CADERNOS DE ESTUDOS SOCIAIS - Recife, v. 26, nº. 2, p. 207-216, jul./dez., 2011

REPRESENTAÇÃO FÍLMICA DA FAVELA EM DOIS MOMENTOS DISTINTOS

Antônio da Silva Câmara*

Introdução

Este texto é consequência de um projeto desenvolvido no âmbito do grupo de pesquisa: Representações sociais, arte, ciência e ideologia na UFBA, do qual sou coordenador, que tem por objeto as representações sociais no cinema documentário nacional. A pesquisa enfocou inicialmente produções fílmicas sobre a vida rural (modo de vida, conflitos, questões ambientais etc.) e estendeu-se, a partir de 2008, para compreender a interface rural/urbano, isso implicou a ampliação do escopo de produções a serem analisadas tomando como ponto de partida não a sua exclusividade em termos de espaço refigurado pelo cineasta, mas, sobretudo, como o Brasil urbano, acumula problemas derivados da rápida transição demográfica ocorrida a partir dos anos 1960.

Logo, os problemas que caracterizam a vida urbana estão interligados e exercem influência sobre o mundo rural. A escolha deste recorte decorre da importância do cinema documentário no Brasil que tem contribuído com um vasto material para a reflexão sobre o modo de vida no Brasil contemporâneo, tornando-se poderoso instrumento de captação da realidade, em particular de tensões sociais e psicossociais no mundo urbano, do drama social vivenciado por indivíduos e grupos sociais submetidos às contradições do capital.

O cinema como arte característica da sociedade capitalista, desde o seu início, apresentou, em relação às demais formas de

* Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris 7. Professor Associado II – Departamento de Sociologia/Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia. Email: adscamara@yahoo.com.br

arte, a capacidade de representar a vida cotidiana; os seus fundadores preocuparam-se com cenas diretas da vida da classe trabalhadora; mais tarde o cinema russo investiu na captação de imagens que pudessem aportar o ritmo vertiginoso da vida moderna (Dziga Vertov) ou a aceleração revolucionária na Rússia (Eisenstein). A importância do cinema, desde seus primórdios, atraiu a atenção de teóricos preocupados com o processo revolucionário, como Benjamin, Lukács e Adorno. O primeiro acentuou as características modernas do cinema, sua capacidade de tornar-se uma arte de massas, mudando radicalmente a forma de apreciação da arte até então existente. Para ele decretava-se o fim da aura e da autenticidade, no entanto não seria o fim da arte, mas a sua recriação em um estágio de reencontro das cenas da vida cotidiana com sua abstração artística.

Já Lukács (1982) observou que o cinema recuperaria a dimensão da objetivação do ser humano. Ao tempo em que desantropomorfizaria a realidade, pois, a sua representação de mundo contém o sujeito, mas capta ao mesmo tempo tudo o que existe em torno dele. O caráter ficcional no cinema, ainda que mantidas as características indicadas por Benjamin e por Lukács, segue dois caminhos distintos ao longo do século XX: de um lado, sob o impulso de Hollywood, busca-se a adequação da produção cinematográfica aos mecanismos de reprodutibilidade do próprio capital, o que implicou a criação de um padrão médio de representação (como denunciado por Adorno), que visa a identificação do espectador com a ficção.

Distanciando-se do estranhamento que a literatura e a as artes plásticas tentaram impulsionar ao longo do século, afastando-se da imediaticidade e negando-se (caso da pintura) a representar figurativamente o mundo, o cinema "médio" reproduzia estórias épicas, criava tipos, reconstruía a história pela nova lógica de dominação, e, mesmo quando voltado para a subjetividade humana, conseguia exercer um papel soporífero, consolador das frustrações individuais, levando os indivíduos a identificarem-se com seus personagens favoritos.

