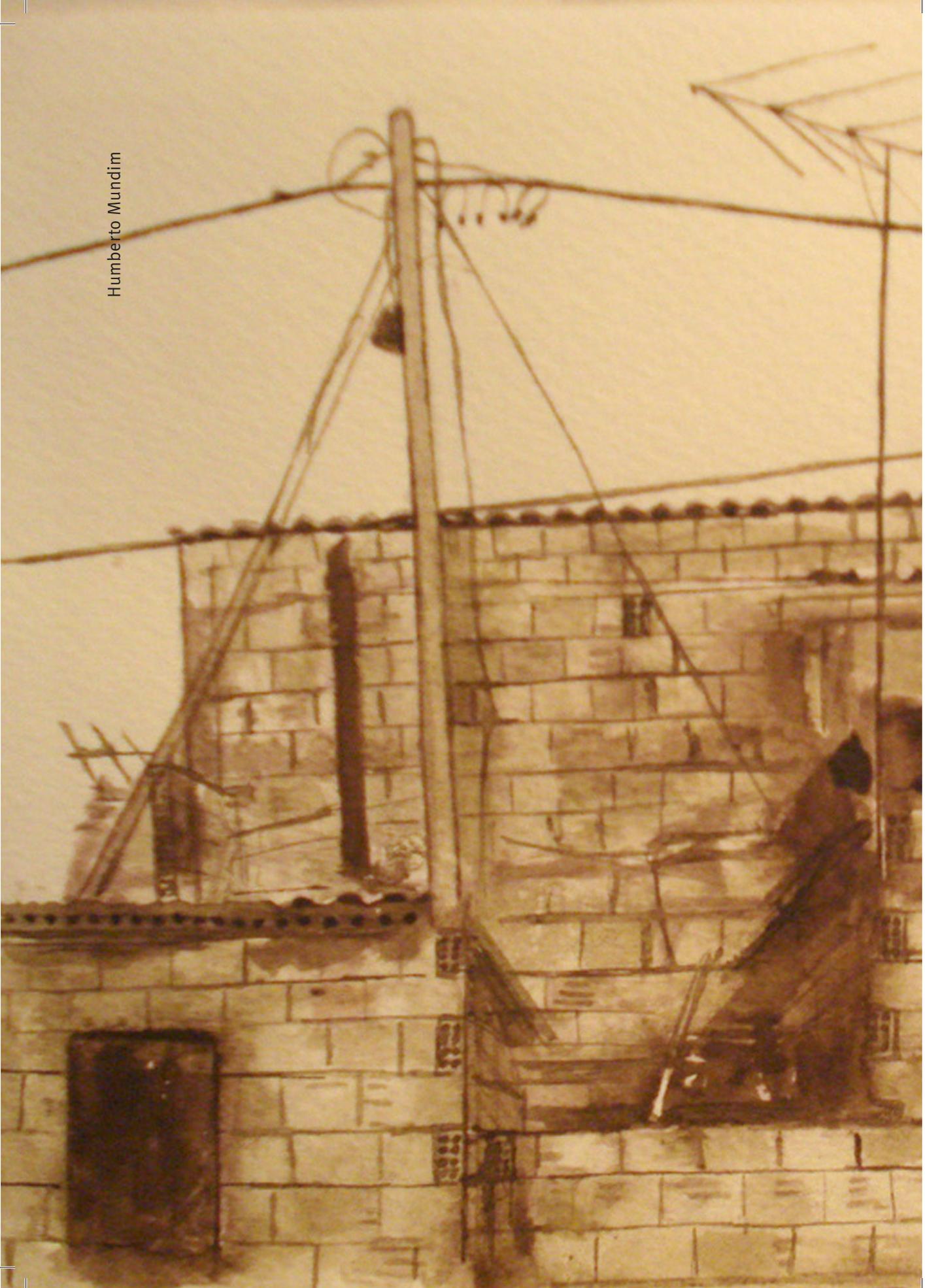


Humberto Mundim



# ***5 x Favela - agora por nós mesmos*** ***e Avenida Brasília Formosa:*** **da possibilidade de uma** **imagem crítica<sup>1</sup>**

CEZAR MIGLIORIN

Professor do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF

Coordenador do Kumã – Laboratório de pesquisa e experimentação em imagem e som da UFF

Doutor em Comunicação e Cinema pela ECO-UFRJ e pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

**Resumo:** As favelas são parte da disputa estética e política na cidade. Uma disputa que se faz em torno do descontrole das potências vitais que ali se forjam. Privilegiamos neste artigo os filmes *5 x Favela - agora por nós mesmos* (Cacá Diegues – prod., 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2009) e com eles investigamos as possibilidades críticas, de escrituras e projetos, que operam no horizonte biopolítico do capitalismo contemporâneo.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Capitalismo. Crítica. Política. Cidade.

**Abstract:** The *favelas* (slums) are part of the aesthetic and political dispute in the city. A dispute that is done throughout the uncontrollable vital forces that are forged in the *favelas*. We have privileged in this article the films *5 x Favela - Now by Ourselves* (Carlos Diegues – prod., 2010) and *Defiant Brasília* (Gabriel Mascaro, 2009). With them we investigated the critical possibilities of projects that operate in the biopolitical horizon of contemporary capitalism.

