

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
MESTRADO EM HISTÓRIA

ANNE CAROLINE FERNANDES ALVES

DEZ VEZES FAVELA

GOIÂNIA

2014

ANNE CAROLINE FERNANDES ALVES

DEZ VEZES FAVELA

Dissertação apresentada como requisito para conclusão do Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

GOIÂNIA

2014

FOLHA DE APROVAÇÃO

ANNE CAROLINE FERNANDES ALVES

DEZ VEZES FAVELA

Dissertação apresentada como requisito para conclusão do Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

BANCA EXAMINADORA

1. Prof. Dr. Eduardo Quadros (PUC-GO) _____
2. Prof. Dr. Roberto Abdalla Júnior (UFG) _____
3. Prof. Dr.^a Albertina Vicentini (PUC-GO) _____

Dedico ao meu melhor amigo, parceiro e incentivador. Suas broncas e seus cuidados me trouxeram força pra chegar até aqui. Meu amor, respeito e gratidão a você.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela força, coragem e garra pra realizar este trabalho.

Ao Fundo de Amparo à Pesquisa em Goiás (FAPEG) pelo incentivo à pesquisa.

Aos mestres que me deram apoio, indicaram livros e abriram horizontes em minha vida. Em especial ao Prof. Dr. Roberto Abdala, quem me trouxe o gosto pelos estudos de História e Cinema desde a especialização.

À minha família, pela paciência e estímulos ao longo da jornada. À minha mãe, Elaine, exemplo força e muita coragem.

“O cinema é um modo divino de contar a vida.”

Federico Fellini

RESUMO

Este trabalho pretende estudar as representações sobre favela expostas no filme *Cinco vezes favela*, lançado no ano de 1962, e *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos*, lançado no ano de 2010. Além da representação, o lugar de discurso na história de cada filme também será abordado nesta pesquisa. Para fundamentação das análises buscou-se fazer uso das reflexões teóricas de Bakhtin. A intenção é apreender rupturas e continuidades por meio do cinema, analisando como a representação da realidade social, cuja denominação é 'favela', nestes dois filmes, traduz indícios de significações atribuídas pelo imaginário brasileiro em cada época.

Palavras chaves: Representação; Cinema; Favela.

ABSTRACT

This work aims to study the representations of the favela exposed Five times favela movie, released in 1962, and Five times favela, now by ourselves, released in 2010. Apart from the representation, the place of speech in the history of each film will also be addressed in this research. To establish the analyzes sought to make use of theoretical reflections Bakhtin. The intention is to grasp ruptures and continuities through film, examining how the representation of social reality, whose name is 'favela', these two films, translates evidence meanings assigned by the Brazilian imagination in every age.

Key words: Representation; Cinema; Favela

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: Os filmes e seus cenários	16
1.1 O Brasil de 1962.....	17
1.1.2 Influencia da UNE	19
1.2 O filme de 1962	20
1.3 O Brasil de 2010.....	24
CAPÍTULO II: A favela em questão: problemas dos favelados em duas ocasiões temporais	30
1. A MULHER	30
2. O TRABALHO	37
3. A CRIANÇA	43
4. A VIOLÊNCIA	50
CAPÍTULO III Análises comparativa dos filmes.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS.....	64

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 Cena do curta Zé da Cachorra	20
FIGURA 02 Cena do curta Couro de Gato.....	21
FIGURA 03 Cena em que o menino segura o gato Angorá, já no morro	22
FIGURA 04 Cena dos moradores da favela São Diego mobilizados para evitar as explosões	23
FIGURA 05 Cena de <i>Fonte de Renda</i>	24
FIGURA 06 Cena de <i>Arroz com Feijão</i>	25
FIGURA 07 Cena de <i>O Violino</i>	26
FIGURA 08 Cena do curta <i>Deixa Voar</i>	27
FIGURA 09 <i>Acende a Luz</i>	28
FIGURA 10 <i>O favelado</i>	30
FIGURA 11, 12 e 13 Sequencia de cenas em que a mulher é usada para seduzir João a aceitar participação no assalto	31
FIGURA 14 Episódio <i>Fonte de Renda</i>	34
FIGURA 15 Em <i>Arroz com Feijão</i>	34
FIGURA 16 João pede emprego a um conhecido.....	36
FIGURA 17 Cena de homens capinando um terreno em <i>Zé da Cachorra</i>	37
FIGURA 18 Dalva, ajeitando uma faixa de seu sindicato enquanto discute com o companheiro.....	38
FIGURA 19 Mãe ajeitando a camisa do filho antes que este saia para trabalhar de engraxate. Curta <i>Couro de Gato</i>	39
FIGURA 20 Maico trabalha na padaria em <i>Fonte de Renda</i>	40
FIGURA 21 Ofício que remunera os meninos em <i>Arroz com Feijão</i>	41
FIGURA 22 Cena de Ademir exercendo o trabalho de polícia ao lado dos bandidos, em <i>O Violino</i>	41
FIGURA 23 Cena dos primeiros minutos de <i>Couro de Gato</i>	43
FIGURA 24 Crianças em fuga subindo as escadas para o morro ao serem perseguidas pelos donos dos gatos	44
FIGURA 25 Menino brinca com o Angorá, em <i>Couro de Gato</i>	45
FIGURA 26 Criança triste ao ter que entregar o gato aos fazedores de tamboris, em <i>Couro de Gato</i>	45

FIGURA 27 Momento em que Wesley rouba o frango na venda. Episódio *Arroz e feijão*.....**47**

INTRODUÇÃO

Os diálogos dos quais todos os discursos se constituem estão presentes também na área fílmica e existem nestes filmes em análise, ainda que os lugares de discurso se configurem diferentes histórica e socialmente. Por diálogos, tomamos a concepção de Mikail Bakthin, o pensador da linguagem enquanto dialogal, que desenvolve a ideia de que a língua existe para cumprir a função de comunicação entre seus locutores e interlocutores. Assim, os locutores (pessoas que falam ou escrevem) e interlocutores (pessoas que leem ou escutam) farão uso de todas as suas experiências anteriores ao discurso, de todo o seu conhecimento e de todas as falas que já ouviram para formularem suas ideias pensando no contexto social, histórico e cultural ao qual irão se pronunciar. Sem essa organização, a fala, o discurso não apresentará sentido algum. Seria como mera palavra jogada ao vento.

Além disto, é importante ressaltar a ideia de estética, que para a filosofia está associada a uma reflexão sobre metodologia técnica, pelas quais os homens criam, e sobre as condições sociais que fazem um certo tipo de ação ser considerada artística. Bakthin trabalha com a ideia de que o Autor-Criador (neste caso, os criadores dos filmes), não são meros autores, mas são pessoas que tem a consciência daquilo que produzem e pensam conhecer seus personagens e o mundo em que estes vivem. O filósofo da linguagem, trabalha no sentido de afirmar que os discurso não estão prontos senão quando atingem três elementos: o autor, a obra e o seu público.

Neste trabalho abordamos a produção de cada um dos filmes tomados como foco, contextualizando-os. A partir daí, será possível perceber que ambos os filmes intencionam elaborar uma representação do que hoje chamamos de “comunidade”, ou seja, a favela, considerando o fato de que seus diretores discursam a partir de lugares e tempos diferentes.

O primeiro filme foi dirigido por jovens pertencentes ao movimento estudantil (UNE) e que, politizados e elite, intentam dar voz aos menos favorecidos numa tela de cinema. Tudo isso num momento onde se

articulavam as massas, o povo querendo , ansiando por ser ouvido. O segundo, traz a ideia de um retrato da favela pelos próprios membros da comunidade que participaram de um projeto social que produz cinema na comunidade e pela comunidade. Veremos então como são retratadas cada uma dessas realidades, levando em consideração o período em que cada uma dessas produções se deu. Qual o diálogo existente nas obras audiovisuais e a “cultura histórica”? Como ele se configura na linguagem fílmica? Tentamos observar de perto essas questões.

Ao desenvolver a análise, abordamos as temáticas que mais se destacam nos episódios que compõem os filmes. Será que elas têm algo em comum e como elas configuram os assuntos abordados? A intenção é apreender como as populações dessas favelas eram representadas em cada época.

Algumas críticas de cinema deram conta de um breve resumo acerca do que trata cada filme e um ou outro artigo pincelam sobre a realidade da favela retratada em cinema, no entanto, sem tomar como foco a análise discursiva que pretendemos estudar. Outras publicações, como a do historiador Robert A. Rosenstone (2010), tratam da História representada no cinema analisando alguns filmes e mostrando como o historiador pode se apropriar da cinematografia enquanto objeto de estudo. Rosenstone afirma que “Se quase nenhum cineasta quis reivindicar o título de historiador, talvez seja porque eles, tanto quanto o público e os estudiosos aceitaram por aculturação as noções tradicionais de história como discurso escrito.” (2010, pg.172). Desta afirmação, vale ressaltar, que a perspectiva da História Cultural favorece os estudos que relacionam História e Cinema.

Marcos Napolitano, ao falar sobre elementos da linguagem na História do cinema, discute sobre como a edição das imagens pode interferir no ritmo da narrativa e até mesmo no desfecho da história, pois é a edição responsável por encurtar ou adicionar informações ao roteiro, possibilitando ou não o preenchimento de lacunas narrativas que não foram previstas. Isto também faz parte do trabalho de um historiador que, de posse de documentos, tendo conhecimento dos fatos, irá construir uma intriga ao narrar, a fim de convencer o outro daquilo que trata, de seu discurso. Sim, de seu discurso. Apesar da distância que o historiador procura manter sobre seu objeto, ele imprime suas

impressões no texto simplesmente pelo perfil de escrita, pela forma como se expressa.

O historiador age como um diretor que seleciona cenas, personagens e fatos que farão parte de sua trama. Assim, num filme, a edição das cenas também busca convencer o espectador de sua história.¹ É ela que irá caracterizar a ação cinematográfica a qual pretendemos nos ater e que irá construir uma representação da realidade num determinado momento histórico.

O filme, enquanto narrativa, também é construído. Ora, se analisar o documento é elemento essencial do ofício de historiar, essa também é a premissa de um cineasta que procura convencer por meio de elementos imagéticos. Para conferir sentido, tanto imagem, quanto som, figurino, atuação dos atores, tudo isso precisa estar meticulosamente imbricado para repassar o “discurso alvo”:

Os textos, em geral, expressam relações propostas pelos realizadores com os discursos de seu tempo e/ou seu horizonte conceitual (ideológico) frente ao tema abordado pelo filme; apresentam uma apreciação acerca do tema, podendo ser considerados como expressão do ponto de vista dos realizadores. (JUNIOR, ROBERTO, 2008, p.06).

Se os textos expressam as relações possíveis a um tempo no qual se situam seus realizadores, qual(is) seria(m) essa(s) intenção(ões)? Outro ponto a ressaltar é o de que o discurso que se traduz em imagens e até mesmo o verbal não é uma representação mimética dos eventos, mas uma reação a eles, como diz Robert Stam (1992).

Na área da linguagem, Bakhtin afirma que qualquer signo *ideológico* “*não só é um reflexo, uma sombra, da realidade como também é, ele próprio um segmento material dessa realidade.*”(BAKHTIN,2006; p. 33). Por isso nossa análise vai se assentar na representação da favela, sem deixar de considerar os elementos ideológicos e históricos que se passam por detrás de cada período, assim como deve ser o ardil do historiador no construto de sua narrativa.

