

5 Agora por nós mesmos

“Eles não querem ser cineastas de gueto. Por isso que eu inventei uma coisa, que eles gostam muito: esse projeto é um assalto ao sistema”.
(Cacá Diegues, 2009)¹

A epígrafe acima foi retirada de uma longa conversa com Cacá Diegues em sua produtora sobre o projeto *5 Vezes Favela, agora por nós mesmos*, dirigido pelo cineasta e sua sócia na produtora Luz Mágica, Renata Magalhães. O longa-metragem atualiza a produção *Cinco Vezes Favela*, de 1961, quando Cacá Diegues e mais quatro diretores assinaram episódios do filme idealizado pelo Centro Popular de Cultura da UNE, que reúne cinco histórias escritas e realizadas por universitários. Pequenos episódios que alternam “os temas de alegria popular, da sensualidade e da corrupção em país desigual, ainda lido com base na luta de classes” (Habert, 2009, p. 53).

A nova versão da obra proposta pelo cineasta em 2009 passou para as mãos de jovens cineastas moradores de favelas a criação do roteiro, a direção e a edição dos episódios. Uma experiência nos moldes do cinema de Jean Rouch de compartilhar a câmera com o sujeito da experiência e, a partir da visão e relato do próprio sujeito, contar a história dele. Entretanto, o projeto de Diegues pode resolver alguns obstáculos observados por Bernardet (2003) ao analisar *Jardim Nova Bahia* (1971). De acordo com o autor, no curta, o cineasta Aloysio Raulino, em busca da voz do “outro”, abre mão da sua condição de cineasta para o “outro” assumir. Este movimento de passar a câmera para as mãos do outro, segundo Bernardet, gera uma tensão entre o sujeito-cineasta e o “outro de classe”. O curta tem duas partes, a primeira filmada por Raulino e a segunda por Deutrudes Carlos da Rocha, um lavador de carros. O cineasta de improviso, Deutrudes, não faz uso da câmera para reivindicar nada, se limita a filmar lugares e pessoas, como estivesse apenas brincando com o equipamento. O material produzido por ele só ganha forma dentro do filme depois de passado pela montagem de Raulino, ou

seja, mesmo segurando a câmera, o “outro” depende do conhecimento do cineasta. “Deutrudes só se afirmaria como sujeito do filme se se tornasse dono dos meios de produção e assumisse o filme como produtor e autor” (Bernardet, 2009, p. 137).

5 Vezes Favela, agora por nós mesmos é fruto de cinco oficinas de roteiro montadas em cinco comunidades do Rio, com o apoio de organizações das próprias comunidades. As parcerias foram feitas com a Central Única de Favelas/CUFA – CDD, na Cidade de Deus, com o Grupo Nós do Morro, no Vidigal, com o Observatório de Favelas, no Complexo da Maré, com o Grupo Cultural AfroReggae, em Parada de Lucas, e com o Cinemaneiro/Cidadela, na Linha Amarela. O projeto recebeu o patrocínio financeiro da Globo Filmes, braço da maior televisão do país no universo cinematográfico.

O projeto de Cacá Diegues é fundamentado em uma alfabetização audiovisual onde, dialogando com produtores e cineastas profissionais, os jovens de favela estão aprendendo a fazer cinema. Vemos que o processo de capacitação elaborado por Cacá e sua equipe assemelha-se ao dos núcleos de audiovisuais já citados nos capítulos anteriores e, principalmente, ao que o educador Paulo Freire chamou de “pedagogia do oprimido” (1967). Paulo Freire defendia o diálogo como base para a realização de uma revolução social. O educador entendia que, para ter liberdade, todo sujeito deveria se descobrir, se conquistar reflexivamente. Freire falava de método para educação, criticava o que chamava de alfabetização bancária e defendia uma alfabetização problematizadora. A primeira, bancária, Freire definia como aquela em que o educador deposita o conhecimento no aluno, que o memoriza. A segunda, em contrapartida, faz o *link* educador-educando na definição do conteúdo a ser apreendido para tornar os alunos cidadãos. Nas palavras do pedagogo, a diferença entre as duas faz-se pelo fato de uma engessar o sujeito e a outra provocar um desenvolvimento consciente: experiência, uso e transformação.

