



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

MATHEUS VIANNA MATOS

FAVELA NA TELA:

**Disputas das representações das comunidades populares a partir das versões de
"Cinco vezes favela" (1962) e "5x favela – Agora por nós mesmos" (2010)**

Salvador

2016.2

MATHEUS VIANNA MATOS

FAVELA NA TELA:

**Disputas das representações das comunidades populares a partir das versões de
"Cinco vezes favela" (1962) e "5x favela – Agora por nós mesmos" (2010)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Comunicação Social – Jornalismo da
Universidade Federal da Bahia (UFBA), como
requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social.

Orientadora: Prof. Dr.^a Juliana Freire Gutmann

Salvador

2016.2

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL COM HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova o Trabalho de Conclusão de curso

FAVELA NA TELA:

**Disputas das representações das comunidades populares a partir das versões de
"Cinco vezes favela" (1962) e "5x favela – Agora por nós mesmos" (2010)**

elaborado por

Matheus Vianna Matos

Comissão Examinadora:

Juliana Freire Gutmann (Orientadora)

Itania Maria Mota Gomes

Jussara Peixoto Maia

Salvador

2016.2

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora, Prof.^a Juliana Gutmann, que mesmo com tantas atribuições, seja enquanto professora ou como mãe, sempre dedicou seu tempo para este trabalho, incluindo leituras no Carnaval.

A Prof.^a Itania Gomes, por todos ensinamentos, debates e problematizações durante minha graduação, seja em sala de aula ou no TRACC.

Aos meus amigos e companheiros desta caminhada, Rayssa, Julia, Tity, Natácia, Galeno e Lorena. A Clara, que praticamente fez a mesma graduação que a minha, dentro e fora da Facom, por todo apoio, conversas e companheirismo desde que nos conhecemos.

A David, que considero como um irmão, por todas trocas de ideias e idas ao cinema.

Aos meus irmãos, Lucas, Rafa e Dani, pelo apoio incondicional de sempre. A Jorge, Mel e Aninha, meu cunhado e cunhadas queridas.

Aos meus sobrinhos maravilhosos, Tatá, Milinha e Lili, que sempre ofereceram os melhores intervalos durante este trabalho.

Aos meus pais, por tudo que fizeram por mim, independente das dificuldades, pelo amor e dedicação de sempre e pela cuidadosa correção deste TCC.

RESUMO

Este trabalho busca entender quais representações de favela foram disputadas ao longo da história do cinema nacional, partindo dos filmes *Cinco vezes favela* (1962) e *5x Favela - Agora por nós mesmos* (2010). Indagaremos como são construídos os discursos acerca desses espaços no marco dessas obras e como se relacionam com o contexto social em que foram produzidas, colocando em questão ou reafirmando regimes de verdade sobre o local, conceito abordado a partir de Michel Foucault. Além de uma análise das obras, que leva em conta sua materialidade e críticas acadêmicas, dialogaremos com as relações entre discurso e representação, abordadas a partir da obra de Stuart Hall.

Palavras-chave: representação, cinema nacional, favelas, regimes de verdade

ABSTRACT

This work seeks to understand which slum representations were disputed throughout the Brazilian cinema history, from the movies *Cinco vezes favela* (1962) and *5x favela – Agora por nós mesmos* (2010). We will inquire how the discourses about these spaces are made in these movies and how they relate with the social context of their production, in dispute or reaffirming truth regimes about this place, concept approached from Michel Foucault. In addition to analysis of the movies, which takes into account their materiality and academic reviews, we will dialogue with the relations between discourse and representation, studied from Stuart Hall's work.

Keywords: representation, Brazilian cinema, slums, truth regimes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho do Mapa das Mediações de Martín-Barbero

Figura 2: Cena de *Um favelado* (1962) (à esq.) e *Ladrões de bicicleta* (1948)

Figura 3: Cena de *Couro de gato* (1962)

Figura 4: Cenas de *Pedreira de São Diogo* (1962)

Figura 5: Cenas de *Concerto para violino* (2010) (à esq.) e *Tropa de Elite* (2007)

Figura 6: Cena de *Deixa voar* (2010)

Figura 7: Cena de *Acende a luz* (2010)

Figura 8: Cena de *Arroz com feijão* (2010)

Figura 9: Cena de *Menino da calça branca* (1961)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 A FAVELA DO CINEMA NOVO À RETOMADA E ATUALIDADE	11
1.2 O PERCURSO ANALÍTICO E ESTRUTURA DA MONOGRAFIA	12
2. DA REPRESENTAÇÃO ÀS RELAÇÕES DE PODER NO DISCURSO	14
2.1 CULTURA COMO MODO DE VIDA E ESTRUTURA DE SENTIMENTO.....	14
2.2 REPRESENTAÇÃO E LINGUAGEM A PARTIR DE STUART HALL.....	18
2.3 DISCURSO, PODER E REGIMES DE VERDADE.....	22
2.4 PROPOSTA METODOLÓGICA A PARTIR DE DISPUTAS DE VERDADE E TECNICIDADE.....	25
3. “CINCO VEZES FAVELA” E O INÍCIO DO CINEMA NOVO	28
3.1 CONTEXTO DA PRODUÇÃO NACIONAL PRÉ-DITADURA E CINEMA NOVO.....	28
3.2 AS COMUNIDADES POPULARES ENQUANTO LUGAR DO OPRIMIDO.....	32
3.3 A CULTURA NACIONAL-POPULAR.....	35
3.4 PERSPECTIVAS DE MUDANÇA NO FATALISMO SOBRE OS FAVELADOS.....	38
3.5 DISCUSSÃO SOBRE MARGINALISMO.....	40
3.6 A FAVELA POSSÍVEL NO CINEMA NOVO.....	42
4. "AGORA POR NÓS MESMOS": A FAVELA APÓS "CIDADE DE DEUS" E DA RETOMADA	45
4.1 CRISE E RETOMADA DO CINEMA NACIONAL.....	45
4.2 O TRÁFICO DE DROGAS E VIOLÊNCIA DAS COMUNIDADES URBANAS EM <i>5X FAVELA</i>	50
4.3 A ORGANIZAÇÃO NA SOLUÇÃO DE CONFLITOS NA FAVELA.....	54
4.4 DILEMAS ÉTICOS COMO PONTO DE DISCUSSÃO PARA FAVELADOS....	56
4.5 RETRATOS DA FAVELA A PARTIR DE UMA FORMAÇÃO TÉCNICA DAS COMUNIDADES.....	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
6. REFERÊNCIAS	69

1. INTRODUÇÃO

Aspecto marcante do crescimento desenfreado das grandes metrópoles, principalmente em países subdesenvolvidos ou com desenvolvimento tardio, as favelas foram ganhando destaque no imaginário social formado sobre o Brasil. Seja nos noticiários ou em produções de sucesso da televisão e do cinema, como *Cidade dos Homens* (2002-2005), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), o enfoque recai sobre a violência e criminalidade dentro dessas comunidades. Entretanto, existem outras disputas e dispersões sobre as representações e visualidades desses espaços que precisam ser levadas em conta.

A partir da compreensão do cinema como lugar socialmente importante para observar os discursos sobre as favelas dentro da sociedade brasileira, este trabalho busca responder quais representações e disputas de visualidade sobre este “espaço urbano” foram estabelecidas ao longo da história da cinematografia nacional no marco de duas obras: *Cinco Vezes Favela*¹ (1962) e *5x favela – Agora por nós mesmos*² (2010).

Antes de iniciar uma apresentação dos filmes selecionados para análise, é importante destacar os principais conceitos que guiam o olhar do trabalho sobre este objeto de estudo. Inserido na perspectiva dos Estudos Culturais e compreendendo a cultura como um modo inteiro de vida, como proposto por Raymond Williams, buscamos neste importante autor a relação entre estrutura de sentimento e as distintas temporalidades de um processo cultural. O foco de Williams com a ideia de estrutura de sentimento é estudar a articulação entre mudança social e mudança cultural.

Acreditamos que a expressão estrutura de sentimento nasce de um duplo esforço, que tensiona toda a obra de Williams. De um lado, temos o esforço teórico-metodológico de rejeitar o determinismo marxista e empreender uma análise cultural que seja a análise da relação entre os elementos de um modo inteiro de vida; de outro, temos o esforço político de enfrentar o capitalismo (GOMES, 2011a, p. 32).

De forma a compreender as renovações e rupturas de elementos da cultura, Williams propõe distintas categorias de temporalidade: residual, dominante e emergente. Enquanto a primeira trata de convenções e práticas do passado ainda presentes na

¹ Disponível para assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=JTcisAwgMM8>

² Disponível para assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=imLr3Zt5RaM>

cultura, a segunda resume o processo no qual sujeitos acabam incorporando valores e sentidos que não são abstratos, uma imposição ideológica, mas que configuram suas práticas e expectativas de vida, sendo esse o estabelecimento de uma cultura como cultura dominante (GOMES, 2011a). O emergente surge então como o lugar de confronto das convenções do dominante, lugar das disputas dos sentidos, que vai ser importante para a compreensão das rupturas de significado da favela no cinema nacional.

Também oriundo dos Estudos Culturais, o conceito de representação, proposto por Stuart Hall em seu livro *The work of representation*, é fundamental para a discussão deste trabalho. A partir de uma abordagem construtivista, Hall vai afirmar que “as coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos” (HALL, 2016, p. 48). Portanto, essa proposição também leva em conta que os significados são negociados e modificados a depender do contexto histórico, nenhuma representação permanece estática e imutável. Fica clara a possibilidade de articulação com as categorias de temporalidade propostas por Williams, de forma a aprofundar o estudo sobre as mudanças na representação das favelas no ambiente midiático brasileiro, mais especificamente no cinema.

Aproximação que o próprio Hall faz em seu livro, buscamos os estudos de Michel Foucault sobre discurso e poder. O discurso, entendido pelo autor como uma categoria ampla de produções de sentido através da linguagem e práticas, não pode ser desvinculado de relações de poder. Foucault vai afirmar que:

[...] em todas as sociedades a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade (FOUCAULT, 2005, p. 9).

Do autor, ainda recuperamos os conceitos de formação discursiva e regimes de verdade. Foucault elabora que quando determinadas visões e discursos que se reúnem em torno de um tema, compartilhando similaridades e concordâncias, surgem formações discursivas. Os regimes de verdade se estabelecem a partir das relações de poder entre formações discursivas, determinando quais significados são colocados enquanto ‘verdade’ diante a sociedade. “Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política

geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros" (FOUCAULT, 1984, p. 10).

1.1 A FAVELA DO CINEMA NOVO À RETOMADA E ATUALIDADE

O tratamento das comunidades mais pobres das grandes cidades não é novidade no cinema brasileiro. Desde o fortalecimento da produção cinematográfica no país, a partir da década de 1940, diversas obras trataram sobre o tema, como *Orfeu Negro* (1959) e *Rio, 40 graus* (1955). Mesmo tendo a violência como aspecto importante em suas narrativas, as obras deste período tratavam seus personagens dentro de suas relações familiares e até fora do local onde moravam. Não existia ali um aspecto cruel ou vilanesco em suas atitudes. O filme de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, marcaria o início de um debate mais crítico sobre a situação social dos favelados, discussão essa que seria fundamental no nascimento do Cinema Novo. "Um dos primeiros filmes brasileiros rodado inteiramente em locações, é o precursor do Cinema Novo. Dirigido com bastante competência, é uma das melhores obras do cinema nacional, marcando a estreia de Nelson Pereira dos Santos na direção" (SILVA NETO, 2011, p. 703).

Filme emblemático nesse contexto de surgimento do movimento do Cinema Novo, bastante crítico às desigualdades sociais do país, *Cinco vezes favela* (1962) vem inserir o espaço das comunidades populares na esteira das discussões acaloradas sobre a relação do cinema com as mazelas e desigualdades do país. Buscando referências no precursor *Rio, 40 graus* e em movimentos de vanguarda do cinema europeu como o neorrealismo italiano, o projeto surgiu a partir do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Dividido em cinco episódios, o filme contou com a direção de Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Desses, os três últimos foram cineastas essenciais na elaboração e discussão do Cinema Novo, ao lado de nomes como o próprio Nelson Pereira dos Santos e o baiano Glauber Rocha.

Para compreender as continuidades e rupturas na representação dessas comunidades, buscamos outra obra produzida em um contexto histórico distinto. Após um período de crise, o cinema nacional 'renasceu' no período chamado de Retomada (1995-2005).

Buscando refletir a gritante desigualdade social e o crescimento da importância do tráfico de drogas no cotidiano das favelas, as obras deste período passaram a retornar seu olhar para esses espaços, com grande destaque para a violência e seus produtos sociais. Exemplos surgem nos documentários e ficções, como *Como nascem os anjos* (1996), dirigido por Murilo Salles, *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por João Moreira Salles, *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, e seu principal expoente, *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles. Obra que causou muita polêmica e discussão sobre a representação da favela, o filme de Meirelles se tornou referência estética para filmes posteriores à Retomada, como *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010), ambos dirigidos por José Padilha.

Cidade de Deus está incontestavelmente mais perto do Scarface de Brian de Palma do que de Os esquecidos de Buñel. Sem dúvida nenhuma a qualidade técnica do filme, o impacto espetacular e o trabalho excepcional do montador Daniel Rezende marcam o espectador de cara, deixando muito para trás o discurso sobre as consequências da exclusão social e o apartheid sociorracial brasileiro (DESBOIS, 2016, p. 412).

Produzido nesse contexto de visibilidade da favela já estabelecido na Retomada, o *5x Favela – Agora por nós mesmos* (2010), segundo filme a ser analisado neste trabalho, surgiu como projeto de diversos observatórios e oficinas realizadas nas próprias comunidades. Mesmo guardando semelhanças na montagem e fotografia, além do trabalho de oficinas de atuação nas comunidades, visto em filmes como *Cidade de Deus*, a obra busca uma visão menos determinante da violência nas favelas, apontando caminhos de superação e mais otimistas frente às dificuldades sociais enfrentadas por seus moradores. Assim como na versão original de 1962, o longa conta com cinco episódios independentes, com direção de Manáira Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos.

1.2 O PERCURSO ANALÍTICO E ESTRUTURA DA MONOGRAFIA

Antes pensado como uma análise de filmes contemporâneos, como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, este trabalho decidiu buscar duas obras de distintos contextos históricos e que apresentavam disputas, seja pelo discurso da narrativa ou pela linguagem, acerca das representações dominantes da favela em seu tempo. A escolha pelas duas versões de

Cinco vezes favela, lançadas em 1962 e 2010, traz consigo não somente a possibilidade de análise de cada obra em seu contexto, como também a oportunidade de uma observação de semelhanças e rupturas entre os dois filmes. Para debater as disputas e compreender as formações discursivas presentes em cada contexto, buscamos críticas acadêmicas, sejam elas escritas na época de lançamento das obras ou não. As críticas jornalísticas aparecem de forma pontual nas duas análises, pela dificuldade em pesquisar textos sobre o filme de 1962, quando ainda não existia um setor estabelecido de críticas cinematográficas nos jornais do país.

Esta perspectiva histórica possível entre os objetos selecionados se relaciona diretamente com o marco teórico estabelecido, carregando na análise as ideias como as temporalidades de um processo cultural, a partir de Williams, a representação como constante disputa de sentido, a partir de Hall, o discurso e as relações de poder, a partir de Foucault, e a mediação da tecnicidade, a competência da linguagem, a partir de Martín-Barbero. Esse percurso conceitual do trabalho é feito no primeiro capítulo, já apontando, ao longo dos tópicos, suas aproximações com a presença da favela na história da cinematografia nacional.

No segundo capítulo, iniciamos a análise sobre *Cinco vezes favela*, de 1962. Antes de partir para a materialidade do filme, apresentamos uma revisão contextual do cinema brasileiro naquele momento, destacando a presença desta obra como fundamental no surgimento do movimento do Cinema Novo. Na sequência apontamos os principais aspectos a serem observados, relacionando os tópicos com os episódios que mais se aproximam daquela interpretação.

Seguimos a mesma estrutura para a análise de *5x favela – Agora por nós mesmos*, feita no terceiro capítulo. Após um balanço sobre o período da Retomada do cinema nacional ao longo da década de 1990, analisamos o filme a partir de tópicos importantes no discurso da obra. Ao longo de cada aspecto analisado, trazemos afinidades e diferenças entre o longa de 2010 e sua versão original. Para a conclusão, optamos por um formato analítico, que retoma o caminho feito ao longo do trabalho e destaca as correspondências e rupturas das representações da favela a partir do marco dessas duas obras.

2. DA REPRESENTAÇÃO ÀS RELAÇÕES DE PODER NO DISCURSO

2.1 CULTURA COMO MODO DE VIDA E ESTRUTURA DE SENTIMENTO

De forma a estruturar o conceito de cultura a ser tratado e ajudar a entender as distintas temporalidades na construção de sentido a cerca da favela no cinema nacional, este capítulo inicia com uma retomada dos estudos de Raymond Williams.

Em seu livro '*Cultura e Sociedade*' e também em suas investigações sobre palavras-chave, Williams busca em diversos contextos históricos as transformações dos usos e definições da palavra cultura. Tendo como foco de seus estudos a classe trabalhadora e suas práticas, o autor buscou em tradições literárias e no próprio marxismo discussões que pudessem evidenciar uma cultura da classe trabalhadora sem restringi-la a uma 'baixa cultura'.

