

Autorepresentação e identidade social no cinema brasileiro contemporâneo¹

Maria Beatriz COLUCCI²
Alinny Ayalla Cosmo dos ANJOS³

Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE

Resumo

É fato que as diferentes formas de representar o mundo histórico e os homens através do cinema contribuem para a construção de nosso imaginário social, seja nas produções documentais ou ficcionais. O foco do cinema brasileiro nas questões sociais, e a concretização de diferentes experiências de produção compartilhadas permitem vislumbrar, na contemporaneidade, um cenário em que a autorepresentação vem ganhando força nos produtos audiovisuais, possibilitando uma representação mais plural e complexa dos temas urbanos e das comunidades periféricas brasileiras, marcadas historicamente por representações estereotipadas ou pela invisibilidade midiática. Neste trabalho, tal discussão será feita a partir de duas obras: um documentário (O prisioneiro da grade de ferro, 2003) e um filme de ficção (Cinco vezes favela: agora por nós mesmos, 2010).

Palavras-chave: cinema brasileiro; autorepresentação; audiovisual contemporâneo; identidade social.

1 Introdução

A produção cinematográfica sempre foi um dos pontos focais da diversidade de expressões culturais e de olhares sobre a realidade histórica, estabelecendo um intenso diálogo com as ciências humanas, os movimentos sociais e grupos étnicos e direcionando as reflexões sobre a organização social e política na educação ou na implementação de políticas governamentais, em vários países e períodos.

Desta forma os filmes, sejam eles documentários ou ficções, podem ser lidos como produtos etnográficos, no sentido de que as negociações estabelecidas e refletidas nas vozes incorporadas aos filmes, além de se referirem a um contexto histórico determinado, permitem a expressão da diversidade social e cultural dos discursos que, em seu conjunto, determinam as representações feitas sobre as questões sociais brasileiras, tal como são vivenciadas em cada momento específico. Percebendo os filmes como uma etnografia

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação para a Cidadania do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Adjunta do Curso de Comunicação Social da UFS, jornalista e doutora em Multimeios, email: biacolucci@gmail.com

³ Estudante de Graduação 4º semestre do Curso de Jornalismo da UFS, email: ayalla@gmail.com

colocamos, pois, em evidência sua construção dialógica e polifônica, como ressaltado por James Clifford (CLIFFORD, 1998), através da qual é negociada ativamente uma visão compartilhada da realidade, que aceita a multisubjetividade como parte importante de seu processo constitutivo.

A imagem cinematográfica assim, acrescenta “novas dimensões à interpretação da história cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico, que se exprime em sistemas de atitudes por meio dos quais grupos sociais se definem, constroem identidades e apreendem mentalidades” (NOVAES, 1998, p. 116).

Partindo deste entendimento, propomos analisar neste trabalho, a partir de duas obras – um documentário (*O prisioneiro da grade de ferro*, 2004) e um filme de ficção (*5 x favela: agora por nós mesmos*, 2010) –, a busca pela autorepresentação como uma tendência que vem ganhando força nos produtos audiovisuais contemporâneos, permitindo investigar se tal estratégia de produção tem possibilitado uma representação mais plural e complexa dos temas urbanos e das comunidades periféricas brasileiras, marcadas historicamente por representações estereotipadas ou pela invisibilidade midiática.

2 As questões sociais no cinema brasileiro

As favelas existem há mais de um século no Brasil e sua origem remonta ao início da ocupação do morro da Previdência, no Rio de Janeiro, por soldados que voltavam da campanha de Canudos, por volta de 1897.⁴ Buscando reconstituir seu percurso, as pesquisadoras Simone Rocha e Ângela Marques relembram “que o termo favela evoca em suas origens o local do sertão baiano onde se concentravam os seguidores de Antônio Conselheiro” (apud ZALUAR, 2006, p. 64), sendo o morro da Previdência chamado, por isso, de morro da Favela.

No cinema brasileiro, porém, as favelas demoraram a aparecer. Conforme Rubens Machado Jr. (2001) o cinema brasileiro evitou, de início, filmar a pobreza, que aparece nos cinejornais e no cinema carioca nos anos 1930, porém de uma forma romantizada, mostrando uma visão mítica da favela, que se mantém inalterada até os anos 1950.

