



# O falar de si e o falar do outro

## no cinema brasileiro

### cinco vezes favela e 5x favela agora por nós mesmos

Adriana Kerchner da Silva <sup>1</sup>

#### Resumo:

Neste artigo, é feita uma breve análise de dois filmes brasileiros, *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela – agora por nós mesmos* (2010). Apesar de terem propostas similares – retratar as favelas do Rio de Janeiro e suas problemáticas –, os filmes operam de maneiras muito distintas na forma de representação. A hipótese é a de que isso ocorre porque os filmes têm realizadores de classes sociais diferentes e essa diferença implica em fazerem um filme sobre si ou sobre outros. Em 1962, cinco cineastas de classe média engajados com um projeto político de esquerda; em 2010, cinco diretores do próprio meio social representado no filme. O artigo também levanta alguns pontos da discussão sobre o lugar do intelectual em relação à arte popular e ao povo para quem essa arte se dirige. Para comparação direta, são escolhidos dois episódios, *Pedreira de São Diogo* e *Arroz com feijão*, dos filmes de 1962 e 2010, respectivamente, pois ambos trazem crítica e denúncia social, mas com teores bastante diversos de engajamento e didatismo.

#### Palavras-chave:

cinema brasileiro; *Cinco vezes favela*; *5x favela*; representação.

#### Abstract:

This article presents a brief analysis of two Brazilian movies, *Cinco Vezes Favela* (1962) and *5x favela, agora por nós mesmos* (2010). Even though they both have similar aims, such as portraying the slums of Rio de Janeiro and its problems, the films operate in very distinctive ways on the form of representation. The hypothesis is that because the movies have different directors pertaining to different social classes, each group of directors are either making a movie about themselves or about others. In 1962, five middle class directors were engaged in a left-wing political project; in 2010,

five directors from the slums made a film about their own social environment. In addition, this article discusses the intellectual's role related to popular art and to the people to whom that art is directed. For a direct comparison, two episodes are chosen, *Pedreira de São Diogo and Arroz com Feijão*, from the 1962 and 2010 films respectively, because both contain social denouncement and criticism, but carry very distinct proportions of engagement and didacticism.

### Keywords:

Brazilian cinema; *Cinco Vezes Favela*; *5x Favela*; Representation.

Neste artigo, pretende-se discutir algumas questões referentes à posição do intelectual, principalmente de esquerda, em relação às massas e a maneira de criação de "arte revolucionária" feita no Brasil. Para comparação, foram escolhidos dois filmes, *Cinco vezes favela*, de 1962, e *5x favela – agora por nós mesmos*, visto que as duas obras têm temas em comum, mas abordam-nos de formas distintas. Acredita-se que essas diferenças são causadas, além de por fatores históricos, pela origem que têm os cineastas envolvidos.

Em 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) lançou seu primeiro e único longa-metragem, *Cinco vezes favela*. O filme foi dirigido e roteirizado por cinco grandes nomes do cinema nacional, posteriormente tendo alguns deles participado do Cinema Novo. Esse filme é considerado por Glauber Rocha como um dos precursores do movimento *cinemanovista*, tendo tido forte importância histórica, mais do que estética (ROCHA, 2003). Inserido no forte contexto de arte politicamente engajada da época, *Cinco vezes favela* conta cinco histórias de diferentes problemas enfrentados no dia a dia em favelas, como questões de moradia e de disputa com grileiros. Em 2010, Cacá Diegues, diretor do segmento *Escola de samba, alegria de viver* do filme de 1962, produziu, com Renata de Almeida Magalhães, um projeto similar. Intitulado *5x favela – agora por nós mesmos*, o filme foi totalmente escrito e realizado por jovens moradores da favela. Invertendo o modelo da representatividade, o filme deu voz e meios de produção para os jovens marginalizados, que tiveram a possibilidade de contar suas próprias histórias. Essa mudança nos objetivos e nos emissores do discurso gerou uma interessante relação com o filme de 1962.

Ao longo do ensaio, um breve panorama histórico da arte engajada produzida nos anos 1960 é feito; em seguida, é discutida a problemática do intelectual representar o Outro, recuperando aqui autoras como Spivak e Margery Fee. Para exemplificar a discussão e mostrar dois pontos opostos da representação, são analisados os filmes de 1962 e 2010, destacando as diferenças entre falar do Outro e falar de Si. Por fim, são citados alguns exemplos, na literatura e na música, de diferentes enfoques na representação dos sujeitos socialmente marginalizados.

