

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Julio Cordeiro de Souza

Dez e mais vezes favela: estética, política e representação

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Karl Erik Schollhammer

Rio de Janeiro
Abril de 2013



Julio Cordeiro de Souza

DEZ E MAIS VEZES FAVELA: ESTÉTICA, POLÍTICA E REPRESENTAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Karl Erik Schollhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montaury Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Pecego Vieira Caetano

UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 19 de abril de 2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Julio Cordeiro de Souza

Professor de línguas, graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Cinema pela Universidade Federal Fluminense e cursou o mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ficha Catalográfica

Souza, Julio Cordeiro de

Dez e mais vezes favela : estética, política e representação / Julio Cordeiro de Souza ; orientador: Karl Erik Schollhammer. – 2013.

65 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2013.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Estética. 3. Política. 4. Representação. 5. Cinema. 6. Favela. 7. Arte. I. Schollhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Karl Erik Schollhammer, pelo compromisso acadêmico e pela generosidade.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ser realizado.

Aos membros da banca examinadora, Alexandre Montauray e Daniel Caetano.

À minha família, por tudo.

Resumo

Souza, Julio Cordeiro de; Schollhammer, Karl Erik (Orientador). **Dez e mais vezes favela: estética, política e representação**. Rio de Janeiro, 2013. 65p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Dez e Mais Vezes favela: Estética, Política e Representação” trata-se de uma análise comparativa entre os dois filmes brasileiros com o título comum cinco vezes favela, o primeiro do ano de 1964 e o segundo, com o adendo “agora por nós mesmos”, do ano de 2010. Busca-se observar como ambos desenvolvem suas propostas formais e estéticas e como esta realização articula-se com os objetivos de ação política de seus respectivos realizadores, tendo como fio condutor teórico principal as contribuições de Gilles Deleuze e Jacques Rancière.

Palavras Chave

Favela; cinema; arte; estética; política; representação.

Abstract

Souza, Julio Cordeiro de; Schollhammer, Karl Erik (Advisor): **Ten and more times favela: Aesthetics, Politics and Representation**. Rio de Janeiro, 2013. 65p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Ten and more times favela: Aesthetics, politics and Representation” is a comparative analysis of two Brazilian movies that share the title “cinco vezes favela”, the first one being released in 1964 and the second one, with the added title “agora por nós mesmos” (now by ourselves), from the year 2010. The aim is to observe how both movies develop their formal and aesthetic projects and how such production articulates their respective makers’ political action goals, having as the main theoretical thread the works of Gilles Deleuze and Jacques Rancière.

Keywords

Favela; cinema; art; aesthetics; politics; representation.

Sumário

1. Introdução	08
1.1 – Vieses de Análise	14
1.2 – Conceitos de Jacques Rancière	20
1.3 – Proposta	22
2. Breve apresentação dos filmes	26
2.1 – Cinco Vezes Favela	26
2.2 – 5x Favela: Agora por Nós Mesmos	29
3. A política da favela tornada comunidade	33
4. A forma dos filmes	52
5. Conclusão	59
6. Referências Bibliográficas	64

Introdução

O livro *5x Favela, Agora por Nós Mesmos*, da editora Cobogó, que apresenta materiais referentes à feitura do filme homônimo, lançado em 2010, contém, entre outros documentos relevantes para se entender o cotidiano da feitura dos filmes, uma troca de correspondências entre o cineasta Carlos (Cacá) Diegues e um dos realizadores, que ganhou no livro um breve capítulo com o título “aparato aparelho” (Carlos Diegues in: Diegues & Barreto, 2010, p.18). Pelo que Diegues diz, percebe-se que o realizador tem dúvidas com relação a se os grandes aparatos técnicos de que a produção dispõe não trariam a contrapartida de “engessar” as possibilidades de expressão dos artistas envolvidos.

O destinatário da carta expressa a preocupação de “desumanização” para com a obra, ao que Cacá replica que é o uso humano que humaniza o aparato, transformando-o em aparelho, em ferramenta para um uso específico, como algo que liberta o artista, e não o prende. Seu argumento é de que os primeiros passos do cinema independente, dados inclusive pelos filmes do Cinema Novo brasileiro, contribuíram para a difusão da comercialização dos produtos audiovisuais, criando nichos que poderiam ser chamados de “resistências” ao cinema hegemônico. O que aparece deslocado é o discurso do enfrentamento de uma cultura imperialista que dominaria e aniquilaria todo tipo de expressão contrária à sua própria.

Sempre se supôs que a globalização iria unificar os gostos, impondo ao mundo inteiro o cinema hegemônico de um só gênero. Mas não foi isso que aconteceu. (...) Ao contrário do que se pensava, a globalização, simultânea à velocidade e à fragmentação da informação, está acabando de vez com a voz única do centro hegemônico (*Ibid.*, p. 20).

É possível perceber Cacá respondendo a Glauber Rocha, à idéia de “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, colocando em questão a solução unívoca dada por este, em certo momento, à tensão entre o artesanal e o industrial. Glauber propunha a marcação da precariedade na forma do filme como estratégia para a obtenção da potencialização do efeito estético e da mobilização política. Para Diegues, este é um momento superado:

Esta competição a gente só pode encarar com qualidade artística, técnica e promocional. Para obter essa qualidade, temos que usar todas as ferramentas do repertório cinematográfico existente que estejam ao nosso alcance, as ferramentas que permitem que nossa imaginação funcione com mais liberdade (*Ibid.*, p. 20).

A preocupação do interlocutor de Diegues, que aponta para alguns dos velhos impasses que cercam a reflexão sobre e produção de obras culturais e artísticas até os dias de hoje, interessa especialmente por remeter aos discursos que circundavam a feitura do primeiro filme cinco vezes favela, e os filmes em torno do primeiro momento do cinema novo.

O título do filme “5x favela agora por nós mesmos” remete a uma possível oposição entre, primeiro, o próprio filme e o clássico do movimento do cinema novo, “Cinco Vezes Favela” e, por desdobramento, entre o que o título chama de “nós”, identificado como morador de comunidade carente ou, no caso carioca, a favela, e os que não vivem essa carência, ou convivem com, ou tem acesso a esse espaço.

A distinção “agora por nós mesmos” remete a uma questão de uma diferença qualitativa entre os dois filmes, a ser operada pelo marcador do contexto histórico em torno dos filmes. Buscando entender que tipo de distinção poderia ser possível, identifiquei três: valor de realismo, valor de potência estético-artística e valor político.

Com relação ao valor de potência estético-artística: se partimos do princípio do efeito sublime ou catártico como sendo o norteador para compreender a potência estética de uma obra de arte, então o argumento da especificidade da biografia do artista, por estar ligada diretamente ao espaço da favela, levaria à criação de uma obra de arte mais potente cairia por terra. A especificidade do tema poderia ser tão bem tratada, por vezes melhor, por alguém de fora quanto por alguém de dentro, desde que buscasse obter o efeito estético, sublime, de intensidade máxima. A especificidade do assunto desaparece, e volta-se à questão de formalismo da arte, que desloca o objeto, o conteúdo, subjugando-o à forma.

Mas a pretensão com relação a estes filmes não é aumentar o prazer estético de contemplação com relação a uma obra de arte, um filme, que por acaso seria sobre

a favela, muito embora este objetivo não necessariamente se exclua. Também não se pretende conhecer melhor o espaço, nem cientificamente, (e tal objetivo poderia mesmo mostrar-se aberrante com relação aos estudos dos objetos da cultura e/ou antropológicos envolvidos), nem para um prazer contemplativo. A favela não se apresenta como um espaço social a ser descoberto ou explorado de fora, mas busca sua inserção nos espaços compartilhados em pé de igualdade, buscando ter suas diferenças respeitadas enquanto especificidades, mas sem se deixar reduzir a estereótipos, idiossincrasias e desvios da norma. A percepção destes filmes considerando apenas seu efeito do prazer estético contemplativo não se mostra como produtiva, por não se adequar às posições políticas adotadas por seus realizadores, em nenhum dos dois casos. Embora seja um aspecto de que não se pode deixar de levar em conta, não se apresenta como o privilegiado quanto à análise dos filmes.

Passando à questão do valor de realismo. Para tratar desta, começo a tocar no complexo problema da representação. Cabe colocar que o realismo nas obras de arte tem pouco a ver com a realidade de fora dela. Esta é uma questão filosófica de grande complexidade, sobre cujas formulações e ramificações das formulações o problema do realismo nas obras de arte se desenvolveu. Sem a pretensão de esgotar ou resolver o assunto, posso elencar aqui alguns problemas com que me deparei ao desenvolver o projeto, e que afetaram mais diretamente minhas análises.

Primeiramente há o problema da facilidade com que esta preocupação pode descambar para a pretensão do conhecimento (pseudo)científico da favela como um objeto distante a que se conhecer, quando se busca chegar à favela “real”. Esta pode ser o prisma por que se enxergar as distinções possíveis entre os dois filmes, sendo o segundo deles, talvez, entendido como sendo mais adequado ao conhecimento da favela “real” porque realizado por experimentadores diretos do cotidiano da favela. Sua experiência em primeira mão teria, assim, o valor de testemunho.

Esta perspectiva esbarra em problemas de outra ordem. O real não se dá a conhecer por meio de obras de arte. Nenhuma obra de arte pode abarcar o real de maneira satisfatória, como coloca Alain Badiou, em seu ensaio “A paixão pelo Real e a montagem da Semelhança”. O filósofo coloca que a realidade é representada para que possa ser conhecida, e para que se possa interagir com ela, mas que, a partir das

relações com a ideologia política que buscava a denúncia do falso, a representação teria se transformado em anti-representação, na arte do século passado, e a tensão entre ambos, em busca de uma realidade, teria sido a tônica dos projetos estéticos e políticos daquele século.

Badiou trabalha, assim, o conceito de vazio entre a realidade e as obras que buscam representá-la. A partir da percepção de que não se pode perceber a realidade, a arte passou a focar nas formas de denunciar o vazio entre a realidade e a própria arte, mas ainda assim em busca de uma realidade, pois a própria seria percebida entre o vazio entre a nossa percepção e ela mesma.

Assim, fica clara a dificuldade que se encontra quando se pretende trabalhar categorias de verdade, e conhecimento objetivo, que entrelaçam-se com a questão de realismo, nas obras de arte (ou filmes).

O realismo na arte é portanto um problema complexo que se desenvolveu em diversas vertentes, entrelaçando-se à questão sobre como se compreende a especificidade da realidade produzida na e por meio da produção artística, ou estética. Num primeiro momento, era percebida como uma questão de imitação ou representação da realidade, e esta forma de perceber a arte, e a forma como ela tange à realidade, começa a mudar a partir da reflexão estética desenvolvida pelos filósofos chamados de idealistas alemães, a partir de Kant.

Foi assim que o “estado estético” Schilleriano tornou-se o “programa estético” do romantismo alemão, o programa resumido no rascunho redigido em comum por Hegel, Hölderlin e Schelling: a realização sensível, nas formas de vida e de crença populares, da liberdade incondicional do pensamento puro (Rancière, 2005, p. 40).

Este deslocamento é considerado por Jacques Rancière o mais importante para tratar as questões em torno do potencial estético de obras de arte, sendo estas pensadas de maneira engajada ou não. É importante marcar esta separação, também porque as discussões acerca do idealismo alemão encontraram oposição por parte da filosofia do materialismo histórico, que se desenvolveu em torno do pensamento de Marx, e cujo desenvolvimento sobre o problema da ideologia relançou o problema da realidade, como esta pode ser percebida, e do valor e função da obra de arte. Rancière

virá a argumentar que a cisão proposta pelo pensamento em torno de Marx, bem como as que inauguram o pensamento sobre a arte dita moderna, e por fim, a superação do paradigma moderno, todos estes movimentos derivariam da mesma cisão com o mundo da representação aristotélica inaugurado pela discussão estética do idealismo alemão, discussão esta que, não sendo bem compreendida e explorada por completo, resultaria na multiplicidade de suas interpretações e sua cisão nestes diversos modos de pensamento. “A noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com outras esferas da experiência coletiva” (*Ibid.* p. 37).

Importa perceber como o pensamento alemão sobre a estética mudou o paradigma pelo qual se entendia a realidade, as produções artísticas e estéticas e as formas como uma poderia influenciar a outra, ou ainda, a maneira como compreender os limites possíveis de uma para com a outra. Estas discussões se mostram importantes para compreender a distinção dos filmes em questão, tanto para com as demais formas de criação artística e pensamento filosófico-político que as informavam, cada qual à sua época, quanto com relação aos filmes entre si.

O que se esboça, portanto, é a tensão entre as diversas maneiras de se conceber, e portanto perceber, realidade (objetiva), realismo em arte e representação. Assim, surge como questão, neste trabalho, a de realismo e representação. Ao abordá-la pretendo perceber de que maneira a questão da representação de uma realidade, ou conformação sócio-política-cultural, pode aparecer, com que características identificáveis, e como elas se articulam com os discursos por trás de sua realização e demais objetos culturais, que as venham influenciar ou que influencia(ra)m. Chamarei o desenvolvimento destas reflexões de eixo estético do trabalho.

Abordo por fim o outro aspecto que pensei como sendo um possível marcador de diferenciação entre os dois filmes em questão: o aspecto político. Os filmes teriam como premissa a vontade de atuação nesta realidade que pretendem retratar, fazendo parte de um objetivo político de emancipação da favela.

O título do segundo filme evoca a expressão do excluído (em cinema, ou em meio de comunicação massivo) como projeto político. Por ele depreende-se a pretensão de trazer, de alguma maneira, a voz do excluído social, e de capacitar a

expressão de alguns possíveis seus discursos: enfrentamento, reação, fim de preconceito, exposição e exploração de situações de sua vivência. A obra seria entendida como parte do trabalho visando à superação da condição de carência social ecoando, assim, a proposição marxista de conexão ideológica da arte com um projeto político específico. A inserção do excluído no processo artístico seria parte de uma questão maior, qual seja, a inserção deste no meio social e a capacitação para o pleno exercer de sua cidadania. A fidedignidade da representação e a verossimilhança poderiam servir, então, como estratégias estéticas ou retóricas visando ao aparecimento da questão do excluído social para além do confinamento do espaço de exclusão, afetando, assim, moradores de outros espaços.