Por outro lado, expressivas correntes estéticas, tentaram contrapor-se ao cinema médio, fosse mediante uma representação realista que impunha ao espectador a necessidade de reflexão diante das contradições da vida real (a exemplo do neorrealismo italiano), fosse quebrando a lógica linear da narração fílmica, aportando, por vezes, desprazer ao espectador, diante de um cinema que exigia a reflexividade (Nouvelle Vague, na França), ou aprofundando-se na subjetividade humana (surrealismo, Bergman etc). O Cinema Novo no Brasil, a partir dessa variadas experiências, tentou construir uma proposta utópica e crítica, em incessante busca de uma ruptura estética e social. Enfim, a aventura cinematográfica, em alguns casos, partiu efetivamente do real cotidiano visto pelos autores no passado, mais pouco a pouco, esse real tornou-se ideologizado (cinema médio), estilizado, ou mesmo explorado ao máximo em suas características subjetivas. Sem dúvida, coube ao cinema ficção repensar momentos importantes da história contemporânea, mas na maioria das vezes sob óticas ideológicas.

O cinema ficcional das últimas décadas, seja pelo esgotamento das grandes experiências estéticas do século XX, seja pela mudança vertiginosa nas formas de comunicação visual, com raras exceções, não tem se voltado para os dilemas decorrentes do esgotamento de um período histórico. Hoje, mais do que no tempo de Adorno, as tramas psicológicas ocupam lugar de relevo, em detrimento das contradições sociais; emergem também experiências pós-modernas que se preocupam em fundar novos comportamentos estéticos não vinculados à crise social.

Um sinal de esgotamento deste modelo talvez seja a recepção positiva a filmes voltados para a representação da violência urbana ou para as situações-limites vividas em países periféricos. Essa necessidade de mergulhar na realidade parece encontrar eco no cinema documentário, que, no início deste

século, aparece com mais visibilidade do que no passado. Partimos também do pressuposto de que o cinema documentário brasileiro, ao apropriar-se de fragmentos da vida cotidiana é capaz de transcender os limites impostos pela realidade circundante.

Tomamos aqui como pressuposto aceitável que o cinema documentário é uma reapresentação dos cineastas de cenas do mundo real ao espectador, não é apenas fruto da imaginação artística, ainda que não lhe faltem a argúcia, a sensibilidade e a criatividade. Concordamos que a fronteira entre a ficção e a não ficção, no cinema documentário, é tênue, no entanto ela ainda se mantém, e o diferencia de qualquer filme ficcional, mesmo daqueles que afirmam ser baseados em fatos reais. Por outro lado, existem produções fílmicas que se põem no limiar entre os dois gêneros e devem ser assim tratados pela pesquisa fílmica.

Do conjunto de filmes que estão sendo trabalhados escolhemos para esta comunicação dois já considerados clássicos: "Cinco vezes favela", misto de ficção e documentário, que apresenta cinco visões distintas da favela no Rio, realizado em 1962, logo mostrando a face pobre do Rio de Janeiro no momento em que se iniciava a brutal alteração demográfica do espaço urbano: nos cinco pequenos filmes, a questão da moradia, o endividamento, as pequenas contravenções, e o lazer dos favelados ocupam posição central, etc. E o filme "Santa Marta, duas semanas no morro", realizado por Eduardo Coutinho, em 1987, nesse filme, estão presentes temáticas predominantemente urbanas como o tráfico e a violência policial, bem como outras que fazem efetivamente a interligação entre o rural e o urbano como a imigração; as festas com práticas consideradas tradicionais como as pastorinhas, a folia de reis etc. Podemos considerar que nele se desenha a crise que o Rio de Janeiro vive nos dias atuais: a ausência de oportunidades, o acirramento da violência e o predomínio do tráfico em diversas áreas do morro carioca; que, nos dias atuais, é noticiado cotidianamente na grande imprensa e constituí matéria-prima para documentários sobre a violência urbana como "Notícias de uma guerra particular" (João Salles) e "Ônibus 174", dentre outros. De certo modo, estão postas, no filme de Coutinho, as causas da explosão da violência atual: a não realização dos sonhos e a exclusão social.