O cinema carioca, a partir dos anos trinta e quarenta, começa a penetrar no espaço da pobreza, do excluído e da violência. A favela e os cantos mais precários da cidade começam a ser tematizados, principalmente nas chanchadas e filmes, não da

⁴ Segundo discutem Jane Souto de Oliveira e Maria Hortense Marcier (1998), dentre outros. As autoras comentam outras pesquisas que indicam uma ocupação do morro de Santo Antônio, no mesmo período (1897). A respeito do surgimento e desenvolvimento das favelas brasileiras ver: ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). *Um século de favela*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

Atlântida, mas da Cinédia, que eram chanchadas mais mambembes, mais improvisadas. (MACHADO JR., 2001)

No final dos anos 1950 e início de 1960, na transição para um cinema moderno, as questões sociais ganham força e passam a ser particularmente relacionadas à tematização das favelas. O filme *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, foi apontado como principal referência e considerado, por Ismail Xavier, como um “proto-Cinema Novo” (XAVIER, 2001). Também Esther Hamburger (2007) comenta que “a emergência do cinema moderno no Brasil está umbilicalmente associada à favela carioca”, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos saudando a cultura popular musical, negra e enraizada (HAMBURGER, 2007, p. 118).

A partir de 1960, os temas urbanos foram crescentemente tratados pelo cinema brasileiro e a representação da favela passa a privilegiar o debate das grandes questões nacionais. O Cinema Novo definiu um inventário das questões sociais, e depois de 1964 lançou o desafio de um cinema reflexivo: “o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância” (XAVIER, 2001, p. 28).

Seja no cinema de ficção ou no documentário, o período do cinema novo brasileiro ficou marcado pelo interesse em mostrar situações concretas vividas pelos moradores de bairros periféricos. É nesse contexto que se destaca o filme *Cinco vezes favela*, longa-metragem de cinco episódios dirigidos por Marcos Farias (Um favelado); Miguel Borges (Zé da Cachorra); Joaquim Pedro de Andrade (Couro de gato); Cacá Diegues (Escola de samba, alegria de viver) e Leon Hirszman (Pedreira de São Diogo), com uma inovadora proposta de realização compartilhada.

Jean-Claude Bernardet, já em 1967, analisa o fato de neste período terem “proliferado” os filmes de favela, aos quais faz severa crítica, sendo a mais pesada voltada exatamente ao filme *Cinco vezes favela*, embora reconhecendo sua importância. Segundo o pesquisador: “Filme ruim, é uma das experiências, de todos os pontos de vista, mais reveladoras do cinema brasileiro, pela atitude excessiva que presidiu a sua realização” (BERNARDET, 2007, p.40). Para Bernardet, a importância do filme está primeiramente em sua forma de produção, que sendo ligada ao CPC e, portanto, ao movimento estudantil, tinha uma proposta de não submissão “às limitações naturais impostas por instituições que representam a cultura oficial” (BERNARDET, 2007, p.41). O filme foi a primeira produção cinematográfica do CPC, sendo lançado nas comemorações do 25º. Aniversário da UNE. A pretensão do CPC era a de fazer um cinema militante, ou seja, “conscientizar as massas de

seu papel revolucionário através de um cinema nacional e popular”, sintetiza Frederico Coelho (apud DIEGUES, 2010, p. 12).

Ou, nas palavras de Bernardet:

[...] levar a um público popular informações sobre sua condição social, salientando que as más condições de vida decorrem de uma estrutura social dominada pela burguesia. Tarefa de conscientização: deve-se ir além da descrição e da análise da realidade, a fim de levar o público a atuar; a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. (BERNARDET, 2007, p.41).

Os diretores envolvidos no projeto, atuantes no campo político e cultural da época, tiveram como mote a favela carioca, e o cotidiano das favelas no confronto entre exploradores e explorados. Mas, por suas divergências quanto às formas de abordagem do tema, não permaneceram vinculados por muito tempo ao pensamento hegemônico do CPC: “O novo cinema brasileiro não aceitava passivamente uma arte a serviço da luta política, em que qualidade e inventividade fossem subordinadas aos objetivos revolucionários de um partido ou uma ideologia” (apud DIEGUES, 2010, p. 13).

Exceto por Joaquim Pedro de Andrade, que já tinha feito *Couro de gato* anteriormente, havia uma clara intenção de fazer filmes que politizassem o público (BERNARDET, 2007). Para isso os diretores partem de uma visão da sociedade já esquematizada, baseada muito mais nos livros de sociologia do que no contato direto com a realidade a ser filmada, resultando em uma estrutura dramática simplista e que, para o autor, leva no fim à passividade e não à politização.

As histórias foram elaboradas para ilustrar ideias preconcebidas sobre a realidade [...] Não se deixa à realidade a menor possibilidade de ser mais rica, mais complexa que o esquema exposto; a realidade não dá margem a nenhuma interpretação além do problema colocado. [...] É uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão e uma interpretação única: a do problema enunciado. [...] Pois o espectador não tem de fazer o esforço de extrair um problema da realidade apresentada no filme: o problema está enunciado de modo tão categórico que não admite discussão. [...] O espectador tampouco tem de fazer esforço para imaginar uma solução: ela é dada. O espectador absolutamente não é solicitado a participar da obra. (BERNARDET, 2007, p.42-43).

