 45.434 22. Segurança nacional - 37.169 23. Como esquecer - 33.066 24. Antes que o mundo acabe - 28.390 25. José e Pilar - 27.767 26. Viajo porque preciso, volto porque te amo - 26.361 27. A casa verde - 24.588 28. Reflexões de um liquidificador - 23.664 29. Sonhos roubados - 23.573 30. DziCroquettes - 23.528 31. O homem que engarrafava nuvens - 19.324 32. Olhos azuis - 16.193 33. É proibido fumar - 15.385 34. Histórias de amor duram apenas 90 minutos -

nas locadoras, contendo também o documentário sobre a produção do filme. Assim, houve ainda uma grande repercussão nos diversos blogs dedicados à crítica cinematográfica. Esse espaço de recepção, ainda pouco incluído nas pesquisas acadêmicas, merece ser visto como um meio capaz de ampliar o processo de recepção do filme, descentralizando a formação dos sentidos sobre a obra cinematográfica. Nesse espaço, surgiram novos elementos de análise que merecem ser citados.

Marcus Faustini, escritor da periferia e autor do livro *Guia afetivo da periferia*⁴⁰⁹, chamou a atenção para a dura luta das classes populares para se apropriar das artes da imagem:

Assim, as artes da imagem foram também se legitimando como as mais relevantes produtoras de uma sensibilidade do conhecimento e as do som como uma sensibilidade da convivência. Por muitas vezes, nos ambientes de discussão cultural, as artes do som, dessas camadas populares, foram classificadas de instintivas, aleatórias, apenas típicas de um ambiente ou época e nunca como capazes de organizar uma visão de mundo. Por outro lado, com as artes da imagem, as resenhas nos cadernos culturais foram sempre elogiosas, relacionando-as com a capacidade de síntese e expressão dos sentidos.⁴¹⁰

Em contraposição a esse cenário, destaca a mudança dos últimos 20 anos, quando as classes populares começaram a se apropriar das artes da imagem e, segundo ele, produziram três ações importantes:

1. A intimidade no modo de filmar o território traz a possibilidade do espaço ser pensado para além de um tema dramaturgico ou ambientação cenográfica. O território torna-se suporte para fluxos de entradas e saídas de personagens que promovem uma repetição na relação do espectador com o espaço. Assim, ele deixa o usual lugar de ambientação para histórias de superação e se revela contemporâneo em suas curvas, espaços abertos, pontes, eletrodomésticos e não mais apenas em vielas sufocantes filmadas por câmeras nervosas, como era até então. 2. Uma oralidade singular embala diálogos que consagram a tipologia dos personagens do campo popular urbano e aponta para um revigoramento do melodrama. As frases lacrimosas primas da filmografia popular do século passado são substituídas por contundentes conversas que atualizam conflitos geracionais e podem ser uma chave interessante para um público das salas populares. A oralidade como base dramaturgica de nossa faveliwood. 3. A realização do projeto *5x Favela*

11.208 35. Cabeça a prêmio - 10.608 36. Utopia e Barbárie - 9.909 37. Os Inquilinos - 9.813 38. Cidadão Boilesen - 8.448 39. Os Famosos e os Duendes da Morte - 8.406 40. Besouro - 7.388 41. As Cartas Psicografadas por Chico Xavier - 7.336 42. Quanto Dura o Amor? - 6.212 43. Só Dez Por Cento É Mentira - 6.150 44. No Meu Lugar - 5.829 45. Caro Francis - 5.033 46. O Amor Segundo B. Schianberg - 4.390 47. Noel, Poeta da Vila - 4.348 48. Pachamama - 4.217 49. Rita Cadillac - A Lady do Povo - 4.103 50. Vida Sobre Rodas - 3.491 51. O Sol do Meio-Dia - 2.811 52. Programa Casé - 2.644 53. Terra Deu, Terra Come - 2.530 54. Veias e Vinhos - 2.500 55. Todo Poderoso: O Filme - 2.423 56. Insolação - 2.235 57. Netto e o Domador de Cavalos - 2.170 58. Praça Saens Peña - 2.138 59. O Grão - 1.976 60. Bellini e o Demônio - 1.933 61. A Guerra dos Vizinhos - 1.829 62. Um Lugar ao Sol - 1.806 63. Jards Macalé - 1.805 64. Léo e Bia - 1.367 65. Topografia de um Desnudo - 1.202 66. Embarque Imediato - 1.155 67. O Abraço Corporativo - 1.001 68. Solo - 992 69. Elevado 3,5 - 900 70. Cildo - 850 71. Ouro Negro - 680 72. Terras - 662 73. Supremacia Vermelha - 568 74. B1 - Tenório em Pequim - 536 75. Diário de Sintra - 584 76. Meu Mundo em Perigo - 541 77. Plastic City - 426 78. Grêmio 10X0 - 392 79. A Falta que Me Faz - 388 80. Alô Alô Terezinha - 378 81. A Alma do Osso - 344 82. Luto como Mãe - 328 83. Fluidos - 274 84. Acácio - 258 85. Elza - 248; Total: 28.880.685. (fonte: Lado B e *Informe de Acompanhamento de Mercado* (2010), *Ancine*, ver semana 35 a 50.)

⁴⁰⁹ FAUSTINI, Marcus. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

⁴¹⁰ FAUSTINI, Marcus. A peleja da invenção do imaginário. **Observatório de favelas**. Disponível em: <http://www.observatoriodefavelas.org.br/observatoriodefavelas/noticias/mostraNoticia.php?id_content=903>. Acesso em: 8 set. 2010.

demonstra como uma ação social pode ser estética, pop, afetiva e modelo de produção.⁴¹¹

Apresenta-se, assim, uma análise que se debruça sobre as consequências estéticas e políticas do projeto para as lutas da ideologia das favelas e periferias. Faustini vê o filme dentro de um movimento duradouro de democratização das artes, que não começou com o filme *5x favela, agora por nós mesmos* e nem terminará com ele.

Enquanto Faustini se insere no processo ao defendê-lo, há outros textos de sites e blogs que tratam da obra sob o olhar mais distanciado de espectador. No Cineclik, Heitor Augusto salienta a alternância entre o drama e a comédia, algo presente em todo o filme:

São sete diretores, alguns já com relativa experiência cinematográfica. Curiosamente, a maioria das histórias flerta mais com a comédia do que com o drama e apenas uma delas tem desfecho triste. Como disse o ator (e piadista nato) Gregório Duvivier, “a pobreza no Brasil é cômica ou trágica, mas nunca melancólica”. No conjunto, *5x favela – agora por nós mesmos* é um filme imprescindível para qualquer espectador comprometido com a construção do cinema brasileiro.⁴¹²

Bruno Cava, em uma crítica postada em seu blog, faz algumas ponderações sobre a influência da linguagem televisiva e sobre um “anseio de pureza” manifesto no filme:

Neste, a favela comparece como espaço cênico do espontâneo, do vibrante, do autêntico. Como manancial de vida na sua pureza humana. De fato, todos os episódios são movidos por um anseio de pureza, o que se dá mais na narrativa do que nos enredos. Não pela profusão de crianças (aliás cena comum nas favelas), mas pelo sentimento de renovação - tão pertinente no contexto de mudanças profundas e duradouras da sociedade brasileira da última década. Candidez que se repete ao ser narradas aventuras em que riscos e oportunidades são resolvidos a favor da boa consciência e da natureza autêntica, ou pelo menos do arrependimento. Não à toa, a classe-média aplaude de pé, pois tal conteúdo satisfaz sua má consciência e apazigua os seus temores. Se por um lado aproxima mundos, por outro o faz nivelando-os no grau monotônico da linguagem televisiva, e destarte o filme reforça a essência do pobre como pureza, e não como potência.⁴¹³

Em crítica no Maganize Cinema (Papper blog), em outra direção, chama-se a atenção para as qualidades fílmicas, superando os clichês do tráfico e da violência:

Só por essa iniciativa inédita, o filme já vale uma menção. Mas, não foi apenas pelo cunho social que *5x favela, agora por nós mesmos*, ganhou tantos prêmios pelos festivais que passou. As cinco histórias contadas são interessantes, bem produzidas, realistas e envolventes. Cada uma com média de 20 minutos dá uma dimensão sem preconceitos da realidade nas comunidades, diferente do que vemos em algumas obras que só ressaltam a violência e o tráfico. Claro que esses assuntos estão presentes, mas a forma como são mostrados possui menos estereótipos. É possível ver as pessoas passeando pelas ruas à noite, jogando dominó na esquina, recusando trabalhos relacionados ao tráfico de drogas e reforçando valores morais

⁴¹¹ Idem.

⁴¹² AUGUSTO, Heitor. Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. **Cineclik**. 1º set. 2010.

⁴¹³ CAVA, Bruno Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. **Blog Quadrado dos loucos**. 27 ago. 2010.

e sociais.⁴¹⁴

No Cinepop, salienta-se o papel de produção de Diegues e o elogio termina ponderado pelo aspecto social e louvável da iniciativa:

Cacá Diegues demonstra que continua antenado e mantém a lucidez no cinema nacional, frescor que nem todos os cineastas do cinema novo conseguiram conservar. Apesar de não funcionar em alguns momentos, *5x favela – agora por nós mesmos* é uma iniciativa louvável e muito bem-vinda.⁴¹⁵

No blog Claquete Cultural, nota-se um tratamento não vitimizador dos moradores de favelas:

Os cinco curtas que compõe *5x favela [agora por nós mesmos]* guardam um objetivo claro. Não manipular seu espectador, tão pouco pincelar o favelado como uma vítima. Se ele é vitimado socialmente, o próprio potencializa sua condição. É vítima e algoz. Interessante notar o trânsito de influências. Há a leveza do Neorrealismo italiano (no divertido “Acende a luz”), há o aspecto lúdico que acresce à narrativa (no impactante “Concerto para violino”) e a fruição de gêneros (no bem sacado “Arroz com feijão”).⁴¹⁶

A crítica do Cineweb vê, assim como outras críticas, uma renovação no olhar sobre as favelas, e compara o filme com *Cidade de Deus*:

Sem partir da mesma intenção política do filme de 1962, *5x favela – agora por nós mesmos* realiza uma das principais intenções dos sete diretores, anunciadas em todas as entrevistas dadas em festivais – fornecer um contraponto a filmes celebrados sobre a favela, especialmente *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, mas evidenciando sentimentos diferentes, especialmente o humor. Sem dúvida, isso eles conseguiram, além de contar direitinho suas histórias, escapando do risco de fazer um mero “filme ONG”. Nada disso. *5x Favela...* é um filme por inteiro.⁴¹⁷

No site Opinião e Notícia, também há mais um comentário reiterando a originalidade do olhar sobre a favela, aproximando-se do texto de Faustini, ao lembrar que a presença das classes populares já existia na música, mas ainda é pouco difundida no cinema:

Assim, *5x Favela* é um presente que o país ganha agora em 2010: um filme que mostra a favela com um novo olhar, um olhar que sempre permaneceu oprimido pela indústria cultural. A música parece haver se libertado primeiro desse jugo, uma vez que o samba e o funk já circulam pelos meios de comunicação. Agora, um filme realizado dentro da favela, por moradores da favela, que vai rodar o mundo

⁴¹⁴ Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. Maganize Cinema (**Papper blog**). Disponível em: <<http://pt-br.paperblog.com/5x-favela-agora-por-nos-mesmos-53645/>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

⁴¹⁵ Cinco vezes favela – agora por nós mesmos, **Cinepop**. Disponível em: <http://www.cinepop.com.br/criticas/cincovezesfavela_101.htm>. Acesso em: 11 jan. 2011.

⁴¹⁶ GLIOCHE, Reinaldo. Nada de novo, mas tudo muito bem feito. **Claquete Cultural**. Disponível em: <<http://claquetecultural.blogspot.com/2010/09/critica-5-x-favela-agora-por-nos-mesmos.html>>. Acesso em: 2 set. 2010.

⁴¹⁷ BARBOSA, Neusa. Crítica - Cinco vezes favela agora por nós mesmos. **Cineweb**. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=3155>. Acesso em: 15 jan. 2011.

todo, é realmente um fato admirável, independente de suas qualidades técnicas.”⁴¹⁸

No blog Paradoxo, há a reiteração da originalidade, com um discurso bem próximo da autopromoção do filme, demonstrando certa eficiência da campanha de marketing do filme:

Já vista sob a ótica dos bandidos. Já vista sob a ótica da polícia. Agora, vista sob a ótica da comunidade. *5x favela – agora por nós mesmos*, esforço coletivo e estreia de sete promissores talentos na direção, é um estupendo longa-metragem, reunindo cinco histórias cheias de coração, esperança, humor e conflito.⁴¹⁹

No site Adoro Cinema, o comentário traz uma ressalva, ao propor uma separação entre a comoção social desencadeada pelo projeto e a análise propriamente estética do filme, aproveitando para questionar o tom moralista dos episódios:

Antes de tudo, é preciso dividir *5x favela - agora por nós mesmos*, o filme, do lado social nele envolvido. O projeto tem enorme valor pelas oficinas técnicas promovidas em comunidades carentes do Rio de Janeiro, oferecendo a chance de adentrar e seguir carreira no cinema. Mas também não é por causa disto que o filme deva ser, necessariamente, elogiado. Ainda mais quando apresenta graves defeitos em sua realização. O maior deles é a constante sensação de lição de moral que permeia o filme, muitas vezes apresentada de forma ingênua e moralista.”⁴²⁰

Ao lado dos blogueiros, o famoso crítico Rubens Ewald Filho utilizou o seu blog para comentar o filme, destacando as proximidades com o Neorrealismo italiano e com a comédia italiana:

Houve momentos em que o filme me fez recordar muito os trabalhos de Vittorio De Sica, o poeta do Neorrealismo, que trabalhava de forma parecida: com gente do povo, misturando amadores e profissionais, contando histórias humanas e com sabor de realidade, mas sem nunca perder a paixão, o humor e a crítica social. Tudo isso presente no melhor do Neorrealismo e agora também neste projeto. [...] o último “Acende a luz” é o mais comédia “a la italiana” de todos (quando forço a semelhança não é crítica ao contrário, só demonstrar o que sempre se soube, que o povo brasileiro e italiano são muito parecidos). Na véspera de Natal, quando se prepara uma comemoração tradicional falta luz na favela! E tudo termina para cima, com alegria e emoção.⁴²¹

Assim, as críticas trazem importantes questionamentos, pois evidenciam uma diversidade de leituras possíveis. As mais negativas lembram questões pertinentes ao filme. O *Liberación*, ao alertar

⁴¹⁸ TAUNAY, Francisco. *5x favela, agora por nós mesmos*, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra. **Opinião e Notícia**. Disponível em: <<http://opinioenoticia.com.br/cultura/entretenimento/5x-favela-agora-por-nos-mesmos-de-cacau-amaral-cadu-barcellos-e-luciana-bezerra/>>. Acesso em: 3 set. 2010.

⁴¹⁹ OLIVEIRA, Rodrigo de. Bravo! **Paradoxo**. Disponível em:<<http://www.paradoxo.jor.br/2010/11/5x-favela-agora-por-nos-mesmos.html>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

⁴²⁰ RUSSO, Francisco. Nem só de boas intenções se faz um bom filme. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/colunas/5x-favela-879/>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

⁴²¹ EWALD FILHO, Rubens. Estreia – 5 x Favela – Agora por nós mesmos. Disponível em: <http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2010/08/26/estreia-5-x-favela-agora-por-nos-mesmos/> Acesso: 13/10/2010.

para uma superficialidade tipo Unicef, faz um comentário passível de ser feito, desde o pós-Guerra, a qualquer filme capaz de pautar uma discussão no âmbito da cooperação internacional pelos direitos humanos. Nos blogs, chama-se a atenção para a utilização de fórmulas televisivas, algo certamente presente no filme e que passa tanto pela formação dos próprios diretores quanto pelos recentes filmes de Cacá Diegues. A presença de um “anseio de pureza” e de um tom de lição de moral também são duas leituras possíveis, bastante caras, talvez, ao ímpeto valorizador da comunidade que rodeou todo o projeto. Porém, a crítica mais negativa ao filme foi feita por Daniel Fagundes e publicada na Revista Vídeo Popular de São Paulo, em dezembro de 2010, no artigo “5x mais do mesmo”:

5x favela, agora por nós mesmos veio comprovar as expectativas mais pessimistas trazendo uma mistura novelesca de humor, problemática social e julgamentos de valor. Tudo mostrado de forma tosca, rasa... Pra exemplificar digo que me senti vendo um episódio da série da Globo *Cidade dos Homens*, com pitadas de *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Não é um filme ruim, é um filme muito ruim, apesar de elucidador. Já que nele se revelam nossas velhas feridas aparentemente incatritzáveis... Perdoem-me os camaradas aí das quebradas do Rio que fizeram parte desse projeto, mas eu entendo “por nós mesmos” uma outra coisa. Tipo reformular os modelos de produção, repensar os de distribuição e mais ainda com quem se faz parceria, quem assina sua obra, quem fica com a grana alta ganha dos rendimentos do filme... E isso não é o que entendo por trabalho qualificado construído pelo povo morador de favelas no Brasil. E, infelizmente, sei que é essa imagem que vai pra fora como produto de exportação da nossa realidade. Aqui mesmo no país eu já imagino que fará muito sucesso nos cinemas e demais espaços de exibição, pois ainda somos muito dependentes dessa representatividade forçada, dessa cosmética da fome. Mas eu tenho outros propósitos com minha produção audiovisual e não cheguei a esse ponto de apelar para o discurso corriqueiro em prol de grana e status.⁴²²

A crítica é mais um capítulo das diferenças ideológicas dentro dos movimentos sociais em audiovisual, e advém de um morador da periferia de São Paulo, membro do Núcleo de Consciência Alternativa (NCA), localizado no Sacolão das Artes, que desenvolve trabalhos audiovisuais, com a produção de vídeos e com um importante projeto de videoteca popular gratuita. Embora sua argumentação seja coerente e legítima, contrária aos diálogos econômicos, políticos e estéticos com o mercado audiovisual vigente, é inegável que as entidades participantes do filme *5x favela, agora por nós mesmos* têm um projeto político diferente para os movimentos sociais em audiovisual.⁴²³

As críticas mais positivas, ao insistirem na originalidade do filme em meio aos *favela movies*, terminam reforçando o desejo político de encorajar e apoiar essa, ainda tímida, visibilidade do audiovisual produzido nas favelas, pois não se pode esquecer que escrever sobre um filme não é

⁴²² FAGUNDES, Daniel. 5x mais do mesmo. **Revista Vídeo Popular** n. 4, dezembro de 2010.

