



EM BUSCA DE UM CINEMA POPULAR: *CINCO VEZES FAVELA DO CPC E DAS ONGS*

Guilherme Balza Corrêa Netto ¹

RESUMO: Apesar da escassez de recursos públicos destinados à produção audiovisual e dos bloqueios na produção e circulação impostos pelo oligopólio do setor, o cinema pode ser visto como instrumento de comunicação com as massas, sobretudo se for considerado o avanço da reprodutibilidade a partir do barateamento dos equipamentos de cópia, gravação e reprodução. O alcance comercial – e ideológico – de *Tropa de Elite 1 e 2* é prova disso. Entre todas as indústrias culturais brasileiras, o cinema é, talvez, o que mais retratou a favela - de modos diferentes e controversos, diga-se. Por conta destes dois fatores, alcance e tema, o cinema no Brasil pode ser visto como uma forma de comunicação popular, partindo de uma conceituação ampla para o assunto. O presente artigo fará uma reflexão sobre dois momentos importantes da história do cinema nacional, ligados pela temática popular e pelas pretensões de ruptura, que são os filmes *Cinco vezes favela*, de 1962, do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), e *5x favela – Agora por nós mesmos*, de 2010, que nasce com a proposta de retomar parcialmente a ideia da produção homóloga, mas agora com jovens cineastas na direção do filme.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema Nacional, Política; Cultura Popular e Resistência.*

¹ Jornalista do Portal UOL e colaborador do Grupo de Pesquisa de Jornalismo Popular e Alternativo (Alterjor). E-mail: balza.guilherme@gmail.com

Introdução

O *Cinco vezes favela* do CPC, produzido entre 1961 e 62, foi uma das primeiras iniciativas do grupo, surgido por iniciativa de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, Francisco de Assis e Carlos Estevam Martins.

O CPC surge como consequência da inquietação de Vianinha e Chico de Assis, dois jovens de classe média que deixam o Teatro de Arena, incomodados com o perfil do público que frequentava o espaço, em geral jovens intelectualizados da esquerda burguesa e pequeno-burguesa de São Paulo. O desejo da dupla é fazer teatro em contato com as massas.

A saída de Viana e Assis foi selada durante uma turnê do Arena no Rio de Janeiro, na época o centro da agitação política e cultural do país. Os dois decidem não voltar para São Paulo e logo começam a montar a peça *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar* na Faculdade Nacional de Arquitetura. Os ensaios abertos do espetáculo atraem a juventude e tornam a faculdade um espaço rico de debate político-cultural. Em cartaz, a peça atrai multidões a cada apresentação.

Empolgados, Vianinha e Chico de Assis, com ajuda de Carlos Estevam Martins, procuram a UNE (União Nacional dos Estudantes) com a proposta de criar um curso popular de filosofia, que, amadurecido, viraria o CPC da UNE no final de 1961.

Inspirados pelo exemplo do MCP (Movimento de Cultura Popular) de Pernambuco, o CPC inicia uma produção artística frenética, sobretudo em teatro, e ganha adesão de universitários, intelectuais, jovens artistas e também de trabalhadores empolgados com o grupo, que protagonizava rupturas estéticas e formais em todos os gêneros artísticos.

Em pouco tempo, o CPC ganha popularidade, e vários CPCs se multiplicam Brasil a fora, principalmente após as UNEs Volantes, caravanas que percorreram o país para incentivar a mobilização pela reforma universitária e para estimular a formação de novos centros culturais.

Na época, sob influência da revolução cubana, dos movimentos de independência dos países africanos e da renovação da Igreja Católica com o papa João XXIII, o Brasil vivia um momento inédito de profunda agitação política, acentuado com a ascensão de João Goulart à presidência e as promessas da reforma de base. Internamente, havia o exemplo do Recife – apelidada de “a capital vermelha” após a

eleição de Miguel Arraes, em 1962 – e das Ligas Camponesas, que punham em xeque o coronelismo no Nordeste.

Embora não houvesse uma linha única de pensamento dentro do CPC matriz (o da UNE), menos ainda nas “filiais”, o que movia os jovens era o desejo de despertar as massas para a luta política por meio da produção cultural. Para tanto, era necessário pensar e repensar o Brasil e valorizar na arte o nacional-popular como forma de enfrentamento à ideologia imperialista e a emancipação do povo, com vistas à revolução socialista.

Descobrimo o morro

Herdeiro dos longas “Rio, 40 Graus (1955)” e “Rio, Zona Norte (1957)”, ambos de Nelson Ferreira dos Santos, o *Cinco vezes favela* do CPC nasce como precursor do cinema novo por adotar uma proposta radical na tentativa de fundar o Brasil enquanto imagem cinematográfica a partir de uma perspectiva popular, com poucos recursos e com uma produção rápida. O filme brota da necessidade de se contrapor ao cinema tradicional, produzido pela Vera Cruz e Atlântica, e principalmente da urgência em dialogar com um público mais amplo, se possível não elitizado.