Cinco vezes favela: poesia na vida do morro

Cinco vezes favela é um conjunto de filmes de curta metragem produzidos, em 1962, pelos cineastas Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues e Leon Hirszman, como consta nos créditos. É um filme do Centro de Cultura popular da UNE, no seu 25 ° aniversário e foi realizado com o apoio de moradores das favelas Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da favela. Mesmo declarando que as a histórias são ficcionais, e a sua semelhança com fatos reais seria apenas mera coincidência, os filmes guardam forte relação com o cinema documentário, particularmente quanto às técnicas de filmagem, a mescla de atores profissionais com pessoas da favela e, sobretudo, pelas temáticas abordadas. Fortemente influenciado pelo neorrealismo italiano, o filme tenta ser fiel à realidade, não se furtando, no entanto, de ver o mundo pobre de forma poética. Aqui, nos interessa, sobretudo, a verossimilhança destes filmes, em determinado momento da vida nas favelas no Rio de Janeiro, com a representação de aspectos de uma vida difícil, mas ainda não criminalizada e percebida como violenta. Os cinco filmes, "Um favelado", "Zé das cachorras", "Couro de Gato", "Escola de samba – Alegria de viver" e "Pedreira de São Diogo", evocam, de certa forma, o morro, com sua pobreza, alegria, sonhos e possibilidades de comportamentos solidários. Podemos, é bem verdade, atribuir parte desse "retrato" aos próprios jovens cineastas, à influência do engajamento político e à estética neorrealista. Esses filmes persistem também quase como documentários por levantarem questões fundamentais sobre a vida no morro, e antecipam desdobramentos

da atual violência analisada por cientistas e representada por novos documentários.

O primeiro filme, "Favelado", versa sobre a dificuldade de um morador em pagar o aluguel do seu casebre no morro. O atraso no pagamento é punido pelo especulador que manda três homens dar-lhe uma surra. O favelado perambula buscando entre os amigos algum dinheiro emprestado para saldar sua dívida, o primeiro amigo visitado tenta arranjar-lhe emprego sem sucesso; o personagem continua seu percurso, ora tentado a roubar como imaginou fazer em banca de revista, mas logo se afasta sob a vigilância do seu dono; esquece-se de si mesmo e romanticamente troca olhares com mulher lavando roupa; passa próximo do lixão, onde crianças, mulheres e urubus disputam o lixo. Enfim, visita um colega que sempre tem lhe chamado para "trabalhar", mas essa atividade é de alto risco, pois se trata de cometer pequenos assaltos. Rendido pela dificuldade, vendo o colega em situação de vida confortável, inclusive ostentando sustentar mulheres caras, ele aceita o convite. A sua tarefa consistiria em segurar a porta de um ônibus no ponto, enquanto o outro assaltaria o motorista (pela janela). Ele cumpre sua parte, mas o colega, logo depois de roubar o motorista, parte de carro em velocidade do local, deixando-o à mercê dos que o perseguem gritando: pega ladrão! Por fim ele será encurralado em uma rua sem saída e espancado por populares, e, em seguida, resgatado e preso pela polícia.

Os elementos ficcionais do filme, como a história criada com o objetivo de mostrar as dificuldades dos pobres do morro e como eles se envolvem com o crime, não se mantêm no terreno da pura ilusão, pois para dar consistência à sua proposta, o cineasta inicia o filme no morro com imagens dos casebres amontoados, o lixão onde crianças buscam comida e objetos que possam satisfazer suas necessidades e, sobretudo, registra um fato importante: a existência de locação dos casebres que torna a vida do pobre ainda mais difícil no morro. Além disso, independente do ponto de vista do cineasta, é possível visualizar um morro no qual nascia a contravenção, entretanto a violência ainda não se apresentava com tanta crueldade como nos nossos dias. Isso pode ser visto no tipo de contravenção: roubo simples, sem arma; na reação popular que não leva até o fim o espancamento (bem verdade que com a intervenção policial) e, por fim o limiar entre o trabalhador honesto e o crime, este último sendo cometido como expediente possível em momento de desespero.

O segundo filme, "Zé das Cachorras", apresenta forte teor político, seja no roteiro no qual se acentua a oposição entre o grande especulador rico e os pobres do morro, seja na simples oposição entre os espaços e moradias habitadas pelos mesmos. Apresentado por uma voz *off* (como nos documentários clássicos) sabemos de imediato que:

> *Uma família chega a uma favela em busca grilada de casa, o grileiro que é ou se diz o dono do morro está esperando a valorização das terras para vender os lotes, é o único barraco vago em toda a favela.*

A família, com seus apetrechos postos em um carro de mão, busca espaço para morar *Não tô querendo incomodar, mas fomos despejados* informa o pai de família, encontra resistência dos demais moradores que dizem que o grileiro poderá atuar contra todos se alguém ocupar aquele barraco. Nesse momento, aparece a figura do personagem Zé das Cachorras, praticamente decidido *vamos botar essa gente no barraco do grileiro*.