⁴²³ Há movimentos sociais em audiovisual em todo o país, embora ainda não se tenha um mapeamento muito completo nem mesmo dentro dos próprios movimentos. De qualquer forma, Rio de Janeiro e São Paulo concentram as iniciativas de maior destaque, como o filme *5x favela, agora por nós mesmos* e o Circuito Exibidor do Coletivo de Vídeo Popular e a *Revista Vídeo Popular*. O Circuito Exibidor do Coletivo de Vídeo Popular (com 12 DVDs) e a videoteca do NCA reúnem vídeos populares de grupos de todo o país e funcionam como importantes aglutinadores das experiências.

um ato de isenção, e sim um ato de engajamento.

Também é frequente a comparação valorativa com o filme de 1962 e com o Cinema Novo. Observa-se o lançamento como superação dos equívocos do passado, o que, de certa maneira, joga por terra as diferentes historicidades em uma comparação que nivela os horizontes. Porém, a comparação não gera grande interesse pela dicotomia em si, mas, sobretudo, por colocar em relevo a importância da favela como um lugar de memória central na história do cinema brasileiro.

Inácio Araújo, renomado crítico de cinema da atualidade, abordou em artigo recente⁴²⁴ a presença ostensiva da favela no cinema brasileiro. Lembrou como a obsessão do cinema pela favela vem desde a década de 30, com os filmes *Mulher*, de Octavio Gabus Mendes e *Favela dos meus amores*⁴²⁵, de Humberto Mauro, passando pela chanchada *Depois eu conto* (1956), de José Carlos Burle.

A partir daí, nas décadas de 50 e 60, a lista se avoluma e o tratamento ocasional do tema se altera, desde Nelson Pereira dos Santos e do Cinema Novo, até *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Desde a década de 50 e 60, não por acaso o período de crescimento acelerado das favelas em todo o Terceiro Mundo, a favela passou a ser vista como um ponto de vista estratégico na discussão sobre a apropriação desigual das riquezas e do espaço urbano. Por isso, mais desafiador que elencar a longa história desses filmes em termos dos mais ou menos idealizadores desse universo social, é propor um sentido para esse interesse pelas favelas desde os anos 50, tentando responder o que a inquietação almeja. Araújo propõe uma solução:

Ao longo do tempo, o cinema tem representado a favela como lugar de vício e virtude, criação cultural sofisticada e malandragem, crime e honestidade. Com maior ou menor profundidade, conforme o filme, esses aspectos dão conta de uma sociedade que sonhou em criar uma espécie de lugar à margem para seus pobres. [...] *Tropa de elite* faz tudo voltar ao começo: a questão da favela não é bem a favela, mas o fato de a sociedade ter acreditado, o quanto pôde, que deixando os seus pobres à margem evitaria o contágio da boa sociedade com a outra.⁴²⁶

Sem a necessidade concordar com Araújo sobre o papel desse cinema na criação de um lugar à margem para os pobres e muito menos com a importância dada ao filme *Tropa de elite*, o que surge no trecho, e também no livro de Luiz Zanin Oricchio⁴²⁷ ao tratar desse tema, é a ideia de que o interesse pela favela é uma porta de entrada para se analisar a sociedade como um todo, o país e o mundo. Como afirma Oricchio, em interessante associação com o deus Jano ao comentar o filme *Orfeu*, de Diegues:

⁴²⁴ ARAÚJO, Inácio. Cinema favela. **Folha de S. Paulo**, 30 de dez. 2010.

⁴²⁵ Segundo Oricchio: “Quando se escreve sobre esse tema, não se deve esquecer que, antes do Cinema Novo, a favela foi objeto de certa idealização, de uma estetização da pobreza, como parece ser o caso do filme perdido de Humberto Mauro, *Favela dos meus amores*, e como certamente é o de *Orfeu do Carnaval*, obra mítica, dirigida pelo francês Marcel Camus e ganhadora do Festival de Cannes e do Oscar de produção estrangeira de 1959.” ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo, um balanço crítico da retomada**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003, p. 148.

⁴²⁶ ARAÚJO, Inácio. Cinema favela. **Folha de S. Paulo**. 30 dez 2010.

⁴²⁷ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo um balanço crítico da retomada**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

O tráfico domina boa parte da ação e se torna agente da tragédia. Ao mesmo tempo, há a beleza da música e do lirismo da paisagem e das gentes. Uma realidade ambígua, de dois lados, duas faces – como Jano, esse deus bifronte – de cuja decifração talvez dependa o futuro desse país.⁴²⁸

O que parece conceder certa fragilidade à análise da crítica cinematográfica sobre o tema das favelas é a insistência em certa dualidade entre o vício e a virtude (como no trecho acima) e entre a verdade ou a idealização da favela (como nos exemplos acima que opõem o filme de 62 ao atual). Para escapar dessas dualidades, seria interessante relacionar a discussão fílmica e a discussão sobre o fenômeno histórico da constituição das favelas, a partir dos diálogos com as pesquisas na área da sociologia, do urbanismo etc⁴²⁹. Assim, pode-se entender o cinema como mais uma das linguagens que constroem (ou inventam como propôs Licia Valladares⁴³⁰) a questão política e histórica das favelas. Com isso, pode-se libertar o tema das favelas no cinema de um círculo vicioso, fechado dentro da restrita comparação valorativa e hierarquizante entre os filmes. Creio que os filmes só fazem sentido dentro do mundo, articulados politicamente com o debate público das temáticas que abordam. Um bom exemplo disso é um filme curta-metragem de 1926, intitulado *As Favellas*, nunca citado pelos livros sobre o cinema nacional.⁴³¹ Licia Valladares analisa a produção e a exibição desse filme no âmbito do Rotary Club do Rio como uma estratégia de transformar a favela em um problema a ser administrado por uma elite detentora não só de poder e riqueza, mas também de capacidade técnica para abordar filmicamente, segundo Mattos Pimenta (o realizador do filme), “o espetáculo dantesco que presenciei na perambulação pelas novas favellas do Rio”⁴³².

Assim, antes da década de 50 e 60, embora o cinema tenha sido menos utilizado como um construtor de memória sobre as favelas e o debate público sobre o tema tenha sido muito mais frequente nas matérias de jornais ou nas fotografias, há alguns filmes que abordam, direta ou indiretamente, o tema. Para discuti-los seria necessário um recorte capaz de analisá-los com maior detalhe, sem as ideias pré-concebidas no campo da história do cinema. Uma pesquisa sobre a abordagem das favelas pelas “chanchadas”, por exemplo, poderia revelar tensões e diversidades dentro desses filmes, para além do rótulo de “chanchadas”, que, por si só, pouco nos esclarece sobre o poder do cinema como um fomentador do debate público sobre o tema.

⁴²⁸ Idem, p. 150.

⁴²⁹ Para citar apenas as principais referências de diálogo deste trabalho: VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005. RIO, Teresa Pires do. **Cidade de muros: crime segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo, Editora 34; EDUSP, 2000. DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006.

⁴³⁰ VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

⁴³¹ A menção ao filme e às informações sobre ele foram pesquisadas por VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 43.

⁴³² Apud. VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005, p. 43.

Por isso, parece mais apropriado pensar em uma complementaridade entre os filmes *Cinco vezes favela* e *5x favela, agora por nós mesmos*, pois ambos são produtos de dois momentos históricos em que os movimentos sociais valeram-se do cinema para discutir o país e o mundo a partir da questão das favelas, certamente sob pontos de vistas sociais diferentes, mas não hierarquizados, já que a questão das favelas é, antes de tudo, uma relação entre a favela e o asfalto, que diz respeito a todos os habitantes das cidades na partilha do espaço público.

Na década de 50 e 60 no Brasil, cinema e favela se encontram de maneira mais frequente, pois ambos participam de um processo de crescimento. O cinema brasileiro torna-se um veículo inovador e um poderoso construtor de memória, com uma grande visibilidade internacional, no bojo do destaque internacional às novas cinematografias. Enquanto isso, a favela assume posição estratégica na relação entre urbanização e capitalismo, sobretudo, a partir da década de 60 do século XX e até os dias de hoje.

Desde então, a existência de favelas nas grandes metrópoles do mundo têm se constituído em uma importante porta de entrada para a análise das relações sociais no capitalismo contemporâneo. Há em muitos estudos, como o de Mike Davis, a percepção de que a favela não é uma exceção dentro do mundo contemporâneo, mas, ao contrário, constitui-se como um lugar privilegiado de análise e compreensão dos dilemas mais importantes do mundo atual. Dessa maneira, o cinema, como a arte por excelência da contemporaneidade, reflete mais e mais sobre esse universo, em movimento de enfrentamento de seus impasses mais candentes. Esse enfrentamento politizador da questão das favelas contribui, segundo Mike Davis, para se reverter o apartheid semântico da criminalização:

A retórica demonizadora das várias “guerras” internacionais ao terrorismo, às drogas e ao crime são igualmente um *apartheid* semântico: constroem paredes epistemológicas ao redor das favelas, *gecekondus* e *chawls*, que impossibilitam qualquer debate honesto sobre a violência cotidiana da exclusão econômica. E, como na época vitoriana, a criminalização categórica dos pobres urbanos é uma profecia que leva ao seu próprio cumprimento e configura, de modo garantido, um futuro de guerra interminável nas ruas. Enquanto a classe média do Terceiro Mundo fortifica-se cada vez mais em seus condomínios de parques temáticos no subúrbio e em suas “aldeias” de segurança eletrificadas, perde a compreensão moral e cultural das urbanas terras de ninguém que deixou para trás.”⁴³³

Nessa perspectiva, parece pouco frutífero falar em *favela movies*, pois a designação parte de um princípio de especificidade, como se existisse um cinema que fala apenas de favelas. Nada parece mais impossível que um cinema capaz de fechar a favela nela mesma, pois a favela é, inevitavelmente, algo que existe na urbanização capitalista, em constante relação com os demais locais da cidade.

⁴³³ DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 202.

O CPC da UNE e os movimentos contemporâneos de cinema discutem as favelas porque almejam repensar o país e o mundo. E entre a visão que vem de fora ou de dentro das favelas, o que mais interessa é a própria relação, em uma discussão ampliada sobre a cidade, o país e o mundo.

Os dez episódios sobre as favelas, feitos em 1962 e 2010, demonstram a complementaridade das experiências, cada uma a seu modo a estranhar e refletir sobre as complexidades das relações sociais na cidade a partir da relação entre a favela e o asfalto: o desemprego, a grilagem e o crime ainda incipiente em “Um favelado”; a grilagem e a política na favela em “Zé da Cachorra”; o trabalho infantil, a cultura popular e o mercado informal em “Couro de gato”; o carnaval, o sindicalismo e a agiotagem em “Escola de Samba Alegria de Viver”; o trabalho, a mobilização coletiva e a questão das moradias em “Pedreira de São Diogo”; a permanência estudantil, a desigualdade social e a convivência no espaço público em “Fonte de renda”; a pobreza e a infância em “Arroz com feijão”; o tráfico, a falência da repressão estatal, os movimentos sociais nas favelas em “Concerto para violino”; o medo, a conquista da liberdade e o conflito psicológico em “Deixa voar”; e, a precariedade dos serviços públicos, a solidariedade e a diversidade do espaço público da favela em “Acende a luz”.

Oricchio, em 2003, ao fim da sua discussão sobre a favela no Cinema Novo e na Retomada, afirma algo que em 2011 parece ainda mais claro e oportuno:

[...] o que existe de mais ousado o tratamento contemporâneo parece privilegiar o ponto de vista interno – como se os excluídos assumissem a própria voz (“conscientizando-se a si mesmos”, como disse Arnaldo Jabor em um artigo), ainda que, para fazê-lo, precisem do olhar do outro, ou seja, de um cineasta que não pertence àquele ambiente ou àquela classe social.⁴³⁴

Ao ler o trecho, sete anos depois de ser escrito, há a sensação de que existe uma história, nem mesmo aventada como possibilidade em 2003, fazendo-se. Tudo indica que ela está somente em seu início. Ainda sim, é positivo constatar que, desde a década de 60, o cinema tem se tornado, mais e mais, apesar de todas as dificuldades e restrições, uma linguagem central para as discussões dos problemas do país e do mundo e um espaço crescente de expressão e luta para os mais diferentes movimentos sociais.

⁴³⁴ ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo, um balanço crítico da retomada**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003, p. 160.

Conclusão: da Guerra Fria à Faixa de Gaza...

"Na Faixa de Gaza, só homem bomba,
Na guerra é tudo ou nada,
Várias titânio no pente,
Colete a prova de bala,
Nós desce pra pista pra fazer o assalto,
Mas tá fechadão no doze,
Se eu tô de rolê 600 bolado,
Perfume importado pistola no coldre,
Mulher ouro e poder,
Lutando que se conquista,
Nós não precisa de crédito,
Nós paga tudo a vista."

Mc Orelha

O funk destacado em epigrafe é bastante conhecido nas periferias e favelas de todo o Brasil. Mas ele nunca tocou em nenhuma emissora de televisão, sua difusão é feita pela internet ou por mercados informais. Nas escolas públicas, muitos alunos de ensino fundamental e médio já decoraram a letra, até mesmo porque ela é um sucesso antigo. Ouvi a música sendo cantada por cinco entusiasmados alunos da 6ª série. A metáfora da “Faixa de Gaza”, paradigma de um presente sem utopia, ocupado pela saciedade efêmera da violência e do consumo, procura descrever o encontro entre a favela e o asfalto, um encontro mediado pela desigualdade social e pela violência. Sob a aparente paz, a normalidade e o progresso do Brasil, um músico da periferia cunhou essa associação com uma região do Oriente Médio mergulhada em uma guerra crônica. Para muitos brasileiros, a Faixa de Gaza é aqui.

Sem saídas, a “Faixa de Gaza”, de um lado, é um território de enclaves fortificados⁴³⁵ de longos muros, cercas elétricas e de separação do espaço público em nome da segurança. De outro, há uma reação igualmente violenta, nascida nos extratos mais pobres das favelas e periferias, através do engajamento no crime, muitas vezes em nome do acesso às mesmas demandas de consumo e desejo das elites fortificadas. Nas “Faixas de Gaza” das grandes cidades brasileiras, a violência e o consumo se retroalimentam, vislumbrando-se um modelo sombrio de sociedade.

Os filmes analisados neste trabalho contribuem para pensarmos não somente na questão das favelas no Brasil e no mundo, mas nas próprias alternativas de mundo desenhadas muito próximas ao encontro entre favela e asfalto. O cinema não se torna um repositório de meros “exemplos”, mas se constitui, desde a década de 60, como um espaço de discussão e reflexão sobre o mundo, cada

⁴³⁵ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. São Paulo: três padrões de segregação. **Cidade de muros**: crime segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000.

vez mais audiovisual, que habitamos. Como afirmam Marcos Silva e Jorge Nóvoa: “um filme oferece a oportunidade de indagarmos em profundidade: que realidade é mesmo essa?”⁴³⁶

Desse modo, o filme *Cinco vezes favela* refletiu, dentro da sua diversidade estética e política, acerca de um mundo marcado pela Guerra Fria e absolutamente mobilizado em torno das saídas para a desigualdade social e para a efetivação da modernização e do desenvolvimento econômico e social. Procuramos, ao longo dos capítulos 1 e 2, inserir a interpretação do filme dentro desse universo de relações. Nele, a favela se constituía como um calcanhar de Aquiles, ao se tornar um desafio tanto para as soluções mais à esquerda quanto para a direita. Certamente, os desafios à esquerda, manifestados e discutidos pelas diversas obras de arte do CPC da UNE, eram muito mais sedutores: a organização comunitária e política das populações mais pobres, a luta pela conquista de infra-estrutura urbana e melhorias para as favelas, a conquista da moradia, a vitória sobre os grileiros, a preservação dos patrimônios imateriais da cultura popular, a organização dos trabalhadores nas suas resistências contra o capital. Espera-se que o trabalho tenha estimulado a imaginação do leitor não somente em relação à conquista ou derrota dessas propostas, mas, sobretudo, tenha sugerido que esse conjunto de aspirações nunca foi e não será algo uniforme e homogêneo, desprovido de tensões dentro das classes populares e das ideologias de esquerda.

Paralelamente a esta questão, procurou-se demonstrar a complexidade desse posicionamento político nas obras artísticas, entendendo-se que ele não se realiza pela transposição, sem mediações, do político ao estético. Essa convicção tornou-se ainda mais sólida, ao ler, às vésperas da conclusão deste trabalho, o recente livro de Marcelo Ridenti, *Brasilidade Revolucionária*, no qual ele afirma:

... explicita-se que a relação dos artistas com a política não é apenas de uso indevido da arte para fins que lhe são supostamente alheios, mas um novelo intrincado com custo e benefícios para todos os agentes envolvidos, defensores e difusores de valores políticos, ideológicos e estéticos que não se reduzem a escolhas racionais.⁴³⁷

Daí, as inúmeras considerações realizadas sobre o universo de cada linguagem trabalhada pelo CPC da UNE e, especificamente, o cinema. Espera-se ter contribuído para reforçar a ideia de que o engajamento político-cultural não é uma operação mecânica de transposição, na qual a opção estética (seja ela qual for) é apenas um suporte inerte. Tampouco se tem uma fórmula geral que possa dar conta das especificidades da relação, pois este trabalho procurou demonstrar que cada obra (por mais desacreditada que seja) merece ser interpretada pelo historiador e posta em diálogo com a memória histórica e com outras obras e pesquisas. Esta é sem dúvida uma conquista cada vez

⁴³⁶ NOVOA, Jorge & SILVA, Marcos. Cinema-História e Razão-Poética: o que fazem os profissionais de história com os filmes? In: PESAVENTO, Sandra [et. al]. **Sensibilidades e Sociabilidades**: perspectiva de pesquisas. Goiânia, Ed. UCG, 2008, p. 15.

⁴³⁷ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo, Editora Unesp, 2010, p. 72.

mais consolidada nas pesquisas em história, pois as obras artísticas passam a ser vistas como construtoras de uma história controversa e cheia de tensões, e não somente como cenário de uma História unívoca.