**Keywords:** Brazilian cinema. Capitalism. Criticism. Politics. City.

**Résumé:** Les favelas (bidonvilles) font partie d'une dispute esthétique et politique dans la ville. Une dispute qui se fait autour des forces incontrôlables et vitales qui se forment dans les favelas. Nous avons privilégié dans cet article les films *5 x Favela - Maintenant, par nous-mêmes* (Carlos Diegues – prod., 2010) et *Défiant Brasília* (Gabriel Mascaro, 2009) pour examiner les possibilités critiques, de projets et d'écritures qui opèrent dans l'horizon biopolitique du capitalisme contemporain.

**Mots-clés:** Cinéma brésilien. Capitalisme. Critique. Politique. Ville.

## Introdução

Ao capitalismo interessa aquilo que excede, aquilo que escapa às ordens do vivido, aquilo que pode ser produzido pelas vidas e que não pode (ainda) ser imaginado pelos seus operadores centrais – Estado, grandes empresas, redes sociais. Ao capitalismo interessam as potências e as invenções que atravessam as vidas e as formas de inventar a si e a comunidade. Este parece ser, mais que qualquer outro, o espaço de tensão e disputa no capitalismo, uma disputa que passa pelo sensível e pela estética inseparáveis dos modos de vida. Como indica o consultor de empresas Charles Leadbeater, “os consumidores estão sempre à frente dos produtores em termos de ideias”.<sup>2</sup> As ideias aqui são os mundos em que as vidas se fazem e os mundos feitos pelas vidas. Liberar, estimular e domesticar, mais do que nunca o capitalismo entendeu que suas maiores forças estão do lado de fora da empresa, no descontrole das vidas. “O fato é que consumimos, mais do que bens, formas de vida”, diz Peter Pal Pelbart (2003: 20). Se somos consumidores de subjetividades, aqueles que exploram as subjetividades precisam liberá-las para que não parem de se multiplicar, para que criem novas e excêntricas formas de vida.

É com base nesses preceitos que alguns autores organizaram a noção de capitalismo imaterial ou cognitivo (LAZZARATO, 2006; BOUTANG, 2007). Não retomarei o debate, nem retomarei as bases das operações biopolíticas contemporâneas, apesar de a pragmática desse “novo espírito do capitalismo” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1989) estar longe de encontrar seus limites.<sup>3</sup> É nesse contexto que desejo refletir sobre duas formas como o cinema brasileiro tem, recentemente, abordado comunidades pobres de grandes cidades, mais especificamente, favelas. Estas que aparecem como a face mais dura e massacrante do capitalismo brasileiro e, simultaneamente, como o “nosso capital”. É das favelas que surge o que há de “mais brasileiro” e o que há de mais singular em termos de produção subjetiva: do samba ao funk, do turismo ao urbanismo, da linguagem ao crime. Eis “o protagonismo colorido das *periferias*”, como disse, sem nenhuma ironia, a ministra Ana de Hollanda<sup>4</sup> em seu discurso de posse. Nessas passagens, entre o que não desejamos e o que buscamos avidamente, se instauramos tentativas de reflexão e representação das favelas.

Trabalhei com dois filmes brasileiros, *5 x Favela - agora por*

<sup>1</sup> Agradeço a André Brasil e João Dumans pelas ideias e conversas sobre os filmes aqui trabalhados. As primeiras anotações sobre o filme *5x Favela - agora por nós mesmos* apareceram na revista *Cinética*, em setembro de 2010, sob o título *Mundo 100% favela*.

<sup>2</sup> No original: “consumers are often ahead of producers in terms of ideas”. Palestra disponível em: <http://www.ted.com/talks/view/id/63>. Último acesso: mar. 2011.

<sup>3</sup> Desenvolvemos essas questões em: BRASIL, André, MIGLIORIN, Cezar. Biopolítica do amor: generalização de uma prática, limites de um conceito. *Galáxia*, v.10, p.84-94, 2010.

<sup>4</sup> Íntegra do discurso de posse da Ministra da Cultura, Ana de Hollanda: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/03/posse-da-nova-ministra-2/> - última consulta em 02/07/2011.

*nós mesmos*, produzido por Cacá Diegues e dirigido por Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais, e *Avenida Brasília Formosa*, de Gabriel Mascaro, nome da avenida aberta na favela Brasília Teimosa, um marco da intervenção do Estado no Recife. Aproximar essas duas obras não é algo que se faz com facilidade, sobretudo porque os projetos aparecem dentro de lógicas de produção muito distintas. O filme produzido por Cacá Diegues é um projeto com aspirações mercadológicas e que envolve um número considerável de pessoas. Para isso, engaja uma produção robusta em seus meios técnicos e demandas de aporte financeiro. Já o filme de Mascaro se originou de um DOCTV, programa de financiamento da TV Brasil de documentários de 52 minutos, para exibição em televisão, com aporte total de 110 mil reais. No caso de *Avenida Brasília Teimosa*, o diretor fez também uma versão com 72 minutos e finalização de som e imagem para exibição em salas de cinema. A outra dificuldade metodológica, como veremos, está na impossibilidade de analisarmos os filmes em separado de seus projetos políticos extrafílmicos, sobretudo no caso de *5 x Favela - agora por nós mesmos*.