Assim, cinco jovens diretores do CPC – alguns ainda na universidade – decidem subir os morros do Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela para retratar o cotidiano dos favelados. O filme foi produzido com recursos do governo federal, obtidos graças à atuação de Ferreira Gullar, que na época trabalhava no governo e se empolgou com a proposta do CPC – o que, aliás, o faria entrar no grupo posteriormente.

O custo total do filme foi de Cr\$ 4,5 milhões, dos quais Cr\$ 3 milhões foram subvencionados pelo governo e o restante pago com recursos dos próprios integrantes do CPC. Corrigido para os valores de hoje, o custo da produção foi, ao todo, de R\$ 200 mil, aproximadamente.

Os cinco episódios que compõem a obra têm a participação de atores não profissionais e moradores das próprias comunidades. O que une os enredos é a pobreza da favela e a opressão a que os pobres estão submetidos.

No primeiro episódio, “Um favelado”, dirigido por Marcos Farias, um pai de família nordestino, sem dinheiro para pagar o aluguel do barraco e ameaçado pelos

capangas do proprietário da favela, aceita participar de um pequeno assalto, após não conseguir emprego numa obra. O plano dá errado e ele acaba sendo surrado por um bando que presenciou a tentativa de assalto. O curta, protagonizado por Flávio Migliaccio, traz imagens até então inéditas de crianças e mulheres procurando comida em um lixão.

O segundo episódio, “Zé da Cachorra”, também trata da questão da propriedade. Um desabrigado chega com a família para morar em uma favela grilada, cujo falsificador incentivou a ocupação para depois lucrar com as indenizações. O único barraco vazio da favela está ocupado com os materiais que serão utilizados no despejo dos moradores. Zé da Cachorra, uma espécie de líder rebelde da comunidade, determina que a família desabrigada vá para o local, o que irrita o grileiro. Este manda um intermediador com pretensões eleitoreiras para negociar com os favelados.

Posteriormente, um grupo de moradores vai até a casa do grileiro para negociar, mas Zé da Cachorra é excluído da reunião por conta de seu espírito contestador. Na conversa, fica acordado que a família sem-teto deverá deixar o local em duas semanas. Ao tomar conhecimento do que foi decidido, Zé da Cachorra contraria o acordo e pede para o desabrigado permanecer no barraco. Este, por sua vez, diz que deixará o local para evitar confusão. Irritado, Zé da Cachorra afirma que o desabrigado não iria ficar nem mais um dia no barraco e que ele mesmo passaria a morar no local. O episódio termina em aberto, com uma crítica clara à falta de mobilização e contestação do povo.

Em “Couro de gato”, a terceira história, dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, um grupo de meninos desce o morro para roubar gatos em casas de famílias ricas. Os animais são vendidos para o fabricante de tamborins, que utiliza o couro dos bichanos na fabricação dos instrumentos. Na fuga, todos os gatos escapam, exceto um, que acaba se afeiçoando ao pequeno ladrão e vice-versa. Sem ter com o que alimentar o felino, o garoto é obrigado a vender o animal. O curta mostra o que há por trás do carnaval e os malabarismos que os moradores da favela fazem para tirar um troco. Há uma cena belíssima, em que garoto e gato trocam afetos no topo do morro, com vista para a praia e os prédios da zona sul.

A temática do carnaval volta a aparecer no quarto episódio, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, dirigido por Cacá Diegues, com Vianinha, Abidas do Nascimento e Jorge Coutinho no elenco. A trama aborda o conflito entre o presidente da escola de

samba local e a mulher, uma operária militante incomodada com a alienação do restante da comunidade com o carnaval. O presidente da escola oscila entre usar o dinheiro da entidade na ajuda aos moradores ou utilizá-lo no desfile. Apesar de balançado, ele opta pela segunda alternativa, mesmo a contragosto da mulher e de outros moradores da favela.

O quinto e último episódio é o melhor do filme. Em “Pedreira de São Diogo”, dirigido por Leon Hirszman, uma favela sobre uma pedreira corre risco de desmoronar a qualquer momento por conta das explosões que são feitas para detonar as rochas. Sem se importar com os favelados, o patrão dos operários ordena que na próxima explosão seja utilizada uma carga elevada de explosivos, o que fatalmente provocaria o desmoronamento da favela.