Na sequência aparece o grileiro, rico, gordo, com seus charutos em uma casa luxuosa acompanhado por prostitutas sofisticadas. A trilha musical neste filme também faz o contraste, quando a cena é dominada pelos personagens do morro a música é o samba, quando aparece o rico, a música é mais intimista. O burguês receberá um telefonema informando da novidade e começa a agir para impedir que tal comportamento se alastre, convoca seu advogado, este com apetite político, e pede-lhe para negociar com os moradores a saída do favelado que ocupa seu casebre. A conversa entre os dois caracteriza-se também por ser um diálogo engajado,

pois o dono do casebre afirma querer que tudo seja pacífico, pois teme que o morro possa se levantar contra ele. Os próximos passos são do advogado que visita o morro, tenta enganar as crianças (e é interrompido por Zé das Cachorras), conversa com os moradores no bar tentando convencê-los a um acordo pacífico, e convida-os a irem à casa do grileiro. Os homens que travaram contato com o advogado na sua maioria aceitam negociar, apenas um senhor e o próprio Zé das Cachorras consideram irreversível a ocupação do barraco. A negociação ocorrerá na casa do burguês que, afirmando compreender a situação de um homem, pai de família, sem ter onde morar, resolve dar um prazo de no máximo duas semanas para que o favelado possa procurar outra moradia.

O desfecho da história será com Zé das Cachorras resistindo a essa "decisão" e afirmando que o favelado fica onde está, no entanto, este último, aceita a decisão do "burguês" e resolve sair. Por fim Zé das Cachorras o expulsará imediatamente e afirma que ele mesmo ocupará o barraco e resistirá. Nesse filme também, o elemento de realidade é bastante forte, pois fica patente a existência de grileiros no morro. As imagens das moradias pobres, das ruas não urbanizadas caracterizam o espaço. O medo dos moradores em enfrentarem os poderosos que é quebrada provavelmente pela figura, esta sim ficcional, de Zé das Cachorras, líder sem dirigidos, corajoso, mas sem apoio dos demais moradores, criador de casos como um dos moradores referiu-se a esse personagem. Esse talvez fosse o sujeito que o jovem cineasta desejava para dar um rumo ao morro distinto daquele que a covardia dos demais afirmará no futuro.

O terceiro filme, "Couro de Gato", partindo de um possível fato, qual seja o da necessidade de utilizar-se couro de gato para fazer tamborins para o carnaval, consegue poeticamente acompanhar as aventuras de meninos que roubam gatos para vender a atravessadores com esse propósito. O filme mostra inicialmente meninos em atividades de trabalho diferenciadas: carregando água, vendendo jornal diário, engraxando sapatos... Logo depois faz belos jogos de meninos observando os gatos e seus acompanhantes: "madame" e seu gato angorá; homem em restaurante dando restos de comida a gato; uma senhora com seu gato na mira de outro menino. Os três meninos, em momentos distintos roubarão os gatos e fugirão; aqui nos restrigiremos ao menino que, após ganhar a confiança da "madame", rouba seu gato, foge dela, de seu motorista e da polícia, adentra o morro, desfruta alguns momentos junto com o gato e, em seguida, vende-o para tornar-se couro de tamborim. Guardando o mesmo cuidado das análises anteriores, podemos perceber que para além do lirismo da história estão presentes situações reais da vida no morro: pobreza, trabalho infantil, necessidades não satisfeitas.

A situação de ambiguidade das crianças que trabalham e praticam pequenos furtos aponta para uma época na qual ainda era possível a malandragem. Os pequenos delitos não tornavam os meninos criminosos mirins, eram realizados na razão direta de suas necessidades. Tal situação não se repete no presente quando as crianças passam a fazer integralmente parte do mundo do crime ou do mundo do trabalho no morro.