Esta leitura tem seu interesse, porém é importante ressaltar questões importantes: embora este discurso seja informado pelas proposições marxistas (ou na vizinhança do pensamento marxista) que mencionei, o segundo filme apresenta como característica importante uma cisão para com este discurso. Situado num contexto histórico-político muito diferente daquele do primeiro filme “Cinco vezes favela”, o novo filme busca parte dos mesmos objetivos, mas por caminhos diferentes. Mais claramente, há a rejeição de um programa político estreitamente orientado, partindo de uma agenda partidária para guiar a feitura do filme, visando por fim torná-lo instrumento para o cumprimento dos objetivos de tal agenda. Mais do que marcar a diferença estética possível entre um filme feito por moradores da favela e outros, a marcação da diferença no título indica um rompimento com tal direcionamento político-partidário.

Reconhecida esta distinção, é possível perceber, tanto no título como na leitura dos filmes, um discurso político guiando-os, nas linhas acima citadas, entre outras. A análise de como este discurso ganha voz por meio dos filmes, como os filmes se articulam com a ação política, e as diferenças como ambos os filmes tratam suas específicas questões e objetivos políticos, tudo isto constituirá o outro eixo da análise que pretendo desenvolver – o eixo político.

O fim do preconceito configura-se como um objetivo que parece superar questões de ativismo político à maneira marxista. O espaço tratado seria visto como características distintas dotadas de pontos positivos e negativos em sua configuração

atual. A idéia seria, sempre, minimizar os negativos, resolver questões pendentes, geralmente urgentes, atentando para o fato de certas características que se considerem negativas poderem sê-lo apenas pelo prisma deste preconceito que se pretende combater, erradicar, ou seja, apenas devido à questão de uma perspectiva cultural diferente.

Os dois filmes apresentam-se, assim, cada um em uma posição distinta desta questão política, como foi acima descrita. Cabe apresentá-los e ver como estas questões que até agora se apresentam como muito abstratas, fruto de reflexões preliminares a partir de poucas pistas identificáveis, podem vir a fazer ou perder sentido com relação à forma como vim buscando delinear-las.

Breve Apresentação dos Filmes, de seus Contextos, e dos Vieses por que Pretendo Conduzir sua Análise:

O primeiro filme cinco vezes favela foi encomendado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE como uma peça na engrenagem da luta política de classes em que se entendiam imersos, de acordo com o contexto político-ideológico que os informava à época.

Seus fundamentos e objetivos foram definidos no "Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura", redigido pelo seu primeiro diretor, o sociólogo Carlos Estevam Martins, em março de 1962 - reafirmado em agosto do mesmo ano. Segundo o manifesto, a arte do povo é "de ingênua consciência", sem outra função que "a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento". Através da adequação da produção artística à "sintaxe das massas", o CPC "pretendia tirá-las da alienação e da submissão." (http://pt.wikipedia.org/wiki/Centro_Popular_de_Cultura)

Esta posição traz desde o nascedouro problemas com relação ao desenvolvimento do projeto do filme, no que diz respeito à manutenção da direção do mesmo, ou seja, em sua execução enquanto mantendo a coerência de sua intenção autoral, acima descrita.

O filme que nós fizemos, Cinco Vezes Favela, enfrentou uma batalha permanente. Lembro-me que quando o filme ficou pronto, na primeira sessão pública, o Carlos Estevam apresentou o filme e se desculpou pelo caráter

pequeno-burguês de alguns episódios. A mim, por exemplo, isso revoltou muito, porque eu era um dos alvos do Carlos Estevam. Havia, por exemplo, em relação ao filme do Joaquim, uma queixa de que não era político. Quer dizer, essas contradições não demoraram muito a aparecer. Elas foram imediatas. Ao fim do primeiro ano do CPC já havia, claramente, uma dissidência. E antes que completasse seu segundo ano, nós já estávamos expelidos de dentro dele. (Carlos Diegues, citado por Frederico Coelho in: Diegues & Barreto, 2010, p.13)

Eis que surge, como germe, o comprometimento estético-ideológico de Cacá Diegues enquanto produtor do segundo filme, de fazê-lo despojado das questões que informavam a feitura do primeiro filme. A ressalva “agora por nós mesmos” ganha relevância enquanto recusa do postulado de que o povo (a comunidade, ou entidade coletiva, que a princípio pretendia ser o tema do primeiro filme) necessitaria da articulação mediada por intelectuais informados alheios às suas condições básicas.

Como foi dito, este filme trata-se de um clássico do movimento do cinema novo brasileiro. Como movimento o cinema novo renovou a forma de fazer cinema no Brasil, tanto temática como esteticamente, distanciando-se do que caracterizava a maioria da produção cinematográfica na época, no caso as chanchadas e filmes narrativos de estúdio como os da extinta companhia Atlântida.

Neste primeiro momento do cinema novo há um diálogo intenso com o movimento do cinema neo-realista italiano. Embora ambos os movimentos tenham desenvolvido diversas vertentes diferentes de exploração de sua proposta estética, em ambos os casos as primeiras obras tratavam de explorar o cinema como forma de conhecimento, representação e intervenção da e na realidade. Ambos experimentavam diferentes formas de criação cinematográfica que pretendia ir contra ou pelo menos re-trabalhar clichês cinematográficos canônicos vigentes. No caso do Neo-realismo italiano buscou-se uma montagem naturalista ou ainda o desaparecimento da montagem, valendo-se por vezes do uso de planos-sequência para aumentar a potência estética das imagens. A experiência formal visava o aparecimento do conteúdo, que buscava por meio da empatia ou denúncia a mobilização política.

Esta forma de conexão da estética à política servia bem às intenções originais do CPC. O problema é que, em ambos os casos, o desenvolvimento de uma estética

exclusivamente revolucionária começou cedo a ser desafiada pelos próprios artistas que realizavam os filmes.

O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”. Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ela contestava, mostrando que o neo-realismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações. Porém, as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade: o neo-realismo produzia um “mais de realidade”, formal ou material. (Deleuze, 2007, p. 9)

A ação criadora dos artistas que se embatiam com o problema de fazer os filmes levou ao desenvolvimento de questões, preocupações e resultados, imagens e filmes, que não se conformavam, desde o início, ao ideário estreito de que faziam parte, no caso do filme em questão. Preocupações de ordem formal apareciam naturalmente, na feitura dos filmes, questões estas que eram refutadas, colocadas em detrimento de um conteúdo, pelos idealizadores do projeto. Estes mesmos tinham seu próprio ideário formal que, no entanto, obedecia a regras muito específicas e denegria experimentações como inconsistentes aos seus objetivos e, portanto, nocivos ao seu pleno e harmonioso desenvolvimento. Formalmente importava, aos realizadores do CPC, a adesão, em seu filme, ao que percebiam como virtude presente no cinema neo-realista italiano, qual seja, o retrato de uma realidade imediata, que se pretendesse didática e por isso transformadora, servindo ao ideal revolucionário.

Entretanto este não foi o desenvolvimento que teve primazia neste filme. Os episódios que o compõem variam com relação à sua inspiração, a intenção de seus idealizadores primeiros, e até mesmo quanto à consistência interna, na tentativa, alguns, de se manter “fiéis” ao projeto original, resultando numa gama variada de experiências.

Brecht, por exemplo, era partidário de uma obra de arte que explicitasse o que Badiou chama de “vão” entre a realidade e a semelhança, buscando por esta via quebrar o véu da ideologia (Badiou, 2007, p. 49). Por outro lado, havia também o pensamento de que ousadia formal seria a continuação da ideologia, e que portanto a luta contra a ideologia teria que se valer de métodos formais que apontassem para o mundo pré-ideológico. A arte poderia se valer da representação, e de suas regras em prol da revolução.

Com relação aos filmes em questão, no entanto, um aspecto permanece como fio identificável entre o projeto original, sua inspiração, e o resultado final: formalmente é possível identificar a narração naturalista como estratégia estética. Isto não significa pouco, uma vez que era parte de um dos problemas que informavam as questões formais sobre a arte revolucionária da época. Glauber Rocha, que partilhava do ideal revolucionário, era partidário de experiências formais mais radicais, mantendo-se do lado dos que buscavam deixar claro o caráter “artificial” da imagem que era produzida e consumida, e que serviria de símbolo e veículo para a revolução.

Neste trabalho pretendo então, finalmente, buscar compreender a maneira como esta escolha estética se relaciona com os pressupostos conceituais informando os realizadores de cada um dos filmes.

Estes, em linhas gerais, são os aspectos contextuais que mais vão importar, a princípio, para a análise que pretendo fazer dos dois filmes, conforme ela começou a se formar com mais clareza. A exposição de certos aspectos do contexto da feitura do primeiro filme mostra como eles se prestam para discussões sobre estética, política, realidade e representação.

Alguns destes aspectos também podem ser observados com relação ao segundo filme, “5x favela agora por nós mesmos”, que tem a mesma temática. Capitaneado por Cacá Diegues, cineasta que dirigiu um dos episódios do filme de 1962, o filme foi lançado em 2010. Surgiu a partir de uma oficina de roteiros que teve lugar em diversas comunidades.

Como comecei falando, há uma proposta de distinção entre os dois filmes. Há uma releitura, uma recorrência no tema e na forma de cinco episódios curtos com um grupo distinto de realizadores, mas também busca-se uma re-problematização, e um re-tratamento das questões, do tema. Enquanto realizador Cacá Diegues parece preocupado com dois aspectos: um sendo uma re-exploração da mesma temática, mas despido da roupagem ideológica (ver entrevista), e outro a exposição dos “pontos de vista” dos moradores da comunidade. Entretanto, como a própria iniciativa de fazer um filme afim poderia fazer supor, algumas das características presentes (já aqui expostas) no primeiro filme reaparecem no segundo filme, em especial a proposta de um cinema naturalista.

Cabe buscar desenvolver algumas das ideias a que a pesquisa vai procurar se ater, começando pela análise deste primeiro aspecto: num primeiro momento importa o desenvolvimento, como pode ser percebido nos filmes, dos cânones estéticos empregados na feitura dos mesmos. Deleuze chama a atenção para o que ele chamou do desenvolvimento da Imagem-movimento.

O fato histórico é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história e rechaçando as outras direções possíveis. A aproximação que se segue é que, a partir de então, as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas a proposições, ou melhor, a enunciados orais (Deleuze, 2007, pg 37).

Deleuze desenvolve então as condições que possibilitaram a literatura sobre o cinema ter sido absorvida pelo discurso semiótico, e de que maneira este poderia escapar-lhe. Importa aqui a afirmação de que o cinema precisou se desenvolver enquanto narrativo, mesmo valendo-se de técnicas narrativas de romances, para poder se colocar enquanto forma de arte específica.

Estas teorias, e a de que a realidade também poderia ser entendida como um discurso, esposada também pela ideologia comunista, foram responsáveis pelo desenvolvimento do ideário do realismo socialista, no contexto em que o filme “cinco vezes favela” estava inserido. Neste primeiro momento, o filme mesmo sofreu crítica por parte de seus idealizadores, a cada instância em que seu desenvolvimento desafiou o objetivo primeiro. Mas o que se manteve, com menor grau de questionamento, foi a opção pela estética da narrativa clássica, que se prestaria melhor ao didatismo, de forma mesmo a deslocar algumas das técnicas encontradas em outras obras de estética neo-realista como, por exemplo, o emprego de planos-seqüência.

A polêmica interna ao movimento comunista sobre a maneira de se relacionar com objetos e fenômenos que eram, neste momento, associados automaticamente à ideologia será melhor desenvolvida mais à frente, mas esta sua apresentação preliminar esboça as condições que permitem se observar os primeiros aspectos formais com relação ao primeiro dos filmes. Nem a montagem de contraste Eisensteiniana, nem o plano “imagem fato” de que fala Bazin. Este exemplar de filme do Cinema Novo emprega, contudo, demais aspectos do neo-realismo: filmagem em

locação, utilização de atores não profissionais, contexto social definido, engajamento político.

Embora não se trate de resumir todas as imagens do primeiro filme a um esquema meramente narrativo, esquemático ou didático, este aspecto ainda se apresenta com primazia, no que diz respeito a tais imagens. A mesma questão aparece mais complexa quanto ao segundo filme.

Primeiramente importa colocar a questão da “superação” do pressuposto estético modernista da recusa dialética do paradigma da verossimilhança em arte. Tendo isto como dado, a imagem do segundo filme mantém um padrão reconhecível: o cinema narrativo naturalista reaparece, de uma maneira ou de outra. A experiência formal acaba sendo posta de lado, embora não por causa dos mesmos motivos que orientaram o mesmo movimento no primeiro filme, e também não com o mesmo resultado.

Os motivos que levam a uma recorrência da imagem narrativa também servem a uma discussão acerca das relações entre imagem e realidade, especialmente considerando o realismo como um elo pertinente aos dois filmes. Neste sentido cabe re-colocar o problema do uso da imagem narrativa: o que implica sua escolha, em que resulta, que limites ela define e por quais ela se define. Para o desenvolvimento de tais questões, importará aqui o contraste entre realismo, arte e realidade.

Com tudo que foi exposto até aqui, reitera-se a questão da ligação entre estética e política, mesmo com esta discussão preliminar. Baseado nos escritos do filósofo Jacques Rancière, esta ligação se torna ainda mais explícita, e ganha contornos que desafiam certo senso comum. Isto porque o filósofo faz, no desenvolvimento de seu pensamento a crítica a diversos discursos e interpretações de discursos acerca destas matérias que se tornaram canônicos. Ele não simplesmente desfaz os discursos, mas apropria-se de suas fontes de forma a, com sua leitura, inverter por completo as outras leituras que foram possíveis até hoje, e que ganharam destaque ao longo do século passado, pelo menos.

Portanto é necessário dizer que o pensamento de Jacques Rancière será importante como fio condutor básico por meio do qual será desenvolvida minha análise comparativa de ambos os filmes. Isso acontecerá desta maneira devido a

minha própria análise, e de como pude perceber alguns dos fenômenos encadeados, possibilitados pelos contextos dos filmes, pela sua realização e recepção, como acima discuti.

Conceitos de Jacques Rancière:

Jacques Rancière dedicou boa parte de seu trabalho à questão da relação entre estética e política, e nas formas como fenômenos em ambas as esferas podem criar ou modificar as noções de comum e comunidade. Primeiramente é necessário perceber como estas relações se estabelecem. Ele desenvolve o conceito de Kant conforme coloca (e preciso citar por completo):

Meu interesse básico, ao longo da minha pesquisa ‘histórica’ e ‘política’ foi destacar a dimensão estética da experiência política. Aqui me refiro a ‘estético’ num sentido próximo à idéia Kantiana de ‘formas de sensibilidade a priori’: não uma questão de arte e gosto, mas sim uma de espaço e tempo. Mas minha pesquisa não lida com tempo e espaço como de conhecimento. Ela lida com eles como sendo formas de configuração dos ‘lugares’ na sociedade, formas de distribuição do comum e do privado, e a designação a todos a parte que a cada um cabe. (Rancière, 2013, pág. 13)

Ele chega, assim, à formulação de que tanto estética quanto política se relacionam com e articulam, primariamente, maneiras de percepção, e uma implica a outra diretamente. De fato, em seus textos ele passa do tratamento de algum objeto teoricamente pertencente a uma das esferas, utilizando um vocabulário, pelo menos, aparentemente pertencendo a outra, como citar obras de arte e de literatura como exploradoras inaugurais de questões de democracia (Rancière, 2010, p. 78).