Preocupados, mas sem poder desobedecer a ordem do patrão, os operários dão um jeito de avisar os moradores para que eles se mobilizem e evitem a explosão. No último instante os favelados aparecem, e a explosão não acontece. Hirszman retrata o trabalho na pedreira de forma altamente poética e lança mão de belíssimos enquadramentos. O episódio é o único do filme que termina com o povo como vencedor e o burguês derrotado, graças, é claro, à mobilização popular – união entre operários e favelados –, o que não aconteceu nos quatro episódios anteriores.

No filme, como um todo, é evidente a dose exagerada de inocência dos diretores. Há episódios em que o excesso de dramatização se sobrepõe ao conflito político, como em “Um favelado”. Em outros, a idealização dos favelados solapa as contradições apontadas, como em “Zé da Cachorra”. Também é nítida a construção de estereótipos dos pobres, como em “Escola de Samba: Alegria de Viver”, ou dos ricos, como em “Couro de gato”.

De fato essas falhas resultam de uma visão intelectualizada e romântica da classe média intelectual em relação à favela. Os equívocos, porém, não suplantam os êxitos formais e políticos do filme.

A obra não perde nunca a perspectiva de tentar refletir sobre os aspectos políticos e sociais que determinam os problemas da favela. O morro sempre aparece em choque com o asfalto. Os conflitos não se resolvem, e os finais das tramas definitivamente não são confortáveis – com exceção do episódio dirigido por Hirszman, que fecha o filme.

O *Cinco vezes...* do CPC representou, junto com outras obras da época, um tremendo avanço por conta das inovações já citadas – produção de baixo custo, feita por jovens, com a participação de integrantes amadores das favelas – e pelo esforço em tentar refletir imageticamente sobre política, povo e nação, o que era pouco feito até então no cinema.

Ainda assim, o filme foi considerado pelos cepecistas um fracasso, uma lição a não ser seguida, sobretudo por conta das dificuldades de circulação, além dos problemas na linguagem empregada, como nos mostra o relatório de atividades do CPC, de 1963.

Cinco vezes favela, como realização tanto artística como econômica, foi fruto da ingenuidade do CPC da UNE em sua fase inicial. O cinema brasileiro não tem praticamente nenhuma espécie de proteção. A distribuição e exibição carregam o dinheiro. A produção pouco recebe. Sem garantias de espécie alguma, o produtor é obrigado a realizar filmes de garantido sucesso comercial para poder sobreviver. A tradição do sucesso comercial brasileiro é o apelo aos estímulos menos intelectualizados possíveis, automáticos, inodores. Não existe a tradição do filme, do cinema, que estabelece o diálogo com as grandes massas colocando uma visão do mundo, assumindo posições éticas. *Cinco vezes favela* é um filme com linguagem, praticamente um filme conceitual, “de mensagem”, como se diz, sem que a “mensagem seja encarnada numa simbologia humanamente reconhecível” (BARCELOS, 1994, p. 452 e 453).

Se *Cinco vezes favela* teve esse lado negativo, apresentou aspectos positivos, principalmente entre a intelectualidade de cinema no Brasil. Lançou novos técnicos, atores, diretores, argumentistas. Postulou o filme de baixo custo de produção como única forma de libertação do cinema brasileiro. Reuniu artistas e jovens intelectuais que aumentaram sua unidade, discutiram seus roteiros e despertou agudamente a consciência do cineasta para a representação social da nossa realidade (BARCELOS, 1994, p. 452).

Críticas ao CPC

Após a conclusão de *Cinco vezes favela*, incomodado com a instrumentalização da arte como braço da luta política, Cacá Diegues, que já era uma espécie de dissidente, começa a se afastar do CPC. O uso da arte para fins políticos, aliás, foi e ainda é alvo de

críticas por parte de antigos cepecistas, como Carlos Vereza e Arnaldo Jabor. Nas décadas de 70 e 80, o CPC também recebeu contestações pesadas de intelectuais ligados ao PT, como Octávio Ianni, Francisco Weffort (depois ministro da Cultura de FHC) e Marilena Chauí, que taxaram o grupo de populista e nacionalista, entre outras críticas.

Em geral, a crítica trata o CPC como se fosse algo unívoco, sem conflitos entre seus integrantes ou contradições em sua trajetória, geralmente por basear-se no manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, que, na realidade, era um documento interno que expressava uma opinião individual. É comum também uma análise do grupo deslocada do contexto de formação do CPC e do momento histórico. Ignora-se, por exemplo, o fato de que os cepecistas, segundo os próprios, estavam sob constante trabalho de autocrítica, o que era motivo de brigas intensas e constantes entre os membros.