Cabe registrar também que não se registra medo e ódio entre as classes. As pessoas roubadas, não temiam os meninos antes destes se aproximarem, o que é diametralmente oposto ao que vê hoje, de forma aguda e violenta. Os delitos praticados não causavam prejuízos imensos aos que foram abordados, distinto do que ocorre nos dias atuais.

O quarto filme, "Escola de samba alegria de viver", registra um aspecto forte da vida do morro, a convivência com o samba e o sonho do desfile da escola de samba. As estruturas financeiras que sustentavam esta atividade, na década de 1960, aparecem de modo mais acanhado, mas aponta para a necessidade de dinheiro que fará das escolas em décadas posteriores, presa fácil dos grandes bicheiros cariocas. Em síntese, o filme enfoca uma disputa pela direção da

escola, vencida por um integrante mais jovem (Gazineu) e a sua integral dedicação na organização do desfile, com prejuízos na vida privada, pois se separa da esposa trabalhadora em fábrica e com atuação sindical que não entende a dedicação absoluta do marido à Escola. Em seguida, vemos a luta pela obtenção de recursos e a necessidade de tomar emprestado de agiota a quantia de quarenta contos. Sucedem-se ensaios, e confecção da bandeira. Por fim, no dia do desfile o agiota e capangas resolvem cobrar a dívida. Após disputa, a bandeira é queimada e com ela se ataca o cobrador. Gazineu, o diretor da escola, decide fazer o desfile assim mesmo. Nas últimas cenas, o porta bandeira sobe o morro e afasta-se solitariamente, enquanto Gazineu e demais integrantes da escola descem o morro para a apresentação.

Elementos fortes do cotidiano são aqui retomados de forma ficcional, destacando a dedicação à Escola de samba, a falta de recursos para confeccionar as roupas e comprar os instrumentos musicais. A escola como presa de interesses externos, aqui ainda aparece em embrião, com o endividamento junto à agiotagem com juros altos. A alegria do morro, convivendo com suas carências, o sonho dependendo do dinheiro para ser realizado.

O último filme – "A pedreira de São Diogo" – é talvez o mais político, pois representa a solidariedade de classe entre trabalhadores de uma pedreira e os moradores de um morro localizado no alto desta pedreira. A decisão da direção da pedreira de aumentar a carga de dinamite visando o aumento da produção traz um dilema ímpar aos trabalhadores: cumprir a ordem significaria destruir a favela, não cumprir implicaria a demissão de todos. Conseguem resolver o dilema com um dos operários (em situação limite, pendurado em uma corda no cume da pedreira) apelando para uma jovem mulher, informando que às 15 horas ocorreria a explosão da carga de dinamite e que seria preciso que todos os moradores estivessem em cima da pedreira naquela hora como única forma de evitar a explosão. A mulher rapidamente avisa a todos os barracos, na hora marcada, quando o operário já está com a tocha nas mãos. Eis que aparece o grupo de favelados em cima de pedreira e impede assim a explosão. Os operários embaixo se entreolham, olham para as pessoas em cima, desviam o olhar do capataz, configura-se um momento extraordinário de solidariedade intraclasse.

Para além do objetivo do diretor de fazer um filme no qual o processo de consciência e solidariedade de classe pudessem ser reafirmados, essa temática filmada no morro naquele período é um indicativo da mobilização na sociedade civil, os operários praticam a solidariedade, os favelados reagem unificadamente ao apelo. Talvez essa utopia artística pudesse ser visualizada como uma possibilidade, o que está ausente das representações fílmicas mais recentes, devido ao aumento da violência, da fragmentação, do aumento do individualismo nas favelas que aparecem em filmes como Cidade de Deus, Tropa de Elite, etc.