O fato de o cinema trabalhar a história de modo sensível torna-o um instrumento de representação, ainda que envolva a ficção. Segundo Nóvoa (2014):

Quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico. Neste momento, tornou-se inevitável a cunhagem do binômio cinema-história. Este busca traduzir a importância que a relação cinema-história adquiriu ao longo do século XX, mas é muito breve para dar conta dos problemas teóricos e epistemológicos que a relação impõe. É possível afirmar que, desde que a história foi fundada por Heródoto e Cia., nunca nenhum elemento ou agente histórico foi tão importante a ponto de ter a sua designação associada à palavra história. Nenhum documento se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica, como ocorreu com o filme. Este, para o cientista social, para o psicólogo e para o psicanalista, passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta.

Assim, deixar de estudar o cinema enquanto fonte histórica e suas relações com a própria História seria negligenciar um meio fundamental de relato. O cinema capta impressões, acontecimentos, baseia-se neles. E deste modo, o filme traduz sim períodos, conta histórias que compõe o imaginário da sociedade, ainda que de grupos pequenos. Do mesmo modo que estudamos a história da alimentação, a história da economia buscando elementos que os fundamente, o cinema é também mais um meio de conhecimento e de relato.

Cada ambiente de produção está atrelado e carregado com as tensões de sua época. Embora cada indivíduo perceba a história de um modo, relate um acontecimento de maneira singular, podemos pensar numa teia que percorra e toque versões ligando-as de modo a conferir sentido, visto que a consciência individual se explica pelo meio ideológico e social no qual o indivíduo se encontra. Segundo Nóvoa e Silva (2008, p.17).

...os filmes podem participar exatamente da compreensão historiográfica ou sociológica sobre qualquer experiência humana, completando-a e fundindo-se a ela, por estarem dotados também de historicidade e daquele aspecto ao qual nos referimos logo no início, característico a todo pensamento: uma maior ou menor imaginação que pode oscilar de um viés mais empírico ao seu extremo mais especulativo, mas que será sempre uma estética e uma reflexão do processo histórico. Inevitavelmente, assim, o próprio conceito de História é ampliado.

Esta perspectiva nos leva a perceber que não é simplesmente o fato de se ater a uma verdade comprovada ou descrita por documentos que faz com que o texto tenha o caráter de histórico. É mais complexo que isso, é mais amplo. Um texto que se firme por documentos também estará influenciado por seu escritor a partir de sua estética literária, visto que imprime nele suas impressões, ainda que fuja disso.

Ao falarmos de discurso, durante nossas reflexões, vale determinar que este caberá como um laço social que organiza os sujeitos em um sistema x. Assim, o discurso vai além das palavras e abarca o sentidos que o lugar de enunciação carrega. Interessante que os discursos tem sua carga alterada de um período histórico a outro, mas com lugares de enunciação diferentes e em períodos diferentes.

O que se percebe é que as tensões de uma determinada época são como impressões digitais também nos filmes. Ainda que o filme não trate diretamente destas, é alimentado pela mentalidade de sua época. O cinema possui a grande vantagem de agregar imagem e som para expressar, o que nem sempre é possível nos livros. Assim, se um cineasta decide fazer um filme sobre a favela, e esse filme chega a ser reproduzido a um público alvo, isso poderá ter um maior alcance até mesmo de reflexão visto que o cinema trata da representação com uma sensibilidade tamanha que seria impossível se obter somente com leitura de um livro ou do tradicional documento escrito.

CAPÍTULO I

Os filmes e seus cenários

Já sabemos que os filmes em questão tratam duma representação dessa realidade social: a favela. As imagens discutidas, elaboradas, vão além. Esses filmes são derivados de projetos específicos.

O filme de 1962 é pautado por ideais políticos, em um Brasil que se configura em anseios de liberdade de expressão, liberdade política e transformações para um país que tenha a cara do seu povo. Neste filme temos uma versão da favela de uma sociedade que está num acelerado crescimento demográfico.

Em *Cinco Vezes Favela - agora por nós mesmos* (2010) temos uma favela retratada pelos seus. Diretores que moram, que vivem a favela. Estes irão apresentar uma versão da favela por eles mesmos, o que difere da ocasião de 1962. Ambos os filmes buscam significar mudanças ideológicas, mas cada um a seu tempo. Vejamos do que se trata a seguir.

Os filmes *Cinco Vezes Favela* e *Cinco Vezes Favela - agora por nós mesmos* chamam a atenção por se tratarem de duas representações filmicas em torno de um mesmo tema, mas com contextos de produção bem diferentes. As diferenças podem ser destacadas primeiramente pela acessibilidade ao filme. O de 1962 não é encontrado sequer em VHS, para assisti-lo, é preciso baixá-lo na internet, numa qualidade péssima, pois trata-se da gravação exibida por meio de televisão. Já o segundo filme está disponível em DVD, é fácil de encontrar nas locadoras e também na internet.

O primeiro filme foi gravado em versão preto e branco, com trilha sonora pequena e poucas cenas de corte. Já o segundo é colorido, possui narração inclusiva (permitindo aos deficientes visuais ouvirem ao filme por uma explicação oral que está disponível), possui uma trilha sonora vasta e sem dúvida, os recursos utilizados são infinitamente maiores, até por uma questão de desenvolvimento técnico do cinema.

Assim, antes de tudo partimos do pressuposto que “o crítico precisa estar atento ao corpo representante do texto (...) e não passar imediatamente para o que é representado.” (STAM, 1992). Diante disto, comecemos por

identificar contextos de produção de cada um dos filmes que nos servirão como fonte histórica.

1.1 O Brasil de 1962

O Brasil da década de 60, do século XX, foi marcado por diversas manifestações culturais, dentre elas o movimento do Cinema Novo. Este buscava dar ao cinema brasileiro uma característica que o identificasse como nacional, fugindo aos padrões europeus e norte-americanos. O movimento do Cinema Novo surge por influência do Neo-realismo Italiano e também em função de a indústria cinematográfica brasileira estar praticamente falida. Assim a ideia era produzir cinema de qualidade com baixo custo, discutindo temas voltados à realidade, como arte que leva à reflexão¹².

Neste movimento, se encaixavam jovens estudantes da UNE dos quais nos ateremos aos diretores dos filmes em questão. Apesar destes movimentos terem alcançado bastante fôlego, foram logo suprimidos pelo o golpe militar de 1964 que censurou diversos filmes, taxando-os de subversivos. A Une possuía, assim como os diretores do filme, a ideia de que a arte poderia ser um instrumento político capaz de agregar na conscientização das massas. Assim, filmar algo acerca da realidade social de uma determinada categoria social, poderia causar uma certa empatia, uma identificação e por conseguinte uma maior participação política, um envolvimento do povo. Entretanto, vale destacar que, como cineastas, a ideia de criar, da liberdade artística se preserva ainda que dentro de padrões ideológicos de politização.

Bakhtin afirma que ideologia é um fato de consciência e que o aspecto exterior ao signo é simplesmente um revestimento, um meio técnico de realização do efeito interior, isto é, da compreensão (BAKHTIN,2006,cap.I) Vejamos então como se dá essa compreensão da favela no Rio de Janeiro, no início dos anos 60, por líderes do movimento estudantil e como essa compreensão se dará 49 anos depois, pela voz dos próprios moradores da favela. Essa compreensão envolve diretamente a abordagem sensível do cinema sob um olhar histórico.

A década de 60 é também um momento em que a indústria brasileira havia crescido vertiginosamente, fato atribuído a gestão de Juscelino Kubistchek que, para tanto, elevou imensamente o status do Brasil como tomador de recursos internacionais. Assim, neste período, várias multinacionais se instalam no país.

Neste contexto, a UNE se volta a debates com temáticas educacionais e se alia às causas trabalhistas dos brasileiros. Seu dirigente no período, Leonel Brizola, era aliado do governo e conduziu apoio ao governo e aos planos do mesmo, diante de um discurso nacionalista. As universidades brasileiras, em especial as federais, eram ocupadas basicamente por jovens oriundos da classe média, visto que haviam estudado em escolas particulares e tinham melhores condições ao disputar as vagas.

Várias tensões políticas rondavam o país na década de 60. Para se ter ideia, o ano de 1961 começa com o presidente Juscelino Kubstichek, termina com Jânio Quadros e 1962 já tem início o mandato do presidente João Goulart (JANGO) que governa até 1964. Neste período, a UNE trabalha pregando lutas pela democracia e reformas políticas, e se junta ao Comando Geral dos Trabalhadores na tentativa de pressionar o governo Jango por melhorias salariais, apoiando as greves dos trabalhadores (PAULA,2009).

Assim, podemos pensar numa formação política dos diretores de Cinco Vezes Favela (1962) como militantes de uma União Estudantil envolvida na defesa, ou na tentativa de despertar das classes menos favorecidas, embora sejam estudantes advindos de classe média, numa realidade muito distante daquela a que buscavam representar. Mas ideologicamente, buscavam nas artes a possibilidade de manifestar seus pensamentos.

O filme apresenta cinco histórias independentes cujos diretores são: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. A produção foi realizada por Leon Hirszman, Marcos Farias e Paulo Cezar Saraceni por meio do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes. Além disso, a trilha sonora foi elaborada por Carlos Lyra , Hércio Milito , Mário Rocha e Geraldo Vandré.

1.1.2 Influência da UNE

Com relação à construção de sentidos, vemos no filme de 1962 um cenário de produção que vem de movimentos de lutas classistas. Durante o período da década de 1960, Rio de Janeiro o Centro de Cultura Popular (CPC), criado com o intuito de despertar uma consciência política à população através da arte. Estudantes da UNE (União Nacional dos Estudantes), intelectuais de esquerda, criaram o CPC, que tornou-se órgão associado à ela, acreditando que em contato com a arte em suas diversas vertentes, o povo seria capaz de refletir e agir sobre sua realidade. O CPC teve curto espaço de existência, pois logo após o Golpe Militar, em 1964, foi fechado pelas autoridades. Entretanto, saber dessa origem ideológica do CPC, já nos permite maior abrangência quanto à compreensão discursiva emitida pelo filme 5x Favela.

É notório observar que a UNE, enquanto uma organização de estudantes passou por diversos momentos nos quais construiu uma imagem frente aos problemas sociais do país. Mas o que não podemos deixar de destacar, é que o envolvimento desta unidade no período de filmagem de Cinco Vezes favela veio de jovens com um poder aquisitivo considerável, envolvidos com partidos de esquerda e que isso, por si só, já dirige a ideia do filme. Um momento em que o povo precisava reagir às mazelas governamentais e mostrar-se, posicionar-se. Fato que é bruta mente abordado no curta “Zé da Cachorra”, quando os moradores procuram reunir-se para falar em nome dos favelados. Movimento que acaba por fracassar diante do poder político-econômico exercido pelos grileiros.

No mesmo ano de 62, o CPC, em parceria com a UNE, viajou o país com o projeto UNE Volante, em busca de tentar entender as diversas realidades sociais que constituíam o país. E já neste período, houve perseguição militar no sentido de reprimir e extinguir o movimento. Tudo isso parece transparecer no filme onde a sensação de dominação das diversas faces do poder, parecem sempre sufocar a voz popular. O filme exerce então sua função social ao chamar a atenção, artisticamente a essa realidade.

1.2 O filme de 1962

O primeiro curta, *O favelado*, conta a história de um homem, desempregado, espancado por não conseguir pagar o aluguel de seu barraco, em busca de formas para conseguir quitar sua dívida. Morador da favela, sua saga é perambular em busca de emprego, missão em que não logra êxito.