A cultura que [a classe trabalhadora] produziu e que é importante assinalar é a instituição democrática coletiva, seja nos sindicatos, no movimento cooperativo, ou no partido político. A cultura da classe trabalhadora, nos estádios através dos quais vem passando, é antes social (no sentido em que criou instituições) do que individual (relativa ao trabalho intelectual ou imaginativo). Considerada no contexto da sociedade, essa cultura representa uma realização criadora notável (WILLIAMS, 1969, p.335).

Portanto, o principal local de disputa para o autor era definir a cultura como um todo modo de vida, e não apenas como o conjunto de produções artísticas e intelectuais de uma determinada sociedade. Mesmo com a definição de modo de vida já tendo sido abordada pela Antropologia e em outros autores, Williams aprofunda o conceito a partir de um contexto marxista, em que a "organização econômica básica não podia ser separada e afastada de suas implicações morais e intelectuais" (1969, p.289). A partir dessa intrínseca relação, o autor vai defender que a diferença central entre a cultura da burguesia e da classe trabalhadora:

deve ser buscada no modo total de vida e, ainda aí, não devemos limitar-nos a evidências tais como a forma de morar, a maneira de vestir ou de aproveitar o lazer. A produção industrial tende a impor uniformidade nesses campos. A distinção vital se coloca em nível diferente. O elemento básico da distinção na vida inglesa, a partir da Revolução Industrial, não é a língua, nem a vestimenta, nem o lazer – pois tudo isso tende, indubitavelmente, para a uniformidade. A distinção crucial está em formas alternativas de se conceber a natureza da relação social (1969, p.333).

Na sequência da ideia de cultura como um modo inteiro de vida, Williams passa então a ter como foco a relação entre mudanças culturais e mudanças sociais, destacando o lugar da cultura enquanto importante fator de inovação e revolução dentro da sociedade. “Eu acredito que o sistema de significados e valores que a sociedade capitalista gerou tem que ser derrotado no geral e no detalhe pelos mais sistemáticos tipos de trabalho intelectual e educacional.” (WILLIAMS, 1989, p. 76).

Para fugir de um determinismo marxista sobre a análise cultural, no qual a cultura (superestrutura) é determinada pela infraestrutura econômica, o autor vai propor que a relação existente a partir dessas duas categorias é a fixação de limites e a existência de pressões. Com isso, Williams reconhece a força da estrutura econômica no modo de vida das pessoas, ao mesmo tempo em que não reduz a cultura ao simples produto da base, da economia. De forma a sintetizar a articulação entre modos de vida, mudança social e a noção de limites e pressões, o estudioso propõe um de seus principais conceitos que é o de estrutura de sentimento.

Como afirma o próprio Williams, este é um termo difícil, já que relaciona algo “[...] tão firme e definido como sugere a palavra ‘estrutura’, ainda que opere nos espaços mais delicados e menos tangíveis de nossa atividade.” (WILLIAMS, 1961, p. 48). A ideia, portanto, é analisar os processos culturais a partir da relação entre seus aspectos de disputa e tensão nas mudanças sociais e seus aspectos do sensível, em como os significados são vivenciados por cada um de nós. “Uma convenção, nesse sentido, é sempre um método criado para dar expressão a um novo modo de sentir: ela sempre encontra sua contraparte na estrutura de sentimento e é nela que ela se torna tacitamente aceita” (GOMES, 2011a, p. 40). Fica claro, então, que estrutura de sentimento é algo em processo contínuo, nunca definitivo, e que uma análise cultural precisa reconhecer e relacionar as novas convenções que são formadas com as convenções estabelecidas, o que o autor irá chamar de dominante.

Segundo Itania Gomes, interessa para Williams entender:

o processo através do qual sujeitos sociais incorporam valores e sentidos que não são meras abstrações, que não podem ser entendidos apenas como imposição ideológica abstrata, mas que configuram suas práticas e expectativas de vida – e esse é exatamente o processo que configura uma cultura como cultura dominante. Por outro lado, existem valores, sentidos, atitudes e

opiniões alternativas e oposicionais, que podem ser toleradas ou acomodadas dentro de uma determinada cultura dominante, mas que não são parte da cultura dominante (GOMES, 2011a, p. 41).

Para dar conta de compreender as transformações nas estruturas de sentimento e como tais mudanças são percebidas nas práticas cotidianas, o autor vai relacionar diretamente esse conceito com possíveis temporalidades presentes em valores e aspectos culturais. Em *Marxismo e Literatura*, Williams elabora algumas categorias que se tornam ferramentas de análise para uma compreensão das distintas temporalidades presentes em cada processo cultural. As três principais categorias podem ser apontadas como dominante, residual e emergente.

Portanto, a riqueza de uma análise cultural está nos estudos das inter-relações presentes em todo um contexto cultural, necessitando que retomemos a força e posição do hegemônico, mas “temos também de falar, e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do ‘residual’ e do ‘emergente’, que em qualquer processo real (...) são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do ‘dominante’”(WILLIAMS, 1979, p. 125).

O dominante se torna então todos os processos e convenções em nossa cultura que estão de alguma forma alinhados ao pensamento socioeconômico hegemônico em nossa sociedade, mesmo que comporte em sua própria estrutura certas ‘quebras’. Entretanto, como afirma o autor, o conceito ganha forma à medida que se compara com o residual e emergente. O residual, para Williams, é caracterizado como uma convenção formulada e estabelecida no passado, que em alguma medida, quer seja pela tradição ou por resquícios em novos formatos, ainda se faz presente em nossas práticas. O autor ainda diferencia essa categoria do arcaico, que seriam processos configurados no passado e que não encontram mais nenhum tipo de presença na vida social que não seja pela memória.

A categoria que ganha maior destaque é a de emergente, convenções que surgem para em alguma medida ir de encontro, de forma radical, a algum aspecto cultural presente no dominante. Aqui, Williams diferencia também o ‘novo’, que compreende inovações que não recusam, de nenhuma forma, o estabelecido pelo dominante. O emergente é tão caro ao autor porque é a partir de práticas emergentes que se torna possível uma revolução que mude radicalmente o *establishment* socioeconômico.

O que importa, finalmente, no entendimento da cultura emergente, em distinção da cultura dominante e residual, é que ela não é nunca apenas uma questão de prática imediata. Na verdade, depende crucialmente de descobrir novas formas ou adaptações da forma. Repetidamente, o que temos de observar é, com efeito, uma emergência preliminar, atuante e pressionante, mas ainda não perfeitamente articulado, e não o aparecimento evidente que pode ser identificado com maior confiança. É para compreender melhor essa condição de emergência preliminar, bem como as formas mais evidentes do emergente, do residual e do dominante, que devemos explorar o conceito de estruturas de sentimento. (WILLIAMS, 1979, p. 129).

Portanto, o conceito de estrutura de sentimento e suas categorias de análise de distintas temporalidades de um processo cultural são essenciais para pensar as historicidades da representação das favelas no cinema brasileiro, comportando suas contradições e transformações próprias deste processo.

Desde o crescimento das produções cinematográficas no Brasil, a partir da década de 1940, as comunidades populares e os mais desfavorecidos economicamente foram retratadas em filmes brasileiros. Assim como na música, no samba carioca principalmente, esses locais e personagens sempre foram apresentados de uma forma mais ‘inocente’, focando na malandragem e relações familiares dentro desses espaços.

Delimitando a trajetória das favelas no cinema brasileiro, diversos autores defendem uma mudança clara entre as representações nas décadas de 1950 e 1960 e os retratos a partir da década de 1990. Filmes como *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Cony Campos, são marcos desses espaços nas telas de cinema. O que ambos os filmes, além de muitos outros durante esse período, têm em comum é uma visão mais romantizada e menos agressiva da pobreza destes locais. A partir do retrato do lugar da pobreza e contravenção, antes oculto, *Rio 40 graus* traz as dificuldades do cotidiano daquelas pessoas, colocando a malandragem num espaço sem ligações diretas com o banditismo e a violência.

No entanto, a partir do crescimento das metrópoles no país e o fortalecimento do tráfico de drogas nas favelas a partir do ano de 1990, tanto a cobertura midiática quanto o cinema nacional modificaram a construção de sentidos sobre esses locais. O principal aspecto a ser explorado exaustivamente se tornou a violência, representada tanto pela figura dos traficantes quanto pela força policial do estado. Filmes como *Notícias de uma guerra particular* (1997), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007), trazem de

forma majoritária essa estética do hiper-realismo da violência, que seria a característica predominante em todos aqueles espaços.

Ismail Xavier (2001), importante autor de obras sobre a história cinematográfica do país, destaca a caracterização dos bandidos nessa mudança de visão sobre o tema no cinema nacional.

Nesse universo, entram em choque, por exemplo, as representações do bandido, do marginal, das produções brasileiras dos anos 60 com as dos anos 90. O bandido de outrora, um misto de guerrilheiro e revolucionário, muitas vezes um “justiceiro”, dá lugar, hoje, a um bandido irascível e por vezes desumano. O romantismo deu lugar a uma espécie de ressentimento gerador de violência (XAVIER, 2001)

É possível afirmar, portanto, que, a partir de mudanças numa estrutura de sentimento acerca da violência e da atividade da polícia nas grandes cidades, certas convenções foram sendo transformadas também dentro dos filmes, como a saída do bandido malandro, aproveitador, para o estabelecimento do traficante extremamente violento. Tais transformações ocorrem enquanto processo e, portanto, ainda são encontrados resquícios de tais representações em obras atuais, como o bandido boa-praça Bené, em *Cidade de Deus*. O que este período de mudança revela é o entendimento da violência, com o foco na figura do traficante desumano, como elemento dominante no tratamento das favelas no ambiente midiático brasileiro.

2.2 REPRESENTAÇÃO E LINGUAGEM A PARTIR DE STUART HALL

A partir de uma ideia de cultura como um conjunto de significados e práticas, ou um modo inteiro de vida como elaborado por Williams, Stuart Hall traz um debate sobre a linguagem como processo de significação. “Se a linguagem atribui sentido, os significados só podem ser partilhados pelo acesso comum à linguagem, que funciona como sistema de representação” (HALL, 1997). O autor define então que a representação engloba dois sistemas representacionais. O primeiro seria todo conceito ou significado que temos sobre acontecimentos, pessoas, objetos ou ideias mais abstratas, como saudade ou tristeza. O segundo sistema é definido pela linguagem, ou seja, como relacionamos estas representações mentais com palavras, imagens, resumidos pelo autor como signos.

A partir da ideia da representação como elemento central dos próprios objetos culturais, Hall defende que:

muito além de existirem em si mesmos, os objetos, pessoas e eventos só adquirem significado mediante uma representação mental que lhes atribui um determinado sentido sociocultural. Esse é um processo, portanto, não somente no plano do pensamento, mas atua sobre a regulação das relações e sobre a própria prática social (HALL, 1997).

Em seu livro '*Cultura e Representação*', Hall vai apontar as três principais abordagens nos estudos acerca da representação. A primeira a ser definida é a reflexiva, que compreende a linguagem como pura imitação do mundo real, um espelho. Portanto, os signos serviriam apenas para refletir o verdadeiro sentido de cada uma das coisas do mundo real. O autor vai apontar que, além de termos palavras e imagens para eventos e objetos imaginários, o sentido vai depender de uma partilha daquele determinado código na sociedade. "É claro, podemos usar a palavra *rosa* para *fazer referência* à planta real (...) mas isso funciona porque eu conheço o código que liga o conceito a uma palavra ou imagem particular" (HALL, 2016, p. 47).

Outra abordagem que Hall vai conceituar é a intencional, que coloca o autor enquanto aquele que impõe seus sentidos através da linguagem. Mesmo reconhecendo que utilizamos os signos para nos posicionar e convencer outras pessoas, Hall vai afirmar que "a essência da linguagem, entretanto, é a comunicação, e essa, por sua vez, depende de convenções linguísticas e códigos compartilhados" (HALL, 2016, p. 48). Depois dessas definições, o autor elabora aquela que seria a abordagem mais adequada para sua visão, que é a construtivista.

Assim como Hall, este trabalho segue a abordagem construtivista sobre o conceito de representação, que coloca o foco do processo na constante construção e negociação de sentido que são feitas dentro da cultura e seus sistemas de linguagem. Portanto, ao contrário das outras abordagens que estabelecem o sentido somente nos signos ou na intenção dos autores, esta linha nos oferece a possibilidade de entender como os significados são negociados e modificados constantemente, sendo fundamental um estudo mais detalhado sobre os contextos históricos e culturais para uma visão completa do processo de representação.

Também inserida nesta linha de pensamento sobre a representação, a autora Kathryn Woodward defende que

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar. (WOODWARD, 2000)

A construção de sentido, portanto, não obedece a leituras fixas, com um significado pré-determinado. As pessoas são colocadas frente a esses códigos e leituras e práticas distintas podem surgir daquele momento. A cultura, a partir de suas práticas e materiais, tem seus significados constantemente negociados dentro de convenções, que são transformadas num processo longo e intermitente.

Contudo, note que, por estarem os sentido sempre mudando e escapando, os códigos operam mais como convenções sociais do que como leis fixas ou regras inquebráveis. Como os sentidos mudam e transitam, então, de modo inevitável, os códigos de uma cultura se alteram imperceptivelmente (HALL, 2016, p. 109).

Assim sendo, a abordagem construtivista da representação se torna essencial para entender como são construídos os sentidos acerca das favelas a partir de duas obras do cinema brasileiro em distintos momentos de produção. Inicialmente, é importante detalhar o desenvolvimento da produção cinematográfica no país, destacando a presença dos temas sociais ao longo das décadas em grande parte dos filmes e em quais contextos estão inseridas as obras escolhidas para análise.

A questão do subdesenvolvimento foi marcante no cinema moderno do Brasil, entre as décadas de 50 e 70, principalmente a partir dos debates críticos dentro do Cinema Novo e o Cinema Marginal. Além de uma discussão sobre o nacional-popular no cinema e defesa do realismo na representação das práticas sociais, muito inspirada no neo-realismo italiano, esses movimentos debatiam sobre a escolha entre

uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinema-verité* (XAVIER, 2001).

Portanto, a busca de uma legitimação do sertão e das favelas como problemáticas a serem discutidas no cinema nacional teve como importante representação o período na

chamada ‘Estética da Fome’, que “veio traduzir este ideário de cinema intelectual e militante, que dramatizava as questões sociais a partir de uma força expressiva que surgiu justamente da escassez de recursos que caracterizava aquele momento” (ZANETTI, 2010, p. 130).

Inserido neste processo está o primeiro filme a ser analisado neste trabalho, *Cinco vezes favela* (1962), dos diretores Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. Com nomes que seguiram atrelados ao movimento do Cinema Novo, como Diegues e Hirszman, a obra é dividida em cinco curtas, tendo um diretor para cada seguimento. Resultado de um projeto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o filme abraça este tom crítico sobre as questões sociais e culturais imbricadas nesses espaços.

No contexto da retomada da produção cinematográfica no país e uma maior recorrência da favela no cinema nacional desde o final do século XX, a violência se tornou o principal aspecto a ser explorado em filmes como *Tropa de Elite*. Para a pesquisadora Ivana Bentes, o cinema sobre favelas e sertões a partir da década de 1990 constrói uma ‘cosmética da fome’, que, segundo recupera Daniela Zanetti, seria uma “proposta estética que combinaria um modo de representação internacional que valoriza um tipo de imagem sofisticada e publicitária, com a exploração de temas locais, gerando uma espécie de glamourização da realidade” (ZANETTI, 2010).

Principal representante dessa visão violenta sobre as favelas, *Cidade de Deus* provocou muita discussão acerca de sua abordagem sobre o crime e o tráfico de drogas numa grande cidade. Diversos críticos reagiram a esse tratamento sobre uma comunidade popular, que é colocada como uma ilha de criminalidade, sem relacionar com outros setores da sociedade.

O jornalista Eduardo Souza Lima acusa o filme, num artigo de título sugestivo – “Chacina fashion” – que lembra a tese de Ivana Bentes sobre a ‘cosmética’ da fome, da miséria e da violência: “Fernando Meirelles”, escreve ele, “poderia ao menos ter tentado provocar uma reflexão mais profunda sobre a tragédia social que se abateu sobre o país. Mas ele preferiu criar um espetáculo suplementar de violência cinematográfica” (DESBOIS, 2016, p. 411-412).

Lançado em 2010, *5x Favela: Agora por nós mesmos*, dos diretores Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e

Wagner Novais, será o segundo filme a ser analisado no presente trabalho. A obra questiona esse lugar do bandido desumano e da própria banalização da violência nas comunidades, retradas em obras já apontadas como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*. Um principal ponto a ser apontado aqui, e que será abordado de forma mais profunda na análise do longa, passa pelo processo de produção do filme. Com apoio de Cacá Diegues, a obra foi feita e protagonizada totalmente por moradores de favelas, muitos oriundos de oficinas técnicas realizadas em locais como Cidade de Deus e Favela da Maré.

Após um panorama da representação das favelas no cinema nacional, vamos nos aprofundar no conceito de discurso e suas implicações, a partir de uma recuperação dos estudos de Michel Foucault, relação essa que o próprio Hall faz ao longo de seu livro para uma abordagem mais rica sobre a linha construtivista da representação.