Coloco-me o desafio de pensar os filmes como obras políticas, uma vez que de maneiras distintas abordam espaços e pessoas que lidam com algum tipo de sofrimento, algum tipo de insatisfação em relação aos seus lugares, mesmo que “coloridos”. Próximos no tema, os projetos se distanciam no modo como articulam uma possível intervenção crítica na realidade. Essa diferença entre as obras passa pelas formas como lidam com o extrafílmico, como trabalham a questão do ponto de vista e dos lugares de fala, como apresentam o filme como interventor no real, como demandam o espectador, como gerem o descontrole – dos espaços e das vidas – e como entendem as potências da ficção e da escritura.

### **O território como questão política**

No desafio de pensar um cinema crítico de uma certa organização das vidas e da comunidade – e aqui a palavra *comunidade* não se refere à favela, mas à forma de estar juntos em uma rede de afetos –, devemos nos perguntar sobre as operações do poder contemporâneo. Devemos primeiramente atentar para o fato de que os poderes operam por organização e gestão de visibilidades, sensibilidades e dizibilidades. Note-se que a palavra

*gestão* é importante, pois ela indica uma abertura das estratégias de poder para o incomensurável, para o descontrole. Seguindo a trilha que Rancière vem nos apresentando,<sup>5</sup> em evidente desdobramento das construções foucaultianas<sup>6</sup> que associam poder e visibilidade – organização do espaço e do tempo –, podemos afirmar que as operações dos poderes são essencialmente estéticas. Os poderes se efetivam modulando formas de ocupação do espaço e do tempo, o que configura formas específicas de sentir e atuar na comunidade, de tracejar o que é comum e o que tem pertencimento exclusivo. Assim, para refletir sobre as relações dos poderes com os indivíduos no contemporâneo, não podemos nos distanciar de seus modos de ação que atuam estimulando, modulando e gerindo essas estéticas.

Se as cidades materializam a maior distância que a vida encontrou dos paraísos naturais, do Éden bíblico, por exemplo, elas são também a marca constante do trabalho humano, do espaço em que tudo é construção. O que existe na cidade é marcado por uma certa ordem, constantemente sujeita ao tensionamento dos múltiplos poderes que a atravessam. A favela é parte dessa ordem, uma organização não apenas do espaço, mas das formas que temos de sentir, viver e dizer de nossas vidas e do mundo. Mas, distante de uma racionalidade cartesiana, a favela não é parte de uma cidade em que tudo está em seu lugar – inclusive os pobres –, mas de um fluxo, de um território instável, e não de uma cartografia. Admitiríamos então que se trata de modos de vida pouco circunscritos a uma espacialidade e, no limite, pouco restritos à própria noção de favela. Além de apresentarem um espaço (ou território), podemos dizer que nesses filmes, centrados na favela, há uma inflexão sensível que os constitui, ou seja, mais do que um espaço, mais do que uma questão urbana, a favela é um campo sensível em que certas práticas e afetos são possíveis porque a favela existe. Este enfoque distingue os filmes da vulgaridade cotidiana televisiva quando o assunto – geralmente “o problema” – são as favelas. Entre o clichê e o silêncio, o cotidiano midiático se esmera em fazer da favela o outro da urbanidade respeitável, seja pela violência, seja pelas práticas de lazer ou culturais.

Entretanto, há uma relação com o que não é favela – o asfalto – bastante distinta nos dois filmes. Uma diferença pautada pelo difícil gesto político que consiste em afirmar certas práticas de

<sup>5</sup> Toda a produção recente de Rancière é atravessada pela relação entre estética e política. Para uma explicitação desta relação, ver RANCIÈRE (1996, 2005).

<sup>6</sup> Sobre a questão do poder e da democracia em Foucault e Rancière, ver LAZZARATO (2011).

<sup>7</sup> Não se trata aqui de retomar o debate e a crítica às políticas identitárias, nuançando as críticas e apontando sua frequente efetividade na luta pelos direitos de minorias e nas políticas compensatórias.

<sup>8</sup> Segundo Rancière, “A polícia é uma forma de partilha do sensível, caracterizada pela adequação imaginária dos lugares, das funções e das maneiras de ser, pela ausência de vazio e suplemento – excesso” (RANCIÈRE, 2009: 218). Assim, a polícia atua organizando as possibilidades sensíveis, o pensável e o não pensável, o visível e o invisível de um grupo, a partir do isolamento e da independência do grupo em relação àquilo que o ultrapassa. Rancière trabalha o conceito em oposição à noção de *política*. Certo, para o francês o substantivo *polícia* não tem o mesmo peso que para um brasileiro morador de uma favela, como os personagens dos filmes; mas vale o conceito.

<sup>9</sup> Avanza e Laferté (2005) marcam uma importante passagem entre uma ideia de identidade como construção, ainda nos anos 60, quando a noção é forjada em obras de autores como Peter Berger, Thomas Luckman e Erving Goffman, e um segundo momento em que a noção se apresenta como aquilo que um determinado grupo tem de não negociável, fazendo com que a noção de identidade seja usada de maneira reificadora.