Sobre a mudança de olhar sobre as favelas, afirma Rossini:

> *Nas últimas duas ou três décadas, o universo da favela, em especial as dos morros cariocas, penetrou nos meios de comunicação em função da guerra do tráfico de drogas, que tem atingido os moradores dos bairros de classe média da zona sul. Esta guerra urbana, extremamente violenta e cruel, passou a pautar o olhar sobre a favela, com isso sobrepondo-se aos "velhos" olhares que costumavam marcar estas reportagens, ou seja, o morro como espaço do samba e do carnaval, bem como da malandragem. A guerra do tráfico rompeu com aquela percepção tradicional, movimento este que se observa também nas representações cinematográficas. Conforme as drogas e os traficantes vão tomando conta dos morros, em diversos pontos do país, vão desaparecendo, no cinema, as representações que privilegiavam a vida pobre, movida pelo trabalho assalariado e por contravenções que, comparadas com as atuais, eram muito mais amenas, como assalto ou jogo do bicho. Com isso, rompem-se também as possibilidades de diálogos*

entre os habitantes das comunidades periféricas e das comunidades que habitam as regiões centrais das cidades, movimento perceptível nos filmes feitos após os anos 90 (ROSSINI, 2003, p. 29).

Alguns autores, a exemplo de Rossini, analisam esses cinco filmes dentro de um quadro ainda romântico de ver a favela. Para nós, é correto o argumento de que esses filmes sustentavam determinada perspectiva ideológica, o que de resto, encontra-se em qualquer filme, com perspectivas apenas distintas. É necessário, porém, para além da perspectiva defendida pelo filme, que nos questionemos acerca da própria realidade.

Não são apenas os olhares que mudaram, mas a própria trama da vida. Os filmes anteriores não davam conta apenas da visão romantizada da classe média, mas capturavam um mundo mais gentil, efetivamente existente. Do ponto de vista sociológico, podemos afirmar que esses filmes, independentemente de suas vinculações estéticas e ideológicas, captaram um momento particular da vida dos morros, dos favelados no Rio de Janeiro.

Santa Marta: Duas Semanas no Morro. O morro mudou mais ainda distante da violência atual

Este documentário, dirigido por Coutinho em 1987, no morro de Santa Marta, patrocinado pelo Instituto de Ciência e Religião-Iser, contou com o apoio da Associação de moradores, permite-nos lembrar de episódios de cinco vezes favela, mas nos aproxima também da situação atual flagrada por filmes mais recentes. Coutinho estrutura o filme com entrevistas livres, nas quais ele é o interlocutor dos moradores, alguns desses praticamente fazem a ancoragem do filme, pois seus depoimentos são utilizados ao longo de toda a montagem. É praticamente impossível, para os objetivos do presente artigo, reconstruir o filme dada a multiplicidade de temáticas abordadas e ao próprio método do diretor que apresenta a realidade de modo dispersivo, por isso nos limitaremos a esboçar o nosso entendimento de alguma dessas temáticas. Precede, no entanto, essa discussão a necessidade de registrar o contraste tão bem capturado pelo diretor do Morro de Santa Marta, tendo por pano de fundo o bairro de Botafogo, a Baia de Guanabara, o Cristo Redentor etc., como vemos abaixo, cumprindo muito a desantropomorfização ao pôr os indivíduos em um cenário contraditório com sua existência cotidiana, como vemos abaixo.

Em um primeiro momento, o diretor dirige-se às pessoas que retornam do trabalho, vemos desfilar: carpinteiro, doméstica, faxineiro, cozinheira, biscateiro, pedreiro, eletricista etc. Em seguida, um dos personagens mais recorrentes do filme canta uma ode ao morro



Imagem capturada do filme Santa Marta: A visão privilegiada da cidade do Rio.

Morar no morro para mim é felicidade eu levo a vida na maior tranquilidade, já falei!.. No meu barraco a tristeza não mora porque lá em cima a alegria é toda hora, tudo é beleza, de quanto esplendor, o morro tem um panorama inspirador. Se não acredita venha ver de perto, o morro é um paraíso aberto.

Após o fim da música, o mesmo personagem afirma que a favela é um paraíso, mas todo mundo tem que lutar pela sobrevivência.

Essa luta será relatada nos discursos sobre a violência no morro, vários entrevistados afirmarão que o morro tem problema de violência. É citada a violência cometida por jovens do bairro, mas a maior parte das críticas é dirigida à atuação da polícia que pensa que todos os moradores são bandidos, obrigando-os a se submeterem a revistas. Uma mulher, diretora da associação, que aparece em momentos distintos do filme, reclama da revista que fazem com os jovens praticamente deixando-os nus. Encontramos até mesmo entrevistados que cobram ação por parte do diretor do filme.

