

NEGOCIAÇÃO DAS VOZES NARRATIVAS EM 5X FAVELA - AGORA POR NÓS MESMOS

Negotiation of the narrative voices in 5x favela - Now by Ourselves

Eduardo Miranda (PUC-Rio)

Vera Follain (PUC-Rio)

RESUMO: A crítica literária argentina Beatriz Sarlo fez a seguinte constatação, ao retratar, em seu livro *Tempo passado*, uma sensível mudança na narrativa dos anos 70, a partir da análise de romances que retrataram a ditadura militar daquele país: “As estruturas cederam lugar aos indivíduos”. Com esse diagnóstico, Sarlo mostrou a maneira como a memória solapou a História para que os relatos de tortura chegassem aos seus interlocutores sem o filtro autoritário do Estado. No campo da narrativa cinematográfica no Brasil, essa mudança das estruturas para os indivíduos foi empreendida não sem traumas. Até meados da década de 1960, as esquerdas acreditaram no papel pedagógico do intelectual, traduzida na narração em terceira pessoa, na “voz do saber”. No campo da ficção, entre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha transitou de uma perspectiva teleológica da História à desilusão do intelectual com as grandes narrativas. O presente trabalho analisa a mudança do foco narrativo a partir do cotejamento de duas produções, uma filiada ao Cinema Novo - *Cinco vezes favela* (1961) - e outra em um nicho da produção contemporânea que busca privilegiar as vozes periféricas - *5X favela - agora por nós mesmos* (2010). No intervalo entre um filme e outro é possível entrever as distinções do olhar sobre o espaço urbano da favela a partir da perspectiva “de dentro”, testemunhal, bem como a ascensão dessa alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Narrativa; Alteridade; Intelectual.

ABSTRACT: Beatriz Sarlo, the argentinian literary critic, made the following statement as she portrayed in her book, *Tempo passado*, a sensitive change in the narrative of the 1970's from the analysis of novels that pictured the dictatorship of Argentina: “The structures gave way to individuals”. With this diagnosis, Sarlo showed the way in which memories affected history so that stories of torture reached their interlocutors without the authoritarian filter of the State. On the field of cinematographic narrative in Brazil, this change of structures for the individuals was not undertaken without traumas. Until the second half of the 1960's, those from the left wing believed in the pedagogic role of the intellectual, portrayed in the third person narrative, the “voice of God”. On the field of fiction movies, *Black God, white Devil* (1964) and *Entranced Earth* (1967), Glauber Rocha went from a teleological perspective of History through the intellectual disappointment with the grand narratives. This work investigates the change of narrative focus by comparing two productions, one is part of the Brazilian movement “Cinema Novo” - *Cinco vezes favela* (1961) - and the other belongs to a group of contemporary productions that gives underdogs a chance to speak - *5X favela - now by ourselves* (2010). In the gap between these two movies it is possible to observe the testimonial distinctiveness in the view of the urban space seen from “within” and the rise of the feeling of otherness.

KEYWORDS: Brazilian cinema; Narrative; Otherness; Intellectual.

O próximo é promessa, não é uma ameaça. Temos que recuperar a visão do próximo, a partir dos valores escondidos nos corações das pessoas incultas. Culto é aquele capaz de ver o outro. Sozinhos, nada faremos.

Eduardo Galeano

E haveria sempre alguém que pudesse narrar isso por ele, até que as condições socioeconômico-culturais da classe operária se transformassem no país e ela pudesse falar com a própria voz.

Sérgio Sant'Anna, *Um discurso sobre o método*

A identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas.

Beatriz Sarlo

Um número considerável de filmes do cinema brasileiro contemporâneo demonstra o quanto o legado do Cinema Novo ainda permanece quando se trata de abordar um outro de classe diferente da origem do cineasta intelectual de classe média. De Suzana Amaral, que adaptou para as telas *A Hora da Estrela* (1985), obra homônima de Clarice Lispector, a Walter Salles, com *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001), a questão da destituição do intelectual de seu pedestal é algo que permanece latente, não manifesto nas narrativas. As versões de *A Hora da Estrela* e de *Abril Despedaçado*, aliás, são exemplos cabais que deixam entrever o mal-estar que perdura entre diretores cujo ofício é a abordagem de um Brasil profundo nas telas. Tanto na adaptação de Lispector quanto na do romance também homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré, ficam de fora da narrativa a metalinguagem contundente dos romances de origem. As obras literárias não se furtam da autocrítica do intelectual e questionam o lugar de fala do narrador. Lispector narra com dois passos para frente e um para trás, ao instalar no centro da intriga um escritor do eixo Rio-São Paulo, branco e de classe média, Rodrigo SM, que leva sua história à beira do abismo, com sucessivas dúvidas sobre sua legitimidade para falar de uma nordestina, pobre, sem nenhum grau de instrução e que chega a São Paulo em busca de emprego. Kadaré, por sua vez, coloca em tensão a lua de mel do escritor Bessian em um antigo povoado movido por sucessivas vinganças familiares. “Os livros do senhor, a arte do senhor, cheiram a crime. Em vez de fazer alguma coisa por estes montanhesez desgraçados, o senhor assiste à morte deles, busca nessa morte temas ardentes, encontra nela a beleza para alimentar sua arte”, acusa um interlocutor, dentro da trama. Suzana Amaral e Walter Salles, porém, eliminam dos filmes o mal-estar do poder de narrar do intelectual e concentram-se em contar a história dos personagens que simbolizam a alteridade.