<sup>10</sup> No original: “La plus fabuleuse capacité politique jamais inventée: faire parler le monde muet, dire le vrai sans être discuté, mettre finaux débats interminables par une forme indiscutable d’autorité qui tien drait aux choses mêmes”.

trabalho, de lazer, de fala e, ao mesmo tempo, não fazer disso uma política identitária.<sup>7</sup> Sob o risco de operar a resistência na mesma chave da opressão, aquela que Rancière chamou de *polícia*,<sup>8</sup> o recorte identitário funciona mantendo o isolamento entre o que é e o que não é favela, homossexual, pobre, árabe etc. O limite das práticas identitárias aparece na forma como o grupo, seja ele visto de fora ou por si mesmo, legitima seu ponto de vista mediante recorte que faz de si em relação ao que é comum, ao que o ultrapassa. Se continuarmos na linha traçada por Rancière, podemos dizer que a política acaba justamente no momento em que se forja um consenso sobre a identidade, seja esse consenso operado por aqueles que desejam o isolamento preguiçoso do pobre em relação à cidade, seja daqueles que resistem a esse isolamento na chave identitária.<sup>9</sup> O problema, se voltarmos à favela, não é sua especificidade, mas a forma que inventamos da favela participar do comum, daquilo que não é favela, da circulação das sensibilidades que atravessam as vidas dos pobres e da cidade como território comum. O investimento que os dois filmes fazem na constituição desse espaço, seja ele isolado ou não da cidade, político ou identitário, é a base do que os faz diferir em seus projetos e escrituras.

### **5 x Favela - agora por nós mesmos: a medida do sem medida**

A mais fabulosa capacidade política jamais inventada: fazer falar o mundo mudo, dizer a verdade sem ser questionado, colocar fim aos debates intermináveis com uma forma de autoridade assegurada pelas próprias coisas.<sup>9</sup>

Bruno Latour

*5 x Favela - agora por nós mesmos* é composto por cinco curtas-metragens, todos tendo a favela como cenário e questão. Mais que um filme, trata-se de um projeto político de intervenção na cidade. Meses depois do lançamento do filme, o projeto ainda mantém um blogue em que podemos acompanhar a inserção profissional dos realizadores. Envolve organizações não governamentais, oficinas de realização, roteiro e capacitação, um livro, a parceria com a Globo Filmes e foi, em grande parte, financiado por Eike Batista. Podemos dizer que o filme é parte de um projeto que o antecede e o transcende, mas que tem como foco, em todas essas etapas, aqueles que fazem parte do “nós mesmos”. Foco não mais pautado pela representação, mas pela intervenção. As vidas daqueles que

participarem do filme devem sair dali transformadas. O filme é ação direta no real.

Nesse sentido, o título talvez seja o elemento mais revelador. Fora a referência ao filme de 1961, *Cinco Vezes Favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman), o subtítulo que segue, “agora por nós mesmos”, aponta para aqueles que fazem o filme, os cineastas da favela. É com este olhar que devemos ver o filme: não são os outros falando da favela, mas “nós mesmos”. Ou seja, o ponto de vista está explicitado e ele é real, não mediado, não contaminado. O “nós mesmos” nos dá a possibilidade de separar o verdadeiro do falso. Um alento, desde Platão.

Talvez, menos do que uma análise detalhada da escritura, devamos estar atentos a certas opções estéticas de Cacá Diegues como produtor. A mais importante parece ser uma série de escolhas homogeneizantes que ele traduz em texto no livro *5 x Favela - agora por nós mesmos*, dizendo que “De minha parte, repito minha profissão de fé de ontem. Nunca me contentei em ficar de fora, jogando pedras no ‘castelo do mal’” (BARRETO, 2010:11). Assim, antes de tudo, o que se precisava garantir era um “padrão de qualidade”, e para isso o projeto optou por uma equipe técnica profissional, distante do “nós mesmos”, já íntima do castelo. Na equipe, a única variável entre os chefes de equipe é o diretor<sup>11</sup>, mantendo-se uma unidade na fotografia, na estrutura do roteiro, na montagem, na direção de atores, na trilha sonora e na arte. A carência da favela, tema frequente do filme, felizmente não se reproduz nos meios para narrá-la. O “nós mesmos” encontrou boas conexões, boas estratégias de produção, apesar de toda a dificuldade em viabilizar o projeto, como foi frequentemente registrado na mídia. Mas esses meios não aparecem no filme sem estranhamento. No episódio *Arroz com Feijão*, por exemplo, somos surpreendidos por uma grua que percorre o espaço passando de uma horizontal até uma vertical para narrar uma ação banal, como se o único fim ali fosse a utilização do equipamento e não a sua função em uma escritura. Novamente, a função social imediata se contrapõe ao filme como escritura. O frango que falta na mesa de um trabalhador, como nos mostra o filme, estranho retrato da classe C (com o risco do eufemismo), encontra seu contraponto nessa grua. “Vejam o que há de melhor! Aproveitem!”, parece dizer a produção aos realizadores. Mas o problema é que os cineastas são os convidados, e não os anfitriões.

<sup>11</sup> Seria o caso de, em outro artigo, trabalhar a relação entre *5 x Favela* de 1961 e este de 2010. Mas cabe lembrar que no filme de 61 não havia uma rigidez tão grande na distribuição das equipes. A fotografia, por exemplo, passou pelas mãos de Mário Carneiro em *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, e de Jiri Dissek em *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges, enquanto os outros três episódios foram fotografados pelo turco Özen Sermet. E os roteiros de cada episódio são assinados por pessoas diferentes.