“Assim é que, enquanto a prática bancária, como enfatizamos, implica uma espécie de anestesia, inibindo o poder criador dos educandos, a educação problematizadora, de caráter autenticamente reflexivo, implica um constante ato de desvelamento da realidade. A primeira pretende manter a imersão; a segunda, pelo

¹ Em entrevista concedida à autora no dia 13 de julho de 2009.

contrário, busca a emersão das consciências, de que resulte sua inserção crítica na realidade” (Paulo Freire, 2005, p. 80).

Uma inserção crítica na realidade, que pode lhe permitir fazer suas próprias escolhas de vida, criar caminhos possíveis. Cursos como o que resultou no filme *5 Vezes Favela, agora por nós mesmos* têm inerente este desenvolvimento consciente do jovem cineasta nascido e criado em comunidades de baixo poder aquisitivo. Ele, mais uma vez, transita por um espaço heterotópico, ciente da necessidade de dialogar, trocar informações para promover sua inserção no mercado de trabalho sem rótulos, estereótipos. No caso deste longa-metragem, em um primeiro momento, os alunos escreveram os argumentos e depois desenvolveram coletivamente os roteiros. Em uma segunda etapa escolheram em que área que queriam trabalhar, por exemplo, produção, direção, fotografia, edição e interpretação e passaram a ter aulas todos os dias com profissionais tarimbados como Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Dib Lutfi, Camila Amado, Guto Graça Mello, Lauro Escorel e Marcos Flaksman.

Depois de seis semanas de oficinas, no dia 25 de maio de 2009, 230 jovens de favelas participaram da formatura do curso no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. Da turma, 84 alunos foram contratados pela Produtora Luz Mágica como prestadores de serviço para compor a equipe do projeto, que conta também com 18 profissionais do mercado cinematográfico. As filmagens dos cinco episódios do longa-metragem ocorreram durante todo o mês de julho de 2009 em diversas comunidades e também em outras locações como, por exemplo, universidades. Tivemos a oportunidade de acompanhar um *set* de filmagem na Cidade de Deus e conversar com produtores e diretores dos curtas. A partir da observação e das entrevistas realizadas, foi possível, por conseguinte, constatar a dinâmica da produção: os jovens escreveram os argumentos, roteirizaram suas histórias, mas foram para o *set* de filmagem cercados de um aparato humano e tecnológico de excelência dispostos a produzir um filme para entrar no circuito nacional de cinema. Se a equipe africana de Rouch pode improvisar e Deutruedes teve liberdade para filmar sem roteiros, os jovens diretores dos curtas de *5 vezes favela, agora por nós mesmos* experimentam um terceiro movimento: a liberdade com orientação profissional. “O Cacá [Diegues] falou: ‘Ninguém está brincando aqui, não quero brincar de aula e vocês brincarem de fazer um filme’. Isso aqui é

realidade mesmo”, confidenciou a produtora Renata Athaíde, moradora do Méier e ex-aluna do CAV da CUFA/CDD. Diegues ratifica a aluna:

“Não é cinema de gueto. Eles não querem fazer cinema de gueto. Desde o início, desde as primeiras oficinas, eu dizia a eles, olha ninguém está aqui para correr atrás de elogio porque é pobre. A gente quer elogio pela qualidade do filme. Não um projeto piedoso para passar a mão na cabeça de você e dizer: olha os pobrezinhos como sabem filmar” (Cacá Diegues²).

Ainda na carona do pensamento de Paulo Freire de que “os homens se educam em comunhão” (2005, p.79), podemos pensar como acontece este processo na capacitação audiovisual como forma de desenvolvimento consciente. Em *5 vezes favela – agora por nós mesmos* há em uma ponta do processo o aparato tecnológico e do saber do especialista e na outra o sujeito da experiência, o morador de favela, de posse do conteúdo problematizador. Podemos supor que esta mediação de excelência, tanto de pessoal como técnica, se faz necessária para dar voz ao conteúdo do aprendizado, ou seja, as histórias da favela. Mas podemos supor também que estas histórias são fundamentais para que o investimento de excelência obtenha o resultado esperado por seus patrocinadores, seja por apresentar a favela sob a ótica de seus moradores, ou, até, promover um possível sucesso de bilheteria e público. O que nos interessa, portanto, é que seja qual for a suposição escolhida, educando e educador estão se ajudando, se desenvolvendo, aprendendo juntos.