Há também um perfil de crítica superficial e principista que elege o fato de a maioria dos cepecistas ser de classe média como uma condição que, por si só, inviabilizaria a militância destes jovens junto ao povo. Ora, o que resta a jovens artistas de esquerda, empenhados na transformação da sociedade, que não compartilhar conhecimento e técnica com o proletariado, visando a sua emancipação enquanto classe? Ainda que estes jovens estivessem nutridos por romantismo e doses de ingenuidade, somente a práxis decorrente do trabalho com e para o trabalhador os faria compreender melhor a própria atuação.

Parte de crítica apoia-se ainda na ligação entre CPC e PCB (Partido Comunista Brasileiro) para sustentar seus argumentos contra os cepecistas. De fato, as principais figuras do CPC eram ligadas ao PCB, embora não fossem militantes orgânicos do partido. Segundo depoimentos dos próprios cepecistas e de militantes do PCB, a atuação do partido na década de 60 era profundamente distinta da década anterior, em razão da “desestalinização” do partido após o congresso do 20º Partido Comunista da União Soviética, em 1956, quando Nikita Krushev denunciou as atrocidades cometidas por Stálin.

Portanto, desde o fim da década de 50, o PCB passou a adotar uma postura menos centralizada e mais liberal em sua política cultural e editorial. Além disso, a atuação do CPC era completamente independente do PCB, de acordo com integrantes dos dois grupos. Por fim, havia entre os cepecistas integrantes de outras correntes

políticas, notadamente da Ação Popular (AP), que estava no comando da UNE com o presidente Aldo Arantes (RIDENTI, 2000, p. 67-78).

Em entrevista a Jalusa Barcellos, já na década de 90, Estevam Martins desabafa:

Vejo [o CPC] sempre como um parêntese da vida brasileira. Um parêntese que só podia existir ali, naquele período, naquele momento. Foi uma etapa, que não me traz nenhuma frustração. O que eu sinto muito, o que me incomoda muito, é a ingratidão. Essa que é a verdade. Aliás, eu fico profundamente irritado ao ver o massacre que fizeram em cima do CPC. Inclusive eu me decepcionei muito com a esquerda por causa disso, dessa tentativa de invalidar tudo aquilo. Não tem nada que invalidar. Se não quer fazer igual, não faça. Mas naquela época não havia ninguém propondo nada à nossa esquerda (BARCELOS, 1994, p. 92).

Ferreira Gullar acrescenta, em entrevista à mesma autora:

O CPC tinha uma teoria de cultura popular no sentido de cultura revolucionária (...) porque ali se queria levar para o povo uma arte capaz de ajudá-lo a transformar a sociedade. Era arte popular porque se dirigia ao povo. Era a visão do CPC. É claro que muita gente discorda disso e hoje, passados muitos anos, é muito mais fácil criticar e dizer que não devia ser assim. Mas é preciso não esquecer que, quando tudo acabou, nós próprios já estávamos fazendo a autocrítica do nosso trabalho. Não uma autocrítica que se faz hoje, uma autocrítica de pessoas que nem sabem direito o que ficaram fazendo lá, naquela época, e que julgam o CPC fora do contexto em que ele nasceu e atuou. No Brasil se tem a mania de destruir aquilo que foi feito. Todo mundo quer começar tudo de novo. Em vez de quererem guardar a experiência do passado, criticar essa experiência, salvar que é salvável, e com isso avançar, dizem que não, nada do que foi feito presta, tudo foi uma besteira, todo mundo se iludiu (BARCELOS, 1994, p. 217).

No momento atual, de refluxo da luta de massas, a reinterpretação do sentido histórico da produção cepecista, que passa pelo confronto de teses simplistas acerca do grupo, ganha importância para a redescoberta de formas de atuação que permitam vislumbrar algum caminho para a militância artística e intelectual comprometida com a transformação da realidade.

Em uma época na qual o instrumento mais poderoso de luta dos trabalhadores, o PT, se reduziu a uma organização da ordem e definitivamente abandonou qualquer perspectiva de ruptura com a democracia institucional burguesa, é salutar o mergulho em experiências do passado que lograram, ainda que parcialmente, em seus propósitos.

É preciso reconhecer ainda que, acompanhado da vontade de agitar a massa, estava o desejo do CPC em experimentar, romper padrões e limites da arte e, porque não, da atuação política. A maior prova do êxito do CPC em sua proposta e a importância política adquirida pelo grupo é o fato de que uma das primeiras medidas do governo militar após o golpe de 1964 foi incendiar o teatro que o CPC estava prestes a inaugurar na sede da UNE.