Na década de 1960, muitos problemas permeavam a arte pretensamente engajada. Dentro do CPC da UNE, havia diversas discussões e dissidências por opiniões opostas sobre como deveria se fazer arte engajada para que ela atingisse parcelas da sociedade não habitualmente acessadas pela produção burguesa ou erudita. Garcia (2004, p. 10) destaca que os dois principais grupos eram liderados por Oduvaldo Vianna Filho e por Carlos Estevam Martins. Entre os dois havia um impasse que segue sendo muito relevante tratando-se de arte engajada: baixar o nível de "refinamento" ou exigência formal/estética da obra de arte é uma tentativa válida de torná-la mais acessível a uma população média ou isso é uma atitude preconceituosa, no sentido de menosprezar a capacidade das massas de apreender arte elevada? Carlos Estevam, segundo Garcia, aproximava-se mais da primeira posição. Em depoimento a Jalusa Barcellos, comentou sobre uma situação em que um grupo com berimbau atraía mais público do que os militantes da UNE:

[...] Falei: "Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui". Estava sofisticado demais, tinham que baixar o nível de sofisticação. Essa foi a grande luta que eu sempre travei lá. Porque eu, como não era artista, via aquilo por outro ângulo. O pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético... (BARCELLOS *apud* GARCIA, 2004, p.136)

Oduvaldo Vianna Filho, por outro lado, assumia uma posição oposta. Para ele, não havia de se "baixar o nível" artístico das obras de arte, diminuindo sua capacidade de apreensão sensível do real, mas sim que seriam "mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade" (GARCIA, 2004, p. 11). Fica evidente a posição de Vianna de fazer arte politicamente engajada com o mesmo refinamento estético de uma obra "descompromissada". Essa problemática não foi solucionada até os tempos atuais, mas têm surgido novos paradigmas de arte engajada, que agora partem dos próprios grupos marginalizados. Essa discussão será feita adiante, quando se tratar do filme de 2010. Por agora, é interessante destacar o quanto, por mais que houvesse dissidências em diversos pontos, uma questão era unânime: o intelectual de esquerda servia como mediador entre as teorias políticas e o povo pouco escolarizado.

Quanto a isso, recuperar Spivak é sempre relevante e pertinente. No seu famoso texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a autora discute criticamente a relação entre os intelectuais ocidentais e os sujeitos subalternos de países colonizados. Já no início do livro, ao comentar o texto *Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*, Spivak critica a posição dos dois de afirmarem que "os intelectuais devem tentar revelar e conhecer o

discurso do Outro da sociedade” (SPIVAK, 2010, p. 22), principalmente por “ignorar sistemáticamente a questão da ideologia e seu próprio envolvimento na história intelectual e econômica” (SPIVAK, 2010, p. 22). Outro ponto de crítica passa pela tentativa de homogeneizarem as diversas individualidades que compõem esse Outro, tratando todas por conceitos-chave gerais, como “trabalhadores”, “povo” e “classe subalterna”. A escritora afirma, em contraponto, que “o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo” (SPIVAK, 2010, p. 57, grifo da autora). Desse modo, fica evidente que a posição tomada pelos intelectuais europeus, na visão de Spivak, é de criar um Outro ideal e generalizado para pensar as questões sociais convenientes, mas sem ver criticamente a posição do intelectual e o quanto esse Outro criado não corresponde à totalidade de sujeitos envolvidos na situação. Além disso, Spivak advogava pela retirada do intelectual do ponto de mediador entre o povo e a arte/política/conhecimento erudito.

É possível deslocar esse pensamento e aplicá-lo ao caso dos intelectuais de esquerda brasileiros. A posição que pareciam tomar era justamente a criticada por Spivak: homogeneizar a classe subalterna, agrupando-os em “trabalhadores” ou “favelados”, e não pensando de forma crítica sobre sua posição em relação às massas. Ademais disso, a arte criada por eles, de forma geral, representava o Outro e seus problemas, mas não havia o interesse de permitir que ele falasse por si próprio.