É pertinente reforçar, mais uma vez, que o projeto de Carlos Diegues promove a autorrepresentação construída a partir das concepções e valores dos próprios sujeitos da experiência, que é também parte do contexto do *outro* narrado no documentário. São valores e desejos como, por exemplo, não roubar, não mentir, ser solidário, dividir, compartilhar, ter casa própria, não desdenhar a comunidade, poder fazer o que os outros fazem, ser igual. Em outras palavras, o relato narrado faz parte do cotidiano de quem elabora a produção fílmica e também daquele que faz parte dela. Desta forma, quem a produz sabe exatamente como falar e do que é importante falar do contexto da comunidade. Na percepção de Habert (2009), o projeto de Cacá Diegues é baseado em uma revolução digital, que permite a autorrepresentação dos moradores de favelas.

² idem

O acesso facilitado às tecnologias digitais favorece aqueles que antes eram representados (objetos da representação) os jovens das favelas, dos movimentos de cultura audiovisual passar a ser porta-vozes de si mesmos – ainda que, bem frisado – sem nenhum envolvimento com um sentido emancipatório coletivo. O pertencimento a esses movimentos motiva a criação de uma auto-representação, procurando com empenho sair da invisibilidade (Habert, in 2009, p.53).

Para roteiristas e diretores dos episódios de *5 Vezes Favela, agora por nós mesmos*, a questão da autorrepresentação permite uma representação com mais autenticidade.

“É o momento que essas pessoas que não constroem essa representação audiovisual começar a construir. Não é por nada não, mas você vê um filme que trata essa questão da favela feito por num sei quem e não se vê representado. Você discorda do roteiro. Pode vender como se fosse até um documentário, mas você aquilo e diz aí... Dependendo do filme, usa uma representação tão feia. Me dá um ódio. Bota a pessoa com a auto-estima baixíssima. [Wavá se referia ao filme *Era uma vez do Breno da Silveira*]. O moleque está sempre cinza, parece que está sempre sujo, o olhar dele está sempre triste e assim [Wavá abaixa o queixo em direção ao peito e faz bico]. Ridículo cara! Isso daí não me representa, com isso aí eu fico puto. E ele chegar e querer vender isso. Me dá um ódio mortal. Chega de ser massacrado cara. Só mostra a gente feia e ignorante. Que porra é essa? Tem um monte de gente bonita e inteligente, cara. Um monte de gente produzindo para caraca e os caras não vê” (Wavá Novais – co-diretor de *Fonte de Renda* – 2009)³.

O tom de revolta presente na fala de Wavá parece ter um único motivo: ele não aceita ser representado como pobre, favelado, excluído. Ele quer mostrar a diversidade existente dentro da favela, rompendo com a dicotomia do certo e errado. “Não tem isso. É tudo muito misturado. A gente discute isso sempre no filme para não deixar isso acontecer, não ser maniqueísta. Não é o monstro playboy e o monstro favelado”, adverte Wavá.⁴ A preocupação na forma em que se é representado e, também, de como irá representar vista como um grande avanço para o cinema nacional estão presentes na fala de outra integrante da equipe.

“A representação mudou de figura. Não são mais eles que falam o que a gente faz. A gente mesmo tem voz e conta nossas histórias. A gente é capaz de fazer isso. Essa é a grande diferença de 62 e agora. O cinema brasileiro está sofrendo uma transformação de pluralidade de vozes. O cinema da periferia está contribuindo para isso: para a gente ter uma representação do povo brasileiro mais plural. Se a

³ Entrevista concedida para este trabalho em 9 de julho de 2009, no set de filmagem do curta *Deixa Voar*, na Cidade de Deus.

⁴ *ibid*

gente é capaz de fazer isso, por que o Fernando Meireles é quem vai dizer o que eu faço?” (Manaíra Carneiro – co-diretora de *Fonte de Renda* – 2009)⁵.

Wavá e Manaíra, assim como a maioria dos jovens que participaram do projeto, percebem que é a hora de deixar claro que não concordam com a apresentação da favela e de seus moradores feita, até então, pelos cineastas que não moram em comunidades. Os dois e todos os jovens entrevistados para este trabalho sustentam que nas favelas há histórias que passam ao largo do tráfico de drogas e são bem mais representativas. E são essas histórias que eles contam no filme.