Segundo Coelho, entretanto, o filme constituiu-se como uma alternativa de experimentação criativa frente ao domínio de um padrão realista-socialista, cujo reconhecimento permanece intacto desde a época. Nas palavras de Glauber Rocha: “Somente por imediatismo ou má-fé será possível negar o valor de *Cinco vezes favela* – politicamente experimental e ao mesmo tempo conhecimento, pela experiência, de que um

cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem” (apud DIEGUES, 2010, p. 15).

No entanto, há que se considerar que uma lógica simplista organiza o filme de 1962, da desigualdade social como um impulso para realização de atos criminosos, sendo já na época criticada por Jean-Claude Bernardet,

[...] o ladrão da favela não é ladrão porque não queira trabalhar, mas porque não encontra serviço e precisa comer; é a sociedade que faz o ladrão (Um favelado). Se o favelado não tem onde dormir, é porque até os barracos da favela pertencem a um rico proprietário que dispõe de seus bens a seu bel-prazer (Zé da Cachorra) (BERNARDET, 2007, p.41-42).

As favelas de Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela foram as locações escolhidas para as filmagens. Para Hamburger, todos os curtos do filme se estruturam num eixo vertical, como a geografia da cidade do Rio de Janeiro e como “paradigma da relação de classes que estrutura a cidade”, que opõe asfalto e morro. A autora exemplifica essa estruturação no episódio “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, que inclusive ganhou dois prêmios internacionais: “A favela onde mora o comprador de gatos está situada no alto do morro. É para lá que convergem as crianças com os animais capturados, pela trilha estreita e íngreme, pela qual policiais, motoristas e madames não se atrevem a subir” (HAMBURGER, 2007, p. 119).

Entretanto, mesmo com todo o engajamento do Cinema Novo aos temas sociais, durante os anos 1970 e 1980 – época do milagre econômico, da consolidação da TV e de crescimento de seu mercado consumidor –, quando predominou a visão de um Brasil pacífico, as produções se marcaram predominantemente pela ausência da representação dos segmentos populares.

No cinema dessa época, a favela ficou restrita a filmes experimentais, vídeos associados a movimentos populares, filmes associados ao cinema marginal como *O Bandido da Luz Vermelha*, documentários como *Wilsinho da Galiléia*, trabalho censurado de João Batista de Andrade para o *Globo Repórter*, ou a filmes independentes ligados a movimentos sociais, como *Santa Marta, duas semanas no morro*, de Eduardo Coutinho (HAMBURGER, 2007, p. 120).

No final dos anos 1980, a favela ressurgiu no cinema, mas ressignificada, “como cenário de uma realidade vazada por violência, despotismo do tráfico, falta de alternativa de seus moradores, [...] e a sedução por poder e dinheiro que o tráfico de drogas proporciona” (LEITE, 2000, p. 60).

Para Márcia Leite, o cinema, neste período, ao colocar em foco as diferentes vozes das favelas – e especialmente das favelas cariocas –, aproxima-se da tradição do Cinema

Novo; mas também aponta novos formatos da questão social do país e indica os limites para sua solução, estimulando um encontro entre “favela” e “asfalto”. No entanto, para Leite, apesar de as favelas invadirem o campo visual, na mídia e no cinema do século XXI, deve-se ressaltar uma diferença clara na forma de apresentação do tema nos noticiários e no cinema. Nos jornais e nas tevês, as favelas “são vistas em bloco, homogeneizadas, quase sempre representadas como territórios de uma guerra que ameaça o asfalto. Nas telas do cinema, começam a emergir como realidades heterogêneas, internamente multifacetadas, polissêmicas e polifônicas” (LEITE, 2000, p.52).

Essa visão da violência nos *mídia* é compartilhada por Ivana Bentes que analisa que, ao contrário do Cinema Novo, a violência apresentada nas telas na contemporaneidade é destituída de qualquer finalidade ética, sendo, também, “uma violência percebida pela mediação da mídia, que operando sem qualquer contextualização ou tentativa de entendimento, destaca o espetáculo da impotência e do sem saída” (BENTES, 1999, p. 93).