Contudo, a autocrítica por vezes ausente da ficção contemporânea, exemplificada nas produções supracitadas, não tardou a aparecer. Os cineastas do Cinema Novo – primeiros no contexto cultural brasileiro a se denominarem tradutores de demandas sociais, influenciados pelo momento utópico e de esperança do governo do presidente João Goulart (Jango) e pelo CPC (Centro de Cultura Popular) da UNE – foram os mesmos a colocar em descrédito o narrador intelectual (grande narrador ou narrador em terceira pessoa); afinal eles mesmos, diretores intelectuais. A transição empreendida por Glauber Rocha entre *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), sintomaticamente pré e pós-ditadura militar, antes e depois do Maio de 1968, solapa entre os intelectuais sessentistas as ilusões da História e das grandes narrativas de salvação da humanidade, sobretudo a do Iluminismo. Se no desfecho de *Deus e o diabo* assistimos a Antônio das Mortes servindo de guia intelectual do casal Manoel e Rosa, quando estes rompem uma trajetória em círculos, para saírem pela tangente ao encontro do mar, em clara demonstração utópica sobre a teleologia da História, que não caminha em círculos, mas sempre na perspectiva progressista e hegeliana de um futuro melhor, *Terra em transe* denota a desilusão de um intelectual contraditório e às voltas com a corrupção de forças estruturais. No mesmo tom de distanciamento intelectual-povo que pautou os filmes pós-64, vieram, além de *Terra em transe*, *O desafio*, *Fome de amor*, *O bravo guerreiro* e *Os inconfidentes*. No caso deste último, o diretor Joaquim Pedro de Andrade chamava a atenção para a separação entre Tiradentes e os demais conjurados,

sendo o primeiro o representante de uma postura que diante do mundo se afirma pelo “sentido prático”, pelo “querer fazer”, enquanto os outros são os representantes de um posicionamento “especulativo” em que a “discussão” assume o papel central. [...] o “sentido prático/querer fazer” visa diretamente à revolução, ao passo que a “especulação/discussão” parece querer indicar que a revolução teria saído do horizonte. [...] Intelectuais são os que *especulam/discutem*. Os não-intelectuais são aqueles que *querem fazer/têm sentido prático* (RAMOS, 2002, p. 69).

A crítica de Joaquim Pedro pareceu inscrever ao lado de Tiradentes os diretores do Cinema Novo, que lutaram por uma causa, ainda que o personagem, “combativo militante”, trouxesse consigo a mancha da derrota, “sem sucesso em sua empreitada junto às camadas sociais oprimidas” e lutasse “em nome de interesses coletivos/populares”, sendo, ao mesmo tempo, “profundamente marcado pelos valores das classes dominantes” (Ibidem: 265). O mesmo Joaquim Pedro ironizou a busca de um Brasil profundo em seu *Macunaíma* (1967). José Mário Ortiz Ramos chama a atenção para a divergência que Heloísa Buarque de Hollanda destaca entre o *Macunaíma* de Mário de

Andrade e o de Joaquim Pedro, ao apontar um escritor preocupado com a inexistência de um “caráter nacional” e um cineasta que justamente ironiza esse “caráter”. O *Macunaíma* de Joaquim Pedro assumia mais o questionamento, amplificando os problemas que atormentavam o Cinema Novo, tais como “o nacionalismo que exigia redefinições; as pretensões conscientizadoras, já criticadas como paternalistas, e que clamavam por relativização; e principalmente o nó górdio da relação com o público” (RAMOS, 1983, p. 80).

A suspeita sobre o intelectual e sua legitimidade para falar pelo outro atingiu, nos anos 1970, o cinema brasileiro. Levado a reboque num movimento bem mais abrangente, cujo deslocamento operou no sentido de dar voz ao outro, muitos cineastas empreenderam a tarefa de tentar ouvir o que o outro tinha a dizer, já que a sua própria fala não chegou a este outro e tampouco levou à revolução. Assim, Glauber Rocha, em uma entrevista de 1980, declarou-se perseguido pela elite, que se apropria de toda a arte revolucionária (“quem ouve Villa-Lobos é a elite, a burguesia brasileira culta. Quem tem quadro de Portinari, quem lê João Cabral, Guimarães Rosa não é o povo”), sem criar meios para que a arte revolucionária, “sequestrada pela classe dominante e censurada”^[1], chegue ao povo. Ciente da domesticação pela qual passara a arte revolucionária e diante de sua derrota como intelectual utópico, na mesma entrevista, Glauber, baluarte do pensamento da esquerda iluminista dentro do Cinema Novo, afirmou estar “metido”, desde suas origens

numa batalha que é a dessacralização do artista e do intelectual. Inclusive, eu não estou de acordo com a representação que se fazem os intelectuais, os artistas no centro da sociedade. Não estou de acordo com nada disso. Acho que o artista tende a se prostituir, no Brasil, rapidamente, e os outros intelectuais já se acomodaram (ROCHA, 2000).

Diferente da opinião extremada de Glauber, proferida num momento de grande impasse, para quem o artista e o intelectual eram sagrados e precisavam sair desse pedestal, o projeto, cujo centro e o objetivo eram não o cineasta intelectual – sendo este apenas o agente deflagrador – mas a libertação da nação, foi sendo minado diante do contexto de relativizações que puseram em xeque a Verdade e a Justiça, até então universais. Não sem gerar problemas ideológicos, o **discurso sobre** entrava em desuso para dar lugar ao **discurso de**. Ismail Xavier alude a uma postura geral de “levantar poeira dos arquivos, abrir os olhos do observador; uma vontade maior de empirismo, de ver e ouvir os segmentos da população, as testemunhas dos processos, os agentes

históricos, os porta-vozes de comunidades” (XAVIER, 2001, p. 89). Ainda segundo o autor, em termos gerais, o que separou as décadas foi a mudança na abordagem da matéria real:

[...] a década de 60, no seu conjunto, corresponderia ao momento do que se poderia chamar ‘crítica dialética’ da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas; a década de 70 corresponderia a um gradativo deslocamento pelo esforço de ‘compreensão antropológica’, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores – em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia – e renuncia à ideia da religiosidade popular como alienação. Abre-se espaço para uma política de adesão que privilegia, nas representações dadas, uma positividade quase absoluta, que as torna intocáveis porque testemunho da resistência cultural frente à dominação e afirmação essencial da identidade (XAVIER, 2007, p. 25).