Realizando um sobrevoo comparativo entre os dois filmes pesquisados, o que ocorre entre o *Cinco vezes favela* e o *5x favela, agora por nós mesmos* é a derrota das aspirações mais à esquerda no mundo, no Brasil e nas favelas. Há a vitória da modernização conservadora, com uma resistência aqui e ali e efeitos colaterais por todos os lados. Sua ofensiva, a partir do Golpe de 64, deu continuidade às remoções de Carlos Lacerda e todo um conjunto de medidas de desenvolvimento econômico, acompanhadas da interrupção do aprofundamento do exercício democrático e dos esforços de repartição das riquezas do país tentados antes do Golpe de 64.

Em meio à “Faixa de Gaza”, *5x favela, agora por nós mesmos* traz reflexões importantes, ao buscar restituir alternativas de diálogo dentro da relação asfalto/favela. Ao trabalharem sempre muito próximos a essa amarração tomada pela violência, os episódios do filme provocam todos os lados do problema. Sobram críticas à cidade partida, aos cerceamentos sofridos pelos moradores de favelas, à corrupção inerente ao exercício da função policial e à precariedade dos serviços públicos. De outro lado, busca-se saídas para o trágico destino do tráfico. Também se almeja uma valorização das vidas nas favelas capaz de suprimir os inúmeros obstáculos interpostos a essas populações na esfera pública.

A ausência de um projeto de nação gestado em diálogo com as classes populares é algo que diferencia, de maneira mais abrupta, os dois filmes. O filme do CPC da UNE articulava-se com uma série de obras, textos, discursos e ações imbuídas em um projeto, ainda que muito difuso, de transformação do país. No caso do filme produzido pelas ONGs/OSCIPs, não há qualquer projeto mais amplo, a não ser a caracterização geral e pouco definida dessas instituições como um movimento global de estruturação da sociedade civil em uma miríade de ONGs que misturam, nas mais diferentes proporções, empreendedorismo, ativismo e preocupação social. Comparar os filmes nesses termos pode, de um lado, lembrar-nos que uma articulação de algumas ONGs em um projeto mais amplo e integrado poderia ser uma interessante saída para a fragmentação característica dessa atuação. De outro, pode-se considerar que a atuação dessas instituições possui importância, ao pautar uma crítica decisiva ao cenário “Faixa de Gaza” imposto pela violência urbana contemporânea e seus diversos atores: condomínios de luxo, segurança privada, capital financeiro, poderes públicos, crime etc. Essa atuação, impressa no filme e nas diversas atuações dessas instituições, pode promover uma reflexão e contribuir, a longo prazo, para a criação de alternativas.

Certamente, um leitor de esquerda, criticamente, irá lembrar a insuficiência dessa militância frente aos avanços do capitalismo e suas trágicas crises periódicas. Neste caso, seria interessante voltar à comparação entre os dois filmes, destacando o enorme esforço dos movimentos de esquerda

na década de 60 para se aproximar dos movimentos sociais no campo ou nas favelas. Atualmente, a esquerda, sobretudo a mais radical, tem-se restringido aos movimentos sociais mais organizados e estruturados e ao operariado formal e sindicalizado. Pouco se tem feito em relação a essa crescente massa de trabalhadores informais das favelas, distantes de qualquer sindicato. Ao longo da segunda metade do século XX, a esquerda (sobretudo a mais radicalizada) tem perdido, gradualmente, sua influência, pois o mundo do trabalho e a vida urbana mudaram radicalmente as regras do jogo. Será muito difícil construir uma alternativa de mundo ao capitalismo sem uma revisão radical das experiências de esquerda ao longo do século XX, já que não mais vivemos no mundo da Guerra Fria, com um cardápio demarcado e seguro de proposições alternativas de mundo.

Isto implica dizer que talvez seja muito cedo para se realizar uma crítica mais consolidada em relação aos movimentos sociais em audiovisual ligados ao *empreendedorismo* e as *ideologias das favelas ou periferias*. Dentro do cenário “Faixa de Gaza”, esses movimentos ocupam um lugar importante de resistência, ainda que sob o flerte frequente com o mercado, como alertamos no capítulo 3. Também é importante lembrar que o estímulo aos movimentos sociais ligados à cultura foi, certamente, uma marca das políticas públicas do Ministério da Cultura durante os dois governos de Lula. Os primeiros cortes orçamentários do governo Dilma Rousseff e as primeiras medidas da Ministra Ana de Hollanda em defesa dos direitos autorais já têm provocado uma série de reações no seio desses movimentos, pois eles temem uma redução das conquistas culturais dos anos anteriores.⁴³⁸ A discussão, ainda incipiente, sobre essas questões parece indicar que se alcançou um patamar importante em relação às políticas públicas para a cultura, ao se criar programas como o dos *Pontos de Cultura*. Ele pode, certamente, ser melhorado, mas sua existência tem sido encarada como uma vitória das demandas da sociedade civil nos últimos anos. Há, nesse sentido, um interessante processo de estruturação desses movimentos, o que precisa ser mais estudado pelos historiadores. Certamente, o receio em relação à história imediata opera um afastamento em relação a essas questões, muito mais trabalhadas por antropólogos e sociólogos.

Mike Davis nomeou o seu epílogo do livro *Planeta Favela* com o título: “Descendo a rua Vietnã”. Sua sugestão é a de que o arsenal bélico e a inteligência mobilizada pelos EUA no mundo da Guerra Fria (Pentágono, CIA etc.) estão na contemporaneidade se virando para o combate ao terrorismo e para a ameaça representada pela “*pobreza periurbana* – sinistro mundo humano ao mesmo tempo bastante isolado da solidariedade de subsistência do campo e desconectado da vida

⁴³⁸ Carta à Excelentíssima Presidenta Dilma Rousseff. Mobiliza Cultura. Disponível em: <http://www.mobilizacultura.org/> Acesso: 20/05/2011. NUNES, Rodrigo Guimarães. O visível e o invisível no debate sobre a cultura. Carta Maior. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=17721 Acesso: 20/05/2011

política e cultural da cidade tradicional”⁴³⁹. Ela seria “a nova face radical da desigualdade”⁴⁴⁰ ou “o elo mais fraco da nova ordem mundial”⁴⁴¹. Entre a constatação da UN-Habitat de que a população favelada cresce ao ritmo de 25 milhões de pessoas por ano⁴⁴² e a informação de que o Pentágono tem se dedicado ao desenvolvimento de estratégias de combate específicas para as favelas⁴⁴³, Davis traz à memória o fracasso na Guerra do Vietnã. Assim, seu ceticismo em relação às soluções de violência “do mundo civilizado” é contraposto ao caos, o que o faz terminar o livro com a seguinte frase, bem próxima ao horizonte do funk em epígrafe: “Embora o império possa mobilizar tecnologias orwellianas de repressão, os seus fora-da-lei têm ao seu lado os deuses do caos”.⁴⁴⁴

No caso brasileiro, há também a imagem poderosa, mas igualmente catastrófica, do ornitorrinco. Francisco de Oliveira teceu assim um diagnóstico bastante instigante de um Brasil contemporâneo, peculiarmente integrado no capitalismo globalizado e sem qualquer ruptura à vista com a desigualdade social:

Como é o ornitorrinco? Altamente urbanizado, pouca força de trabalho e população no campo, *dunque* nenhum resíduo pré-capitalista; ao contrário, um forte *agrobusiness*. Um setor industrial da Segunda Revolução Industrial completo, avançando, tatibitade, pela Terceira Revolução, a molecular-digital ou informática. Uma estrutura de serviços muito diversificada numa ponta, quando ligada aos estratos de altas rendas, a rigor, mais ostensivamente perdulários que sofisticados; noutra, extremamente primitiva, ligada exatamente ao consumo dos estratos mais pobres. [...] O ornitorrinco é uma das sociedades capitalistas mais desigualitárias – mais até que as economias mais pobres da África que, a rigor, não podem ser tomadas como economias capitalistas [...] O ornitorrinco capitalista é uma acumulação truncada e uma sociedade desigualitária sem remissão.⁴⁴⁵

Este trabalho, ao estudar duas experiências de movimentos sociais em audiovisual, procurou tecer um conjunto de saídas que apresentasse opções para a imaginação política dos leitores. Algo que fosse além da escolha entre a civilização indigesta do MOUT e do BOPE e a rendição incondicional aos deuses do caos. Nem o CPC da UNE e nem os movimentos contemporâneos em audiovisual salvarão o mundo, mas certamente suas ações, obras e ideias sobre outros mundos possíveis podem nos interessar e nos provocar.

⁴³⁹ DAVIS, Mike. **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo, 2006, p. 201.

⁴⁴⁰ Idem.

⁴⁴¹ DAVIS, Mike. Op. cit., p. 203.

⁴⁴² Sounding the alarm on forced evictions. **UN-Habitat**, comunicação à imprensa, 20ª Sessão do Conselho Diretor, Nairóbi, 4-8/4/2005. Apud. DAVIS, Mike. Op. cit., p. 200.

⁴⁴³ “O fracasso de Mogadíscio (Somália), em 1993, quando as milícias faveladas infligiram baixas de 60% ao corpo de elite dos *rangers* do Exército, obrigou os teóricos militares a repensar o que, em pentagonês, se chama MOUT: ‘Military Operations on Urbanized Terrain (operações militares em terreno urbanizado)’”. DAVIS, Mike. Op. cit., p. 202.

⁴⁴⁴ DAVIS, Mike. Op. cit., p. 205.

⁴⁴⁵ OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à razão dualista: o ornitorrinco**. São Paulo, Boitempo, 2003, p. 132, 143 e 150.

A. Documentos do Arquivo Público do Rio de Janeiro

Documento 1: “Cacá Diegues”. Setor Comunismo, pasta 138, fl. 355.5

29 de abril de 1975

D. ARQ/DGIE/SSP/RJ

LDA nº 126

REF: - PB nº 540/ARSI/GB/DSI/MEC/975 = (Prots. D. Arq. nºs 1830/75 e 2190/75)

Carlos Diegues ou Carlos José Fontes Diegues – filho de Manoel Diegues Júnior e Zaira Fontes Diegues, vulgo Cacá Diegues, RC IFP nº 1.419.960 – Passaporte nº 570.794 – produtor e diretor cinematográfico, residia na Rua da Matriz nº 92; segundo anotações de 14/09/1964, figura como ex-diretor de “O Metropolitano” e cineasta do PC. Consta de uma relação de jornalistas comunistas. Foi signatário de um manifesto dos intelectuais contra a intervenção dos EE.UU. no Caribe. Segundo anotações de agosto de 66, tomou parte numa série de conferências, com a denominação genérica “Encontro com a Civilização, realizadas no Teatro Santa Rosa, em Ipanema. Apesar do assunto ser cinema, foram tecidas considerações e críticas à Revolução de 64. Segundo informação de 21/09/66 do Estado Maior da Armada, o controle da indústria Cinematográfica e das exibições de filmes está nas mãos de comunistas, a quem compete a seleção, indicação e distribuição de películas, sendo o epigrafado um dos executores das diretivas partidárias do PC no setor cinematográfico. Deu seu inteiro apoio ao “Congresso Continental de Solidariedade à Cuba”, realizado em Niterói, no período de 28 a 30 de março de 1963. Durante os anos de 1971, 1972, 1973 e 1974, solicitou verificação de antecedentes para fins de viagem ao exterior. É casado com Nara Leão, que passou a chamar-se Nara Leão Diegues.

Documento 2: “Centro Popular de Cultura (UNE)” Boletim Reservado n. 3, 4 de janeiro de 63, p. 13 e 14. (Divisão de Polícia Política e Social, S. T.)

O Centro Popular de Cultura, de inspiração comunista, vem, aos poucos, se imiscuindo na vida social das classes trabalhadoras e estudantil, realizando conferências, exposições, teatros, etc. sendo todas essas atividades lideradas pelos elementos ligados ao PCB que dentro dele militam.

Assim é que, no dia 20 [dezembro de 62] último, o CPC inaugurando o que chamou de “carreta do povo”, levou a efeito, no Largo do Machado, o que podemos chamar de um show político, participando do mesmo vários artistas de rádio e televisão. A referida carreta é representada por um Teatro Volante, puxado por um jipe.

Agora, o CPC já programou, para o dia 20 próximo, no Sindicato dos Bancários, uma “Festa Popular de Cultura do Povo Brasileiro” sendo os mesmos livros de inspiração comunista, notando-se entre os mesmos: “Como seria o Brasil socialista”, de autoria de Nestor de Holanda; “Quais são os inimigos do povo”, de Teotônio Júnior; “Quem matou Aparecida” de Ferreira Gullar e outros.

Boletim Reservado n. 4, 8 de janeiro de 63.

MOVIMENTO CAMPONES

Em face da propalada reforma agrária, que o governo promete executar após a volta do regime brasileiro ao presidencialismo, o movimento camponês, dirigido por agitadores profissionais e pelos comunistas, vem tomando grande vulto em todo o país.

Grande número de sindicatos rurais e ligas camponesas vem sendo criadas, uns sob o patrocínio do deputado Francisco Julião e outros sob o patrocínio do PCB.

Nesse sentido, muito recentemente, o Cel. Jocelyn Brasil, elemento ligado ao Centro de

Defesa do Petróleo e da Economia Nacional e também ao movimento nacionalista, viajou por todo o Nordeste, pregando a libertação do Brasil do jugo do imperialismo americano nos moldes da Revolução praticada por Fidel Castro em Cuba.

O movimento camponês, se não forem tomadas medidas enérgicas por parte das autoridades responsáveis, muito em breve estará dando muita preocupação às autoridades constituídas do país, porquanto todos os sindicatos rurais que estão sendo criados sem a participação e conhecimento do Ministério do Trabalho, estão sendo, automaticamente, filiados às Ligas Camponesas criadas pelo deputado Francisco Julião, todas elas com inspiração revolucionária.

No Acre, por exemplo, o último estado criado na Federação, foi criada a Associação das Ligas Camponesas Acreanas, a qual, segundo informações, mantém em seu bojo cerca de 3.000 camponeses, chefiados pelo elemento Raimundo Moreira Ferreira, vulgo Raimundo Barborema, tido como líder camponês daquela região.

Segundo informações, ainda, em Pernambuco está sendo intensificado o referido movimento, com a criação de novas ligas, como a Liga de Bento Velho, dirigida e orientada pelo estudante João Alfredo dos Anjos.

Todas essas ligas, sob o controle do deputado Francisco Julião, se regem por um mesmo estatuto, criado pela Liga Camponesa do Nordeste cujo teor, segundo tudo indica, incentiva o movimento revolucionário camponês, o qual poderá ser posto em prática por ocasião da Reforma Agrária, se esta não corresponder, em todos os seus itens, as pretensões dos agitadores do citado movimento.

HOMENAGEM LUIZ CARLOS PRESTES

[após discurso de Vianinha] ...compareceu em cena 3 rapazes representando o CPC da UNE, que nada mais fizeram senão [sic] criticar o americano, ironizando-o do princípio ao fim dizendo que o americano é que chupa o sangue do povo brasileiro, atacando também o jornal “O Globo” e o “Estado de S. Paulo” como vendidos ao americano.

Ao terminar o show, o Sr. prestes voltou novamente ao palco e abraçando-se ao locutor foi delirantemente aplaudido pelo público de pé, calculado em cerca de 500 pessoas, a maioria estudantes de ambos os sexos.

Documento 3: Boletim Reservado n. 10, 18 de janeiro de 63.

Ato da vitória do não

Foi realizado ontem, dia 17, com início Às 18 horas e término às 22 horas, no auditório do IAPM, o chamado Ato da Vitória do Não, por um governo nacionalista e democrático.

Dita solenidade teve como orador o deputado Pedro Fernandes, do PSB, que se reportou a responsabilidade que representa para o presidente da República, a esmagadora vitória do dia 6 de janeiro, acrescentando que o mesmo, em consequência, contraiu uma enorme dívida para com o povo, qual seja a da escolha de um ministério nacionalista, pois, em não o fazendo, cairá automaticamente no descrédito popular.

Houve, ainda, a apresentação de um “show” por parte de elementos do Centro Cultural da UNE, procurando ridicularizar o capital, ao mesmo tempo em que se figuravam como defensores do povo brasileiro, dito faminto, espoliado e pessimamente remunerado.

É de se acrescentar que, pouco antes do início da oração do deputado Pedro Fernandes, subiu ao palco um dos elementos do CPC, solicitando aos presentes que comprassem exemplares dos “Cadernos do Povo Brasileiro”, edição da Civilização Brasileira S/A, dentre os quais os seguintes: “Como seria o Brasil socialista?”, de Nestor de Holanda; “Que é a Revolução Brasileira?” de Franklin de Oliveira; “Quem faz as leis no Brasil?”, de Osny Duarte Pereira; “Viôlão de Rua” (poemas de rua), de diversos autores; “Quais são os inimigos do povo?”, de Teotônio Júnior, e “Quem pode fazer a revolução no Brasil?”, de Bolívar Costa.

O ato transcorreu normalmente, sem maior conteúdo, seguindo a natural norma de pregação doutrinária, objeto de anteriores comunicações desta divisão.

No local foram distribuídos exemplares do jornal “Orla Marítima” – órgão de unidade dos trabalhadores do mar.

Documento 4: Boletim Reservado n. 14, 29 de janeiro de 63.

Noite de arte Brasil-Cuba

O CPC da UNE, em colaboração com o Instituto Cultural Brasil-Cuba, programou para o próximo sábado, dia 2 de fevereiro, às 20 horas, no Largo do Machado, a realização da “Noite de Arte Brasil-Cuba”, com a encenação de peças teatrais por elementos do CPC.

Documento: “Eduardo Coutinho”. Setor geral, pasta 98, dossiê 4, fl. 1.

Correio de Manhã, 6.5.65. Membros do CPC assinam manifesto contra a intervenção dos EUA na República Dominicana (Caribe).

B. Entrevistas

Entrevista de Cadu Barcelos⁴⁴⁶ a Thiago de Faria e Silva

Data: 28 de maio de 2009

Local: Riofilmes

Thiago Faria: Como foi a concepção do projeto?