Cansado, tenta pegar dinheiro com conhecidos e nesse ínterim, uma oportunidade de participar dum assalto lhe é oferecida, o que culmina em mais violência. Nas cenas deste curta, a diferença de classes salta aos olhos do espectador visto que em todo o percurso percorrido pelo protagonista, evidencia-se o quanto ele está em posição inferior em termos aquisitivos àqueles em que o mesmo vê como possíveis ajudadores. Até mesmo o primeiro personagem a quem ele procura, pedindo emprego, está numa situação melhor que a dele por estar empregado.

A medida em que a narrativa se desenvolve, o bandido da própria favela, se exhibe de pijamas durante o dia, com uma mulher bonita e sedutora que surge na sala para tentar seduzir o protagonista à facilidade do dinheiro. Sem alternativas, ele sucumbe à ideia do assalto, mas termina preso, sendo levado pelos policiais.

O segundo episódio, ou curta, intitulado *Zé da Cachorra*, trata da história de um morador, que se revolta com a situação de uma família que chega ao morro, mas não tem lugar para ficar, salvo o barraco onde o grileiro do terreno guarda material de construção de um possível empreendimento no terreno. A cena que se segue é a dessa família subindo o morro em busca de um lugar para ficar. E em seguida, são recepcionados pelos moradores da favela que tentam explicar que ali não cabe mais ninguém. Entretanto, Zé da Cachorra abre caminho a eles.



Figura 1: Cena do curta Zé da Cachorra, onde a família de Raimundo chega à favela.

Ao saber da situação, o grileiro se alia a um possível candidato político que tem acesso aos moradores do morro para tentar desocupar o espaço pacificamente, isso em troca de financiamento à campanha. O político arma uma comitiva de favelados para conversarem com o grileiro e tentar resolver o caso da ocupação.

Durante a visita da comitiva, o grileiro faz o discurso de que não quer enriquecer às custas da miséria alheia e propõe uma indenização àqueles que desocuparem os barracos. A família que ocupou o barraco com o material de construção se dispõe passivamente a desocupar o espaço, e Zé da Cachorra manifesta-se expulsando aqueles a quem acolheu, passando então a ocupar o barraco do grileiro demonstrando sua revolta.

O terceiro curta é o *Couro de gato*, no qual um grupo de meninos da favela desce à cidade para roubar gatos e os venderem a fabricantes de tamboris. Este fato ocorria na cidade do Rio de Janeiro, às vésperas de Carnaval, em função de se tratar de um meio mais barato para a confecção dos instrumentos utilizados na festa. Os donos dos animais tentam perseguir os infantes, mas desistem do objetivo quando as crianças subiam o morro, como se pode observar na imagem abaixo.



Figura 2: Cena do curta *Couro de Gato*. Aqui os meninos, perseguidos pelos donos dos gatos surrupiados, sobem às escadas improvisadas do morro.

Durante o enredo, uma das crianças se apega ao gato, chegando a dividir com ele seu alimento, mas por força de sobrevivência, acaba levando o animal ao seu destino final.



Figura 3: Cena em que o menino segura o gato Angorá, já no morro.

Em *Escola de samba, alegria de viver*, a discussão é em torno do drama de uma comunidade em torno das dificuldades de se preparar para o carnaval. O protagonista assume a direção da escola em meio a um processo de desorganização. Enquanto tenta levantar a escola, conseguir material para o desfile, ele também enfrenta problemas com sua companheira, Dalva, que é sindicalista e opta por um sistema de vida diferente daquele que move a favela. Ao fim da narrativa, os credores tentam receber o dinheiro do material fornecido para as fantasias e se desentendem com os sambistas. Ainda assim, depois da briga e ferido, o protagonista conduz a escola de samba para a avenida.

Já o quinto e último episódio trata de uma favela construída sobre uma pedreira. Devido às explosões ocorridas no local, a comunidade vê-se sob risco de um iminente desabamento. Os operários se veem diante de um dilema quando o chefe deles aumenta a carga de explosão, fato que poderá levar os barracos ao chão. Unidos, pensam numa estratégia para impedir a tragédia e instigam os moradores a iniciarem um movimento de resistência, na tentativa de conter a explosão e não aconteça o pior.



Figura 4: Cena dos moradores da favela São Diego mobilizados para evitar as explosões.

1.3 O Brasil de 2010

No ano de 2010, temos o primeiro longa-metragem brasileiro que foi concebido e escrito por jovens cineastas moradores de favela. Neste filme, a viabilidade do cenário de produção cinematográfica no Brasil é completamente diferente do primeiro.

Este filme é produzido a partir de um projeto que reuniu, em parceria, várias organizações não governamentais (Ong's). Além disso, como idealizador do projeto, encontramos Carlos Diegues, diretor de um dos curtas do filme de 1962. Estas Ongs proporcionavam aos moradores da favela algumas oficinas de cinema onde eles poderiam produzir documentários de modo que a partir de suas próprias experiências, eles sejam porta-vozes de sua realidade e agentes de mudanças promovidas no público de modo geral.

Não há que se negar que isso lhes garanta autoridade de fala, por serem atores sociais, ou seja, participarem daquilo que falam. Além disso, por meio das produções advindas dessas oficinas, os participantes poderiam ingressar efetivamente no mercado cinematográfico enquanto profissionais. Uma

curiosidade, é a de que este filme usou atores reais, ou seja, que também são moradores da favela.

Essa experiência de participar das oficinas deu aos profissionais a oportunidade de obter conhecimento acerca do cinema e de suas técnicas. O que garantiria uma melhor qualidade aos filmes, dando a todos o conhecimento e a técnica para que os moradores de favela conseguissem atingir qualidade na produção.

O primeiro dos episódios deste longa-metragem é *Fonte de Renda*, que conta a história de um jovem que aprovado no vestibular, se enche de esperança por um futuro melhor. Entretanto, se vê diante das dificuldades de levar o curso adiante em função das despesas com material, transporte e tantas outras advindas duma faculdade. Dentro deste contexto, os colegas ficam sabendo que ele é morador da favela e o incitam a vender drogas. Pressionado entre o desejo de terminar o curso e as necessidades, e ele acaba por ceder, até o dia em que seu irmão caçula vai parar no hospital por ter ingerido parte da droga que ele havia deixado em casa. Ainda diante das adversidades, Maicon termina a faculdade de direito e deixa sua família orgulhosa.



Figura 5: Cena de *Fonte de Renda*, por ocasião da formatura do protagonista, Maico.

No segundo episódio, a história se desenvolve em torno do aniversário do pai de um garoto que não tem condições de variar a refeição, daí o nome “Arroz com Feijão”. O filme começa com a rotina normal da família, onde a

dona de casa prepara a marmita pra que seu marido, Raimundo, leve para o trabalho. Ele carinhosamente agradece e diz que no dia do aniversário não quer comer o mesmo que todos os dias. Seu filho, Wesley, ouve o comentário e decide, ao lado de um amigo, fazer com que o pai tenha uma refeição diferente neste dia. Determinado, o rapazinho convoca um amigo para que juntos realizem trabalhos a fim de conseguir o dinheiro para comprar um frango para que o pai possa comer no aniversário.

A saga dos meninos tem inicio quando tentam vigiar carros, mas os clientes não tinham o dinheiro trocado. Depois disso eles conseguem limpar as fezes de um animal na porta de um aras, e felizes com o dinheiro ganho, se exibem pela rua quando são surpreendidos por outras crianças de uma escola de classe média que ironicamente roubam-lhes o dinheiro. Frustrados, eles tomam a decisão de roubar o frango na venda. Tarefa em que logram êxito. Feliz da vida, o pai agradece e todos sentam-se à mesa felizes para comemorar o aniversário. Quando os pais pensam que o filho dormiu, o pai do garoto conta o quanto ficou orgulhoso do filho ter trabalhado para conseguir o dinheiro e comprar a ave. Diante da declaração do pai, o menino decide concertar o erro e no outro dia, ao lado do fiel escudeiro, cumpre a tarefa, consegue o dinheiro e devolve o frango à venda.

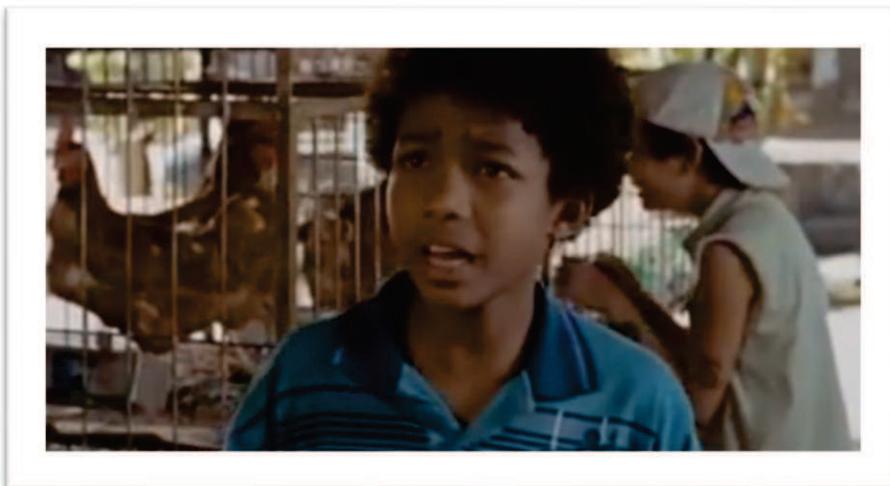


Figura 6: Cena de *Arroz com Feijão*. Aqui os garotos tentam negociar o frango com o dono da venda.

O episódio seguinte é o “Concerto para Violino” onde se narra a história de 3 crianças que , depois de adultas tem seus destinos alterados. Quando crianças, Marcinha, Jota e Ademir brincavam juntos. O filme mescla cenas do tempo presente com as memórias de infância dos personagens. Ademir tornou-se um Policial Militar, Jota é traficante e Marcinha violinista. Seus destinos são tragicamente alterados quando Ademir está numa operação que sobe o morro à procura de Jota, namorado de Marcinha. Nesta operação, a polícia conta com a ajuda de traficantes que são rivais a Jota e o final trágico culmina com Ademir matando os dois amigos de infância para evitar que o traficante o faça de maneira a torturá-los. O episódio termina com a lembrança de Ademir brincando com os dois amigos na infância.



Figura 07: Cena de *O Violino*, onde Ademir executa seus amigos e relembra a infância ao lado destes.

No episódio 4, “*Deixa Voar*”, a narrativa é em torno de um jovem de 17 anos, Flávio. Tudo começa com a típica cena de alunos saindo da escola. Flávio e os amigos entram de férias e da escola vão direto ao morro pra soltar pipa. Disputam com meninos da favela vizinha, e rival quando Flávio perde a pipa do colega que o obriga a adentrar o terreno hostil para pegar a mesma. Depois de muita tensão e quase se envolver numa briga pela recuperação do objeto, o primo de Flávio aparece e as coisas se tranquilizam.

Aproveitando que já está em terreno inimigo, o jovem aproveita para visitar a amiga pela qual tem uma paixão. Em clima de brincadeira, Flávio retorna para a favela onde mora com a pipa e a alegria de ter se encontrado com Carol. Com tudo resolvido, o rapaz retorna em segurança a favela onde mora.



Figura 08: Cena do curta *Deixa Voar*. Depois de adentrar à favela inimiga, o personagem, cheio de coragem, visita sua colega, por quem alimenta uma paixão.

No último episódio, *Acende a Luz*, é véspera de Natal e a luz acaba no morro do Vidigal. As famílias se reúnem e todos estão em clima de festa aguardando com que o problema da luz seja resolvido. Os funcionários da companhia de energia não conseguem resolver o problema e por falta de uma peça, um deles fica retido na comunidade até que consiga fazer a luz voltar.