A preocupação com o refinamento estético, anteriormente comentada, também passava por uma tentativa de recusa da indústria cultural em formação no Brasil à época. Parte do interesse dos membros do CPC era de criar uma arte brasileira, que representasse camadas sociais locais e não somente uma tentativa de reproduzir os sucessos estrangeiros que atingiam o cinema brasileiro. Além de querer atingir a sua camada social, majoritariamente formada por estudantes de classe média, os artistas engajados também buscavam aproximação das camadas populares, com uma pedagogia política, nos termos de Napolitano. O autor ainda afirma:

No primeiro nível de relação com o público, a arte engajada visava a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário, em curso no governo Goulart, conforme a leitura da esquerda. No segundo nível, tratava-se de ampliar a esfera pública da arte engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. A educação política, estética e sentimental de uma elite (o “jovem estudante de esquerda”) e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes. (NAPOLITANO, 2001, p. 4)

Olhando retrospectivamente, sabemos que essa tentativa de uma revolução proletária foi suprimida pela ditadura militar. Esse fato explica muito o motivo pelo qual essa intenção de arte pedagógica foi abandonada e o cinema, especialmente, operou em direção a um fechamento de público e criou um cinema “pleno de referências e de desafios de decodificação e reelaboração receptiva, negação de um cinema de massas, narrativo e segmentado em gêneros” (NAPOLITANO, 2001, p. 12). Glauber Rocha e o Cinema Novo, a partir de *Terra em transe* (1967), demonstram a forte recusa à indústria cultural e à tentativa de fazer arte acessível a todos os públicos. O filme citado, em especial, discute criticamente a posição do intelectual de esquerda em relação às massas e as possibilidades de diálogo que havia entre os dois.

Voltando especificamente a *Cinco vezes favela*, é possível ver que dentro dos segmentos do filme ocorrem diferentes posicionamentos em relação a facilitação da arte ou não. Para exemplificar, o primeiro segmento, *Um favelado*, de Marcos Farias, parece aproximar-se mais da proposta de refinamento, principalmente na medida em que não aponta para uma solução do problema do homem sem moradia. Por outro lado, o episódio *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, traz um discurso da *práxis* revolucionária, da união entre operários e povo, de forma muito didática.

Glauber Rocha, em seu ilustre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, define *Cinco vezes favela* como “um filme de jovens, [...] politicamente agressivo na sua desorganização e oscila entre altos e baixos: apesar de seus defeitos, é um marco” (ROCHA, 2003, p. 139). Glauber destaca a pouca experiência da maioria dos diretores como um dos motivos responsáveis pelos momentos de maior fraqueza estética. Além disso, esse filme é considerado como um dos pontos de referência para a criação do Cinema Novo. Não por acaso, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Marcos Farias foram, posteriormente, membros do movimento *cinemanovista*.

O único longa-metragem lançado pelo CPC da UNE, antes de sua pronta dissolução ao estourar a ditadura militar, é um filme mais reconhecido por sua importância histórica do que por seus méritos estéticos. Para essa análise, foi selecionado um segmento específico do filme, *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman. Ele atuou como roteirista e diretor do episódio, no que Glauber chama de um exemplar trabalho de compreensão da teoria *eisensteniana*, com “pensamento político condensado na *mise-en-scène*” (ROCHA, 2003, p. 140).

O segmento apresenta a história dos moradores do alto de uma pedreira que é ameaçada de desabamento pela forte carga de explosivos (500 quilos) que o encarregado da mineradora queria utilizar. Os operários recusam-se secretamente a causar dano aos moradores e organizam com eles um movimento de resistência. Vendo o povo e os operários unidos, o encarregado desiste de utilizar tamanha carga e o segmento encerra o filme.

Inicialmente, chama a atenção o fato de que as personagens não têm nomes especificados, o que leva a crer que eles são mais tipos sociais do que sujeitos individuados. Temos o Encarregado, os Trabalhadores, os Moradores da Favela, atuando como representantes de diferentes classes e segmentos sociais.

Um dos trabalhadores da pedreira, interpretado por Francisco de Assis, desponta como o intelectual organizador do movimento, de quem advém a ideia de unir operários e favelados para lutar contra a destruição da favela. Apesar de ele ter uma posição central no debate, parece haver uma consciência de classe entre os operários, já que todos concordam em unir-se com os favelados e organizar um levante. Agora, eis o diálogo entre os trabalhadores, denominados aqui como 1, 2, 3 e 4 na falta de termos melhores:

Trabalhador 1 (organizador): Precisamos impedir isso!

Trabalhador 2: Como é que a gente faz?

Trabalhador 3: Temos que parar o trabalho!

Trabalhador 1: Parar não adianta! Se a gente para eles mandam todo mundo embora e vem outros terminar o serviço. Tem muita gente sem trabalho lá em cima.

Trabalhador 4: É... Isso já aconteceu uma porção de vezes. Os trabalhador parava pra não dirrubar os barraco, vinha outros e dirrubava.