Brasil da superação

O contexto brasileiro do início do século XXI é completamente distinto daquele observado no início da década de 60, exceto por alguns aspectos dos governos dos períodos. Jânio Quadros, Jango e Lula representam o populismo, com feições diversas, é claro, mas cuja essência é semelhante: uma tendência à conciliação de classes, materializada na adoção de medidas de assistência aos mais pobres e de fortalecimento da burguesia nacional.

As semelhanças param por aí. Jango, filho da elite sulista, torna-se presidente em uma época de profunda politização da sociedade, com a esquerda fortalecida nacional e internacionalmente, o que o impele a adotar medidas populares, como as reformas de base.

Já Lula, representante reconhecido do povo e dos trabalhadores, chega ao poder num momento de descenso na luta de massas, logo após a avalanche neoliberal iniciada com Collor e aprofundada por FHC. A ideologia conservadora do neoliberalismo buscou a todo instante deslegitimar movimentos sociais populares e esvaziar de sentido qualquer ação coletiva questionadora do capitalismo.

É nesse contexto desfavorável que o PT chega ao poder. A partir da “política do possível”, o partido progressivamente adequou prática e discurso à conjuntura desfavorável. O processo de descaracterização do PT resultou no abandono quase

integral das bandeiras históricas partido, na sua aproximação com setores mais conservadores da política e do empresariado e descolamento com sua base social.

A partir daí, a ligação do PT com o povo se deu na figura de Lula, que traz em si a imagem do povo vencedor, mas que venceu não porque derrotou o inimigo, e sim porque conseguiu ocupar o lugar antes cativo da elite. É a própria materialização da superação. Com Lula no poder, o slogan ideológico do governo é o “sou brasileiro e não desisto nunca”. A luta de classes e mobilização popular dão lugar à conciliação e ao discurso individualista da igualdade de oportunidades.

De fato, nunca houve no país, pelo menos desde Jango, nunca houve tanta distribuição de renda e mobilidade social no país. A partir do crescimento da economia, ampliação do crédito, medidas assistenciais, criação de empregos etc, a vida da população pobre, em geral, melhorou, embora a dos ricos tenha melhorado ainda mais e nem de longe as contradições fundamentais da sociedade brasileira tenham sido superadas.

Ainda assim, o ineditismo de um governo chefiado por uma figura popular carismática que, diferente das gestões anteriores – catastróficas, diga-se – promoveu melhorias para o povo pobre, ganhou a população das periferias país afora. Em contrapartida, o movimento popular que construiu o PT, a partir destas mesmas periferias, praticamente desapareceu. Os movimentos por moradia, as associações de bairro, as Comunidades Eclesiais de Base aos poucos deram lugar a ONGs – e também às igrejas neopentecostais, cujo discurso, aliás, é exatamente o da superação individual.

Talvez o último resquício de discurso popular e classista tenha sido o hip hop, que perdeu força ao longo da década de 90. Por exemplo, no início do século 21, praticamente não havia mais as tradicionais posses, células de resistência, criação e articulação do movimento hip hop na periferia – estas também viraram ONGs.

No Rio de Janeiro, as ONGs surgem nas favelas a partir de uma demanda legítima e urgente: tirar os jovens do mundo do tráfico, o que o Estado, ausente, definitivamente não conseguia fazer. Embora tenham surgido já sem uma proposta coletiva emancipadora, ou ao menos crítica com relação ao Estado e à burguesia, as ONGs cariocas, como o Afrorreggae e a Cufa (Central Única de Favelas), progressivamente vão sendo cooptadas, ao longo da década de 2000, ao se associarem com o grande capital, em especial à Rede Globo, de tal maneira a ponto de o rapper MV

Bill abandonar de vez o discurso contundente para se aliar a qualquer empresa – inclusive a Daslu – que oferecesse recursos para os projetos na Cufa.

O morro agradável

A produção de *5x favela – Agora por nós mesmos*, surge nesse contexto, de proliferação de ONGs culturais associadas a grandes empresas e de prevalência da ideologia liberal nas periferias urbanas. O filme foi estruturado a partir de oficinas de roteiro, direção, arte, figurino, elenco, edição e câmera organizadas pelas ONGs Oficina Cidadania, Cinemaneiro, Cufa, Afroreggae, Observatório de Favelas e Nós do Morro em cinco comunidades carentes do Rio (Linha Amarela, Cidade de Deus, Parada de Lucas, Maré e Vidigal).

O longa é uma co-produção da Globo Filmes e da Luz Mágica (produtora de Cacá Diegues). A distribuição ficou a cargo da Sony Pictures e da Rio Filme (da prefeitura do Rio). O custo total do projeto foi de R\$ 4 milhões (cerca de 20 vezes o valor do homólogo da década de 60), financiados com recursos da Lei de Audiovisual captados junto à Ancine (Agência Nacional de Cinema), BNDES (Bando Nacional do Desenvolvimento Econômico e Social), Light, Ambev, MMX, OGX (empresas de Eike Batista) e da Secretaria de Estado de Cultura do RJ.

