Cinco vezes favela: agora por nós mesmos? Comunidade, estado de exceção e autorrepresentação na produção fílmica. Dos anos de chumbo aos dias atuais

Tatiane Mendes Pinto

Introdução

Este trabalho tem como objetivo pensar as relações entre comunidade, representações sociais e estado de exceção a partir dos filmes *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, 1962) e na sequência de 2010, *Cinco vezes favela*, *agora por nós mesmos*[1] (2010, vários[2]) tendo como premissa o contexto sócio histórico que parte da ditadura até os dias atuais e usa como *corpus* de pesquisa os filmes, como representações que podem pontuar uma realidade social. Será utilizada a metodologia de análise fílmica, apoiada na perspectiva de Jacques Aumont de que um filme "pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria" (Aumont, 2008: 11). Nesta perspectiva, a hipótese que se sugere a partir da observação das obras fílmicas é da permanência do estado de exceção desde os ditos anos "de chumbo", período que vai 1964-1985, até a contemporaneidade, ainda que pesem os eventos de redemocratização, sufrágio e participação popular, mesmo que incipiente, que atravessam a República brasileira. Dessa forma, o ponto de partida será o conceito de Estado hobbesiano até os conceitos de estado de exceção de Agamben (2010) e Benjamin (1996) para problematizar a soberania constituída na fundação do Estado e capturada nos anos de ditadura, em prol da bandeira da segurança nacional e do desenvolvimento econômico, dois pilares propagandísticos apregoados pelo governo militar para justificar o golpe militar de 1964.

Avançando um pouco na contextualização histórica e correlacionando a observação com o pano de fundo de ambos os filmes, a vida em comunidades pobres do Rio de Janeiro, convém pensar a relação entre a comunidade e o Estado a partir das representações fílmicas, o lugar da soberania e a existência ou não de um Estado de direito para os moradores das comunidades, seja num percurso imediatamente anterior ao golpe, caso do primeiro filme, ou numa realidade contemporânea, como no segundo filme. Num contexto que se sugere ser de exceção, sem que os direitos mais básicos garantidos em constituição sejam adquiridos de fato, parece haver um entrelaçamento entre passado e presente. Há então indícios da permanência da realidade de exclusão social, seja no Estado militar ou no democrático, um *continuum* que se reflete nos dois filmes, ambos recortes de uma estrutura social ainda alijada da sociedade brasileira, de 1962 a 2010, em um mesmo contexto tristemente reproduzido.

Por outro lado, é necessário traçar diferenças entre ambos os filmes, posto que há distinções na própria forma de produção das obras. Dessa maneira, enquanto o filme de 1962 foi escrito, produzido e realizado por profissionais do mercado, a versão de 2010 foi, segundo seus produtores, inteiramente produzida pelos próprios moradores, em oficinas de audiovisual que ocorreram na comunidade do Vidigal. Logo, na própria relação entre as duas obras, parece existir um espaço para se pensar o conceito de autorrepresentação, de Canevacci, como "modos plurais através dos quais os que foram considerados por muito tempo objetos de estudo tornam-se sujeitos e interpretam a si mesmos" (Canevacci, 2012: 70). Sendo os personagens dos filmes ambos atingidos pela ausência do Estado no que tange à segurança e à cidadania, não cabe encontrar o mesmo diapasão para as obras, posto que não se trata dos mesmos lugares de interpretação, mas de visões que se distanciam em face de uma realidade que se configura outra, pelo simples fato de não serem os diretores de *Cinco vezes favela* (1962) moradores das comunidades retratadas. Assim, se há um lugar de fala que permeia as narrativas, no primeiro filme, constitui-se como direito que se cede ao outro, mas de um lugar que não é o seu. Na obra mais recente, contudo, o direito de fala se faz na construção mesma do olhar fílmico, relação entre a comunidade e o Estado, que é externada nas representações da realidade que o filme compõe.

De igual forma, convém justificar a escolha pelas obras fílmicas como recorte específico para pensar um período histórico. Compreendendo a realidade como ambientada pela mídia (Sodré, 2009), onde os produtos culturais

vão conformar a estrutura social e constituir o *ethos* da atualidade, entende-se que lançar um olhar para os filmes possibilita aproximar-se de um imaginário social, que não pode ser visto de forma desconectada da atualidade, ou, como define Dênis de Moraes, "o imaginário é o conjunto de relações imagéticas que atuam como memória afetiva de uma cultura" (Moraes, 2009: 29). Em uma sociedade onde o *bios midiático*[3] forma o constructo social, este estudo lança um olhar em direção às possibilidades de se construir um pensamento onde a *obra fílmica* possa suscitar imaginários e engendrar reflexões de uma história que não foi interrompida, mas permanece, em um contexto onde os direitos civis ainda não se garantem pela lei, mesmo em um aparente Estado de direito.

Convém ressaltar, entretanto, que o que se apresenta no segundo filme não parece ser um diálogo pautado na soberania firmada pelo pacto social entre Estado e sociedade, mas uma relação entre comunidade e Estado que se faz na exceção, através de organizações não governamentais cujas ações possibilitaram a existência da obra fílmica. Há, assim, uma aproximação com o que Acanda (2006) denominara sociedade civil, como um conceito que define a relação entre sociedade e Estado, cuja função é mediar a relação com o poder público, seja pela presença de instituições, pela legitimação das ações estatais ou pelo questionamento do próprio Estado. Logo, a sociedade civil "deveria estar acima dos discursos ideológicos e dos interesses de grupos, mas nos interesses coletivos humanos" (Acanda, 2006: 58). Dessa forma, se no primeiro filme há um olhar distanciado por meio dos produtores que o realizam (uma vez que não são os próprios interesses o que defendem), ainda que exista interesse humano, no segundo filme há um empoderamento da comunidade, visto que é dela que parte a representação social de si mesma e da relação com o Estado.