Além da mudança que privilegiou o enfoque concentrado no cotidiano e no homem comum, não mais para olhá-lo com a lente iluminista-marxista, mas para ouvir a sua voz, sem emitir juízo crítico, a nova abordagem precisou de outras ferramentas para lidar com o avanço da indústria cultural ou para se ver derrotada por e diante dela. Nessa onda, muitos intelectuais migraram para a televisão, na vã esperança de que lá poderiam fazer a revolução. Com isso, a eterna busca do popular-nacional foi encerrada simbolicamente no nostálgico adeus, dado no último ano da década de 70, com *Bye bye Brasil*, de Carlos Diegues. No filme, a caravana Rolidei entrava Brasil adentro para divertir o povo brasileiro com os espetáculos circenses e de lá voltava, decepcionada e desafiada, por conta de uma nova máquina de fazer imagens.

No âmbito macro, a História, afinal, teve sua teleologia questionada e cedeu grande espaço à antropologia. Crítico ácido do cinema-documentário da época, Jean-Claude Bernardet denunciou o “modelo sociológico” e a empolada “voz do saber” de um locutor de estúdio que traduzia as ideias do cineasta de classe média que não foi às ruas para ouvir as demandas e preferiu realizar um filme de teses sociológicas. Bernardet também investiu contra a ficção em uma abordagem marxista, ao decretar que “a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção” (BERNARDET, 2003, p. 217). Décadas mais tarde, o crítico e professor da Unicamp Fernão Pessoa Ramos endossou o diagnóstico precoce de Bernardet:

Em uma sociedade cindida, como a brasileira, o outro de classe, chamado povo, pode ser definido, na raiz, como aquele que não filma. Pode ser definido como a camada social que não possui acesso a

recursos ou esquemas de financiamento público para filmar. Apesar de muito retratado, o outro povo não filma no novo cinema brasileiro, nem filmará depois (RAMOS, 2008, p. 373).

Em suma, o embate filosófico entre Jean-Paul Sartre e Michel Foucault na metade do século XX nos coloca mais próximos da aporia decorrente do debate sobre papel do intelectual, da questão outrora revolucionária do “que fazer?” de Lênin. A saber, a noção que Pierre Bourdieu concebe do “intelectual total” (BOURDIEU, 1996, p. 238) encarnado em Sartre, como o sujeito que se coloca em quaisquer assuntos, independentemente do seu campo de atuação profissional, em nome de valores universais que não são afetados por suas particularidades profissionais, amorosas ou partidárias encontrou resistência em Foucault, teórico ligado antes à corrente estruturalista francesa, mas que, num segundo momento, no viés filosófico da desconstrução, constituiu um pensamento voltado para a análise das estruturas de poder nas instituições e nos discursos. De uma fase à outra, Foucault se propôs, por exemplo, a dar voz ao outro, no Grupo de Informação Prisões (GIP), depois de ter escrito livros que abordavam a loucura e o cárcere (*História da loucura e Vigiar e punir*). Em *Microfísica do poder*, Gilles Deleuze destaca essa transição: “Depois você sentiu a necessidade de que pessoas reclusas, pessoas que estão nas prisões, começassem a falar por si próprias, fazendo assim um revezamento” (FOUCAULT, 1979, p. 70).

A postura de Foucault, claramente oposta a de Sartre, opera um deslocamento do lugar de representante para o de questionador dessa representação, “o papel do intelectual (...) é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento” (Ibidem, p. 71). Não caberia mais ao intelectual “a indignidade de falar pelos outros”, representar uma consciência coletiva, mas colocar-se no seu lugar de teórico, desconstruindo os discursos de poder a fim de fazer o outro, subalterno, falar por si. Nada mais distante das convicções dos cineastas brasileiros dos anos 60 do que considerar o falar pelo outro uma indignidade. Ao contrário, naquele contexto político o sonho das esquerdas era alimentado por um dos braços fortes do movimento, a cultura.

Modulando o debate corrente, Beatriz Sarlo veio, anos depois, refletir sobre o intelectual e o narrador frente ao narrado e ao espaço público:

Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as

ideias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. Sentiram-se portadores de uma promessa: obter os direitos dos que não tinham direito algum. Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maiorias cuja condição social as impedia de ver com clareza e, conseqüentemente, trabalhar no sentido de seus interesses (SARLO, 2004, p. 159).

O avanço da industrialização do trabalho e da urbanização das cidades brasileiras nas últimas décadas modificou a cena cinematográfica, mas não deixou para trás os impasses sobre o poder de narrar. Dos espaços rurais aos urbanizados, permaneceu a querela marxista de Bernardet, antes citado, sobre a transferência dos meios como condição para o deslocamento das vozes. Se o documentário teve seu espaço legitimado em nomes como Eduardo Coutinho, a ficção viu sua autonomia ser quebrada pela crítica e pela realidade. Coutinho relativizou seu papel de cineasta-juiz da voz alheia e cumpriu o papel antropológico de entrevistador nas incursões na favela, na classe média e na cultura urbana, em filmes como *Santa Marta – duas semanas no morro* (1987), *Santo forte* (1999) e *Edifício Master* (2002).

No âmbito da ficção, apenas para citar algumas das maiores bilheteria, a alteridade cobrou seu lugar de fala e a crítica reverberou essa reivindicação. O *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, foi acusado de potencializar a voz do saber do médico-narrador do romance de Dráuzio Varella diante de presidiários. A resposta frontal veio em forma de documentário, com *O prisioneiro da grade de ferro: autorretratos* (2003), no qual o diretor Paulo Sacramento entregou aos detentos câmeras digitais e montou o filme a partir das diversas perspectivas de realidade, em busca do “Carandiru real”. *Cidade de Deus* (2002), de Katia Lund e Fernando Meirelles, foi acusado de centralizar o olhar do narrador e não promover dúvidas nas sucessivas vezes em que um mesmo fato era narrado. O narrador, alter-ego do escritor Paulo Lins, autor do romance homônimo, ainda foi acusado de não possuir um olhar “de dentro” da favela, mas mediado pela câmera fotográfica entregue a ele por jornalistas de classe média. Na esteira do filme, vieram processos judiciais de personagens que afinal eram reais e existiram na verdadeira Cidade de Deus. *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, também não obteve unanimidade. O diretor optou por dar a voz em primeira pessoa a um policial que, pelo poder de narrador que ganhou na trama, legitimou suas próprias ações. “Fascista” foi apenas um dos adjetivos colhidos por Padilha e pelo blockbuster.