Cadu Barcelos: O processo foi o seguinte: o Cacá Diegues pensou esse projeto, junto com a Renata Magalhães. Ele montou uma oficina de roteiro em instituições do Rio de Janeiro que trabalhavam com cinema: CUFA, AfroReggae, Observatório de Favelas, Nós do Morro e Cidadela.

Na Maré, era o Observatório das favelas, com umas 30 a 40 pessoas na oficina de roteiro, durante quatro semanas. Na segunda semana, cada um levou sua ideia de filme, um argumento. Rolou uma discussão sobre qual ideia a gente queria mostrar, o que iria fazer. Iríamos criar esse roteiro coletivamente. O meu argumento foi escolhido, e aí começamos a criar coletivamente, numa turma de roteiro, lá no Observatório de Favelas.

TF: Esses participantes foram escolhidos pelas instituições?

CB: Sim, as instituições já tinham polos, formados na Escola Popular de Comunicação Crítica do Observatório de Favelas. Então, já tinham os alunos de fotografia, de vídeo, de jornal, pessoas já engajadas com isso. Algumas outras pessoas interessadas também foram convidadas. O roteiro coletivo foi o primeiro tratamento. Depois, ele foi para a Luz Mágica. Eles ficaram com roteiro e iriam escolher diretores para dirigir. Porque, fora o meu e o da Luciana Bezerra, o roteiro é de uma pessoa e o argumento é de outra.

TF: Nas oficinas, havia muitos alunos. Eles foram escolhidos pelas instituições?

CB: Foi uma inscrição mesmo. A pessoa fazia a sua inscrição para participar. É um projeto louco, nunca havia sido feito nada desse tipo. Como que a gente ia compor as turmas? Foram mais de 600 pessoas inscritas, só que não tinha como dar oficina para mais de 600 pessoas. Fisicamente, o espaço não comportava. Teve uma seleção mesmo.

TF: Com quais critérios?

CB: Foi um pouco pelo contato com a instituição. Pessoas já ligadas à área. Também um pouco de

⁴⁴⁶ “Integrante do grupo Observatório de Favelas, do Complexo da Maré, onde também mora, participa há tempos das atividades dessa organização e acaba de começar o curso de audiovisual na Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Dirigiu um curta para o Canal Futura, exibido em maio de 2007.” **Blog do filme 5x favela, agora por nós mesmos.** Disponível em: www.5xfavela.com.br

currículo da pessoa e da disponibilidade de horário. Porque ia ser à noite, então, isso já eliminou muita gente. Fechou esse grupo de 180 pessoas. Na verdade, achamos pouco e, então, passou para 230 pessoas. No fim, se não me engano, foram 229 pessoas.

TF: Foi o pessoal que participou das oficinas?

CB: As oficinas foram divididas em fotografia, arte, direção, elenco. Foram sete semanas de oficinas. Os professores de cada oficina iriam escolher as pessoas para participar de cada área.

TF: As aulas foram separadas por área?

CB: Isso, mas na segunda tinha uma aula master. Nessa aula era todo mundo. E, de segunda a sexta, cada sala era de um departamento. Eu entrei mais de cabeça na aula de direção. Sentamos com a Janaína [Diniz Guerra], que deu aula, e escolhemos as pessoas.

TF: Algumas pessoas que participaram das oficinas acabaram não entrando no filme?

CB: É muita gente, não tem como, é tecnicamente impossível. Durante as aulas, não rolou aquele clima de competição: tenho que me destacar para eu entrar no filme. Esse espaço aqui foi mágico, as pessoas estavam se integrando. O cara do Observatório e o do AfroReggae estavam do mesmo lado, assistindo aula de fotografia e dizendo: “porra, gostei do seu trabalho, vamos fazer um trabalho mês que vem”. Na direção, formamos um espaço que juntou as pessoas que trabalham com cinema no Rio de Janeiro, que pensam em cinema.

Tivemos aulas com mestres. As aulas master eram com caras magníficos. Então, para além de entrar no filme ou não, tivemos aula prática de fotografia, vi aquele maquinário *Butterfly*. Estava a câmera, a película, tinha gente que nunca tinha visto película. Foi muito bom.

TF: E vocês, de todas essas instituições diferentes, já se conheciam?

CB: Muita gente já se conhecia, o mercado de trabalho não é gigantesco. Lá na Maré, quando eu falo que trabalho com cinema, as pessoas dizem: “Tá, mas você trabalha de quê?”. Achem que eu estou brincando de cinema, com a câmera. É um mundo que as pessoas não conhecem. Então, as pessoas que gostam, que trabalham, acabam se conhecendo. Mas muita gente não se conhecia.

As instituições eram conhecidas. A gente começou a mesclar isso. Por exemplo, o pessoal da Cufa vai na Maré: tinha uma amiga minha que era do Cinemaneiro. Tinham outras três pessoas que também eram da Cufa. E aqui nos reencontramos: “Pô, maneiro, moram no mesmo lugar que eu”. As pessoas estão se ramificando pelo Rio de Janeiro. Muito bom. Foi maravilhoso.

TF: E a relação com a Luz Mágica? Até onde ela vai?

CB: Estamos tendo uma relação ótima. Na minha cabeça, quando eu fui escolhido para ser diretor, já esperava por isso. Eu já dirigi alguns trabalhos, mas me acho novo nesse mundo, eu me descobri agora. Uns 3 ou 4 anos trabalhando nisso, e entrei de cabeça. O Cacá Diegues se tornou um dos ícones da minha vida. Já gostava muito dos filmes dele, mas a pessoa dele me conquistou. Ele é totalmente aberto e diz: “não estou aqui fazendo assistencialismo, não estou dando oficina para favelas: estou fazendo um filme. Sei que vocês têm qualidade e a produtora está aqui para isso”.

É um trabalho, é um filme como qualquer outro, entre aspas, porque é diferente. Mas, no mercado, pensando em produção, é um filme como qualquer outro. E a produtora está pra isso, para fazer reunião, pra sentar, ver se é viável ou não. Então, é essa a relação, uma relação de trabalho. Estamos conseguindo também uma relação de amizade com a Tereza [Gonzalez], a Renata [Magalhães]. Está sendo uma grande família. Mas também tem que saber focar: estamos aqui para trabalhar, nos tratam como profissionais da área, como um cara que tem que ser cobrado. Quando a batemos o martelo, dizendo queremos assim, eles entendem, porque somos os diretores e eles, os produtores: “então beleza, vamos fazer assim”. É uma relação de trabalho.

TF: É também uma relação entre instituições? Por exemplo, o Observatório de Favelas, eles também estão acompanhando? Eles já têm um trabalho. Não estão dispostos a qualquer coisa.

CB: Exatamente. Estamos aqui para fazer cinema também. É o que a gente fala, é arte, estamos com um suporte imenso. Então, a gente viaja, é o momento de curtir isso, de se deliciar com o cinema. Mas temos uma bagagem, está todo mundo esperando muito.

Não é só mais um filme. As pessoas estão esperando. O cinema, a imprensa, as pessoas estão esperando uma coisa nova. É como o filme (*Cinco Vezes Favela*) do Cacá Diegues, na década de 60. Aqui pode ser um marco, pode ser um ponto. É uma responsabilidade. Não podemos nos prender a ela e ficar fechado num quadradão: “a gente tem que fazer isso, porque o pessoal está esperando isso”. Não, temos liberdade para fazer o que quisermos.

E uma coisa que a Luciana [Bezerra, diretora de um dos episódios] falou, temos que tomar cuidado com isso: agora, é um filme de favela. Então, as pessoas esperam uma coisa. Mas não é um cinema de favela, é um cinema. Não é um cinema de periferia, é cinema.

Se a gente está com a câmera na mão e tremer a câmera, vão falar: “ah, é o cara da favela, está aprendendo a fazer cinema ainda”. Se o cara da Zona Sul fizer isso, é estética. Não é esse extremo, mas temos que tomar um pouco de cuidado. As instituições já têm um discurso montado, já sabemos o queremos passar. Os filmes, por grande coincidência ou por escolha, são filmes muito diferentes: um fala de amor, outro de família, outro trata um pouco da violência. Os filmes se encaixaram.

TF: Vocês têm essa liberdade autoral?

CB: Nós somos diretores de cinema, nós queremos fazer o filme, estamos ligados às instituições, mas não estamos aqui para fazer o filme que o Observatório de Favelas quer fazer. Não, é o filme que o Cadu e a sua equipe quer fazer. Mas, é lógico, o Observatório está aí para dar o suporte. Eu vou filmar na Maré, o Observatório é da Maré. Então, o Observatório entra como o link: Observatório, Luz Mágica e Maré.

TF: Vocês estão sendo remunerados? O pessoal das oficinas não estava?

CB: O pessoal das oficinas não estava porque era inviável. O que rolava era o apoio para a passagem e alimentação. Quando for montada a equipe, do pessoal que sair da oficina, eles vão ser remunerados como profissionais da área, que vão trabalhar como, por exemplo, diretor de fotografia do filme. Eles vão ser remunerados assim. Estamos trabalhando. É um processo de produção como qualquer outro filme.

TF: Só que é um trabalho coletivo...

CB: Sempre conversamos sobre isso quando os diretores sentam para a reunião. Cada um acaba focando no seu filme, como no meu, o *Deixa Voar*. Mas tem hora que nos desprendemos e pensamos no todo, porque é um longa. Não são cinco curtas-metragens que vão passar no festival, e todo mundo vai assistir. É um longa, em conjunto, são cinco episódios, tem que pensar como vai dar liga de um para o outro, quais são as histórias, como é que vai passar uma história depois da outra, como é que vai ser essa ordem. Quando eu estou fazendo o meu filme, eu estou preocupado. Caracá, no *Acende a Luz* tem um negócio assim, como ele vai resolver isso? Eu sento com ele. Como você vai fazer isso cara? Ah, legal, eu tinha pensado assim. Mas ele é o diretor do filme dele, a gente troca, a gente conversa, mas ele vai fazer o que ele quiser, vai fazer o filme dele.

TF: Não é uma colagem. Um filme, como era o da década de 60, e como é esse, vai ser um conjunto que está centrado em diferentes visões do mesmo tema, vai ser visto como longa.

CB: A ideia é essa. A produção está aí para isso, para nos por com o pé no chão. Quando a produção senta e conversa, ela fala: “gente, estamos pensando no plano de produção como um longa”. Não pensamos no plano do filme *Deixa Voar*. É lógico que tem um plano, como o da pipa, que é diferente dos outros, são filmes que tratam de lugares diferentes, coisas diferentes, vão ser filmados em datas diferentes.

Mas, no total, é tudo pensado como um longa. Quando eu faço reunião de fotografia, quando eu saio, entra o pessoal do *Acende a Luz* para conversar com o mesmo pessoal. Estão todos juntos, pensando. As equipes pensam junto. Na discussão coletiva, por exemplo, pensamos como é que será

se rolar um plano muito parecido. Por exemplo, eu faço uma *pan*, faço um *tilt* de um cara, e o cara também faz idêntico. É isso que temos que pensar. Vai passar um filme depois do outro, com planos iguais, o espectador vai ter uma sensação, já vi isso em algum lugar, será que é isso que a gente quer fazer? Será que não é isso? Sempre sentamos e dialogamos sobre isso.

Mas não temos que nos prender, porque senão não vamos fazer nenhum plano. Ah, não vou fazer esse porque rolou no outro. Ah, mas também rolou naquele filme da década de tal, também rolou em Hollywood. Então, tem que estar aberto para fazer o que quiser.

TF: Uma coisa que eu queria perguntar, que é inevitável, é essa questão que, na década de 60, tinha o tema da favela. E acho que uma das poucas coisas que vocês estão resgatando da década de 60 é o tema da favela, o tema é esse, e não tem jeito. A gente tem uma imagem muito forte da favela. Muitas pessoas nunca foram à favela, mas conhecem através do *Tropa de Elite*, da Globo e do *Cidade de Deus*. Como vocês vão entrar nessa discussão?

CB: Primeiro, estamos preocupados em fazer um filme sobre realidades e coisas de um ser humano, que se situa dentro de uma favela. O meu filme fala sobre um garoto que solta pipa, a pipa dele cai na comunidade rival. Ele cria coragem para ir lá e descobre que as pessoas de lá são iguais as daqui. Tudo bem, é um tema de favela. Mas, se tirarmos isso, é um tema do ser humano, de não reconhecer o que é diferente. É uma coisa que está acontecendo na Palestina, nas Coreias. É um pouco disso, é um tema do ser humano, mas a gente está transferindo para dentro desse universo de favelas. Esse é o ponto. Mas, o principal, tem filmes que falam sobre família, amor, filmes que tratam da violência das favelas. Pensamos sobre isso. Por exemplo, rolou uma oficina de roteiro na Maré. Muitas pessoas disseram: não, não vamos colocar o tráfico nesse filme não.

TF: Pensaram em tirar totalmente?

CB: Na Maré teve isso. Mas por que, se é uma coisa que tem? Se tem, por que não pode falar? Aí, o pessoal disse: não, porque sabemos que vai ter um outro filme desses cinco que vai falar, então, esse filme pode complementar isso. No nosso, complementamos outra coisa. É lógico que um filme já é um fragmento da realidade. Não vai retratar a realidade. Tem muita gente esperando isso do *5x Favela*. Pô, ali eu vou ver a favela, ali eu vou ver a favela! Não, não vai ver a favela, vai ver um fragmento da favela. Não adianta, num documentário você acha que vai ver a realidade? Não, você vai ver um fragmento da realidade. Isso a gente está bem confortável. Não estamos aqui para mostrar o que é a favela. Mas queremos mostrar um pouco da gente, de dentro. Estamos cansados de estarmos como espectadores, atrás da televisão, apenas recebendo aquela luz. Queremos estar no lugar da televisão, reluzindo. Eu acho que é um pouco disso, é um pouco do nosso papel, mas o nosso papel é fazer cinema mesmo.

TF: Eu li rapidamente o roteiro do episódio de vocês. Eu vi essa questão de um drama que pode ser transportado para outro conflito, eu acho que eu nunca tinha visto um personagem de um curta, que fosse morador da favela, e tivesse medo da favela. Parece que o medo da favela é só da classe média.

CB: Na Maré são 16 comunidades, com quase 180 mil habitantes. Vou pegar 10% lá dentro, são 18 mil, vamos colocar arredondado. Se 10% de dentro da Maré fossem diretamente ou indiretamente ligados ao tráfico, teríamos 18 mil pessoas. E sabemos que não é isso. Estamos cansados de ver aquele discurso: “não, a gente sabe que na favela não tem só bandido, tem gente de bem”. Não, é o contrário. Só tem gente de bem e tem alguns bandidos lá, tem tráfico de drogas.

Não é nem uma grande minoria, é zero vírgula alguma coisa por cento. Dentro da Maré são 16 comunidades. Encontramos lá dentro todas as facções criminosas. Lá é um barril de pólvora. Só que, para quem vem de fora, vem pela Linha Vermelha, Linha Amarela, Avenida Brasil, passa pela Maré, que é cortada pelas três principais vias do Rio de Janeiro. Para entrar no Rio de Janeiro, você é obrigado a passar pela Maré. Então, esse conflito acontece lá dentro. Aconteceu comigo, quando eu era mais novo, eu tinha medo de passar para o lado de lá. Hoje em dia, eu circulo tudo. Hoje em dia, eu trabalho no Observatório de Favelas, que é em uma facção e moro em outro lugar. O Observatório fica na Nova Holanda, eu moro na Vila do Pinheiro. Para chegar da Vila do Pinheiro, até o Observatório, eu passo pelo Morro do Timbau, que é mais uma facção.

TF: Você acha que tem fundamento esse temor do personagem?

CB: Isso já foi há alguns anos atrás, quando rolou o arrastão. Tinha muito mais isso, barreiras imaginárias. Hoje muito menos, as pessoas circulam muito mais. Hoje, você vê gente que mora na Maré e que vive no Vidigal, na Cidade de Deus. Hoje, o Rio de Janeiro está muito mais circulado do que há uns anos atrás. Mas é claro que acontece isso.

Pega um moleque que mora no Pinheiro, ele pensa em ir na facção rival, que é na Nova Holanda. Pô, ele é negro, estereótipo de traficante, na idade que as pessoas estão acostumadas a ver um adolescente no tráfico. Ele teme ir para lá e ser reconhecido como um traficante de onde ele mora. É uma coisa de comunidade, favela é meio como cidade pequena, todo mundo conhece. Chega um cara e fala: nunca vi esse maluco aqui. Mas quando ele quebra essa barreira imaginária, como aconteceu comigo, quando você sai do Pinheiro, que é uma facção, e vai no Observatório, que é outra, você circula. No primeiro dia, há um estranhamento, no segundo não há e no terceiro você está circulando. Como hoje eu circulo, as pessoas sabem que eu moro no Pinheiro, me cumprimentam, eu conheço todo mudo lá. Eu paro, volto de madrugada, sento, bebo uma cerveja. Acho que a barreira é muito mais da cabeça das pessoas. Porque o tráfico, por mais que seja uma lei

paralela, contra o Estado, há uma lei maior, que é o morador, o cara trabalha, ele não faz nada demais, o cara quer ir de cá para lá, daqui para lá, o direito de ir e vir é vigente dentro de uma favela. Está muito na cabeça das pessoas essa lei imaginária. Tem até uma feira, eu fiz um curta sobre a Feira da Teixeira.

TF: O curta do Canal Futura?

CB: Não. Do Canal Futura é o do Museu da Maré. É o primeiro museu dentro de uma favela no Brasil. Tem um outro curta, da Feira da Teixeira, que acontece na Nova Holanda, que é de uma facção. Descobrimos, na pesquisa para o curta, que rolava gente de Nova Iguaçu, de Vila dos Teles, de São Paulo, de Minas. Rola uma anistia, porque ali as pessoas vão para vender, para trabalhar. Então, elas quebram na cabeça delas essa barreira imaginária. Porque eu necessito ir para lá, para vender, para trabalhar, para comprar. Aí, quebra isso. E, durante a semana, as pessoas não quebram essa barreira, e são as mesmas pessoas que quebram essa barreira para ir na feira no fim de semana.

Falam: “eu não, não vou para lá”. Mas tu não vai no final de semana para ir na feira? Aí fica estranho, e eles falam: “é mesmo”. Eu acho que essas barreiras estão na cabeça. É uma barreira imaginária mesmo, que aqui eu posso, ali eu não posso. Então, por que eu não posso estar aí se eu estou aqui? Por que no número 89 da rua tal eu posso estar e no número 90 eu não posso? Dentro das próprias pessoas. Se elas se ligarem disso, será delas essa circulação.