Mais claros e de conseqüências mais abrangentes são as diversas maneiras de pensar a ligação entre estética, política e realidade (e sua percepção), ou seu divórcio. Este divórcio estaria na raiz da desconfiança, por exemplo, de Marx e dos fenômenos da ideologia. Rancière vem a argumentar que tal separação serve para manter a separação platônica dos corpos dentro da comunidade, e que o mesmo ocorreria a partir do pressuposto da denúncia da ideologia e da estética a partir de certas correntes dentro do desenvolvimento do marxismo.

Ele identifica este divórcio a partir de Platão e coloca ao mesmo tempo seus três regimes político-estéticos: Ético, a partir de Platão; Poético ou representativo, a partir de Aristóteles; e finalmente estético a partir de Kant (Rancière, 2005, p. 29 – 34).

Uma vez que tanto o regime ‘ético’ e o ‘representativo’ separam arte de verdade, apenas o terceiro regime pode receber propriamente o nome de ‘estético’ (Mark Robson, 2005, pg. 86).

Rancière coloca o deslocamento do regime representativo das artes pelo regime estético. A marca da diferença entre os dois seria uma diferença na maneira como as obras de arte podem ser percebidas. O regime estético inaugura uma maneira distinta de percepção, e desloca as hierarquias que eram o que sustentava a lógica do regime representativo.

Rancière vai argumentar que o regime estético, a forma como ele foi desenvolvido no pensamento do contexto do idealismo alemão, pode levar a uma multiplicidade de interpretações das propostas sobre a revolução estética presente neste pensamento. Segundo seu entendimento estes desenvolvimentos díspares culminaram nas diversas oposições que se faz a partir da modernidade e do modernismo na arte .

(O regime estético) sempre se alimentou da tensão entre contrários. A autonomia da experiência estética, que funda a ideia de arte como realidade autônoma, é aqui acompanhada pela eliminação de todo critério pragmático que subtraia o domínio da arte daquele da não-arte, a solidão do trabalho a partir das formas de vida coletivas. (Rancière, 2004, p. 42).

Como havia dito anteriormente, um aspecto importante do trabalho é o reconhecimento das possibilidades artísticas a partir do momento em que o regime estético desloca o representativo. A tensão explicitada por Rancière, que ele entende como sendo intrínseca ao regime estético, levaria à confusão sobre a estética, como categoria a partir da qual os deslocamentos da modernidade viriam a operar.

Uma das principais destas confusões é o que Rancière opõe entre arte resistente e arte que se apaga em vida. Sendo a percepção estética aquela que

quebraria regras e hierarquias estanques, ela reconfigura o fazer artístico das regras do regime mimético para que estas possam ser quebradas e seus limites alargados. A partir da definição Kantiana de formas de sensibilidade a priori (Rancière, 2011, p. 13) a arte passa a poder abordar todo tipo de tema, e por meio de diversas formas técnicas.

Pode-se perceber que esta definição foi compreendida tanto como uma chamada por uma ruptura radical quanto por uma liberdade também radical, e explicitação por um prisma diferente da potência do artístico que, ao percebê-lo como ligado à política e à vida, buscava a arte para poder chegar a esta vida. Daí se desenvolveriam tanto propostas que buscassem uma arte que se pretendia singular, buscando a radicalidade da experiência sensória, e outra que buscaria esta radicalidade no estreitamento entre a arte e a vida, valendo-se de regras herdadas ao regime representativo mas, por meio de uma quebra de suas regras norteadoras, impulsionando um movimento na vida. Assim é que a obra se pretendia dissolver em vida. Esta distinção será importante para perceber algumas diferenças entre ambos os filmes.

Minha proposta:

Como disse mais cedo, pude identificar duas linhas de força principais em torno da realização dos dois filmes cinco vezes favela. Numa delas busco explorar a forma dos filmes em questão, e como ela se liga às suas respectivas posições frente ao que é tratado na problemática de Rancière. Poderíamos chamar este como o aspecto estético dos filmes, que pretendo analisar.

Sobre este aspecto, há uma outra linha de força (que promete ser), de grande complexidade. Em ambos os filmes, identifiquei, como explorarei, o uso da estratégia estética herdada à tradição da verossimilhança, mimese, enfim, todo tipo de desenvolvimento na vizinhança de uma arte narrativa naturalista.

Estes pontos, segundo a análise de Deleuze e Rancière, já se pretendiam estar superados, especialmente no contexto em que está inserido o segundo dos filmes.

Alguns dos objetivos serão os de observar em que medida estas técnicas que identifico aqui como sendo as de narrativa naturalista, que também entendo serem mais afins ao que Deleuze e Rancière chamam de arte representativa, da qual buscam se distanciar, fazer perder força, em suas análises, podem vir a aparecer em outra chave, na tensão entre a obra de arte que apaga a especificidade de sua percepção ao se apagar em vida, ao espelhar ou motivar a vida (chamarei de arte “evanescente”), e a arte que busca evidenciar sua própria singularidade, se recusando a ser absorvida neste mundo, apontando para um outro, arte abstrata, que chamarei com Rancière de arte resistente: “a política da arte que se torna vida e a política da forma resistente” (Rancière, 2004, p. 44).

Pretendo, então, buscar entender se há em algum lugar destas análises, algum espaço, alguma forma para que estes filmes utilizem das técnicas da verossimilhança de maneira potente, capaz de avançar na direção da desejada quebra da representação rumo à criação de uma comunidade. Pretendo, ainda, buscar perceber em que medida estes filmes podem ser considerados de fato como exemplos de uma arte considerada como reacionária, especialmente, nos casos em que sua ligação com a arte representativa for comprovada, se reproduzirem apenas o esquema da representação.

Já quanto ao aspecto político, enquanto específico, mesmo que se veja o quanto ele implica o outro, o estético, naturalmente, importa saber qual tipo de objetivo político está por trás de cada um dos projetos, e como cada um deles os desenvolve, ou como cada tipo de realizador pretende que se desenvolva.

Com relação ao primeiro filme proponho que, implicado como estava com o objetivo de um realismo retórico legível, sua forma e resultado final não puderam se distanciar ou complexificar sua inserção no discurso do projeto, se aproximando de uma adequação atrelada a, e dependente do mesmo.

A relação que mantém com ele o aproximariam das obras do regime representativo criticadas por Deleuze e Rancière. No entanto estas obras, mesmo se e enquanto adequadas ao regime representativo, teriam suas maneiras de superar as contradições que as engessam perante a potência criadora de vida que a obra de arte opera.

O projeto político, e a forma como ele se possibilitaria também se torna manifesto, segundo Rancière, por esta maneira de lidar com as questões em que estão implicadas as relações entre estética e política.

A questão é que Rancière coloca os fenômenos estéticos como inextricavelmente ligados aos políticos, de forma que a negação da importância da estética teria uma implicação estético-política em si. E isso fica claro, quando se observa os fenômenos resultantes desta exclusão. No caso do primeiro filme, leva à cisão dentro do movimento que possibilitaria, entre outras coisas, a feitura do segundo.

Com relação ao segundo filme, este também está implicado a algum tipo de objetivo político, mas não mais dentro destas chaves, e não se pretendendo didático. Ainda que algum didatismo apareça, observa-se principalmente uma tentativa de ruptura com o primeiro filme, seus pressupostos político-ideológicos e sua maneira de perceber o mundo. Mas o que eles tem em comum, ao valer-se de técnicas estéticas próximas às do regime representativo, pode vir a minar de saída seu projeto de ruptura.

Um aspecto importante a se observar é a ausência, no segundo filme, da questão do engano que seria a potência da ideologia para esta maneira mais estreita de pensar o marxismo. De qualquer maneira, as marcas da intenção política são perceptíveis ao longo do filme, em sua discursividade, tanto na sua forma mais explícita como na menos, e ainda nas que escapam à discursividade, surpreendendo, mesmo, talvez os próprios autores.

A questão seria tentar compreender como os filmes se ligam a outras, da ordem da ação política. Que movimentos eles são capazes de desencadear? O que significa, para cada um deles, ação política? E como ela pode, ou cada um deles pressuõe que possa, ser executada? De que maneira a política, os objetivos de ação política, seja de mudança de percepção ou outros, de ordem mais ativa, se articulam no desenvolvimento dos dois filmes?

O objetivo por trás da feitura dos filmes aponta para um tipo de movimento político, embora não seja fácil identificar com exatidão as possibilidades, potencial ou eficácia de ação ou atitude política a propósito das obras aqui tratadas. A busca por compreender as diversas maneiras que ação política assume é o objetivo final com relação à análise destes dois filmes.

Breve apresentação dos filmes

1. Cinco Vezes favela:

Alguns dos elementos estéticos presentes nos filmes do neo-realismo italiano encontram-se também aqui neste filme, embora a adesão a este projeto estético (na medida em que ele possa ser descrito como dotado de algum tipo de consistência, ver Deleuze, ano pg.) não seja completa.

Episódio 1: Um favelado – Dir.: Marcos Faria

O episódio narra a história de João, um homem pobre que vive numa favela. Ele acaba perdendo o emprego e não tem dinheiro para sustentar sua habitação, sendo ameaçado de despejo por seu senhorio caso não consiga pagar o aluguel atrasado.

O desespero toma conta de João à medida que não consegue nenhum tipo de ajuda ou melhora de situação. Não consegue dinheiro nem por meio de empréstimo, nem por meio de um emprego. Sua situação vai de mal a pior.

Eis que surge em seu caminho o trambiqueiro conhecido como Pernambuco. Ele seduz João com a promessa de ajuda e mostrando seu estilo de vida opulento. Contrata o rapaz para auxiliá-lo num assalto a um ônibus, mas foge da cena deixando-o como único responsável pelo crime.

O filme mostra as dificuldades em que estão inseridos os habitantes da favela. Seu título é emblemático. Associa-se a história apresentada ao espaço da favela como um todo. Mesmo embora esta associação não seja a única possível, é a que se apresenta diretamente como a mais acessível a partir do título do curta.

Episódio 2: Zé da Cachorra – Dir.: Miguel Borges

Narra a história de uma família de retirantes nordestinos que, sem ter onde morar, buscam abrigo numa favela. São acolhidos pelo líder comunitário local, e

convidados a habitar uma cabana abandonada por um “grileiro” local, apesar dos protestos dos demais moradores, que temem contrariar o grileiro.

Este acaba descobrindo a ocupação e o papel de Zé da cachorra no incidente. Resolve convidar outros moradores para conhecer sua casa e conversar a respeito da situação, buscando seu apoio contra a ocupação “ilegal”.

Seu plano funciona e os moradores, apáticos e, à sua maneira, conservadores, intercedem pelo grileiro conversando com o retirante e combinando sua evacuação do lugar no espaço de tempo de uma semana. Todos os envolvidos buscam evitar Zé da cachorra.

Quando o último descobre o ocorrido coloca-se frontalmente contra os interesses do grileiro, confrontando seus vizinhos, que ali falavam por ele. Mas o retirante assume uma postura apática, concordando com o despejo. A partir de então, Zé da Cachorra o expulsa imediatamente (sem acordos nos termos do explorador) e toma a habitação pra si. É confrontado pelos vizinhos, mas sua vontade prevalece sobre a de todos os demais, que já estavam habituados a posturas apáticas e acovardadas.

Nestes dois episódios o peso do discurso é grande e a coerência com os objetivos didáticos do CPC se mostra mais evidentes.

Episódio 3: Couro de Gato – Dir.: Joaquim Pedro de Andrade

O episódio começa com a narração em off sobre o samba e sobre a matéria prima para a feitura dos tamborins das escolas: o couro de gato.

Posteriormente mostra-se três crianças à espreita de gatos, buscando capturá-los para vendê-los para os fabricantes. Suas histórias são narradas em paralelo. Elas tentam diversas estratégias para se apossarem dos gatos, levando a situações cômicas em que se aproximam de pessoas ricas usando sua simpatia para poder ter a oportunidade de dar o bote, ou ainda de subterfúgio, buscando aproximar-se na surdina, criando uma grande confusão quando o gato se põe a correr. Apenas um menino consegue obter e manter sua presa, e ainda escapar. No morro, afeiçoa-se ao

animal, enquanto experimenta um cigarro. A vida adulta entra em tensão com a infância.

No fim, a insistência do animal em comer a comida do menino faz com que ele enxergue a situação pelo prisma do pragmatismo e, abandonando a afeição infantil que sentia pelo animal, entrega-o para o fabricante de tamborins.

Este episódio apresenta complexidades formais dignas de nota. No começo, a narração é substituída pela descrição, mas uma montagem de descrição, e não com o pressuposto realista que começava a entrar em moda na época, de valer-se de longos planos-sequencia.

Episódio 4: Escola de Samba, Alegria de Viver – Dir.: Cacá Diegues.

Ao ser eleito o novo presidente de uma escola de samba, um jovem rapaz tem que enfrentar diversos desafios, como o de conseguir dinheiro para pagar a dívida da escola, para que esta possa desfilar, bem como o de arranjar uma bandeira para a mesma.

Em meio a estes problemas ele tem também que lidar com sua esposa, que não aprova sua dedicação e seus estratagemas para conseguir colocar a escola pra frente. Ela começou a se envolver com piquetes buscando a melhora das condições de trabalho dos populares, e diz a seu marido que isto é o que importa de verdade. Que seus objetivos não levam a concretização de nada de valor real imediato e que se configuram, portanto, em perda de tempo. Ao final do episódio, tudo dá errado para o rapaz, e só lhe sobra buscar atrapalhar o desfile de sua escola rival.

Este é um episódio de interesse especial, pois coloca explicitamente as preocupações de Cacá Diegues como cineasta e artista, bem como, especificamente, como um dos realizadores mais importantes por trás do segundo filme que será analisado, “5x Favela – Agora por nós Mesmos”.

Episódio 5: Pedreira de São Diogo – Dir.: Leon Hirzsmann

Quando um grupo de trabalhadores em uma pedreira recebe a ordem de detonar uma enorme carga de dinamite, a despeito do fato de que isso viria a destruir as casas de alguns moradores da favela que se localiza pouco acima da pedreira, alguns trabalhadores se revoltam e se recusam a fazer o ordenado.