Trabalhador 1: É isso mesmo, não podemos parar o trabalho. Temos que arrumar um jeito de impedir essa explosão sem parar o trabalho. Sem dar motivo pra eles despedir a gente. (CINCO VEZES FAVELA, 1962)

Ao mesmo tempo em que o denominado "Trabalhador 1" parece ser o mais consciente da inutilidade de pararem o serviço, uma vez que havia um enorme exército de reserva de mão de obra na própria pedreira, o "Trabalhador 4" também demonstra saber, por experiência, que sempre haverá alguém disposto a fazer o serviço exigido pelo patrão.

A seguir, após alguns momentos de conjecturas, o "Trabalhador 1" tem o que parece ser um momento de epifania sobre a revolução, em que acha a solução para o problema da pedreira.

Trabalhador 1: Os favelado! É o seguinte, ninguém para o trabalho que é pros casca não ver nada. Enquanto isso, alguém sobe lá em cima e avisa os favelado pra vim todos na beira da pedreira. Assim a gente tem uma desculpa para não estourar a dinamite.

Trabalhador 4: Mas quem é que vai subir lá? Ninguém pode sair daqui.

Trabalhador 1: Eu vou tentar. Ninguém para de trabalhar. (CINCO VEZES FAVELA, 1962)

Além de colocar-se como idealizador do levante de operários-favelados, o "Trabalhador 1" também participa da parte operacional de organização, indo falar com os favelados, escalando a pedreira e pedindo a uma moça (interpretada por Glauce Rocha) que espalhasse a notícia e chamasse todos os favelados para a beira da pedreira.

Como destacou Glauber Rocha, Hirszman conseguiu muito bem condensar o pensamento político na *mise-en-scène* do segmento. É bastante claro o caráter fortemente didático do episódio, quase que explicando como organizar e executar um levante revolucionário que una diferentes setores sociais. Dentro do contexto de arte engajada já mencionado, esse segmento aproxima-se da proposta defendida por Carlos Estevam Martins. Não que tecnicamente o episódio seja fraco ou seja propositalmente rebaixado esteticamente para ser mais "acessível", mas porque mostra claramente uma *práxis* revolucionária, que poderia inspirar algum membro do povo a agir igual. Aparece aqui esse caráter didático e pedagógico que a arte engajada pode ter, sob certos vieses.

Passados quase 50 anos do projeto original, Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães organizaram um projeto semelhante, com a mesma proposta, mas dessa vez operando de maneira diferente, ao abrirem espaço para que jovens moradores da favela contassem suas próprias histórias. Essa sua iniciativa insere-se em um contexto muito distinto da década de 1960. Principalmente a partir de grupos de *rap* como Os Racionais Mcs, a literatura de Ferréz e outros autores, grupos antes marginalizados reivindicaram falar por si próprios, retirando o intelectual do seu papel de mediador e organizador das massas.

Dentro do cinema também há um forte movimento de reivindicação de falar por si próprios. Uma posição bastante comum é a de recusar a figura do intelectual, uma vez que parece que, muitas vezes, o seu cotidiano é tratado com exotismo ou certo fetichismo, além de ser muito cômodo oferecer uma visão de fora sem estar sujeito ao contexto ou inserir-se nele. Isso é comentado pelo ativista de *hip-hop* Preto Ghóez ao afirmar:

Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em nosso *habitat*, mal sabem eles que o sangue já transborda da periferia, que existe mão-de-obra excedente com armas na mão, mas eles nos querem assim como melhor ator coadjuvante, não nos querem escrevendo, dirigindo, atuando, não nos querem protagonistas de nossas próprias vidas, seus filhos já confundem ficção com realidade, e eles nos querem longe de tudo [...]. (GHÓEZ, 2005, p. 23 *apud* PATROCÍNIO, 2010, p. 4)

Ao mesmo tempo em que os marginalizados reivindicam sua voz, um movimento contrário surge também com muita força. Muitos filmes recentes, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2006), para citar os dois mais famosos, voltam-se para representar a vida na periferia dentro do que Facchini (2010, p. 36) chama de “tríade ‘favela — violência — criminalidade’”. Tratar da vida na favela como sendo permeada sempre por drogas, tráfico e violência causada por ele e pela polícia virou forte clichê do cinema sobre a favela. Facchini destaca uma questão que parece central no debate sobre como se deve representar essa periferia urbana:

E o próprio povo? O pobre, o favelado, o grande “outro” do Rio de Janeiro torna-se por vezes um mero joguete narrativo que se articula nesses discursos apenas como objeto a ser tematizado. Ouvimos a respeito das favelas através dos mais variados campos, mas dificilmente temos acesso à produção (que inclusive é prolífica) de sentidos construídos através da própria favela. (FACCHINI, 2010, p. 8)