TF: Tem as favelas do cinema? Meia dúzia...

CB: As filmagens acabam sendo nas mais fáceis. Até por esse barril de pólvora, essas barreiras imaginárias, as pessoas ficam com receio de entrar na Maré para fazer isso. Eu vou entrar na Maré, vou fazer filme dentro da Maré. O cara vai ver um monte de ator sentado, vai ver a maquinária, o pessoal de elétrica trabalhando, caminhão, eu gritando. Vai ver, realmente, que essa mágica está acontecendo dentro da Maré.

Estamos reluzindo para o mundo. A gente está sendo visto, mostrado. O moleque está na tela, soltando pipa. Eu to vendo aquele barraquinho. O cara que estiver vendo o filme, ele vai falar: “eu moro naquela casa ali. Porra, ali o Seu Zé na esquina”. Isso, para as pessoas, é incrível. As pessoas gostam de ser vistas, de serem representadas. A Maré vai viver esse momento mágico e rola um respeito geral, rola admiração de todo mundo para que isso aconteça. E ajudam.

TF: Outra coisa importante, um dos grandes problemas do cinema brasileiro, que é a exibição. Todo mundo faz, mas na hora de exhibir é complicado. Lá, vocês tem um cineclube?

CB: Tem o cineclube na Maré, que faz exibição de filmes. Fazemos exposições na feira, porque é um lugar que junta muita gente. Começou há um tempo, depois parou, está voltando agora.

TF: Mas tem um público limitado?

CB: Vai crescendo. Na verdade, o filme também atrai. Pensamos que as pessoas não são críticas. Assistimos tanto cinema que todo mundo tem um pouco de diretor enraizado. Todo mundo sabe analisar: esse ator não foi bom; se fosse eu, filmava assim, botava a câmera desse jeito para ficar melhor. As pessoas são bem críticas, eu me surpreendi no *Cineclube Sem Tela*. Quando as pessoas vinham, rolava uma discussão depois que apresentávamos um curta-metragem. Vinham pessoas que nem te conheciam, de outros lugares. Elas perguntavam: “por que você decidiu fazer aquele plano mais fechado?”.

Pô, o cara nunca trabalhou com cinema e quer saber: se fosse eu, eu não fazia fechado, eu fazia um plano em outro lugar. Eu fiquei bobo. Quem trabalha com cinema, normalmente tem aquela prepotência. Eu trabalho com cinema, então, eu entendo de cinema e eu posso dizer porque fez fechado e porque fez aberto, se está certo ou errado. Não tem gramática, então, cada um faz da maneira que quiser.

Quando eu vejo o cara que trabalha na padaria criticando e falando daquele filme, eu acho isso mágico. Dá um click nele e, de repente, ele fala: “agora vou fazer cinema”. Essa é a ideia, despertar esse mundo, que as pessoas não conhecem ou acham que não, acham que esse mundo não é para elas. Como outras coisas, estamos acostumados a ver a favela no meio da arte, da cultura, do esporte. Por que o cara não pode ver um advogado falando, levantando o braço, falando firmemente e decidir eu vou ser médico, eu vou ser advogado? O cinema está aí para isso também, para despertar o cinema que há dentro de todo mundo.

TF: Nas oficinas, muitos estiveram, de alguma maneira, envolvidos com esse filme da década de 60, o Nelson Pereira é o pai de toda uma geração. Muitas coisas do *Cinco Vezes Favela* da década de 60 envelheceram. O que vocês mais aproveitaram dessas aulas?

CB: Existem vários pontos dessas aulas. Tem a junção de pessoas que estavam espalhadas pelo Rio de Janeiro e pelo Brasil, e que estavam juntas, pensando a mesma coisa, trocando, formando parcerias. Tiveram mestres, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Fernando Meirelles, vários caras que vieram trocar. Eles falaram o que estão achando. Alguns deles leram o roteiro. Eles chegaram e falaram que esse ponto seria assim ou assado. Gostei disso. O cara chegar e dizer: “vocês estão aí para oxigenar esse cinema”.

Mas, parando para pensar, sei o que representaram os filmes da década de 60, não é que envelheceram, eles tiveram aquele momento histórico de pontuar. Quem é que iria falar de favela naquela época? Ninguém. Hoje, a gente pára para pensar, quem é que fala de favela? São pouquíssimos os filmes que falam sobre favela. Falam de maneiras, são os que vêm de fora, que até

adentram e chamam pessoas de dentro, mas é uma visão de fora. Agora, é visão de dentro para fora. O Ruy Guerra dava aula de direção, a gente poderia sentar e conversar com ele. Quando eu poderia sentar com o Fernando Meirelles e falar, pô, eu não gostei daquela cena do seu filme não, achei que deveria ser assim?

TF: Eu achei que eles não vieram como professores, vamos ensinar vocês que não sabem nada. Eles vieram para contribuir com o pessoal.

CB: Foi esse entendimento. Não vieram aqui para falar: “vamos preparar uma aula diferente porque eles não vão entender o que eu vou falar”. Chegou, falou, criticou o que teve vontade. Receberam perguntas, deram respostas. Rolou essa troca, com respeito. Até por eles conhecerem, o Fernando Meirelles ter trabalhado com dois diretores. Já batemos de frente com muitos diretores. Já trabalhamos, já sentamos do lado, discutimos. O Luciano Vidigal e a Luciana Bezerra trabalharam no Cidade de Deus. Alguns outros já trabalharam em outros filmes. O Vinicius de Oliveira estava fazendo teste aqui hoje, ele foi criado comigo desde pequeno. Devia fazer uns oito anos que a gente não se via. Trocar isso com o Walter Salles também. Essa troca foi o mais legal.

TF: Em relação ao filme da década de 60, ele tinha uma marca da UNE e todos os diretores eram, de alguma maneira, vinculados a algum partido político ou a alguma agremiação política. Hoje, vocês fazem uma atuação não partidária, mas também política...

CB: São momentos históricos diferentes. Hoje em dia, o movimento é esse. O boom das ONGs no Rio de Janeiro é gigantesco, a gente encontra ONG quase em todas as favelas do Rio de Janeiro. Mudaram os lugares que nós somos partidários, o pessoal da Cufa, do AfroReggae, do Observatório, mas com o mesmo ideal. Eles com os ideias estudantis de revolução e a gente aqui com os nossos ideias de querer mudar a nossa realidade da favela.

TF: Qual é a perspectiva política do Observatório?

CB: O Observatório funciona como se fosse um triângulo. Tem as instituições que trabalham na ponta, que é direto a assistência à comunidade, dando curso, ajuda. E o Observatório trabalha na base, fazendo pesquisa, tanto do Rio de Janeiro como do Brasil, para tentar entender esse universo de favela, ações e políticas públicas.

O que é necessário nessa ponta para levar para a outra ponta. Também tem projetos que trabalham na ponta, como teve o curso de jornalismo, de audiovisual, o *Imagens do Povo*, da fotografia. O Observatório tem um pouco disso, tentar acionar e mostrar a favela para fora, mas pensando. Lá você encontra jornalistas, advogados, pensadores mesmo.

O Jailson [de Souza e Silva, coordenador do Observatório de Favelas] já escreveu vários

livros. E unificar um pouco. O Observatório surgiu durante o censo do Rio de Janeiro. Ia rolar um censo, eles iam vir aqui e entrevistar duas ou três pessoas e colocar como se fosse geral. Não era isso que queríamos. Então, rolou um *Censo Maré*.

Um censo mesmo, uma comoção no Complexo da Maré em busca de dados específicos de *n* coisas: socioeconômicos, políticos, financeiros, doenças. Daí que surgiu essa coisa de tentar pensar a favela e se articular com outras instituições. Tem o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), com dois polos, no Timbau e na Nova Holanda. Eles se separaram e, agora, no Timbau é o CEASM e na Nova Holanda funciona o Redes de Desenvolvimento da Maré (Redes), uma nova instituição que está surgindo com grande força. Enquanto eles estão pensando, eles distribuem esse pensamento. O Observatório de Favelas também é um pouco isso.

TF: Aquele filme, *Maré uma história de amor* da Lucia Murat, foi filmado lá?

CB: Esse filme é muito polêmico, ele buscou umas histórias lá dentro. Mas não é. É um pouco disso que eu falei, da Maré não ter sido contemplada com essa mágica do cinema. Nesse filme, nós achávamos que isso seria feito. Na verdade, isso não foi feito, a única hora que a Maré aparece é quando passa a Linha Vermelha e você consegue ver a Maré. Takes de fora.

O povo da Maré se sentiu meio assim: “pô, o filme tem o nosso nome, mas não é a gente, não é a nossa gente?”. Por isso, no *5x Favela, agora por nós mesmos* o episódio *Deixa Voar* será na Maré.

Eu sei que tem que pensar em produção mesmo, se essa rua contempla o que eu quero passar no meu filme. No meu filme contempla. Eu não sei de outros, se vão contemplar. Mas chegar todo esse mundo de cinema lá dentro, a Maré está precisando um pouco disso.

TF: Isso vai criar um efeito fora do filme também, das pessoas verem o processo.

CB: É mais um filme, em termos de produção, de fazer. Mas não é só mais um filme, é um filme que pode transformar. É aquela coisa meio utópica de um cara está empurrando um carrinho, mexendo em uma câmera, um garoto olhar e falar, eu quero fazer isso quando crescer. É um pouco disso também, de levar essa mágica para todo mundo lá dentro, do mesmo jeito que essa mágica chegou em mim.

TF: Quería saber quais os filmes que você costuma assistir.

CB: Eu sou muito aberto. Eu gosto ver desde besteiro americano mesmo até filmes de grandes pensadores. Mas eu gosto muito de documentário. Eu sou muito da escola de documentário mesmo. Eu acho que é um pouco dessa coisa de mostrar a realidade e, como a gente mora em favela, acaba sentindo necessidade de se mostrar e de se ver, eu me prendi um pouco em documentário. Eu to

começando a sair e ir para o mundo da ficção, mas Nelson, Ruy, Cacá, Glauber eu curto muito. Cinema Iraniano, eu sou fã.

Eu não gosto de citar filmes para não me prender com aquele filme. Todo filme tem aquela parte, que eu não gosto disso, eu não gosto daquilo. Hoje em dia, eu parei para ver um pouco mais de filmes do Cacá. Eu tinha visto alguns, mas falei, agora, vou entrar um pouco mais a fundo na carreira dele. Eu me apaixonei. Eu gostei muito dos filmes dele, mas também Nelson, Glauber, Ruy, Fernando, que veio com *Cidade de Deus*, apesar de ter algumas coisas que eu não concordo. Mas tem umas ideias super novas.

O Walter, o Eduardo Coutinho, o Waltinho, eu não me prendo muito. Na verdade, é um pouco de falha, aquela coisa de ouvir música, hoje você tá ouvindo um pouco de reaggae, mês que vem tu tá ouvindo rock. Ultimamente, eu estou procurando filmes mais relacionados ao meu filme. Como *Caçador de Pipas*, que eu vi, preocupado com as imagens de pipa.

Ultimamente, eu estava vendo muito besteiro americano. Todo mundo tem preconceito, eu estava vendo para ver o que isso tem, que funciona e as pessoas gostam. O pessoal de cinema tem muito aquela coisa de sentar na cadeira um pouco mais em cima e dizer: não é o besteiro que a gente quer fazer. Eu falei, vou parar um pouco para ver isso.

TF: Você está estudando lá na Escola Darcy Ribeiro?

CB: Eu estava, mas eu tranquei. Até antes do filme, eu estava trabalhando, fazendo faculdade. Continuava ligado ao Observatório. Era muita coisa na Darcy, porque eu sei que posso voltar.

TF: Mas você não pagava?

CB: Não, mas tem xerox, passagem, alimentação. É como passar numa faculdade e ter que se virar lá, como no episódio de *Fonte de Renda*.

TF: No Observatório é um trabalho ou não?

CB: Eu sou ligado à instituição. Eu não tenho um trabalho que eu ganho todo mês. Mas é um lugar que eu gosto de estar. Lá tem livros. Tem uma ideia de construir uma produtora de vídeos.

Entrevista de Wagner Novais⁴⁴⁷ e Manaíra Carneiro⁴⁴⁸ a Thiago de Faria e Silva

Local: Luz Mágica

Data: 29/05/2009

Thiago de Faria: Os argumentos dos roteiros não são dos diretores?

Wagner Novais: Os argumentos foram feitos nas oficinas, na *Cidadela*, na *Cufa*, etc. Cada aluno levantou possibilidade de um argumento. Teve a votação e um foi escolhido. O argumento do nosso episódio, *Fonte de Renda*, não é nosso, é do Vilson Almeida, apesar da semelhança com a nossa vida acadêmica, não foi a gente que propôs.

TF: Vocês estão na faculdade?

Manaíra Carneiro: Eu não estava na faculdade quando fizeram o argumento. Eu entrei na faculdade há dois anos, em Estudos de mídia, na UFF. Antes, eu já tinha feito a oficina de roteiro. No tempo que eu fiquei esperando o projeto, entrei na faculdade, fiquei estudando e trabalhando.

WN: O projeto já tem três anos, desde 2007. Estou fazendo cinema na Estácio de Sá. Já estou me formando. Eu tranquei por causa do filme, só falta uma matéria. Eu faço uma matéria, a monografia e acabou. Também sou aluno do curso de direção cinematográfica na Escola de Cinema Darcy Ribeiro.

TF: Como foi a escolha desse argumento?

MC: O Cacá Diegues levou essas oficinas de roteiro para cada instituição. Ele deu aula de como fazer o roteiro. Nessas oficinas, foram separando os grupos e cada pessoa levou um argumento. Os grupos começaram a trabalhar nesses argumentos para desenvolver o roteiro. Desses roteiros iniciais, teve uma votação para ver qual seria o de cada instituição. O pessoal ali da oficina escolheu. Na *Cidadela*, escolhemos o *Fonte de Renda*. Cada instituição tinha a sua oficina de roteiro. Uma semana depois da escolha dos argumentos, foram escolhidos os diretores.

WN: Foi uma votação entre os alunos. São 20 alunos. Os 20 alunos levaram os argumentos. Tem que votar em dois. O cara pode votar no dele e mais um. Desse processo de votação democrático, saiu um. O *Fonte de Renda* foi o escolhido na Cidadela.

TF: Na Cidadela, vocês fizeram oficinas de cinema, mas vocês trabalham lá?

MC: Trabalhamos. Lá não é muito parecido com as outras ONGs. É um esquema de cooperativa mesmo, não de associação. Eu trabalho quando tem um projeto sendo realizado e me chamam. Ou eu escrevo meu próprio projeto, corro atrás para captar e chamo as pessoas de lá para trabalhar também.

⁴⁴⁷ “Wagner Novais é morador da Taquara, estuda Cinema na Universidade Estácio de Sá. Já dirigiu três curtas em vídeo. Participou também de algumas produções em sua Universidade e no grupo Cinemaneiro, em diversas áreas, da assistência de direção à produção, sendo a última em parceria com Manaíra Carneiro.” **Blog do filme 5x favela, agora por nós mesmos.** Disponível em: www.5xfavela.com.br

⁴⁴⁸ “Manaíra Carneiro é a mais jovem do grupo, moradora de Higienópolis, teve sua primeira experiência com cinema em curso do Cinemaneiro, realizado em sua comunidade, em 2002. Terminou a Escola Técnica de Audiovisual e dirigiu o curta-metragem “Café Sem Chantilly”, com o grupo Cinemaneiro. Cursa a faculdade de Estudos Culturais e Mídia na Universidade Federal Fluminense. É integrante da OSCIP Cidadela – Arte, cultura e Cidadania.” **Blog do filme 5x favela, agora por nós mesmos.** Disponível em: www.5xfavela.com.br

WN: Até porque lá é muito novo. Tem umas ONGs que tem 10, 20 anos. Lá tem 3, 4 anos.

MC: Temos pouco patrocínio. Não é igual ao *Nós do Morro*, que tem Petrobrás, etc. O Wavá, por exemplo, ganhou edital agora para fazer um curta. Ele vai fazer o curta com o pessoal de lá. Eu vou trabalhar na equipe. Isso gera alguma renda para a *Cidadela*, 5% para cada projeto, como uma taxa administrativa. É assim que a gente sobrevive. Tem a Linha Amarela que patrocina o *Cinemaneiro*, que é o projeto principal, que começou tudo.

TF: O Cinemaneiro é um projeto da Cidadela?

MC: O Cinemaneiro veio antes da Cidadela. A partir do projeto é que teve essa necessidade.

WN: O projeto veio antes. A partir do projeto, existiu tudo. Veio o projeto e depois os alunos. E depois a ideia do projeto inicial. Eu queria montar um público para o curta-metragem, com uma oficina de produção. O cara faz som, câmera, arte. Mas, mesmo procurando formar público, você gera mão de obra, porque as pessoas aprendem isso. E tinha essa demanda de continuar produzindo. Diante dessa demanda, tinha que ter um espaço para se produzir, com equipamento. Então, montou-se um núcleo de produção. Um lugar onde tinha ilha de edição, câmera, telefone, computador, para produzir. A partir desse espaço, os alunos foram avançando, entrando na faculdade e ganhando edital. Teve necessidade de ter um CNPJ, também para os alunos poderem entrar em edital e captar mais recursos. Montou-se a Cidadela, que tem três ou quatro anos. Nesse tempo, dois alunos já ganharam editais nacionais, um para a produção de filme e outro para a produção de mostra.

TF: Você falou que a Linha Amarela patrocinou...

MC: É a via expressa, que patrocina o Cinemaneiro. Corta a Zona Oeste, começa na Barra e vai até a Linha Vermelha. O projeto do Cinemaneiro, patrocinado pela Linha Amarela, atende as comunidades da Linha Amarela: Cidade de Deus, Maré, Higienópolis etc. A construção da via foi um impacto social nessas comunidades. Tiraram várias casas dali, então, é até bom para a empresa ter essa responsabilidade. Foi bom para os dois lados.

TF: O projeto Cinemaneiro era fazer oficinas para produzir curtas?

WN: Fazer oficinas com o intuito de gerar público para o cinema de curta-metragem. Como eles aprenderam a fazer, surgiu a demanda de produção.