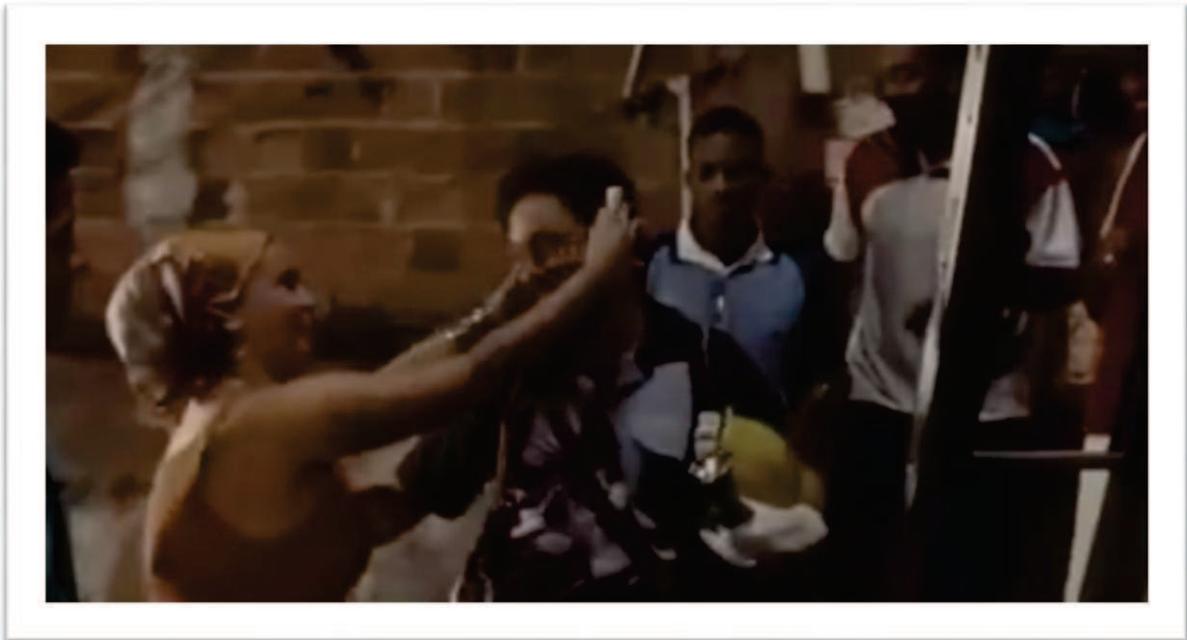


Figura 09: *Acende a Luz.* Depois de resolvido o problema, o funcionário da Companhia de Energia recebe o carinho dos moradores.

Depois de tanto tentar que alguém da companhia leve a ele uma peça para terminar o reparo, o funcionário decide fazer um “gato” e consegue fazer com que a energia volte ao morro. Sem família para comemorar o Natal, o funcionário é convidado a participar da festa com os moradores da comunidade, que ficam gratos pela solução do problema.

CAPÍTULO II

A favela em questão: problemas dos favelados em duas ocasiões temporais.

Em todos os episódios de ambos os filmes, pode-se notar que existem temas transitam comumente, ligando-os. A ideia da mulher e o seu papel, ainda que não tenha sido intencional, está presente nos dez curtas que compõe os dois filmes. Não se trata aqui de algo que beire a discussão de gênero, mas o tema está lá e veremos diferenças no papel da mulher à medida que os filmes se encontram em períodos historicamente diferentes.

Outra ideia a ser discutida é a do trabalho, assunto que está presente de maneira gritante, seja reclamando a sua falta ou mostrando que por ele, ações sociais precisam ser tomadas. A ideia do trabalho como moderador da sociedade, como agente transformador e até mesmo determinante enquanto agente de uma coletividade que busca fugir da marginalização se destaca nos episódios analisados.

Também não podemos deixar de lado a temática da criança que em quase todos os filmes chama a atenção. A criança é vista com e sem ingenuidades, envolvida tanto no trabalho quanto nos cuidados maternos. E por fim, algo que para muitos pareça um tema esgotado ou até mesmo já muito discutido, é o da violência. Em ambos os filmes ela se mostra, mas em intensidades, em cenários que se distinguem, embora o ambiente continue sendo o dos favelados. Começemos a discutir cada um destes temas.

1. A mulher

Ao falarmos do primeiro filme notamos que a mulher aparece em todos os curtas de modo a chamar nossa atenção. No primeiro deles, *O Favelado*, temos o protagonista que está desempregado, sua esposa é lavadeira, uma mulher simples, bonita, e batalhadora. Durante toda a sua saga em busca de oportunidade de emprego e dinheiro para pagar o aluguel e não ver sua família despejada, há um momento em que o mesmo se vê desiludido ao voltar pra casa sem sucesso. Em seu caminho, passa pelo local onde a companheira

lava roupas e temos aí uma bela cena em que os dois trocam olhares e o rosto do personagem parece se iluminar por breve período com o sorriso que a mulher lhe oferece, como se uma esperança pudesse surgir de seu olhar acolhedor. Talvez aqui, aos 12'32" minutos do primeiro curta-metragem, a primeira ideia de mulher seja lançada como a daquela que é uma ajudadora, um porto seguro pelo qual o personagem percebe, além do amor, a sua necessidade de prover.



Figura 10: Aqui, a esposa de João, *O favelado*, troca olhares com o companheiro. Nesta cena ela está lavando roupas quando avista seu amado.

Culturalmente, o homem é o responsável por prover o lar. O Brasil de 1962 é tradicional no sentido do núcleo familiar. As mulheres ainda buscavam por seus direitos. Assim que a câmera capta este momento no qual João observa apaixonadamente a companheira, o momento em que seu olhar transparece o recobrar de sua situação de homem da casa, João já não consegue mais olhar para ela. E decide partir daquele local. (12'36" a 12'47)

Na medida em que a narrativa se desenvolve, outras cenas instigam pela mesma presença da mulher, mas em formatos diferentes. Como que um

objeto de desejo realizável pela ascensão, pela aquisição financeira. Caso este evidente na cena exibida a partir dos 14'00" minutos de filme. Ali, João, o protagonista vai em busca de um conterrâneo para que este o empreste dinheiro, e se vê diante da oportunidade de participar de um assalto. Relutante, tem sua atenção roubada diante da sedutora e bela mulher que aparece na sala e é bem recebida pelo anfitrião.

O anfitrião apresenta a jovem sedutora, em trajes íntimos, ao protagonista. Em seguida a coloca no colo enquanto continua sua conversa com João que demonstra-se deslumbrado pela beleza da jovem. E enredado pelo cenário, o homem decide aceitar a proposta. Ao perceber que conseguiu a atenção de João, esta mulher que é bem tratada, tocada com carinho, exibida como algo especial, torna-se dispensável, sendo jogada de lado.

É como se nesta cena, ao atingir o objetivo de convencer o comparsa, ele tivesse usado a mulher como um atrativo, e assim que conseguiu o que queria, descartou-a.





Figuras 11, 12 e 13: Sequencia de cenas em que a mulher é usada para seduzir João a aceitar participação no assalto. No último enquadramento, ela é jogada no sofá pelo propositor do ilícito.

Fica evidente o uso dessa mulher enquanto objeto. Chega ser destoante o tratamento que ela recebe no início da conversa com a agressividade descuidada com que ela é jogada ao final da cena (Figura 13).

No segundo curta, Zé da Cachorra, temos a primeira imagem da mulher dona de casa, que acompanha o morador que acaba de adentrar à favela, bem

como as que estão em casa, cuidado dos seus afazeres. Mas as que chamam a atenção são aquelas que aparecem na casa do grileiro, sempre com o corpo à mostra, sedutoras e alegres. Essas passam uma ideia de que o poder proporciona o prazer da companhia de belas mulheres. Em meio a assuntos de negócios, a cena que se segue parece sequer encaixar-se em meio a narrativa do grileiro que busca resolver o problema da ocupação de seu terreno no morro (32'24" até 34'35). Mas ainda assim, ela representa o poder que ele tem, o luxo e o prazer que o dinheiro lhe proporcionam.

As mulheres são momentos de iluminação, típica linguagem cinematográfica, contrapondo-se à dureza da realidade. Enquanto um amor pela esposa parece verdadeiro, ao chegar até a casa do "antagonista" que propõe negócio sujo a João, o primeiro personagem, outra mulher entra em cena. Não mais aquela trabalhadora, lavando roupa sofregamente à beira do rio, mas a perfumada, com vestes sensuais que só se consegue com dinheiro.

Num segundo momento, a mulher entra em cena como um ícone da classe mais abastada, uma espécie de utensílio, bibelô. A mulher do favelado é aquela pra viver o dia a dia, a companheira. Uma dualidade de papéis femininos.

Para Carrière:

Num filme, a pausa se torna imperativa, o espaço se converte em tempo. E esse tempo ameaça romper a narrativa, debilitar seu interesse, ainda que o cineasta possa considerar fundamental esse momento de descanso, como se fosse uma parada, à beira da estrada, dentro da história, para contemplar um crepúsculo ou uma bela paisagem. (2006, p 26)

Na cena descrita acima, o uso desse tipo de técnica de filmagem fica bastante claro, o close, a pausa nos assuntos que preocupam os personagens servem para introduzir a ideia de que, em meio a desgraça, há algo que possa valer à pena, mesmo que isso se passe por apenas alguns segundos, pode vir a trazer sentido à vida. Note-se que a mulher está ali, presente, mas os dilemas filmados são os dos homens, que são o foco das narrativas.

O foco nos dilemas também é a linha das narrativas do filme de 2010. Entretanto podemos contar com a imagem de uma mulher batalhadora, mas

que também é dona de seu destino. O próprio papel da mulher na sociedade do século XXI é o de uma mulher que luta, trabalha fora, mantém-se sem a figura masculina. O que é diferente no filme de 1962, onde a mulher está desenhada de modo mais submisso e mais dependente, ainda que este não seja o objetivo das narrativas, é o que podemos apreender.

Em *Fonte de Renda* a mulher aparece como uma mãe que trabalha fora, batalhadora, mas sozinha. Tem dois filhos e os cria com sacrifícios. A mãe de Maico, protagonista da história, tenta incentivar o filho, mas o seu papel é coadjuvante ao tema principal da narrativa. Dna Mariete está presente, tentando cuidar dos filhos com todo o amor e incentivo que sua condição social permite. Mas é o drama de seu filho que é relatado.

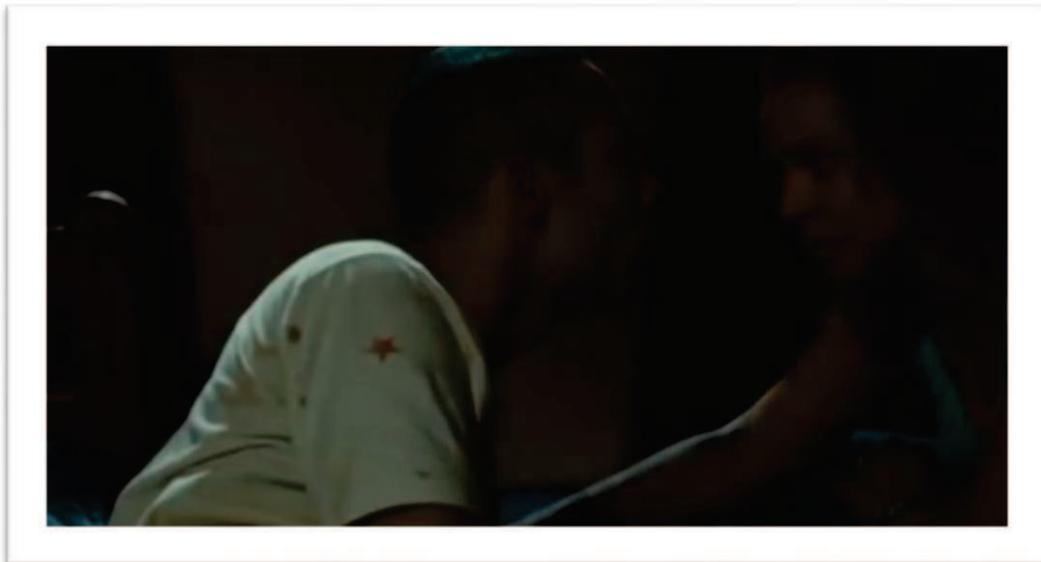


Figura 14: Episódio *Fonte de Renda*. Maico e a mãe conversam e ela oferece ajuda com as despesas da faculdade do filho.