Esta última frase é uma paráfrase da crítica que Jean-Claude Bernardet fizera ao filme *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (2003). No filme, Raulino cede a câmera ao filmado, e no fim do filme enuncia que as imagens feitas por Deutrudes não tiveram “qualquer interferência do realizador”. O desejo de ver o outro se expressar sem mediação se repete, entretanto com variáveis nada desprezíveis. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos* e em *Jardim Nova Bahia* há um gesto que se reproduz, fundado na crença de que o domínio de uma parte do aparato técnico garante uma autenticidade de expressão. Entretanto, há uma diferença decisiva entre *5 x Favela* e o gesto de Raulino, mesmo que este buscasse, como quer Bernardet, se negar como sujeito para que o outro possa se afirmar. No filme de Raulino, quando o outro se filma, há no compartilhamento dos meios uma tentativa de trazer para a obra a fragilidade do realizador que perdeu o controle de seu equipamento, porque, também isso, foi compartilhado com o filmado. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos* trata-se de algo bastante distinto. Antes de tudo, os realizadores mimetizam seus personagens produzindo um *efeito de real* para o filme, legitimando-o por dentro. Enquanto o compartilhamento em *Jardim Nova Bahia* produz um distanciamento do espectador, justamente porque este teria que se deparar com essas imagens mais precárias e com a explicitação do gesto de compartilhamento, no caso de *5 x Favela - agora por nós mesmos*, quando o personagem – favelado – se confunde com o realizador – também da favela – o efeito é de indicialidade e de transparência; reforça-se a autoridade que lhe outorga a passagem entre os dois mundos. O favelado é uma espécie de sábio urbano que consegue ver a realidade da favela, passar a fronteira e vir aqui nos dizer como é a vida fora da “caverna”.

A favela, que no discurso e nas narrativas fílmicas e extrafílmicas pretende não ser determinante deste ou daquele modo de ser, se distanciando dos estereótipos, é determinante de um lugar de fala, um paradoxo intransponível. O “nós mesmos” deve ser destacado como um grupo que possui a originalidade intrínseca ao seu lugar (físico) de fala, como se toda condição social fosse acompanhada de um saber e de uma originalidade estética. Se a favela tem em si uma originalidade e uma produção singular, porque questioná-la? O problema passa a ser como capitalizá-la.

Para que a favela possa dizer da carência, das dificuldades e violências daquelas vidas, e fazer de seu discurso um legítimo ato de resistência, é então preciso uma separação: nós e eles. Tal ato de resistência reforça ainda outra clivagem: entre aquele que tem o saber sobre o espaço – o favelado – e o que não tem – o morador do asfalto. O morador do asfalto é aquele que não sabe que na favela falta luz, que na favela moram trabalhadores e estudiosos e que na favela não se come frango. O risco de tal separação é o princípio do esvaziamento da forma crítica. Se o objetivo é a igualdade e a desestigmatização do favelado, o filme se funda em um caminho inverso. O “nós mesmos” configura uma separação que inscreve o outro – espectadores alienados de *shopping* – na ignorância sobre a favela. Entretanto, ao que parece, os espectadores do filme sabem da violência, das carências, dos trabalhadores e estudiosos. Como a ignorância não existe, a culpa que rapidamente se desdobra em cinismo acaba por imperar, e, como sabemos, culpa e cinismo não são propriamente geradoras de ação ou resistência.

Em um ambiente pós-ideológico, uma das dimensões da gestão biopolítica é a desestabilização normativa dos princípios que regeram as divisões de classe; tal ambiente é propício a incorporar as críticas que a ela se endereçariam, sem que essa incorporação resulte em dissenso e transformação social. Isso porque o cinismo se funda em uma espécie de “distorção performativa” (SAFATLE, 2008) em que o plano dos enunciados e discursos se descola do plano das práticas. “Eu sei o que faço e continuo a fazê-lo”. Continuo a fazê-lo, agora, não mais de forma alienada, mas consciente. Uma operação que investe na quebra do enunciado em duas partes: por mim eu não consumiria, mas o mundo me obriga; por mim eu não compartilharia o mercado ou o espetáculo, mas não há outro jeito. Se o projeto é fundado na ação direta no real e é eventualmente feliz em seus resultados, quando tal tentativa se torna uma forma de escritura, baseada na denúncia e na ignorância do espectador, o resultado é óbvio: a favela não é um problema de comunicação. Não sabemos pouco sobre a favela, mas talvez sejamos pouco afetados por ela. Assim, o isolamento e a separação se responsabilizam por não deixar nenhum efeito político.

O problema da política não é a legitimação desta ou daquela identidade como lugar de fala, mas a possibilidade dos

sujeitos e grupos de fazerem escorregar seus lugares sensíveis, podendo enunciar, nas brechas em que eles deixam de ser iguais a eles mesmos, seja um “eles mesmos” que lhes é imposto pelos preconceitos, seja um “nós mesmos” que os legitima. O morador da favela existe quando uma determinada relação indica que ele o é; com a agressão policial, com a falta de serviços, por exemplo, mas é na relação que ele é “favela”, e não em seu lugar simbólico na pólis. Se à arte política fosse facultada uma garantia entre uma fala legítima e um efeito no real, seria outra história, não necessariamente melhor. Como sabemos, todos os poderes sabem muito bem responder à injustiça como discurso: estamos trabalhando, há cotas, mais vagas na universidade, a situação do pobre melhorou. A política, entretanto, está em outro lugar. Encontra-se nesse escorregar, nessa passagem do que alguém diz que sou ou que devo ser para outra situação, para outro espaço ainda não mapeado. Quando há a irrupção de formas de estar e ser no mundo que produzam deslocamentos sensíveis transindividuais.