A crítica à violência é entremeada por elogios ao próprio morro, mas alguns deixam claro que isso é necessário porque não desejam rebaixar o próprio lugar no qual vivem, talvez o melhor exemplo seja o do pintor que faz quadros harmoniosos, casas espaçosas, pessoas felizes. Ele próprio afirma: eu pinto o morro como eu gostaria que fosse.

A violência também é registrada pelas mulheres, pois os homens quando bebem espancam suas esposas, uma delas (personagem que acompanha toda a montagem) afirma que precisa lutar com o marido quando chega bêbado, e que da ultima vez teria dado duas facadas nele para não ser sua vítima. Os homens são vistos como machões e violentos, ainda que não o sejam em todas as situações. O racismo também é bastante sentido, os relatos versam sobre o desrespeito em relação aos negros e descreve situações de constrangimento. Por meio da entrevista de um ex-travesti habitante do morro, somos também informados do preconceito em torno da sexualidade, ainda que apareça como brincadeira na descrição de Jorge (o entrevistado) que durante algum tempo foi Georgina.

Um dos temas bastante recorrente são as práticas de lazer que o diretor registra: campo e futebol com crianças jogando, jogo de cartas, aniversários, pagode, etc.

O autor explora também a impressão das pessoas sobre a cidade a cidade do Rio de Janeiro entrevistando as que chegaram ao Rio há muito tempo (uma senhora que chegou em 1935) quando havia poucos barracos no morro. Dos que nasceram no morro, uma entrevistada afirma que não sabe quando os seus pais chegaram ao morro, apenas sabe que nasceu ali. Uma das entrevistadas afirma: "a



Imagem I capturada do filme Santa Marta - Quadro pintado por morador.

cidade do Rio de Janeiro impressiona todo mundo, depois é que a gente vai vendo a ilusão". Um delas refere-e à origem das pessoas, "vem de Minas, vem do Norte, é pobre sobe pra favela". Ou então mandam embora de volta para o Norte da própria Rodoviária. A produção do filme encontra pessoas que acabam de chegar do Nordeste que pensam em procurar emprego.

O diretor entrevista também um grupo de jovens que fala da vida no morro, da facilidade em namorar as meninas e avançar nas práticas sexuais; na relação próxima de jovens trabalhadores e jovens traficantes e, sobretudo, de suas expectativas de vida futura. Eles desejam profissões tais como jogador de futebol, advogado, marinheiro, operador de informática, jogador de vôlei ou professor; mas sabem o quanto é difícil para quem habita o morro alcançar uma dessas profissões, por isso já antecipam que tentarão, mas de antemão, estão predispostos a conformarem-se, caso não consigam a profissão desejada. Eles falam também sobre a impossibilidade de pagar faculdades caras para estudar e não se referem às universidades públicas.

Por fim, o diretor registra os penitentes de Santa Marta, grupo de reisado organizado na favela que toca e canta nas ruas do bairro. Os cultos religiosos são rapidamente flagrados pela câmera: igreja católica, templo protestante e casa de umbanda. A religião aparece como um registro simples de algo que faz parte da vida dessas pessoas, inclusive o sincretismo entre umbandistas e católicos.

Assim, Coutinho retoma a temática dos anos 1960, agora dando voz aos moradores e, aparentemente sem um plano prévio, buscando flagrar a vida cotidiana dos favelados. Bem verdade, que na insistência de seu método reflexivo, por vezes o filme parece dispersivo e não nos permite tirar consequência do que está sendo construído pelo diretor. Por outro lado, temos fragmentos da vida cotidiana, mediados pela câmera que nos permitem comparar com resultados obtidos em filmes documentários ou ficcionais sobre o morro. Assim, é possível traçar paralelos entre as representações de "Cinco vezes favela" e "Santa Marta".

Considerações finais: paralelos possíveis de serem traçados entre os filmes

Em "Cinco vezes favela", a violência no morro é praticada por prepostos dos grileiros de terra urbana; já em "Santa Marta", os relatos de violência referem-se a ações da polícia e de marginais no interior do próprio bairro, mas a violência da polícia é mais citada. Da violência localizada, passamos, portanto para criminalização do bairro, devido ao aumento da contravenção que aparece nas falas dos jovens quando se referem a seus amigos, nas observações dos adultos quando lamentam a perda de jovens, mortos pela polícia. Outros comportamentos vistos na década de 1960, como a solidariedade dos operários com os favelados, agora dá lugar a máxima popular "é tempo de murici, cada um sabe de si". Se alguns dos entrevistados ressaltaram a camaradagem e a solidariedade, a maioria apontou para o individualismo e as disputas pela sobrevivência.