Concessão da voz e limites da revisão crítica no olhar sobre a favela

No filme *Ladrões de cinema* (1977), de Fernando Coni Campos, um grupo de favelados, a maioria composta por negros e mulatos, fantasiados de índios, roubam o equipamento de filmagem de uma equipe de cineastas norte-americanos que vieram ao Rio de Janeiro a fim de registrar o carnaval. O grupo volta à favela, o Morro do Pavãozinho, e discute o que fazer com o equipamento. Em princípio, os moradores não acreditam que possam reverberar o próprio discurso para além do morro. A opinião contrária à filmagem é defendida pelo personagem de Grande Otelo: “Por ideal, cansei de fazer samba de morro pra escola e ninguém nunca deu bola. Por ideal, fiz um argumento pra filmar e ninguém quis o meu argumento. Tu tem mais é que afanar aqueles trecos, filme, gravador, câmera, tudo aquilo, vender e me dar parte do dinheiro”. Aqui, Otelo emula o seu temor às desilusões e experiências vividas por Espírito da Luz, também interpretado por ele em *Rio, zona norte* (1957), por conta das apropriações que o asfalto fez de seus sambas no filme de Nelson Pereira dos Santos. Ao se decidirem por fazer o filme com o equipamento dos americanos, os favelados recebem a ajuda de um etnógrafo francês visitante, que atende pelo nome de Jean-Claude Rouch (interpretado pelo crítico Jean-Claude Bernardet) e que lhes consegue negativo, além de oferecer uma rápida iniciação técnica sobre como filmar. O etnógrafo francês que ajuda os favelados saúda o filme como uma produção cinematográfica feita “pelo povo, sobre o povo e para o povo”, acrescentando que ela servirá de material para sua tese. O projeto mobiliza o morro, que confere ao filme “o tipo de criatividade costumeiramente dedicada à preparação para os desfiles das escolas de samba” (STAM, 2008, p. 414). Os cineastas neófitos reencenam a Inconfidência Mineira, tal qual um desfile de escola de samba de temas históricos^[2]. Por ironia, são traídos e delatados à imprensa internacional pelo homem que no filme dentro do filme interpreta o traidor de Tiradentes. Os favelados chegam ao cinema algemados e assistem à pré-estreia algemados.

O filme de Coni Campos dá abertura a pelo menos duas leituras que se chocam e se complementam. A primeira resgata a trajetória de angústia do outro por não poder falar e ainda ter sua palavra capturada, sintetizada nas citações em abismo do termo “ladrão”^[3]. Nesse sentido, o fato de favelados terem caído nas garras do “Mal imperialista” justifica uma recondução dos meios de produção ao cineasta intelectual, em tese o melhor curador das representações feitas do povo. Essa impossibilidade de filmar faz eco à voz da intelectualidade da esquerda dos anos de 1960: a de que o inimigo

está lá fora (e não que ele surgiria da luta de classes em território nacional), de que, “neutralizadas as formas mercantis e industriais da cultura que lhe correspondiam [o imperialismo], e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira”^[4] (SCHWARZ, 2005, p. 114). Outro ponto que nos chama atenção diz respeito à perspectiva lançada por Coni de novas vertentes antropológicas praticadas na década de 70, materializada no filme pela entrada do etnógrafo Jean Rouch, homenagem ao cineasta francês Jean Rouch que se constituiu como uma das figuras de proa do cinema-verdade. Assim, Coni fez mea-culpa de sua geração em relação à ausência da voz do outro no discurso cinematográfico (sem deixar, com isso, de creditar a culpa ao estrangeiro pela captura do material) e projetou, não sem críticas, a figura do antropólogo como o mediador.

O exemplo serve para que possamos introduzir algumas questões que surgem com o processo de produção de *5X favela – agora por nós mesmos*. Mentor e executor do projeto, Cacá Diegues filmara, 50 anos atrás, *Escola de samba*, *Alegria de viver*, um dos episódios de *Cinco vezes favela*. No conjunto da obra, talvez seja de Diegues o curta-metragem que mais pesou a mão na cisão e na dualidade entre a luta política e a alienação, na visão do CPC. No filme, Dalva, uma militante sindical, é, a todo tempo, rechaçada por moradores da favela, que preparam o carnaval da escola de samba dias antes do desfile na avenida. Numa das poucas cenas que dariam a oportunidade de um respiro do filme, quando Dalva é cercada na saída do trabalho pelo marido, Ganazeu, e um grupo de crianças que carregam batuques, ouvimos, em *off*, uma voz que repreende a “distração” da personagem com o “barulho vazio” do carnaval. A voz ordena que Dalva deixe a conversa de lado e distribua os folhetos que conclamam o operariado. Essa voz, mais que a de um personagem que não aparece, é a voz do grande narrador, corporificada por Diegues e pelo CPC, que julga negativamente os atos dos personagens envolvidos com o carnaval e cuida para que Dalva não cometa os mesmos desvios. Já no ano seguinte, em duas cartas a Glauber Rocha, Diegues queixara-se do CPC, muito em decorrência das críticas negativas que seu curta-metragem recebera de todos os lados:

Se, independente da minha vontade, eu me afastei do CPC foi porque mais ou menos isso (com sinal trocado) começava a acontecer. As pessoas deixam de realizar mesmo para cumprir tarefas marginais, se destroem e destroem o próprio sentido de sua função. Mário Faustino dizia certas coisas para mim que nunca esquecerei. Com toda a porralouquice dele (que era a maior centrada num homem só) ele sabia das coisas. Uma vez, falando dessas coisas, ele me disse mais ou menos isso: “num país subdesenvolvido é necessário ser comunista e impossível pertencer ao partido”. É claro que ele se referia ao partido

daquela época, sectário, burro, fechado, esquemático, dogmático etc. Mas vale também para certas coisas de hoje. Com isso eu fico sabendo: 1) Não se pode ser porra-louca sem estar cometendo um crime social; mas também 2) não se pode enquadrar em esquemas definitivos se em nossa sociedade está tudo se transformando com a rapidez de um segundo [...] Eu fiz uma merda de filme que todo mundo viu. Eu fiz um filme que ninguém viu que é razoavelmente razoável (Domingo). Mas fica mesmo é a merda (Escola de Samba). Poucos amigos me disseram isso: É UMA MERDA. É quase nada. Não adianta agora explicar o por que. Um dia estarei muito bêbado ao seu lado e lhe conto “thetruetry”. Mas por enquanto considero chantagem fazê-lo. Meu filme, (que ninguém nos ouça) é um relicário de confusões, de desorganização, de desinteresse. O que eu só compreendi muito tardiamente. É fruto de situações concretas, mas é principalmente fruto de um processo de incertezas que eu sofri naquela época^[5].

O mesmo discurso da carta a Glauber, de que em nossa sociedade “está tudo se transformando com a rapidez de um segundo”, além da vontade de revisão do olhar do filme de 1962, são alguns dos motivos enumerados por Diegues para fazer surgir o novo projeto. O hábito de estar sempre no lugar de fala fez, inclusive, com que o cineasta desse à refilmagem o subtítulo “agora por eles mesmos”, corrigido posteriormente para “agora por nós mesmos” pelos diretores numa conversa com o agora produtor e coordenador geral do projeto. “Me dei conta de que, mais uma vez, eu estava me colocando do lado de fora, e o filme é nosso, foram eles que corrigiram o título”^[6], disse Diegues, durante entrevista ao programa do canal Multishow *Conexões urbanas*, apresentado por José Júnior. O apresentador da atração é também diretor do AfroReggae, uma das organizações não-governamentais onde ocorreram as oficinas de roteiro e de onde saiu uma das cinco equipes para as filmagens de *5X favela*. As chamadas para as cinco oficinas tiveram 680 jovens e adultos inscritos, todos oriundos das favelas. O trabalho de formar as cinco equipes foi centralizado pelas ONGs Cidadela/Cinemaneiro (Linha Amarela), Central Única das Favelas/CUFA (Cidade de Deus), Observatório de Favelas (Complexo da Maré), Nós do Morro (Vidigal) e AfroReggae (Parada de Lucas), escolhidas, ainda segundo Diegues na entrevista para o *Conexões urbanas*, “em função do valor que essas ONGs têm no mercado cultural”. Da triagem, 240 alunos participaram das oficinas. Destas, saíram 90 alunos selecionados para a equipe técnica, 40 alunos selecionados para o elenco e sete diretores para os cinco curtas-metragens que compõem *5X favela – agora por nós mesmos*. Diegues esclareceu também que a escolha dos diretores se deu em função do destaque de cada um deles nas cinco oficinas em diferentes localidades da cidade e do currículo de cada um no ramo do audiovisual^[7]. Entrevistado por José Júnior, Rodrigo Felha, que codirigiu o episódio *Arroz com feijão*, narra uma situação de seleção diferente.

Ele conta que estava trabalhando numa produtora, no bairro de Santa Teresa, no Rio, e recebia insistentemente ligações do mesmo número havia vários dias. Quando resolveu atender, era Cacá Diegues no outro lado da linha. “Então, Felha, é o seguinte: sabe o *Cinco vezes favela*, de 1962? A gente vai fazer um cinco vezes favela, mas agora por vocês mesmos. Eu quero que você faça parte desse projeto e dirija uns episódios. E aí?”, conta Felha, acrescentando que aceitou o convite imediatamente. Felha tem experiências anteriores ao projeto, como a atuação como câmera e editor do documentário *Falcão, meninos do tráfico* (2006), produzido por Celso Athayde, fundador da CUFA, pelo rapper MV Bill e que mostra a participação de jovens no tráfico de drogas dentro das favelas.

Durante as oficinas que precederam as filmagens dos cinco curtas-metragens, os selecionados assistiram a aulas e conferências de 22 professores e 12 palestrantes. A aula inaugural foi dada pelo igualmente “mestre inaugural” Nelson Pereira dos Santos, nas palavras de Cacá Diegues. Nelson é considerado precursor dos princípios que guiariam o Cinema Novo. Além dele, nomes tarimbados do cinema brasileiro, como Lauro Escorel, Walter Lima Jr., Ruy Guerra, Walter Salles, João Moreira Salles, Cesar Charlone, Daniel Filho, Fernando Meirelles, Marcos Flaksman e Dib Lufti orientaram os futuros executores do projeto *5X favela*. Sem esquecer que cinema é também mercado, Diegues convidou Manoel Rangel, presidente da Ancine, para falar sobre a gestão do cinema brasileiro. No processo das filmagens dos curtas, houve preocupação, também, com a preparação de elenco. Esta tarefa foi entregue à Camila Amado, figura igualmente renomada da dramaturgia brasileira. Janaína Diniz Guerra, que já fez assistência de direção para os filmes de seu pai, Ruy Guerra, e para Diegues, também deu sua contribuição aos diretores do filme. A divulgação do filme não foi menos cuidadosa e estratégica. A produção contratou a assessora de imprensa Gilda Mattoso, que está no ramo há mais de 30 anos, tendo trabalhado com boa parte dos artistas da Música Popular Brasileira, dentre os quais se incluem os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil e os compositores Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Outro cuidado no campo dramaturgicamente foi a escolha de Rafael Dragaud como coordenador de roteiros. Dragaud é profissional da TV Globo e redige textos para os programas *Amor & Sexo*, *Fantástico*, *Caldeirão do Huck*, entre outros. Ele também atua no cinema e é roteirista dos filmes *Minha mãe é uma peça*, *Os Penetras*, *Mulheres, sexo, verdades, mentiras*, *5X Pacificação*, *Primo Basílio* e *Nenhum motivo explica a guerra*, além de ter produzido *Falcão: meninos do tráfico*. Um fato curioso quanto ao nome de Dragaud é que os roteiros dos cinco curtas surgiram das oficinas com moradores das cinco favelas, segundo entrevistas dadas por Cacá Diegues, mas na

edição de 2010 do Festival de Paulínia, em São Paulo, foi ele, Dragaud, quem recebeu o prêmio de Melhor Roteiro e ganhou visibilidade em praticamente todos os veículos da chamada grande imprensa, sendo o único roteirista citado nominalmente em diversas matérias jornalísticas dos maiores jornais, sites e revistas.