5.1. Simplesmente histórias

Em *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, ao contrário da maioria dos filmes rodados em favela, o personagem principal não é a violência, e isso fez com que o projeto virasse notícia na internet e nos principais jornais do país. “Cinco episódios lançam novo olhar das favelas” foi a manchete da reportagem publicada na capa do suplemento *Caderno 2* do jornal *O Estado de S. Paulo*, do dia 18 de setembro de 2009. No subtítulo foi dado o destaque exatamente para o fato de que a violência não é o foco central do projeto. Em outra matéria veiculada na capa do *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, de 27 de julho de 2009, os enredos dos curtas-metragens também são o destaque. O longa-metragem reúne cinco roteiros que mesclam gêneros cinematográficos, do drama à comédia. São histórias sobre relações humanas vividas na comunidade, que apresentam indivíduos, que, cientes das dificuldades que os cercam, descartam as saídas pré-estabelecidas e buscam novos rumos.

“Eles não estão falando sobre isso [violência]. Ela tá (sic) ali, você vê, de vez em quando, o cara que vai numa favela rival pegar uma pipa, ele tem medo, e quando chega lá vê que são todos iguais. É claro que a violência fala e está na vida dessas pessoas como tá (sic) na minha, como tá (sic) na sua e como está na vida de qualquer pessoa que vive no Rio de Janeiro, em São Paulo, enfim” (Tereza Gonzalez, diretora executiva de *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, 2009)⁶.

⁵ ibidem

⁶ Em entrevista concedida a este trabalho na Produtora Luz Mágica, no dia 13 de julho de 2009.

Os diretores dos curtas confirmam a percepção da diretora executiva do projeto. Eles queriam mostrar as várias faces das comunidades onde vivem, que geralmente ficam de fora das páginas dos jornais ou nas reportagens veiculadas em telejornais. Querem uma autorrepresentação da favela que mostre que nela não vivem só bandidos e traficantes.

“...é uma maneira de expressar todas as coisas que eu quero, de tentar colocar a Maré, que é o lugar que eu moro, aliás eu lutei muito para ter no cinco vezes favela a Maré. É o maior complexo de favelas do Rio e não é representada no cinema. Ninguém viu! Ninguém conhece. Quando fala do Complexo da Maré as pessoas sabem por alto. Conhecem as coisas que saem no jornal e na televisão. O que já estamos acostumados: abre o jornal, de dez notícias, 90 por cento são sobre violência. Eu sempre dou esse número: na Maré são 180 mil habitantes. Se dez por cento fossem diretamente ou indiretamente ligados ao tráfico seriam 18 mil. Se tivessem 18 mil traficantes ou bandidos lá dentro, o pessoal tomava o Rio de Janeiro. Não tem, pelo contrário. Quando eu escuto aquela frase: lá não só tem bandido, também tem gente de bem. É ao contrário: lá só tem gente de bem e também tem bandido e traficante. Aí, [o cinema] foi o meio que eu vou conseguir pegar as pessoas pelas mãos e dizer o que eu quero” (Cadu Barcellos – diretor de *Deixa Voar* – 2009)⁷.

Em *Deixa voar*, roteirizado e dirigido por Cadu Barcellos, do Observatório de Favelas, um jovem de 17 anos, Flávio, é morador de uma favela carioca. Ele deixa a pipa de um amigo “voar” e agora tem que ir buscá-la na favela de uma facção rival à de onde ele mora, onde a pipa caiu. Mesmo com medo da aventura, ele vai buscar a pipa, descobrindo que as pessoas da favela rival em nada diferem das de onde ele mora. Cadu tinha essa história na memória e resolveu contá-la porque “essa história podia ser da Palestina, do Iraque, dos Estados Unidos. Uma história do ser humano que repudia o outro, porque não conhece o outro” (Barcellos, 2009)⁸. Vemos na história contada o resgate de uma lembrança do cotidiano de um menino criado em favela que deseja ser solidário, quer compartilhar com o outro, em meio à violência em que os dois vivem, a alegria do brincar. A experiência do comum serve como elemento para a transformação de uma situação imposta à revelia de quem vive em uma área de conflito urbano.