O capataz ameaça despedir a todos e dá-lhes um prazo para que cumpram as ordens. Um dos trabalhadores, solidário aos moradores decide, então, convocá-los a ocupar a pedreira, o que inviabilizaria a demolição, uma vez que não seria aceitável a detonação das cargas enquanto houvesse pessoas próximas, que pudessem se ferir.

O trabalhador avisa o máximo de pessoas que consegue, mas se espanta com a atitude passiva esboçada por alguns dos moradores. No fim, ele decide, com seus colegas, que caso os moradores não apareçam, eles irão, de fato, explodir as cargas. Mas eis que os moradores aparecem e o plano é bem sucedido.

2. 5x Favela – Agora por Nós Mesmos:

Como afirmo antes, este filme apresenta como característica um menor grau de didatismo, em seus episódios.

Episódio 1: Fonte de Renda – Dir.: Manaíra Carvalho e Wagner Moraes.

Conta a história de Maycon, que consegue, com muito esforço, passar no Vestibular e se matricular numa faculdade de direito. Lá, entra em contato com um mundo muito diferente do seu, já que a maioria de seus colegas não teve que enfrentar a maior parte das dificuldades que ele mesmo teve.

Ao longo da história percebe-se a dificuldade que Maycon tem de manter o trabalho e a faculdade. Chega atrasado às aulas devido a sua obrigação de trabalhar, não tem dinheiro para os livros etc.

No começo do filme um de seus colegas de classe pede que ele lhe traga drogas, o que a princípio ele se recusa a fazer. Mas conforme a situação financeira piora ele acaba cedendo à tentação.

Num primeiro momento não há problemas, exceto a desconfiança de um amigo da família, policial aposentado. Porém, em dado momento, ele é chamado às pressas para um hospital. Seu irmão mais novo havia ingerido algumas das drogas que ele vinha guardando. Depois de ser confrontado pelo amigo e pelo médico que atende o irmão, e depois do susto, Maycon deixa o tráfico de lado. Ao final do filme, ele consegue se formar.

Episódio 2: Arroz com Feijão – Dir.: Rodrigo Felha e Cacau Amaral

Neste episódio, um menino apieda-se do pai, que todo dia leva para o trabalho a mesma comida: arroz com feijão, sem nenhum complemento. Decide, então, com a ajuda de um amigo, buscar alguma maneira de presentear seu pai com um frango.

Eles decidem trabalhar para obter o dinheiro do frango. Primeiro tentam trabalhar como guardadores de carros, mas a concorrência dificulta o processo. Conseguem a permissão para cuidar de um carro, mas o dono, não tendo dinheiro trocado, combina e pagar-lhes depois, algo de que desconfiam.

Depois aceitam limpar o estrume de cavalo que estava sendo transportado por um caminhoneiro, e que seria multado caso ele mesmo não o limpasse. Conseguem finalmente o dinheiro, mas acabam sendo roubados por crianças mais velhas¹.

A fragilidade a que estão sujeitos faz com que se desesperem e acabam simplesmente roubando um dos frangos de um dono de armazém português, não sem perigo, pois o mesmo dá claros sinais de ser um homem violento e mau-humorado, se bem que não muito esperto.

Chegando em casa, o pai é surpreendido pelo filho com o frango, mas revela que não gosta de frango. A princípio esta ressalva pode provocar um efeito cômico (tanto trabalho pra nada? E prefere arroz com feijão puro ao invés de um franguinho adicional?), mas depois o pai revela um episódio da sua infância em que seu próprio

¹ Aqui há outra reviravolta interessante, pois como as crianças dizem, estas outras, que os “assaltaram”, seriam playboys, moradores do asfalto. Uma outra inversão dos papéis de marginal está presente no episódio “fonte de renda”: o jovem universitário da favela é trabalhador, sério e responsável, e seu colega, o “Playboy”, de vida ganha, é irresponsável e, no fim das contas, quem o instiga ao ato ilegal, por causa do outro ato ilegal que ele próprio pretende cometer, e pelo qual não sofrerá nenhuma consequência grave, apenas pela sorte de sua circunstância de vida.

pai roubou um frango para dar à família e, sendo pego, acabou sendo surrado e humilhado perante sua família.

O menino Wesley se comove com a história e tenta recuperar o dinheiro para poder ressarcir o dono do frango que roubou. Acaba conseguindo quando os donos do carro que haviam guardado no dia anterior aparecem e honram sua parte no acordo.

Episódio 3: Concerto para Violino – Dir.: Luciano Vidigal

Conta a história de um policial militar que busca recuperar as armas que foram roubadas de seu batalhão. Ao longo da trama se descobre que ele era amigo de infância do autor do roubo e de sua namorada (que toca violino e dá título ao episódio).

Um forte temporal acaba com o barraco em que mora o menino Ademir, e seus pais morrem soterrados. Ele é, então, levado para ser criado por parentes que moram em outro lugar, separando-se de seus amigos de infância. Apesar disso, não esqueceu a amizade.

O drama se desenvolve quando Ademir, pressionado por seu superior, é forçado a atuar em conjunto com um traficante para poder recuperar as armas de seu batalhão. Para o traficante Tiziu, o acordo não poderia ser melhor, pois acaba obtendo auxílio policial para combater seus rivais (os autores do roubo, sendo o líder deles Jota, amigo de Ademir).

Tiziu é um bandido cruel, que ao capturar Jota anuncia que vai torturá-lo, bem como a sua mulher, Márcia. Impossibilitado de impedir, Ademir acaba tendo a atitude que acredita ser mais piedosa: ele mesmo executa os dois amigos, para impedir que sofram ainda mais nas mãos do criminoso.

Este episódio narra em paralelo a vida das crianças, e a busca pelas armas de Ademir e Tiziu (e ainda a tentativa de fugir de Jota, com Márcia), com ambas as histórias, uma alimentando a outra.

É o episódio que trata mais diretamente da violência, apresentando-a como fato corrente na vida da favela. Se este episódio traz algo de emblemático com relação à favela, o faz por meio da violência extrema.

Episódio 4: Deixa Voar – Dir.: Cadu Barcellos

Narra a história de Flávio, um adolescente que perde a pipa de seu amigo, e é obrigado por ele a tentar resgatá-la na favela vizinha, considerada rival e, portanto, perigosa.

O suspense é criado à medida que o rapaz prossegue pelas ruas da favela, até que encontra os rapazes que haviam pego a pipa. No confronto com eles, Flávio é ajudado por um outro morador da favela, que frequenta a mesma escola que ele.

Episódio 5: Acende a Luz – Dir.: Luciana Bezerra

Numa véspera de natal, a luz de uma comunidade acaba, e os técnicos a evitam, para poder voltar mais cedo para suas casas. Várias casas e personagens dependem do conserto para que possam realizar suas festas de natal, por isso, quando um dos técnicos volta para tentar reacender a luz mais uma vez, os moradores não querem deixá-lo sair sem que tenha garantido o conserto.

A política da favela tornada comunidade

Antes de começar a desenvolver as idéias deste capítulo, gostaria de elaborar brevemente sobre o que pode parecer um contra-senso presente no meu trabalho. Nele faço uso principalmente dos conceitos de Jacques Rancière sobre a implicação estética na ação política e vice-versa, de forma que ambos seriam dois aspectos de um mesmo conceito. Poderia se revelar uma contradição procurar trabalhá-los separadamente.

Eu o faço nestes capítulos também para observar as possibilidades que o apartamento destes conceitos operaram ao longo da história. Meu objetivo é buscar entender como a análise de Rancière sobre o problema da denúncia da estética no campo da filosofia e ação política pode ser percebido em diversos objetos, inclusive aqueles filmes a que este trabalho diz respeito.

Como já foi discutido, Rancière amplia o conceito de estética trabalhado por Kant de modo que este engloba fenômenos da esfera política. Ele percebe a política como formas de percepção de um espaço, e criação de condições para mudanças nessa percepção (Robson, 2005, p. 82). Ele separa, assim, seu conceito de política do que pensa a política como emancipação e evolução de uma comunidade. De fato, a denúncia destes sonhos emancipatórios e suas conseqüências trágicas já foi muito explorado, mas Rancière localiza o fracasso deste projeto como entrelaçado com um mal-entendido com relação a algumas das promessas presentes no conjunto de pensamento comumente chamado de idealismo alemão, que ele entenderia como sendo o inaugurador de uma noção, também mal-entendida, de modernidade, tanto na esfera estética como na política.

Este modo de conceituar aponta para caminhos de análise de alguns fenômenos ligados a esta esfera. Em particular importa para este trabalho a maneira como a intenção e ação política se entrelaçam com as demais características dos filmes em questão. Como foi apontado na introdução, este elemento se apresenta como um dos mais relevantes a se observar, devido à sua pervasividade nas obras.

De alguma maneira ambos os filmes são políticos, tem a política como um de seus motores, ou motivadores, principais. Tanto assim que uma primeira preocupação

minha com relação a eles consistia em uma certa “purificação” da parte política, tentando apartar este aspecto da minha análise, para não prejudicar minha percepção dos outros aspectos que me interessariam. Neste momento eles se tratavam da possibilidade artística como ligada à estética, como efeitos catárticos ou sublimes.

Eu pretendia efetuar a desmontagem deleuziana destas obras e perceber o que elas operam e como, para além mesmo de possíveis intenções e direcionamentos autorais, considerando que os filmes mesmos se destacaram, de uma forma ou de outra, destes direcionamentos.

O desenvolvimento destas questões levou a outras, mas por fim, o aspecto político manteve-se relevante, pois se mostrou não discernível com relação às possibilidades dos filmes. Encontrar as maneiras como operam sua potencialidade, tem a ver com encontrar a forma como fazem política, a despeito de uma sua vontade ou falta dela. E no caso específico, o objetivo político como sendo motivador forte destas obras aparece no primeiro dos filmes na forma como mistura as noções da capacidade estética do filme com sua potência política emancipatória. Rancière coloca tal questão como sendo uma maneira de, por não se perceber as maneiras como a estética implica a política, imiscuir obras dotadas de uma determinada lógica estética com seu potencial político, numa mistura que remeteria a obra à função educativa que ele percebe ser aquela de que os objetos de arte estão investidos no que ele chama de “regime ético das imagens”.

Para Platão, a arte não existe, existem apenas artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações, diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores e cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha de ocupações da cidade. É neste sentido que falo do regime ético das imagens. (Rancière, 2005, pg 28-29).

Assim é que o filme por um lado se perde quanto ao desenvolvimento de seu potencial político por meio de uma exposição didática de um tipo de discurso revolucionário cuja univocidade o minaria por dentro. “O que a educação e experiência estética não prometem é apoiar a causa da emancipação política com

formas de arte” (Rancière, 2004, pg. 33). Pois parece ser este apoio, cuja garantia não existe, o objetivo por trás da feitura do primeiro dos filmes “cinco vezes favela”.

Para além do fato de esta garantia não existir, e do movimento buscar a “ferramenta errada” para obter o efeito desejado, há o fato de as obras de arte, com sua lógica própria, percorrer caminhos insuspeitos, levando-a para diversos graus de distâncias da vontade por trás da obra mesma. É preciso notar, antes de prosseguir, no entanto, que esta escolha da “ferramenta errada” de que falo se baseia no que venho discutindo ao longo do trabalho. A idéia da capacidade de mobilização pela afeição proveniente do contato com obras estéticas parece ser dotada de um sentido lógico para além da conceptualização mais rigorosa, sendo facilmente acolhida por certo “senso-comum”. Mas assim também se dá com a pervasividade do discurso que opõe as obras de arte e da linguagem a uma verdade superior, ideal.

Com relação ao primeiro dos filmes, parte de seus problemas mais claramente identificáveis nas leituras contemporâneas que dele se fazem, deriva da confusão acima exposta, da verdade da obra de arte e a capacidade da ação política. Rancière alerta para o fato de, desde o estabelecimento do regime estético das artes e da discussão a respeito do efeito estético, e seu potencial político, uma das mais importantes rupturas operadas por estas novas maneiras de agir e pensar é a ruptura com o encadeamento de ações com uma finalidade única. A lógica do regime estético traria como novidade o deslocamento, de início, de toda pretensão de emancipação política por meio de ações coordenadas decisivas, embora permitisse a emancipação por outras vias, deslocando a valorização de certa teleologia.

A decisão política parecia corroída pela igualdade estética, pela capacidade plebéia de “fazer nada”. É por isso que Marx se dedicou a aniquilar esse “fazer nada” mediante a afirmação de uma privação radical ou de uma nulidade radical, a nulidade da classe que não tem nada a perder a não ser seus grilhões. (Rancière, 2010, pg. 88)

O que ocorreria seria a confusão advinda do fato de se operar com parte da “lição” estética juntamente com categorias ainda herdadas aos regimes éticos e representativos. A busca da verdade, a forma correta de ação rumo a uma evolução se aliarão à quebra de hierarquias possibilitada no regime estético, libertando o espírito de categorias falsas, artificiais, que se entenderia como tendo sido construídas a

partir, inclusive, do desenvolvimento no pensamento ocidental da lógica do que Rancière denomina o regime representativo.

Mas tais contradições teriam evoluções distintas, que não cabe aqui elencar, mas que são, também, previstas pelo modelo que Rancière traça do desenvolvimento do pensamento acerca das matérias de estética e política, e que nasceriam do desenvolvimento próprio deste modelo. Tal desenvolvimento se dá de maneira a criar paradoxos de diversas ordens, os quais podem encontrar uma maneira de inteligibilidade a partir do que ele define como metapolítica, que seria a maneira como deveria se desenvolver a política, e que de certa maneira não pode ser a maneira como ela de fato se desenvolve, no regime estético.

No meu entendimento, a metapolítica vê questões ‘políticas’ como aparências cobrindo os mecanismos reais da vida social e as verdadeiras formas da comunidade; propõe, portanto, um deslocamento do estágio de aparências e conflitos sobre aparência para o ‘verdadeiro’ estágio onde as formas coletivas de vida são produzidas e podem ser transformadas (Rancière, 2011, pg. 18).

Com relação aos objetos que aqui trato, trata-se da confluência de mais algumas destas contradições, na forma da criação de uma obra artística que se pretenderia educativa, uma ferramenta para o fim maior da revolução popular que salvaria o povo brasileiro, nos moldes comunistas.