Diante de tantos nomes conhecidos da produção cultural brasileira nas últimas décadas, cabe a nós questionar qual foi o espaço dado aos cineastas de *5X favela – agora por nós mesmos*. Em outra direção, podemos pensar ainda qual foi o grau de permanência do alto cinema brasileiro, formado por nomes que figuram numa restrita lista de privilegiados sujeitos que filmam. A iniciação dada pelo panteão do audiovisual nacional aos novos diretores remete ao etnógrafo de *Ladrões de cinema* que ensinará aos favelados do Morro Pavãozinho o manejo dos equipamentos de imagem e som. Em sua análise do campo literário dentro do campo do poder, Pierre Bourdieu definiu essa categoria como o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum “possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)”. Nesse lugar de lutas, estão detentores de poderes diferentes que “têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital” (BOURDIEU, 1996, p. 244). Partindo desta premissa, colocaríamos de um lado o capital social e humano que pode ser fornecido pelos moradores das cinco localidades, a fim de que possam legitimar o discurso fílmico a partir do olhar de dentro (dado muito realçado pela crítica especializada à época do lançamento de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins), e, do outro lado, o intelectual de classe média destituído (no caso de Diegues, autodestituído), mas que busca meios para ir ao encontro do outro e propor a parceria na realização da obra. Na entrevista ao *Conexões urbanas*, o diretor Rodrigo Felha é questionado, quase que retoricamente, se já passou pela situação retratada no seu curta-metragem (o filme aborda a história de um menino que tenta arrumar dinheiro para comprar um frango para a família). A resposta: “eu sei o sentimento dessa criança, isso acontece comigo também. A gente às vezes tem que tirar daqui para pagar uma outra conta ali”, relata. Já Diegues, numa entrevista concedida em janeiro de 2015 ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, reiterou, meia década depois do lançamento de *5X favela*, que a classe média continua sendo a detentora dos meios, desde a produção à exibição, e também a única que assiste a filmes feitos sobre o outro e, em tese, para o outro: “No Brasil, o cinema até hoje é de classe média. Hoje em dia quem que entra num cinema pra ver um filme desses? Você tá fazendo um filme pra mudar a imagem do povo sobre si mesmo, mas este mesmo povo não vê o filme”.

A autocrítica, porém, não impede que haja, de fato, uma negociação entre as partes para se estabelecer o grau de concessão à voz. Não se quer (nem caberia) aqui reivindicar nenhum tipo de pureza do discurso dessa alteridade que seja excludente, tanto do mercado quanto de seus interlocutores no projeto, mas discutir procedimentos acerca do filme. André Malraux, no famoso ensaio *Esboço de uma psicologia do cinema*, leva numerosos parágrafos justificando os motivos para que o cinema seja considerado uma arte, numa época em que cineastas e teóricos buscavam legitimação cultural frente às demais artes, mas sua última frase, longe de colocar tudo a perder, mostra o quão complexas são as relações de produção do filme: “De qualquer forma, o cinema é uma indústria”, conclui ele. Ainda assim, como o intuito aqui é problematizar o processo de produção e os resultados apresentados por *5X favela*, não utilizaremos o argumento final de Malraux como muleta. Embora o cinema seja indústria, há propostas estéticas que tentaram passar ao largo do capital financeiro, trabalhando com orçamentos relativamente baixos. Ademais, gostaríamos aqui de cotejar as propostas políticas do filme original e da refilmagem, para refletir sobre o modo como elas são levadas às telas.

À luz de *Cinco vezes favela*, a refilmagem de 2010 é uma produção bem mais ambiciosa, no que diz respeito aos valores investidos, aos atores sociais envolvidos e ao alcance pretendido. O filme, uma coprodução da Luz Mágica, de Cacá Diegues, com a Globo Filmes, teve custo de R\$ 4 milhões (metade do que custou *Cidade de Deus*) e foi patrocinado via Lei do Audiovisual, pela Ambev e pelo então bilionário Eike Batista, que vinha, com a ajuda eufórica da mídia, da Prefeitura do Rio e do Estado do Rio de Janeiro, tentando se firmar como o grande empreendedor social e chegou a usar o nome do filme diversas vezes para se colocar como mecenas de projetos culturais. No caso do filme de 1962, os recursos saíram do governo federal, graças à mediação de Ferreira Gullar, que trabalhava no governo e se tornou entusiasta do CPC. Os cinco cineastas de classe média também tiraram dinheiro do próprio bolso para custear o projeto, que totalizou, em valores corrigidos para a moeda atual, R\$ 200 mil, ou a vigésima parte do orçamento de *5X favela – agora por nós mesmos*. Chama atenção, também, que o novo projeto tenha sido executado em película, e não com câmeras digitais. Em entrevista para o Festival de Cannes, na França, onde o filme foi exibido, Diegues narrou sua experiência de dar aulas em favelas em parcerias com as ONGs na década de 90 e contou que foi testemunha da emergência “de uma nova geração de cineastas que filmavam com celulares e câmeras mini DV. Perante o talento deles, disse-me que tinha chegado a hora de realizar um longa-metragem sério com eles”^[8]. Inferimos a partir da declaração do cineasta que a

concessão estética, neste caso, foi feita pelos cineastas que surgiram das oficinas. Vale lembrar aqui a experiência de Silvio Tendler, que costuma ser acusado por críticos mais afinados ao cinema de viés antropológico de centralizador do discurso fílmico e expositor de teses sociológicas. No filme *Encontro com Milton Santos*, Tendler constrói a lógica de que o avanço da globalização provoca antídotos de resistência contra ela mesma, e dá como exemplo um grupo de jovens de Japeri, na Baixada Fluminense, que faz releituras do folclore local por meio de narrativas audiovisuais utilizando câmeras digitais simples (modelo cybershot) e cabos de vassoura como tripé. Tratando-se de uma grande produção, não seria o caso de *5X favela – agora por nós mesmos*, mas o exemplo de Tendler ajuda a pensar em alternativas estéticas que não sejam a da imagem limpa que vemos nos cinco curtas-metragens.