Além disso, é fundamental pensar, no contexto dos filmes, nas narrativas da comunidade, comunidade aqui compreendida não somente pelo grupamento físico, mas pelo compartilhar do espaço, ideias e valores. Partindo de Esposito (2007), é possível vislumbrar as construções comunais para além do território, mas na perspectiva do ser em comum. O Estado, em Esposito, seria o que promoveria o enfraquecimento dos laços *(immunitas)* em prol da vida individual. O vínculo, se existe ainda, será pelo compartilhar do cotidiano, do território e de uma realidade desfavorável que demanda a sobrevivência. Em sendo a ONG[4] – no caso especifico da produção fílmica – um agente externo, vai agir, ainda que em alguma medida apoiada pelo Estado, na ausência do poder público frente a uma comunidade. Nessa perspectiva, atua de modo a

dar voz aos moradores, pelo expediente de fornecer oficinas de audiovisual onde os jovens podem criar suas próprias narrativas e reflexões, possibilitando a criação de um canal de resgate da cidadania. Torna-se necessário assim, compreender as obras fílmicas através de uma relação dialética, que entende a representação social através da cultura como ideológica, marcada, no recorte apresentado, pela configuração de um estado de exceção, não somente pelo poder concentrado, mas pela ausência de garantias individuais.

De modo a aprofundar a presente análise, é importante contextualizar historicamente a emergência de um Estado ditatorial no Brasil, de modo a localizar os pontos relevantes de um processo longo e cujos efeitos fazem-se sentir ainda hoje, seja pelo viés político, econômico, cultural ou até mesmo midiático, influenciando representações e imaginários, bem como práticas sociais no cenário contemporâneo. Assim, se a ditadura brasileira teve um número relativamente menor de registros divulgados de desaparecidos e mortos[5], longos foram os anos de sua existência, o que traçou marcas profundas na estrutura social do país, cujas gerações, por 21 anos, cresceram compreendendo o Estado como o Leviatã hobbesiano, devorador de liberdades e cujo pesado braço garantia a ordem a qualquer preço.

Já em 1962, durante o governo de João Goulart, tornava-se visível a crise econômica e política brasileira, pela mobilização do corpo militar e pelas constantes críticas ao governo, às quais a impressa majoritariamente fazia coro. Em 1964, ano do golpe, teve início uma série de atos institucionais que visavam, desde o primeiro até o quinto (em 1968), a suspensão dos direitos do cidadão, a cassação de parlamentares (AI-1), a extinção dos partidos políticos (AI-2), o fechamento do Congresso (AI-3), a lei de imprensa e de segurança nacional (AI-4), e, finalmente, o fim do *habeas corpus* (AI-5)[6]. O quinto ato institucional era a conclusão de uma política centralizadora e de repressão aos direitos civis iniciada em 1964 e cujas raízes remontam aos anos do governo getulista[7]. O discurso de redemocratização do governo contrastava com a crescente concentração de poderes no executivo. Alegando que, para combater os movimentos subversivos e a corrupção era necessário endurecer o regime e limitar as liberdades civis, foram instalados órgãos de repressão que fiscalizam as ações de toda a sociedade. Institui-se então, o estado de exceção, definido por Ruiz como "quando o direito é suspendido da ordem na forma de exceção, a vida humana fica a mercê da vontade soberana de quem governa" (Ruiz, 2012: 11). Ora, se no estado de exceção o direito é suspenso e a vida humana não tem mais garantia, o que dizer da vida de quem sofre a ausência

do Estado e tem sua vida garantida apenas por obra das artes do fazer cotidianas, de táticas através das quais o indivíduo tira partido de forças que lhe são estranhas (Certeau, 2008: 47) que visam garantir a integridade de seu corpo, integridade essa que o Estado não garante mais? Tomando como exemplo o filme *Cinco vezes favela* (2010), em dado momento os traficantes chegam a vestir coletes policiais, tornando-se o poder não só de fato, mas de direito.

Figura 1
Fragmento do filme *Cinco vezes favela* (2010)



Fonte:globofilmes.globo.com

Em verdade, o que se sugere é que há, em alguma medida, uma suspensão permanente do *habeas corpus*, não em um Estado de ditadura, mas em um cenário de permanente ausência do poder público, um prolongamento do estado de exceção que parece ser vislumbrado na continuidade do abandono e do desamparo dos personagens retratados em ambos os filmes. E se 48 anos separam as duas obras, o contexto social que permite a narrativa perseverar na crítica social parece guardar significativas semelhanças entre os dois filmes que serão analisados a seguir.

Cinco vezes favela: a roda viva dos anos 1960

O filme *Cinco vezes favela*, de 1962, um dos marcos do chamado Cinema Novo brasileiro, nasce num contexto conturbado do país e do mundo, os anos 1960. Mais do que qualquer outra época, o período trouxe um tropel de revoluções estéticas, na esteira da contestação de valores, moral e conceitos, lançados ao chão pelos povos de todo o mundo, pleiteando maior participação no contexto sociopolítico e uma ruptura total com o pensamento vigente na contramão das odes ao progresso e ao futuro que terminaram por arrastar o mundo em duas grandes guerras mundiais. O resultado do movimento constante das massas marcou de forma definitiva a produção cultural no mundo e particularmente na América Latina, cenário de contradições que causaram a ascensão ao poder de ditaduras militares.

Pelo uso da força, a censura do governo à expressão artística determinou a escolha de linguagens cifradas e perspectivas distintas por artistas e intelectuais, dentre eles Glauber Rocha, onde o pensar, nos moldes da contracultura, subvertia-se à manipulação estatal produzindo toda sorte de trabalhos, músicas e filmes com o objetivo de resistir. Entretanto, para o cinema novo a composição meramente estética não atendia aos apelos de seu tempo. Era preciso trazer às telas a verdade, como declarava Glauber Rocha: "O cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografia" (Rocha, 2004: 17). A liberdade consistiria então em propor novos olhares à cultura nacional, pelas mãos de intelectuais, artistas e políticos, que lançavam mão de todos os canais possíveis de expressão para propor novas estéticas, até o momento em que sobreveio o golpe e foi preciso protestar através de armas, passeatas e, quando possível, metáforas e figuras de linguagem em canções e filmes.