O *5x favela...* começou a nascer das oficinas organizadas pelas ONGs. Dos 600 inscritos, 240 foram selecionados para participar das oficinas e 90 foram escolhidos para trabalhar no filme, a partir de critérios estabelecidos não pelosicineiros, e sim pelos supervisores – aliás, todos os cargos de supervisão (direção de fotografia, direção de arte, trilha sonora, produção executiva, pós-produção, coordenação de roteiros e produção) foram ocupados por pessoas que não são das comunidades e já tinham larga experiência com cinema.

Os argumentos que originaram os roteiros foram eleitos por votos nas oficinas em cada comunidade, mas depois passaram por uma adaptação. Já os sete diretores dos cinco curtas – até aqui os únicos moradores das favelas – foram escolhidos por Cacá Diegues, coordenador do projeto, por já terem experiência com o cinema. Dos 22 atores, apenas sete eram amadores. Todos os outros já tinham tido participações em novelas, filme e séries da Rede Globo.

Assim como a produção cepecista, *5x favela – Agora por nós mesmos*, traz cinco episódios sobre o cotidiano das favelas. O primeiro, “Fonte de renda”, dirigido por Manaíra Carneiro e Wagner Novais, conta a história de Maicon, um rapaz pobre que passou no vestibular para Direito em uma escola pública. Após alguns dias, a empolgação pela conquista se transforma em apreensão pelas dificuldades financeiras que o jovem, funcionário de uma pequena padaria, encontra para estudar. Estimulado pelos colegas mauricinhos da universidade, o protagonista se rende, a muito custo, e decide vender drogas para os colegas. Após conseguir estágio no escritório do pai de seu melhor amigo da faculdade, Maicon decide abandonar a venda de drogas, mas abre uma última exceção, a pedido do colega.

O rapaz, no entanto, cai em desgraça depois que seu irmão mais novo quase morre ao ingerir a cocaína que ele iria vender para o amigo. Após o incidente, Maicon percebe o seu erro, e tudo começa a dar certo para o jovem, que se destaca como um dos melhores alunos do curso. A história termina com Maicon recebendo o diploma universitário.

O episódio toca em um ponto importante da vida universitária, que é questão do acesso e da permanência, embora não aprofunde a problemática. O protagonista é um exemplo de integridade, um herói batalhador que tudo conquista. Mesmo quando erra, o faz por motivos nobres. O final feliz, após a superação do momento dramático, confere tom de lição de moral à história

O segundo episódio, “Arroz com feijão”, com direção de Rodrigo Felha e Cacau Amaral, é mais leve, menos moralizante e idealista: mostra a saga de um menino que tenta desesperadamente conseguir comprar um frango para o pai, que não aguenta mais comer só arroz com feijão na marmita. O garoto se alia a um amigo e tenta de tudo para levantar o dinheiro, desde guardar carros na zona sul até limpar fezes de cavalo, mas a dupla é passada para trás por todos – inclusive por um grupo de garotos ricos que os roubam – e não consegue o dinheiro.

Ambos decidem, então, enganar o proprietário da avícola e roubar um frango. O plano dá certo. O pai do garoto, por sua vez, revela à mãe que não gosta de frango, pois quando criança viu o próprio pai apanhar porque roubou a galinha de um vizinho. Ele decide comer o frango só para recompensar o esforço do filho, que não havia dito as circunstâncias reais de como conseguiu o dinheiro. O garoto, que escutou a revelação do

pai, decide pagar o dono da avícola no dia seguinte, após receber o dinheiro de um cliente que havia lhe pagado no dia anterior. Novamente a persistência e as boas intenções são recompensadas com o final positivo.

Ao contrário dos curtas anteriores, “Concerto para violino”, melodramático, não tem final feliz. O episódio, com direção de Luciano Vidigal, narra a articulação entre a polícia e um grupo de traficantes para atacar uma quadrilha rival, que havia roubado as armas de um quartel da Polícia Militar. Prevendo uma represália, o traficante que comandou o furto ao quartel se refugia na casa de sua antiga companheira – que está aprendendo a tocar violino em um projeto na comunidade – mas o esconderijo é descoberto pelos traficantes rivais e pela polícia durante o ataque ao morro.

O episódio intercala as articulações dos traficantes e policiais com cenas da infância do casal e do chefe da polícia, que eram amigos inseparáveis. No fim, o casal acaba executado pelo policial durante a emboscada. O curta até tenta tocar no problema da corrupção policial, mas a questão política acaba engolida pelo drama excessivo, com jeito de novela global.