2.3 DISCURSO, PODER E REGIMES DE VERDADE

Preocupado com a produção de conhecimento, principalmente na área das ciências humanas, através dos discursos produzidos sobre os mais variados objetos, Foucault elabora conceitos importantes para a compreensão da representação enquanto sentido compartilhado socialmente, sem deixar de fora as relações de poder intrínsecas neste processo. O autor estabelece como linha principal de seu trabalho acerca do discurso, aqui estabelecido como uma categoria ampla de produções de sentido através da linguagem e práticas, a preocupação em como nos entendemos dentro da cultura e de que forma esta partilha acontece em distintos contextos históricos.

Antes de seguir para os demais conceitos propostos por Foucault, é essencial destacar em como o discurso é entendido pelo autor. Recuperado por Hall, discurso seria:

Um grupo de pronunciamentos que proporciona uma linguagem para falar sobre um tópico particular ou um momento histórico – uma forma de representar o conhecimento sobre tais temas. (...) O discurso tem a ver com a produção do sentido pela linguagem. Contudo, (...) uma vez que todas as práticas sociais implicam sentido, e sentidos definem e influenciam o que fazemos – nossa conduta – todas as práticas têm um aspecto discursivo (HALL, 1992: 291).

Portanto, ao abordar menos o caráter linguístico e mais as relações de poder presentes no discurso, Foucault defende que a produção discursiva vai definir de que forma certos

assuntos vão ganhar espaço na partilha social e como são tratados neste espaço. Discurso aqui não se restringe a aspectos textuais ou imagéticos, mas perpassa toda uma gama de práticas e condutas estabelecidas dentro da sociedade.

Assim como seu conceito de discurso enquanto categoria mais ampla, que inclui linguagem e práticas sociais, a ideia de poder para Foucault também assume um caráter mais amplo. Contrário à visão comum de poder hierárquico, do topo para baixo, o filósofo defende que o poder circula e surge a partir de diversas fontes das relações sociais, operando nas mais distintas formações sociais, como família, casamento ou sexualidade. Portanto, o poder se torna ativo constantemente nas relações sociais. “Não pesa em nós como uma força que diz não, mas (...) atravessa e produz coisas, induz ao prazer, a formas de conhecimento, produz discurso. Ele precisa ser pensado como uma rede produtiva que penetra todo corpo social” (FOUCAULT, 1980, pg. 119)

Como uma sequência deste conceito de discurso, Foucault compreende que, em determinados contextos históricos, um mesmo tema pode surgir em diferentes instituições e camadas sociais, construindo o que o filósofo denominou de formações discursivas. Para o autor:

(...) no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2007: p. 43).

Um aspecto essencial, abordado por Foucault, para compreender de que forma são formadas tais regularidades, é a ideia de sistemas de dispersão, onde a partir de quebras e ‘batalhas’ de sentido é possível entender uma formação discursiva. “O conceito de formação discursiva se apresenta como uma possibilidade de descrever relações possíveis entre enunciados pela demarcação de pontos de dispersões no lugar de permanência através dos tempos ou da tentativa de individualizar, em ilhas de coerência interna, conjuntos enunciativos” (GUTMANN, 2014a).

Em conexão com a representação das favelas no cinema nacional nas duas últimas décadas, é possível afirmar que existe uma formação discursiva no ambiente midiático do país que coloca essas comunidades e seus moradores como pontos de criminalidade endêmica e, portanto, muitas vezes passível de qualquer truculência por parte das forças

do estado que atuam nestas áreas. Seguindo essa ideia da violência como elemento preponderante, Ivana Bentes questiona a falta de uma análise de contexto em boa parte das obras que tratam do tema. “A maioria dos filmes não relaciona nem a violência e nem a pobreza com as elites, a cultura empresarial, os banqueiros, os comerciantes, a classe média e aponta para um tema recorrente: o espetáculo do extermínio dos pobres se matando entre si” (BENTES, 2007: p. 249). Portanto, mesmo que existam produções que não sigam essa linha, como o próprio *5x Favela: Agora por nós mesmos* que será analisado, é também a partir do reconhecimento de tais filmes como pontos de dispersão que se torna possível a compreensão da formação discursiva que coloca a favela como lugar único da violência.

Desde o princípio de seus estudos sobre discurso, Foucault vai sempre reforçar a importância das relações de poder inseridas na produção de conhecimento, na produção de sentido. Em contraponto a uma ideia de discurso ligado unicamente à linguagem e o estudo de seus signos, o filósofo vai afirmar que “aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de sentido” (FOUCAULT, 1984, p.6).

Foucault elabora também o conceito de regime de verdade, que retoma a questão das relações de poder dentro das formações discursivas. Tais regimes se definem a partir de articulações entre discursos, que acabam por estabelecer certo sentido acerca de determinado conhecimento ou prática, inibindo que discursos contrários àquela posição ganhem destaque em um contexto social. Em seu livro ‘*Microfísica do poder*’, o filósofo defende que:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 1984, p.10).

A partir de regime de verdade, o filósofo evidencia ainda mais a relação entre discurso e poder, já que as ‘verdades’ são formadas a partir daqueles que tem o estatuto para tal. É a “definição de um estatuto próprio daqueles que geram e definem a verdade; portanto

ligação circular entre verdade e poder: poder que produz verdade e a sustenta, verdade que produz efeitos de poder: é impossível desvincular verdade e poder” (LUIZ, 2008).

Dessa forma, é possível compreender como o que importa numa análise cultural, que leve em conta as transformações próprias de um processo cultural, são as relações entre interrupções, quebras, e inovações dentro da historicidade daquele contexto analisado. Torna-se impossível compreender por completo uma representação, uma produção de sentido, sem que as distintas temporalidades e suas relações de poder sejam aspectos fundamentais a serem estudados. Como afirma Stuart Hall em *Cultura e Representação*:

Longe de aceitar as continuidades trans-históricas das quais os historiadores são tão orgulhosos, Foucault acreditava que mais significativas são as quebras, rupturas e descontinuidades radicais de um período para outro, entre uma formação discursiva e outra. (HALL, 2016, pg.85).

Fica claro que a representação da favela em diversas obras do cinema brasileiro passa por uma constante luta entre os discursos a serem veiculados sobre esses espaços no ambiente cinematográfico. Torna-se interessante trazer a ideia de controle de visualidade, elaborada por Esther Hamburger. Para a autora, “ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual” (HAMBURGER, 2007). Como diversos autores apontam, a violência e seus produtos sociais são os aspectos principais a serem tratados na produção cinematográfica atual sobre favelas.

Essa ideia de controle de visualidade serve de base para o caminho metodológico a ser trilhado nas análises seguintes. De forma a encerrar este capítulo inicial, trazemos uma metodologia para pensar esses filmes que alia a discussão sobre formação discursiva com a mediação da tecnicidade, proposta por Martín-Barbero em seu mapa das mediações, de modo a responder: quais representações de favelas foram disputadas ao longo da história do cinema nacional, no marco das duas obras selecionadas.

2.4 PROPOSTA METODOLÓGICA A PARTIR DE DISPUTAS DE VERDADE E TECNICIDADE

De forma a guiar nossa análise nas duas versões de *Cinco vezes favela*, buscamos uma articulação entre a materialidade dos filmes, através do conceito de tecnicidade a partir

de Martín-Barbero, e as disputas de regimes de verdade que surgem nos contextos e críticas de cada obra, utilizando o conceito de formação discursiva. Para uma compreensão completa da ideia de tecnicidade utilizada, é necessário um estudo sobre o mapa das mediações proposto por Barbero.

Para pensar a historicidade e suas mediações em um processo cultural, o autor vai utilizar conceitos já trabalhados por ele para então formar o mapa das mediações. No eixo diacrônico, são relacionados as matrizes culturais com os formatos industriais. Neste eixo, Barbero dedica uma análise que remete “à história das mudanças na articulação entre movimentos sociais e discursos públicos e destes com os modos de produção do público que agenciam as formas hegemônicas de comunicação coletiva” (MARTÍN-BARBERO, 2006, 16). No eixo sincrônico, o autor faz uma ligação entre lógicas de produção e competências de recepção, colocando no centro do mapa as palavras-chave comunicação, cultura e política.



Figura 1: Martín-Barbero, 2006, p. 16, segundo desenho de Ronsini, 2010.

Entre os eixos, Barbero conceitua quatro mediações, de forma a dar conta de toda a complexidade de um processo cultural. Ligando matrizes culturais com lógicas de produção, a institucionalidade trata da regulação dos meios e seus produtos, área onde atua o Estado ou organizações sociais. A relação de matrizes com competências de consumo é entendida como socialidade, que “deixa ver os modos e usos coletivos de

comunicação, as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, com os gêneros e formatos midiáticos” (GOMES, 2011b, p. 119).

No outro lado do mapa, os formatos industriais se relacionam com as competências de recepção através da mediação da ritualidade, que compreende a memória e hábitos que convocam diferentes usos dos meios e seus discursos. Entretanto, a mediação que iremos convocar ao longo das análises é a tecnicidade, que liga os formatos industriais com as lógicas de produção. A tecnicidade compreende “a competência comunicativa, (...), e a competitividade tecnológica, que não nos fala exclusiva e redutoramente dos meios apenas como aparatos técnicos, mas de suas destrezas discursivas e de sua capacidade de funcionar como operadores perceptivos” (GOMES, 2011b, p. 120).

Entendendo tecnicidade não apenas como o saber fazer material, mas também como “competência de linguagem” (BARBERO, 2004, p. 235), relacionamos esse conceito com a ideia de disputa pelo controle da visualidade, já apresentada neste capítulo. A partir da materialidade dos filmes, suas fotografia e cenas, buscamos analisar as escolhas e discursos apresentados através de determinadas competências da linguagem cinematográfica apresentada em tela. A visualidade das obras se torna local essencial de análise para compreender quais as representações de favelas que estão em disputa, quais aspectos dessas comunidades são colocados em evidência.

Através da ideia de disputa de visualidade, trazemos também os conceitos de regime de verdade e formação discursiva, a partir de Foucault. Ao longo da história do cinema nacional, diversos discursos foram produzidos acerca dessas comunidades populares, diversas vezes discordando de regimes de verdade produzidos pela sociedade brasileira. Local essencial para a compreensão dessas formações discursivas e suas dispersões, buscamos relatos e discussões da crítica acadêmica cinematográfica, buscando ainda alguns exemplos da crítica jornalística. Portanto, foi a partir desses dois pontos principais, a tecnicidade aliada às disputas de verdade, que as análises seguintes foram conduzidas.

3. “CINCO VEZES FAVELA” E O INÍCIO DO CINEMA NOVO

3.1 CONTEXTO DA PRODUÇÃO NACIONAL PRÉ-DITADURA E CINEMA NOVO

O cinema nacional, até meados da década de 1950, vivia basicamente de ‘soluções’ produtivos, devido ao subdesenvolvimento do país e falta de retorno financeiro das bilheterias, com iniciativas como a Vera Cruz ou a Atlântida³ fechando as portas. O cinema nacional também não tinha um retorno enquanto crítica, já que os filmes ainda não ocupavam o estatuto de arte no Brasil. O único espaço que as obras nacionais tinham para o público eram as comédias chamadas de chanchadas. “Um universo completo se construía através da sucessão de filmes norte-americanos, mas a absorção feita através do distanciamento o tornava abstrato, enquanto os fragmentos irrisórios de Brasil propostos por nossos filmes delineavam um mundo vivido pelos espectadores” (GOMES, P, 1996, p.96).

Entretanto, a segunda metade daquela década reservava sopros de mudanças para a cinematografia brasileira. Em 1955, Nelson Pereira dos Santos lançava seu primeiro longa-metragem, *Rio 40 graus*, que buscava inspiração no neo-realismo italiano do pós-guerra⁴ para apresentar a história de crianças da favela que vendiam coisas num domingo na praia de Copacabana. Com diversas aspirações estéticas, como grandes planos nas ruas e enquadramentos pouco elaborados até então no cinema nacional, o filme representou o início de todo um processo de valorização do cinema enquanto arte de importância social no país. Aliado ao desenvolvimento econômico visto no Brasil durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960) e o acirramento ideológico entre potências capitalistas e socialistas no cenário global, um grande engajamento de jovens passou a ser visto na atividade de produção de filmes que buscavam mudanças políticas, estéticas e culturais.

³ Foram as duas principais tentativas de se estabelecer uma indústria cinematográfica no Brasil. Aberta em 1949 no estado de São Paulo, a Vera Cruz produziu cerca de 40 longas-metragens, fechando em 1954. Já a Atlântida, aberta no Rio de Janeiro em 1941, teve em seu currículo 66 filmes, encerrando suas atividades em 1962. Ambas iniciativas buscavam o estabelecimento de um cinema industrial no país, com grandes investimentos em estúdio e aparatos técnicos para suas grandes produções.

⁴ Movimento cultural italiano, teve sua principal expressão no cinema, através de diretores como Roberto Rossellini (“Roma – Cidade Aberta”), Luchino Visconti (“Obsessão”) e Vittorio De Sica (“Ladrões de bicicletas”). Seu principal período produtivo ocorreu entre 1942-1950.

No fim da década de 50 e início da de 60, o Brasil vivia momentos de aguda esperança e tornava, por contraste, ainda mais desalentador o panorama cinematográfico. Já estavam, porém, agindo os jovens desconhecidos que iriam provocar uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro de nossa cultura (GOMES, P, 1996, p. 18).

Mesmo que o crítico Paulo Emílio Gomes retrate essa movimentação no cinema nacional de forma idealizada, pela primeira vez em sua história os filmes brasileiros passaram a integrar o debate crítico vigente sobre cinema em diversos países. Surgia, então, uma busca por novas experimentações, com maiores inspirações artísticas do que o limitado cinema realizado no país até aquele determinado momento.

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência europeia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 60, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano (XAVIER, 2001, p. 15).

Marcado como um ano importante no ambiente cinematográfico nacional, 1962 trouxe os lançamentos das primeiras obras que respiravam essa nova aspiração estética e crítica. Além de *Cinco vezes favela*, obra a ser analisada no decorrer do capítulo, tivemos a chegada dos baianos *Barravento*, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, e *Tocaia no asfalto*, segunda obra de grande impacto de Roberto Pires, além de *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias e a vitória de *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, no Festival de Cannes também de 1962. Para o teórico de cinema brasileiro, Ismail Xavier (2001, p. 28), “os filmes documentários e os primeiros longas-metragens do grupo definiram um inventários das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época”.

Todas essas obras, a partir dos mais variados temas, buscavam colocar na tela os questionamentos em voga no debate sobre o cinema artístico, como a cultura nacional-popular e as dificuldades do cotidiano das pessoas, principalmente dos marginalizados. Tais elementos eram indicados a partir das situações dos enredos, mas também pela fotografia com grandes contrastes, diversas cenas nas ruas das cidades e utilização de não-atores para criar ainda mais um impacto de realismo nas obras. As escolhas também surgiam a partir das dificuldades técnicas encontradas pelos cineastas na produção dos filmes.

Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento (XAVIER, 2001, p. 18).

Em tempos de acirramento ideológico no mundo inteiro, grande parte das obras iniciais que compunham o movimento do Cinema Novo adotava uma postura de instrumentalização dos oprimidos contra os opressores, colocando os marginais como destaque em suas obras.

Além disso, esses artistas e intelectuais pretendiam engendrar uma 'cultura nacional e popular'. Diversos movimentos (...) procuraram criar uma forma de cultura nacional e popular, engajada na transformação de uma sociedade opressora e desigual. O conteúdo dessas manifestações culturais deveria atrair e conscientizar as camadas mais pobres da população, mas era idealizada e produzida por intelectuais e estudantes de classe média (SANTOS, 2011).

A partir de discussões na União Nacional dos Estudantes (UNE), nos Centros Populares de Cultura (CPC), nos cineclubes de diversas cidades, foi sendo elaborada e fundamentada uma ideia de cultura popular com função 'esclarecedora', que negava tanto a força do progresso industrial quanto os elementos tradicionais de nossa cultura, como as festas populares e o futebol.

De um lado, o cinema moderno brasileiro não aderiu a ufanismos tecno-industriais que marcaram certas atitudes de vanguarda em outros campos; de outro, raramente, o Cinema Novo e muito menos o Cinema Marginal, em sua iconoclastia, apresentaram aqueles traços conservadores de idealização de um passado pré-industrial tomado como essência, origem mítica da nação (XAVIER, 2001, p. 22).

A partir de um ideário revolucionário de esquerda e o desejo de tomada de atitude por parte do povo, enquanto camadas mais pobres, as obras que surgem neste cenário com frequência apresentam personagens e situações ligadas aos marginalizados, à miséria presente em todo país. Portanto, o movimento desejava não somente a disputa de verdade acerca da desigualdade social, mas também acerca do que era e do que deveria ser a cultura popular.

Toda essa discussão e engajamento nos movimentos sociais sofreriam uma terrível derrota em 1964, com o golpe de Estado que levou o país para uma ditadura militar, que duraria 21 anos. Quando começava a ganhar espaço nos debates europeus, o Cinema

Novo teve que ser repensado a partir do golpe, questionando seu próprio papel de arte engajada na sociedade brasileira.

A repressão foi marcada pela cassação de inúmeros mandatos e direitos civis, prisões e uma onda de partidas para o exílio, com um serviço nacional de informações particularmente poderoso. Depois do 1º de abril de 1964, os cinema-novistas logo mudaram de tom: a euforia criativa azedou. Ele encontraria dificuldades para continuar, e somente o cruzeiro seria novo (DESBOIS, 2016, p. 165).