Em *Cinco vezes favela*, a realidade brasileira gestava uma crise econômica e política cuja extensão e conflitos de interesse levaram, entre outros motivos, à deposição do presidente João Goulart. Entretanto, havia uma intenção no presidente de ampliar os direitos trabalhistas, visto que, entre outras medidas, foi de sua autoria a criação, em 13 de julho de 1962, da lei que regulamenta o 13° salário[8]. Também é o ano em que o primeiro filme brasileiro ganha a Palma de Ouro em Cannes, *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e que a seleção brasileira de futebol conquista o bicampeonato mundial. Apesar de todo o entusiasmo, as condições de vida nas grandes cidades agravavam-se e é nesse contexto que nasce *Cinco vezes favela.*

Criado pelo Centro Popular de Cultura[9], dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues e Marcos Farias, é dividido em cinco episódios que retratam a realidade nas favelas cariocas do ponto de vista da nata intelectual e artística brasileira, à época universitários de classe média alta. A obra é dividida nos episódios, *O favelado, Zé da Cachorra, Cama de Gato, Escola de Samba Alegria de Viver e Pedreira de São Diogo*. No primeiro episódio, o favelado, o personagem interpretado por Flávio Migliaccio é espancado porque está devendo o aluguel. Enquanto a esposa vai até o depósito de lixo tentar arranjar comida, o protagonista vai até uma obra de construção civil tentar conseguir o dinheiro com um colega, mas o mestre de obras o informa que não é possível empregá-lo naquele momento. O homem volta a caminhar nas ruas, com fome e sem perspectiva, a câmera retrata seu desespero pelas ruas do centro da cidade em *closes* e movimentos invertidos, como a mostrar a opressão da realidade sobre os ombros do personagem. Ao tentar comprar um jornal, ele vê o jornaleiro com um maço de dinheiro e pensa em roubá-lo, mas não consegue. O personagem reflete o dilema moral pelo qual passa o sujeito em um contexto que não consegue alterar. Ao voltar pra favela, ele vê uma moça e sorri para ela, no que parece ser o espaço para o sonho, o devaneio, mas ele logo se lembra dos problemas e vai procurar Pernambuco, bandido local, como um recurso desesperado para sobreviver. Eles combinam um roubo, mas logo no primeiro dia, o amigo o deixa sozinho e ele é perseguido por populares. O personagem tenta escalar um muro, mas machuca as mãos em cacos de vidro e é preso. Aqui há uma descrição fatalista de uma realidade que não se consegue mudar. A câmera sobre a cabeça do personagem sugere um peso, uma cruz, simbolismo que se aprofunda quando o personagem machuca as mãos em cacos de vidro e é encontrado pela polícia com as palmas das mãos feridas, num gesto que se assemelha ao de um mártir cristão. Segundo o filme, parece ser impossível lutar contra forças maiores do que o sujeito.

Já o segundo episódio, *Zé da Cachorra*, aborda a ocupação ilegal dos morros e a exploração da pobreza, através de empresários que loteiam as comunidades e enriquecem através deste expediente. Assim, uma família despejada de sua antiga moradia chega ao morro em busca de casa. Entretanto, há um grileiro que espera a valorização do terreno para construir. O único barraco vago é o de ferramentas. Os pobres são retratados de cabeça baixa, caminhando ao longo da tela. É na chegada da família que os favelados se unem para conseguir casa para eles. Dessa forma, plano e contraplano retratam os moradores do morro, como se para mostrar o ambiente de conflito e tensão. Nessa sequên-

cia, Ferreira, líder dos moradores, se destaca. Ele se reúne com o segurança do barraco do grande empresário, na casa deste, para discutir ocupação do morro, enquanto uma das moças presente na casa, lê uma revista de fofoca, indiferente ao sofrimento alheio. A moça deitada, alienada da realidade próxima a si parece ser uma ilustração de uma grande parcela da sociedade brasileira, para quem os sofrimentos do povo não atravessam a janela de sua casa. Ferreira é convencido pelo grileiro de que para ser político precisa tirar o povo da favela. Ferreira então se dirige à favela para conversar com o que parece ser o líder do morro, Zé da Cachorra e o convence, depois de pagar uma cerveja, de conversar com o dono do barraco. Eles tentam convencer Raimundo, membro da família despejada logo no início do filme, a ir também, mas sem sucesso. No dia seguinte, uma comissão dos moradores do morro vai até à casa do dono do morro, que os recebe fumando charutos. Algumas moças dançam, enquanto os homens conversam. A proposta é a seguinte: que a família fique mais uma ou duas semanas, enquanto procuram outro lugar e serão indenizados. Na volta para o morro, a câmera pega os que retornam em ângulo *contra-plongée*, de baixo para cima, como se dando-lhes força, de repente. Ao comunicar o fato a Raimundo, este não aceita e, humilde, diz que vai sair logo do barraco, para não arrumar confusão, ao que Zé da Cachorra o expulsa imediatamente, porque ele não quer lutar. Raimundo senta-se, deixa a enxada no chão e diz que vai sair. A população se rebela contra Zé da Cachorra, mas um berro dele provoca o silêncio e os braços exaltados baixam-se, subitamente. Segue-se um plano e contraplano onde Raimundo é visto em *plongée* (de cima para baixo), ou seja, fraco, e Zé da Cachorra em *contra-plongée*, ou seja, forte. O pobre é retratado como incapaz de lutar ou falar por si, uma visão que pode ser associada à visão da ditadura em relação à população, que devia ser tutelado, para seu próprio bem e na própria visão do povo retratada na obra *Terra em transe* (Glauber Rocha,1967). Em sua fala, Paulo Martins (Jardel Filho), o poeta, afirma: "– o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!".