Em *Concerto para violino*, que tem o roteiro assinado por Rodrigo Cardozo, do AfroReggae, e foi dirigido por Luciano Vidigal, ainda crianças, Márcia, Jota e Ademir fazem um juramento de amizade eterna. Agora adultos, com cerca de 20

⁷ Entrevista concedida para este trabalho em 9 de julho de 2009, no set de filmagem do curta *Deixa Voar*, na Cidade de Deus.

anos de idade, Jota foi para o tráfico de drogas e Ademir entrou para a polícia. O enfrentamento entre os dois pode impedir que Márcia, agora violinista, realize seu sonho de uma bolsa de estudos musicais na Europa. Ou seja, o curta apresenta três jovens que, apesar de terem nascido e crescido em uma mesma comunidade, fazem escolhas diferentes. Uma vez que entram em choque o bandido e o policial, quem sofre é a amiga que toca violino e aspira estudar fora do país. O roteiro ratifica a importância da presença na favela de organizações não governamentais como o próprio AfroReggae, do qual o roteirista faz parte, que promove experiências culturais que possibilitam a criação de mundos possíveis com base na arte. E, por conseguinte, promovem o que o coreógrafo Ivaldo Bertazzo (2005), fundador do projeto *Dança Comunidade*, na periferia de São Paulo, chama de “trânsito social”. Em outras palavras, projetos educativos que utilizam música, dança, teatro, informática e etc., possibilitam a circulação dos jovens de favela a centros culturais frequentados por outras populações e no convívio com a diversidade aprendem, se desenvolvem e aspiram profissões que rompem com o futuro pré-determinado pelas condições socioeconômicas da comunidade.

A história de *Fonte de renda*, roteirizada por Wilson Almeida e dirigido por Manaíra Carneiro e Wavá Novais, uma parceria Cidadela/Cinemaneiro, conta o drama do jovem que realiza o sonho de entrar para uma faculdade de Direito, mas não tem orçamento suficiente para os gastos com livros, alimentação e transporte. Ele acaba atraído a vender drogas para amigos da faculdade. A co-diretora do episódio Maíra Carneiro traduziu em cenas situações que, literalmente, aconteceram com ela, uma jovem de 21 anos, moradora da comunidade do Higianópolis, no Complexo de Manguinhos, que faz graduação em Mídias na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói. Manaíra descobriu o cinema aos 15 anos, frequentando uma oficina de audiovisual promovida pelo Cinemaneiro em sua comunidade, em 2002. A experiência do cotidiano dos diretores é repassada para o roteiro do filme com o “efeito de transformação” (Freire, 1971) que ele promoveu na vida desses jovens. A falta de recursos não os impede de estudar, mas com a dificuldade e o esforço do dia a dia floresce o desejo de provar que têm valor, que anseiam por vencer na vida, serem iguais.

⁸ Ibid

“Com certeza, a gente colocou coisas no filme que fazem parte do nosso dia a dia. O Michael, a gente se identifica muito com ele. Nós somos universitários e eu sempre estudei em colégio público, fiz pré-vestibular comunitário, fiz vestibular e passei. Tem uma cena que foi nossa mesmo. Colocar a camisa da escola do segundo grau para ir de Riocard para não pagar passagem, para economizar e ir para faculdade. Tem outra cena que o Riocard dele é bloqueado igual aconteceu comigo. Eu tinha que escolher o dia que eu ia para faculdade. Se eu tinha uma prova na quinta, por exemplo, não ia na quarta, matava aula na quarta, para ir para prova no dia seguinte. Isso é um diferencial. Eu acho que eles [os autores do primeiro 5 x favela] não passavam pelas situações. Acho que tem uma veracidade aí bem importante” (Manáira Carneiro, co-diretora de *Fonte de Renda*, 2009)⁹.

Já o episódio *Arroz com feijão* remete ao desejo da casa própria, mesmo que sacrifique o viver bem. O curta conta uma história que já havia sido gravada em vídeo pelos alunos do CAV da CUFA, tem o roteiro de José Antônio Silva e foi dirigido Rodrigo Felha e Cacau Amaral. Para conseguir construir um quarto para o filho único, os pais de Wesley, de 12 anos, são obrigados a reduzir o cardápio de casa a arroz com feijão. No dia do aniversário do pai, o menino se junta ao amigo Orelha e sai, sem muito sucesso, em busca de dinheiro para comprar um frango de presente para ele.

Os dois diretores do último episódio do filme não atenderam às solicitações de entrevistas para este trabalho, mas a partir das sinopses¹⁰ é possível pensar os valores contidos no curta. *Acende a luz* apresenta a solidariedade da comunidade para solucionar um problema coletivo. O filme, roteirizado e dirigido por Luciana Bezerra, do Grupo Nós do Morro, conta uma história que se passa na véspera de Natal, quando o morro já está sem luz há três dias. Os moradores sequestram um funcionário da companhia elétrica e só o soltam quando a luz volta. O funcionário se integra à comunidade e acaba se tornando o herói dela na noite de Natal.