Para a tentativa do projeto *5 x Favela - agora por nós mesmos* de agir diretamente sobre o real, o mercado como ordenador simbólico tem papel preponderante. O discurso extrafílmico ressalta o fato de que esses jovens realizadores terem chegado ao lugar em que chegaram, distante da favela – Cannes, Cuba, festivais, Jô Soares, publicidade, salas de *shopping* –, já é em si uma conquista política. Em resumo, esse lugar é o mercado. O filme se autoefetiva como agente de uma transformação ao colocar o mercado como fim. Por um lado, trata-se de ir buscar a vitalidade que garante a inserção do filme no mercado lá no descontrole em que o mapeamento estético e subjetivo ainda não está completo. Por outro, é preciso gerir, funcionalizar, dar medida ao sem medida. Nesse sentido, o mercado é decisivo. Tal movimento é exemplar desse *novo espírito do capitalismo* que desloca o valor da materialidade da mercadoria para a imaterialidade da criação subjetiva, simbólica, cultural. Em torno da favela e suas potências, nos colocamos no centro da dimensão biopolítica do capitalismo contemporâneo, pautado pelo par estímulo/gestão. Uma economia dos afetos em que o indivíduo se vê inserido em um *processo de capitalização*. Em *5 x Favela - agora por nós mesmos*, o mercado é fundamental, justamente, para gerir, para recolocar nos eixos essa desordem criativa. Colocar

esses jovens no mercado, e ter isso como fim, é imaginar que o mercado é a única democracia possível e, ao mesmo tempo, uma maneira de organizá-los, fazer aquilo que a escola ou o país não fez. Nostalgicamente disciplinar, o mercado aparece como o limite cínico da democracia. Inserem-se os jovens no mercado, logo na pólis. Salvamos o “nós mesmos” e perdemos a favela.

### ***Avenida Brasília Formosa: a plasticidade desejada e necessária***

Tudo se faz por ressonância dos disparates.  
Gilles Deleuze

Brasília Teimosa, em Recife, é um dos marcos das transformações urbanas dos últimos anos. Em 2001, a grande favela com palafitas à beira-mar, localizada na Boa Viagem, praia contígua à área em que se encontram os apartamentos mais caros da cidade, passou por um profundo processo de reurbanização. Com a transformação da comunidade, claro, as vidas são transformadas, remanejadas. O trabalho, as moradias, as relações privadas e profissionais e as circulações de pessoas e sons se alteram. Um movimento que não é exclusivo à favela reurbanizada, mas que encontra em Brasília Teimosa um momento de intensidade.

Enquanto *5 x Favela - agora por nós mesmos* se organiza a partir de lugares garantidos e da estabilidade das perspectivas, a dimensão política de *Avenida Brasília Formosa* está justamente na impossibilidade dessa estabilidade, ou seja, na própria inconsistência de qualquer ponto de vista privilegiado sobre aquele espaço. Eu, nós ou eles são pronomes que não se aplicam ao filme sem certa violência. O filme precisa se constituir na variação, no que é cambiante na comunidade e no que muda com a presença do filme no encontro das *mises-en-scènes*. Flertando com várias estratégias do campo da ficção, a imagem entra em outro regime, não mais considerada apenas em sua dimensão crítica e sintomática, ou seja, como representação daquilo que produz sofrimento e impede as potências de vida, mas como produção, como acontecimento, como forma de dar a ver e de inventar com o real. Trata-se de modos de vida em disputa, entre a circunscrição identitária e a potencialização de uma comunidade em processo de invenção, ou seja, uma disputa pelo sensível, pelas formas de

vida. A política não se encontra assim em outro lugar, mas em um campo de tensão com o capitalismo contemporâneo.

Vejamos a questão do *lugar* do espectador. Em *Avenida Brasília Formosa* o espectador habita uma escritura que se desdobra constantemente em dois tempos. Um tempo de espera e outro de intervenção do filme em um espaço previamente existente. O tempo de espera traz sequências com baixíssima comunicação em uma narrativa fundamentalmente lacônica. O longo plano em que a câmera permanece ao nível do chão filmando uma criança que brinca com pequenos objetos é um exemplo disso. Em outra sequência, acompanhamos o jantar em família do pescador em um plano geral no qual pouco entendemos do que é trocado nas conversas. São planos longos, tomados por certa banalidade cotidiana, que vão criando um espaço denso, nada genérico; um lugar de pertencimento para os personagens. Ao mesmo tempo, essas cenas parecem resistir à presença do próprio filme, inviabilizando a passagem da presença à informação, da linguagem como potência às palavras de ordem – tão perfeitamente adaptáveis ao descontrole, como vimos em *5 x Favela - agora por nós mesmos*. O filme parece à espera, mais compartilhando um espaço do que se colocando como narrador daquelas vidas. Ao mesmo tempo, o filme faz-se muito presente. Estamos distantes de um cinema direto, observacional, em que a mínima intervenção é a proposta. Pelo contrário. Muitas cenas são atravessadas por um estranhamento ficcional que as descola de qualquer observação neutra. Não se trata apenas de pessoas em seus cotidianos, mas de pessoas que parecem conhecer muito bem o universo no qual estão atuando e ali buscam intensamente o que lhes pertence para transformar e compor os papéis que executam, em evidente permeabilidade entre o que é a vida dos personagens e o que é a vida dos atores, até a indistinção, mas sempre dois. As sequências com a manicure explicitam essa mistura. No salão de beleza ou nas gravações de um *videobook* para o Big Brother há um ir e vir do filme entre a observação e a participação em uma *performance* que se evidencia na decupagem e na atuação dos personagens. Menos que um paradoxo, essa coabitação entre a presença e a ausência de uma instância narrativa exterior àquele universo é próprio à ficcionalização que atravessa as vidas e a escritura fílmica.