Da mesma forma, o terceiro episódio, *Couro de Gato*, também é retratado no morro. Entretanto, ao contrário de Raimundo, personagem do episódio anterior, há um reforço nas artes do fazer[10] sobre os quais refletira Certeau (2008). Uma criança carrega uma lata d'água morro acima. Outro vende jornais, outro engraxa sapato e mais um vende amendoim. O trabalho parece ser a temática do episódio e a busca pela sobrevivência, em contraponto à exclusão social. Súbito, um dos garotos enxerga uma moça sentada fumando

no jardim. Ela o chama e oferece um suco. A trilha sonora muda e o ambiente torna-se lúdico, num ritmo mais lento. Logo, em um corte seco, o menino captura o gato da moça e sai correndo. Assim também os demais meninos, que são mostrados tentando capturar gatos, conseguem escapar, levando os gatos que conseguiram roubar. Um dos gatos é recuperado, o menino que roubou o gato da moça consegue escapar até o morro. Por alguns momentos ele se deixa cativar pelo animal, dando comida e brincando com ele. Mas, em segundos, parece lembrar que em seu cotidiano não há espaço para devaneios e rapidamente vende o gato ao homem que vai usar o couro do gato para fabricar objetos. O episódio é uma metáfora da resistência dos moradores do morro, frente a um Estado e uma sociedade que não os auxiliam, que não garante cidadania. Em um Estado que não é para todos, cabe organizar estratégias de sobrevivência. Assim também o filme retrata o cenário social da década de 1960. Apesar de todo o otimismo do ano de 1962, há uma grande parcela da população inexistente para o poder público, a não ser através do braço policial, quando é preciso garantir a ordem.

No quarto episódio, *Escola de samba-alegria de viver*, estamos perto do carnaval e, logo na primeira cena, um dos homens do morro pede a amigos que deem "uma lição na macaca" (sic). Não se explica muito como ou porque, mas a moça sai andando e é ridicularizada pelos membros da escola de samba, que estão numa faina para conseguir organizar seu carnaval. Dessa forma, o diretor atual é destituído após uma discussão sobre os progressos da escola de samba, que está sem dinheiro para desfilar. Babalu, o antigo diretor, é destituído do cargo em prol de Zé Tadeu, mais moço e cheio de planos. A mulher de Tadeu é Dalva, a moça que tentam humilhar na primeira cena. Ele reclama que ela só vive no sindicato e não pensa mais na escola. Aqui cabe uma reflexão sobre elementos presentes no imaginário brasileiro, os confrontos entre a carnavalização e as lutas sociais. Marido e mulher brigam e ele passa a respirar a produção da escola,conseguindo um empréstimo e começando as fantasias e instrumentos. Acontece que o dinheiro era para outra escola de um morro próximo, que ficou sem carnaval. No dia do desfile, os credores queimam a bandeira da escola, em represália à falta de pagamento, mas ainda assim a escola desce o morro para desfilar. A história, como todos os outros episódios, fala de uma relação de poder que se firma no morro, apoiada ou não pelo Estado e das formas como se configura uma comunidade, pela partilha da dívida, mas também pela existência em comum, à parte da sociedade exterior. Assim, se o Estado caminhava, em 1962, para um regime autoritário, de exceção, de

modo a garantir a ordem e diminuir as liberdades e direitos civis, nas zonas à margem da estrutura social, esse Estado já existia de fato.

O último episódio, *Pedreira de São Diogo*, é o que tenta dar um ar mais otimista a todo o filme, por apresentar uma proposta de transformação, que somente se configura no momento em que os moradores do morro se unem em prol de um interesse comum, como queria Acanda (2006) e sobre o qual falara Gramsci, em sua guerra de posições[11]. Sobre as pedras, os barracos. Abaixo, trabalhadores da pedreira provocam uma explosão para que os pedaços de rocha se rompam. A carga não atinge os barracos, mas os encarregado pede que se aumente a carga, para 500 kg. A câmera perscruta os rostos dos trabalhadores, que estão tensos com a explosão que lhes foi encomendada. Alguns moram no morro mesmo e ficarão sem casa Eles combinam uma forma de impedir a explosão e vão tentar pedir que os favelados apareçam para interditar a explosão. Há um *mise-en-scene* muito bem orquestrado na sequência da explosão, como os trabalhadores postados a um lado do plano e o responsável por acender os explosivos filmado em *contra-plongée*, em contraste com a muralha de pedra que se ergue diante dele, como se o homem desafiasse forças muito maiores do que ele. O silêncio se faz e em cima da pedreira, ainda ninguém apareceu. A câmera percorre mais uma vez os rostos preocupados dos trabalhadores e, de repente, no canto direito do plano surgem subitamente os moradores. Unidos pela necessidade de defenderem suas moradias, saíram todos à rua, sobre a pedreira. Aturdido, o industrial se detém ante o protesto popular. Diferente dos demais episódios, este último parece sugerir uma saída à exclusão social, a união dos sujeitos em prol de um objetivo comum: a resistência.

Cinco vezes favela: agora por nós mesmos?

Em 2010, um dos diretores do filme *Cinco vezes favela*, Cacá Diegues, propôs a produção de uma sequência da obra de1962, mas com uma ressalva: agora seriam os próprios moradores que tomariam a frente na narrativa. Assim, através do apoio de diversas instituições da sociedade civil *Cinco vezes favela, agora por nós mesmos* foi realizado. Da mesma forma que seu antecessor, na obra atual há cinco episódios onde é possível construir ilustrações sobre a realidade em comunidades do Rio de Janeiro. São eles, *Fonte de renda, Arroz e feijão, Concerto para violino, Deixa voar e Acende a luz*.