Vendo a mídia como um sistema que tende a uniformizar, em fluxos encadeados, acontecimentos diversos, Muniz Sodré também reflete sobre essa espetacularização:

Por meio do estilo dramático ou espetacular, que “distrai” o público, o sistema imagístico regula as identificações sociais (pelo menos dentro da esfera das aparências adequadas à comunicação social e ao mercado de consumo), administra o *ethos* modernizado (no sentido de modas e costumes) e simula padrões consensuais de conduta. Não se trata, pois, de “informação” enquanto transmissão de conteúdos de conhecimento, mas de produção e gestão de uma sociabilidade artificial, encenada num novo tipo de espaço público, cuja forma principal é a do espetáculo (SODRÉ, 2002, p. 76).

Além de explorar o espetacular, como observa a antropóloga Alba Zaluar, o discurso da mídia sobre a violência urbana sempre foi estereotipado, pois esta é vista somente como resultado da ação de pequenos e médios delinquentes, moradores nas regiões mais pobres e a favelas da cidade, sem a necessária conexão do crescimento da violência “com as profundas transformações nas formas da criminalidade que se organizaram em torno do tráfico de drogas, em especial da cocaína, e do contrabando de armas” (ZALUAR, 2002).

A violência marca a produção cinematográfica contemporânea, e aparece “como força endêmica, que polariza disputas pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2005, p. 202). Ao final da década de 1990 há, portanto, uma explosão do tema na mídia, e especialmente no documentário, rompendo “a relativa ‘invisibilidade’ das representações da cidade, especialmente da favela e da violência, no cinema e na televisão brasileira na década de 1990” (Ibid., p. 197). A disputa pelo controle das representações assume, no

Brasil, “significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social” (Ibid., p. 197).

Assim, neste trajeto citado, pode-se perceber diferentes tratamentos estéticos dos temas de pobreza e violência, especialmente em favelas, demarcando transições relevantes entre períodos da história do cinema brasileiro. Desta forma um “romantismo simpático” está presente no início do cinema moderno; o cinema novo coloca em foco a violência, principalmente no campo, mas também nas cidades, como questionamento a um desenvolvimentismo hegemônico; e o cinema da retomada, através de um tom documental, associa violência e pobreza (HAMBURGER, 2007, p. 118).

3 A busca pela autorepresentação

A partir dos anos 1990, a predominância de produções televisivas voltadas ao universo da favela e das periferias urbanas de forma “sensacionalista”, coincidiu, já no final do século XX e início do século XXI, com um *boom* de representações das questões sociais pelo cinema brasileiro, em geral associadas à violência urbana. São exemplos, dentre outros, os filmes, *Notícias de uma guerra particular* (1999); *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000); *Ônibus 174* (2002); *O invasor* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003); *Cidade dos homens* (2003); *Falcão, meninos do tráfico* (2006).⁵

Mas, apesar desses filmes já trazerem um certo deslocamento em direção a um olhar de dentro da periferia, ainda usam a figura do mediador – a exemplo de *Falcão*, em que a figura de MV Bill surge para possibilitar o acesso ao universo dos meninos do tráfico –, sendo os problemas ainda retratados, em sua maioria, por pessoas de fora daquelas comunidades. Os espectadores da periferia continuam questionando “a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto” (HAMBURGER, 2007, p. 121).

O que rompe com isso são as experiências feitas pelas próprias comunidades, numa busca pela autorepresentação. Esta parece ser a questão que diferencia a representação contemporânea dos filmes da época do cinema novo, aparecendo de diferentes maneiras e com diferentes propósitos, seja nos vídeos comunitários, como as experiências cinematográficas do projeto Vídeo nas Aldeias; nos filmes de ficção, como é o caso de *5 x*

⁵ Ver a esse respeito: COLUCCI, Maria Beatriz. *Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo*. SP/Campinas: Unicamp, 2006 (tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000400906>>.

favela, agora por nós mesmos; e, é claro, nos filmes documentários, como *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*. No caso dos dois últimos citados e analisados aqui, a proposta de autorepresentação está, inclusive, incluída no título da obra.

3.1 Autorepresentação no documentário: *O prisioneiro da grade de ferro*

Como dito, no documentário brasileiro contemporâneo, o filme *O prisioneiro da grade de ferro (autorretratos)*, de 2003, destaca-se nesta busca pela autorepresentação. O diretor Paulo Sacramento passa a câmera para a mão dos detentos, e incorpora, na montagem, suas diferentes vozes juntas às da equipe de filmagem, do diretor de fotografia e do próprio documentarista, num discurso único e ao mesmo tempo plural. A opção adotada por Sacramento foi a de construir o filme a partir da visão dos detentos sobre o Carandiru. Para isso, a equipe de filmagem realizou um workshop de direção de fotografia e de som, ensinando aos detentos os princípios técnicos necessários ao manejo da câmera, um equipamento digital igual ao usado pelo diretor.