5.2. Um cinema mais afetivo

A questão da violência como coadjuvante e não como protagonista nos roteiros elaborados por jovens moradores de favelas vai na contramão do que Jaguaribe chamou de *choque do real*. A autora nos apresenta o conceito como

9 Entrevista concedida a este trabalho no *set* de filmagem do episódio *Deixa Voar*, na Cidade de Deus, no dia 6 de julho de 2009.

10 As sinopses dos roteiros estão disponíveis em www.5xfavela.com.br

predominante nas recentes produções culturais brasileiras como filmes que têm “a favela, prisões e a saga de personagens marginalizados pela pobreza, violência e exclusão social é parte desse anseio pela reportagem, pelo retrato do real e pela veracidade do evento” (2007, p. 107). De acordo com o seu pensamento, o *choque do real* visa “suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador” (idem, p. 100). E, para isso, na maioria das vezes recorre-se às ocorrências cotidianas vinculadas diretamente à violência urbana. Bons exemplos são, mais uma vez, os filmes *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e *Ônibus 174, a última parada*.

Vemos nas histórias contadas na nova versão de *Cinco vezes favela*, no entanto, o desejo de mostrar o realismo cotidiano sem sensacionalismo, enfim, sem o *choque do real* nos moldes desenhados por Jaguaribe. A violência está presente como pano de fundo, porque, de certa forma, está presente na vida de todos os cariocas, como ressaltou Tereza Gonzalez. Existe um enfrentamento não planejado de romper com o estigma de que falar de favela significa falar de violência, uma ação afirmativa. “Eu vejo um orgulho da sua própria comunidade. Um interesse de revelar o que a sua comunidade tem de positivo” (Diegues, 2009). A editora de *making of* de *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, Sheyla Santos, confirma a tese do cineasta responsável pelo filme:

“Nesses cinco episódios, a impressão que eu tenho é que vai falar da favela de outra forma, que não seja da forma que ela é estigmatizada. Que não seja como ela é representada o tempo inteiro. Porque tem o seguinte: eu posso falar mal da Rocinha, mas não suporto ouvir falarem mal da Rocinha. Eu vou sempre defender por mais que eu saiba que aquilo ali é uma merda. Eu acho que esses episódios fazem um pouco disso: mostrar que a favela não é o pior lugar do mundo porque a gente está lá. Não sei se vai estar expresso isso, mas a intenção dos diretores é essa. Isso porque a favela é sempre vista de forma negativa” (Sheila Santos – editora *making of 5 vezes favela – agora por nós mesmos* – 2009)¹¹.

Ao dizer que não quer que falem mal da favela onde vive, Sheila está manifestando o amor que sente por sua comunidade. Ela está falando de algo que diz respeito aos sentimentos e emoções do cotidiano dela e não do outro. Sendo assim, parece-nos que, ao passar a câmera para as mãos dos moradores de favela para que eles falem do próprio cotidiano, permite-se a produção de filmes mais

¹¹ Entrevista concedida a este trabalho na produtora Luz Mágica, no dia 16 de julho de 2009.

afetivos, mais espontâneos, que tratam de questões menores, sem exotismo. Em *Cineastas e imagens do povo* (2003), ao estudar a produção dos documentários brasileiros nas décadas de 60 e 70, Bernardet refere-se a um “outro de classe”, no caso os camponeses entrevistados em *Viramundo* (Sarno, 1965), ao pensar como eles eram vistos pelo cineasta e pelos espectadores do filme. Bernardet coloca esta dinâmica na produção cinematográfica como um método que trabalha com o “outro de classe” como “objeto de estudo” (2009, p. 60). O autor observa que esse método é quebrado por Arnaldo Jabor em *Opinião Pública* (1967). Segundo Bernardet, isso se dá porque o cineasta se “olha no espelho” ao abrir o microfone para os jovens da classe-média do Rio de Janeiro e constata a alienação política deste grupo, do qual ele faz parte. No caso do cinema feito por jovens de favelas sobre as favelas, no entanto, transparece uma multiplicidade de vozes, histórias e relações heterotópicas. Promove, portanto, mais uma quebra no modo de fazer uma produção audiovisual sobre a favela e seus moradores. Ou melhor, a favela deixa de ser objeto de estudo e experimenta-se um novo modo de fazer com uma coisa que já é lhe dada pronta: a tecnologia cinematográfica.