O quarto episódio é “Deixa voar”, o mais interessante do filme, que conta a história de um garoto chamado Flávio, que perde a pipa de um rapaz mais velho. O papagaio acaba indo parar numa favela dominada por uma facção rival, mas o dono da pipa obriga o jovem a ir buscar de qualquer maneira. Tomado por medo, mas também por curiosidade, o garoto vai atrás da pipa, que a esta altura já estava com outros rapazes. Ajudado por um conhecido, ele recupera a pipa e começa a enxergar o território inimigo com outros olhos. Mais confortável, Flávio decide visitar uma amiga da escola, que se chateava pelo fato de nenhum amigo da comunidade vizinha ir visitá-la. A história termina com um beijo dos dois, sobre a ponte que separa as duas comunidades.

Dirigido por Cadu Barcelos, o episódio, também com final feliz, mostra o impacto da disputa pelo controle do tráfico, que vitimiza o morador da favela até nas situações mais banais e corriqueiras – em especial no Complexo da Maré, cenário do episódio. É a história do filme que melhor consegue explorar o espírito da favela carioca, ao mesmo tempo tensa e descontraída, debochada e agressiva.

O último episódio, intitulado “Acende a luz”, dirigido por Luciana Bezerra, mostra o cotidiano de uma favela na véspera do natal. O curta, com ares de comédia italiana, praticamente não tem enredo. O único acontecimento que move o episódio é a

falta de energia elétrica na favela em pleno natal. O trabalhador da Light encarregado de fazer voltar a luz é abandonado pelos colegas de emprego e, sob pressão dos moradores, tem de se virar para restabelecer a eletricidade. Solteiro e solitário, ele acaba por fazer uma gambiarra e, acolhido pelos moradores, passa a noite de natal na comunidade. O curta vende a imagem da favela festiva, generosa e solidária, lugar de gente que enfrenta todos os problemas com sorriso no rosto.

A declaração de uma das diretoras que participaram do filme, presente no documentário extra que acompanha o longa, é emblemática para resumir o espírito de *5x favela – Agora por nós mesmos*: “eu não tô aqui para contar história. Tô aqui para discutir o mundo. Tem que questionar? Tem, mas sempre com leveza. Ninguém vai me ouvir se eu falar gritando, colocando o dedo na cara, mas se eu disser sorrindo, aí me ouvem melhor.”

A afirmação é um exemplo do desejo presente em todos os diretores do filme de mostrar a favela como algo doce, inofensivo, naturalmente bom. A vontade de explorar o que há de positivo no morro é uma clara resposta aos estereótipos e aos filmes recentes que se debruçaram sobre os aspectos mais brutos das comunidades, como *Tropa de Elite* e *Cidade de Deus*.

A necessidade de mostrar que favela não é sinônimo de violência, porém, faz com que o filme deixe de discutir as contradições elementares que afetam o dia-a-dia dos favelados. Em vez de tratar dos problemas coletivos, os episódios focam os conflitos pessoais, os problemas individuais, que são exibidos distanciados do contexto social.

Casos de superação são apresentados como exemplos de conduta moral que devem ser seguidos, como se todo favelado tivesse que ser super-herói para se dar bem na vida e a agarrar a sua oportunidade. Da tentativa desesperada de fugir do estereótipo do marginal, o filme acaba justamente por estereotipar os pobres como “bons selvagens”.

Diferentemente da obra do CPC, em nenhum momento são tratados os motivos que originam e constituem as favelas. Percebe-se uma necessidade de mostrar para os outros – outros, nesse caso, a burguesia – a verdadeira natureza dos favelados, puros e inofensivos – e, porque não, capazes de produzir filmes! Assim, o espectador de classe

média, provavelmente o principal público do filme, livra-se da responsabilidade pela miséria alheia e apazigua seus temores.

Ao pensar em representar a favela perante o mundo, o filme deixa de falar da favela para os próprios favelados. Deixa de discutir a exploração no trabalho, a opressão racial e de gênero, a miséria e ausência de políticas públicas etc. A ideia é representar a comunidade para os outros, e não debater a comunidade com os seus. É o mesmo mecanismo, só que invertido, das novelas televisivas, que mostram o luxo dos ricos para atrair a curiosidade dos pobres.

Por nós mesmos?

Para garantir o sucesso da empreitada, a Globo lançou mão de todo o seu aparato de divulgação, incluindo críticas e reportagens em seus noticiários. O primeiro atrativo de marketing do filme é o nome *Cinco vezes favela*, que remonta ao original de 1962, mas o algo a mais, que confere frescor ao produto é o “sobrenome” “Agora por nós mesmos”.