A ausência de um realizador, diretamente presente na

imagem ou na narração, não configura uma tentativa de acesso direto ao narrado, mas uma mediação que se faz pela própria *mise-en-scène* em que os personagens são corresponsáveis. Entre a espera e a intervenção se constrói uma escritura no limite das invenções iminentes. Há nessa espera uma adequação da atenção do espectador aos gestos e sons em um espaço que não paramos de descobrir e que vai-se adensando durante o filme. Há um efeito de intimidade, não aquela voyeurista, mas de compartilhamento, mais próxima do que César Guimarães chamou de uma “estética da hospitalidade” acolhedora da “*mise-en-scène* do outro” (GUIMARÃES, 2008).

É nesse ponto que a ficcionalização ganha papel preponderante, não porque ela torna o mundo uma ficção, mas porque ela desestabiliza os pontos de vista verídicos. A ficção, como sabemos, não é o outro da realidade, mas a sua forma mesma de produzir buracos, transformar as cenas, inventar personagens bem reais. Sua força política está em se instalar e inventar o alargamento da fronteira entre o lugar que estamos deixando e aquele a que ainda não chegamos. Situação paradigmática de todos os personagens do filme. Constrangidos ou desejosos de fortes flutuações subjetivas.

A política aqui, antes de investir nas formas duras que criam a cidade – o Estado, as demandas sociais, a especulação imobiliária –, investe em sua dimensão molecular, sem, no entanto, deixar de lado as tensões molares que atravessam a cidade. Uma *pragmática do cotidiano*, poderíamos arriscar, aparece no jantar, na conversa jogada fora, no gesto do pescador com as torres de prédios ao fundo, no longo trajeto de bicicleta, no esforço da manicure em ir para o Big Brother ou no uso dos efeitos especiais na edição da festa infantil. Essa pragmática poderia nos levar a crer que o filme estaria apenas dedicado a explorar uma dimensão estética do cotidiano, da banalidade do dia a dia; entretanto, não é o que acontece. Não se trata da busca de uma *poética na banalidade*, gesto tão caro ao documentário e às artes contemporâneas. Essa escritura no cotidiano permite que façamos a mais difícil das passagens, aquela da experiência cotidiana até os poderes mais organizados e macro-operadores na cidade. Mas, como nos fechamos às alegrias e liberdades que os personagens nos apresentam nas frestas de seus enfrentamentos diários? Em *Avenida Brasília Teimosa* as vidas aparecem

reproduzindo e tensionando, nessa banalidade cotidiana, as macrogestões que vão da presença do Estado à cultura de massa. Assim, o que conhecemos é um cotidiano que não para de variar entre uma alegria e uma dureza, como se em cada personagem se materializassem microenfrentamentos com cada um desses poderes, alguns mais bem-sucedidos, outros menos.

O *videobook* da manicure não está distante do estereótipo relativo aos pobres que enxergam na hiperexposição midiática a possibilidade de uma mudança de vida e, para isso, se submetem a uma exigente plasticidade subjetiva. Nesse sentido, o vídeo feito para o BBB é risível na ingenuidade que o torna um pastiche involuntário das emissões eróticas televisivas. No filme, ele não perde sua dimensão patética, mas tampouco é deixado de lado. Os vídeos estão ali, fazem parte da comunidade, parte do seu *habitus*. Mas são justamente a montagem com a banalidade, a dureza de todos os microenfrentamentos e a temporalidade dos planos, a espera e a intervenção, que fazem dele algo mais que um clichê risível. Aquilo que nos levaria a rir não está do outro lado do espectador ou do filme. A vida como variação não encontra no filme um olhar que funcione separadamente de outros olhares. O que vemos não é apenas a manicure sendo filmada por um morador de uma favela que tem acesso a equipamentos eletrônicos, mas um jovem que, em uma ilha de edição sobre mesa de plástico, pede uma colherada de iogurte para a sobrinha, enquanto edita um vídeo depois de seu trabalho como garçom. A manicure está longe de ser apenas a “gostosa” brega: o filme – que inclui a própria atriz em sua escritura – lhe possibilita um adensamento subjetivo que a desloca do clichê. Entretanto, não se trata de um elogio irrestrito à plasticidade subjetiva, mas de uma atenção ao que se inventa e ao que se sofre com a plasticidade necessária. Como sabemos, as constantes reinvenções subjetivas que tanto interessam ao mercado e à mídia não vêm salvar ninguém.