No primeiro deles, *Fonte de renda*, Maicon, jovem morador de uma comunidade carioca, passa no vestibular da faculdade de direito, mas não pode cursar, porque não tem dinheiro para se sustentar lá. Logo na primeira aula, Maicon é cooptado por um colega de classe para vender drogas e, após hesitar, passa a fornecer drogas para os amigos da faculdade. Há o conflito moral do personagem, da mesma forma que o personagem do episódio *Favelado*, do filme de 1962 e a necessidade de sobreviver, mas, no capítulo atual, o personagem se salva pela preocupação com o irmão, que consome por engano a cocaína que Maicon deveria vender e acaba internado. Diferente da versão antiga há saída para o favelado, mas ainda assim, as dificuldades perduram e há um reforço no fato de que um Estado que possibilita a todos, teoricamente, entrar numa universidade não se preocupa com as formas como esse novo universitário vai conseguir manter-se estudando. Uma vez que as histórias foram propostas pelos próprios moradores das comunidades, segundo a ideia do filme, há indícios de que este é um problema recorrente na realidade atual.

Em seguida, em *Arroz e feijão*, os membros de uma família comem somente feijão e arroz porque não têm dinheiro para nada diferente disso. O pai, saudoso, lembra-se de uma das poucas vezes em que comeu frango, quando criança. Seu filho, ao saber que é dia do aniversário do pai, tenta junto com um amigo conseguir dinheiro para comprar um frango para ele, mas todas as tentativas são frustradas. Os meninos são inclusive roubados por alunos de uma escola particular, o que denota uma preocupação em marcar a narrativa com um olhar diferente do senso comum ou juízo provisório. Ao contrário do filme antigo, os membros da classe média podem sim roubar os mais pobres, por diversão ou crueldade. Os meninos acabam roubando um frango para poder contentar o pai, mas depois de ouvirem a história do pai de um deles sobre o avô ter roubado um frango do vizinho e, devido ao ato, ter sido duramente surrado por diversos homens na frente da família, acabam devolvendo o animal ao vendedor. Há uma preocupação em retratar o morador de comunidade como alguém com princípios éticos e valores, que também pode ser o herói da história, não somente o mártir ou o bandido. Em contraposição ao filme antigo, os personagens da versão de 2010 são vivazes, alegres e enfrentam com coragem a realidade que vivenciam e que, por vezes, se mostra demasiadamente cruel.

Assim, no terceiro episódio, *Concerto para violino*, o mais denso e dramático do filme, Ademir, Jota e Marcinha são amigos que moram na mesma comunidade. A menina se torna violinista, Ademir policial e Jota trafi-

cante. Há o reforço dos laços fraternais pelo uso do *flashback*, mostrando a infância compartilhada dos três. A vida acaba por colocar os amigos em campos opostos, e as relações de amizade e as memórias trazem conflitos, quando Jota, o traficante, assalta o quartel de Ademir. Ele se esconde na casa de Márcia, com quem teve uma filha, mas o traficante rival entra em conflito com ele e vai procurá-lo. Há um corte para o momento em que Márcia toca e o maestro diz que as três vozes são inseparáveis, conotando os laços afetivos dos três. O traficante inimigo de Jota se associa a Ademir para buscar Jota, no que se reforça a presença do Estado como o poder repressivo frente à comunidade e que se subverte, tornando-se estado de exceção, ou poder paralelo, na medida em que Ademir entrega armas e fardas da polícia aos bandidos. Jota é enfim encurralado na casa de Marcinha e os dois são presos pelo traficante. Entretanto, essa mesma lei que se exime de responsabilidade, ao admitir a existência de um outro poder instituído na comunidade, não consegue romper os laços de amizade de Ademir e dos amigos. O policial não aguenta pensar nas formas de tortura descritas com requinte de crueldade pelo traficante e atira nos dois, matando-os. Jota e Márcia são assim, executados pela lei policial, mas não sofrem a ação do poder paralelo, sendo, em alguma medida, poupados pelo amigo. Pode ser traçado um paralelo entre o pretenso julgamento de Jota e Marcinha pelo tráfico com as formas de execução e tortura que foram utilizadas pelo governo militar. Entretanto, além da proximidade histórica, não se pode traçar uma aproximação maior em relação à violência, com o filme de 1962, parte do *corpus* de pesquisa, devido a este ser anterior ao golpe e, portanto, não conter as representações da violência implementada pelo Estado militar. Em alguma medida, se cabe pensar numa proximidade, ela se deve tão somente pela existência de um totalitarismo em ambos os casos. Seja no tribunal do tráfico ou na ditadura militar, em novo diálogo com o conceito agambiano de exceção encontramos:

> O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político (Agamben, 2008: 13).

Logo, a ordem jurídica que deveria, segundo o pensamento hobbesiano, conter o caos é ela mesma, promotora deste caos reforçado pela ausência do poder público, mas também pela sua anuência com o estado de coisas nas comunidades cariocas.

Da mesma forma, no quarto episódio, *Deixa voar*, quatro amigos de escola vivem em favelas diferentes e não podem se visitar, nem mesmo conviver para além da escola, visto que os territórios são delimitados pelo medo do outro lado. No meio, simbolicamente, há uma ponte. Uma das meninas, Carol, vive em um lado e Flávio, do outro. Eles não conseguem ficar juntos por causa do antagonismo entre as comunidades onde moram. Um dia, a pipa que Flávio solta cai do lado de Carol e ele precisa buscá-la. De início é hostilizado pelos meninos do outro lado, mas ao encontrar um amigo da escola lá, é salvo a tempo de uma surra ou, quem sabe, de algo pior, como fica subentendido nas falas dos personagens. Feliz por ter sido salvo, Flávio encontra a casa de Carol e finalmente marca com ela de saírem. Há um reforço na existência de uma estrutura diferente na configuração das comunidades, onde o poder público não entra, mesmo que pesem as controversas iniciativas de pacificação no Estado do Rio de Janeiro. Assim como no filme de 1962, o morro é um território à parte, com suas próprias regras e onde o poder governamental não costuma agir. Nesse viés, nada de novo se registra entre 1962 e 2010.