Aqui entramos em uma problemática bastante complicada, a maneira como o outro é representado na grande maioria dos filmes que falam da periferia, enquanto que a produção oriunda dos grupos marginalizados é normalmente esquecida e deixada de lado. Essa questão da representação parece ter sido antecipada por Antonio Candido ao tratar da representação que Rubem Fonseca faz dos grupos marginalizados. O crítico questionava-se

[...] se tais escritores não estão criando um novo exotismo de tipo especial, [...]; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do incluso das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer pitoresco. (CANDIDO, 1981, p. 67)

Os filmes sobre a favela parecem operar nessa mesma chave, olhando o favelado com um Outro, um diferente, que faz parte de um mundo distinto. Nesse sentido, os filmes trariam o olhar de um estrangeiro, que chega na favela e mostra como aquele mundo distante funciona, numa chave de exotismo, como já falava Candido. Facchini (2010, p. 13) comenta sobre uma série de estigmas que foram historicamente associados aos jovens negros da favela, principalmente por membros das classes mais altas. Entre eles, destacam-se “viciado”, “maloqueiro”, “bandido” e “malandro”, que são clichês geralmente associados às personagens em filmes sobre a favela. Desse modo, o olhar “de fora” acaba privilegiando alguns aspectos e estigmas, como a violência e a criminalidade exacerbadas para os olhos do membro da classe média; em detrimento de outros, como a vida cotidiana daquelas pessoas, a solidariedade e a resistência.

Margery Fee, no artigo *Who can write as Other?*, ressalta como todo discurso sobre um grupo distinto demonstra um posicionamento do intelectual em relação a esse grupo. A autora encaminha-se para a mesma conclusão que Spivak, de que a posição do intelectual deve ser a de criar espaços para o subalterno falar e ser ouvido, em vez de ser paternalista e falar pelo Outro. Fee questiona:

Primeiro, como determinamos pertencimento a um grupo minoritário? Segundo, podem membros de grupos majoritários falar como se fossem minorias, brancos como se fossem negros, homens como se fossem mulheres, intelectuais como se fossem da classe operária? Se sim, como distinguimos tratos parciais e opressivos, generalizações aproveitadoras, romantizações estereotipadas, identificações solidárias e visões de resistência e transformação? (FEE, 1995, p. 242, tradução minha)<sup>1</sup>

Aqui, a autora desvela o quão difícil é, tratando-se de falar pelo Outro, determinar os níveis de romantização, criação de estereótipos e generalizações que existem na obra. Em diálogo com o texto já citado de Candido, Fee ilumina o quanto a posição do intelectual é sempre ideológica e parte de um referencial estabelecido pelo próprio intelectual a respeito do que vai retratar. Então, quando se faz um filme falando somente sobre a miséria existente na favela, o autor está assumindo um referencial de que aquilo é a realidade desse meio social, o que nem sempre pode ser verdadeiro.

É exatamente nesse sentido que *5x favela – agora por nós mesmos* destaca-se: por mostrar uma visão “de dentro” daquela realidade social, os cineastas privilegiam outros aspectos da vida na favela, às vezes mais prosaicos e cotidianos, em vez de recorrerem ao clichê “favela-violência-criminalidade”, salvo o episódio *Concerto de violino*, de Luciano Vidigal.

O projeto de Carlos Diegues para o filme incluiu organizar oficinas de cinema nas favelas cariocas, com apoio da Cufa (Central Única de Favelas), do grupo Nós do Morro, do Observatório de Favelas, do AfroReggae, entre outros, todos centros culturais e políticos das periferias. Dos cerca de 603 alunos inscritos, 84 foram selecionados para participarem da equipe técnica do filme. Os roteiros de cada episódio foram escolhidos e escritos pelos próprios alunos, sendo esse o primeiro filme totalmente concebido e dirigido por jovens favelados. Nesse sentido, fica evidente o enorme passo que Diegues deu em direção ao movimento de dar voz aos grupos marginalizados, e não falar por eles, como normalmente ocorre no cinema sobre a favela.