O mesmo acontece em *Arroz com feijão* onde a mulher é uma mãe de família, que cuida com carinho do marido e do filho. Ela também não é a protagonista, mas participa ativamente da estrutura que acolhe os personagens. E é descrita como uma mulher digna, decente, ajudadora e acolhedora.

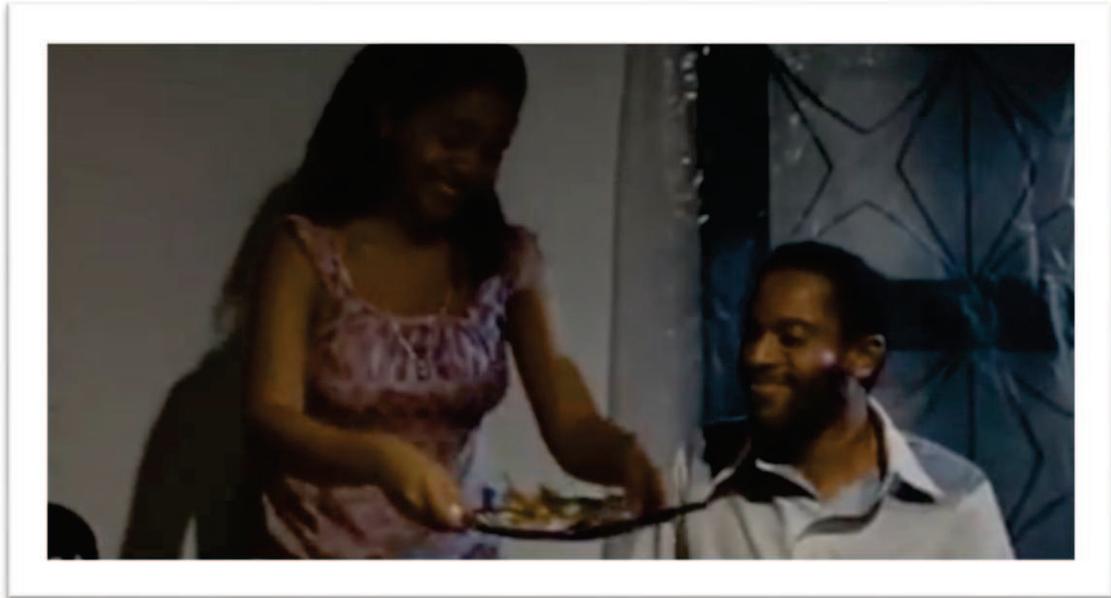


Figura 15: Em *Arroz com Feijão*, os pais de Wesley conversam sobre a atitude do filho em trabalhar para comprar o presente para o pai.

A mulher que mais se destaca em todas essas narrativas como sendo uma das agentes de transformação é Marcinha, do curta *O Violino*. Marcinha é um dos três personagens que compõe a narrativa e seu papel é o de uma mulher que cresceu, estudou e tornou-se uma violinista. Sua condição é extremamente afetada por ter se envolvido amorosamente com Jota, o que tornou-se traficante. Mas a descrição de Marcinha é a de uma mulher também batalhadora, mãe, mas com uma sina dramática de pagar junto do parceiro por crimes aos quais não cometeu, realçando a figura das mulheres que são parceiras em todos os momentos dos homens que se apresentam nos episódios do filme *Cinco Vezes Favela*, agora por nós mesmos.

No último episódio do filme de 2010, podemos observar várias mulheres que aparecem na narrativa em segundo plano. São as mesmas esposas, donas de casa, trabalhadoras, donas de si. Aqui, o retrato da mulher da favela é diversificado. Elas cozinham, elas organizam as festas, impõe-se como emissoras de opinião e se arrumam, cuidando da beleza que lhes é própria. Durante a narrativa que se passa durante o dia de Natal, elas passeiam pelas ruas e aparecem a todo momento de maneira descontraída e ainda mostrando a que vieram. Caso da moça que ao fim do curta convida o funcionário da companhia de energia para dançar e toma a iniciativa de dar-lhe um beijo na

boca. O que mostra que a mulher do século 21 está mais dona de suas ações, ou ao menos de seu corpo.

Quando observamos todos esses apontamentos feitos acima, uma questão nos chama a atenção. Ora, passamos por um espaço temporal de quase meio século. Vimos uma mulher retratada em audiovisual que ocupa dois espaços extremos: o de dona de casa, iluminadora dos sentimentos ternos de um homem, e ainda a mulher objeto, pronta a servir a qualquer interesse masculino, inclusive o de poder e sedução; e a representação da mulher guerreira, batalhadora, companheira e, inclusive, chefe de família. No entanto, em ambas as representações, o lugar de cena da mulher é em plano secundário. Os dramas que mais chamam a atenção, são os masculinos. O que nos leva a pensar o que realmente mudou em relação ao papel da mulher em sociedade, no século XXI. Mas este é um retrato do cinema, e o nosso foco é mostrar que há um retrato, e não discutir uma ação de gênero.

2. O trabalho

Todos os curtas tratam das questões de sobrevivência dos personagens diante das situações mais adversas possíveis. E todos eles abordam direta ou indiretamente a relação de trabalho. Isso não está dito claramente, mas pode-se apreender que a situação da favela surge também em função das relações de emprego ou desemprego do país. Desde a urbanização no Brasil, especialmente na década de 50, temos uma grande migração de nordestinos para o sudeste do país em busca de oportunidades de emprego. Entretanto, as cidades não estavam preparadas para receber tamanho contingente populacional, o que fomentou o surgimento das favelas.

No primeiro curta, *O favelado*, o drama é o aluguel que precisa ser pago, e o personagem não realiza o feito por não conseguir um emprego para sustentar sua família. A falta de emprego aqui culmina na marginalização daquele cidadão, que cede à proposta de participar de um assalto na tentativa de arrumar dinheiro para pagar suas dívidas. Sua ingenuidade diante da malandragem daqueles que se apresentam como amigos é evidente. Ele deixa-se seduzir, embora apresente medo. Fica claro que a “sociedade é quem faz o ladrão”, pois João é levado àquilo pela falta de oportunidades, ainda que tenha corrido atrás delas.



Figura 16: João pede emprego a um conhecido.

Em *Zé da Cachorra* o tema do trabalho está proposto entremeio à narrativa. Aqui, as famílias do morro são postas como gente trabalhadora, e que moram ali como meio de sobreviver às condições de vida que lhes é possível. Nos momentos em que estão organizando-se para falar com o grileiro, uma cena mostra moradores capinando. Aqui temos um momento onde o personagem Raimundo, que ocupa o barraco do grileiro, é convidado a integrar a comitiva que vai negociar sua permanência no morro, entretanto o morador se esconde no trabalho para não enfrentar a luta por seus interesses. O que de certo modo evidencia a passividade do povo brasileiro posto diante de situações em que teria a oportunidade de reivindicar direitos.



Figura 17: Cena de homens capinando um terreno em *Zé da Cachorra*.

No episódio seguinte, a discussão passa a ser em torno do Carnaval e aqui vemos aparecer também as lutas sindicais, em voga no período de produção do filme. *Escola de samba , alegria de viver* relata o trabalho que gira em torno da produção dos desfiles carnavalescos. Neste trabalho, toda a comunidade está envolvida e deposita suas expectativas nisso. Todos, exceto Dalva, esposa do diretor da escola, que é empregada da indústria e se vê envolta em manifestações do sindicato em busca de melhores condições de trabalho. Dalva confecciona inclusive faixas para as manifestações. Na cena abaixo, ela está debruçada sobre uma de suas faixas enquanto discute com o marido em função de suas prioridades e acabam terminando o relacionamento por divergirem nelas. Enquanto ela foca no trabalho tradicional e nas lutas para que suas condições melhorem, ele está focado na escola de samba e naquilo que move o morro.



Figura 18: Dalva, ajeitando uma faixa de seu sindicato enquanto discute com o companheiro.

O próximo episódio talvez seja o que mais mexe com a emoção. O trabalho aqui vem já na fase da infância. Em *Couro de Gato* são as crianças que descem o morro em busca da sobrevivência, do ganha pão. O filme abre com um garoto carregando latas d'água para ajudar nos serviços de casa. Em seguida temos um menino vendendo jornais e outro engraxando sapatos.

Como o tema do curta leva à tarefa de capturar gatos, as crianças, mais ágeis, são designadas à ela. A primeira cena que choca é a da mãe arrumando a camisa do filho antes que este saia de casa para engraxar sapatos e capturar bichanos. A impressão é a de uma esposa ajeitando o companheiro para sair em sua jornada de trabalho. Essa perspectiva inicial já é impactante por mostrar as dificuldades em que os moradores da favela se encontram, já em 1962. Além da questão do trabalho, mais adiante, falaremos da criança nesse cenário hostil.



Figura 19: Mãe ajustando a camisa do filho antes que este saia para trabalhar de engraxate. Curta *Couro de Gato*.

Em *Pedreira de São Diogo* o trabalho é o que adiciona mais drama à vida dos favelados, posto que além das condições insalubres e falta de infraestrutura, a ação de sobrevivência vem dos próprios trabalhadores que mobilizam-se para evitar o desabamento do morro onde centenas de famílias tem seus barracos construídos.

No segundo filme, de 2010, o tema do trabalho começa a ser explorado com a saga de Maico, aprovado no vestibular. Maico é um batalhador que acorda cedo e vai para a padaria onde trabalha. Apesar de seus esforços, o trabalho não consegue proporcionar a ele a tranquilidade de pagar as despesas diárias e ainda custear os estudos. E mais uma vez a premissa de que a sociedade cria seus marginais é evocada. Maico se vê tentado a ceder às pressões dos colegas de comercializar drogas para ganhar dinheiro e cobrir os gastos com seus estudos, o que não termina tão bem.



Figura 20: Maico trabalha na padaria em Fonte de Renda.

No segundo episódio, *Arroz com feijão*, o trabalho é a solução encontrada pelo menino Wesley para conseguir custear o presente do pai. Como criança, claro que não consegue nada além de trabalhos informais, como vigiar carro e limpar as fezes de um animal. No caso dele, o trabalho não chega a ser uma questão de sobrevivência, mas é um meio para conseguir agradar o pai. E mais uma vez temos o meio pressionando à marginalidade. Premissa que vem desde o filme de 1962.



Figura 21: Ofício que remunera os meninos em *Arroz com Feijão*.

No curta *O Violino*, o trabalho é o que leva Ademir ao clímax da execução de seus amigos. Sendo um policial, diante da ameaça dos bandidos em torturar seus amigos de infância até a morte, seu impulso é executar sumariamente ambos, evitando assim o sofrimento. Um dilema ao qual só foi possível ao personagem pelo trabalho que exercia. A imagem abaixo evidencia o semblante de sofrimento da personagem.