MC: Elas nasceram a partir do Frederico Cardoso e da Viviane Ayres, coordenadores do *Cinemaneiro*. Eles estavam no governo federal, no *Mais Cultura*. Eles se formaram em cinema na Estácio de Sá. Fizeram a cooperativa *Cinema fora do eixo*. A partir da cooperativa, eles começaram a fazer esses projetos. A cooperativa acabou e ficou só a *Cidadela* mesmo.

TF: A Cidadela é especificamente de Cinema?

WN: Não, o forte é cinema, mas ela não está restrita ao cinema. Mas acontece que sempre trabalhamos com cinema nesses três anos. O projeto *Cinemaneiro* tem mais tempo, sete anos.

MC: Eu fiz a primeira oficina. Eu não tinha noção nenhuma. Desde a oficina, eu não trabalhei com mais nada, só com isso. Fiz também a oficina do Canal Futura e outras coisas.

WN: Eu fui fazer a segunda e acabou a ficha, então, eu fiz no outro ano. Ela fez o caminho certo. Eu fiz processamento de dados, não sei o quê. Trabalhava, mas eu odiava. Trabalhava com qualquer coisa, menos com processamento de dados. Eu estava estudando para o vestibular, mas não sabia

qual. Sabia que era comunicação. Eu era comunicativo, então, ia fazer comunicação. Não sabia se ia fazer publicidade ou cinema, porque eu gostava de cinema. Eu fiz o *Cinemaneiro*. Então, falei: “ah vou fazer cinema”. Eu decidi depois que eu vi o meu filme sendo exibido lá na praça, na *Cidade de Deus*. Porque no fim da oficina do *Cinemaneiro* tem a exibição do filme, que é aberta, em praça pública, com pipoca para a garotada. Várias cadeiras, várias crianças vendo o meu filme, eu me emocionei. Eu falei: “eu vou fazer cinema, eu gosto”.

TF: As ONGs todas, elas dão um exemplo de um caminho que é possível. A criança vai ter o sonho de fazer filme...

MC: Até o próprio pensamento crítico. Eu tenho essa esperança. Esse pensamento de que, quando a pessoa sabe, tem conhecimento de como é o processo, ela olha com outros olhos. Ela sabe que naquela televisão, naquela novela tem alguém por trás, fazendo aquilo. Daí pode surgir um questionamento, por que eles fizeram dessa forma e não fizeram de outra? Você começa a ver que aquilo ali não é a verdade absoluta. Também tem esse pensamento crítico, que é estimulado através dessas oficinas, que é essencial, porque o audiovisual invade a sua casa.

WN: Propõe aquele distanciamento crítico, que você precisa ver os meios de produção, é o teatro do Brecht mesmo.

MC: É essencial você conhecer o processo produtivo.

TF: Vocês estão conseguindo formar bastante público?

WN: Sempre lotou.

MC: Tem o cineclube, é o *Beco do Rato*, ali na Lapa. Tem o seu público, é bastante conhecido. É um dos mais fortes dessa retomada do cineclubismo carioca. É um dos mais fortes do Brasil.

TF: Eu tenho a impressão que a elite, que não mora na favela, usa o cinema para espiar pela fechadura, vocês não acham? Por isso, fazem tanto sucesso os filmes *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite*, porque é uma maneira de ver o conflito sem tomar um tiro...

WN: *Cidade de Deus* tem vários fatores. Até aquele momento, não tinha filme que retratava a favela assim. Não tinha não. E as pessoas queriam se ver retratadas. Na época, eu morava na Cidade de Deus. Todo mundo foi ver, só porque era de lá. As pessoas sentem a necessidade de representação. De se verem representadas.

MC: Mas esse negócio das outras classes, eu acho que é uma coisa de espiar pela fechadura também. Mas, com isso, eles também se auto-afirmam como classe, quando vê a outra classe na televisão. Também é uma auto-afirmação deles. Não é só ter a curiosidade de saber como são as outras pessoas, é pensar: “ainda bem que eu não sou”. É um pouco maldoso, mas é isso também.

WN: As pessoas não fazem nem ideia do que acontece. Tem gente que acha que nós não sabemos nem usar o computador. É um problema que vamos passar sempre. Não sou só eu e a Manaíra, é todo mundo que está no projeto. Nós estamos num projeto que o nome é *Cinco Vezes Favela*. Vamos ser subjugados sempre. Daqui em diante, se a gente fizer um monte de filme, mesmo assim vamos ser subjugados. Duvidarão da nossa capacidade artística e intelectual. Vão querer sabotar nosso pensamento sim. Vão querer nos testar sempre.

MC: A gente tem que provar o tempo todo que não estamos aqui por sorte.

WN: São cinco ONGs. É um filme chamado *5x favela, agora por nós mesmos*. Vão duvidar, vão achar que é piedoso, e não é nada disso. A gente não tem medo de bater de frente. Estamos preparados.

MC: É, os pobres coitados que estão fazendo cinema...

TF: Tem uma ideia muito forte de que a favela é uma tragédia social. É uma imagem muito forte. Não sei, mas não dá para ficar respirando a tragédia, senão como é que fica...

MC: É, eu sou o erro da sociedade. É exatamente isso o muro que o Sergio Cabral está construindo em cima da favela. Vamos isolar.

WN: Interessante é transformar aquele local num lugar digno para as pessoas viverem. Só é favela pela realidade de vida mesmo, pela falta de saneamento. A única presença do Estado é para dar tiro em bandido e sair fora. A única presença estatal que tem. Tu vê no próprio filme *Cidade de Deus*, como é que ela foi fundada? Jogaram o pessoal lá, que não tinha aonde viver. Foi na época que a minha avó foi morar lá.

MC: Existe favela porque tem gente que mora no Alto da Gávea. Essas bizarrices de milhões e milhões acumulados.

TF: E também tem a questão de se falar muito mais das favelas do Rio de Janeiro...

WN: É porque aqui é tudo junto. Lá em São Paulo é periferia mesmo.

MC: Aqui o embate é diário, porque as classes convivem.

WN: Tem embate e não tem. Porque o cara pega a mesma onda. O cara que é surfista e mora no Vidigal, surfa a mesma onda do cara de São Conrado. Já se torna usual, e não tem um embate. É brother, está pegando a mesma hora, mas saiu daqui, vou para a minha casa. E você vai para a sua.

MC: Não é um embate de conflito, mas de ter que conviver. Só de ter um amigo no Vidigal já muda completamente. É uma coisa que acontece no Rio, que é bem interessante. O nosso roteiro fala disso. São classes diferentes. O cara leva a droga, faz amizade com o pessoal da faculdade, de classe alta.

WN: Lá em São Paulo é por ser periferia de fato, por estar periférico. Em uma conversa que eu tive com o rapaz de lá, do Fórum de Experiências Populares (FEPA), ele me disse isso. Lá, por ser periférico, existe o playboy e o favelado, as pessoas não convivem, porque tem esse afastamento. Não tem essa proximidade com uma pessoa que tem grana. Eu sou a favor da união. Chega de segregação, já tem muita. Vamos unir para mudar. No Rio não tem isso, porque está muito junto, mas existe a hipocrisia, que é fato.

TF: Essa mudança que teve no nome. Era “por eles mesmos” e agora é “por nós mesmos”. Como que surgiu essa mudança? Nas oficinas?

MC: Foi uma atitude do Cacá mesmo. A gente não teve participação. Porque “por eles mesmos” é uma visão de fora, para eles. “Nós mesmos” é a gente que está fazendo, não eles que estão vendo a gente fazer. “Por eles mesmos” é meio que uma visão deles nos vendo fazer.

TF: É uma visão que reforça essa questão da fechadura. O espectador os via, agora irá ver eles fazendo.

MC: Por nós mesmos é a gente que está falando, é a nossa voz. Porque o projeto é do Cacá. É ele que trouxe a proposta. A coordenação geral é dele. A ideia inicial é dele, só os roteiros que não. Temos total liberdade em tudo. Ele propõe coisas no roteiro, nós propomos outras coisas, estamos sempre argumentando.

WN: Ele dá maior liberdade. O projeto é dele, mas a direção é nossa. É uma parceria. Ele não impõe, ele sugere. Tal ator é legal. E falamos: “não, tal ator não é legal, não gostamos”. Mas não é uma birra. É uma conversa, um momento de criação. Ele vai propor e nós vamos discordar, se houver necessidade.

TF: São cinco curtas que vão entrar num sistema de distribuição clássico, da Sony Pictures, da Globo Filmes. Como que vocês vêem isso?

WN: Eu acho maravilhoso, quero mais é que meu filme vá para a geral mesmo, todo mundo veja.

TF: Vocês discutiram a unidade, a ordem?

MC: Discutimos sempre a ordem, só que ela vai ser definida quando o filme for montado, porque a gente vai ver como vai se encaixar. Estamos discutindo unidade o tempo todo com o Cacá, porque ele está vendo de perto os cinco. Então, ele está guiando, nesse sentido. Mas ele acha que um filme não tem nada que ver com o outro, não tem que ter ligação. Por ele, tem um *fade* no fim, com crédito de cada filme.

WN: Depois que filmar e montar é que veremos. Cinema é assim, isso aqui é um papel com uma mancha. Depois que filma é outra coisa, depois que monta é outra coisa, depois que põe música é outra coisa, depois que marca a luz é outra coisa.

TF: Dependendo de onde exhibe, é outra coisa.

WN: Na cabeça de cada um é uma coisa.

TF: E o filme de vocês, o Fonte de Renda...

MC: No final tem um happy-end. Ele se forma. Já nos disseram que precisa ter um final ruim, porque o protagonista quebra as regras. Ele infringe a lei, ele trafica e no final ele se dá bem. Isso incomoda as pessoas. Mas isso não me incomoda não.

TF: Eu achei muito interessante o final do curta da Luciana, *Mina de Fé*, o esperado era que o traficante morresse, mas tem uma certa abertura.

MC: *Neguinho e Kika* também, o cara consegue sair da boca.

TF: Mas, por outro lado, não é o happy-end total, há uma certa ambigüidade.

TF: No filme de vocês também tem tráfico?

WN: Tem, mas é outro ponto de vista.

MC: *Neguinho e Kika* também é um ponto de vista que não é o tráfico que você entrou e não pode sair mais. O traficante que coloca os outros no microondas, queima corpo e corta cabeça.

C. Sequências narrativas de *Cinco vezes favela* (1962)

Um favelado

Sequência 1 – Os funcionários do grileiro sobem o morro

Sequência 2 – Visões gerais da favela

Sequência 3 – Caracterização da ameaça representada pelos funcionários da grilagem

Sequência 4 – Invasão à casa de João

Sequência 5 – Descida dos funcionários (letreiros do episódio)

Sequência 6 – Impactos das dificuldades na família de João

Sequência 7 – João procura emprego em um canteiro de obras

Sequência 8 – Moradores no lixão

Sequência 9 – Marginalização de João do mercado de consumo

Sequência 10 – Retorno à favela: tristeza e despedida antes do ingresso no crime

Sequência 11 – Aceitação da proposta criminosa de Pernambuco

Sequência 12 – Assalto, fuga e prisão.

Zé da Cachorra

Sequência 1 – Letreiros e narração em *off*

Sequência 2 – Família de Raimundo subindo o morro com o carrinho de mudança

Sequência 3 – Moradores observam a chegada da família e criam obstáculos

Sequência 4 – Discussão sobre a recepção da nova família: Ludovico *versus* Zé da Cachorra

Sequência 5 – Bruno recebe a notícia da invasão

Sequência 6 – Bruno orienta Dr. Ferreira sobre a negociação com os moradores

Sequência 7 – Dr. Ferreira tenta uma negociação com os moradores

Sequência 8 – Moradores e Dr. Ferreira negociam no bar da favela

Sequência 9 – Ludovico e Zé da Cachorra convidam Raimundo para a negociação com Bruno

Sequência 10 – Reunião na casa do grileiro Bruno

Sequência 11 – Zé da Cachorra é avisado sobre o acordo, protesta e expulsa Raimundo

Sequência 12 – Moradores protestam contra Zé da Cachorra

Sequência 13 – Zé da Cachorra toma o barraco e decide resistir e Raimundo vai embora.

Couro de Gato

Sequência 1 – Letreiros

Sequência 2 – Trabalho infantil pela cidade

Sequência 3 – Preparação do menino vendedor

Sequência 4 – Cenas de carnaval e voz *off* sobre os tamborins e o couro de gato

Sequência 5 – Meninos observando gatos na cidade (favela, parque, restaurante e mansão)

Sequência 6 – Preparativos para captura dos gatos

Sequência 7 – A madame da mansão tem pena do garoto e lhe dá um suco

Sequência 8 – Os donos não percebem a iminência do roubo

Sequência 9 – Captura simultânea dos gatos, fuga e chegada na fronteira entre asfalto/favela

Sequência 10 – O gato da madame é capturado pelo menino e levado para o alto do morro

Sequência 11 – O menino entrega o gato para o fabricante de tamborins.

Escola de Samba Alegria de Viver

Sequência 1 – Letreiros

Sequência 2 – Hostilidade entre sambistas e Dalva (sindicalista)

Sequência 3 – Membros da escola expõem o descontentamento com o presidente Babau

Sequência 4 – Reunião para deposição de Babau

Sequência 5 – Discussão entre Gazaneu e Dalva, sua esposa

Sequência 6 – Início dos preparativos para o carnaval

Sequência 7 – Negociação de Gazaneu com Turquinho (agiota)

Sequência 8 – Euforia e preparação para o carnaval

Sequência 9 – Encontro entre Gazaneu e Dalva na porta da fábrica

Sequência 10 – Turquinho e a escola de samba Os Aliados cobram o empréstimo

Sequência 11 – Composição do samba-enredo para o carnaval

Sequência 12 – Agressão dos Aliados à Escola de Samba Alegria de Viver no dia do desfile.

Pedreira de São Diogo

Sequência 1 – Letreiros

Sequência 2 – Clima de tensão pré-explosão (alternância de planos próximos e gerais)

Sequência 3 – Explosão da encosta

Sequência 4 – Chefe decide realizar uma explosão de 500 Kg

Sequência 5 – Os operários recebem a notícia sobre a explosão de 500 Kg e se preocupam

Sequência 6 – Discussão dos operários e definição da mobilização dos moradores

Sequência 7 – Operário começa a mobilizar a população

Sequência 8 – Moradora espalha a notícia da explosão pela comunidade

Sequência 9 – Começam os preparativos para a explosão

Sequência 10 – Os moradores aparecem na entrada da pedreira e impedem a explosão.

Lista de Imagens

Figura 1 Capa da *Revista Movimento*, número 2, de maio de 1962, com imagem do episódio “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman.

Figura 2 *Carregando* de Mário Gruber.

Figura 3 *Homem com a Picareta* de Gerson Knispel.

Figura 4 *Favela* de Von Braudt.

Figura 5 *Depois do trabalho* de Trindade Leal.

Figura 6 *Lendo Jornal* de Jeremias Bustamante.

Figura 7 Seis frames do filme *Cinco vezes favela*.

Figura 8 Plano da janela.

Figura 9 Planos da sequência do lixão.

Figura 10 Planos de moradores gritando em suas janelas.

Figura 11 Cena de um desfile de carnaval dos anos 60.

Figura 12 Cena do único menino vitorioso na captura do gato levando o animal da madame para o topo do morro do Cantagalo, antes de entregá-lo ao fabricante de tamborins.

Figura 13 Ensaio da bateria da *Escola de Samba Alegria de Viver*, interpretado pelos integrantes da *Unidos do Cabuçu*.

Figura 14 O novo presidente, Gazaneu, anuncia a conquista de um empréstimo para a realização do desfile.

Figura 15 Queima do estandarte da Escola, simbolizando a gravidade da violência contra a Escola.

Figura 16 Planos próximos nos rostos dos trabalhadores, interpolados com planos gerais, denotando a grandiosidade da Pedreira.

Figura 17 Mobilização popular e a vitória em um plano geral dos moradores na encosta da pedreira, ao vencer sua grandiosidade ameaçadora.

Figura 18 Fotografia “Garotos soltam pipa em laje da *Nova Holanda*”, de AF Rodrigues, que faz parte do banco de imagens do projeto *Imagens do Povo* da Oscip *Observatório de Favelas*.

Figura 19 Foto de Elisangela Leite “Samba de crioulo em *Parada de Lucas*” que faz parte do mesmo projeto.

Figura 20 Quatro fotografias do filme *5x favela, agora por nós mesmos*.

Figura 21 Diferentes letreiros de apresentação dos dois filmes, ambos sob diferentes diálogos com a cultura visual popular.

Figura 22 Série de planos rápidos constroi o envolvimento de Maicon com o tráfico.

Figura 23 Plano Geral da ponte que simboliza a “barreira imaginária”.

Figura 24 Plano geral da entrada do Vidigial (primeiro acima, da esquerda para a direita) e três planos da construção do apelo sexual.

Fontes

A. Filmes

Cinco vezes favela (1962). Títulos dos episódios: UM FAVELADO (Marcos de Farias); ZÉ DA CACHORRA (Miguel Borges); ESCOLA DE SAMBA ALEGRIA DE VIVER (Carlos Diegues); COURO DE GATO (Joaquim Pedro de Andrade); PEDREIRA DE SÃO DIOGO (Leon Hirszman). Produção: Centro Popular de Cultura da UNE. Diretor de Produção: Leon Hirszman e Marcos de Farias. Assistência de produção: Ezequiel do Nascimento e Lídio Francisco da Costa. Gerente de produção: Eduardo Coutinho; Fernando Drummond e Ivan de Souza. Distribuição: Tabajara Filmes Ltda, Paris Filmes Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda, Seleção de Filmes.

5x favela, agora por nós mesmos (2010). Produção: Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães. Estúdio: Luz Mágica Produções / Globo Filmes / Videofilmes / Quanta / TeleImage. Distribuidora: Sony Pictures Entertainment / RioFilme. Direção: Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaíra Carneiro. Roteiro: Rafael Dragaud (coordenação), José Antônio Silva, Vilson Almeida de Oliveira, Rodrigo Cardozo, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra. Música: Guto Graça Mello. Fotografia: Alexandre Ramos. Direção de arte: Pedro Paulo de Souza e Rafael Cabeça. Figurino: Inês Salgado. Edição: Quito Ribeiro.