Produzido a partir do CPC do Rio de Janeiro, *Cinco vezes favela* se apresenta como nítido retrato desta fase inicial do Cinema Novo, condenando a alienação e estagnação dos mais desfavorecidos frente à opressão dos mais ricos. Além dessa militância, os cineastas colocavam em prática certas aspirações estéticas que seriam elaboradas ao longo da filmografia cinemanovista. “O CPC pretendia, por meio de peças de teatro, filmes ou outras atividades, levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia” (BERNADET, 2007, p. 41).

Com poucas distribuidoras que apostavam no cinema nacional e o radicalismo no tratamento do tema, a obra dos diretores Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e Leon Hirszman não conseguiu alcançar um grande público. Esta limitada relação com o público nacional foi outra marca dos filmes que fizeram parte do movimento do Cinema Novo. Em *Cinco vezes favela*, a falta de público fora dos estudantes relacionados aos movimentos de esquerda foi expressiva.

Além do Rio de Janeiro, parece que *Cinco vezes favela* não encontrou exibição comercial. Quando apresentado, conseguiu comunicar-se apenas com um público, principalmente estudantil, que já estava pronto para aceitá-lo. Funcionou um pouco como um desafio estudantil ou como episódio festivo de um comício. Mas é um filme que não encontrou seu público, e isso não somente por falta de distribuição comercial (BERNADET, 2007, p. 43-44).

Para nos aprofundar na análise sobre o *Cinco vezes favela*, passaremos agora a trabalhar com a articulação dos conceitos de formação discursiva e tecnicidades, apresentados no capítulo anterior. Observando a materialidade e discussões sobre a obra, propomos pensar a questão de quais representações da favela foram disputadas ao longo desse período do cinema brasileiro.

3.2 AS COMUNIDADES POPULARES ENQUANTO LUGAR DO OPRIMIDO

Com uma divisão em capítulos, *Cinco vezes favela* apresenta cinco curtas-metragens comandados por cinco cineastas. Marcos Farias dirige o primeiro, *Um favelado*; o segundo, *Zé da Cachorra* é comandado por Miguel Borges; Carlos Diegues dirige o terceiro, *Escola de Samba, Alegria de viver*; o penúltimo, *Couro de gato*, é dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; o filme encerra com *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman.

Um dos primeiros pontos a serem colocados nesta análise de *Cinco vezes favela* é o forte teor dos movimentos de esquerda presente na obra. Como dito no tópico anterior sobre o contexto de produção, o país como um todo vivia um crescente fortalecimento econômico, ao mesmo tempo em que, refletia no Brasil o forte acirramento ideológico visto no mundo inteiro entre países capitalistas e socialistas. Tendo como origem uma iniciativa do CPC do Rio de Janeiro e contando com cinco jovens diretores, todos estreantes em longa-metragem, o projeto do filme já surgiu inserido numa formação discursiva de esquerda mais radical, um projeto de instrumentalização do povo contra os opressores burgueses.

Importante teórico e crítico de cinema, o belga Jean-Claude Bernardet, veio para o Brasil na década de 1950. Em seu livro, “Brasil em tempo de cinema”, o autor discute a importância do radicalismo, elemento base para o surgimento dessa obra.

Aliás, diga-se de passagem que o excesso, o radicalismo, teve sua função didática na evolução do cinema brasileiro, pois agitava e provocava debates entre pessoas que posições mais equilibradas teriam deixado indiferentes (...) Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideais cinematográficas no Brasil. Esse também foi o principal papel de *Cinco vezes favela* (BERNADET, 2007, p. 41).

Portanto, esse discurso se faz presente na obra das mais variadas formas, seja pelo radicalismo na apresentação dos personagens durante os conflitos das histórias ou também pela estética realista adotada, com grandes contrastes na iluminação e diversas tomadas em espaços abertos como ruas e praças. A câmera na mão, técnica tão utilizada por movimentos europeus como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague*, também foi utilizada em todos os cinco curtas-metragens que compõem o filme.

Certo didatismo dos ideais revolucionários, que eram defendidos pelos diretores e grande parte da juventude universitária naquele tempo, pode ser apontado na obra como um todo, mas principalmente nos capítulos *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, e *Um favelado*, dirigido por Marcos Farias.

O curta de Borges apresenta um conflito típico do crescimento da pobreza em grandes metrópoles: a questão da moradia. Na trama, uma família pobre chega numa comunidade em busca de um barraco para ficar. Entretanto, toda a área pertence a um rico grileiro, que deseja construir um grande edifício no local e não quer novos moradores. Após algumas negociações falhas, o filme então mostra a revolta de um dos moradores, o líder Zé da Cachorra, diante da passividade do restante dos favelados. Com a família sendo expulsa da comunidade ao fim da obra, fica claro o objetivo de colocar a falta de organização e passividade como motivos para a eterna submissão aos mais ricos, mais poderosos.

Para poder entender de forma mais aprofundada essa formação discursiva da passividade da população carente, é preciso retornar à materialidade da obra, a partir da mediação de tecnicidade (BARBERO, 2006) que “não se refere aos instrumentos, mas aos saberes, à constituição de práticas discursivas, aos modos de percepção social” (GUTMANN, 2014b, p. 111). A principal representação desta prática discursiva, apontada com destaque no curta *Zé da Cachorra*, acontece na cena em que alguns moradores decidem ir até a casa do grileiro para tentar algum acordo. Ali são apresentados de forma radical a passividade dos oprimidos e a luxúria e hedonismo dos opressores.

Os proprietários da favela de Zé da cachorra (pai e filho) promovem orgias enquanto a mãe (mantenedora da ordem) não está em casa; eles adotam como arma para seduzir os favelados o oferecimento de bebidas e cigarros americanos. Em uma sequência onde está o pai explicando para um aspirante a político (o personagem intermediário condutor do povo nesse episódio) a sua estratégia de ação para expulsar os favelados do barraco, o corpo da mulher é percorrido pela câmera ressaltando o seu aspecto de objeto tentador (GARCIA, 2004).

Portanto, essa cena do curta dirigido por Miguel Borges nos traz de forma evidente a visão maniqueísta da produção acerca do conflito entre trabalhadores e burgueses, os

últimos apresentados como o mal a ser combatido. Tal radicalismo será abordado ao longo de todos os capítulos do filme.

Outro curta de *Cinco vezes favela* que traz de forma clara a questão da opressão dos mais pobres dentro da sociedade capitalista é o *Um favelado*, dirigido por Marcos Farias. Desempregado e sem ter como pagar o aluguel de seu barraco, João acaba envolvido em um assalto que acaba mal, apanhando do povo e preso pela polícia. Algo semelhante à cena apontada em *Zé da cachorra* acontece neste capítulo. Desesperado, o homem vai atrás de um amigo mais abastado que organiza o assalto, também demonstrando em cena certa luxúria. “O mesmo ocorre em *O favelado* quando o protagonista se encontra na casa de seu agente manipulador: a atriz Isabela entra em cena sem dizer sequer uma palavra, sua função é unicamente seduzir e desorientar a razão do personagem” (GARCIA, 2004).

É marcante como o curta de Farias se aproxima de obras do neorealismo italiano, principalmente de *Ladrões de bicicletas* (1948), dirigido por Vittorio De Sica. Na obra vencedora do Oscar de melhor filme estrangeiro, o desempregado Antonio consegue uma vaga para colar cartazes e para isso precisa de uma bicicleta. Depois de vender boa parte dos seus pertences para comprar o objeto, um ladrão acaba roubando a bicicleta e o homem passa a procurar, ao lado de seu filho pequeno, por seu instrumento de trabalho por toda a Roma. Sem conseguir recuperar sua bicicleta e vendo o sonho de uma vida melhor acabar, Antonio então faz uma tentativa de roubo numa praça e acaba humilhado pelas pessoas na frente de seu filho.

Não somente pelo enredo, que retrata o resultado das dificuldades numa sociedade capitalista no homem comum, mas também pela estética, com grandes contrastes na fotografia, *O favelado* se aproxima da obra italiana. Utilizando atores amadores, o curta aposta em planos abertos nas ruas e praças, uma iluminação natural e diversas corridas com a câmera na mão, marcas eternizadas nas obras do movimento italiano do pós-guerra. Portanto, mesmo que inspirado em movimentos europeus, as escolhas narrativas e estéticas por um olhar que buscava um realismo sobre as mazelas do Brasil se coloca como um aspecto emergente, a partir das categorias de temporalidades de Williams, dentro da cinematografia nacional. Em *Cinco vezes favela*, como um todo, se apresenta de forma clara a desigualdade no conflito entre os mais ricos e os mais pobres,

disputando o sentido da favela enquanto lugar idílico, da música e da pequena contravenção, apresentado de forma dominante no cinema nacional até aquele momento.



Figura 2: Cenas de Um favelado e Ladrões de bicicletas, respectivamente.

Principalmente depois de um olhar mais profundo sobre esses dois episódios, se torna evidente a militância da produção do filme, aspecto ressaltado na crítica de Bernadet.

Essa militância é a finalidade de *Cinco vezes favela*: o ladrão da favela não é ladrão porque não queira trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer; é a sociedade que faz o ladrão (*Um favelado*). Se o favelado não tem onde dormir, é porque até o barraco das favelas pertencem a um rico proprietário que dispõe de seus bens ao seu bel-prazer (*Zé da Cachorra*) (BERNADET, 2007, p. 41-42).

3.3 A CULTURA NACIONAL-POPULAR⁵

Relacionada diretamente com a questão do inevitável conflito entre os mais desfavorecidos e os mais ricos, está a discussão do papel da cultura popular neste processo, entendida em sua maioria pelo movimento do Cinema Novo como aspecto alienante dos oprimidos. Esses questionamentos acerca do que era ‘nacional’ apresentavam divergências dentro dos próprios cineastas.

Nos anos 60, embora o eixo de discussão cultural fosse político, esta questão do ‘caráter nacional’ se fez presente de diferentes formas, e o Cinema Novo foi ambíguo em sua relação com a

⁵ Conceito importante nos estudos da cultura brasileira feitos pelo sociólogo Renato Ortiz, que segundo o autor, representa “a tradição construída em torno da questão nacional” (ORTIZ, 2013, p. 23).

religião, o futebol e a festa popular – basta ver *Barravento* (Glauber, 1962), *Garrincha – alegria do povo* (Joaquim, 1962), *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Havia, de um lado, a ideia de que certas práticas tipicamente nacionais eram formas de alienação; de outro, havia certo zelo por estas mesmas práticas culturais que derivava de uma vivência direta destes traços de cultura, e, por outro lado, da falta de confiança no processo de modernização tecno-econômica tal como ocorria (XAVIER, 2001, p. 21-22).

Portanto, o debate acerca dos temas característicos de nossa cultura estava presente nos questionamentos políticos levantados pelo Cinema Novo, assim como pode ser observado nos movimentos europeus do pós-guerra. Em *Cinco vezes favela*, essa aproximação com a cultura nacional é marcada pela trilha sonora presente durante todo o filme. Contando com compositores diretamente ligados com a então recente bossa nova, como Geraldo Vandré, Carlos Lyra e Hélcio Milito, a música na obra utiliza muito desse movimento musical surgido no final da década de 1950, além do samba carioca, identificado com um dos principais símbolos de brasilidade desde a década de 1930, com o carnaval sendo reconhecido como festa nacional pelo governo de Getúlio Vargas.

Assim como afirma Xavier, os cinemanovistas tinham uma relação de aproximações e dispersões com manifestações culturais populares. A utilização do samba, mesmo que mesclada com a nascente bossa nova, aponta um caráter hegemônico na obra, já que o carnaval e o samba são marcas do olhar romântico sobre a favela, como no sucesso internacional *Orfeu negro* (1959).

Dois curtas se relacionam diretamente com a temática: *Escola de Samba, alegria de viver*, dirigido por Carlos Diegues, e *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade. No capítulo de Diegues, o didatismo do tema no enredo fica evidente. Somos apresentados a um casal de baixa renda, onde o sambista luta para salvar sua escola de samba de dívidas e brigas com escolas rivais, enquanto sua mulher trabalha na fábrica e ainda distribui panfletos de protestos pela melhoria das condições de trabalho. Apesar do conflito claro entre trabalho e diversão, uma cena merece destaque na relação ambígua entre as duas situações.

Em determinado momento, o homem vai encontrar sua esposa na fábrica e esta fica em dúvida se segue no trabalho ou volta para casa com o marido. A decisão de ficar acaba

sendo tomada após uma fala autoritária de seu patrão. A partir dessa cena, o curta deixa mostrar que, mesmo o carnaval e a festa sendo um momento de alienação frente aos problemas sociais, o trabalho também acaba não ganhando um status de agente libertador.

Já no curta de Joaquim Pedro de Andrade, o debate sobre o papel da cultura popular, a partir da formação discursiva de movimentos de esquerda, é feita de uma forma mais lírica. O enredo acompanha um grupo de crianças que caçam gatos para vender seu couro, utilizado na produção de tamborins. Um dos meninos acaba se afeiçoando a um bichano e tenta manter consigo, mas por falta de ter o que comer, acaba vendendo também aquele gato. Aqui, o lugar da fome prevalece sobre qualquer tentativa de afeto com o animal, colocando a produção de tamborins (representação da cultura popular) como o espaço onde o sonho é desfeito em favor da sobrevivência.

Único capítulo feito antes da montagem do longa, *Couro de gato* teve alguma carreira internacional, com prêmios em festivais na Alemanha e Itália em 1962. Sem diálogos e com uma montagem paralela⁶ na caçada aos gatos, o curta apresenta, de maneira mais forte, algumas ‘pistas’ estéticas que seriam seguidas não somente por seu diretor, mas por grande parte dos cineastas cinemanovistas. Aqui, a cultura popular, representada no samba e seus tamborins, acaba sendo a fonte de sobrevivência dessas crianças, que não tem permissão para uma vida de afetos e mais alegria. “O personagem desce o morro e, de frente para ele (e para nós, espectadores), está a civilização que nos afronta, civilização que insiste em apagar qualquer vestígio de poesia que possa existir misturada ao cotidiano. Qualquer afeto é considerado supérfluo por ela e sempre estará abaixo em sua hierarquia de valores” (GARCIA, 2004).

⁶ Recurso cinematográfico que mostra, através dos cortes dos planos, duas ações que ocorrem ao mesmo tempo. Tal técnica foi evidenciada pela primeira vez em *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith



Figura 3: Cena referida em Couro de Gato

Portanto, a partir dos destaques desses dois curtas, é possível dizer que *Cinco vezes favela* discute de forma crítica a questão da cultura nacional dentro dessas comunidades, mesmo que colocando certa ambiguidade em seu contraponto do trabalho. Assim como outros aspectos, a questão do nacional-popular permeou todos os momentos do Cinema Novo, sendo desenvolvido e retrabalhado ao longo de sua história.

Complicada e contraditória, a questão da identidade, de diferentes modos, marcou o cinema que queria discutir política, ganhando maior relevo à medida que o país foi se enredando num movimento heterônomo de modernização que se mostrava em descompasso com as ideias de transformação e justiça social vinculadas aos projetos de liberação nacional que mobilizavam os jovens de esquerda (XAVIER, 2001, p. 22-23).

3.4 PERSPECTIVAS DE MUDANÇA NO FATALISMO SOBRE OS FAVELADOS

O quinto e último curta presente em *Cinco vezes favela* pode ser apontado como o capítulo que demonstra de maneira mais clara novas perspectivas sociais e estéticas que marcam esta obra e todo o movimento do Cinema Novo. Dirigido por Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo* mostra uma comunidade que está prestes a cair devido às demolições na base do morro onde fica situada. A partir de então, os operários tentam convencer os moradores a protestar contra a situação se colocando nas beiradas do morro.

Utilizando de grandes planos abertos, para evidenciar o tamanho do morro, e planos fechados nos rostos, para trazer o nervosismo dos personagens, o curta de Hirszman oferece uma tensão até sua conclusão, apresentando para isso uma riqueza estética mais aguçada na apresentação de sua história. Assim como elementos de *Couro de gato*, o último capítulo já se coloca como forte apontamento de caminhos a serem trilhados não somente por seu diretor, mas também por seus colegas cinemanovistas.

Plasticamente e estruturalmente influenciado por Eisenstein, principalmente o de “*Que viva México!*” (1932), o curta, apesar de nos apresentar um aparente líder, desenvolve a construção do personagem coletivo – o que se torna evidente no final quando são alternados closes de todos explorados (favelados e operários) que decidiram enfim enfrentar seu explorador. Este, representado na figura do chefe de obra, também aparece no final da sequência de planos justaposto aos rostos dos oprimidos, indicando que no final das contas ele foi derrotado (GARCIA, 2004).



Figura 4: Alternância de planos em Pedreira de São Diogo

Portanto, com a organização vencendo a opressão ao final do capítulo, seu enredo também apresenta uma perspectiva distinta sobre a passividade do povo em relação à sua situação de oprimido. Em *Pedreira de São Diogo*, Hirszman já aponta como um diretor anticonformista, que, apesar de todas as dificuldades, guarda certo otimismo frente às possibilidades de transformação através da organização contra os opressores, os mais abastados. Mesmo adotando o didatismo e uma visão dualista acerca das desigualdades sociais, característica da formação discursiva da esquerda revolucionária na década de 1960, o curta traz dispersões dentro do próprio filme, “destoa dos demais episódios, sobretudo por sua beleza plástica e por sua força poética” (Idem, 2004).