O filme que resultou deste esforço, “cinco vezes favela”, apresenta explicitamente algumas destas contradições. No próximo capítulo analisarei mais detidamente suas possibilidades formais, mas fica a indicação de que ele dialogava com outras formas de vanguarda artística cinematográfica, à época, e que ajudou a explorar e construir os caminhos que seriam trilhados pelo cinema novo brasileiro, fazendo parte de direito deste conjunto de filmes, deste corpo artístico, mas mantendo para com alguns dos demais exemplares de obras deste movimento algumas das maiores disparidades perceptíveis. Importa especialmente a tensão entre a adoção e a rejeição da exploração de técnicas cinematográficas formais que estavam em voga à época, na medida em que elas não estariam em acordo com o projeto político primeiro. Assim é que ele se vale das montagens narrativas clássicas, ao mesmo tempo que faz uso de imagens de locação, por exemplo. Tais técnicas foram

utilizadas visando a expressão da realidade da favela, ou assim os realizadores pretenderiam. Esta expressão se busca dentro da chave platônica: redução da distância do modelo (realismo das imagens não maquiadas), adequação a um discurso ético direcionado (montagem narrativa clássica, remetendo à representatividade).

Minha análise dos filmes em questão, começando pelo primeiro destes, busca levar em consideração aquela definição de metapolítica acima descrita por Rancière, identificando neles as maneiras de ação política e de propostas e construção de um espaço comum, mesmo que seja utópico, o espaço discursivo justaposto ao da percepção, de que fala Robson a partir de Rancière (Robson, 2005, pg. 80).

Embora seja difícil operar por vias paradoxais, Rancière aponta o que coloco como uma última consideração, uma complicação com relação ao desenvolvimento do raciocínio, até aqui. Tenho exposto, até agora, que a promessa de emancipação política que anima o discurso por trás da feitura do primeiro dos filmes “Cinco Vezes Favela” habitaria um espaço da ordem do engano, causado pela falha em compreender a maneira como funciona a política dentro do ‘regime estético’ de que fala Rancière. Acontece que embora os pontos abordados tenham validade de acordo com seu raciocínio, ele também deixa outra porta aberta. Em ‘Malaise Dans L’Esthetique’, coloco como a promessa de uma comunidade que se aproxima de uma transcendente encontra-se imbricada naquela imanente, da mescla entre os objetos de arte e o que não se chama de arte, de vida com obra, que ele descreve. Tal contradição seria originária ainda nos primeiros discursos de Schiller sobre a estética e em operação até hoje. Tais “enganos” que eu estaria elencando e denunciando até aqui fariam parte do desenvolvimento natural desta lógica que começa com a reflexão estética.

Há uma contradição que é originária e perpetuamente operante. A solidão da obra (obre entendida como esteticamente sublime, neste caso, parêntese meu) carrega a promessa da emancipação. Mas o cumprimento desta promessa equivale à eliminação da arte como uma realidade distinta, à sua transformação em uma forma de vida (Rancière, 2004, pg. 36).

O tipo de “censura” que vinha impondo, especialmente ao primeiro dos filmes não teria sentido, neste caso. Ainda assim importa ter em conta as maneiras que cabem de seu fazer político e estético, as que não cabem, e porque, em que

circunstâncias e articuladas a que justificativas tais maneiras de operar caberiam. Os filmes em questão não deixam de tocar nos pontos colocados por Rancière, a despeito das confusões que possam fazer sobre a maneira que funciona o mecanismo da mudança política.

O primeiro dos curtas, “Um favelado”, mostra a história de um morador de uma comunidade que é despejado, e precisa do dinheiro do emprego para seguir com a vida. Mostra, um primeiro momento, espaços desconectados, como diz Deleuze, à moda do cinema neo-realista, e tem uma história básica, uma “lição de moral” básica: sem as condições para conseguir a subsistência, o pobre trabalhador acaba sendo seduzido pelo crime. A partir deste momento, a construção do filme passa de uma situação de descrição para uma de encadeamento lógico de ações, e formalmente os espaços passam a ganhar a lógica de um cinema narrativo mais à maneira clássica. Trata-se de um caminho algo exemplar. Aqui, a pedagogia opera por meio da simpatia para com a dificuldade da pessoa que se encontra excluída do processo de geração de riqueza, que encontra dificuldades para lidar com sua vida.

Este episódio aponta para a questão da comunidade, mirando uma comunidade em que as pessoas poderiam se ajudar. Esta é o negativo deste filme. Excluído da comunidade, o indivíduo só tem como sucumbir.

Este curta não trata das questões sociais à maneira de um Marxismo ortodoxo, nem mira necessariamente uma revolução. O caso do favelado é o sintoma de um mundo que ainda não alcançou a maturidade limite para o deflagrar da revolução, ainda por vir. O rapaz sofre suas perdas em nível infra-estrutural, está entregue a uma sociedade constituída segundo regras que não compreende e não o beneficiam. A tragédia seria o limite do que a afeição poderia mobilizar politicamente, para que haja o evento em que os fatores se redistribuiriam e após o qual surgiria uma comunidade em que tais tragédias não mais ocorreriam (sempre a promessa utópica).

Este episódio trabalha a partir da mostra de um sintoma, embora seja possível identificar os elementos retóricos que fazem parte do discurso revolucionário comunista. Ainda assim, por meio desta estratégia, este filme faz esmorecer algo do peso do discurso autoral e autoritário a que está ligada a proposta dos filmes.

O segundo dos curtas, “Zé da Cachorra” é o que incorpora a maior quantidade de elementos da pedagogia comunista. A grande maioria dos elementos está voltada para a construção de um retrato típico, trabalhando em torno da proposição de educação revolucionária do povo.

Assim aparecem o líder comunitário, de voz e atitudes fortes; o retirante apático e sua família; o grileiro, espertalhão; os demais moradores, com medo das mudanças e do compromisso com elas; os filhos e agregados do grileiro, também apáticos, num modo de vida hedonista.

O desenvolvimento do enredo faz uso de elementos que buscam o tempo todo reforçar o discurso específico. Deve haver a união entre aquelas pessoas que sofrem, elas devem ajudar umas às outras em sua comunidade. Não há excluídos, nela, apenas os que buscam explorar a condição de fragilidade dos (de alguns dos) moradores da comunidade. Em nome do próprio bem, suas forças devem convergir em torno daquele líder com maior força, visão e combatividade, que exibe também os traços da piedade, primeiro acolhendo sem reservas aqueles que buscam entrar na comunidade. A força que se manifesta nesta personagem, que incorpora a vontade da comunidade por vir que está prometida, nada nega, nem a gritaria da população que, com medo de perder o pouco que já tem, compactua com aqueles que os exploram. A força deste líder (embora o importante seja a força, e não a figura do líder), o combate direto, apresenta-se então como a maneira de reconfigurar os espaços em questão.

O terceiro episódio, “couro de gato”, também faz uso de uma situação exemplar para dar conta do que seria necessário mudar. Em todos os casos, a favela é retratada com a sugestão de um problema a ser superado, há sempre algum tipo de infelicidade, pesar, ou ameaça, pairando no espaço da comunidade.

No caso em questão, há dois momentos: o momento em que são mostrados os meninos e suas artimanhas para roubar os gatos, e o momento em que um deles, de posse de um gato, se afeiçoa ao bicho.

Como no primeiro dos episódios, não há uma narrativa que se apóie nos discursos comunistas mais explicitamente. Ao invés disto, há mais uma constatação, uma descrição de uma situação. Mais adiante examinarei como pode aparecer nos filmes o que Deleuze chamou de “Imagem ótica (e/ou sonora) pura” (Deleuze, 2007,

p.12). Aqui, no tocante à política, importa reparar nas contradições explicitadas por Rancière.

Considerando as duas principais formas de arte no que ele chama de regime estético: a arte de resistência e a arte que se apaga enquanto especificidade artística, arte “tornada vida”, mesclando-se à comunidade (Rancière, 2004, pg. 44), e entendendo que a arte pedagógica seria uma das maneiras de se pretender tornar-se vida, encontro aqui uma das formas de observar os paradoxos citados por Rancière, que permeiam o filme, os cinco episódios. As tentativas e pretensões pedagógicas dos primeiros episódios podem pretender tornar-se ação em uma comunidade, mas sua univocidade, sua adesão forte a uma promessa de uma comunidade apolêmica, consensual, que viria após a revolução, e ainda as escolhas de rompimento com cânones artísticos, suas experiências, ousadas ou apenas retóricas, causam os choques que se pode esperar nas obras de arte ditas de resistência.

O que acontece aqui, no entanto, é uma incompletude, um “vacilo” entre as duas formas. Sob esta perspectiva, não seria por acaso que Glauber Rocha, partidário das obras de resistência, não deixando de louvar os méritos do filme, numa chave de louvar todos os esforços de seus aliados políticos mais imediatos, reconhece a demagogia presente no filme.

Mas em “Couro de Gato” este vacilo é resolvido de outra maneira. Apaga-se o discurso político enquanto projeto ou agenda. A tendência da arte que se transforma em vida se realiza de outra maneira, aqui. A política é feita pelo afeto, inclusive formal e estético. O curta fora produzido separadamente e incluído posteriormente, ganhou prêmios internacionais e causou mal-estar com relação ao CPC, ao que atesta Cacá Diegues (Diegues, *loc. cit.*).

Em uma chave parecida opera o quarto episódio, “Escola de Samba, Alegria de Viver”, dirigido por Cacá Diegues. Estritamente o filme coloca, como discurso, aquele esposado pelo CPC: o sucesso da escola de samba como sendo uma empreitada fútil, em que um jovem sem posses e de frágil caráter se vê enredado de forma a obter apenas grande prejuízo pessoal, enquanto sua esposa observa à distância a sua má sorte, causada pela sua insistência em não fazer o que é certo, e em ocupar-se de atividades inúteis.

Entretanto, uma fina ironia o separa dos demais episódios, mesmo daquele dos meninos obrigados a caçar gatos: a esposa está, do seu lado, também engajada no mesmo tipo de atividade em que está o seu marido. Ela também tem que arrecadar dinheiro para os objetivos de seu partido, de sua organização. E esta também tem uma mentalidade que não busca enxergar seu problema individual, ela busca apenas continuar sua marcha em direção a seus grandes objetivos.

A direção de Cacá Diegues, além disso, não apresenta o rapaz como um abobalhado incapaz de reconhecer a gravidade de sua situação econômica, mas sim como um apaixonado. Alguém portador de uma paixão como a do Zé da Cachorra, apenas com uma índole diferente, e menos combatividade direta. E, além disso, claro, um foco diferente para esta paixão.

Cacá Diegues expõe, em seu episódio, muito do que viria a motivá-lo na feitura de seu filme seguinte, de mesma temática, que será analisado a seguir. A adesão da estética à política, a maneira como são intercambiáveis, como um implica o outro, é tema direto no curta de Cacá Diegues. A paixão pela escola de samba escapa às necessidades materiais, coloca-as em segundo plano. O discurso comunista se inverte. Aqui, não é possível salvação, mas o que o torna diferente é o apontamento para uma situação em que a ‘salvação’, ou a revolução, podem não ser mais a única maneira de se viver na comunidade.

A promessa da comunidade apolêmica é desfeita, e posta em cheque, aqui. Os sonhos da dona de casa parecem tão inatingíveis quanto os de seu marido, em sua “tolice”. E o marido, no entanto, abraça a vida em que se encontra, buscando algo que a justifique em seu interior, não correndo atrás de uma promessa externa.

Em ambos os curtas, após os primeiros, em que a demagogia aparecia como marcada, a noção de comunidade como um espaço demarcado, e de resistência, desaparece. A situação de penúria, o único marco possível a ser reconhecido, exposto e denunciado em uma comunidade pré-revolucionária “sem nada a perder a não ser seus grilhões” (Rancière, 2010, p. 88), se desenvolve na contramão da revolução. As pessoas se adaptam. Eles não esperam a promessa do futuro melhor, mas vivem o agora. Como já indiquei, estes serão alguns traços fortes a ser observados no segundo filme da série a ser analisada.

O episódio “Pedreira de São Diogo” retoma o discurso que motivou originalmente o filme. Este episódio aparece como uma alternativa ao episódio “Zé da Cachorra”, mas desta vez a mobilização acontece, e é, de fato, isso que acaba salvando as pessoas que começam numa situação de fragilidade, no começo do episódio. Aqui importa a transposição do espaço, e a afetação pela empatia das pessoas que partilhariam um lugar comum, mas a tensão também permanece.

Esta aparece como sendo positiva e constitutiva, e o tema do acordo e negociação, bem como um vislumbre para uma saída da penúria, aparece. Neste sentido o filme se desenvolve bem à maneira de roteiros clássicos, com um conflito bem estabelecido e motivado, e uma resolução adequada.

Noto uma possibilidade de enxergar, ainda pela via de Rancière, de uma forma diferente a figura do “final feliz”. O mesmo teria sido denunciado como figura formal burguesa de apagamento de conflitos, que sempre deveriam ser postos em evidência. Entretanto a resolução do conflito, ainda que situada, específica, também é um final possível para o conflito. Este não seria, necessariamente, infundável. O ponto de convergência não se trata de uma promessa impossível, pois impossível seria, apenas, o apagamento de todo conflito. Em busca da comunidade apolêmica, a resolução do conflito é adiada indefinidamente nos filmes-discurso que aqui trabalho. Mas o episódio de Leon Hirzman é o único que oferece um vislumbre para o objetivo final, o momento em que a luta poderá cessar, pois a vitória será alcançada. Neste sentido, mesmo analisando-se do ponto de vista estratégico e pragmático, o “final feliz” constitui, em sua retórica, uma ferramenta poderosa para “elevar o moral” dos que estão envolvidos na luta. O que o impossibilita neste contexto é a lógica da denúncia de toda e qualquer forma de retórica como sendo ferramenta ideológica, levando ao apagamento de conflito, o que acaba só servindo para adiar, pra sempre, a promessa da comunidade apolêmica. Esta tensão se configura como outra faceta do problema da contradição que funda o discurso revolucionário desde o início.

O desenvolvimento subsequente e as possibilidades lançadas a partir do filme se desenrolam a partir da polêmica em torno do fracasso das propostas herdeiras ao modernismo e com ela entrelaçados. Entretanto a conceptualização de Rancière descarta esta polêmica como sendo uma oposição falsa, uma expressão da própria

contradição que o projeto de estético lançado por Kant, Hegel e Schiller (Rancière, 2004, p. 36).

Desta maneira, considerando o projeto do filme “5x Favela – Agora por Nós Mesmos”, importa agora perceber como ele desloca as questões acima marcadas, começando pela obra de um de seus principais realizadores, o cineasta Carlos (Cacá) Diegues.