Nenhum motivo explica a guerra (2006). Distribuição Nacional: Warner Music. Contato: Luz Mágica. Direção: Carlos Diegues e Rafael Dragaud. Produção: Renata Almeida Magalhães e Flora Gil. Produção Executiva: Tereza Gonzalez. Roteiro: Rafael Dragaud. Pesquisa: Antônio Venâncio. Direção de Fotografia: Rodrigo Monte. Imagens Adicionais: Marcão Oliveira. Direção de Fotografia Show: Luis Abramo. Montagem: Joana Ventura. Som Direto: Renato Calaça. Edição de Som e Mixagem: Lele e Sérgio Ricardo. Coordenação de Produção: Fabio Bruno. 1ª Assistente de Direção: Olívia Rabacov. 2º Assistente de Direção: Raoni Seixas. Controller: Scheila Passamani. Assistente de Contabilidade: Fernando Moreira. Consultoria Jurídica: André Faoro. Eletricista: Marcelo Pecis. Maquinista: Bugalú. Consultoria de pós-produção: Afinal Filmes. Autoração e Menus Interativos: 6D Estúdio. EQUIPE GEGÊ: Produção Executiva: Fafá Giordano e Meny Lopes. Técnico de Som Direto: João Ribeiro. Assistente de Produção: Bárbara Ohana. EQUIPE AFROREGGAE: Produção: José Junior. Assistentes de Produção: Izabel Roizen, JB, Abacate. Pesquisa: Etienne Petrauskas. Depoimentos (por ordem de entrada): Dinho, Ando, LG, Altair Martins, Hermano, José Júnior, Seu Nilson, Sambarilove, Luizinho, Luiz Fernando Lopes (Tekko), Márcia Florêncio, JB, Waly Salomão, Regina Casé, Caetano Veloso, Celso Athayde, Abacate, MC Playboy, Marcelo Red Bull, Flora Gil, Gilberto Gil, Marina Maggessi, André Cunha (Dongo), Denise Dora, Evandro João da Silva e Cirleia Menezes de Oliveira.

Falcão, meninos do tráfico (2006). Realização - CUFA - Central Única das Favelas (www.cufa.org.br). Concepção e Direção CUFA - MV Bill e Celso Athayde. Direção de produção: CUFA Kenya Pio, Marilza Pereira Athayde, Renata Moutinho. Produção - CUFA - Nega Gizza, Anderson Quak, Rodrigo Felha, Marcella Peçanha. Assistentes de Produção CUFA - - DMC, Flávia Oliveira, Kátia Bárbara, Cláudia Raphael, Antônio Amaral. Imagens - CUFA Miguel Vassy, Rodrigo Felha. Imagens Alternativas - CUFA - MV Bill e Celso Athayde. Edição de Imagens TV GLOBO - Giorgio De Luca e Dimitri Caldeira. Produção Executiva TV GLOBO - Rafael Dragaud e Eduardo Salgueiro. Roteiro e Edição TV GLOBO - Frederico Neves.

Deixa que eu falo (2007). Documentário sobre a vida de Leon Hirszman, inserido como extra no DVD **Eles não usam Black-Tie**. Direção: Eduardo Escorel.

Marcos Farias: Olhar de um cineasta (2007). Direção: Cesar Cavalcanti. Produção: independente. Local: Florianópolis.

Histórias Cruzadas (2008). Documentário sobre a vida de Joaquim Pedro de Andrade, inserido como extra no DVD **Garrincha, estrela solitária**, lançado pela Vídeofilmes. Direção: Alice de Andrade, Vídeofilmes.

Neguinho e Kika (2005). Diretor: Luciano Vidigal. Elenco Adriano Vidigal, Babu Santana, Jessica Thamires, Rose Haangesen. Duração 18 min. Cor Colorido. Bitola Mini dv. Local de Produção: RJ.

Mina de Fé (2004). Diretora: Luciana Bezerra. Elenco: Carla Severo, Luciano Vidigal, Manuel Junior. Duração 15 min. Cor Colorido. Bitola 35mm. Local de Produção: RJ.

Hércules - é uma luta danada! (2005). Formato: Vídeo - MiniDV. Duração: 8 minutos. Produtora: Nós do Morro. Roteiro e Direção: Luciana Bezerra, Gabriela Maciel, Pedro Rossi e Agui Aguilar. Sinopse: Documentário sobre Robson, um catador de ferro-velho do morro do Vidigal, conhecido e admirado por sua força.

Feira da Teixeira (2005). Direção: Cadu Barcellos. Produção: Observatório de Favelas.

1 Ano e 1 Dia (2004). Direção: Cacau Amaral, João Xavier, Rafael Costa. Vídeo (DV). Prêmios: Prêmio Cara Liberdade - Mostra do Filme Livre 2005; Melhor Filme Livre (Júri Popular) - Festival de Jovens Realizadores de Audiovisual do Mercosul 2005; Melhor Curta Livre - Mostra de Curtas-Metragens da Unioeste (PR) 2005. Roteiro: Cacau Amaral. Fotografia: Rafael Costa. Operador de Câmera: Rafael Costa, Cacau Amaral. Direção de Arte: Marcela Chaves. Som: João Xavier. Edição de Som: Cacau Amaral, Rafael Costa. Música: Poder Consciente. Edição: Cacau Amaral, Rafael Costa. Produção: Cacau Amaral, João Xavier, Rafael Costa.

Café sem chantili (2008). Produção: Cidadela.

B. Obras do CPC e outros documentos de época

FELIX, Moacir (org.). **Violão de Rua (I)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

FELIX, Moacir (org.). **Violão de Rua (II)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

PEIXOTO, Fernando. **O Melhor Teatro do CPC da UNE**. São Paulo, Global, 1989.

O Povo Canta, Long Play, 1963. Faixas: 01 - O Subdesenvolvido (Carlos Lyra / Francisco de Assis): Músicas: 1. João da Silva (Billy Blanco), 2. Canção do Trilhãozinho (Carlos Lyra / Francisco de Assis), 3. Grileiro Vem (Rafael de Carvalho), 4. Zé da Silva (Geny Marcondes / Augusto Boal).

ESTEVAM, Carlos. **A questão da cultura popular**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão** [1ª Edição: 1964], **Vanguarda e subdesenvolvimento** [1ª Edição: 1976]. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

Relatório do CPC da UNE. BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

VIANA FILHO, Oduvaldo. Aves, galinhas e conselhos. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

VIANA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC (originalmente publicado em *Movimento*, outubro de 1962). In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

VIANA FILHO, Oduvaldo. Teatro de Rua. In: PEIXOTO, Fernando. **Vianinha: teatro, televisão e política**. São Paulo, Brasiliense, 1999.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro popular não desce ao povo, sobre ao povo. MICHALSKI, Yan (org.). **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1**. Rio de Janeiro, Edições Muro, 2001.

O degelo entre o artista e o povo, a propósito de um calendário popular do CPC, Gerson, Knispel, **Revista Brasiliense**, nº 44, novembro/dezembro de 1962.

C. O CPC da UNE e o filme *Cinco vezes favela* nos periódicos (em ordem cronológica)

AZEVEDO, Ely. Cinema novo no Brasil: pequeno balanço com grandes esperanças. **Tribuna da Imprensa**, 5 dez. 1961.

NEVES, David. Os moleques e os bichanos de Couro de Gato. **Correio da Manhã**, 28 dez. 1961.

Favela é personagem de cinco histórias em cinema de estudantes. **Jornal do Brasil**, 23 jan. 1962.

Cinco vezes favela: filme do CPC (UNE). **Última Hora**, 14 fev. 1962.

CAVALCANTI, Silvyano. Cinema. **Diário Carioca**, 18 fev. 1962.

Cinco vezes favela. **O Cruzeiro**, 24 fev. 1962.

De divórcio, Cinco vezes favela. **Diário da Noite**, 27 fev. 1962.

Pedreira vai ser lançado em comícios. **Jornal do Brasil**, 28 fev. 1962.

Estudantes fazem cinema (novo). **Cinelândia**, mar. 1962.

BARROS, Luiz Alípio. Filme brasileiro: é hora de incentivar e de defender. **Última Hora**, 22 mar. 1962.

Revolução no cinema: Cinco vezes favela. **Última Hora**, 23 mar. 1962.

BARROS, Luiz Alípio. Cine ronda. **Última Hora**, 28 mar. 1962.

Cinco x favela. **Tribuna da Imprensa**, 1º abr. 1962.

BARROS, Luiz Alípio. Cinema jovem, conceito de gala e outras notícias **Última Hora**, 5 abr. 1962.

AZEVEDO, Ely. Os cafajestes: entrevista com Ruy Guerra. **Tribuna da Imprensa**, 5 abr. 1962.

CAVALCANTI, Salvyano. A favela vai (mesmo) abaixo. **Tribuna da Imprensa**, 10 abr. 1962.

Um personagem de cinco vezes favela. **Jornal do Brasil**, 10 jun. 1962.

MENEZES, Joaquim. O couro de gato e outras fitas. **A Noite**, 11 jun. 1962.

BORGES, Miguel. O ano novo. **O Metropolitano**, 14 jun. 1962.

As cinco favelas estreiam na serra. **O Metropolitano**, 14 jun. 1962.

CPC: frente única estudantil. **Política Operária**, out. 1962.

Cinco vezes favela. **Revista Senhor**, out. 1962.

Cinema e realidade. **O Estado de S. Paulo**, 27 out. 1962.

Cinco vezes favela: CPC traz ao povo o melhor do Cinema. **Novos Rumos**, 30 nov. a 6 dez. 1962.

Müller, Pedro. Ortodoxos até em dólares. **Jornal do Brasil**, 29 nov. 1962.

Cinco vezes favela: CPC traz ao povo o melhor do Cinema Novo. **Novos Rumos**, 30 nov. a 6 dez. 1962.

Cinco vezes favela. **Tribuna da Imprensa**, 3 dez. 1962.

Anúncio promocional do filme *Cinco vezes favela*. **O Globo**, 3 dez. 1962, p. 7.

Cinco Vezes Favela. **O Globo**, 4 dez. 1962.

PEREIRA, G. R. Santos. A favela vista com talento por dois e com miopia por três: *Cinco vezes favela*. **Diário Carioca**, 5 dez. 1962.

MORAES, Tati. Cinco vezes favela. **Última Hora**, 5 dez. 1962.

NEVES, David. Cinco vezes favela. **Jornal do Brasil**, 5 dez. 1962.

Cinco Vezes Favela. **O Globo**, 8 dez. 1962.

LEITE, Maurício Gomes. Cinema: *Cinco vezes favela*. **Correio da Manhã**, 8 dez. 1962.

LIMA, Pedro. Cinema Clássico. **O Jornal**, 15 dez. 1962.

AZEREDO, Ely. Indefinição do 'Cinema Novo'. **Cadernos Brasileiros**, Ano V, Janeiro-Fevereiro de 1963.

REIS, Marcos Konder. Centro Popular de Cultura. **Cadernos Brasileiros**, Ano V, Janeiro-Fevereiro de 1963.

STERNHEIM, Alfredo. Dois filmes. **O Estado de S. Paulo**, 30 mar. 1963.

BARROS, Luiz Alípio. Cine ronda: filme do CPC e etc. **Última Hora**, sem data.

D. 5x Favela, agora por nós mesmos nos periódicos e blogs (em ordem cronológica)

Cacá Diegues anuncia a refilmagem de *Cinco vezes favela*. **Estado de S. Paulo**, 28 set. 2006.

Cacá Diegues quer nova versão de *Cinco vezes favela*. **Estado de S. Paulo**, 2 fev. 2007.

Cacá Diegues anuncia novo projeto *Cinco vezes favela* com moradores dos morros. **O Globo**, 24 abr. 2007.

As filmagens de *5x favela, agora por eles mesmos* começam em maio. **O Globo**, 13 dez. 2007.

Novo *Cinco vezes favela* forma 230 alunos em cinema. **O Globo**, 25 mai. 2009.

SOARES, Marcelo. Cineasta paraibana fala sobre filme inédito em favelas cariocas: entrevista de Manaíra Carneiro. **Janela Cultural**, 13 jul. 2009.

Jovens do Rio fazem filme inspirado em *Cinco vezes favela*. **Folha de S. Paulo**, 27 jul. 2009.

ARAÚJO, Cecília. O cinema da favela desce o morro: entrevista de Cacá Diegues. **Veja On-line**, 7 ago. 2009.

Surgindo um novo astro. **Blog 5x favela**. 6 ago. 2009.

Ancine anuncia vencedores de edital de R\$ 10 milhões. **Folha de S. Paulo**, 8 ago. 2009.

MAGALHÃES, Renata. 2,5 favela. **O Globo**, 23 ago. 2009.

PENNAFORT, Roberta. Cinco episódios lançam novo olhar para as favelas. **Estado de S. Paulo**, 18 set. 2009.

Ex-chefe do tráfico de Acari estreia como ator de cinema. **Extra**. 20 fev. 2010.

DIEGUES, Cacá. Uma ponte sobre o abismo da cidade partida. **Jornal do Brasil**, 9 ago. 2010.

El cine que bajó de las favelas. **El País**. 18 mai. 2010.

5x favela – Now by ourselves – Film Review. **Hollywood Reporter**. 18 mai. 2010.

Seules deux parties des *5x Favela* évitent l'écueil du film Unicef. **Liberation**. 21 mai. 2010.

5x favela – Now by ourselves. **Variety**. 6 jun. 2010.

GASPARI, Elio. Quatro vezes não. **Folha de S. Paulo**. 20 jun. 2010.

HEITOR, Augusto. *PAULÍNIA 2010: 5x Favela domina premiação do festival*. **Cineclick**. 22 jul. 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Paulínia consagra diversidade. **O Estado de São Paulo**. 24 jul. 2010.

5x Favela: atores contam como conseguiram papel. **Cine Vejinha**. 5 ago. 2010.

FRAGA, Plínio. *5x Favela* é arte engajada sem ser política. **Folha de S. Paulo**, 25 ago. 2010.

CAVA, Bruno. Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. **Blog Quadrado dos loucos**. 27 ago. 2010.

AUGUSTO, Heitor. Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. **Cineclik**. 1º set. 2010.

Novo "5 x Favela" repõe a importância do cinema autoral. **Folha de S. Paulo**. 25 set. 2010.

Em Biarritz, *5x favela, agora por nós mesmos* venceu o prêmio do público. Festival de Biarritz premia "5x favela" e trio de atrizes de "Sonhos roubados". **Portal G1**, 2 out. 2010.

GLIOCHE, Reinaldo. Nada de novo, mas tudo muito bem feito. **Claquete Cultural**. Disponível em: <<http://claquetecultural.blogspot.com/2010/09/critica-5-x-favela-agora-por-nos-mesmos.html>>. Acesso em: 2 set. 2010.

TAUNAY, Francisco. *5x favela, agora por nós mesmos*, de Cacau Amaral, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra. **Opinião e Notícia**. Disponível em: <<http://opinioenoticia.com.br/cultura/entretenimento/5x-favela-agora-por-nos-mesmos-de-cacau-amaral-cadu-barcellos-e-luciana-bezerra/>>. Acesso em: 3 set. 2010.

OLIVEIRA, Rodrigo de. **Bravo! Paradoxo**. Disponível em: <<http://www.paradoxo.jor.br/2010/11/5x-favela-agora-por-nos-mesmos.html>>. Acesso em: 25 nov. 2010.

EWALD FILHO, Rubens. Estreia – 5 x Favela – Agora por nós mesmos. Disponível em: <http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2010/08/26/estreia-5-x-favela-agora-por-nos-mesmos/> Acesso: 13/10/2010.

FAGUNDES, Daniel. 5x mais do mesmo. **Revista Vídeo Popular** n. 4, dezembro de 2010.

ARAÚJO, Inácio. Cinema favela. **Folha de S. Paulo**. 30 dez 2010.

AfroReggae completa 18 anos de sucesso com status de empresa social. **O Globo**. 21 jan. 2011.

Crítica: *5x favela, agora por nós mesmos*. Maganize Cinema (**Papper blog**). Disponível em: <<http://pt-br.paperblog.com/5x-favela-agora-por-nos-mesmos-53645/>>. Acesso em: 10 jan. 2011.

Cinco vezes favela – agora por nós mesmos. **Cinepop**. Disponível em: <http://www.cinepop.com.br/criticas/cincovezesfavela_101.htm>. Acesso em: 11 jan. 2011.

BARBOSA, Neusa. Crítica - Cinco vezes favela agora por nós mesmos. **Cineweb**. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=3155>. Acesso em: 15 jan. 2011.

RUSSO, Francisco. Nem só de boas intenções se faz um bom filme. **Adoro Cinema**. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/colunas/5x-favela-879/>>. Acesso em: 17 jan. 2011.

E. Artigos consultados nos periódicos da imprensa de esquerda (Arquivos CEDEM-UNESP e AEL-UNICAMP em ordem cronológica)

Movimento neoconcreto. **O Metropolitano**, 6 abr. 1959.

DIEGUES, Carlos. Formas de agir e alienação. **O Metropolitano**, 1º nov. 1959.

MARINI, Rui Mauro. Argélia: conflito de duas França (I). **O Metropolitano**, 8 de jan. 1961.

MARINI, Rui Mauro. Problemas de Política Exterior. **O Metropolitano**, 29 jan. 1961.

GUIMARÃES, César. Cultura Popular. **O Metropolitano**, 5 fev. 1961.

MARINI, Rui Mauro. Classe média e desenvolvimento. **O Metropolitano**, 5 mar. 1961.

Sociólogo dos EUA estuda nacionalismo no Brasil. **O Metropolitano**, 7 mai. 1961.

ESTEVAM, Carlos. Teatro Popular depois de um bilhete. **O Metropolitano**, 12 mar. 1961.

MARINI, Rui Mauro. Uma ameaça à paz. **O Metropolitano**, 12 mar. 1961.

Kennedy: nova política? **O Metropolitano**, 19 mar. 1961.

De Marti a Tiradentes vitória foi de Cuba. **O Metropolitano**, 23 abr. 1961.

Filosofia em curso no ISEB, **O Metropolitano**, 30 abr. 1961.

FENIN, George. Cinema Independente: EUA. Tradução: Afonso Henriques. **O Metropolitano**, mai. 1961.