<sup>1</sup> “First, how do we determine minority group membership? Second, can majority group members speak as minority members, Whites as people of colour, men as women, intellectuals as working people? If so, how do we distinguish biased and oppressive tracts, exploitative popularizations, stereotyping romanticizations, sympathetic identifications and resistant, transformative visions?” (FEE, 1995, p. 242)

É importante ressaltar que a medida feita por Diegues não é inovadora, no sentido de inaugurar uma tendência de filmes produzidos por grupos marginalizados. Pelo contrário, esse movimento é feito por grupos montados por favelados e na favela, independentemente da grande mídia, como afirma Facchini:

a popularização das câmeras DV, as ilhas de edição não linear e a ação de grupos como CUFA, Cinemaneiro, Cinema nosso e o Nós do Morro, além da atuação no campo do videoclipe por artistas como MV Bill possibilitaram o fomento e a criação de condições de realização onde os moradores da favela podem se engajar mais ativamente no processo dessas obras. Mesmo que os agentes realizadores não sejam 100% responsáveis pelo seu produto final, visto a interferência de outros agentes no campo, a presença de outras obras acerca do tema, e a influência técnico-teórica das ONG's, é impossível negar que estamos lidando com um fato inédito na cinematografia brasileira. (FACCHINI, 2010, p. 7)

Entretanto, o projeto de Diegues não deixa de ser interessante, pois, sendo ele um diretor renomado, auxiliou para que um filme feito na favela e por jovens desse local fosse distribuído em larga escala e por uma empresa do porte da Globo Filmes. Pensando na empresa que distribuiu o filme, é interessante considerar o quanto há de interferência da empresa nas temáticas escolhidas para comporem o filme. Diz-se que o filme foi livremente feito pelos jovens, mas certamente não há maneira de ter certeza desse dado. Nesse sentido, fica a dúvida se falar de temas mais prosaicos ou acabar alguns dos episódios em uma chave otimista (a exemplo do primeiro, *Fonte de renda*) foi realmente escolha dos cineastas ou da produtora.

De todo modo, é interessante ressaltar o contraste entre uma megaempresa de comunicação que distribui um filme feito por jovens oriundos da favela. Assim como já destacou Facchini no trecho acima posto, é muito difícil ter acesso às produções feitas pelos próprios grupos culturais localizados nas favelas. Assim, a distribuição em larga escala de *5x favela* é interessante e positiva, mas sempre há de ter-se em mente que uma empresa tão grande, forte e influente quanto a Globo pode ter tido um papel mais decisivo do que se imagina.

Dos cinco episódios que compõem o filme, foi escolhido *Arroz com feijão* como objeto de análise mais pontual. Em contraste com o episódio *Pedreira de São Diogo*, esse segmento é também engajado politicamente, mas de forma muito menos didática e panfletária. Esse episódio conta a história da epopeia vivida por Wesley (Juan Paiva) para comprar um frango para o aniversário de seu pai, que disse que não aguentava mais só comer arroz e feijão todos os dias. No geral, o enredo conta algo trivial e até aparentemente desprezioso, mas que funciona como uma denúncia social eficaz.

De forma mais evidente, o simples fato de ter de batalhar um dia inteiro por um mero frango já demonstra o nível de precarização da vida dos trabalhadores moradores da favela. Para qualquer membro da classe média, comprar um frango é tarefa simples, basta dirigir-se ao supermercado mais próximo e pronto. Porém, para essa família retratada no episódio, comer um frango é um luxo que exige um esforço bastante grande. Wesley e seu amigo Orelha passam por várias situações complicadas, como juntarem fezes de um cavalo em troca de dez reais, dinheiro esse que é roubado posteriormente por jovens mais velhos do que os dois, e que aparentam serem de classe média. Isso é evidenciado quando Orelha afirma "se tu falar pra alguém que a gente foi roubado por um *bandizin* de playboy, eu juro que eu te mato!" (5x FAVELA [...], 2010).

A solução para o problema do frango acabou sendo recorrer ao "crime" de roubar o animal do aviário de um velho português (acertadamente interpretado pelo grande nome do Cinema Novo Ruy Guerra – que é moçambicano, diga-se de passagem). Mesmo quando trata de um "crime", o que poderia incluir o episódio no clichê da criminalidade na favela, é em uma chave de ingenuidade. Os dois meninos não aparentam terem intenções criminosas ou violentas, apenas recorrem a isso como última chance de conseguirem o tão desejado frango. Tanto que, no outro dia, vão atrás do homem que lhes devia dinheiro por uma limpeza no carro para poderem devolver o frango roubado do português.