Figura 22: Cena de Ademir exercendo o trabalho de polícia ao lado dos bandidos, em *O Violino*.

3. A criança

Outro tema recorrente e comum aos curtas é a criança. A imagem desse ser é sempre muito associada à pureza e à ingenuidade. Nesses dois filmes, várias são as perspectivas encaradas e passíveis de serem interpretadas.

Em *Couro De Gato*, a cena de abertura mostra uma criança com uma lata d'água à cabeça e, em segundo plano, imagem da favela seguida por prédios da alta sociedade carioca. Um contraste de realidades. Tudo isso seguido por imagens de crianças trabalhando.

A narrativa segue contextualizando o período de carnaval, no qual o couro do gato é usado para confecção de tambores. Mas não podemos deixar de notar que a cidade que está ao fundo desta cena é a que diariamente é construída por aqueles que se encontram nos morros. A mão de obra da cidade vem da periferia e aqui, no Rio de Janeiro, a periferia está ao lado, até mesmo permeando os bairros burgueses. A alta sociedade carioca busca no morro os seus empregados. E isso não mudou desde então.

Ainda hoje, no século XXI, as favelas cariocas ocupam os morros ao lado dos prédios luxuosos e os moradores dessas comunidades descem a ladeira para trabalhar nos mesmos. O contraste que existe não é apenas moral, mas social. A mão de obra explorada neste curta não é simplesmente a de classes miseráveis, mas a dos filhos desta classe. Ainda que não estejam dentro das casas, dos prédios chiques, essas crianças laboram pela sobrevivência própria e de suas famílias. E ainda assim, a sociedade os ignora quando tem fome ou até mesmo quando oferecem o seu trabalho informal.

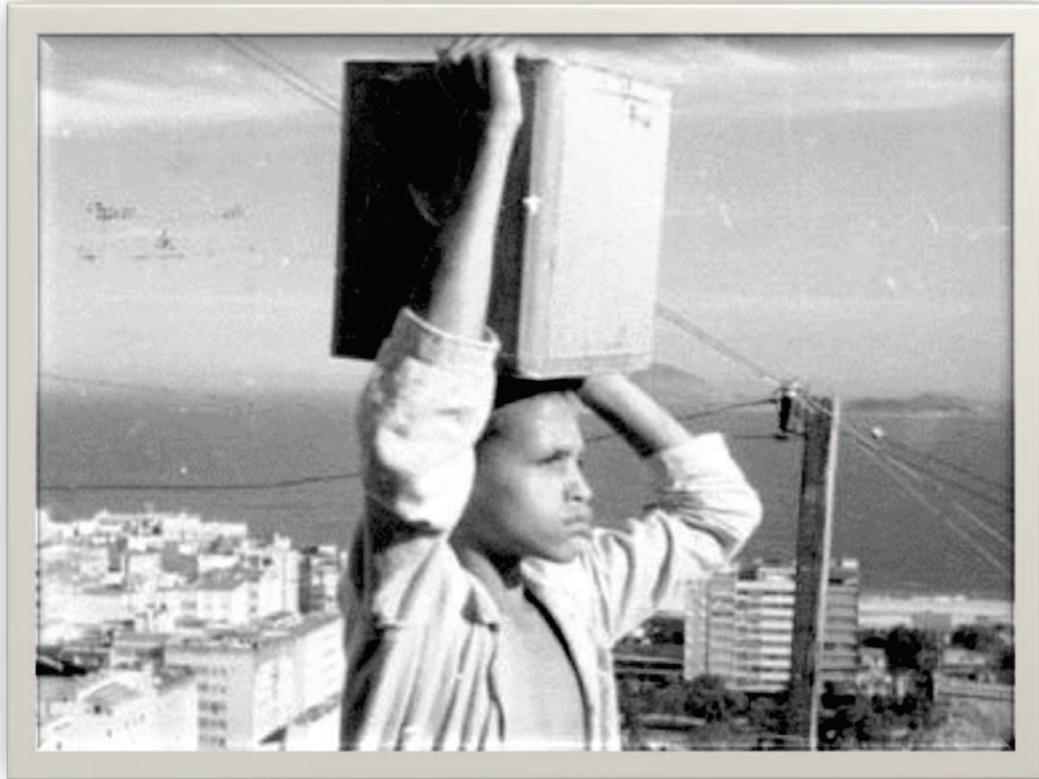


Figura 23: Cena dos primeiros minutos de *Couro de Gato*. Aqui, o menino carrega a lata cheia de água na cabeça, ao fundo, a Cidade Maravilhosa.

Noutra cena, a seguir, um close no olhar do gato à comida dos fregueses de um restaurante se assemelha ao de crianças da favela que veem no animal, a oportunidade de conseguir comida. Como seriam tratadas essas crianças se agissem tais quais os gatos? Com a mesma benevolência? Esse parece um questionamento instigado. Outra cena que se segue é a de todas as crianças roubando gatos e voltando para o morro, onde os mesmos bichos terão o couro utilizado na confecção dos instrumentos carnavalescos, ocasionando uma temporária sobrevivência dos infantes.

A incrível cena que foca a escada pela qual as crianças sobem ao morro nos dá a sensação de que ali é terra sem lei. Entretanto, em todos os episódios, podemos ver uma organização que movimenta a rotina das favelas, ainda que a lei válida naquele terreno não seja somente a lei constitucional. Os morros tem lei própria e organização própria, basta ver que ao subir a ladeira, as crianças diminuem o ritmo pois sentem-se seguras e caminhando em terra

própria, onde são conhecedoras daquilo que podem ou não fazer. Ali, a lei é a da sobrevivência.



Figura 24: Crianças em fuga subindo as escadas para o morro ao serem perseguidas pelos donos dos gatos.

Adiante, a cena da criança solitária com o gato angorá, olhar assustado mas já com a atitude de quem sabe que ali esta segura, remontando o estereótipo da favela como lugar à margem, sem lei , onde ‘pessoas de bem’ não se atrevem a subir, pois sequer a polícia teve a audácia de se aventurar por ali. Entretanto, a reação do menino com o gato, de deitar-se e relaxar depois dos momentos de tensão, reforça o argumento de que ali, no seu terreno, ele sabe que está seguro, porque há ali uma ordem.



Figura 25: Menino brinca com o Angorá, em *Couro de Gato*.



Figura 26: Criança triste ao ter que entregar o gato aos fazedores de tamborins, em *Couro de Gato*.

Aos 51'15" do filme, há uma cena da criança entregando o bicho aos fazedores de tamborins e em seguida indo embora, chorando por ter sido "obrigada" a entregar o animal, pelo qual se afeiçoara, em busca de dinheiro para sua sobrevivência. Nos recortes seguintes, como no da figura com o

menino e a lata d'água na cabeça, ao fundo, prédios e a praia evidenciam a desigualdade social que parece ser forçada num ciclo que não poupa sequer as crianças.

O fato de serem crianças a interpretar já nos chama a atenção para narrativa fílmica. A criança carrega consigo a pureza, a ingenuidade que, neste episódio parece representar o próprio povo brasileiro: submisso a um ciclo interminável de miséria e pobreza que não poupa sequer os pequenos. Podemos ver também como uma alegoria de um futuro sem esperança.

Ainda sobre essa temática, se observarmos os cartazes dos dois filmes, veremos crianças nos dois. Isto porque a pureza e a fragilidade da criança pode estar diretamente associada à fragilidade das classes que são menos favorecidas. Uma alegoria que propõe que, tal qual a criança, acredita-se que a população pobre viva numa alienação que um dia irá ser quebrada, ser desvelada. A visão da criança sobre a vida chega a ser fantasiosa, ela acredita naquilo que lhe contam, ela cria expectativas fora de sua realidade. Isso se encontra também no povo, que almeja dias melhores e acredita nas promessas políticas de que sua realidade irá melhorar.

Além disso, a imagem da criança se associa também à ideia de futuro, de esperança de um futuro melhor, de possibilidades a serem construídas. Isso é intencional, não está dito, mas a escolha dessas imagens não é desproposita. Ela compõe a trama e interpela até mesmo aqueles que ainda não assistiram ao filme. Esse é o objetivo de um pôster de filme, interpelar, despertar a curiosidade daqueles que ainda não o assistiram.

No segundo filme há outra perspectiva com outros realizadores. Trata-se da visão da favela vinda dela mesma. Apesar de mais atual, o objeto do discurso não se altera, no que se refere ao sentido de ser uma tentativa de representação deste *locus* social. Entretanto, o ponto de vista é outro. Aqui os próprios moradores querem se representar e muitas vezes ir contra os discursos que circulam a respeito desta realidade na sociedade brasileira. Daí, em cada curta termos uma certa moral que circunda cada episódio.

No caso da criança, temos o segundo episódio “Arroz com feijão” que conta a história de um menino que deseja dar ao pai, no dia de seu aniversário, a chance de comer um frango, visto que sua condição financeira não lhes permite comer carne diariamente. Munido desse desejo de presentear o pai, o

garoto junto com seu fiel amigo, tenta trabalhar para ganhar dinheiro e comprar a ave, mas a injustiça perambula nas ruas também. Enquanto o desejo de ganhar dinheiro honestamente incentiva os garotos a trabalhar, outros juvenzinhos da mesma idade, mas de classe social abastada acabam por lhes roubar. O que caracteriza uma surpresa, até mesmo inversão daquilo que se espera.

Sem dinheiro, o menino apela para a única solução que lhe vem a cabeça: roubar o frango do moço da venda. Feita a proeza, que não foi tão difícil visto que o dono da venda vivia bêbado, o garoto segue para casa com o frango e presenteia ao pai. O episódio termina com a lição de moral na qual a criança se arrepende e, novamente consegue dinheiro, trabalhando, e paga o frango na venda.



Figura 27: Momento em que Wesley rouba o frango na venda. Episódio *Arroz com feijão*.

Tal qual o primeiro filme, o foco é a criança e sua vida cotidiana, mas em termos, categorias diferentes. O segundo filme trata a infância de uma maneira mais descontraída, talvez porque a própria consciência de infância já tenha se transformado ao longo dos anos. No primeiro filme, o ato de roubar se associa ao ato de sobreviver, em 2010 o ato é claramente mostrado como errôneo, mas levado mais em tom de brincadeira, sem grandes consequências. Ambos

mexem com uma carga emocional, típica de qualquer tratamento dado à criança, pois tais personagens carregam consigo a capacidade de comover. Mas o interessante é que a motivação não foi a mesma. Um roubou para comer, o outro para presentear o pai numa data especial. Se um está mais errado que o outro, não podemos avaliar, pois isso seria incorrer num erro de juízo moral. Mas a inocência da criança traz comoção e reforça a questão da vitimização.

No primeiro filme, a criança é vítima porque a sociedade prefere alimentar gatos a crianças em situação de miséria, e apesar da vitimização, essas se tornam agentes ao irem atrás dos animais, que deveriam ser seus bichos de estimação, para que destes lhe sobrevenha o alimento. No segundo filme, o desejo de presentear o pai com algo especial, se torna o movimentador das ações da criança, que até tenta ganhar honestamente o dinheiro, mas novamente se vê vítima da desonestidade da sociedade, sendo roubado por meninos de uma escola de classe média .

Então qual seria a moral daqueles que não moram lá em cima, no morro? Porque tratar como superiores àqueles que , ainda não precisando, são capazes de roubar de quem tem pouco ou nada pelo simples prazer? Depois do acontecido, ao findar o dia, os meninos não veem outra possibilidade a não ser roubar o frango na venda.