São essas vidas de Brasília Teimosa que vão constituindo um território no filme. Trata-se antes de encontrar os cortes e recortes que aquela configuração do espaço – as transformações urbanas – produz no âmbito daquelas vidas, sem nenhuma nostalgia das palafitas ou das identidades estáveis. O pescador, por exemplo, que aparece deixando e voltando à favela constantemente, tem sua imagem mais emblemática quando está remendando a rede de pesca com o conjunto habitacional ao fundo, distante

do mar. Uma cena recorrente nos filmes sobre pescadores que aqui perdeu o mar ao fundo e ganhou os tijolos. A *mise-en-scène*, além de convocar uma ficcionalização performativa – o que é próprio de um ambiente pós-disciplinar –, opera aproximando elementos para refletir sobre uma configuração que está se constituindo. O barco e os arranha-céus, a rede do pescador e o conjunto habitacional, o “Teimosa” e o “Formosa”. Uma política da imagem que forja e apresenta um território tentando entender o que se inventa com ele e da qual, certamente, a opressão não está excluída. Assim, o que interessa não são as coisas singulares percebidas diferentemente, em uma espécie de subjetivismo, ou de relativismo dos pontos de vista, mas multiplicidades diretamente relacionais. Difícil tarefa se coloca ao cinema que opta por se instalar nessa desidentificação, no esburacado das classificações. Favela e não-favela, asfalto e não-asfalto passam, assim, a ser parte de um mesmo corpo. Uma *desessencialização* que, longe de resolver o problema da cidade, só vem complexificá-lo.

### **Produção e crítica**

Esse corpo tenso e informe da cidade parece ser o desafio da relação que o filme *Avenida Brasília Formosa* estabelece com o bairro Brasília Teimosa. Se há um gesto crítico no filme de Mascaro, ele se apresenta como eminentemente produtivo. À diferença de *5 x Favela - Agora por nós mesmos*, em que a crítica existe independentemente de sua efetividade, em *Brasília Formosa* ela só existe se se efetivar (certamente toda a dificuldade reside aí). A escritura, nesse sentido, é uma potencialização que só pode se atualizar com o espectador. Momento extremo do gesto político em que é necessário afirmar, aproximar elementos discursivos e não discursivos, criar continuidades ao mesmo tempo que se inventam formas disjuntivas, aproximações heterogêneas. Nessa escritura, o gesto político está ligado a uma crítica que opera por montagem e aproximações frequentemente anacrônicas, ficcionalizantes. Trata-se de uma dimensão produtiva que não indica o que fazer ou como julgar uma situação ou aqueles nela implicados, ou seja, que desautoriza o julgamento.

Nesse sentido, reconhecemos o limite da aposta crítica de Vladimir Safatle, autor de grande importância para a reflexão que temos feito sobre imagem e capitalismo. No final de seu livro *O cinismo e a falência da crítica*, ele sugere que a questão *O que*

fazer? não pode nem deve ser respondida: “a resposta é apenas uma defesa contra o trabalho de desarticulação, que pode ser executado pela pulsação demorada da questão” (SAFATLE, 2008: 204). Ora, talvez haja aí um caminho que não dirá o que fazer, mas que *o fará* em meio à insegurança e à incerteza de uma crítica que opera apartada dos seus fins. A crítica de Safatle tem ainda uma postura terrorista, como os filósofos da “lógica do pior” (ROSSET, 1989), inequívoca quando ele diz da necessidade de nos levar a um desespero conceitual. O problema é que, provavelmente, aqueles que tendem para ao desespero já o alcançaram, levando ao limite as forças negativas e as eventuais *potências do não*. Uma crítica produtiva é um movimento a partir desse desespero – ou anterior a ele. Um movimento em que tal produção crítica é uma dupla operação com as imagens: de disjunção – montagem de heterogêneos temporais, espaciais, de gênero, ficcionalizante – e de continuidade – ligação entre continuidades de forças e poderes –, que não deixam de apontar para uma percepção do presente, mas são inseparáveis das potências de vida, em disputa.

## Referências

- AVANZA, Martina; LAFERTÉ, Gilles. *Dépasser la “construction des identités?” Identification, image sociale, appartenance*. Genèses, 61: 154-167, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BRASIL, André, MIGLIORIN, Cezar. *Biopolítica do amor: generalização de uma prática, limites de um conceito*. Galáxia, v.10, p.84-94, 2010.
- BOLTANSKI, Luc; CHIAPELLO, Ève. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard, 1999.
- BOUTANG, YannMoulier. *Le capitalisme cognitif: la nouvelle grande transformation*. Paris: Éditions Amsterdam, 2007.
- BARRETO, Paula. *5 x Favela - agora por nós mesmos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GUIMARÃES, César. *Vidas ordinárias, afetos comuns: o espaço urbano e seus personagens no documentário*. In: GOMES, Isabel; CORDEIRO, Renato (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LATOUR, Bruno. *Politiques de la nature: comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte, 2004.
- LAZZARATO, Maurizio. *Une lecture parallèle de la démocratie: Foucault et Rancière*. In: *Lebensformen*, 03.2011. Último acesso: 14 de jan. 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *Et tant pis pour les gens fatigués: entretiens*. Paris: Amsterdam, 2009.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

ROSSET, Clement. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

*Data do recebimento:*  
24 de janeiro de 2011

*Data da aceitação:*  
26 de maio de 2011