A proposta de Sacramento evidencia uma noção de autorepresentação que permeia toda a constituição do filme, visto que os personagens apresentados são participantes ativos nessa construção, não se mostrando por intermédio da câmera do diretor. Já no título do documentário, Paulo Sacramento explicita sua proposta, acrescentando entre parênteses a expressão “autorretratos”. Nas sequências iniciais de *O prisioneiro*, um dos detentos, “FW”, com a câmera na mão, canta um rap sobre o que o espectador vai ver: “é a realidade na tela”; “o filme começa agora”; “esse é o Carandiru de verdade; é nosso auto-retrato” (*O PRISIONEIRO*, 2004).

Além de refletir sobre o próprio cinema, pois abre ao espectador sua forma de acesso àquela realidade – incluindo inúmeras vezes no filme a própria câmera –, esse formato de realização mostra um movimento de reconhecimento do diretor de suas impossibilidades, dos limites impostos ao seu conhecimento do ambiente do presídio. Isso seja por motivos práticos ou pelo excesso de clichês criados no jornalismo e na ficção na representação desse espaço, como observa Eduardo Valente:

As imagens são parte de um mesmo todo, e quem as captou não faz a menor diferença porque todos (inclusive a equipe original, o que é impressionante) assumem a mesma voz, têm o mesmo peso, tornam-se um só. A um ponto em que o diretor de fotografia Aloísio Raulino declarou, em debate, que não consegue, ao ver o filme, saber mais o que ele filmou e o que foi filmado pelos detentos (VALENTE, 2003).

O movimento de “câmera na mão dos detentos” foi assim trabalhado de forma a mostrar que a realidade é “fluida, inconstante e complexa”. Não saber exatamente onde começam os trechos filmados pelos detentos, pelo diretor e sua equipe, acentua a fragmentação do filme, e relaciona a produção de sentidos a uma visão do todo. “Assumindo na sua forma a multiplicidade de sensações e experiências que vemos, o filme toma para si o registro do quebra-cabeças formado por fragmentos que fazem pouco sentido em si, mas muito sentido quando vistos em conjunto” (Ibid., 2003).

Este formato de *O prisioneiro* remete a uma tendência de radicalização reflexiva presente no documentário contemporâneo, que leva a uma desintegração do sujeito e do que ele propõe enunciar, como observa Fernão Ramos (RAMOS, 2005). No caso desse filme, o olhar de dentro do cotidiano do presídio acentua sua fragmentação e subjetividade, pelas relações estabelecidas entre o sujeito-da-câmera e o espectador.

O movimento do diretor também reflete o tipo de argumentação pretendida, de não privilegiar nenhum ponto de vista. Ao fazer isso ele já argumenta. O documentário sempre se apresenta, diz Bill Nichols, como um enunciado acerca do mundo histórico construído por seu realizador (NICHOLS, 2005). E é sempre no final o autor

Outro aspecto a se destacar são as relações entre o espectador e o tema, vistas a partir de suas estratégias narrativas. Tatiana Monassa observa que, na maioria das vezes, o acesso à realidade apresentada é feito através da figura de um mediador e não de um contato direto: “olha-se indiretamente, sem contato direto com a realidade sobre a qual quer proferir conhecimento, mas nunca de fato conhecer” (MONASSA, 2005, p. 114). Ao usar a figura do mediador, os filmes descartam a “visceralidade” nas relações entre o espectador e o tema, presentes, por outro lado, em *O prisioneiro da grade de ferro*, filme que para essa autora afirma a própria impossibilidade de uma mediação que não seja a da câmera,

presente diversas vezes na imagem, numa auto-reflexividade que integra o processo de imersão, uma vez que legitima nossa entrada no ambiente, [...] o acesso a todas as imagens e narrativas. Através da atitude descritiva e do acompanhamento próximo do cotidiano dos personagens, o espectador é convocado a compartilhar as experiências dos detentos (MONASSA, 2005, p. 115).

3.2 Autorepresentação na ficção: *5 x favela, agora por nós mesmos*

O filme *5 x favela, agora por nós mesmos* (2010) também nos serve aqui como modelo para pensar a busca pela autorepresentação e por uma identidade ressignificada evidenciada pelo cinema contemporâneo. Sobre o filme diz Diegues: “A autorepresentação

e a construção de uma identidade cinematográfica – além da reflexão sobre os modos de ver o mundo e se apresentar a ele – permanecem como questões latentes nas oficinas, e atravessaram a realização dos filmes e os discursos dos realizadores.” (DIEGUES, 2010, p. 8).