A lição de moral, que não está explícita no primeiro filme, e nem parece ser a intenção, se mostra no segundo quando o menino ouve os pais conversando sobre a alegria de ver o filho se esforçando para ganhar dinheiro “honestamente” para presentear o pai, a partir daí ele decide novamente trabalhar para conseguir o dinheiro e devolver o frango surrupiado à venda.

De fato, podemos observar que ambas as representações dialogam no que tange a algumas categorias, como a criança, a sobrevivência, a mulher o trabalho, dentre outros. Além disso, seus discursos se entrecruzam ainda que em momentos historicamente distantes, e são manipulados por seus realizadores. O primeiro tentando uma representação com fins políticos e ideológicos e o segundo uma tentativa de construir uma imagem de si mesmo que se adéque à realidade, mas que ao mesmo tempo, se distancie da que foi veiculada no primeiro momento e ainda, que esteja presente no imaginário da sociedade atual.

A ideia de mostrar-se como indivíduos, e não são simplesmente vítimas, como seres humanos passíveis das mesmas emoções, das mesmas reações diante da vida é a premissa do segundo filme. A linguagem cinematográfica evoluiu, o momento histórico é outro, mas a matéria prima ainda é a vida humana, com todas as suas experiências, com todos os seus dilemas, com toda a sua riqueza.

4. A violência

Sem dúvida o contexto de produção de cada filme é separado por uma espécie de abismo temporal, que traz consigo mudanças de comportamento, de perfis dos próprios moradores da favela, de liberdade de expressão, liberdade política e tantos outros conceitos que podem ser discutidos. Mas o fato é que ambos descrevem um local que, como as ideias que se transformam, como o tempo que modifica a própria fisionomia e memória das pessoas, esse *locus* também foi alterado, cresceu demograficamente, espacialmente.

O perfil dos habitantes da favela hoje é completamente diferente do retratado no filme de 1962. A violência que aparece no primeiro filme é brutal, mas não nos parece tão mortal como a que aparece em 2010. No primeiro filme a violência está na cobrança do aluguel, na grilagem, na crueldade da própria vida, em disputas pessoais, mas não se toca na questão do tráfico, que simplesmente já está subentendida no “Agora por nós mesmos”.

No curta “Violino”, o tráfico é violentamente retrato daquilo que destrói sem piedade as relações humanas. Três jovens que na infância era amigos inseparáveis tomaram rumos completamente diferentes e terminam com o trágico e chocante fim onde dois deles são executados pelo terceiro. Isso tudo num sistema político onde polícia e bandidos se misturam entre situações de risco, comuns às estruturas dos morros. Os dilemas humanos são quase sempre os mesmos, mas as situações em que esses dilemas estão postos se transformam e o historiador precisa estar sensível a isso, a essas implicações culturais.

Ao historiador cabe observar a presença da violência, por exemplo, mas também ser sensível ao fato de que elas ocorrem de modos diferentes, por razões que se diferem ao longo do curso da história, não somente no que se vê nesses dois filmes, mas naquilo que está exposto diariamente nos jornais, na própria realidade vivenciada. O crescimento dos índices de violência na atualidade chega a ser assombroso nas áreas onde se situam as favelas, ou comunidades como preferir denominar. Mas o que alimenta, o que movimenta essa violência está enraizado nos problemas sociais e econômicos que são causados pelo tráfico de drogas no Brasil de agora. Ainda que esse esquema de drogas já existisse na década de 60, sua amplitude se modificou tomando outras proporções.

O período do primeiro filme apresenta uma violência que se depara com a ideia de que pessoas que moram na favela, seriam pessoas mais ignorantes, vítimas de uma sociedade que não lhes dá oportunidades de emprego, moradia e infraestrutura.

Além disso, a violência veio daqueles que estavam fora da favela. Diante deste cenário, a marginalização é um indicativo de caminho para os que, como João de "O favelado", não conseguem se ajeitar por caminhos lícitos. Note-se que a cena de 3'16 mostra os cobradores adentrando ao barraco de João chutando a porta e depois de o intimidarem, seguram-no e o agridem. Essa é, culturalmente, uma forma de se cobrar dívidas naquele período, ameaçando a integridade física do devedor. E por um ato de violência inicial, depois de insistir na procura por um emprego, temporário que fosse, o protagonista cede por participar de um assalto, pelo qual é perseguido e espancado pela própria população (ver de 19'11 a 20'40"). O espancamento de João somente cessa com a chegada da polícia, que o prende, na cena de encerramento do curta.

Mas 49 anos depois, a violência no morro, representada nas telas do cinema, já não é mais fruto de uma simples cobrança de aluguel ou reação de uma população que busca punir àqueles que não agem de acordo com a lei. Em 2010, o filme Cinco Vezes favela estampa nas telas a violência que vem de dentro da própria comunidade. E não apenas isso. Uma violência que está fruída entre bandidos e policiais. Depois que Jota comanda um roubo de armas no quartel da polícia, seu amigo Ademir, soldado da Polícia Militar, é obrigado

a recuperar as armas. Para tanto, sobe o morro e busca auxílio de um dos traficantes da região (Ver 43'16 a 45'10").

Diante deste acordo entre traficantes e policiais, juntos sobem o morro em busca de Jota. Quando o personagem é encontrado, sua execução é fatal e desumana. O próprio Ademir, amigo de infância, toma a arma dos traficantes e atira ele mesmo em Jota e Marcinha. A cena deixa transparecer que o policial quis evitar sofrimento àqueles que tanto queria bem, mas que pela fatalidade da vida, encontravam-se do outro lado.

CAPÍTULO III

Análise dos filmes

A ideia do cinema que lida com o social é a de provocar e deve ser tratado como instrumento político. Ora, o povo, o popular está em foco e não a realidade estrangeira dos filmes importados, o que fica evidente com os cinco curtas dos filmes que acabamos de tratar. Fazer cinema, sob esta proposta, é uma ação política.

Os diretores intencionavam denunciar a realidade brasileira através da representação da favela. Até que ponto isso é pura ideologia e de que forma se caracterizam os personagens? Os personagens são estereótipos de vítimas, tal qual o povo brasileiro que é visto por seus governantes como massa de manobra, como números de votos e não como seres humanos que possuem necessidades básicas para as quais foram eleitos para proporcioná-las.

Ora, o Cinema Novo possuía a intenção de iniciar uma nova fase no cinema brasileiro que lhe conferisse uma característica nacional e que, seguindo modelos europeus, fosse também parte de uma construção de identidade. Neste período, mais de 40 títulos foram lançados no mercado cinematográfico brasileiro. Basta lembrar *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, *Barravento*, do aclamado diretor Glauber Rocha e tantos outros filmes.

Ainda assim, havia grupos dentro desse movimento que se diferenciavam pela maneira como conduziam essa construção de identidade nacional nas telas do cinema, como por exemplo, o CPC, ao qual já mencionamos, cuja linguagem do cinema produzido se aproximava mais do consumível pelo popular, talvez por isso não haja tantas falas no filme de 1962, deixando assim as atitudes se tornarem algo mais universal, mais passível de identificação e de reflexão da realidade ali representada.

Sobre isso, Roberto Abdala Junior (2008) ressalta que:

Não podemos nos esquecer de que a intenção dos realizadores é, exatamente, a de conceber um simulacro tão fiel ao real que o processo de representação seja imperceptível ao espectador, assegurando de um lado, a fruição do filme, e de outro, evitando o distanciamento objetivo da assistência.

Indiscutivelmente, os realizadores dos filmes da década de 60, buscavam algo que dessa conta de expressar um pouco da realidade brasileira. A ideia de filmar numa favela, por exemplo, demonstra claramente a intenção de aproximar o filme da realidade, representar o que vivenciava o povo brasileiro daquele período no constante às suas ansiedades. No caso de um filme, realizado no Rio de Janeiro, filmado em grande parte na favela carioca, seria incoerência não mostrar a importância do Carnaval, que desde então movia a população daquela cidade. Isso traz um reconhecimento ao público e uma aproximação aos populares que poderiam identificar-se nas cenas e nos personagens desenhados ali.

Retomando o trabalho do filósofo Bakhtin, temos a ideia de que todo discurso se constrói pelo contexto. Pensando no outro pra quem se fala é que o discurso é elaborado, e só assim confere sentido. Isto quer dizer que ao selecionar as cenas, ao elaborar a narrativa audiovisual, o diretor se mune de todos os seus conhecimentos prévios para tentar dialogar com aqueles a quem ele deseja que recebam a mensagem do filme.

Em *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* o ângulo muda. Por sua natureza diretiva, os realizadores veem a favela com outro olhar, o de quem está lá dentro. Assim, o foco cinematográfico irá se pautar naquilo que desejam mostrar de si mesmos. Ao contrário do primeiro filme, eles buscam configurar uma identidade contrária a estereotipada inicialmente.

A ideia de alteridade, para Bakhtin é a de que o eu se constrói pelo outro. Assim, ao se verem definidos pelo outro, eles próprios (enquanto moradores da favela) se identificam e buscam um equilíbrio imagético/discursivo que melhor os defina. “O eu não está ‘lacrado’: ele é capaz de atravessar a fronteira e de imaginar o outro como sujeito e ver a si mesmo como objeto”, diz Bakhtin, em citação de STAM (1992, p. 18).

Segundo o autor russo “cada signo ideológico, não só é um reflexo, uma sombra, da realidade como também é ele próprio, um segmento material dessa realidade” (BAKHTIN,2006, pg 33).Ora, um filme também se caracteriza como um signo ideológico e por isso torna-se também um segmento da realidade.

Assim, vemos que em *Cinco Vezes Favela, agora por nós mesmos* a tentativa é realmente a de emissão de um discurso construtivo, tal qual o primeiro filme, mas aqui, o emissor é diferente, os realizadores fazem parte daquela realidade social e seu discurso, seu lugar de discurso, pesa na construção do signo “favela”, na construção da identidade própria e na do reconhecimento daqueles que irão consumir o filme e verem-se representados ali.

Sobre isso, evoco a fala de Rösen², citada por ABDALA (2012) ao discutir o papel das práticas culturais na teleficção:

Não há cultura humana sem um elemento constitutivo de memória comum. Ao relembrar, interpretar e representar o passado, as pessoas compreendem sua vida cotidiana e desenvolvem uma perspectiva futura delas próprias e de seu mundo. História, nesse sentido fundamental e antropológicamente universal, é uma reminiscência interpretativa do passado de uma cultura, que serve como um meio de orientar o grupo no presente.

A linguagem utilizada em ambos os filmes também transparece um campo de batalha social. Cada filme com seu discurso político se constitui numa fonte de representação acerca da favela. Isto implica dizer que “a mesma palavra, sendo pronunciada por um camponês, um operário, um intelectual ou um empresário, não é exatamente a mesma palavra.” (STAM, 1992, pg 31). O que vem a ser também um campo de debates visto que “se acho um filme interessante, esqueço tudo sobre o primeiro, o novo filme me prende totalmente a atenção” (CARRIÈRE, 2006, pg 27).

No primeiro filme, a batalha social é traçada na medida em que estudantes elitizados discursam, demonstram uma favela de um povo batalhador, sobrevivente, guerreiro e que precisava acordar e perceber que juntos, poderiam manifestar-se, agir para mudar sua condição. No segundo,

² Rösen , em sua obra, discute como o caráter histórico da narrativa historiográfica está em como o passado é interpretado e em como isso possui uma função no universo cultural contemporâneo. Para ele, ao trazer o passado para o presente, a narrativa constitui sentido à experiência de tempo, constituindo também um sentido histórico.

esse mesmo povo se demonstra, são eles próprios mostrando como querem ser vistos ou como se veem. Eis aí uma questão de intencionalidade tremenda.