Outro momento em que fica evidente o caráter de denúncia do episódio é quando o pai de Wesley, Raimundo (Flávio Bauraqui) conta à sua esposa sobre o porquê de não gostar de comer frango. A história é que, quando ele tinha doze anos, seu pai levou para casa um frango vivo. Acontece que esse animal havia sido roubado de um vizinho da favela, que vivia na parte mais baixa do morro e tinha uma condição de vida melhor do que a deles. Esse vizinho então foi até a casa da família e agrediu violentamente o pai de Raimundo, causando o trauma. Aqui, destacam-se algumas questões que se discute brevemente na fala do pai do menino. Primeiro, a problemática discussão ética sobre se o roubo de comida (no caso, um animal que serviria para esse fim) é realmente um crime, visto que ocorre tão somente para suprir a necessidade humana de alimentar-se. Depois, a diferença de classe social que existe mesmo dentro da favela, contrária a uma homogeneidade que se pode supor que haja entre os moradores da periferia.

Ouvindo seu pai dizer que se sentia orgulhoso de ver o filho trabalhando para conseguir comida para a família, Wesley sente-se culpado e resolve devolver o frango roubado do português. Para isso, vai com Orelha, no dia seguinte, até o ponto onde haviam lavado o carro de um homem, que não lhes havia pago os cinco reais devidos. Conseguem o dinheiro e devolvem o frango para a personagem de Ruy Guerra. Esse simples fato, essa simples cena, vai contra todo

o estigma de ladrão que paira sobre os meninos da favela. Além de terem roubado por necessidade, os meninos ainda se esforçam para pagarem de volta o dono do aviário, o que evidencia que seu “crime” não foi cometido por prazer.

Apesar desses diversos pontos de crítica social, o episódio todo é perpassado por um tom de comédia, e não por um tom grave de discurso panfletário. Além disso, o segmento termina sem apontar para uma solução dos problemas da família de Wesley, mas com uma solução pontual do problema do roubo. Nesse sentido, difere radicalmente da história de *Pedreira de São Diogo*, na qual, conforme já comentado, surge um líder revolucionário que une povo e trabalhadores contra a irresponsabilidade do encarregado da pedreira.

Uma aproximação que me parece muito válida, principalmente no que tange à autorrepresentação de um membro da favela, é com o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Descontando todas as problemáticas da edição final do livro, levada a cabo por um jornalista culto, de classe média e de esquerda, é notável que, no livro de Carolina, também não há um discurso didático e panfletário de como se soluciona o problema dos favelados. Por tratar-se de um diário que a mulher escreveu quase diariamente por muitos anos, em diversos momentos o retratado é tão somente o seu cotidiano. Geralmente, seu maior problema envolvia comprar comida para o dia seguinte e fazer o pouco dinheiro que tinha render o suficiente para alimentar seus filhos. Esse tipo de situação demonstra que a luta do trabalhador pobre é diária e constante, não apenas episódica e facilmente solucionável.

Esse livro pode ser facilmente posto em oposição com alguns romances da chamada Geração de 1930, em que começaram a eclodir histórias de forte denúncia e crítica social, principalmente tratando de áreas pouco mapeadas na literatura, como o Nordeste brasileiro. Nesses livros, como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, intentava-se mimetizar um linguajar mais coloquial e menos formal, próprio dos tipos sociais representados. No exemplar romance citado, o autor opta por uma narrativa em terceira pessoa, fato escasso em sua obra, talvez apontando para a impossibilidade de dar voz àquelas pessoas, tão precariamente escolarizadas e que não conseguiriam traduzir sua realidade em um romance. Mesmo com a intenção de mimetizar a fala das pessoas reais desse meio social, em geral os romances ainda se prendiam muito à norma culta, apesar de não serem estritamente ligados à gramática normativa tradicional. O primeiro autor a conseguir realmente incorporar a fala cotidiana ao romance foi Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, sempre apoiado em sua singular capacidade de criar e reproduzir neologismos ou formas ainda não dicionarizadas da oralidade.

Mesmo no romance, não se pode perder de vista o que Spivak e Fee comentavam, de que o falar pelo Outro sempre depende de uma tomada de posição e parte de um referencial específico. Portanto, ao retratarem determinado problema social, reproduzirem determinado linguajar, os escritores estavam demonstrando suas visões a respeito daquela realidade. Essa visão, entretanto, partia de um interesse, um projeto, de representar o Brasil e denunciar o abandono do Nordeste, por exemplo. Carolina Maria, por outro lado, não aparentava ter um projeto específico, além de tentar retratar sua própria realidade por meio da escrita de um livro e, com a possível venda desse, melhorar suas condições de vida. De todo modo, é sempre pertinente pensar no quanto o foco narrativo da história é enviesado e representa um determinado interesse, seja político ou estético.