Acima coloquei como ele foi um dos realizadores que mais se desviou do discurso do projeto original. Em seu novo projeto, este movimento de deslocamento continua, tendo como pano de fundo algumas das crises que os projetos artísticos e políticos passaram desde a época da realização do primeiro filme.

O deslocamento do projeto da revolução comunista acompanha o da revolução modernista, na arte, ainda na chave da “queda das grandes metanarrativas”. Isto possibilita neste contexto uma nova tendência do pêndulo em direção da ‘arte tornada vida’ em detrimento da arte de resistência, o que será algumas das marcas estéticas que poderão ser percebidas na análise do segundo dos filmes.

Entretanto ainda analisando aqui as possibilidades dentro da noção de ação política implicada na feitura dos filmes, importa perceber a maneira como os agentes envolvidos no processo político buscam, por meio do filme, se fazer ver e ouvir, buscando uma forma diferente de configuração da distribuição do espaço em que habitam.

Assim, Cacá retoma o projeto, mas desloca alguns de seus aspectos fortes, notadamente a adesão a um projeto político comunista ortodoxo. Esta se mostra a principal diferença, marcada também pelo título. “Agora por nós mesmos” não denotaria, assim, uma oposição de valor, mas sim o destacamento do projeto, a liberdade para trilhar caminhos não mais pautados por uma agenda política rígida.

Com esta ressalva quero chamar a atenção para o fato de algum tipo de pauta, de objetivo político motivador, e de uma expectativa com relação ao espaço continuar presente. Mais uma vez me valho de Rancière: “A autonomia é sempre o outro lado de uma heteronomia de outro tipo” (Rancière, 1999, p.3 do documento).

“Agora por nós mesmos” é uma frase que aponta, primeiramente, para uma autonomia, que por sua vez desenha os contornos de outra heteronomia na qual

estaria inscrito. Suas escolhas estéticas trabalham em torno de uma idéia diferente de ação e objetivo político e constroem um espaço comum de outro tipo, distinto daquele do primeiro filme.

Nele o espaço era cerceado, marcado pela penúria, necessidades extremas, infelicidades, conflito e violência. Era o cenário emblemático de um espaço em crise, à espera da revolução. E era um espaço separado, em que a distância e distinção entre morro e asfalto apresentava seus contornos mais fortes, o apartamento era mais radical, infinito. Um espaço em que o convívio comum apolêmico só poderia acontecer após uma ruptura radical, sempre adiada. Mesmo nos episódios em que este apartamento é suavizado, em que as distâncias diminuem minimamente (“couro de gato” e escola de samba – alegria de viver”) o emblema da miséria submete, de saída, toda possibilidade que de uma reconfiguração deste espaço².

No segundo filme, trata-se de um espaço que se identifica com aquele do primeiro filme, mas com diferenças importantes. Em primeiro lugar, neste segundo filme há o cruzamento das fronteiras. As mais importantes, há a diferença marcada: ainda se trata da favela, ainda se observa algum tipo de especificidade, no entanto esta é borrada de tantas maneiras diferentes, que a separação e as fronteiras podem acabar por se dissipar numa zona de indiscernibilidade.

Com isto ocorre uma inversão: não se trata dos moradores a cruzar as fronteiras do espaço, mas sim de mostrar que o espaço não tem fronteiras rígidas, e que sempre teria sido constituído internamente por estes que são, a princípio, reconhecidos como sendo marginais a ele. Isso não se dá apenas pela verificação do fato do cruzamento das barreiras, mas também pela maneira em que se dá. A tensão e o conflito que acompanham o cruzamento permanece sem, no entanto, ser exacerbado até a impossibilidade de um convívio. A comunidade que se desenha ganha contornos mais amplos, em que novos habitantes se inserem, de maneira polêmica, que reivindicam nela seu espaço, não mais por seu discurso, mas por sua performance, e assim obtém o reconhecimento, a visibilidade. Nesta nova comunidade, não são os

² Em parte o filme dialoga com a estética da fome de Glauber Rocha, mas mantém com este a diferença de buscar o apagamento do discurso por sua realização em ação, a criação de uma obra que fomentaria resistência sem ser, ela mesma, ‘arte de resistência’, fugindo quando possível de formalismos que apontassem para uma ambigüidade discursiva. Glauber Rocha faz a escolha inversa.

que se movimentam na tela os que cruzam barreiras, tanto quanto são, na reconfiguração do espaço, os que observam esta reconfiguração, ou seja, os espectadores.

Assim, no primeiro episódio “fonte de renda”, o rapaz se desloca entre os espaços em que é reconhecido como igual e aqueles em que sua diferença é marcada e seus traços são multiplicados.

Maycon aparece como vítima de preconceitos por parte de seus colegas, que acreditam que o espaço que ele habita seria desagradável e violento, “barra-pesada”, apenas por se tratar de uma comunidade. Também, apenas por ele habitar este espaço, alguns (em particular seu “nêmesis”) acreditam ser ele, automaticamente, um traficante de drogas, guiando-se pelas próprias noções pré-concebidas. Ainda assim, há o problema real de a droga estar disponível a ele, o que leva a todo conflito. Como ele mesmo diz “onde eu moro, o certo e o errado se confundem”, numa fala que acaba confirmando, em sua conduta posterior, parte dos preconceitos de que ele é vítima.

Este episódio confirma algumas tendências que se mostrarão recorrentes ao longo do filme. Num geral, a idéia é mostrar o que quer que seja capaz de evocar o espaço específico da favela sob uma luz favorável. Em diversos momentos há o flerte com os preconceitos, as noções pré-concebidas sobre a favela, por parte dos moradores do asfalto. Os realizadores não buscam apenas negar os fatos por trás destes preconceitos, e sim, em geral, mostrar estes fatos de maneira completa, com suas complexidades e ambigüidades. No caso do primeiro episódio, a primeira proposta para traficar é recebida com repulsa pelo protagonista Maycon. Posteriormente, no entanto, ele acaba cedendo, praticando um ato que abomina, pessoalmente.

Este episódio ecoa o primeiro episódio do filme anterior. Mas aqui o reflexo reconhecível se desloca de maneira importante na maneira como termina. A distância infinita se estreita na figura do ‘final feliz’ e da segunda chance que é dada ao menino, que é negada a João no episódio “um favelado”. São estas as figuras que possibilitam, neste episódio, o estreitamento e a reconfiguração do espaço, e o deslocamento da grande metanarrativa.

Esta é a maneira em que este episódio possibilita a ação política, mais uma vez pelo apagamento da fronteira entre a arte e a vida. Não a arte de resistência, nem a arte sobre a resistência, apenas a arte em que a resistência ocorre pela recusa do encerramento lógico de um rapaz no destino que lhe está reservado desde nascença por sua condição (inicial) de sujeito à margem. Aqui aparece mais uma vez a figura da resistência por meio da arte, na maneira que entende Rancière.

O segundo episódio, “arroz com feijão”, tem a característica de ser um dos mais leves dentre a coletânea. É relevante o fato de sua narrativa se desenvolver de tal maneira que a questão específica da favela esvanece. Sua história poderia ocorrer em outro momento e lugar. É a história de uma família pobre, lidando com dificuldades da vida, de maneira próxima a outras histórias, que não se passam em espaços estigmatizados. Neste episódio também não se trata de preconceito, este não é um tema para o mesmo (como também não o é, a violência, para citar outro tema recorrente nos demais episódios).

Este episódio poderia se passar em qualquer local. A especificidade do espaço da favela é borrada. A fragilidade das crianças vem do fato de serem crianças, e pobres, a ponto mesmo de serem assaltadas por “playboys”, invertendo completamente a expectativa criada pelo preconceito perante os moradores de comunidades.

A anulação do espaço, neste sentido, configura um gesto político forte, que é também o reverso daquele que permeava todo o primeiro filme “cinco vezes favela”, em que a demarcação era forte e intransponível. Aqui, a reconfiguração da percepção é dada de maneira radical pelo apagamento do espaço da favela. As marcas da própria desaparecem: se não se está familiarizado com o sotaque da favela, na fala dos meninos, e de alguns dos personagens, como o guardador de carro, a especificidade desaparece completamente. Torna-se impossível falar que se trataria da história de “um (ou dois) favelado(s)”.

O desaparecimento da especificidade do espaço leva ao desaparecimento das fronteiras do mesmo, e ao aparecimento da igualdade das pessoas num espaço sem hierarquia, ou pelo menos, sem hierarquias rígidas: as crianças ainda são frágeis, e

tem que se valer de esperteza e sorte para conseguir compensar a falta de sua capacidade de ação no mundo³.

O terceiro episódio “concerto para violino”, tematiza diretamente a violência que permeia o espaço. Neste episódio alguns dos estereótipos sobre a favela são encarados de frente. A violência que encerra sonhos e corta vínculos é uma realidade não mais vizinha, mas uma ameaça direta.

A resistência se dá por meio do amor, pelo laço de amor que une os três meninos. O ato de Ademir é um ato de resistência àquela mesma situação absurda, aberrante e, no entanto, corriqueira. Embora isto não se desenvolva, o que ele fez foi contrariar a vontade do líder sádico com quem teve que se aliar para conseguir o objetivo de que foi incumbido, e do qual não poderia escapar. Seu ato é o único que aponta para alguma forma de resistência, ou escape à situação extrema.

Aqui, a violência pode ser aproximada a violência que se verifica como uma constante ameaça no primeiro filme “cinco vezes favela”. Aqui há uma chave em que ambos trabalham: uma situação extrema que ao apontar o absurdo de uma condição reivindica uma saída radical (que também é, de outra maneira, encenada) para esta condição. Entretanto o discurso não dá o vislumbre de uma forma para esta saída, exceto a denúncia, buscando com o choque a mobilização política forte.

O grande discurso continua ausente, o que continua coerente com a proposta do filme desde o início. Mas a radicalidade da situação torna este um dos episódios mais diferentes dos que compõem o segundo filme, e que ao mesmo tempo o aproxima do primeiro. Ele se aproxima diretamente do episódio “um favelado”: a tragédia de vidas enredadas na violência e exacerbadas pela condição de párias, inclusive e principalmente no interior de sua própria comunidade, uma comunidade à margem, o que torna as pessoas assim sujeitadas duplamente ameaçadas.

³ Aqui cabe notar que estas crianças transitam no limite da ação e da percepção, de que fala Deleuze, a propósito do cinema neo-realista italiano, com o qual ambos os filmes dialogam (Deleuze, 2007, pg.12). Elas, no entanto, tem agora um objetivo, e desempenham ações que se encadeiam em sequencia lógica para que ele possa ser obtido. Mas também são vítimas de abuso por parte dos que são mais fortes do que elas, e este deslocamento impulsiona a história tanto quanto a refreia, e faz perceber por um momento a enormidade da sua tarefa, por esta envolver ter que lidar com este mundo impossivelmente forte. Mas elas não se colocam como figuras passivas neste mundo. Elas são capazes de percebê-lo, bem como de agir.

Mas se aproxima também aos episódios que constituem uma ruptura com relação a um discurso mais próximo do normativo que encadeava os filmes. No primeiro filme, como disse, a penúria era máxima, e a saída, havia uma única. Na contramão deste discurso surgem episódios como “couro de gato” e, principalmente “escola de samba”.

Neste filme, o discurso, que eu havia identificado como sendo ‘o outro lado da heteronomia’, seria o de mostrar as múltiplas formas positivas de contato com membros apartados, anteriormente marginais, da comunidade rumo à construção ou percepção de uma forma ampliada desta mesma comunidade. Mas isto aponta para uma forma de ‘chapa branca’ na apresentação e tratamento dos temas da favela, presente nos curtas do segundo filme. Há um panfletarismo às avessas, com relação ao que havia no primeiro filme, embora o deste seja mais sutil, nuançado, menos unívoco, em todos os episódios, e mais permeado por formas em que se poderia questionar seus próprios discursos. Mas a mensagem básica, da desmistificação da favela como espaço de apartamento passa, de alguma maneira, por uma ‘propaganda’ da mesma, seja, pela denúncia do preconceito em torno dela, seja pela aproximação, polêmica mas positiva, como veremos num episódio adiante, etc. Mas neste episódio, o ato de resistência é quebrar esta nova mistificação da favela como espaço de encontros, trabalhando diretamente dentro do maior pesadelo em torno da favela que pode ter o espectador da classe média, ou qualquer um que não esteja implicado diretamente no local. É trabalhar dentro da mítica da violência, voltando a trazer, dela, o choque, e sendo, no entanto, esta violência, não romantizada, nem inserida num discurso específico. É a “resistência” pela ruptura da lógica básica do filme, como fizeram “couro de gato” e “escola de samba” no primeiro filme.

O quarto episódio “Deixa Voar”, tem como tema específico o cruzamento de fronteiras. A rivalidade entre as favelas, e a percepção de se tratarem, as próprias favelas em que habitam, de um espaço em que não se sentem seguros, faz com que oportunidades de socialização sejam perdidas, e exacerba conflitos a intensidade de conflitos.

Entretanto, estes são problemas que se mostram passíveis de solução a partir do momento em que se cruza a fronteira, que se permite penetrar o espaço interdito

e entrar em contato com o desconhecido. Flávio acaba descobrindo alguns dos elementos mais necessários e mais úteis a um morador da favela: o “jogo de cintura”, a capacidade de transitar por todo tipo de espaço, mesmo os ameaçadores, sabendo distinguir a ameaça real da imaginária, lidando com as circunstâncias imprevistas e negociando com as pessoas envolvidas, às vezes em potencial conflito, sem se deixar intimidar por uma eventual circunstância de fragilidade ou exposição.

O rapaz percebe, então, que uma vez que consegue enfrentar seus medos, superar seu próprio preconceito perante pessoas com situação muito parecida com a dele (ele mesmo se interessa por uma menina da comunidade rival, com quem no colégio tem boa relação), e entrar em contato com este mundo diferente, muito embora ele pareça, a princípio, ameaçador, desde que se o faça munido de seus recursos adequados, abrem-se as possibilidades para todo tipo de relações, contatos e trocas positivas.

Ao final, a menina por quem Flávio se interessa declara “viu como aqui é tranquilo?” referindo-se à sua favela específica, com relação à outra, mas mandando um recado para toda a platéia de moradores do asfalto que estiverem assistindo. Por meio da identificação com Flávio, o espectador é levado a rever sua relação com este espaço desconhecido da favela e de sua própria maneira de lidar com os medos e conflitos. Esta mensagem, transmitida de maneira simples, é o grande contributo dos autores para uma possível ação política por meio do filme, por meio da afetação empática do público.