Essa força poética nas imagens apresentadas se transformou numa tendência a ser seguida pelos movimentos de vanguarda do cinema nacional, abandonando aos poucos o didatismo crítico, muito ligado a conceitos sociológicos, e apostando numa combinação entre subjetividades e debate crítico.

(...) no Cinema Novo, e, de forma mais acentuada, no Cinema Marginal, a tendência a um “cinema de poesia” favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocando no centro as determinações subjetivas, a *performance* do autor, este que Glauber desenhava como antítese da indústria (XAVIER, 2001, p. 24-25).

Assim como em outros capítulos de *Cinco vezes favela*, o curta de Hirszman deixa clara a situação de luta pela sobrevivência dos trabalhadores e marginais. Entretanto, esse conflito não termina na morte, seja ela física ou sentimental, dos mais oprimidos, já que conseguem evitar a demolição do morro. Para o crítico Jean-Claude Bernadet, o diretor “já conseguira esboçar de modo sugestivo esse impasse, da luta pela sobrevivência que leva à morte, em *Pedreira de São Diogo*, pois a favela era construída sobre a pedreira. O trabalho (a sobrevivência) consistia em extrair as pedras que sustentavam os barracos” (BERNADET, 2007, p. 46).

Assim sendo, mesmo compreendendo no último episódio uma maior força poética em sua mediação de tecnicidade, o que comanda o curta de Hirszman, *Cinco vezes favela* e grande parte das obras iniciais do Cinema Novo é sua militância em busca de reformas na estrutura social no país. A partir de uma formação nos movimentos estudantis de esquerda, tais cineastas pensaram, em sua forma inicial, mais como um projeto político do que propriamente um coletivo, uma escola cinematográfica.

Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na ‘estética da fome’, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais (XAVIER, 2001, p. 28).

3.5 DISCUSSÃO SOBRE MARGINALISMO

Diante dos diversos temas abordados durante a análise da versão de 1962 de *Cinco vezes favela*, se torna evidente a escolha da favela e seus moradores como personagens centrais desse início do Cinema Novo. Ainda bastante calcado numa formação discursiva de esquerda, que buscava a instrumentalização do povo, através da cultura, para a revolução contra o sistema opressor, escolhem os tipos marginais para retratar sua difícil vida cotidiana e sua necessidade de reagir. “A favela será a melhor frente de batalha: o favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua indignação, e, portanto, não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias” (BERNADET, 2007, p. 50).

Ao longo dos cinco curtas somos apresentados a um grande conjunto de personagens marginais, tendo como exemplo máximo o personagem central em *Um favelado*, que aceita cometer um crime para tentar sobreviver diante da situação precária. A partir deste início, a presença do marginal foi sendo diversificada pelos cineastas do Cinema Novo, principalmente a partir dos filmes sobre a região nordestina e o estabelecimento da ‘Estética da Fome’⁷, proposta por Glauber Rocha.

Dessa forma, o cinema brasileiro deveria distanciar-se das fórmulas e da estética de Hollywood e expor a miséria e a violência de um país de Terceiro Mundo. Sem empregar artifícios típicos da indústria cinematográfica, os filmes procuravam usar a luminosidade típica do país e a fotografia dos documentários da época para dar mais realismo ao relato. No entender do crítico Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p.83), esse movimento, "apesar de ter escapado tão pouco a seu círculo" (intelectuais de esquerda), criou uma "imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro" (SANTOS, 2011).

Assim como nos movimentos europeus do pós-guerra, a miséria e suas dificuldades diárias foram os locais a serem tecidas as críticas sociais sobre o Brasil nos anos de 1960. Isso fica perceptível tanto pela escolha de suas histórias quanto por sua força poética e imagética frente ao público que não estava acostumado a assistir filmes nacionais que não fossem comédias sem muita crítica ou rebuscamento estético.

Para criar um antagonismo, os cineastas também buscavam outro tipo para seus filmes: os mais ricos, donos de grandes propriedades e fábricas. Assim como apontado em alguns capítulos de *Cinco vezes favela*, em sua grande parte esses personagens eram

⁷ Expressão criada por Glauber Rocha para definir opções estéticas e críticas do movimento do Cinema Novo frente aos problemas sociais do país, buscava um “ cinema de fome e da violência”.

apresentados com muita luxúria, requinte e sedução. Diante de tal universo, o oprimido acabava seduzido e se alienando frente aos problemas reais de sua vida e de sua comunidade. Esse debate, até certo ponto maniqueísta, se torna uma das principais críticas que Bernadet faz em seu livro “Brasil em tempo de cinema”.

A esses marginais opõem-se outro: os grã-finos. Assim como os primeiros são geralmente bons, sua condição social justifica tudo – precisam comer (*Um favelado, Assalto ao Trem Pagador*) -, os outros são definitivamente maus. As representações da alta burguesia são em geral deliciosos quadros primitivos. Os cineastas que reconstruíram os ambientes grã-finos nada sabem sobre eles, e isso, aliado à necessidade de uma apresentação crítica, resulta em bonecos que têm ora uma cara má e fechada, ora o riso do cinismo e da libertinagem (BERNADET, 2007, p. 51).

A abordagem acerca do conflito entre personagens marginalizados e os mais ricos, a alta burguesia, que marca também *Cinco vezes favela*, permaneceu como o principal tema a ser tratado pelo primeiro momento do Cinema Novo, que teve como marco o Golpe Militar no Brasil, em 1964. Nos mais diversos espaços, seja nas grandes cidades ou no interior do país, o marginalismo foi traço forte deste momento cinematográfico brasileiro.

É notável como a pequena burguesia ou classe média do país, de onde vinham praticamente todos os cineastas desta geração, não estava presente nas obras produzidas, não fazia parte do conflito social propostos pelos diretores. Tal representação passou a surgir apenas após o Golpe de 64, quando grande parte da classe artística passou a se perguntar o papel do intelectual dentro da sociedade brasileira. Sobre essa mudança, Ismail Xavier vai afirmar que

Foram filmes empenhados a discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância (XAVIER, 2001, p. 29).

3.6 A FAVELA POSSÍVEL NO CINEMA NOVO

Após alguns poucos exemplos na década de 1950, como o início da carreira de Nelson Pereira dos Santos⁸, foram os diretores do Cinema Novo que trouxeram novas aspirações ao cenário cinematográfico brasileiro, tanto temático quanto estético. Como uma consequência de suas formações esquerdistas e tendências revolucionárias, tal movimento buscava retratar e denunciar a miséria e as grandes dificuldades dos mais pobres em seu cotidiano. A favela então se apresentou como um dos lugares a ser debatido, sendo retratada através de seus moradores, marginais da sociedade brasileira.

Tido como um dos primeiros representantes do movimento, *Cinco vezes favela* surge inserido nessa formação discursiva, tendo como foco o conflito entre os marginais e os mais ricos, o realismo e a discussão sobre a cultura nacional-popular, temas esses inspirados em movimentos como o neorealismo italiano e a *nouvelle vague*. Em diversos momentos, o que marca a obra é o forte didatismo das situações, contando com inspirações sociológicas claras.

De forma a acompanhar o didatismo, pouco ou quase nada na favela aqui permanece no campo da dúvida, da imaginação. Os problemas ganham respostas ao fim de cada capítulo, mesmo que em sua maioria os desfechos sigam um tom pessimista, onde a alienação e a falta de organização são marcas fortes desses espaços.

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 anunciado de modo tão categórico que não admite discussão; e se quisesse discuti-lo, a realidade do filme não forneceria elementos para tanto. O espectador tampouco tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada (BERNADET, 2007, p. 42-43).

Assim como obras iniciais de novos momentos, *Cinco vezes favela* apresenta discussões e posições que seriam modificadas e negadas ao longo da trajetória dos próprios cineastas responsáveis. Apesar de indícios de mudanças no quesito imagético, muito ainda estava para ser elaborado não somente pelos diretores, mas como também por outros integrantes do Cinema Novo. Entretanto, o filme marca o início de um debate sobre cinema que não fazia parte do cenário cultural brasileiro da época, já que o

⁸ Já utilizando de algumas características do neorealismo italiano, que serviriam de inspiração para o Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos dirigiu “Rio, 40 graus” (1955) e “Rio, Zona norte” (1957).

cinema nacional era conhecido apenas por suas chanchadas. Além do debate sobre as favelas, o filme coloca em destaque o povo marginal, que não tinha presença no centro das obras culturais de relevância que eram produzidas no país.

É bom que *Cinco vezes favela* tenha sido feito, e que tenha sido feito assim, porque possibilitou experimentar uma série de tendências. Em torno do filme discutia-se se o cinema devia ou não apresentar soluções, se era viável colocar um problema a um público e não apontar-lhe a solução. Discutia-se se devia formular mensagens explícitas, ou ao contrário, se ater mais à análise, deixando ao público a liberdade de formular por si próprio os problemas (BERNADET, 2007, p. 44).

Assim sendo, a favela representada neste projeto de início do Cinema Novo é um retrato didático da miséria e exploração dos mais pobres, que tentam de todas as formas sobreviver neste ambiente. Os problemas são apresentados de forma clara, utilizando ainda uma fotografia com grandes contrastes e luz natural, além de não-atores para transportar para tela uma visão mais próxima da realidade. Tais escolhas denotam o discurso defendido pelos cineastas. Recuperando Foucault, Stuart Hall define a importância do discurso nas formações culturais.

O discurso, argumenta Foucault, constrói o assunto. Ele define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com o que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para areglar a conduta dos outros (HALL, 2016, p. 80).

Aliado à sua materialidade, inspirada em movimentos de vanguarda no cinema, os conflitos são colocados a partir das situações dos marginalizados, adotando uma forte oposição contra os mais ricos, os grã-finos. Como dito ao longo deste capítulo, o Brasil e o mundo vivia um momento de acirramento ideológico entre capitalismo e socialismo. Diante de tal cenário, se torna interessante trazer um comentário da Folha de São Paulo, que adota posições mais conservadoras na política nacional, sobre o *Cinco vezes favela*. A nota no caderno Ilustrada, em janeiro de 1964, surgiu após uma entrevista do ator Jece Valadão, ator de renome na época e que havia feito *Os cafajestes* (1962) com Ruy Guerra, que também entraria para o grupo do Cinema Novo. Perguntado pelo jornalista da Folha sobre o movimento, o ator respondeu:

“Que terá produzido o ‘cinema novo’ nestes últimos anos? Apenas filmes sem bilheteria, ‘*Barravento*’, por exemplo, que nenhum distribuidor ousa propor a exibição, nem que seja por favor, e ‘*Cinco vezes favela*’, que nem mesmo se pagando as cópias

encontra quem exiba a película. Enquanto isso, há inúmeros filmes do ‘cinema velho’, êxitos de crítica e de bilheteria, possibilitando que o cinema brasileiro continue”. Não pude deixar de transcrever as afirmações principais e corajosas de Jece Valadão, que eu supunha totalmente integrado na alucinação gratuita do ‘cinema novo’ (FOLHA DE S. PAULO, 1964, p. 4).

A partir deste comentário no principal jornal impresso do país, fica notório o incômodo de posições mais conservadoras frente às propostas do Cinema Novo, poucos meses antes de se estabelecer uma Ditadura Militar no país. “Caminho desolador em curva descendente, da militância humanista e generosa de *Cinco vezes favela* aos acordos econômico-demagógicos. Triste fim para um ‘grupo de cinco’, derrotado como muitos outros pela trágica farsa de 1º de abril” (DESBOIS, 2016, p. 166).

4. “AGORA POR NÓS MESMOS”: A FAVELA APÓS “CIDADE DE DEUS” E DA RETOMADA

4.1 CRISE E RETOMADA DO CINEMA NACIONAL

Depois da força artística e renome internacional conquistado pelo Cinema Novo, aliado ao bom desenvolvimento econômico do país na década de 1960, a filmografia nacional passou a crescer pouco a pouco, tanto em quantidade quanto em número de espectadores. A partir de 1970, as obras foram ganhando diversidade temática e estilística, com a sequência das carreiras dos diretores cinemanovistas, a adaptação de diversas obras da literatura nacional ou comédias e dramas urbanos. O destaque fica por conta de *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), dirigido por Bruno Barreto, que adaptou a obra de Jorge Amado e conquistou um grande público, atingindo a marca de quase 11 milhões de espectadores, além de ter sido indicado ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro daquele ano.

Entretanto, a partir da segunda metade da década de 1980, esse cenário passaria a piorar gradativamente, acompanhando o conturbado momento político e econômico vivido pelo país após o fim da Ditadura Militar. Mesmo que no período militar houvesse a forte presença do aparato repressor do Estado através da censura, existia uma base de produção de filmes através dos órgãos estatais de cinema. Em São Paulo se buscava um cinema de mercado, recheado de citações ao estilo norte-americano, mas o cinema nacional se retraía até alcançar o ápice da crise em 1990.

Diversificada em suas propostas (...) a experiência paulista se empenhou num ajuste às novas condições de um Brasil onde a urbanização avança mas o cinema se retrai, sendo precocemente atropelado pelo aguçamento da crise econômica e política do cinema brasileiro. E o colapso de 1990, talvez pela proximidade, estabeleceu um hiato radical que projetou sobre toda a produção anterior a pecha de ciclo encerrado (XAVIER, 2001, p. 41).

Logo em março de 1990, o presidente eleito Fernando Collor decidiu extinguir todas as instituições governamentais relacionadas ao cinema, como a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), que participava tanto da produção quanto da distribuição de longas-metragens, a Fundação do Cinema Brasileiro e o Concine (Conselho Nacional de Cinema). Utilizando argumentos como a crise econômica que o país vivia e a tentativa de internacionalização da produção, tais medidas acabaram por quase encerrar a chegada de filmes nacionais aos cinemas. A participação nacional nas bilheteria, que chegou a 35% durante a década de 1970, baixou para apenas 0,4% no período entre 1991 e 1993.

O desmonte da estrutura institucional de suporte ao filme brasileiro, realizado por Collor no início de 1990, colocou em evidência a impossibilidade de auto-sustentação do cinema no país. Durante os dois primeiros anos da década tanto a produção quanto a exibição de longas nacionais praticamente reduziu-se a patamares ínfimos. Durante os últimos anos da década de 1980 a Embrafilme centralizou os esforços na produção, atraindo também os conflitos políticos derivados de tal exclusividade. Se a crise econômica era um obstáculo real para os cineastas, a legitimidade política de sua atividade encontrava sérias dificuldades de sustentação na sociedade diante das denúncias de malversação no uso de verbas públicas (ESTEVINHO, 2009).

Essa situação acabou encerrando um período relativamente longo de uma produção constante e em crescimento do cinema nacional (1960-1990). Após diversas acusações de corrupção, a aprovação do *impeachment* e a renúncia do presidente Collor em 1992, o cenário passou a apresentar alguma esperança para uma ‘retomada’. A aprovação da Lei do Audiovisual em 1993, sancionada pelo novo presidente Itamar Franco, é considerada o marco principal do retorno de obras nacionais às salas de cinema brasileiras. Focada apenas na produção audiovisual, a lei de incentivos fiscais para empresas patrocinadoras colocava ainda um foco maior do cinema nacional enquanto produto de mercado.

Permitindo a dedução de até 3% do imposto de renda devido para pessoas jurídicas e abrindo a possibilidade de associação com as distribuidoras de filmes também por meio do abatimento do imposto sobre a remessa de lucro ao exterior, a Lei do Audiovisual

vai ancorar a quase totalidade da produção cinematográfica no país (ESTEVINHO, 2009).

Dois anos após a aprovação da lei, o cinema nacional viu sua produção renascer, tanto em quantidade de obras quanto de impacto de público. A comédia histórica *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, dirigida pela estreante Carla Camurati, voltou a levar um filme nacional ao grande público, atingindo a marca de 1 milhão e 286 mil espectadores. Dirigido por Fábio Barreto e lançado também em 1995, *O quatrilho* foi o responsável por recolocar o Brasil em premiações internacionais, sendo indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano seguinte.

A produção a partir deste ano de retorno de repercussão de público e crítica do cinema nacional foi sendo marcada pela diversidade de temas tratados. Mesmo o sertão e a favela voltando a ser lugares de discussão da situação do país, o que se destaca é a diversidade, como nos sucessos de 1995: *Carlota Joaquina*, uma comédia que relata o período da vinda da corte real para o Brasil em 1808, e *O quatrilho*, drama que trata de dois casais que vivem juntos numa comunidade rural no Rio Grande do Sul, em 1910.

O dado típico da década de 1990 foi a diversidade, não apenas tomada como fato, mas também como valor. E o fato curioso desse 'viva a diferença' é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido. (...) O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica desde 1993 tem sido o pragmatismo (XAVIER, 2001, p. 44).

A partir de então, a produção de longas metragens no Brasil vem crescendo, mesmo que ainda enfrentando dificuldades na questão da distribuição desses filmes nas salas de cinema, tomadas quase que exclusivamente pelo cinema norte-americano. Após um cenário político-econômico complicado, com o lento processo de abertura após a ditadura, uma grave crise econômica e o *impeachment* do novo presidente eleito, era de se esperar que, em sua maioria, as obras tratassem das dificuldades sociais do país, suas desilusões e contradições. Portanto, diversas obras da Retomada vão criar uma inevitável ligação com as temáticas sociais trazidas de forma explícita pelo movimento do Cinema Novo.