Paula Sibília, em *O show do eu* (2008), de certa forma atualiza a discussão quanto aos modos de fazer uma produção audiovisual quando pensa no momento em que vivemos da tecnologia digital possibilitando uma maior exposição do indivíduo. Como já adiantamos no capítulo três, a autora não investiga documentários, mas sim blogs e sites de relacionamento existentes no mundo virtual e a exaltação do banal, do privado. Experiências que abrem brechas para experimentação do possível e também para a criação do possível. Segundo ela, “de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral de visibilidade, se ninguém vê é bem provável que essa coisa não exista” (2008, p. 111-112). Sibília está apoiada em uma das 221 teses sobre o conceito de “espetáculo” criadas por Debord em 1967 com o intuito de, segundo o próprio autor, anos mais tarde, em 1992, “movimentar” a sociedade do espetáculo, chamando-lhe a atenção quanto às diversas formas de influência do poder econômico (1997, p. 12). Para este trabalho continua sendo interessante, entretanto, pensar nos novos espaços para exposição de um cotidiano que, se não vivia no anonimato, era apresentado sempre pelo “outro” e não pelo “sujeito da experiência”. Elas permitem que os cineastas nascidos em favelas, ao falar delas, mesmo tendo como principal bagagem estética os programas de televisão, ou

fazendo uso de métodos estéticos do cinema convencional, como é o caso de *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, se autorrepresentem.

Diante deste novo contexto, uma sociedade globalizada e altamente tecnológica, o “assalto ao sistema” proposto por Diegues pode significar um passo importante para o que nos chamou a atenção o então coordenador do Núcleo de Audiovisual da CUFA / CDD, Anderson Quak, durante um debate com alunos da disciplina de Comunicação Audiovisual do curso de Comunicação da PUC-Rio, no auditório do RDC da Universidade, no dia 27 de outubro de 2006: “É preciso que as ações tenham continuidade, para irem além de práticas e discursos assistencialistas”. Quak falava de uma integração efetiva entre a universidade e as favelas, favorecendo as experiências culturais. Apesar de políticas públicas ainda não terem sido elaboradas neste sentido, a superposição das favelas e do asfalto está fazendo proliferarem interações heterotópicas e cada vez mais traduzindo iniciativas como os cursos de capacitação em audiovisual em oportunidades reais de trabalho. A maioria dos jovens contratados no projeto de Diegues é oriunda de um núcleo de audiovisual instalado em uma favela, que, por sua vez, conta com aulas no formato de palestras ministradas por profissionais do mercado cinematográfico e também da academia. Fato que ajudou, e muito, no desempenho deles durante as filmagens.

“O que mais me surpreendeu é a porcentagem de aproveitamento. É grande! Eu acho que muita gente vai continuar na profissão. Pelo menos 50% dessa turma são pessoas que eu posso indicar para fazer qualquer projeto do mercado. É claro que como assistentes iniciantes. É óbvio que não para ser assistente de produção ou fazer produção executiva, mas são pessoas que vão estar preparadas para fazer um filme qualquer” (Tereza Gonzalez, diretora executiva de *5 vezes favela – agora por nós mesmos*, 2009)¹².

Apesar do otimismo da produtora executiva, é impossível afirmar que o mercado cinematográfico irá absorver a mão de obra capacitada pelo projeto. De uma forma geral, os alunos formados estão confiantes, mas alguns ainda temem serem rotulados como realizadores de filmes de periferia. Afinal, como confirmou Novaes em *Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias*, artigo publicado no livro *Culturas jovens: novos mapas do afeto* (Almeida e Eugenio, 2006, p.

¹² Entrevista concedida a este trabalho na produtora Luz Mágica, no dia 13 de julho de 2009.

106), o local de moradia ainda é um critério de diferenciação, “abona ou desabona, amplia ou restringe acessos” aos jovens que vivem em favelas. A autora credita a questão do local de moradia como mais uma forma de preconceito ao fato da favela, de um modo geral, estar subjugada à violência e à corrupção, tanto dos traficantes como da polícia. No caso do mercado cinematográfico, será preciso aguardar para saber se a “discriminação por endereço”, como denominou a pesquisadora, contribui ou não para absorção deste novo profissional por este segmento.

5.3.