O último episódio, *Acende* a luz, dá o tom humorístico ao filme atual. Afinal, é véspera de natal e a comunidade está sem luz. Os técnicos da companhia elétrica tentam resolver o problema, mas não conseguem e um deles é sequestrado pelos moradores, que decidem fazê-lo refém até que a luz volte. Preso à escada e inicialmente desesperado, o empregado da companhia vai aos poucos se familiarizando com os moradores, até que acaba confraternizando com eles quando a luz volta. Dessa forma, no último episódio, de modo bem humorado, o filme parece mostrar a importância de um olhar igualitário, compreensivo, para a realidade que foi para retratada ao longo de todo o filme.

Figura 2
Fragmento do filme *5 vezes favela* (2010)



Fonte: globofilmes.globo.com

Entretanto, à parte a intenção de produzir um bom filme, presente nas duas obras, parece haver um laço que une ambas as iniciativas. São todos os personagens sobreviventes em uma cidade partida. Independente do olhar da representação do outro, no primeiro filme, ou da autorrepresentação, no segundo filme, há uma relação conflituosa com o Estado, que sugerimos ser um estado de exceção, pelas formas de reforço da exclusão social e pelo peso do braço armado, seja pelo exército, seja pela polícia.Vale lembrar que, guardadas as devidas proporções, a polícia que sobe as comunidades diariamente seja na década de 1960 ou nos dias atuais, é, desde sua origem, também ela militarizada e se vale por vezes de práticas ilegais e de desrespeito aos direitos humanos para garantir o que denominam de ordem.

Ao observar ambos os filmes, diversos questionamentos fazem-se necessários. Qual a representação de comunidade em ambos os casos? Há transformação de fato entre os dois filmes, ou as realidades pouco mudaram no recorte histórico pretendido? Quais as influências do governo militar na configuração deste cenário? Em que medida as narrativas de fato se modificaram, pelo lugar de fala dos moradores de comunidades ou somente pelo contexto histórico diferenciado? Nesse cenário, quais as influências e o papel da mídia no reforço dessas representações e, finalmente, quais as aproximações e distanciamentos entre os Estados representados nos dois filmes?

Em primeiro lugar, é preciso retornar ao conceito hobbesiano de Estado para pensar sobre o conceito de estado de natureza, onde o autor afirma que, quando os homens são iguais, têm o direito aos mesmos objetos de desejo, o que consiste no motivo pelo qual podem atacar uns aos outros, constituindo um estado natural de guerra. É necessária para o pensamento hobbesiano, uma lei racional que ordene todos os homens pela força, coagindo-os e levando-os à paz. Há, nesta perspectiva, uma transferência de poder dos homens ao Estado, para que este os proteja uns dos outros, fazendo uso da soberania personificada na figura de um homem ou de uma assembleia. E se o Estado personifica a vontade de todos os homens pela paz, deve atender à vontade de segurança de todos os que o escolheram e por quem abdicaram de sua própria vontade em prol do bem comum. É preciso, para Hobbes a ação de um poder repressivo que, através do contrato de todos os homens, submeta-os ao bem comum. Abdicando de sua liberdade, a concentração de poder nas mãos do soberano criaria a sociedade política (administrada pelo Estado), o conceito de justiça e uma ordem moral que, através da espada, garantiria a paz de todos. Em contraposição ao Estado repressivo que visa o bem comum de todos, está a ideia de Benjamin sobre o estado de exceção, segundo o qual "que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral" (Benjamin,1996: 226). Em aproximação com os filmes analisados, sugere-se que há um distanciamento da figura deste Estado cujo propósito é o bem comum e indícios do estado de exceção sobre o qual falara Benjamin (1996) e reforça Agamben, ao conceituar a exceção como:

> (...) o ordenamento jurídico que foi estabelecido para conter a violência, contém em si exatamente o seu contrário – a possibilidade jurídica da suspensão dos direitos estabelecidos e garantidos, que admite uma violência não regulada pela lei, na qual o estado de exceção se torna estrutura jurídico-política imposta ou mesmo estabelecida com permissão da própria sociedade, em face do conteúdo da norma constitucional vigente (Agamben, 2008: 8).

Assim, se o Estado militar subjugou sob seu tacão os direitos individuais e usou da violência de forma não regulada, ainda que sistemática, também o Estado democrático de direito, retratado nos filmes antes e depois da ditadura, mantém a mesma proposta, quando não garante a todos os cidadãos seus direitos individuais. Nos dois filmes, as comunidades são dominadas pela ação de poderes paralelos, apoiados em grande medida pelo governo e os personagens não têm garantidos os direitos mais básicos à habitação, trabalho, alimentação ou transporte.

Por outro lado, paralelamente ao governo está a comunidade, seja representada de forma ainda incipiente no filme de 1962, seja na consolidação de uma estrutura social relevante na realidade social brasileira e cujos reflexos se traduzem agora em ações de Estado no sentido de conter e segregar, o que se reflete nos dois filmes, pela ausência de interação entre os moradores das comunidades e o restante da população. Há um reforço nos limites do território que constitui o vínculo comunal dos personagens dos filmes, mas também na quase total inexistência de mobilidade em outras regiões do Rio de Janeiro, exceção feita para o universitário de *Fonte de Renda*. Convém acrescentar que, no regime militar, foram frequentes as estratégias de eliminação e remoção de favelas, principalmente no período de 1962-1974[12], assim como a prisão de líderes dos moradores, quase nenhum resultando em melhorias nas condições de vida dos maiores interessados, os moradores das comunidades. Dessa forma, a influência do regime militar pode ser sugerida na manutenção de uma mentalidade segregacionista e no reforço das distâncias entre os territórios sociais no Estado.