Os filmes nos levam a pensar sobre como aquele grupo de estudantes, organizados num movimento estudantil, político, fundadores de movimentos culturais, como o CPC, ativos politicamente quer causar um impacto naqueles populares de que estes devem e podem revolucionar sua condição de vida através de ações políticas. E como outro grupo, cinquenta anos depois, aprende a lidar com técnicas cinematográficas, participam de um projeto no morro, um projeto criado para eles, e desse projeto criam filmes que vão para o cinema mostrar o que tem na favela.

Dentro de uma perspectiva técnica, interessante observarmos a questão do avanço tecnológico. Por uma maior variedade de recursos, como por exemplo o uso da câmera grua para gravar cenas em movimentos rápidos, como na abertura do primeiro episódio do filme de 2010, onde é claro como a movimentação e a possibilidade de cenas se amplia na modernidade.³

Segundo Koselleck, na obra seminal *Futuro Passado*, o passado chega até nós, no presente, em ruínas. Não está completo. Ainda que o filme tente nos mostrar com fidelidade uma realidade social de sua época de produção, o contexto, neste caso de quase meio século depois, já “atualizou” a ideia de favela, chegando a mudar o termo para “comunidade”.

A visão de quem assistirá ao filme de 1962 não será a mesma de quem viveu o período e nem tão pouco a deste mesmo, pois as informações, os discursos de construção deste lugar se modificaram e se entremearam com os anos. Assim, alguém que assista ao filme em 2012, por exemplo, poderá vislumbrar apenas ruínas, no sentido ideológico, daquilo que está posto na tela, visto que não está exatamente vivendo aquele momento, mas observando uma representação, uma tentativa de reconstrução. O que se vê na tela, assim como o que se lê nos livros, é apenas uma construção, uma tentativa de representação da história, daquilo que chamamos real.

Essa tentativa de reconstrução da realidade em imagem cinematográfica é distinta em ambos os filmes, tanto do ponto de vista do

³ Na cena (de 1'55 a 2'50), o protagonista abre o jornal, percebe seu nome na lista de aprovados do vestibular e sai correndo para contar a novidade. Toda essa movimentação é acompanhada pela câmera.

discurso, que parte de lugares de enunciação diferentes, quanto da linguagem, que passa pelo avanço da técnica e tende a se mostrar mais clara, mais nítida no filme de 2010 por dispor de melhores recursos de filmagem e por estarem num momento em que essa realidade é discutida de outra forma e encarada com uma outra atitude política e social o que ocasiona uma compreensão que não aquela da primeira representação.

Sem dúvida o contexto de produção de cada filme é separado por uma espécie de abismo temporal, que traz consigo mudanças de comportamento, de perfis dos próprios moradores da favela, de liberdade de expressão, liberdade política e tantos outros conceitos que podem ser discutidos. Mas o fato é que ambos descrevem um local que, como as ideias que se transformam, como o tempo que modifica a própria fisionomia e memória das pessoas, esse *locus* também foi alterado, cresceu demograficamente, espacialmente.

Na imagem em que as crianças sobem as escadas que dão acesso ao morro, no episódio *Couro de Gato*, temos um grande espaço da rua até os primeiros barracos. Hoje, ao passearmos pelas ruas do Rio de Janeiro e passarmos por qualquer favela, esses espaços não existem mais, estão completamente tomados por construções.

O perfil de seus habitantes hoje é completamente diferente do retratado no filme de 1962. A violência que aparece no primeiro filme, por exemplo, é brutal, mas não nos parece tão mortal como a que aparece em 2010. No primeiro filme a violência está na cobrança do aluguel, na grilagem, na crueldade da própria vida, em disputas pessoais, mas não se toca na questão do tráfico, que simplesmente já está subentendida no “Agora por nós mesmos”. Os dilemas humanos são quase sempre os mesmos, mas as situações em que esses dilemas estão postos se transformam e o historiador precisa estar sensível a isso, a essas subjetividades.

Ao historiador cabe observar a presença da violência, por exemplo, mas também ser sensível ao fato de que elas ocorrem de modos diferentes, por razões que se diferem no curso da história, não somente no que se vê nesses dois filmes, mas naquilo que está exposto diariamente nos jornais, na própria realidade vivenciada. O crescimento dos índices de violência na atualidade chega a ser assombroso, nas áreas onde se situam as favelas, ou

comunidades como preferir denominar. Mas o que alimenta, o que movimenta essa violência está enraizado nos problemas sociais e econômicos que não são causados pelo tráfico de drogas no Brasil de agora. Ainda que esse esquema de drogas já existisse na década de 60, sua amplitude se modificou tomando outras proporções. Talvez porque políticas públicas eficientes não tenham sido criadas.

De todas as análises aqui realizadas, o que fica evidente é que um discurso foi emitido, por um veículo cinematográfico, em dois momentos distintos da história brasileira e eles estão embrenhados da historicidade representada. O primeiro deles aconteceu em 1962, o segundo no ano de 2010. O que tínhamos em mente era investigar se esses dois discursos dialogavam ou não entre si, constituindo interdiscursos.

Certamente existe um diálogo entre eles. No filme de 1962, o discurso parte do lugar de jovens ativistas, estudantes universitários que produzem, realizam um filme. Nesse filme, a ideia que é transmitida é a de que existe uma realidade social que precisa ser observada pelos governantes e pela sociedade brasileira. Uma situação que crescia e que era um problema social, já naquela época. Ainda assim, mostraram no filme questões que identificavam comportamentos da população brasileira, dramas da condição humana. Os realizadores deste filme também chamaram a atenção para a mobilidade que faz a força. Tentaram mostrar que juntos os moradores tem poder, mas que não se mobilizam, não se reúnem para reivindicá-los. Abordaram temas como a exploração do trabalho infantil, sem deixar de lado que aquela é uma realidade da sociedade brasileira, e a condição humana de que toda criança, ainda que trabalhe, tem seu lado ingênuo, quer brincar, ter animais, dentre outras coisas típicas da idade. Além disso, trataram do problema do desemprego pincelando o quanto isso afeta a organização social. Todos esses foram temas que nos mostram a mentalidade desse grupo de diretores diante da realidade política do país.

Noutro momento, temos um filme realizado numa época de efervescência do cinema mundial e brasileiro. Políticas de incentivo e até mesmo um órgão que apoie a produção cinematográfica nacional. Técnicas de filmagem expandidas, avançadas e projetos sociais dentro da própria favela. O

lugar de discurso está ali dentro, imbricado com as vivências e talvez por isso o foco seja mais cotidiano, ainda que aborde temas universais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que, de fato, os filmes dialogam entre si, principalmente através das categorias abordadas. Podem existir outras, mas às que nos atemos, é possível ver claramente o diálogo. Entretanto, adaptando a citação de ROBERT STAN (1992) no tópico Discurso e Intencionalidades, a mesma favela dita por estudantes na década de 60, não é a mesma favela dita por jovens moradores da favela em 2010.

Realizar esta pesquisa possibilitou a compreensão de que os filmes, enquanto documentos audiovisuais, podem demonstrar elementos que vão além daquilo que se documenta oficialmente. Demonstra que, socialmente e culturalmente, a sociedade possui meios de interpretar sua própria história e que deseja fazer parte dela ao elaborar sobre aquilo que vê, sendo assim um interlocutor, e ainda fazer uma elaboração daquilo que vive.

Isso nos remete às ideias que apresentamos de Rüsen, ao dizer que a cultura humana se constitui de memória comum e que representando o passado, e até mesmo o passado recente, as pessoas conseguem realizar-se no sentido de compreender-se enquanto indivíduos atuantes em seu próprio mundo.

Talvez seja esse o papel fundamental da arte cinematográfica. Permitir, através da representação, como vimos nos dois filmes analisados, que haja mais instrumentos que possibilitem a sociedade uma compreensão mais abrangente de si própria. Como já invocada a fala de Koselleck neste trabalho, o passado chega até nós em ruínas, e a representação audiovisual, permite-nos observar sobre vários ângulos essas ruínas sobre a favela. E o que foi mais rico, em dois momentos distintos.

Também percebemos que cada um dos filmes traz consigo uma tentativa de dizer de dois mundos diferentes, um daqueles que enxergam uma favela, do lado de fora dela. Outro daqueles que dizem de sim para os outros, pois a favela é o seu ambiente de vida.

Posto isto, podemos retomar, por fim, a ideia de alteridade discursiva apresentada por Bakthin, reafirmando a ideia de que “o eu se constrói pelo outro...”. Temos dois filmes, compostos por “10 favelas” ditas por agentes discursivos distintos. Essa pluralidade de vozes documenta uma cultura e uma história: a do povo brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABDALA, R, J. *Cinema e história: elementos para um diálogo*.In: Revista O olho da história. N10.Abril de 2008. Disponível em <http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-cinema-historia-dialogo-roberto-abdala.pdf>

_____. *O cinema: outra forma de “ver” a história*. In: Revista Iberoamericana de Educación.(ISSN:1681-5653).

_____. *Brasil anos 1990: teleficação e ditadura — entre memórias e história*. In: Topoi, v. 13, n. 25, jul./dez. 2012, p. 94-111. (ISSN 2237-101X)

AUMONT, J. *A análise do filme*, Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2004.

BAKHTIN, M, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Editora Hucitec; São Paulo, 2006. 12ª edição.

BORGES, M; et al. *Cinco Vezes Favela* .Produção de HIRSZMAN, L ;FARIAS, M; SARACENI, P. C. Rio de Janeiro, Centro Popular de Cultura,Brasil,1962. Disponível em dvd,90 min.

CARNEIRO,M. ; et al. *Cinco Vezes Favela-agora por nós mesmos*. Produção DIEGUES, C. e MAGALHÃES, R. A. Brasil, 2010.

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

FENIX, Revista.Vol.4, Ano IV, nº3, ISSN 1807-6971.Julho/Agosto/Setembro de 2007.

LACAN, J. *O Seminário de Jacques Lacan*. Livro 17 O avesso da psicanálise 1969-1970. [Le Séminaire de Jacques Lacan. Livro 17 L'nvers de la psychanalyse 1969-1970] Ed. Zahar, São Paulo, 1992.

LEITE, S. F. *O cinema manipula a realidade?* .São Paulo: Paulus,2003.

NAPOLITANO, Marcos. Como usar o cinema na sala de aula. Contexto.

NÓVOA, J; FRESSATO S. B; FEIGELSON K. (organizadores). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

_____. *Apologia da relação cinema-história*. In: Olho da História nº1. Disponível em <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/01apolog.html>, em 29/01/2014.

_____.SILVA, M. *Cinema-História e Razão-Poética: O que fazem os profissionais de História com os filmes?* In: Sensibilidades e Sociabilidades: perspectivas de pesquisa. Goiânia: Editora UCG, 2008.

ORIGEM das favelas. Disponível em: <http://soulbrasileiro.com.br/main/rio-de-janeiro/favelas/origens-4/> Acesso em: 11/11/2013 às 8h45.

RODRIGUES, A. Moysés. *Moradia nas cidades brasileiras*. São Paulo; 1988,Contexto.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. Trad. Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, J. Razão histórica. *Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Ed. UNB, 2001.

SILVA M; RAMOS, A. F. (org). *Ver História: o ensino vai aos filmes* - São Paulo: Hucitec, 2011.

STAM, R. B, da teoria literária à cultura de massa. São Paulo;1992, Ed. Ática.

Folha de são Paulo. de 04 de Janeiro de 1964. Disponível em <http://acervo.folha.com.br>. em 03 de outubro de 2011.

Disponível em. www.carlosdiegues.com.br. em 07 de outubro de 2011.