Tomando as duas “versões” de *Cinco vezes favela* em comparação, fica evidente como o falar de Si e falar do Outro são muito distintos nessas duas obras. No filme de 1962, a temática da vida dos pobres é tomada em chave revolucionária, trazendo a visão do jovem intelectual de esquerda de como se solucionariam os problemas dos marginalizados. Principalmente no episódio selecionado, a solução encontrada é bastante utópica e muito inspirada nas ideias marxistas da *práxis* revolucionária. Sabe-se, por questões históricas, que essa solução da luta proletária não é tão simples de ser posta em prática e quem vive essa realidade sabe o quão utópico é pensar que a união do povo e dos trabalhadores resolveria magicamente todos os problemas sociais. Em oposição a isso, temos o episódio *Arroz com feijão* do filme de 2010, que traz um problema mais prosaico, mas muito presente na vida dos moradores da favela, o de lutar para comprar um frango para comemorar o aniversário de um familiar. Para olhos da classe média, esse tipo de situação não tem o gosto do exótico, parecendo ser uma trivialidade que não interessa para o público de um filme.

É claro que muitas das obras feitas por pessoas oriundas das periferias trazem uma crítica social mais direta e pontual. O exemplo do *rap* mais uma vez serve, tendo Os Racionais Mcs, Facção Central, e, mais atualmente, Criolo e Emicida como alguns artistas que tratam fortemente das questões do negro marginalizado, de como eles são enxergados pela classe alta, dos problemas de drogas e violência, entre outros. Entretanto, em nenhum deles se encontra o mesmo tom didático e que aponta para uma solução simples para todos os problemas. Principalmente porque, estando imersos nesse mundo, os artistas sabem que suas problemáticas são bastante profundas e enraizadas na sociedade brasileira.

A respeito de didatismo no caso dos Racionais Mcs, Walter Garcia (2013) destaca que, na canção “*Hey Boy*” (1990), há um tom professoral no diálogo entre os jovens de classe baixa e o “*boy*”, jovem de classe média ou alta, que chega na favela. Nesse sentido, o tom didático aparece para conscientizar o “*boy*” e, por conseguinte, o jovem morador da periferia urbana (público primordial do grupo de *rap*), sobre a realidade do ambiente e para assinalar alternativas à criminalidade. Mesmo tendo um tom professoral, ele aparece em uma chave bastante diferente do didatismo

tradicional da arte engajada de esquerda, em que o objetivo do “professor” seria ensinar a *práxis* revolucionária para o povo. No caso da canção, o esforço é no sentido de conscientizar o público para a existência de um problema, mas não apontando para uma solução.

Por haver quase meio século separando os dois filmes, tanto os paradigmas estéticos e políticos quanto a vida efetiva dos moradores da favela são diferentes. Em 1960, a arte engajada era uma importante vertente estética, o intelectual ainda não havia sofrido uma crise e era ainda mediador entre o povo e a arte elevada e as condições de vida dos favelados eram extremamente precárias. Em 2010, muito mudou. A arte engajada dos anos 1960 foi quase que totalmente soterrada pela indústria cultural, em um processo muito complexo para ser explicado aqui em profundidade. Muitos filmes funcionam na chave de violência exacerbada, que submerge as questões sociais mais pontuais para criar uma estética da ultraviolência. Por outro lado, cada vez mais consolidam-se as iniciativas que surgem dos locais periféricos, como as ONGs já comentadas e os diversos grupos de *rap* e MCs. Esses grupos reivindicam falar por si próprios, destronando os intelectuais de seus lugares cativos e demonstrando que o povo pode, muito bem, falar de sua própria realidade com muita propriedade e qualidade estética.

---

## Referências

5x FAVELA – agora por nós mesmos. Direção: Manaira Carneiro *et alii*. Fotografia: Alexandre Ramos. Rio de Janeiro: Rio Filmes e Sony, 2010. 1 DVD (95 min), color.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 1, dez. 1981, p. 67.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias *et alii*. Fotografia: Özen Sermet *et. al.*. Rio de Janeiro: Tabajara Filmes, 1962. 1 DVD (92 min), p&b.

FACCHINI, Gil Ambrósio. Cinema na favela: Representação da juventude pobre e a produção cinematográfica das favelas. *Revista Rascunhos*, Niterói, v. 2, n. 3-4, 2010.

FEE, Margery. Who Can Write as Other? In: ASHCROFT, Bill *et alii*, *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge, 1995. p. 242-245.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 10 nov. 2015.

GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética dos Racionais MC's (1990-2006). *Revista Idéias*, Unicamp, v. 4, n. 2, p. 81-110, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>> Acesso em 11 nov. 2015.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A voz da periferia e a função do intelectual. *Darandina Revista Eletrônica*, n. 3, p. 1-14, 2010.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-18.