O filme foi produzido por Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães e, seguindo o formato do de 1962, também é composto por cinco episódios, sendo que a direção ficou a cargo de jovens cineastas moradores de favelas, selecionados dentre os participantes das oficinas técnicas realizadas pelo projeto: Wagner Novais e Manaíra Carneiro (Fonte de Renda); Rodrigo Felha e Cacau Amaral (Arroz com Feijão); Luciano Vidigal (Concerto para Violino); Cadu Barcellos (Deixa Voar) e Luciana Bezerra (Acende a Luz).

A realidade de cinco favelas cariocas foi roteirizada por um coletivo da própria comunidade, ligados às seguintes organizações: CUFA (Cidade de Deus); Nós do Morro (Vidigal); AfroReggae (Parada de Lucas); Cidadela (Lapa) e Observatório de Favelas (Complexo da Maré). Mas o filme teve um profissional responsável pela coordenação de roteiro, Rafael Dragaud, o que conferiu unidade e encadeamento aos episódios. As histórias contadas retratam ações cotidianas e fogem da representação estereotipada das favelas.⁶

As oficinas técnicas para capacitação profissional, incluídas no orçamento do filme⁷, foram realizadas no início de em 2009, durante dois meses, e envolveram todas as etapas de produção de um filme de longa-metragem, da concepção dos argumentos à finalização das cópias, passando pela escritura dos roteiros, preparação do elenco, equipamentos de captação e edição, conceituação de figurinos, cenários, trilha sonora etc.

As oficinas de roteiro ocorreram ainda em 2006, quando os argumentos foram elaborados e selecionados por meio de votação, conforme informações presentes no *making off* do DVD. Conforme diz Pedro Butcher:

Ruy Guerra – escolhido paraninfo das turmas no fim dos trabalhos – deu aulas de direção; Walter Lima Jr. falou da direção de atores; Janaína Diniz ensinou as funções de um assistente de direção; e assim por diante. Os professores de boa parte das oficinas foram os mesmos profissionais que assinaram as respectivas funções no filme: Alexandre Ramos (fotografia), Quito Ribeiro (montagem), Pedro Paulo Souza (direção de arte) e Inês Salgado (figurino) [...] (apud DIEGUES, 2010, p. 24-25)

⁶ O primeiro episódio “Fonte de Renda”, mostra a trajetória um favelado e calouro da faculdade de direito. “Arroz com Feijão” retrata as peripécias de dois garotos para comprar um frango. A trajetória de três amigos — um policial, um traficante e uma instrumentista — e a violência estruturam “Concerto para Violino”. Em “Deixa Voar”, o mote é a busca por uma pipa em territórios demarcados do Complexo da Maré. “Acende a Luz” mostra o drama de um morro às escuras no dia de Natal.

⁷ Tereza Gonzalez, produtora executiva, informa: o filme investiu 10% de seu orçamento nessa formação técnica e artística, incluindo uma espécie de bolsa para cobrir os custos com o deslocamento dos participantes para as aulas (Cf. DIEGUES, 2010).

Além das oficinas, foram organizadas palestras com nomes de peso do cinema nacional, como Nelson Pereira dos Santos, Walter Salles, Daniel Filho, João Moreira Salles, Guto Graça Mello, Lauro Escorel, Dib Luft, Fernando Meirelles, dentre outros. Também foi disponibilizado aos alunos uma sala com DVD para assistirem aos filmes indicados pelos professores.

Renata Magalhães conta que se inscreveram para o projeto cerca de 680 pessoas, sendo selecionadas 240 para as oficinas.

Das oficinas foram selecionados 90 alunos, que integraram a equipe técnica, e mais 40, que fizeram parte do elenco do *5 x favela, agora por nós mesmos* – todos remunerados e com autorização especial de trabalho dadas pelo STIC – Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Cinematográfica – e pelo SATED – Sindicato dos Atores.” (apud DIEGUES, 2010, p. 17)

Em debate feito após a exibição dos filmes *Cinco vezes favela* (de 1962 e 2010) a um grupo de alunos do curso de Audiovisual da UFS, coordenado pelo Cine Mais UFS em julho de 2011⁸, uma das questões mais destacadas foram as mudanças nas formas de representação da favela, evitando os clichês de lugar de violência e tráfico de drogas e destacando a cumplicidade, a doação dos membros da comunidade. No grupo de estudantes, ficou evidente o questionamento de estereótipos criados, especialmente em relação ao filme de 1962. Uma das principais polêmicas no debate foi a discussão sobre a realidade da representação e o realismo nos filmes. Houve, a princípio, uma opinião contrária ao filme de 1962 que acabou depois absolvido, de alguma maneira, pelo entendimento coletivo de que o contexto das favelas era outro na época de sua realização, como mostram os depoimentos a seguir:

- O primeiro filme pode trazer uma perspectiva realista se considerarmos a época em que ele foi feito. Talvez para o espectador de agora isso não caiba, mas quem sabe não seja realmente o que era vivenciado, pelo menos em partes, naquela época. O segundo filme traz uma quebra de estereótipos sobre a favela como reduto de crime. Por isso esses finais felizes em quatro dos cinco episódios. Já o primeiro mostra o olhar do realizador intelectual sobre a favela da época.
- No segundo filme a ideia de superação e de pessoas bem sucedidas dá uma visão positiva e diferente para quem não está naquele meio. Embora a favela ainda seja um local imerso de criminalidade e violência, não é só isso.