A possibilidade de ações comunitárias aparece na organização da associação de moradores responsável por denúncia da ação desmesurada da policia e da dificuldade de provar os atentados aos direitos dos favelados. Alguns membros da associação referem-se à atividades realizadas em mutirão, mas esse parece não ser praticado com regularidade devido ao cansaço daqueles que trabalham ao longo da semana e não se sentem dispostos para o trabalho coletivo no fim de semana.

Nos filmes de 1960, ainda se registravam comportamentos ambíguos com crianças trabalhando e praticando pequenos furtos para viver como em "Couro de Gato", agora (no filme de Coutinho) os próprios jovens deixam explícito os limites entre os que seguem as ordens dos pais e os que entraram na vida marginal, não há mais meios termos, a vida é bastante dura, a perseguição policial também. Em filmes mais recentes como "Notícias de uma guerra particular", esse limite será ainda mais restrito, com pouquíssimas possibili-

dades de convívio entre os que trabalham e os que estão a serviço do tráfico. Essa mudança de perfil não pode ser debitada às perspectivas ideológicas dos diretores e sim ao curso da violência em áreas marginalizadas da cidade do Rio de Janeiro.

Em "Cinco vezes favela", o morro é alegre, mesmo convivendo com tanta privação, sobretudo na representação da Escola de samba, o morro não perdeu esse traço que reaparece na folia de reis, nas festas coletivas e caseiras, mas está sufocado pelo medo da violência. Por fim, o filme de Coutinho não nos apresenta nada que possa ser assemelhado ao que vimos em "Pedreira de São Diogo", pois para além da proposta autoral, o filme indicava possibilidades de ação coletiva em defesa do direito de morar. No filme mais recente, essa questão não aparece. À exceção do trabalho da associação, as pessoas não se mostram dispostas a atuar por causas coletivas ou para adquirir direitos sociais. Por outro lado, não sabemos, pelo filme, qual a situação do tráfico em 1987, temos cenas que mostram sua presença na favela, mas os depoimentos não permitem dimensionar sua extensão, é de supor-se que as condições sociais e de vida estão mais agravadas nos dias atuais do que há 22 anos quando foi realizado o filme de Coutinho. Assim, os filmes testemunham certos momentos da história do mundo urbano, da pobreza extrema e a escalada da violência que hoje tanto assusta e que se encontrava em germe em momentos anteriores. Utilizando-se de métodos e propostas distintas, "Cinco vezes favela" (ficção com vocação documental) e "Santa Marta" (documentário reflexivo), para além das análises relativas às suas perspectivas estéticas, captam momentos da vida cotidiana na cidade do Rio de Janeiro, nas áreas escondidas, rejeitadas, que hoje se impõem por uma violência anunciada há décadas e que não mais pode ser contida nos marcos da simples utilização da força repressiva.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1985.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. 4ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMARA, A. S.; JESUS, Altair Reis de. "O marxismo e a arte cinematográfica". **In:** *V Colóquio Marx Engels,* Campinas, 2007.

CARROLL, Noel. "Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual". **In:** RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo cinema documentário*. São Paulo: Senac, 2008.

LUKÁCS, Georges. *Estética I.* Barcelona: Instrumentos Grijalbo, 4 volumes, 1982.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, cap. 4, pp. 93- 115, 2005.

NICHOLS, Bill. *La representaciona de la realidad:* cuestiones ey conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1991.

ROSSINI, Miriam de Souza. "Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro". *Sessões do Imaginário.* Porto Alegre: FAMECOS/ PUCRS, nº. 10, novembro, pp. 29-34 [semestral], 2003.

Filmografia

Cinco Vezes Favela. Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues e Leon Hirszman, 1962.

Santa Marta: duas semanas no morro. Eduardo Coutinho. 1987.