Em igual medida, ao pensar o papel da mídia na construção do contexto dos filmes parece haver um grande distanciamento entre ambas as obras, no que tange à abrangência dos veículos midiáticos no cotidiano atual, ao que Sodré conceitua como ambiência, que compõe, na contemporaneidade, práticas e sujeitos, provocando a transformação do *ethos* político para o *ethos*

midiatizado (Sodré, 2009). Ainda que a presença massiva dos meios de comunicação date de antes da década de 1960 no Brasil, somente nos idos da atualidade, quando está em crescimento vertiginoso devido, em grande parte, ao avanço tecnológico, alcança níveis jamais imaginados e reconfigura representações e práticas sociodiscursivas no cotidiano, cenário que, em 1962, ainda começava a ser configurado. Contudo, se no contexto histórico, as obras fílmicas se distanciam, no plano da representação social, constituem um *continuum*, na representação de uma realidade pelos filmes, que pouco se altera no que tange à exclusão social. Logo, se a construção da imagem do morador de favela em 1962 denota a necessidade de sobreviver, também em 2010 a narrativa fílmica transparece no reforço desta mesma mensagem. A diferença se dá no papel do emissor, distanciado, como citado anteriormente ou de posse dos meios através dos quais pode se expressar. Capaz de, na medida em que vivencia a experiência com o cinema e pode representar a si mesmo e à sua realidade, refletir sobre seu papel na sociedade e tentar de fato mobilizar-se em prol da transformação social. O contato com o meio cinema, aqui, seria a possibilidade do que Sodré denominara *héxis educativa* "como experiência que afeta o *ethos*" (Sodré, 2009: 84), geradora de consciência crítica, ponto de partida para uma perspectiva contra-hegemônica da comunicação, cuja ação poderia servir como forma de questionamento do poder de Estado. Além disso, há indícios que apontam para uma possibilidade de construção de um caminho que possa, em alguma medida, aproximar os territórios sociais distanciados normalmente pelo poder público e reforçados pelos veículos de mídia convencionais, cujas representações das favelas cariocas por si já renderiam um novo artigo, tantos são os reforços de estereótipos e juízos provisórios que se registram, seja no governo militar, seja no governo democrático atual. Correndo em paralelo, o empoderamento dos meios e das narrativas pelos moradores das comunidades cariocas, parece ser uma possibilidade alternativa ao discurso oficial, seja do Estado, seja dos veículos de comunicação.

Conclusão

A tentativa de aproximar filmes com o distanciamento histórico de décadas em um contexto tão rico quanto o da ditadura militar brasileira corre o risco de deixar de fora elementos relevantes e pontos de vista fundamentais cujo olhar atento não pode se dar ao luxo de subverter. Entretanto, a proposta deste estudo foi tão somente propor um debate, a partir de dois pontos de vista inicialmente distintos para pensar as imbricações entre comunidade, mídia e Estado ao longo de um período determinado pelo Golpe de 1964 e pela redemocratização, mas que não se encerra entre 1964-1985. Ao contrário. Inicia-se anos antes, na movimentação militar já desde o governo de Getúlio Vargas[13] e cujos efeitos fazem-se sentir até hoje em alguma medida, seja pela presença ostensiva de militares no policiamento cotidiano do perímetro urbano, seja pela falta de garantia de direitos fundamentais, no que tange aos moradores de comunidades pobres. Entretanto, onde ambos, governo militar e governo democrático, localizam os setores excluídos do pacto social – em um não-lugar de fala – e onde o primeiro filme, ainda que timidamente, tenta falar pelos ditos favelados(sic), a experiência com o meio audiovisual, no segundo filme observado, pode subverter a exceção, o não-lugar, anacrônico porque ainda existente em tempos atuais. Não que o cinema novo não tenha o olhar libertário, a tentativa de emancipação, mas – hoje compreende-se – falava-se pelos que não podiam falar por si, garantindo-lhe o direito à expressão que o governo militar insistiu, ao longo dos seus 21 anos, em tornar inexistente. Entretanto, pelo cinema feito para o povo e não por este, os *cinema-novistas* afastaram-se de seu público, perdendo-se em linguagens complexas. O cinema novo, "de alegorias e descontinuidade" segundo o escritor Ismail Xavier (2006) não conseguiu seu intento de formar as massas e trazê-las à discussão política. Muito em parte a razão da trucagem das obras era confundir censores e instrumentos de repressão. Por isso talvez, as mensagens não conseguiam chegar até seu receptor, causando pouco ou nenhum efeito na proposta de conscientização de massas, ainda que estas fossem retratadas em muitos filmes da época. Por outro lado, em *Cinco vezes favela agora por nós mesmos*, há uma possível subversão do sentido de receptor e emissor, engendrando novas representações tanto na produção cultural como, em consequência, nas práticas sociais. Em sendo histórias escritas, filmadas e dirigidas por moradores de comunidades dos dias atuais, podem trazer novos olhares, suscitando reflexões sobre o lugar do Estado, ou sua ausência na medida em que aproxima do público leituras distintas da realidade social dos moradores de comunidade, podendo fazer com

que os moradores busquem sua própria representação. Não se trata somente do Estado representar o sujeito, mas do sujeito se reconhecer como parte do Estado. É preciso compreender a necessidade de se pensar a estrutura social e a própria existência do Estado como o promotor de direitos inalienáveis que devem se outorgados a todos, e não somente uma parte da população. Nesse viés, o uso das mídias na experiência autorrepresentativa pode ser uma forma de direcionamento ou de coação, dependendo do viés adotado. Para se tornar libertária, uma iniciativa deve ter um ensinamento, uma produção de sentido que seja apartada do sentido comum. No caso do cinema, significa criar meios de criação que não reproduzam os modelos vigentes. Há uma linha tênue entre a mera reprodução e a produção consciente, voltada para o caráter fundamental do sujeito inserido num núcleo social, a compreensão do sujeito acerca de si, do outro e da significação dos dois na sociedade, compreensão voltada para o olhar, mas também para agir. Trata-se finalmente, de um esforço em prol de pensar o estado de exceção, prolongado além dos limites históricos da ditadura militar, de triste memória, mais reforçado na segregação diária que enfrenta parcela considerável da sociedade e no papel dos meios de comunicação e da produção cultural na transformação dessa realidade.