Além de estratégia de marketing, a adição do sobrenome tem duas implicações: a primeira é a deslegitimação e a descontextualização da produção da década de 60, tratando a experiência anterior, da qual a atual é herdeira assumida, como algo inferior por ser coisa de intelectual de classe média – o que, aliás, a crítica culinária comprou indiscriminadamente; a segunda implicação é a autoproclamação do filme como produção legítima da cultura popular e representação autêntica da favela.

Um aspecto revelador do filme são as entrevistas feitas com operadores, técnicos e assistentes – estes sim, claro, originários da favela – que estão no documentário extra que acompanha os episódios. Em vários depoimentos os trabalhadores revelam que viam no filme uma oportunidade única de trabalho, que precisaria ser agarrada com unhas e dentes. Logo seria fundamental cada um provar aos supervisores que é capaz. Um dos depoentes, por exemplo, disse que por ser negro não tinha o direito de errar, sob pena de não ser mais chamado para fazer filme.

A pretensão do filme, em clara contradição com o seu modo de produção, suscita algumas questões importantes: o fato de um terço dos atores e os diretores ser da favela, torna a obra uma autêntica produção do morro, considerando que todo o restante,

incluindo produção, supervisão, financiamento esteve sob controle da turma do asfalto? Ainda que a resposta seja positiva – sobretudo se nos guiarmos pela perspectiva um tanto ultrapassada de Diegues, segundo a qual o cinema é obra do diretor – será mesmo que alguém tem o direito de se proclamar representante da favela? Ainda que sim, é justo que os “eleitos” representantes da favela sejam exatamente aqueles que já estão em contato com outra realidade, e praticamente vivem o lado de lá, tanto quanto o de cá, tendo acesso e dispendo de um mundo que é negado a todos os outros favelados? Essa não é a mais pura reprodução da mesma lógica que a exclui os favelados do mundo dos incluídos?

Também vale questionar quem são os doutrinadores, os rapazes do CPC, empenhados em experimentar e retratar o Brasil em suas obras, ou a Globo, as empresas de Eike Batista, as produtoras e distribuidoras que, dispendo de aparato tecnológico monstruoso, absorvem o capital criativo da favela e dessa geração promissora de jovens cineastas e o transforma em capital financeiro e ideológico devidamente embalado?

É óbvio que quanto mais pessoas da favela estiverem envolvidas nos processos de produção cultural, melhor, mas isso, por si só, não garante a autenticidade da obra enquanto produto da favela ou como exemplo de comunicação popular.

Também não se trata de relevar o problema que é conseguir financiamento para uma produção artística, sobretudo cinematográfica. Tampouco se trata, sob pena de incorrer em puro moralismo, de condenar os jovens cineastas por terem aceitado se associar ao grande capital para viabilizar seus projetos. A vontade de produzir – e para alguns a necessidade de ganhar dinheiro para sobreviver – nos força a afrouxarmos os critérios e a ampliarmos as concessões. No caso de *5x favela...*, diante processo e o resultado do filme, parece-me que a fronteira foi ultrapassada, considerando as ambições do projeto.

Conclusões

Tanto o *Cinco vezes favela* do CPC, quanto o das ONGs, foram exemplos limitados de comunicação popular, considerando que a proposta dos filmes era justamente se comunicar com o povo, falando sobre o povo. As limitações do primeiro advêm do alcance restrito (o filme foi exibido praticamente só no Rio de Janeiro e em

avant-premières nos estados visitados pela UNE Volante), da linguagem intelectualizada e de uma visão “estrangeira” do morro. Já as limitações do segundo situam-se no próprio processo produtivo e no tratamento da favela a partir da perspectiva ideológica burguesa.

Contudo, tomando por base a fundamentação de Cicília Peruzzo sobre comunicação popular, a experiência do CPC está alguns passos à frente do que a dos jovens diretores, já que se desenvolve ligada à luta do povo, possui conteúdo crítico-emancipador e está vinculada a valores contra-hegemônicos, principalmente no seu processo de produção.

É preciso reconhecer o valor da nova geração cineastas da periferia, jovens dispostos a enfrentar dificuldades para produzir cinema. O problema maior ainda está na distribuição e circulação, monopolizadas por grandes grupos estrangeiros. Abre-se, portanto, um desafio àqueles que desejam fazer cinema contra-hegemônico para as massas, de se buscar formas alternativas e eficazes de produção e compartilhamento dos filmes. Nesse sentido, a experiência do CPC – menos na parte audiovisual, mais em outras formas artísticas – pode ser inspiradora.

Bibliografia

BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PERUZZO, Cicília M. L. (org.). *Comunicação e Culturas Populares*. São Paulo: Intercom, 1995

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.