Boa parte do cinema produzido no Brasil durante esses anos levou em conta as condições do País. Bem ou mal, debruçou-se sobre temas como o abismo de classes que compõe o perfil da sociedade

brasileira, tentou compreender a história do País e examinou os impasses da modernidade na estrutura das grandes cidades. Foi ao sertão e às favelas e reinterpreto esses espaços privilegiados de reflexão do cinema nacional, outrora cenário de obras como *Vidas Secas*, *Os fuzis*, *Deus e o diabo na Terra do Sol*, *Cinco vezes favela*, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte* (ORICCHIO, 2003, p. 32).

Retirantes, pobreza nordestina, imigração, tráfico nas favelas e a situação dos presídios foram alguns dos temas abordados em obras importantes desse novo momento do cinema nacional. Destacam-se *Terra estrangeira* (1996), dirigido por Walter Salles, *Baile Perfumado* (1996), dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas, *Carandiru* (2003), dirigido por Hector Babenco, *Central do Brasil* (1998), indicado a dois Oscar que foi dirigido por Walter Salles, e *Cidade de Deus* (2002), filme de Fernando Meirelles que foi indicado ao Oscar de Melhor direção, Melhor roteiro adaptado, Melhor fotografia e Melhor edição.

Tendo *Cidade de Deus* como principal expoente, já que foi aclamado pela crítica e pelo público, sendo o único filme nacional com quatro indicações ao Oscar e mais de 3 milhões espectadores, a discussão sobre as favelas foi amplamente estabelecida na Retomada (1995-2005), seja através de documentários ou ficções. Obras anteriores como *Como nascem os anjos* (1996), dirigido por Murilo Salles, *Notícias de uma guerra particular* (1999), dirigido por João Moreira Salles, e *Ônibus 174* (2002), dirigido por José Padilha, buscam entender a vida e os conflitos nesses espaços. Assim como na mídia nacional, esses filmes reforçam a formação discursiva da favela como sinônimo de violência, onde tudo que acontece ali passa pelo espectro da violência. A visualidade estabelecida para essas comunidades é a da criminalidade, do tráfico de drogas e dos confrontos armados. Ao discutir esse aspecto da Retomada, Albino Rubim afirma que:

A expressão dos segmentos populares, em especial os urbanos, carrega em todos esses filmes uma limitação imanente. A via de acesso a tais setores populares urbanos é a violência. Só pela violência, em especial urbana e criminal, os segmentos populares ganham existência social nas telas e na cena pública possibilitada por esses filmes. (RUBIM, 2003, p. 217).

Portanto, mesmo que se relacione com temáticas sociais discutidas durante as obras do Cinema Novo, os filmes da Retomada elaboram uma abordagem distinta, tanto visual quanto política. Utilizando como marco *Cidade de Deus*, saem de cena as metáforas sobre o conflito entre oprimido e opressor, o que importa são histórias mais individuais,

onde acompanhamos a inserção de certos personagens nesse espaço violento. Visualmente, uma montagem mais lenta, que se demorava nos *closes* e nos diálogos perde espaço para uma edição acelerada, inspirada numa estética *pop*, típica dos filmes de ação norte-americanos.

Um brutalismo que teria como base “altas descargas de adrenalina, reações por segundo criadas pela montagem... as bases do prazer e da eficácia do filme norte-americano de ação onde a violência e seus estímulos sensoriais são quase da ordem do alucinatório, um gozo imperativo e soberano em ver, infligir e sofrer a violência”, a qual é transformada, portanto, em “teleshow” da realidade, que pode ser consumido com extremo prazer, mostrando-se randômica, destituída de sentido [chegando] à pura espetacularidade (RAMOS, 2003, p.384).

Principal expoente dessa crítica sobre o tratamento da favela em *Cidade de Deus*, a pesquisadora Ivana Bentes ganhou visibilidade ao defender o conceito de cosmética da fome. Para a autora, enquanto a estética da fome propunha uma profundidade e abordagem ética sobre esse tema, o filme de Fernando Meirelles representa o esvaziamento desses sentidos para promover o espetáculo, utilizando recursos oriundos da publicidade para tornar mais estéticas aquelas situações.

Passamos da “estética” à “cosmética” da fome, da idéia na cabeça e da câmera na mão (um corpo-a-corpo com o real) ao steadcam, a câmera que surfa sobre a realidade, signo de um discurso que valoriza o “belo” e a “qualidade” da imagem, ou ainda, o domínio da técnica e da narrativa clássicas. Um cinema “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética “internacional” (BENTES, 2007, p. 245).

A partir de 2002, com a criação da agência reguladora Ancine (Agência Nacional do Cinema) e o impacto nacional e internacional de *Cidade de Deus*, a produção de filmes nacionais se manteve crescente no período pós-Retomada, mesmo que obras de menor orçamento ainda não consigam exibir seus filmes no circuito comercial. Tendo como grande força as bilheterias de comédias⁹, grande parte produzida pela Globo Filmes, a questão da representação das favelas e violência urbana permaneceu constante na cinematografia nacional. Vale destacar os filmes *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite*

⁹ “Se eu fosse você 2” (2009) – 6.112.851 espectadores; “De pernas para o ar 2” (2012) – 4.846.259 espectadores; “Até que a sorte nos separe 2” (2013) – 3.933.448 espectadores; “Minha mãe é uma peça – O filme” (2013) – 4.582.788 espectadores; “Minha mãe é uma peça 2” (2016) – mais de 9.800.000 de espectadores.

2 (2010), ambos dirigidos por José Padilha, sucessos de crítica e público, sendo o segundo filme a segunda maior bilheteria de todos os tempo do cinema nacional¹⁰.

Os filmes, principalmente o primeiro, colocam o foco na atuação de um esquadrão de elite da polícia nas comunidades do Rio de Janeiro. A violência é a porta de entrada e a de saída desses espaços, a favela é colocada como uma zona de guerra a ser controlada, mesmo que tente apresentar as implicações sociais do tráfico em outros locais, diferentemente de *Cidade de Deus*, onde não existe uma ligação entre o tráfico nas favelas e o consumo e criminalidade em outros espaços da grande metrópole. Outros filmes, como *Alemão* (2014) e *Operações especiais* (2015), passaram a apresentar o conflito entre a violência do traficante com a violência da força policial, controlada pelo Estado.

Em busca de outros temas e outras representações das relações sociais vividas nas comunidades, Carlos Diegues, um dos diretores de *Cinco vezes favela*, ao lado de sua esposa Renata Magalhães, decidiu produzir um filme feito integralmente pelos moradores das favelas. Após oficinas técnicas com mais de 600 jovens de diversas comunidades, nasceu o projeto *5x favela – Agora por nós mesmos*, lançado em 2010 e se tornando o primeiro longa-metragem nacional dirigido, escrito e atuado totalmente por jovens ‘favelados’. Além da referência ao filme de 1962 no nome, destacando o papel de produtor dos moradores através de seu subtítulo *Agora por nós mesmos*, a obra também segue o formato em cinco episódios, cada um abordando uma temática distinta.

A utilização de jovens oriundos da favela no cinema nacional foi popularizada com o sucesso do trabalho em *Cidade de Deus*. Um dos poucos aspectos unânimes da obra foi a qualidade e naturalidade da atuação dos jovens favelados, que passaram um ano sendo preparados através de oficinas coordenadas pela co-diretora Kátia Lund. Este trabalho também ganhou destaque na série *Cidade dos Homens*, feita pela Rede Globo, durante 2002-2005. Portanto *5x favela – Agora por nós mesmos* tem como herança este histórico de trabalho de oficinas de cinema nas comunidades do Rio de Janeiro. A diferença, todavia, se expressa na utilização de jovens oriundos dessas oficinas não somente no elenco, mas também na direção e nos roteiros dos curtas produzidos.

¹⁰ Tropa de Elite 2 alcançou um público de 11.146.723, perdendo apenas para “Os Dez Mandamentos – O filme” que alcançou 11.259.128. Entretanto, o filme religioso teve diversas salas vazias, devido à compra de lotes inteiros de ingressos por parte de líderes religiosos.

4.2 O TRÁFICO DE DROGAS E VIOLÊNCIA DAS COMUNIDADES URBANAS EM *5X FAVELA*

Assim como sua versão original, de 1962, *5x favela* apresenta cinco capítulos em sequência, cada um com diretores, elenco e temas abordados distintos. O longa-metragem é composto por *Fonte de renda*, dirigido por Manaíra Carneiro e Wagner Novais, *Arroz com feijão*, dirigido por Rodrigo Felha e Cacau Amaral, *Concerto para violino*, dirigido por Luciano Vidigal, *Deixa voar*, dirigido por Cadu Barcellos, e *Acende a luz*, dirigido por Luciana Bezerra.

Como apontado no tópico anterior, a violência urbana, marcada pelo confronto entre traficantes e força policial, se tornou o grande tema a ser abordado e explorado audiovisualmente quando se trata de favelas no cinema nacional a partir da Retomada. Em *5x favela*, este conflito é central no episódio *Concerto para violino*, sendo sugerido em outros curtas também.

Dirigido por Luciano Vidigal, o binômio polícia contra o tráfico é levado à tona a partir da história de amizade entre Jota (Thiago Martins), Márcia (Cíntia Rosa) e Ademir (Samuel de Assis). Quando crianças, os três diziam-se amigos para sempre, mas quando adultos, Jota se torna um assaltante, Ademir um policial e Márcia tenta cuidar de sua filha e seguir tocando seu violino. Após roubar armas de um quartel da polícia, Jota acaba machucado e vai se esconder na casa de Márcia, enquanto Ademir é cobrado por seu superior para recuperar a carga e acaba entrando numa caçada violenta atrás de seu antigo amigo, se aliando a traficantes rivais que querem dominar o morro onde atua a gangue de Jota.

Este episódio é o que mais se relaciona com a abordagem dos filmes da Retomada sobre a representação da favela. Ao contrário do filme original de 1962, no qual a figura da polícia estava ausente nessas comunidades, aqui temos um policial corrupto, que acaba aceitando dinheiro e apoio pessoal de uma gangue de traficantes para recuperar um lote de armas roubado de seu quartel. Essa aliança, que coloca o traficante Tizil (Washington Feijão) em posição de domínio sobre outra comunidade, surge apenas para Ademir salvar seu emprego, sem levar em conta, inicialmente, o papel de seu amigo de infância na situação. Após perceber que a caçada afunila atrás de Jota, Ademir tenta

evitar a morte do amigo e de Márcia, mas no momento decisivo acaba executando os dois para evitar que Tizil os torturasse até a morte como prometido.

A história é pontuada por flashes (recordações) das três crianças brincando ou por imagens da garota, já crescida, que tocava violino em uma orquestra da comunidade. Essas passagens, poéticas e até piegas, fazem o contraponto para a violência e para a divisão interna da favela e dos protagonistas, que leva irremediavelmente à tragédia (SANTOS, 2011).

Partindo para a materialidade do curta, um momento que evidencia essa aproximação com outras obras da Retomada que tratam sobre a favela é quando policial e traficante interrogam alguns integrantes da gangue de Jota, executando quase todos ao final, seja por arma de fogo ou queimando vivo. A cena se relaciona diretamente com diversas passagens de *Tropa de Elite*, quando o comando do Capitão Nascimento (Wagner Moura) tortura e sufoca diversos jovens atrás de informações sobre o traficante do morro. Em ambos os filmes, o destaque fica por conta de planos fechados nas armas em cena, o posicionamento do ‘torturador’ em *contra-plogée* para reafirmar sua posição de poder, além da ausência de trilha sonora, que destaca os gritos e respirações aceleradas que marcam tais momentos de tensão. Essa aproximação indica um aspecto dominante presente em *5x favela*, representando esse conflito entre polícia e traficante de forma semelhante a obras de sucesso do cinema contemporâneo.



Figura 5: Momentos de interrogatório na favela em 5x favela e em Tropa de Elite

Também está ausente qualquer discurso político explicativo da miséria e da violência, como nos filmes sobre a favela dos anos 1960. É através de imagens violentas que os novos marginalizados ferem e violentam o mundo que os rejeitou, é através das imagens que são demonizados pela mídia, mas também é pela imagem que se apropriam da mídia e de seus recursos, sedução, glamourização, performance, espetáculo, para existirem socialmente (BENTES, 2007, p. 249).

Sobre o encerramento do curta, é possível uma aproximação com a maioria dos curtas em *Cinco vezes favela* (1962), estabelecendo um aspecto residual da obra de 2010. Assim como no longa-metragem original, a trama se encerra colocando a decisão do policial de executar os amigos como inevitável diante daquela situação, assumindo um tom pessimista frente ao conflito proposto. O único curta de 1962 que não adota tal postura frente às dificuldades apresentadas nessas comunidades é o *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman. Ali, diferente de *Concerto para violino*, as pessoas conseguem resolver a situação de forma pacífica, através da união e organização dos moradores da favela, apostando numa ação coletiva para a resolução.

Outro episódio do filme de 2010 traz o impacto da violência e disputa de território, mas coloca esses elementos como pano de fundo para uma história mais leve, sem trazer elementos vistos em *Concerto para violino*. Dirigido por Cadu Barcellos, *Deixa voar* conta a história de Flávio (Vitor Carvalho) que, brincando com seus amigos, deixa uma pipa voar para o outro lado da comunidade, controlado por uma gangue rival. Obrigado pelo dono da pipa, o jovem tem que se aventurar nesse território perigoso e desconhecido para achar o objeto.

A violência ao longo do capítulo é apenas sugerida, criando uma tensão nos espectadores quando Flávio atravessa a ponte que divide os territórios rivais. A tensão chega ao seu ápice quando o jovem descobre que outros meninos pegaram sua pipa e não querem devolver. Um conhecido, que está interessado por sua irmã, é quem acaba resolvendo a situação e devolvendo a pipa. Flávio aproveita para descobrir onde mora uma colega de escola que ele gosta, mas que nunca foi visitar devido à divisão da comunidade.



Figura 6: Ponte simboliza a divisão das comunidades, mas também aponta caminhos para uma relação entre seus moradores

Como na cena apontada acima, existe uma divisão clara entre as duas comunidades, que a câmera busca através da ponte que cruza o riacho presente no local. Entretanto, a presença dos dois amigos, moradores de lados diferentes, no meio da ponte traz a ideia de possível resolução do problema através das relações humanas. Contribui ainda para o otimismo e leveza da cena uma trilha com tons leves, misturando ainda com uma batida que remete à produção musical característica desses espaços culturais.

Em *Deixa voar*, não se recorre à violência visual explícita, não existe troca de tiros e nem execuções. O cenário de tensão está presente para dar sequência a história, não se torna em momento algum o foco principal. A cena final ainda brinca com a situação, evidenciando certo otimismo frente aos problemas enfrentados na comunidade. Após tomar sorvete e levar Flávio de volta à ponte, Carol (Joyce Lohanne) pergunta ao menino se ele vai ao baile perto da casa dela e depois fala “Viu como é tranquilo aqui?”. O garoto ri e fala que talvez apareça. “O desfecho aponta para uma possível harmonia entre os dois lados da favela, possibilitado pela prevalência das relações afetivas sobre as restrições impostas pela violência” (SANTOS, 2011).

4.3 A ORGANIZAÇÃO NA SOLUÇÃO DE CONFLITOS NA FAVELA

Na versão original, os cineastas, universitários ligados a movimentos de esquerda revolucionários, insistiam na questão da organização contra a alienação, para que os oprimidos impusessem suas condições frente aos opressores. A união ou desunião dos

favelados esteve presente em três capítulos do filme de 1962. Em *Zé da Cachorra*, dirigido por Miguel Borges, os moradores tentam lidar com a questão da moradia; em *Escola de samba, alegria de viver*, dirigido por Carlos Diegues, é discutida a questão dos sindicatos contra futilidades como o carnaval; e em *Pedreira de São Diogo*, dirigido por Leon Hirszman, trabalhadores ajudam moradores de um morro a evitar a demolição do mesmo.

Sem carregar em sua produção uma formação discursiva tão fortemente ligada a movimentos de esquerda, o filme de 2010 adapta essa questão com bom humor, sem oferecer de forma tão didática as posições sociais e as soluções para um determinado conflito. O curta que traz essa questão é *Acende a luz*, dirigido por Luciana Bezerra. Numa noite de Natal, um local da favela está sem luz, deixando os planos de festa da comunidade em dúvida. Após a desistência de dois funcionários da empresa de luz, Lopes (Márcio Vito) acaba sozinho no local, sem ter a peça necessária para o conserto e pressionado pelos moradores para que resolva o problema sem ‘descer’ o morro.

Aos poucos, Lopes acaba se relacionando com os moradores e se solidarizando com a organização da festa de Natal. A tensão é solucionada quando o funcionário decide fazer um ‘gato’ de luz, reestabelecendo a energia no poste principal do local. Sempre com bom humor, o capítulo apresenta a solução através da solidariedade e relações sociais amigáveis, sem recorrer à violência.

O empenho dos moradores leva ao restabelecimento, ainda que precário, da luz. De forma semelhante a *Pedreira de São Diogo*, a solidariedade entre os moradores e o funcionário da empresa de energia possibilitou a superação do problema que impedia a realização da festa natalina. Mas, diferentemente do episódio de 1962, essa cumplicidade não se dá pelo viés ideológico, mas pelo humano (SANTOS, 2011).

Aqui, Roberto do Santos ignora a instância ideológica do tratamento humano do tema, principalmente em contraste com a representação extremamente violenta da favela no cinema nacional a partir da *Retomada*. A sugestão do conflito entre opressor e oprimido no curta pode ser sintetizada numa cena que ocorre diversas vezes. Enquanto Lopes tenta consertar o poste, os moradores cercam o funcionário na base de sua escada. Para esta situação, a diretora aposta em diversos planos, sendo mais aberto ou mais reduzido na figura do funcionário da prefeitura.