No último dos episódios, “acende a luz, a comunidade é retratada como sendo caótica e alegre, mas orgulhosa e exigente. Os moradores oscilam entre a simpatia e gentileza com o técnico, que não tem companhia com quem passar o natal, e ordens e exigências (aos berros) de que ele resolva seus problemas. Eles partem do princípio de que os técnicos simplesmente não querem fazer seu serviço, e por isso seguram o último que vem trabalhar preso ao poste.

Acontece que ele de fato não consegue religar a luz por falta de peças, e outros problemas alheios à sua vontade. Neste momento a comunidade mostra também parte de sua cara prestativa e pró-ativa, se voluntariando a buscar uma peça

em um local afastado. Ainda assim o problema não se resolve, e só ao fim da noite o técnico consegue religar a luz.

O filme trata da questão do abandono do fato de os moradores de comunidades serem considerados como menos relevantes do que os moradores de outros espaços. O lema “aqui também é natal” poderia ser a fórmula por trás do filme. Entretanto esta mesma se trai, na medida em que a denúncia por trás da fórmula não se verifica na tela. Técnicos que tentam escapar ao trabalho, ou fazer um serviço “porco” em qualquer circunstância, e ainda mais na iminência de um feriado, não seria um tratamento peculiar dirigido aos moradores da favela, apenas porque eles lá moram, porque o espaço é um inferior e as pessoas menos dignas de respeito. Como também, revoltar-se e reivindicar um atendimento satisfatório não seria característica de uma revolta perante toda uma condição social injusta historicamente consolidada, contra a qual se deve lutar, brandindo uma bandeira ou não. Trata-se, talvez, de mais uma das faculdades presentes aos moradores dotados de um novo status de cidadão, status a cada momento menos passível de contestação.

Mas ainda é digno de nota a maneira como o espaço é retratado. Caótico, barulhento, propenso a rompantes de emoções fortes por parte dos moradores. O filme marca a diferença de onde e como deve ou pode surgir a possibilidade para uma igualdade política. Seu clamor por reconhecimento, dentro da tela e evocando para situações análogas fora dela é político no sentido que Rancière dá ao termo, uma busca por uma reconfiguração na partilha dos espaços de percepção.

Resumindo, os filmes em questão possuem preocupações e objetivos de ordem política distintos, e operam estratégias de ação que obtém, cada um, um tipo distinto de realização política, de maior ou menor ordem, na medida em que conseguem obter o resultado de reconfigurar a capacidade de percepção dos espaços em cada um dos casos. A adesão do primeiro dos filmes a um projeto comunista ortodoxo atrela dificuldades para a eficácia da realização do próprio projeto, na medida em que perde de vista a maneira como funcionaria o processo político, buscando um consenso na univocidade da luta, e negando diversos outros tipos de atos de resistência política legítima como sendo produtos de ideologia, algo que se combateria diretamente.

O segundo filme é informado com relação a estes problemas e contradições presentes no primeiro, e mesmo se coloca contra alguns de seus pressupostos básicos buscando, no contraste, uma maneira diversa de realizar seu próprio e já diferente projeto político. A maneira como ele busca este objetivo coincide com a esboçada por Rancière em mais pontos. O filme é perpassado por instâncias de reivindicação de reconhecimento, bem como por outras de cruzamento de fronteiras que desestabiliza a configuração dos espaços. O primeiro filme também falava de reivindicação, mas operava de maneira a excluir certo tipo de reivindicação, e de forma de ação como inválido, permanecendo dentro da lógica entendida por Rancière como excludente e hierárquica do regime da representação, em que pretendia, em última instância, apenas tomar o lugar do poder, ao invés de tentar o apagamento do poder, a diminuição de seu peso.

O segundo dos filmes não sofre deste tipo de contradição, mas de outras. A autonomia sempre remete à heteronomia de outro tipo. Uma das formas excluídas do filme seria a forma da obra artística que cria um mundo por meio de sua radical separação com o mundo existente. Este filme se cala, mais do que o anterior, sobre esta possibilidade. Esta será parte das questões que analisarei no capítulo a seguir, sobre as possibilidades artístico-estéticas de cada um dos filmes.

A forma dos filmes

Na continuação da análise, volto-me agora para o outro lado da questão, não um pólo, mas um reverso da moeda: o aspecto artístico-estético dos filmes. Neste sentido preocupa-me observar alguns aspectos formais da feitura dos filmes, o que eles implicam e o que possibilitam.

Os filmes trabalham dentro de um aspecto formal narrativo, buscando a narrativa naturalista, contando histórias. Estas podem ser didáticas ou provocadoras, mas permanecem histórias, narrativas.

Começando pelo mais antigo, volto a chamar a atenção para o fato de ele estar envolvido em complexos debates de ordem formal estética, e a decisão de valer-se da narrativa é especificamente fundamentada na escolha autoral por trás do filme. Como foi visto esta escolha privilegiava a inteligibilidade e a potência retórica da obra, e para esta inteligibilidade, a obra narrativa, criadora de lógica, prestaria mais do que a obra dita 'resistente' por Rancière.

Mas ele também convivia com as experiências do chamado neo-realismo italiano, com que, já indiquei, mantinha próximo contato. A vontade de fazer filmes que entendiam tratar de maneira mais direta a realidade social foi o ponto comum que os aproximou.

Entretanto, Deleuze entende que os filmes que se amarram por este terreno comum não o fazem unicamente por sua aderência a um discurso e uma forma reconhecível e repetida. Estes filmes, que buscavam de alguma maneira a realidade, não deixavam de colocá-la em cheque, deslocando a percepção deste mundo 'real' que retratavam. Faziam isto por meio de uma ruptura com o cinema narrativo anterior, e Deleuze chama a atenção para o fato da manutenção de certa narratividade reconhecível (ou pelo menos legibilidade, lógica narrativa), não os impedir de começar a trabalhar imagens e relações muito distintas daquelas do cinema clássico que primeiro estabeleceu a narratividade, e se estabeleceu com ela. Deleuze as chama de 'Imagens óticas e sonoras puras', distinguindo-as das imagens 'sensório motoras' dos filmes narrativos anteriores. O que elas possibilitariam seria uma imagem direta

do tempo, desvinculada e independente do movimento, ao contrário, subjugando-o. (Deleuze, 2007, p.55).

O que estas imagens possibilitam, e a lógica por que operam, portanto, não deixa de ser uma forma de deslocamento da lógica narrativa que as funda. Na análise de Deleuze, a ligação com algum tipo de discurso social não importa tanto quanto este aspecto formal, que aponta para discursos de todo tipo de ordem, não apenas o da promessa da mudança social. Um deslocamento de Rancière é análogo: o realismo, na literatura, não se tratava de uma exacerbação das regras da mimese buscando um contato mais estreito com uma realidade extra-literária, mas a primeira quebra com esta mimese. Este tipo de texto e imagem levaria a uma quebra de lógicas, não à construção de uma lógica forte.

Ainda assim, a realidade social e a fidedignidade de seu tratamento em obras, buscando o apagamento do ruído ideológico, eram bandeiras para os membros do CPC, que realizaram o primeiro filme. Daí surge uma contradição, um desequilíbrio que em grande parte é o que fomentou tanto o que o filme tem de potente, como o que tem de datado ou superado.

Como a análise de Deleuze mostrou, a realidade permanece um problema nos primeiros filmes do neo-realismo, mas este problema posteriormente é deslocado. No entanto, em “cinco vezes favela”, mais uma vez, como se tratava do estreitamento do conhecimento da realidade, o retrato da realidade por detrás das máscaras da ideologia, o uso das imagens que apontam para a Imagem-Tempo convive com a repetição do esquema narrativo sensório-motor. Mas eis que ele é deslocado pelas próprias imagens óticas e sonoras puras de que fala Deleuze. Estas imagens, segundo a análise de Rancière, caso Deleuze esteja correto, se aproximariam mais do tipo de imagem que desloca esteticamente o indivíduo de seu espaço comum, seria um tipo de imagem pertencente à ordem da arte ‘resistente’.

Assim é que o filme realiza ambos os movimentos: apaga-se como vida no seu discurso pedagógico, aparece na diferença da imagem ótica pura causadora de desestabilização. E o movimento inverso também se aplica, pois o explícito do discurso aparece como imagem resistente, reivindicando uma nova vida, ao mesmo

tempo que, em outra parte, a imagem de um tempo absoluto opera uma composição que aponta para a vida.

Esta complexidade contrasta com o discurso esposado pelo CPC. Nele a obra, atada como está ao objetivo pedagógico, mantém um tipo de separação de espaços e hierarquização de temas que Rancière localiza no regime representativo. Neste sentido o filme perderia parte de seu potencial estético-político, tanto considerando a análise de Deleuze como a de Rancière, atando-se à mera disputa pelo poder. O potencial de transgressão de um afeto forte, capaz de mudar a percepção do mundo, esvazia-se num discurso direto sobre a troca de poder, com lutas sem trégua e espaços separados, perpetuamente apartados.

Ou assim poderia parecer. Entretanto há diversos espaços para um desvio propriamente estético (escapando ao que até agora faz com que o filme se encaixe mais propriamente à lógica do regime representativo), particularmente naqueles momentos, já vistos anteriormente, em que o filme vacila no seu discurso por meio de sua forma, por usar imagens e encadeamentos que criam ambigüidade ao invés de transparência discursiva, e que configuraram os momentos que atraíram maior aversão por parte dos membros do CPC. O uso da estética próxima, em diálogo com o neo-realismo italiano, a escolha de usar atores originários da própria favela, e o tratamento desta como um espaço por vezes desconectado, como descrito por Deleuze (Imagem-Tempo). Todos estes elementos foram usados para reforçar a direção do discurso principal, mas o potencial deles é ambíguo, leva à superação deste discurso, aponta para um mundo para além daquele pretendido pelo discurso, o mundo da separação representativa total.

Deleuze havia chamado a atenção para o fato de o neo-realismo italiano não ser configurado, principalmente, por seu conteúdo político social, mas pela forma, pela realização de imagens que ele nomeia de “Imagens-tempo”, imagens que são o retrato direto do tempo, e que escapam à lógica do movimento. São imagens delirantes, aberrantes, que Deleuze entende como sendo as que expressam o potencial próprio do cinema, ainda que este tenha se desenvolvido, primeiramente, privilegiando o aspecto das construções lógicas que o encadeamento motor das

imagens proporciona, para criar “Imagens-movimento” que se prestavam ao discurso e à reinserção da lógica da representação.

As imagens do neo-realismo apontam para o que Deleuze chama de “imagens óticas (e sonoras) puras”, imagens que se descolam da lógica do encadeamento sensório motor das imagens-movimento, lógica de encadeamento de ações própria a representação, imagens que capturam o intervalo das ações, que captam o momento das percepções da inação.

E, de fato, alguns dos episódios do primeiro filme são marcados por esta inação. João, protagonista de “Um Favelado” é o personagem mais alheio à ação, mas isto é explorado justamente como o quinhão amargo que sua condição de explorado lhe rende, segundo o discurso por trás do filme. A inação pode levar apenas à ruína (também em “Zé da Cachorra”). A imagem ótico-sonora pura é negada. O discurso mina as possibilidades do próprio filme, mesmo quando por outro lado as realiza. O filme se reinsere na lógica das ações e efeitos (e disputas pelo poder).

Outro personagem que não age no espaço, que não tem o espaço como palco ativado de uma ação é o protagonista de “Escola de Samba – Alegria de Viver”. Ele habita um espaço, e desempenha uma ação, mas estes não estão em correspondência. Sua ação só consegue resultar em inação e ineficácia, e neste sentido algo parecido acontece com sua esposa (com seus piquetes). O espaço escapa a uma sua modificação.

Os demais episódios seguem mais de perto, em seu desenvolvimento, a lógica do encadeamento das ações. Mesmo a criança de “couro de gato” goza apenas de um breve momento de suspensão, que aponta para uma outra vida possível, mas cuja negação e a continuidade inexorável de sua ação termina por reforçar sua pertinência ao mundo da representação.

O filme mantém, então, a tensão entre as imagens sensório-motoras e as óticas-sonoras puras. Mas a separação dos espaços que opera, e a subordinação à lógica das ações o reinserem mais propriamente na tradição representativa. Assim é que o filme se mantém ambíguo, desenvolvendo a tensão entre um discurso que o orienta e sua realização em imagens que apontam para fora do discurso, desenvolvendo por um lado e apagando por outro seu potencial político. As

características elencadas submetem o filme à lógica da representação, mesmo com relação aos momentos em que se aponta para fora dela, desde o início.

A lógica do filme vai de encontro a uma discursividade forte, específica. O filme aponta para um novo mundo ao mesmo tempo que o nega, adiando-o infinitamente na exacerbação de um conflito que exclui o acordo ou a composição, a expansão da comunidade.

Há um porém: o filme, pensado politicamente de saída, coloca com seu conteúdo, questões antes apagadas em pauta, e também o vislumbre de um desenvolvimento estético pouco explorado no Brasil, à época, a vontade reconfigurar um espaço comum utópico, na realização da revolução comunista. Nesta chave é possível perceber uma reconfiguração do espaço perceptível. Se é verdade que seu potencial político é minado, por estar ligado a uma lógica forte de ações, causas e efeitos, remontando um esquema de representação que aparta e delimita espaços e corpos, ainda assim ele efetua o desenvolvimento das questões que estavam em pauta e de que ele mesmo fez parte, a luta política em direção da construção de um espaço utópico.

Com relação ao segundo filme, dentre suas muitas propostas, há a da revisão dos preceitos estético-políticos que norteavam o primeiro. Há uma reação a ele, presente desde o título. Entretanto, entre as muitas preocupações e objetivos distintos presentes em ambos os filmes, é possível perceber como eles se desenvolvem por meio de do que entendo aqui como estratégias narrativas clássicas e naturalistas.

Afinal a questão deste tipo de técnica artística não se resume à continuidade do regime representativo. “Agora por nós mesmos” não coloca uma questão de verdade e sim uma questão de mudança de ponto de vista, propriamente o que é considerado uma mudança estético-política pelo prisma de Rancière. Este ponto de vista aponta para a criação de um outro mundo e uma forma diferente de partilha do espaço de uma comunidade. Assim é que as histórias não se resumem a tratar da realidade pré-existente da favela. Elas buscam seu apagamento em vida.

Como foi discutido anteriormente o principal elemento de deslocamento político que se pode reconhecer no filme é o da transposição de fronteiras, ou seu apagamento. É por meio desta via que o filme propõe a criação de uma nova

comunidade e igualdade, trabalhando, dialogando, ainda, com o sonho de uma comunidade apolêmica, que é a maneira como é entendida a política do espaço comum.