Mas, diferentemente da proposta política dos documentários de Tendler, abertamente contestatórios do sistema econômico vigente, o projeto *5X favela – agora por nós mesmos* trabalha no limiar entre a criação dos novos atores sociais e a negociação com a política e estética do atual cânone cinematográfico que, de modo geral, tem sido a de não propor rupturas. Basta lembrar que a luta dos intelectuais do cinema dos anos 60 era proto-revolucionária e anticapitalista. O próprio surgimento do CPC da UNE, que gerou *Cinco vezes favela*, é desdobramento das insatisfações de alguns membros do Teatro de Arena diante do perfil do público espectador majoritariamente composto por universitários de classe média nas apresentações. O CPC, talvez levando como dogma a máxima de Frantz Fanon de que “todo espectador é um covarde”, queria atingir as massas e fazer a cabeça do proletariado para que este deixasse a posição de passividade da sala de projeção a fim de fazer a revolução social nas ruas.

Cinco vezes favela tentou falar sobre o oprimido e para ele. A equação de *5X favela – agora por nós mesmos* é outra. Diretores de cinema oriundos de favelas desassistidas pelo poder público querem falar sobre os mesmos excluídos. Mas querem se fazer ouvir não apenas entre os pares, como também pela classe média, maior frequentadora das salas de cinema. Não há cisão de classes, tampouco crise de consciência com os patrocínios de grandes empresários e do capital financeiro internacional. O fato de oficinas culturais serem mantidas por grandes nomes outrora vistos como os opressores do “povo”, como é o caso da Fundação Ford subvencionando projetos de uma das ONGs, não representa um problema e se reflete diretamente na temática dos curtas-metragens da produção. Líderes comunitários não repudiam o capital. Eles lutam pela inclusão. Nesse sentido, as conquistas almeçadas pelos personagens nas tramas não têm a intenção de irradiarem

em nível macro. Nos já citados termos de Ismail Xavier, são manuais de sobrevivência e de ascensão (XAVIER, 2006).

A saber, o primeiro curta da série, *Fonte de renda*, mostra os percalços vividos por Maicon, um jovem que precisa se dividir entre o trabalho e a faculdade de Direito numa universidade federal. Em sua trajetória, ele encontra uma saída provisória para conseguir pagar suas passagens de ônibus, fazer fotocópias dos textos que devem ser lidos, comprar livros caros e ainda ajudar em casa. Seus colegas de classe, todos oriundos da classe média alta, pedem que ele compre drogas na favela. Maicon faz a ponte, mas logo percebe que esse não é o melhor caminho. No final, o jovem é laureado com a perspectiva de melhorar de vida ao receber seu diploma universitário. No segundo curta, *Arroz e feijão*, um menino ouve queixas do pai de que só come arroz e feijão todos os dias e tenta conseguir dinheiro para comprar um frango. Os curtas *Concerto para violino* e *Deixa voar* abordam o cotidiano de violência. No primeiro, um policial recorda sua infância ao lado de um amigo, agora traficante que ele está prestes a capturar. No segundo, um adolescente precisa recuperar a pipa de um amigo que caiu no outro lado da favela dividida por um valão. No outro lado, outra facção domina o território. O enredo é de superação: o menino atravessa e constata que a convivência não é totalmente impossível. O último curta-metragem, *Acende a luz*, considerado o melhor pela maioria dos críticos, mostra moradores sem energia elétrica em suas casas na véspera do Natal. Primeiro, eles usam a força física para reter e evitar a saída do técnico da companhia de luz da comunidade até que ele resolva o problema. Mas a amizade que os moradores criam no curto espaço de tempo com o profissional faz com que ele permaneça ali pela própria vontade para sanar a falta de luz na favela do Vidigal.

Em diversas ocasiões, sobretudo em pré-estreias para apresentar o filme ao público, os diretores citavam *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite* como contraexemplos das histórias que seriam exibidas na tela. Para estes sete cineastas, os filmes de Fernando Meirelles e José Padilha não representavam a favela. Diretor do episódio *Concerto para violino*, Luciano Vidigal disse, durante o Festival de Paulínia, onde o filme ganhou sete prêmios, que *Cidade de Deus* é o filme “do cara de fora da favela” que viu os traficantes da favela e fez um filme sobre isso e que *Tropa* também foi “o cara de fora da favela”^[9] que viu a polícia e fez um filme sobre isso. Outro fato que sintetiza o estigma com as inúmeras representações^[10] da favela como espaço de violência ocorreu durante as oficinas de feitura do episódio *Deixa voar*. Quando os moradores integrantes da oficina elegeram o argumento que tinha como pano de fundo a divisão de uma região por ordem

de facções rivais, metade do grupo desertou. “Foi preciso convencê-los a voltar, e alguns não voltaram. Os moradores das favelas querem que a gente saiba quem eles são, não querem mais saber das lendas urbanas sobre eles”^[11], contou Cacá Diegues.