Figura 7: Moradores cercam o funcionário da empresa de luz

Fica claro, a partir da montagem, que alterna *closes* no funcionário e planos mais abertos com vários moradores, e fotografia, que privilegia o *contra-plongée* como na cena apontada acima, que Lopes, enquanto agente do Estado, representa o lado opressor, incapaz de resolver a situação, inicialmente. Já os moradores, seguem na luta para ter acesso às condições básicas de vida nas grandes cidades, como água, saneamento básico e, no caso do curta, iluminação elétrica.

De uma forma geral, dentre os capítulos que abordam a questão da organização dos favelados no filme de 1962, o que *Acende a luz* se aproxima mais é mesmo o *Pedreira de São Diogo*. Ambos apontam para o caminho da solução e vitória dos desfavorecidos, mesmo que o curta de 2010 seja muito menos carregado de questionamentos ideológicos acerca da situação de oprimido. Mesmo na montagem das cenas, o capítulo dirigido por Luciana Bezerra também alterna grandes planos do poste e as casas ao redor com planos focados seja no rosto do funcionário seja nos diversos rostos que o cercam na escada.

4.4 DILEMAS ÉTICOS COMO PONTO DE DISCUSSÃO PARA FAVELADOS

Assim como na obra original, dois episódios de *5x favela – Agora por nós mesmos* trazem dilemas éticos enfrentados por seus personagens a partir de dificuldades

socioeconômicas vivenciadas dentro da comunidade. *Fonte de renda*, dirigido por Manaíra Carneiro e Wagner Novais, e *Arroz com feijão*, dirigido por Rodrigo Felha e Cacau Amaral, retratam decisões tomadas a partir da falta de dinheiro seja para estudar ou para ter uma alimentação melhor.

Em *Fonte de renda*, somos apresentados a uma situação recorrente no país: a dificuldade da população mais pobre em seguir com os estudos. Primeiro da família a passar no vestibular, Maicon (Sílvio Guindane) inicia a faculdade de Direito com dificuldades para pagar livros, alimentação e transporte, mesmo trabalhando numa padaria durante o dia. Após resistir inicialmente, o jovem passa a revender drogas produzidas em sua comunidade para alunos da faculdade, principalmente seu amigo Edu (Gregório Duvivier). Conseguindo seguir bem nos estudos e começando um estágio, Maicon decide fazer uma última venda para seu amigo. Entretanto, com a polícia realizando revistas, deixa a droga em casa. Depois da aula, descobre que um acidente com a droga acabou por internar seu irmão mais novo no hospital, o que causa a revolta de sua mãe e de seu padrinho, ex-policial.

Essa atividade, que o angustia por obrigá-lo a transgredir a lei, quase custou a vida de seu irmãozinho, que ingeriu a droga. A punição surge como consequência do risco de morte da criança e também parte da reação do médico que atendeu o menino e do policial aposentado amigo da família (SANTOS, 2011).

Ao fim do capítulo, é mostrada a formatura de Maicon, orador da turma, com a presença de sua mãe, seu irmão e seu padrinho, todos celebrando o feito inédito da família. Portanto, apesar de toda tensão vivida no momento do acidente, somos apresentados a uma solução de caráter otimista, onde mesmo com todas as dificuldades e erros cometidos no caminho, a possibilidade de uma carreira qualificada para um jovem da periferia é possível.

Como um produto de moradores das comunidades periféricas, o curta aponta uma disputa de sentido sobre o favelado ligado ao esforço individual, enquanto caminho para uma melhoria de sua condição social. Essa disputa também coloca a obra em lugar de confronto com a formação discursiva que coloca a criminalidade como único caminho possível para esses jovens. Tal posicionamento é distinto do abordado na versão original, principalmente no capítulo *Um favelado*, dirigido por Marcos Farias, que

também coloca a questão da criminalidade para a sobrevivência de seu personagem central.

No curta de 1962, a questão é tratada com o didatismo e fatalismo característico dos pensamentos da esquerda revolucionária, compartilhados pelo então nascente Cinema Novo. Um homem sem conseguir pagar o aluguel decide ajudar em um assalto e acaba preso. Como apontado anteriormente, não existem perguntas lançadas ao público, aquela situação somente poderia terminar daquele jeito.

(...) diferenciam-se quanto ao enfoque dado a essa trama. No primeiro caso (curta de 1962), a denúncia da condição de miséria material obedece a um imperativo ideológico: vítima da injustiça social do sistema, o favelado viu-se impelido a cometer um crime, pelo qual sofreu sanções. Também em *Fonte de renda* constata-se a desigualdade, mas o envolvimento do protagonista com a contravenção torna-se um dilema ético. Os desfechos das duas narrativas igualmente divergem, pois, na segunda, o personagem conseguiu terminar o curso, sendo o orador de sua turma na formatura. Superada a situação de violação da lei, o favelado pode seguir seu caminho e atingir seu intento de ter formação superior (SANTOS, 2011).

Não somente na narrativa, mas também em seus aspectos estéticos os curtas evidenciam essa distinta perspectiva frente à situação apresentada. Em *Um favelado* fica claro a inspiração no neorealismo italiano, principalmente com *Ladrões de bicicletas* (1948), com a utilização da câmera na mão, planos abertos nas ruas e uma fotografia forte no contraste. Já em *Fonte de renda*, acompanhamos de perto as ações de Maicon, colocando um foco maior no personagem central. Portanto, a câmera acompanha ele de perto, seja nas ruas, nas aulas ou em casa; não existem no curta grandes planos que evidenciem seu lugar de pobreza ou oprimido. Com uma iluminação suave, sem grandes contrastes, a fotografia não marca muitas diferenças entre o ambiente da comunidade e da faculdade onde Maicon estuda, buscando inseri-lo naturalmente tanto em seu bairro pobre quanto nas festas com seus amigos mais abastados.

A discussão sobre dilemas éticos retorna, mesmo que de forma mais bem-humorada, no capítulo *Arroz com feijão* (2010), de Rodrigo Felha e Cacau Amaral. Somos apresentados a Wesley (Juan Paiva), que ouve seu pai reclamando com a mãe de ter que levar arroz com feijão todo dia na marmita para o trabalho. O menino então chama seu amigo Orelha (Pablo Vinicius) para juntar cinco reais para comprar uma galinha e dar de presente de aniversário para o pai. A partir daí, a dupla de amigos tenta de diversas

formas arranjar o dinheiro, mas quando acabam conseguindo, são roubados por meninos mais velhos de um bairro mais rico. Surge então o dilema para Wesley, porque determinado a oferecer algo a seu pai, acaba roubando uma galinha do vendedor Seu Manoel (Ruy Guerra).

O impacto da transgressão somente é sentido pelo garoto quando ouve seu pai, após comer a galinha, contar que não comia aquela carne desde quando seu pai trouxe uma para o jantar e acabou apanhando por ter roubado de um quintal da vizinhança. A história serve de gatilho para que Wesley, no dia seguinte, consiga juntar dinheiro para comprar uma galinha e colocar de volta na venda de Seu Manoel.

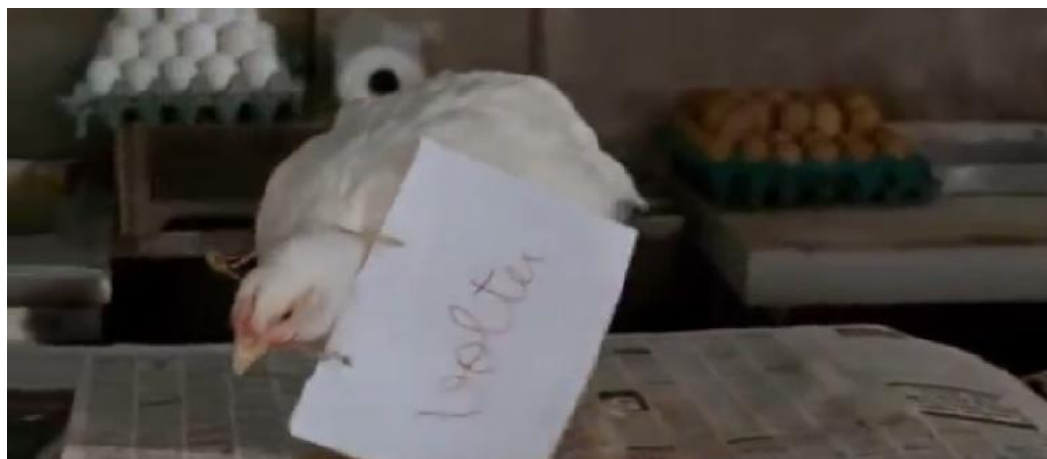


Figura 8: Galinha com uma placa escrita "Voltei"

O tom que marca essa cena final é o da brincadeira de infância. Enquanto ainda não é mostrada a galinha, vemos um Wesley escondido e rindo, enquanto Seu Manoel olha incrédulo para sua mesa. Sempre bebendo, o vendedor acaba jogando fora sua cachaça antes da câmera apresentar a galinha com a placa 'voltei'. Após o 'suspense' da montagem e a explicação da risada do garoto, começa a tocar um samba alegre, refletindo a leveza e possibilidade de uma infância feliz mesmo naquele espaço de dificuldades.

Como de uma forma geral em *5x favela – Agora por nós mesmos*, percebemos o enfoque no esforço individual diante de uma situação adversa comum nessas comunidades, além de oferecer um desfecho otimista, apresentado com a leveza e o bom-humor característico desse curta. Favorece ainda para esta leveza a atuação das duas crianças, Juan Paiva e Pablo Vinicius, que utilizam muitas gírias e brincadeiras que

contribuem para a representação da favela também enquanto lugar de infância e diversão, apesar de todas as dificuldades vivenciadas naquele espaço.

Por diversas formas, este capítulo se aproxima de *Couro de gato*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade no filme original. No curta de 1962, crianças da favela caçam gatos para vender seu couro na fabricação de tamborins e conseguir ter o que comer. Contando também com certa leveza natural ao utilizar crianças como personagens centrais, o capítulo opta por uma abordagem mais lírica do que o bom-humor de *Arroz com feijão*, mesmo que já contrastasse um pouco com o restante dos curtas da versão original, marcados pelo diálogo direto sobre as temáticas.

Além de apresentar aspectos estéticos mais rebuscados, como a montagem paralela de várias crianças na caçada aos gatos, que coloca o foco mais no coletivo do que numa trama individual, *Couro de gato* não apresenta uma resolução positiva como no curta de 2010. Um menino tenta ficar com um gato, mas sem ter com que alimentar o bichano, acaba vendendo de qualquer jeito. Fica claro, nesse desfecho, a força da formação discursiva na qual estavam inseridos os responsáveis pelo longa original, que buscavam retratar a crua e inescapável miséria, de forma a alimentar uma revolução a partir dessa indignação.

Se no primeiro o delito (o roubo de gatos para a fabricação de tamborins) é uma consequência da situação de miséria em que vivem os meninos e, portanto, justificável, no segundo, a infração (a subtração do frango da avícola) assume um sentido moral: a falta de recursos não é desculpa para a infração da lei. Os desfechos também são diferentes, pois o primeiro comove o espectador e o segundo o diverte (SANTOS, 2011).

A corrida de uma criança atrás de um objeto de desejo, vista em *Arroz com feijão*, pode ser comparada ainda com outro curta-metragem, lançado um ano antes de *Cinco vezes favela*, em 1961. Trata-se de *Menino da calça branca*, dirigido pelo cantor e compositor Sérgio Ricardo, que em 1964 seria o responsável pela trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O curta, que passou em festivais nos Estados Unidos e na Europa, trata de uma criança da favela que sonha com uma calça branca que aparece nos jornais. Em época de Natal, um vizinho fabricante de bonecas decide dar de presente a calça, que o menino passa a usar com todo cuidado, evitando as brincadeiras com seus amigos. Entretanto, ao descer o morro e encontrar pessoas bem-vestidas, acaba tendo sua calça

suja por outros meninos que jogavam bola e então decide voltar a usar suas roupas e brincar com seus amigos da comunidade.



Figura 9: Menino tenta evitar sujar sua calça ao brincar no morro em *Menino da calça branca*, de Sérgio Ricardo

Assim como nos curtas analisados anteriormente, acompanhamos as alegrias e tristezas de uma criança pobre atrás de um sonho, mesmo algo tão banal como uma calça branca. Alternando entre momentos poéticos e cômicos, o desfecho do curta se aproxima mais de *Couro de gato*, já que a criança acaba se resignando a permanecer em sua situação de origem após falhar em se enquadrar a outro ambiente social.

4.5 RETRATOS DA FAVELA A PARTIR DE UMA FORMAÇÃO TÉCNICA DAS COMUNIDADES

Um aspecto que já foi indicado ao longo deste capítulo e que merece maior destaque é o processo de produção de *5x favela – Agora por nós mesmos*. A partir da iniciativa de Carlos Diegues, um dos diretores da versão original, em conjunto com Renata Magalhães, o filmes foi formado após oficinas técnicas em diversas comunidades como Cidade de Deus, Parada de Lucas, Complexo da Maré e Vidigal. Com direção, roteiro e atuação a cargo de pessoas da periferia, se tornou o primeiro filme inteiramente comandado por favelados a ser lançado no país, herdando muito das experiências de

oficinas de atuação de *Cidade de Deus* e *Cidade dos Homens*, e esse processo de produção se faz presente das mais diversas formas no conteúdo apresentado em tela. Destaque para o subtítulo adicionado ao título original, *Agora por nós mesmos*.

O primeiro ponto a ser compreendido é a forte presença da leveza e do humor durante todo o filme, com exceção do capítulo *Concerto para violino*. Diferentemente da versão original, que apostava num didatismo sociológico para evidenciar os problemas naquele espaço, *5x favela* aponta para um caminho menos fatalista e mais focado em soluções otimistas e possíveis, mesmo diante de tantas dificuldades. Essa abordagem, que evita tanto o fatalismo ideológico do Cinema Novo quanto a violência randômica da Retomada, pode ser colocado com uma dispersão da representação da favela no cinema nacional produzido até aqui. Apesar das dificuldades, existem caminhos possíveis para os problemas vivenciados pelos favelados.

Outra questão, que conversa não somente com a forma de produção, mas também com o cenário político em que os filmes estão inseridos, é a discussão sobre o coletivo e o individual. Formado por jovens universitários, que viviam um acirramento ideológico no mundo inteiro, o filme de 1962 adota a perspectiva de estudo do coletivo daquelas pessoas, destacando sua alienação frente ao conflito com o opressor. O objetivo era fazer uma arte que engajasse a população e a colocasse pronta para um processo revolucionário.

Já na obra de 2010, o destaque se direciona para as histórias individuais, que ganham mais profundidade e buscam evidenciar o esforço de cada um para conseguir ultrapassar as barreiras socioeconômicas que surgem no cotidiano dessas comunidades. Tal postura reflete um processo de descontentamento com a política no país, principalmente desde o *impeachment* de Collor em 1992. Diferentemente dos movimentos na década de 1960, que acreditavam e lutavam pela utopia revolucionária, o contexto histórico de *5x favela* – *Agora por nós mesmos* é marcado pela descrença nos partidos políticos e seus projetos, voltando-se para uma abordagem mais detalhada do indivíduo e não do coletivo.

Importante ressaltar também as diferenças estéticas entre as duas versões, fortemente influenciadas pelo contexto de produção de cada filme. Inspirados em movimentos de vanguarda europeus, os diretores em *Cinco vezes favela* já buscavam marcas para

retratar a realidade brasileira, que seriam mais elaboradas ao longo do Cinema Novo, como enquadramentos de câmera na mão e uma iluminação dura, que utilizava a força do sol para criar grandes sombras e contrastes em suas obras. A própria escolha de retratar problemas sociais a partir de tais características imagéticas já revela um enfrentamento com o modelo tradicional de fazer cinema no país, buscando ainda colocar no filme nacional o estatuto de arte assim como a música e o teatro nacional.

O momento e as características são bem distintos na versão de 2010. Vivendo certa estabilidade após o período da Retomada (1995-2005), o cinema nacional já não vive um momento de rupturas e ideias de vanguarda como na década de 1960. Principalmente a partir do marco *Cidade de Deus*, a tendência do cinema nacional é buscar na publicidade, televisão e em técnicas internacionais novas formas de falar sobre o país, marcado cada vez mais pela globalização e internacionalização dos produtos culturais.

Formados pelas oficinas técnicas, algumas já existentes desde a produção de *Cidade de Deus*, os diretores utilizam enquadramentos e fotografia naturalista, presente em grande parte dos filmes nacionais atuais. Busca-se aqui uma aproximação com o real, misturando aspectos do Cinema Novo, como a utilização de não-atores, com propostas estéticas ligadas à publicidade e ao videoclipe, como uma montagem mais acelerada, principalmente nas cenas com mais ação dos personagens. Fica claro que a preocupação dos cineastas é estar inserido nessa atualização estética em filmes sobre favela, como *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, ao mesmo tempo que busca referências no Cinema Novo e aponta para uma abordagem mais otimista sobre o tema, portanto utilizando e negando perspectivas de ambos momentos da cinematografia nacional.