MARINI, Rui Mauro. Capitalismo, socialismo e subdesenvolvimento. **O Metropolitano**, mai. 1961.

BOAL, Augusto. Não tem imperialismo no Brasil. **Movimento**, mar. 62.

GUIMARÃES, César & JABOR, Arnaldo. Da anti-cultura à cultura popular. **Movimento**, mar. 62.

Queremos aliança para o progresso. **O Metropolitano**, 14 abr. 1962.

DIEGUES, Carlos. Cinema Novo. **Movimento**, mai. 62.

GUIMARÃES, César. Universidade à luz da crítica. **Movimento**, mai. 62.

ESTEVAM, Carlos. Por uma arte popular revolucionária. **Movimento**, mai. 62.

Hoje e amanhã e o teatro: entrevista de Sartre. **Movimento**, nº 2, mai. 1962.

ROCHA, Glauber. Miséria em paisagem de sol. **Movimento**, jun. 62.

RIBEIRO, João Ubaldo. Josefina. **Movimento**, nº 3, jun. 1962.

Aliança para o progresso ou ameaça para o progresso? **Movimento**, nº 3, jun. 1962.

Plano Bohan: humorismo com a miséria. **Movimento**, nº 3, jun. 1962.

Senhores da terra mandaram fuzilar filho de João Pedro. **Novos Rumos**, 6 jul. 1962.

Remessa de lucros: as provas da terrível pressão americana. **O Metropolitano**, 5 set. 1962.

Do capital estrangeiro. **O Metropolitano**, 5 set. 1962.

A lei de greve: arma para a crise. **O Metropolitano**, 5 set. 1962.

LUKÁCS, Georg. A significação presentes do realismo crítico. **O Metropolitano**, 5 set. 1962.

Progresso da Aliança: já requisitaram samba. **O Metropolitano**, 12 set. 1962.

Literatura e Revolução. **O Metropolitano**, 12 set. 1962.

O artista e a sua época. **O Metropolitano**, 12 set. 1962.

PASOLINI, Pier Paolo. Cinema e figuras de estilo literário. **O Metropolitano**, 19 set. 1962.

Cultura popular: manifesto de intelectuais. **O Metropolitano**, 19 set. 1962.

O colonialismo musical. **O Metropolitano**, 19 set. 1962.

MONTANA, Regina. Consagração da arte popular para o povo. **Novos Rumos**, 21 set. 1962.

Intelectuais na luta, com o povo. **Novos Rumos**, 21 set. 1962.

Violão de Rua. **Novos Rumos**, 21 set. 1962.

JABOR, Arnaldo. Cinema Polonês. **O Metropolitano**, 26 set. 1962.

Noite de solidariedade à Cuba lotou auditório e sede da UNE. **Novos Rumos**, 27 set. 1962.

ROSA, João Guimarães. Nada e a nossa condição. **Movimento**, nº 5, set. 1962.

PONTUAL, Roberto. João Boa-morte livro popular. **Movimento**, set. 62.

GULLAR, Ferreira. Quatro mortos por minuto (à razão de 1.000 dólares). **Movimento**, set. 62.

CAPINAN, José Carlos. Camponês morto. **Movimento**, set. 62.

SERRAN, Leopoldo. O lavrador. **Movimento**, set. 62.

JORDAN, René. O cinema Livre dos Estados Unidos. **Movimento**, set. 62.

DIEGUES, CARLOS. Ligações (muito) perigosas. **Movimento**, set. 62.

COUTINHO, Carlos Nelson. A inflação e a contra-inflação. **Movimento**, set. 62.

MARINI FILHO, Humberto. Sobre o reformismo. **O Metropolitano**, 10 out. 1962.

TOEPLITZ, Jerzy. Cinema Polonês. **O Metropolitano**, 17 out. 1962.

Situação do Desenho Industrial. **Movimento**, nº 7, nov. 1962.

Problemas do Mundo Contemporâneo, **Movimento**, nº 1, fev. 1963.

FRANK, André G. A Contra-Revolução de Celso Furtado. **Movimento**, nº 4, mai. 1963.

F. Fundo Leon Hirszman (AEL-Unicamp)

Caderno de filmagens das filmagens de “Pedreira de São Diogo” de Leon Hirszman.

Rascunhos do argumento e roteiro de “Pedreira de São Diogo”.

Recortes de jornal (citados na seção anterior).

G. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (Fundo Polícia Política, DEOPS)

“Arnaldo Jabor”. Setor Comunismo, pasta 15, fl. 233.

“Carlos Diegues ou Carlos José Fontes Diegues”. Setor Comunismo, pasta 159, fl. 233.

“Cacá Diegues”. Setor Comunismo, pasta 138, fl. 355.5

“Centro Popular de Cultura (UNE)”. Boletim Reservado, n. 3 e 4, fls. 8 e 13, janeiro de 1963.

Boletim Reservado n. 3, 4 de janeiro de 63, p. 13 e 14. (Divisão de Polícia Política e Social, S. T.)

Boletim Reservado n. 10, 18 de janeiro de 63.

Boletim Reservado n. 14, 29 de janeiro de 63.

“Eduardo Coutinho”. Setor geral, pasta 98, dossiê 4, fl. 1.

H. Entrevistas orais

Entrevista de Cadu Barcelos a Thiago de Faria e Silva, realizada em 28 de maio de 2009 na Riofilmes.

Entrevista de Manaíra Carneiro e Wagner Novais a Thiago de Faria e Silva, realizada em 29/05/2009 na produtora Luz Mágica.

Bibliografia

ABREU, Mauricio de Almeida. Reconstruindo uma história esquecida: origem e expansão inicial das favelas do Rio. **Espaço e Debates**. São Paulo, v. 14, n. 37, 1994.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo, Cortez, 2009.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. Déa Fenelon, o historiador e a cultura popular. Um debate sobre crises, rupturas e desafios. In: **História & Perspectivas**, Uberlândia (40): 21-25, jan./jun, 2009.

ANTONACCI, Maria Antonieta & PERELMUTTER, Daisy (org.). **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC. Vol. 15: Ética e História Oral. São Paulo, PUC-SP, Abril/1997.

ARANTES, Paulo Eduardo. Esquerda e direita no espelho das ONGs. In: **Zero à esquerda**. São Paulo, Conrad, 2004.

ARAÚJO, Luciana Sá Leitão Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade**: Primeiros Tempos. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação, ECA-USP, 1999.

ARIAS, Santiane. **A Revista Estudos Sociais e a experiência de um marxismo criador**. Dissertação de mestrado em Sociologia, UNICAMP, 2003.

ASSIS, Chico de. A ‘mais-valia’: pensando num mundo melhor. In: MICHALSKI, Yan (org.). **Teatro de Oduvaldo Vianna Filho**: v. 1. Rio de Janeiro, Edições Muro, 2001.

BAKHTIN, MIKHAIL. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec/Annablume, 2002.

BANDEIRA, Moniz. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil (1961-1964)**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

BARBALHO, Alexandre; RUBIM, Antônio. **Políticas culturais no Brasil**. Salvador, Ed. UFBA, 2007.

BARCELLOS, Jalusa (org.). **CPC, uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

BENEVIDES, Maria Victoria. **O governo Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. **Joaquim Pedro de Andrade**: a revolução intimista. Rio de Janeiro, Relume-Dumara, 1996.

BERLINCK, Manoel Tosta. **O Centro Popular de Cultura da UNE**. Campinas, Papirus, 1984.

BERNADET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo,

Contexto, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. Vitória sobre a lata de lixo da história. In: **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. São Paulo, Companhia das Letras, [1ª Edição: 1967], 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro**: metodologia e pedagogia. São Paulo, Annablume, 2008.

BETTI, Maria Silvia. **Oduvaldo Vianna Filho**. São Paulo, Edusp, 1997.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções dos homens da cultura na sociedade contemporânea. São Paulo, Unesp, 1997.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo, Unesp, 1992.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. São Paulo: três padrões de segregação. **Cidade de muros**: crime segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000.

CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudo sobre o centro popular de cultura do sindicato dos metalúrgicos de Santo André. Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: **O Integralismo de Plínio Salgado**. São Paulo, Editora de Ciências Sociais, 1978.

CARDENUTO, Reinaldo. **Discursos de intervenção**: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do golpe de 1964. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. ECA-USP, 2008.

CARDOSO, Maurício. A ética dos desclassificados e a relatividade do poder. **Retrospectiva Cacá Diegues**: uma utopia chamada Brasil. Rio de Janeiro, CCB, 2004.

CARDOSO, Maurício. **História e Cinema**: um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972). Dissertação de mestrado em História, FFLCH-USP, 2002.

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha**: política, estética e revolução (1969-1974). Tese de doutorado em História, FFLCH-USP, 2007.

CHAUI, Marilena & Franco, Maria Sylvia Carvalho. **Ideologia e mobilização popular**. Rio de Janeiro, CEDEC/Paz e Terra, 1985.

CHAUI, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1986.

- CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo, Editora Moderna, 1981.
- CHAUI, Marilena. **Seminários.** São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CODATO, Adriano. O golpe de 64 e o regime de 68. **História, Questões e Debates**, 40, Editora UFPR, 2004.
- COSTA, Iná de Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil.** São Paulo, Graal, 1996.
- DAVIS, Mike. **Planeta favela.** São Paulo, Boitempo, 2006.
- DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). **5x favela, agora por nós mesmos.** Rio de Janeiro, Cobogó, 2010.
- FÁVERO, Osmar (org.). **Cultura popular, educação popular: memória dos anos 60.** Rio de Janeiro, Graal, 1983.
- FENELON, Déa Ribeiro. O Historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?. In: **História & Perspectivas**, Uberlândia (40), jan./jun. de 2009.
- FERRAREZI, Elisabete. **OSCIP: saiba o que são organizações da sociedade civil de interesse público.** Brasília, Agência de Educação para o Desenvolvimento, 2002.
- FERREIRA, Jorge. O trabalhismo radical e o colapso da democracia no Brasil. In: **1964/2004: 40 anos do golpe.** Rio de Janeiro, Faperj/7 Letras, 2004.
- FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, MICHEL. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro, Graal, 2006.
- FURTADO, Celso. **Brasil: Tempos Modernos.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História, Memória e Esquecimento. In: **Memória e (Res)sentimento, Indagações sobre uma questão sensível.** Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em W. Benjamin. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARCIA, Miliandre. **“Do Arena ao CPC”: O debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964).** Dissertação de mestrado em história, UFPR, 2002.
- GARCIA, Miliandre. **Do Teatro Militante à Música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964).** São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GÓES, Moacyr & CUNHA, Luiz Antônio. **O Golpe na Educação.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

- GOENDER, Jacob. **O Combate nas Trevas**. São Paulo, Ática, 1990.
- GRAMSCI, Antônio. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GRAMSCI, Antônio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1988.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem, CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- JUNIOR, Caio Prado. **A Revolução Brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- JÚNIOR, José. **Da favela para o mundo: a história do grupo cultural AfroReggae**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2006.
- LACOUTURE, Jean. A história imediata. GOFF, Le. **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, Ed. Unicamp, 2003.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. **Revista Civilização Brasileira**, v. 1, n. 4, Setembro, 1965.
- LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro, das origens à Retomada**. São Paulo, Perseu Abramo, 2005.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo, Boitempo, 2005.
- MACIEL, David. **De Sarney a Collor: reformas políticas, democratização e crise (1985-1990)**. Doutorado em história, UFGO. Goiânia, 2008.
- MARCIER, Maria Hortense. A palavra é: favela. In: **Um século de favela**. Rio de Janeiro, FGV, 2004.
- MARTINS FILHO, João Roberto. **A rebelião estudantil – México, França, Brasil**. Campinas, Mercado das Letras, 1996.
- MATOS, Olgária. Memória e História em Walter Benjamin. In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo, DPH, 1992.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 34, 1992.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 38, Curitiba, 2003.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. São Paulo, Ed. 34, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: **Fontes Históricas**. São Paulo, Ed. Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. “**Seguindo a canção**”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume/Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo, Contexto, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, Papirus, 2005.

NOVOA, Jorge & SILVA, Marcos. Cinema-História e Razão-Poética: o que fazem os profissionais de história com os filmes?. In: **Sensibilidades e Sociabilidades**: perspectiva de pesquisas. Goiânia, Ed. UCG, 2008.

OLIVEIRA, Anna Cynthia; HADDAD, Sérgio. As organizações da sociedade civil e as ONGs de educação. **Cad. Pesquisa**, 2001, nº 112.

OLIVEIRA, Francisco. Entre a complexidade e o reducionismo: para onde vão as ONGs da democratização?. In: **ONGs e universidades**: desafios para a cooperação na América Latina. São Paulo, Abong, 2002.

OLIVEIRA, Francisco. Privatização do público, destituição da fala e anulação da política: o totalitarismo neoliberal. In: **Os Sentidos da Democracia**. Petrópolis, Vozes, 2000.

OLIVEIRA, Francisco. **Crítica à Razão Dualista**: o ornitorrinco. São Paulo, Boitempo, 2003.

OLIVEIRA, Franklin. **O que é a Revolução Brasileira?**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

OLIVEIRA, Francisco de; BRAGA, Ruy ; RIZEK, Cibele (orgs.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo, Boitempo, 2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo, um balanço crítico da retomada**. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1994.

PÉCAULT, Daniel. **Os intelectuais e a Política no Brasil, entre o povo e a nação**. São Paulo, Ática, 1990.

PEIXOTO, Fernando (org. e notas). **Vianinha**: Teatro, Televisão, Política. São Paulo, Brasiliense, 1999.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo, Ed. Contexto, 2005.

PLATT, Damian & NEATE, Patrick. **A cultura é a nossa arma – AfroReggae nas favelas do Rio**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989.

PORTO, Marta. **Nós do Morro: 20 anos.** Rio de Janeiro, XBrasil, 2009.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately We are all Outsiders: The ethics of documentary filming. In: **New Challenges for Documentary, second edition.** Manchester, Manchester University Press, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. Novas perspectivas de abordagens na relação Cinema- História. **Caderno de Resumos do XII Encontro Regional de História - ANPUH-MG - História e Política: compromissos do historiador**, 2000.

RAMOS, Alcides Freire. **O Canibalismo dos fracos: história, cinema, ficção – um estudo de “Os inconfidentes”**. Tese de Doutorado em História. FFLCH-USP, 1996.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, Ed. Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1997.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do Povo Brasileiro.** Rio de Janeiro, Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo, Editora Unesp, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política.** São Paulo, Editora Unesp, 2010.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** São Paulo, Cosac & Naif, 2003.

ROLLEMBERG, Denise. Esquecimento das Memórias. In: **O Golpe de 1964 e o Regime Militar: novas perspectivas.** São Paulo: Ed. UFSCAR, 2006.

SAMUEL, Raphael (org.). **História Popular y Teoria Socialista.** Barcelona, Editora Crítica/Grijalbo, 1984.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo/Belo Horizonte, Cia. Das Letras/Ed. UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: **O Pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. O Fio da Meada. In: **Que horas são?.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social no início do romance brasileiro.** São Paulo, Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

SECCO, Lincoln. **Caio Prado Júnior: o sentido da revolução.** São Paulo, Boitempo, 2008.

SECCO, Lincoln. **Gramsci e a Revolução.** São Paulo, Alameda, 2006.

SECCO, Lincoln. **Gramsci e o Brasil: recepção e difusão de suas ideias.** São Paulo, Cortez, 2002.

SEGATTO, José Antônio. **Reforma e Revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964).**

Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.

SEIXAS, Jacy Alves. Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: **Memória e (Res)sentimento, Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.

SILVA, Antonio Ozaí. **História das Tendências no Brasil (origens, cisões e propostas)**. São Paulo, Proposta Editorial, s/d.

SILVA, Marcos (org.). **Brasil 1964-1968: a ditadura já era ditadura**. São Paulo, LCTE, 2006.

SILVA, Marcos (org.). **Nelson Werneck Sodré na historiografia brasileira**. Bauru, Edusc/São Paulo, Fapesp, 2001.

SILVA, Marcos Antônio & FONSECA, Selva Guimarães. **Ensinar história no século XXI: em busca do tempo entendido**. São Paulo, Papirus, 2007.

SILVA, Marcos Antônio. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo, Brasiliense, 2003.

SILVA, Marcos. **Cidades Brasileiras de Cinema** (Cidade de Deus, Cidade Baixa e O Céu de Suely). Conferência, 2008.

SILVA, Marcos. **Dicionário Crítico Nelson Werneck Sodré**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.

SILVA, Marcos. **Prazer e Poder d'O Amigo da Onça** (Contribuição ao estudo do personagem produzido por Péricles Maranhão n'O Cruzeiro – 1943/1962). Tese de doutorado em história, FFLCH-USP, 1986.

SINGER, André. Raízes sociais e ideológicas do lulismo. **Novos Estudos**, Cebrap, n. 85, dez. 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. Quem é o povo no Brasil?. In: **Introdução à Revolução Brasileira**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967.

SOUZA e SILVA, Jaílson, et al. **O que é favela, afinal?**. Rio de Janeiro, **Observatório de Favelas**, 2009.

SOUZA, Sergio Alves. **Cenas de Povo Explícito: elementos para a análise de um tema político** (Brasil, 1962-1969). Dissertação de mestrado em História Social, FFLCH-USP, 1994.

STEDILE, João Pedro (org.). **História e natureza das Ligas Camponesas (1954-1964)**. São Paulo, Expressão Popular, 2006.

TOLEDO, Caio N. (org.). **1964: visões críticas do Golpe, democracia e reformas no populismo**. Campinas, Ed. Unicamp, 1997.

TOLEDO, Caio N. **Iseb: fábrica de ideologias**. São Paulo, Ática, 1978.

TOLEDO, Caio N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

VALLADARES, Licia do Prado. **A invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2005.

VESENTINI, C.A. A instauração da temporalidade e a (re)fundação na História: 1937 e 1930. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, v.1, out-dez, 1986.

VESENTINI, Carlos A. & DECCA, Edgar Salvatori de. A Revolução do Vencedor. In: **Contraponto** (Revista de Ciências Sociais do Centro de Estudos Noel Nutels), Ano I, n. 1, novembro/1976.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo, Hucitec/História Social, 1997.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Brasília, Ed. UnB, 1982.

XAVIER, Ismail. Do Golpe Militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo, Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia M. **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. V. 4. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.