Interessante no debate foi o fato da discussão em muitos momentos concentrar-se no que é real ou não nos filmes, e no que caracteriza o morador da favela. Houve um

⁸ O Cine Mais UFS é um projeto de extensão coordenado pela Dra. Ana Ângela Farias Gomes, professora adjunta do DCOS/UFS e colaboradora do projeto de pesquisa ao qual este artigo está vinculado. A coordenação do debate ficou a cargo dos estudantes Andreza Lisboa da Silva (Comunicação Social/Jornalismo) e Tácio Hugo Gouvea Costa (Comunicação Social/Audiovisual).

sentimento de não pertencimento e ao mesmo de identidade, visto que a imagem projetada da favela em ambos os filmes diz respeito à realidade carioca, que embora tenha peculiaridades pode ser transposta para todas as áreas de favelas brasileiras. Isto se explica, como já dito, pelo fato das favelas cariocas existirem desde o século XIX.

Para os alunos, predomina uma visão romantizada e poética no filme de 1962, o que mostra que a construção de sentidos na recepção difere das propostas elaboradas pelos produtores. E há uma clara desconfiança sobre a proposta de autorepresentação no filme de 2010:

- Como os recursos tecnológicos em 1962 são poucos, a iluminação estourada compromete o conteúdo dos filmes. O filme de 2010 conta com produção experiente de Cacá Diegues e parceria com a Globo Filmes que dá toda estrutura possível do ponto de vista técnico, é o que faz a diferença no filme.
- A diferença histórica social interfere no roteiro dos curtas. No primeiro podemos perceber o início da favela, por isso é retratado de forma mais politizada e menos apegado ao real. Já na 2ª versão é retratada mais a realidade atual trazendo novas abordagens, como a violência mais tensa, drogas, corrupção. Podemos pensar isso porque o 1º foi elaborado por uma visão de pessoas fora da realidade da favela. E no 2º foi realizado um projeto com uma comunidade para a produção, que apesar de alguns exageros traz um maior teor de semelhança.

Para Rocha e Marques, a participação dos moradores na elaboração dos roteiros e na atuação cria uma representação mais ampliada dos moradores de favela, “na medida em que, aqueles diretamente afetados por ela, também puderam lançar mão de sua visão de mundo e de seus códigos compartilhados para entrar na construção desse diálogo representacional” (ROCHA; MARQUES, 2006).

Contudo, mesmo que no filme de 2010 se destaque a presença da voz dos destes moradores da favela, numa representação mais ampliada desta comunidade, é importante lembrar que não há um realismo ingênuo: todo filme é sempre uma representação transformada em ficção.

4 Considerações finais

A discussão apresentada aqui é apenas parte de um projeto de pesquisa que pretende investigar a questão da autorepresentação e da identidade social no cinema brasileiro contemporâneo, a partir do levantamento e da análise dos filmes ficcionais e documentais brasileiros realizados desde o início do século XXI, que usem tal estratégia de produção. Esta discussão é também um desdobramento da tese de doutoramento já citada, visto que as considerações acerca da autorepresentação no documentário *O prisioneiro da grade de ferro* foram desenvolvidas a partir do estudo feito em 2007. Acreditamos ter demonstrado,

na discussão sobre este filme, seu papel inovador no estabelecimento de um acesso mais direto a determinada realidade social, ratificando esta tendência de autorepresentação que se consolida nas produções contemporâneas posteriores. Muitas das imagens presentes no filme certamente não seriam incluídas sem o movimento de passar à câmera aos detentos.

No caso de *5 x favela, agora por nós mesmos*, ressaltamos o fato de terem sido oferecidas condições técnicas e suportes para produção e distribuição do filme que possivelmente os moradores das favelas nunca teriam acesso. E que todo o trabalho dos jovens aspirantes a cineastas foi direcionado para o que a produção desejava, desde o início do projeto. Assim, o filme como o conhecemos foi o resultado de uma negociação orientada pelos produtores e co-produtores dos filmes que, inclusive, selecionaram e contrataram todos os profissionais envolvidos na equipe.