Notas

1. Este é o primeiro longa-metragem brasileiro totalmente concebido, escrito e realizado por jovens moradores de favelas.
fonte: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-180470/curiosidades/
2. O filme foi dirigido pelos jovens Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos(fonte: http://globofilmes.globo.com/5xFavelaAgoraporNosMesmos/)
3. Sodré, 2009.
4. O filme foi realizado por meio das ONGS CUFA, na Cidade de Deus; do Nós do Morro, no Vidigal; do Observatório de Favelas, no Complexo da Maré; do Afro Reggae, em Parada de Lucas; e o Cidadela/Cinemaneiro, em várias comunidades ao longo da Linha Amarela (fonte: http://globofilmes.globo.com/5xFavelaAgoraporNosMesmos/. Acesso em 20/02/2014)
5. http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=221. Acesso em 20/01/2014.
6. Sobre este assunto,ver: Gaspari,2002.
7. Ver Gaspari, 2002.
8. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l4090.htm. Acesso em 20/01/2014.
9. Artistas, estudantes e intelectuais, unidos pelo objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural capaz de conscientizar as classes trabalhadoras, fundam o CPC. Inspirado no pernambucano Movimento de Cultura Popular - MCP, de Miguel Arraes, o CPC, multiplicado em inúmeros grupos espalhados pelo país, leva ao povo diversas manifestações artísticas cujo objetivo é usar formas da cultura popular para promover a revolução social (fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=459. Acesso em 26/01/2014).

10. Rede de antidisciplina (Certeau, 2008: 17).
11. Guerra de posição: luta pela hegemonia, por uma reforma intelectual, moral (Gramsci apud Coutinho, 2011: 143).
12. Mattos, Rômulo Costa. Aldeias do mal. In: *Revista de História*. Disponível em http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/aldeias-do-mal. Acesso em 20/02/2014.
13. Ver Gaspari, 2002.

Referências bibliográficas

ACANDA, Jorge L. *Sociedade civil e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

AGAMBEN. Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AUMONT, J. e MARIE, M. *A análise do filme.* Lisboa: Edições texto e grafia, 2011.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. In: *Obras escolhidas*.São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

CANEVACCI, Massimo. *A linha de pó - A cultura Bororo entre tradição, mutação e autorrepresentação.* Editora AnnaBlume, 2012.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.* Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, Carlos Nelson. *De Rousseau a Gramsci: ensaios de teoria política.* São Paulo: Boitempo, 2011.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HOBBES, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MORAES, Dênis de. *A batalha da mídia: governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

ROCHA, G. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. Introdução. In: RUIZ, Castor M. M. Bartolomé. *Justiça e memória: direito à justiça, memória e reparação, a condição humana nos estados de exceção*. São Leopoldo: Casa Leiria/Passo Fundo: Ifibe, 2012.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho – uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2009.

VELOSO, F., VILLELA, A. e GIAMBIAGI, F.. *Determinantes do "milagre" econômico brasileiro (1968/1973): uma análise empírica*. Revista Brasileira de Economia, out. 2008. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rbe/article/view/1053/465. Acesso em: 20 fev. 2014.
XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

Referências cinematográficas

Cinco vezes favela. Cacá Diegues, 1962, 92 min., DVD.
Cinco vezes favela, agora por nós mesmos. Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos, 2010, DVD.
Terra em transe. Glauber Rocha, 1967, 111 minutos, DVD.
O pagador de promessas. Anselmo Duarte, 1962, 97 minutos, DVD.

Resumo

Esse trabalho tem como objetivo realizar um estudo comparativo entre os filmes *Cinco vezes favela* e *Cinco vezes favela agora por nós mesmos*, que foram produzidos em 1962 e 2010, respectivamente. Com base na metodologia de análise fílmica e usando os conceitos de estado de exceção (Agamben), autor-representação (Canevacci), comunidade (Esposito) e sociedade civil (Acanda), há o objetivo de, a partir do *corpus* apresentado, pensar a representação social da comunidade nos filmes a partir da relação com um estado de exceção que se prolonga desde a ditadura até os dias atuais, além de pensar comparativamente o lugar de fala dos atores sociais ao longo de um contexto de exclusão social com origem no período pré-ditadura e cuja transformação ou permanência nos dias atuais será debatida ao longo do texto.

Palavras-chave

Comunidade - Estado de exceção – Mídia - Cinco vezes favela – Autor-representação.

Abstract

This work aims to conduct a comparative study between the movies *5 vezes favela* and 5 *vezes favela agora por nós mesmos,* which were produced in 1962 and 2010, respectively. Based on the methodology of film analysis and using the concepts of state of exception (Agamben), self-representation (Canevacci), community (Esposito) and civil society (Acanda), the purpose of this text is to analyse social representation community from the relationship with a state of exception that extends from the dictatorship until the present day, in addition to think comparatively the place of people in the communities, over a period of social exclusion originated in the pre-dictatorship period and whose transformation or retention in the present day will be discussed throughout the text.

Keywords

Community - Exception-state – Media - Cinco vezes favela - Self--representation.