(...) o projeto político e estético do Cinema Novo estava intimamente relacionado à radicalização ideológica do início da década de 1960; já a produção contemporânea do cinema brasileiro reflete um contexto marcado pela multiplicidade cultural, pela globalização desenfreada e por uma complexidade maior da sociedade brasileira (SANTOS, 2011).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O impacto das favelas no cinema nacional data pelo menos da década de 1930, tendo como exemplo maior *Favela dos meus amores* (1935), filme de Humberto Mauro que teve suas cópias perdidas. Produzido no período de governo de Getúlio Vargas, a obra incorporava as tentativas de estabelecimento de uma cultura nacional-popular, de uma ‘brasilidade’, como o estabelecimento do samba e do carnaval enquanto manifestações populares oficiais. Esse sentimento teve sua grande obra no cinema anos depois, com o lançamento de *Orfeu do carnaval* (1959), dirigido pelo francês Marcel Camus e vencedor do Festival de Cannes e Oscar de Melhor filme estrangeiro daquele ano.

Camus adaptou para o cinema a peça de Vinícius de Moraes, *Orfeu da Conceição*, que encena o mito de Orfeu e Eurídice nos morros cariocas. Com música de Antônio Carlos Jobim e bonita fotografia em technicolor, o filme mostra um Rio de Janeiro de cartão-postal, onde as pessoas sambam nos bondes e nas barcas, cantam, dançam, se amam e são felizes. Macumba para turista, foi o mínimo que se disse dessa obra, no entanto amorosa para com o Brasil, que correu o mundo, sendo famosa até hoje (ORICCHIO, 2003, p. 148).

Ao mesmo tempo, o cinema nacional já começava a mostrar os primeiros sinais de uma representação e estudo sobre esses locais a partir de outra perspectiva. Com o lançamento de *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos, a filmografia brasileira passou a incorporar uma visão que buscava o realismo e a tragédia da miséria nas grandes cidades. Já iniciado a partir dessas obras, mas evidenciado com o Cinema Novo, o questionamento era como mostrar os oprimidos sem se tornar folclórico ou paternalista. A partir de movimentos de esquerda e seguindo um radicalismo ideológico do momento, o objetivo desses diretores era evidenciar para a população carente seu conflito com os opressores e com isso ‘iluminar’ as pessoas para a revolução no país.

Em conversa comigo, Nelson Pereira dos Santos confessou que, quando filmava *Rio 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), tinha dificuldades em decodificar certos elementos presentes na vida daquela população. Um desses elementos era a presença marcante da religiosidade, traço que ele, na época nutrido pela vulgata marxista, não conseguia assimilar. Podia tropeçar em ‘despachos’ pelas encruzilhadas sem vê-los e, sobretudo, sem entender o que significavam para aquela gente (ORICCHIO, 2003, p. 151).

A obra que sintetiza essa visão crítica e didática sobre os problemas sociais vividos pelos favelados é *Cinco vezes favela* (1962), analisada ao longo do segundo capítulo deste trabalho. Filmado por jovens iniciantes no cinema, que buscavam inspirações em vanguardas europeias, o filme apresenta de forma clara os problemas a serem solucionados no conflito entre oprimido e opressor, sempre destacando a alienação da população carente que vive nessas comunidades. Assim como em movimentos como o neorealismo italiano, a cultura nacional é ponto fundamental para a discussão desse conflito. Empenhados a estabelecer uma ‘verdadeira’ cultura nacional, os cineastas do projeto utilizaram trilhas sonoras de alguns dos compositores da então nascente bossa nova, como Geraldo Vandré, Carlos Lyra e Hélcio Milito. Ao mesmo tempo, destaca o papel alienador feito pela cultura popular, como o carnaval no episódio *Escola de Samba, Alegria de viver*.

Ao apresentar um maniqueísmo na relação entre pobre e rico, além do fatalismo nas soluções dos problemas, o filme torna clara a distância entre os realizadores, jovens intelectualizados de classe média, com o cotidiano e as complexas relações sociais implícitas naquele espaço. Em momento algum os personagens têm suas histórias aprofundadas de forma individual, suas situações servem para ilustrar de forma simples os problemas do coletivo, na maioria das vezes causados por sua alienação.

Nos primórdios do Cinema Novo, a favela foi retratada em preto-e-branco, mas não apenas no registro fotográfico. Havia muito pouco matiz na maneira como aqueles rapazes de classe média, animados por justa ira revolucionária, conseguiam ver uma realidade que não era a deles e que, afinal de contas, não entendiam muito bem (ORICCHIO, 2003, p. 150-151).

Apesar de suas diversas limitações, *Cinco vezes favela* representa este momento em que, pela primeira vez, o cinema nacional vai buscar um olhar crítico sobre a tragédia social nessas comunidades, bolsões de miséria dentro das grandes cidades. Essa busca do Brasil ‘verdadeiro’, presente também no sertão e colocada em manifesto no texto “Estética da fome” de Glauber Rocha, ganhou repercussão internacional e colocou o cinema produzido no país nos debates críticos de diversos festivais ao redor do mundo.

Após a instalação da Ditadura Militar em 1964 e seu consequente endurecimento a partir de 1968, a crítica social sobre a pobreza das favelas foi perdendo espaço para temas históricos ou metafóricos, além das comédias e dramas baseados na literatura

nacional, devido à censura estatal. Um filme a ser destacado é *Pixote – A lei dos mais fraco* (1980), dirigido por Hector Babenco, que conta a história de um menino de 11 anos que sobrevive nas ruas e convive com a violência, crimes e prostituição. A obra foi indicada ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro em 1982.

No período entre 1985-1995, o cinema nacional viveu uma grande fase de declínio, tanto em produção quanto em impacto de público, o que acompanhou o momento conturbado política e economicamente do país após o fim da Ditadura. Aliado a esse clima de incertezas, a década de 1990 trouxe o estouro do narcotráfico, a importação da política estadunidense de guerra contra as drogas e o inchaço das grandes metrópoles, resultando no aumento da população nas favelas e consequentes problemas de criminalidade relacionados às drogas. Surgido nesse cenário, o chamado cinema da Retomada vai colocar de novo o foco nos problemas e desigualdades sociais do país, levando em conta principalmente a presença da violência e tráfico de drogas nessas comunidades. Diferentemente do Cinema Novo, que apresentava a relação entre oprimido e opressor, o período da Retomada busca histórias individuais e sua inserção nesse contexto de violência física e social.

Se para o Cinema Novo a violência teve um sentido existencial, numa tentativa de legitimação das causas populares diante da opressão, e foi marcadamente mais simbólica do que explícita, o cinema contemporâneo parece instalar um olhar menos reflexivo sobre a representação do violento, tendo produzido até agora bom número de títulos com alto teor de brutalidade (SALVO, 2006).

Seja entre os documentários, com *Notícias de uma guerra particular* (1999) ou *Ônibus 174* (2002), ou na ficção, com *Como nascem os anjos* (1996) ou *O Invasor* (2002), a violência urbana se tornou um dos principais pontos a serem observados pelos cineastas do país. Uma obra que busca uma conversa com representações menos violentas dessas comunidades é *Orfeu* (1999), refilmagem do clássico de 1959, dirigido por Carlos Diegues, um dos diretores de *Cinco vezes favela* (1962). Diegues busca um diálogo entre a ideia da cultura nacional, relacionada à música e ao carnaval, exaustivamente colocada na versão original, com a questão do tráfico de drogas nos morros, situação social gritante nas grandes cidades.

Com sua nova versão de *Orfeu*, Cacá Diegues tentou juntar as duas pontas dessa contradição e fazê-las interagir em equilíbrio instável, que é o que ocorre no país concreto. Neste, convivem a beleza que deslumbra o mundo na Marquês de Sapucaí e o inferno dantesco

do qual Orfeu procura resgatar sua Eurídice morta. (ORICCHIO, 2003, p. 151).

Entretanto, o filme que marca não somente a violência nas favelas, mas todo o cinema da Retomada, é *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, que teve um enorme sucesso de público e causou diversos debates acerca do tema nas críticas jornalísticas e acadêmicas. Em relação à estética, muitos elogiavam sua agilidade em fornecer um grande espetáculo, enquanto outros criticavam o extenso uso de técnicas da publicidade e videoclipes no cinema. Mesmo utilizando abordagens características de linguagens audiovisuais que não do cinema, o filme também busca outras referências, como a câmera na mão num estilo documental e até grandes contrastes de luz ao utilizar fortemente a luz do sol. O diretor de fotografia César Charlone, indicado ao Oscar pelo filme, indica essa mistura.

Estava claro que seria um filme totalmente diferente de todos os que já tinha feito. Se parecido, seria com os documentários que fiz no começo dos anos 80. Câmera na mão, tentando interferir o mínimo na realidade diante de mim. E as referências que me vinham à cabeça eram o neorealismo italiano, e seu sobrinho, o cinema novo... (CHARLONE, 2002).

O principal ponto de crítica, no entanto, estava em sua dimensão sociológica sobre essa comunidade, já que apresenta a violência fechada dentro da favela, como uma ilha de armas e tráfico, sem relacionar de alguma forma com o restante da sociedade. Indicado a quatro Oscar e com grande repercussão mundial, *Cidade de Deus* se transformou no objetivo a ser alcançado ao se tratar da favela do cinema nacional. A violência ganhou ainda a adição da força policial nos sucessos *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro* (2010), com o primeiro vencendo o Festival de Berlim e o segundo sendo a segunda maior bilheteria de um filme nacional.

Dentro desse cenário não somente no cinema, mas como em todo ambiente midiático do país, surge o projeto *5x favela – Agora por nós mesmos*, buscando novas visualidades sobre as comunidades ao ser comandado por favelados a partir de oficinas técnicas. A violência e as injustiças sociais estão na tela, mas inseridas em relações sociais mais complexas, sem maniqueísmos e numa abordagem mais leve e otimista. Crítico de cinema do Estadão, Luiz Zanin Oricchio destaca essa posição da obra enquanto produto da favela.

Outra coisa: a distância entre o centro e periferia, antes imensa, encurtou. Não porque as diferenças de classes sociais tenham sido abolidas, muito pelo contrário. Mas é que a periferia já não aceita sua condição e migrou, simbolicamente (e às vezes na prática), para o centro. O morro desceu ao asfalto e esse movimento gerou um recrudescimento do preconceito, baseado no temor e no sentimento de exclusivismo típico da classe média brasileira. Esse processo de emancipação gerou, por outro lado, esse olhar de si mesmo que tem em filmes como *Cinco Vezes Favela*, *Bróder* e a série de curtas produzidos pela Cufa (Central Única das Favelas) sua expressão melhor. A periferia já não precisa de um olhar estranho, ainda que benevolente, para representá-la na tela. Ela mesma produz a sua imagem (BLOG DO ZANIN, Estadão, agosto/2010).

O nome dado ao projeto já indica sua aproximação e distanciamento em relação a versão original de 1962. Contando com um dos diretores originais em sua produção, Carlos Diegues, o filme de 2010 retoma o formato de cinco episódios independentes, que buscam discutir a favela e suas relações e dificuldades sociais. Assim como na primeira versão, *5x favela* coloca em discussão a visão sobre a favela que está estabelecida como regime de verdade em seu contexto de produção. Em 1962, *Cinco vezes favela* surgiu para debater a miséria de forma crítica e com intuito revolucionário, se colocando contra a visão romantizada e pouco crítica acerca da cultura popular como em *Orfeu negro* (1959). Já a obra atual surge para evidenciar as possibilidades sociais e humanas dos moradores dessas comunidades que não envolvam a violência extrema tão evidenciada na cinematografia nacional desde sua Retomada.

Entretanto, seu subtítulo *Agora por nós mesmos* já indica um claro distanciamento frente à obra do CPC em 1962. Dirigido e roteirizado por moradores de diversas favelas, existe uma aproximação natural frente às relações nas comunidades, diferenciando-se da aproximação de intuito ‘iluminador’ e ‘revolucionário’ que moviam os jovens de movimentos de esquerda.

Quem então filmava os favelados eram jovens de classe média, brancos, que se outorgavam a missão de “conscientizar” o povo das condições de alienação e exploração (tal era o jargão) a que ele estava submetido. Assim era visto o papel do intelectual, quer ele empunhasse uma pena ou uma câmera: guia esclarecido dos povos, consciência iluminada que poderia orientar os explorados rumo à sua libertação (BLOG DO ZANIN, Estadão, agosto/2010).

Em sua dimensão visual, estética, as duas versões também se distanciam. Apesar de ambas usarem locações para suas cenas, a obra original utiliza um forte contraste na

iluminação natural, cenas com a câmera na mão e grande planos, em busca de um retrato coletivo daqueles personagens. O filme de 2010 tem uma aproximação maior com o cinema da Retomada, com uma montagem mais acelerada e uma fotografia que não utiliza muito os contrastes, as sombras.

Após as análises realizadas neste trabalho, talvez a principal distinção que desponte entre as duas versões e que dialoga com seus contextos de produção específicos é a opção pela resolução coletiva no filme de 1962 e os processos individuais em 2010. Enquanto a obra do CPC demonstra uma preocupação de esboço sociológico sobre o conflito entre opressor e oprimido a partir do coletivo, a produção mais recente não coloca esta disputa em evidência, buscando soluções para as dificuldades sociais presentes nas favelas através do esforço individual.

6. REFERÊNCIAS

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome**. In: ALCEU, v. 8, n. 15. p.242-255. Jul/Dez 2007

BERNADET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 1ª edição, Civilização Brasileira, 1967

BLOG DO ZANIN. **Cinco Vezes Favela Agora por Nós Mesmos**. Estadão Cultura, agosto de 2010. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/cinco-vezes-favela-agora-por-nos-mesmos>>. Acesso em: 4 Mar. 2017

CHARLONE, César. **Notas da produção**. Disponível em: <cidadededeus.globo.com/imprensa_05.htm>. Acesso em: 4 Mar. 2017

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus**. Tradução: Julia da Rosa Simões. 1ª edição: São Paulo : Companhia das Letras, 2016

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. **Cinema e política no Brasil: os anos da retomada**. Aurora Revista de arte, mídia e política, n. 5, 2009

FOLHA DE S. PAULO, Ilustrada: página 4, 06/01/1964

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do Discurso**. 8. ed. São Paulo: Loyola, 2005
- _____. **Microfísica do poder**. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007
- _____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1980
- _____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984
- GARCIA, Estevão. **Cinco vezes favela**. Contracampo Revista de Cinema, edição 64-65, 2004
- GOMES, Itania; JANOTTI JUNIOR, Jeder (org.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011a
- _____. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero** in Revista Famecos, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011b
- GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: Trajetória do Subdesenvolvimento**. 2ª edição: São Paulo: Paz e Terra, 1996
- GUTMANN, Juliana. **Quando ruptura é convenção: a MTV Brasil como espaço de experiência do talk show**. Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, 2014a
- _____. **Entre tecnicidades e ritualidades: formas contemporâneas de performatização da notícia na televisão**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 108-120, dez. 2014b. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216654>
- HALL, Stuart. **The work of representation**. In: HALL, Stuart (org.) Representation. Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997
- _____. **Cultura e Representação**. HALL, Stuart (org). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016

_____. **The West and the Rest.** In: HALL, S. E GIEBEN, Bram (org.). Formations of Modernity. Cambridge: Polity Press/ The Open University, 1992

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente.** In: Novos Estudos Cebrap. pp. 113-128. n. 78, julho 2007.

LUIZ, Felipe. **A relação entre verdade e política em Foucault.** 3º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp, Vol. 1, nº 1, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações.** Comunicação, Cultura e Hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006

_____. **Ofício de Cartógrafo.** Travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada.** São Paulo, Liberdade, 2003

RAMOS, Fernão Pessoa. **Má-consciência, crueldade e narcisismo às avessas no cinema brasileiro contemporâneo.** Estudos Socine, São Paulo, Ano V, p.371-379, out. 2003

RONSINI, Veneza V. Mayora. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção).** In: XIX Encontro da Compós. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90.** Revista Famecos, n. 27. Porto Alegre, agosto de 2005

_____. **Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro.** Revista Famecos, n. 10. Porto Alegre, novembro de 2003

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Cinema e (cultura da) violência nossa de cada dia.** Estudos Socine, São Paulo, Ano V, p. 215-222, out. 2003

SALVO, Fernanda. **Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela.** Revista Espcom, v. 1, p. 01-10, 2006

SANTI, Chierentin Helois; SANTI, Chierentin Vilso Junior. **Stuart Hall e o trabalho de representações**. 2 ed. Revista Anagrama, 2008

SANTOS, Roberto Elísio dos. **2 vezes 5 vezes Favela: aproximações e distanciamentos do cinema brasileiro**. Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. vol.34 no.2 São Paulo June/Dec. 2011

SCALDAFERRI, Danilo Marques. **Estratégias de confecção da imagem e da montagem; do Palace II às Cidades de Deus e dos Homens: questões de estilo e autoria**. Salvador, 2014

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros - Curta e Média Metragem**. 2ª edição revista e atualizada. São Paulo: Edição IBAC - Instituto Brasileiro Arte e Cultura, 2011

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade: 1780-1950**. Trad. de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional, 1969. Primeira edição de 1958.

_____. **Culture is Ordinary**. In: WILLIAMS, Raymond. Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989. p. 3-18. Primeira edição de 1958.

_____. **The Long Revolution**. Harmondsworth: Penguin, 1961.

_____. **Marxismo e Literatura**. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In SILVA, Tomaz Tadeu da. Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001

ZANETTI, Daniela. **O cinema da periferia: Narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social**. Salvador, 2010