Sem dúvida, a presença de Cacá Diegues na produção conferiu ao filme possibilidade de distribuição nacional e internacional e também autoridade, tendo em vista sua participação no filme anterior. Interessante que, segundo informações colocadas no site da Luz Mágica Produções, da qual Cacá Diegues e Renata Magalhães são sócios, o filme se chamaria *5 x favela, agora por eles mesmos*, o que mostra ainda o olhar do outro na idealização do projeto. O longa teve pré-estreia em Cannes e ganhou sete prêmios no Festival de Paulínia de 2010, incluindo os de melhor filme e melhor roteiro.

De toda forma, e apesar de todas as considerações anteriores, parece evidente que os produtos feitos com a participação das comunidades, além de manifestar como estas percebem e pretendem que sua realidade seja vista pelos receptores da mensagem, de forma muito diferente das representações estereotipadas; mostram que a cultura cinematográfica foi absorvida e está se disseminando nos setores populares, tanto em relação à crítica cinematográfica quanto à produção. Os produtos audiovisuais feitos por essas organizações, com destaque para as do Rio de Janeiro, são extremamente elaborados, por profissionais que hoje estão inseridos com sucesso no mercado cinematográfico e/ou televisivo.

Referências

BENTES, Ivana. Sertões e subúrbios no cinema brasileiro. In: **Cinemais**. Rio de Janeiro, n. 15, 1999, p. 85-96.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

5 X FAVELA, AGORA POR NÓS MESMOS. Direção: Wagner Novais e Manaíra Carneiro (Fonte de Renda); Rodrigo Felha e Cacau Amaral (Arroz com Feijão); Luciano Vidigal (Concerto para Violino); Cadu Barcellos (Deixa Voar) e Luciana Bezerra (Acende a Luz). Elenco: Paulo José, Luciano Vidigal, Washington Feijão, Marco Ricca, Hugo Carvana, Silvio Guindane, Ruy Guerra. Produção: Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães. Fotografia: Alexandre Ramos. Trilha Sonora: Lucas Marcier. Estúdio: Globo Filmes / Luz Mágica / VideoFilmes / Quanta / Telemage. Distribuição: Sony Pictures, 2010. 1 DVD (101 min), son., color, DVD.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 17-62.

COLUCCI, Maria Beatriz. **Violência urbana e documentário brasileiro contemporâneo**. Campinas/SP: [s.n], 2007 (tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000400906>>.

DIEGUES, Isabel; BARRETO, Paola (orgs.). **5 x favela, agora por nós mesmos**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

HAMBURGER, Ester. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 78, jul. 2007, p. 113-128.

_____. Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.196-215.

LEITE, Márcia da S. Pereira. Vozes e imagens do morro: as favelas cariocas no cinema brasileiro. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2000, p.49-67.

MACHADO, JR, Rubens. Os espaços de exclusão e de violência no cinema e na TV Brasileira. **As linguagens da violência**. São Paulo, 2001 (Conferência no 1º Ciclo “Cultura e Sociedade”, organizado pelo Consulado Geral da França, SESC e Prefeitura Municipal de São Paulo). Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=173&ParamEnd=>>. Acesso em 17 jun. 2011.

MONASSA, 2005. da imersão, ou como a postura cinematográfica determina uma postura social. In: CAETANO, Daniel (org.). **Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 111-120.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby. O uso da imagem na antropologia. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 113-119.

O PRISIONEIRO da grade de ferro. Direção: Paulo Sacramento. Produção: Gustavo Steinberg e Paulo Sacramento. Intérpretes: Celso Ferreira de Albuquerque; Jonas de Freitas Cruz; José Heleno da Silva; João Vicente Lopes. Roteiro: Paulo Sacramento. [S.I]: Olhos de Cão; Califórnia Filmes, 2004. 1 DVD (124 min), son., color, DVD.

RAMOS, Fernão P. (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, vol. 2, 2005.

ROCHA, Simone Maria; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. A produção de sentidos nos contextos de recepção: em foco o grupo focal. **Compós**. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação UNESP, Bauru, São Paulo, jun. 2006.

SODRÉ, Muniz. **Sociedade, mídia e violência**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2002. VALENTE, Eduardo. O prisioneiro da grade de ferro (autoretratos). **Contracampo**. Rio de Janeiro, n.53, 2003. Disponível em: <www.contracampo.com.br/53/prisioneirodagradedeferro.htm>. Acesso em 30 set. 2004.

XAVIER, Ismail. **O cinema moderno brasileiro**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (orgs.). **Um século de favela**. 5. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. **Crime organizado e crise institucional**. Núcleo de Pesquisa das Violências. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em:
<http://www.ims.uerj.br/nupevi/artigos_periodicos/crime.pdf>. Acesso em: 16 abr. 2004.