Profissão: cineasta

Sem deixar de lado esta informação preciosa identificada por Novaes (2006), pensemos, portanto, que, se por um lado, o projeto de Diegues permitirá a inserção desses jovens de favela no mercado de trabalho, por outro, abrirá também uma nova discussão em torno da possibilidade do novo profissional ficar rotulado como cineasta de periferia. Uma classificação que tem origem no gênero “cinema de periferia”, que, como lembram Lyra e Santana no artigo *Singularidades dos gêneros cinematográficos em filmes brasileiros* (2008), é um termo usado para fazer referência aos filmes produzidos por “indivíduos ou grupos sociais distintos, em bairros, centros comunitários, ONGS e outros”, com o objetivo de “materializar” o cotidiano de “segmentos socialmente excluídos e indivíduos submetidos à violência” e desta forma gerar “protesto ou autoafirmação”. O próprio Diegues já usou a nomenclatura cinema de periferia, mas, segundo ele, para fazer uma delimitação geográfica.

“Geográfico, socialmente falando, no sentido de que era aquilo que estava à margem, que não dentro da produção. Até que um dia eu estava fazendo um debate e um dos diretores de *5 x favela*, que é o Luciano Vidigal, ele me chamou a atenção. Ele disse: eu não gosto dessa expressão, porque essa expressão identifica a gente. Eu não preciso ser necessariamente um cineasta de periferia. Eu posso fazer amanhã uma história de amor no nordeste, eu quero ser um cineasta brasileiro. E eu achei que ele tinha toda razão. Tanto que eu parei de usar essa expressão. Eu não uso mais” (Cacá Diegues, 2009)¹³.

¹³ Em entrevista concedida à autora no dia 13 de julho de 2009.

Quando a questão foi colocada para os jovens entrevistados para este trabalho, a resposta foi a mesma que Diegues recebeu de Luciano Vidigal. Eles não querem ficar restritos ao universo das favelas, querem fazer cinema, mas não necessariamente sobre favela. Os jovens afirmam que não querem negar suas raízes, mas que também querem produzir além das fronteiras da favela onde vivem. A questão da identidade heterotópica pode de certa forma, esclarecer por que os jovens cineastas, nascidos e criados em favelas do Rio de Janeiro, circulam por espaços múltiplos e deles querem falar. Eles são sujeitos múltiplos, característica que lhes permitem falar de outros espaços, que não apenas a favela. O co-diretor de *Arroz com Feijão* (2009) Rodrigo Felha admite que ser de favela cria um diferencial, dá a ele um olhar privilegiado para fazer um produto de favela, mas também não pode virar uma clausura: “Sou um cineasta, não sou um cineasta de periferia. Eu sou um cineasta e sou de periferia”. Manaíra Carneiro, co-diretora de *Fonte de Renda* (2009), praticamente repete as palavras de Felha: “Eu quero ser cineasta, a periferia é só lugar que eu moro”. Já figurinista de *Deixa Voar* (2009), Dandara Rodrigues, não está preocupada com o título que lhe darão, mas se realmente conseguirá emprego depois do projeto:

“Me preocupa é saber se a gente vai sair daqui e conseguir fazer alguma outra coisa, vai ser realmente aceito no mercado e não ficar fazendo só produções que tem a ver com favela. A gente tem desejos, tem vontade de fazer, independente do que seja, se tem a ver com favela ou não. A gente está tendo a oportunidade de conhecer o cinema, gosta de fazer cinema, não interessa o assunto que ele aborde” (Dandara Rodrigues – figurinista de *Deixa Voar* (2009)¹⁴).

As dúvidas de Dandara não puderam ser respondidas durante o processo de elaboração deste trabalho. Será preciso aguardar o lançamento do filme, para só depois investigar o destino de cada um desses jovens que participaram do projeto de Cacá Diegues. Entretanto, acreditamos que os depoimentos recolhidos e a observação feita sobre a produção de *5 Vezes Favela, agora por nós mesmos*, e, também, sobre todos os outros curtas que compõem o corpus desta pesquisa, permitiram organizar um pensamento com relação à autorrepresentação dos moradores de favela na produção audiovisual feita por eles mesmos, identificando

¹⁴ *ibid.*

a voz do sujeito da experiência, a voz da favela, contextualizando as apropriações técnicas feitas por seus realizadores. Para que desta forma pudéssemos pensar a construção do conceito de identidade heterotópica, avaliar a importância da experiência cultural para os moradores de favelas como caminho para o desenvolvimento consciente que o leve a construir mundos possíveis e ingressar no mercado de trabalho e fazer com que favela e universidade dialoguem como pares.