Por isso o filme desliza, como seu antecessor, entre duas propostas: o apagamento do conflito e sua afirmação produtiva, a reivindicação do reconhecimento das diferenças. Mas a forma narrativa, e sua opção pela inteligibilidade da mesma, explicitam sua inserção em um discurso específico, como o primeiro filme fazia.

Este discurso não é mais forte, unívoco, unilateral. É sujeito a rasuras e apagamento. Ele explicita o conflito, pelo menos do interior de seu discurso. E valendo-se de todas as formas de criação cinematográfica, de manipulação da imagem-movimento com vias de encontrar o modo certo da expressão do pensamento que pretende desenvolver.

Assim, o terceiro episódio “concerto para violino” faz uso, por exemplo, de flashes-back para narrar a história. É o tipo de criação que Deleuze localiza como sendo próprio à imagem aberrante, embora esteja atualmente amplamente decodificada e reconhecível como recurso cinematográfico, e mais, também criador de sentido lógico, mesmo pela operação de seu deslocamento linear, o movimento de decodificação servindo para intensificar a construção lógica proposta. Em “fonte de renda” faz uso em diversos momentos de eclipse temporal, narrando a trajetória do rapaz em diversos momentos distintos, separados um do outro por distâncias temporais reconhecíveis mas não legíveis. Em “Deixa Voar” acompanhamos de perto as impressões carregadas do assustado Flávio à medida que explora a favela rival, imaginando junto com ele toda sorte de perigos, que só são reconhecíveis como tal devido à sua fixação neste aspecto. Poderia ser a sua própria favela, mas sendo a dos rivais, parece mais perigosa.

O filme não trabalha o delírio, ou o transe, mas também não apresenta apenas uma sucessão de imagens sensório-motoras⁴. Ele permite o contato, a contaminação

⁴ Uma possível exceção, um momento em que se vislumbra uma forma de transe, seria a exploração de Flávio da favela rival. Mas seu peso de impressões não vai longe no movimento de desestabilização, tornando-se mais um ambiente de atmosfera do que um fator ativo, no filme, do que um seu foco no movimento errático, hipnótico, do transe.

pelas lições de diversos fazeres cinematográficos, sempre, no entanto, optando pela execução de uma narrativa lógica, buscando pela realização desta a potência da arte de criação de mundo, do apagamento da arte na realização da vida, buscando não somente conhecer e mostrar a favela, como também o objetivo político (específico) da aproximação diferentes e transposição de fronteiras.

Mas a tensão, os problemas e o conflito da aproximação do espaço não são apagados por completo, e nem pretendem ser. A exposição do preconceito, em “fonte de renda”, e o problema da escolha moral de quem sofre grandes dificuldades, mesmo que tenha começado a trilhar o processo da inserção, do reconhecimento, todos estes aspectos vem a lembrar isso. E em “concerto para violino” temos um exemplo do reverso do diálogo, que se mostra tenso mas possível, entre estes mundos apartados que se pretende aproximar, proposto pelo filme em geral. Como fez “Couro de Gato” e “Escola de Samba – Alegria de viver”, “Concerto para Violino” caminha na contramão do discurso básico do filme, apontando mais uma vez para o mundo sem tréguas possíveis que era o retrato da favela pintado pelo filme da década de sessenta, explicitando o preço que será pago para a construção deste mundo novo, na superação do antigo, dos espaços apartados.

A diferença é a ausência de uma alternativa, mesmo que infinitamente distante, de resolução destes conflitos. O efeito político continua sendo o de aparecimento de problemas que, se por um lado são facilmente, estereotipicamente, associados a um espaço, ainda e às vezes mais quando se trata de obras de arte que tem o espaço como tema, por outro lado são também facilmente esquecidos, relegados de volta ao estatuto de não existência. Assim que a inteligibilidade da narrativa mantém seu poder político na obra em questão. Isto porque, também, não há mais uma única maneira de se fazer resistência com arte. A arte aponta sua potência estética de saída.

Conclusão

No livro “Imagem-Tempo”, Deleuze define o potencial das imagens cinematográficas como sendo de duas categorias principais: imagens-movimento e imagens-tempo. A Imagem-movimento explora o tempo como subordinado ao movimento, nos primórdios do cinema, quando ele teria se estabelecido a partir da novidade e da exploração da mesma, do movimento de suas imagens. Na conclusão, explorando Walter Benjamin, ele coloca que “a arte do movimento automático (...) devia coincidir com a automatização das massas” (Deleuze, 2007, p. 313).

O automatismo pode também levar ao delírio, ao transe, ou antes, os aponta de saída. Enrijecer o transe numa lógica de uma ação transformadora leva ao apagamento da polêmica de outros delírios. Aqui, Deleuze parece retomar o tema do deslocamento da arte da representação, também trabalhado por Rancière. Este último vê este deslocamento por um prisma ligeiramente diferente. De qualquer maneira, é importante ter em conta que a mera transposição do regime representativo para o regime estético, em primeiro lugar, não ocorre efetivamente de maneira completa ainda nos casos da arte contemporânea e, em segundo lugar, não resolve impasses dentro do campo ampliado estético/político, podendo inclusive, em certos casos, criar ou reproduzir as condições deste mesmo conflito. Isto porque a estética teria lógica própria e ambígua, polêmica de saída, cujos conflitos que cria constituem uma característica intrínseca da promessa original que a delimitou, a fez aparecer como problema, no que Rancière entende como sendo o momento da constituição não de uma modernidade, mas de um regime estético que ainda hoje mistura características que foram antes consideradas separadas, inclusive cronologicamente, nos momentos da modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade, divisão que ele entende não mais fazer sentido da mesma maneira como antes fez. Já quanto à política, enquanto categoria que engloba os movimentos de mudança e reconfiguração do espaço perceptível, fá-lo de maneira a sempre relançar uma polêmica, aproximar ou deflagrar uma crise, precária atividade econômica de “acúmulo de excedentes”, sempre à beira do colapso.

A ligação com o projeto de um discurso forte faria diminuir o potencial político de um filme como “Cinco Vezes Favela”, diluí-lo na busca pelo poder e na submissão a agendas específicas. Por outro lado, enquanto arte que se pretende política de saída, foi capaz de causar, por meio da proposta de uma ruptura radical, a problematização de um espaço, toda uma reconfiguração de um espaço, dando visibilidade a porções deste espaço que antes não a tinham. Assim é que o filme de 1962 é politicamente forte e frágil ao mesmo tempo, sendo capaz de lançar o problema da política mas esvaindo sua potência na rigidez do próprio discurso.

Quanto a “5x favela – Agora por Nós Mesmos”, o filme tem sua própria maneira de causar a mudança na percepção dos espaços, tanto o espaço em questão, a comunidade ou favela, como o espaço político como um todo. Há uma reação ao filme da década de 1960, junto com uma sua homenagem e releitura, mas tal reação não ocorre por oposição diametral (pelo menos não ao nível formal), como uma recusa simples. Ela opera pela exploração de caminhos anteriormente fechados pela lógica do combate político do primeiro filme, pela transgressão dos limites nele impostos. Nesta exploração se depara com, e trata, dos demais aspectos cujo filme do movimento do Cinema Novo foi capaz de fazer serem percebidos, ainda que não imediatamente tratados.

A percepção destes temas, tratados ou não, também não deixou contudo de evoluir. Os termos em que tais problemas foram originalmente colocados, à medida que o processo político continuou a se desenvolver, também não deixaram de ser continuamente deslocados, de fora e de dentro dos grupos que pretendiam fazer mover a política. O resultado é a configuração de toda uma maneira diferente de fazer política, que aparece no filme. A política trata a separação de espaços de maneira diversa, explorando a possibilidade da inclusão, da transposição de barreiras rígidas e mistura, sempre polêmica mas não mais aferradamente opositiva, de habitantes culturalmente distintos daquele espaço comum.

Foco diferenciado, forma de trama distinta, entretanto o filme não busca uma operação por meio de uma experiência formal que desloque de saída a compreensibilidade dos espaços e movimentos expostos. Vale-se de formas canônicas de construção narrativa, distanciando-se da obra chamada, por Rancière, “de

resistência”, buscando o efeito de um outro tipo de realismo, não mais um neo-realismo, engajado e resistente na medida que explorava os limites da narrativa transparente cujo objetivo é se desaparecer como arte, é se dissolver em vida. A busca pelo realismo de uma arte que, embora pretenda se dissolver em vida, traça seus limites compondo-os na tensão entre a arte evanescente e a resistente, escolhendo a via da arte evanescente e forçando os limites desta evanescença na sua proposta de reconfiguração da percepção pelo afeto, e relança as questões políticas por meio dos deslocamentos de seus clichês e lugares-comuns.

A distinção original que informou a feitura deste trabalho pode agora ser compreendida de maneira nuançada. “5x Favela – Agora por Nós Mesmos” busca uma homenagem e ao mesmo tempo uma superação dos temas tratados e forma de abordagem no primeiro filme, “Cinco Vezes favela”.

Originalmente busquei perceber o que esta distinção poderia operar, e minhas hipóteses originais, da diferença qualitativa no tratamento dos temas, ou maior capacidade de aproximação com uma realidade pré-existente da favela, não se mostraram produtivas. Busquei então perceber porque, ou de que maneira se percebe uma distinção com a ressalva proposta pela frase “Agora por Nós Mesmos”. Esta exploração me conduziu ao pensamento de Jacques Rancière, e seu fruto principal foi a percepção da artificialidade e mesmo equívoco que informa a separação de categorias e objetos que tangem conceitos que não se podem ver apartados, estética e política.

No caso dos filmes em análise, compreender estes conceitos como apartados leva a uma preferência por um ou por outro, e uma anulação de sua potência desencadeada por esta preferência.

O filme “Cinco Vezes Favela” buscava retratar a favela de uma forma específica, para que este retrato pudesse ser usado como ferramenta ou arma no processo da luta política de seus realizadores. Neste sentido buscava operar com o filme uma potência retórica-pedagógica, informado por certa maneira de compreender realidade e realismo, a partir da chave da denúncia da ideologia, e valendo-se de certos recursos cinematográficos específicos que constituíam a vanguarda da arte cinematográfica do seu tempo.

A partir do pensamento de Rancière, entendo que a ligação que o filme opera, da estética com a ideologia, provém de uma confusão com relação ao entendimento da proposta do pensamento estético, que por sua vez se instaura desde seu nascedouro (Rancière, 2004, p. 11). Ao ser informado por este equívoco, o filme não poderia deixar de comportar possibilidades de escape ao fechamento do seu projeto, nas chaves que descrevi anteriormente.

Mas se o apartamento de conceitos inseparáveis foi um problema (que gerou uma riqueza na ambiguidade da obra produzida) identificável no primeiro filme, o que dizer do segundo? O que de fato a distinção “Agora por Nós Mesmos” operaria, se foi visto que ela não opera uma busca por uma verdade primeira, ou valor qualitativo superior?

A principal distinção seria a renúncia às travas a que estava submetida a feitura do primeiro filme. Mas se “a autonomia é o outro lado de uma heteronomia de outro tipo”, e se “Cinco Vezes Favela” operava por uma separação dos conceitos de estética e política, pendendo ainda para o que entendia ser o lado da política, a negação do filme seria uma manutenção da separação, mas uma oscilação ao outro lado do pêndulo? Ou ainda uma negação da separação?

Aquilo que “5x Favela – agora por nós mesmos” se recusa a fazer é lutar politicamente diretamente, que era a proposta do filme original. Sua luta por espaço, pelo reconhecimento, não passa, como era o caso do outro filme, por um embate direto, mas uma transposição sempre negociada das fronteiras. Além disso o filme faria uma opção pela potência estética, numa chave de arte “evanescente”, tornada vida. Mas esta opção ele não faz por meio de uma separação ou preferência da estética pela política. Faz de seu fazer artístico uma arma na luta política também, só que mudando os termos da luta.

Uma outra preferência do segundo filme é comum ao primeiro: a escolha por uma arte evanescente, ao invés de uma resistente. Mas o segundo dos filmes pôde fazê-lo sem que a escolha viesse a prejudicar sua potência político-estética, posto que esta agora é compreendida como abarcando as possibilidades das obras de arte que se valiam das regras da *mimesis* sem, contudo, remontar a um esquema de representação clássico.

Ao optar pela arte evanescente, o filme “5x favela – Agora por Nós Mesmos” busca outro tipo de luta, uma luta pela inclusão e reconhecimento das diferenças, ou ainda o esquecimento das diferenças que levam ao apartamento dos corpos políticos. Assim é que a marca “Agora por Nós Mesmos”, no título, não se trataria de uma distinção excludente, mas sim de uma includente. E a inclusão que busca operar, ao fazê-lo por meio da arte tornada vida, consegue refazer a ligação entre política e estética, pensada como incabível no contexto histórico político do primeiro filme.

Referências bibliográficas

Livros:

ADORNO, W. Theodor. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro.

BADIOU, Alain. *The Century*. Cambridge. Polity Press. 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo. Brasiliense. 2007.

DIEGUES, Isabel e BARRETO, Paola. *5x Favela Agora por Nós Mesmos*. Rio de Janeiro. Cobogó. 2010.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge. MIT. 1994.

HALL, Stuart. “Os estudos culturais e seu legado teórico”. In: *Da diáspora*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 2003

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. Ed34. São Paulo. 2005.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris. Galilée. 2004.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte. UFMG. 2010.

Revistas:

MARQUES, Angela C. S. “Reconfigurações do “comum” e criação de comunidades de partilha: estética e política em Cinco Vezes Favela – agora por nós mesmos”. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*. UFJF. Minas Gerais. Volume 15. Número 2 e Especial. p. 139 – 150. 2011

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e as políticas da ficção”. *Novos Estudos*. CEBRAP. Número 86. p. 75 – 90. 2010.

Sites de Internet:

BAZIN, André. “A Ontologia da Imagem Cinematográfica.” Disponível em: <http://grupograv.files.wordpress.com/2008/06/andre-bazin.pdf> Acessado em 03/12/11

RANCIÈRE, Jacques. “Deleuze e a Literatura”. Matraga. Número 12. 1999.

Disponível em:

<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf> Acessado em 19/01/13.

_____. “From Politics to Aesthetics”. 2011. Disponível em: <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2011/11/Ranciere-From-Politics-to-Aesthetics.pdf>

Acessado em 02/02/13.

ROBSON, Mark. “Jacques Rancière’s Aesthetic Communities”. 2005.

Disponível em: <http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2005.28.1.77>
Acessado em 29/03/13.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome.

Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html Acessado em 08/02/13.