Confluyente à vontade de que os **outros** saibam quem **eles** são, Diegues escreveu uma longa carta aos sete diretores de *5X favela – agora por nós mesmos*. Nela, o cineasta cita as cinematografias do Terceiro Mundo como resistências ao grande mercado de Hollywood que ocupava todas as salas de cinema e as novas expressões do cinema independente que surgiram no seio das cinematografias centrais, “reagindo ao mercantilismo conservador dominante” e lembra que o auge desse processo coincidiu com “a explosão das novas tecnologias de captação e difusão do audiovisual, que deu a todos acesso à produção, multiplicou as telas e fragmentou de vez os públicos”, acrescentando como causa da fragmentação do público a subdivisão dos gêneros e a pulverização de novos cinemas em diversos países. Na carta, Diegues afirma que os filmes hoje são mais reconhecidos “por seu nicho do que por sua nacionalidade” e que podem ser reconhecidos, ainda, pelas plataformas em que são alocados (salas multiplex, canais de televisão abertos ou fechados, DVD, Blue-Ray, vídeo-on-demand e downloads através do celular ou “qualquer outra coisa que apareça”). Assim, Diegues justifica a tentativa de criar uma linguagem para todos os espectadores, além de estabelecer estratégias diversas para que a voz periférica chegue a todos os públicos e plataformas. Nesse sentido, observamos a marca 5X Favela dando novos frutos e franquias, como o documentário *5X Pacificação*, em que os mesmos diretores buscam uma reflexão sobre a implantação das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) nas comunidades e o livro *5X favela*, que narra histórias de bastidores, traz os diários dos diretores e revela os e-mails trocados entre Cacá e a equipe nos quais demonstra a clara intenção de reforçar que está passando o bastão aos novos narradores.

Cada sociedade ainda tem uma economia formal de cinema que podemos chamar genericamente de sistema. O sistema, hoje, diante desse quadro que ainda se movimenta e se transforma, é uma espécie de estação onde se toma o trem para todas as plataformas. Só através dele você alcança, organizada ou organicamente, todos os meios de difusão disponíveis. Isso não significa que o que é feito fora dele não tenha valor, não deve existir ou simplesmente não seja capaz de emergir. [...] No Brasil, onde o sistema ainda não está consolidado como tal e permite invasões e intervenções para mudá-lo por dentro, vale a pena tentar subvertê-lo. Aqui, como no resto do mundo em geral, o que é feito fora do sistema não tem garantia de exposição. E o que não tem garantia de exposição acaba condenado aos festivais temáticos, aos cineclubes, às exibições domésticas. O que, aliás, não é nenhuma

vergonha, claro!, essas manifestações já projetaram grandes filmes e revelaram excelentes cineastas. Mas aqui ainda podemos tentar fazer um cinema de valor estético, político e moral que, começando pelos multiplex (a vitrine natural de lançamento dos filmes), seja também difundido em todas as outras plataformas, da TV ao celular, do vídeo doméstico à internet. É essa a ambição de nosso projeto, como tenho dito sempre – preparar vocês para aquilo que chamo de um assalto ao sistema. No nosso caso, esse assalto viria de uma camada social e cultural excluída, de uma margem sem voz, que eu tenho certeza de que tem muito a dizer ao resto do País, tem muito o que propor pra fazer evoluir o nosso cinema e o próprio Brasil. [...] É preciso aprender a transformar o aparato em aparelho, pô-lo a nosso serviço e ao serviço de nossa imaginação e de nossas ideias. Essa é a única beleza do progresso, que não é nunca um valor em si mesmo. É nosso dever transformar o progresso em civilização. Dando esse passo à frente, conquistando isso, estaremos mais bem-preparados para o tal assalto ao sistema. Mas isso não quer dizer que se alguém preferir ficar fora desse esforço de conquista esteja errado. [...] de minha parte, repito minha profissão de fé de ontem. Nunca me contentei em ficar de fora, jogando pedras no “castelo do mal”. Quero entrar na fortaleza, desarrumar o arrumado, para poder arrumar tudo de novo, ao alcance de todos, de um jeito que seja mais um humano, fraterno e generoso. Como acho que o cinema brasileiro é o próprio Brasil podem e devem vir a ser (DIEGUES; BARRETO, 2010).

Se a exposição das motivações de Diegues não afasta as questões levantadas inicialmente por nós – como o grau de inserção da alteridade como verdadeira narradora de suas próprias histórias, sua elaboração da forma estética do discurso em negociação com o mercado e a capacidade de “transformar o aparato em aparelho”, além da clara noção de que existe um campo de batalha pela impressão do ponto de vista –, ela ao menos deixa entrever a tentativa do cineasta de alinhar a prática cinematográfica aos seus anseios como intelectual do Cinema Novo e à revisão crítica que faz sobre a representação do outro. Arriscando-nos a descontextualizar e simplificar o complexo roteiro de Gayatri Spivak (2010) de que o subalterno não pode falar, quando se leva em consideração a condição da mulher na Índia, gostaríamos de pensar na possibilidade de “elaborar estratégias de inclusão dessas subjetividades no próprio ato discursivo do intelectual” que o impeça de figurar “no lugar do discurso do Outro marginalizado” (PATROCÍNIO, 2013, p. 236).

Levando-se em consideração a realista carta de Cacá Diegues sobre a nova modalidade de “assalto ao sistema” e a consciência de que ele próprio não inventou a roda, que já havia cinema quando ele chegou às comunidades para dar aula, gostaríamos de reivindicar a manutenção do cineasta-intelectual no papel daquele que continua tentando subverter a máquina, mas agora colocando-a também em favor de outros discursos. Permanece, no entanto, o desafio de superar as categorias estanques nós e

eles, no sentido de fazer com que **eles** consigam sair da dependência do **nós** como legitimadores e difusores da voz.

Notas de rodapé

[1] Entrevista com Glauber Rocha (1980). Confira Rocha (2000).

[2] Em 1949, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano tratou em seu enredo da Inconfidência Mineira com o samba *Exaltação a Tiradentes*.

[3] *Ladrões de cinema* se apropria do título do neorrealista *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, os favelados se apropriam de negativos de cineastas norte-americanos e estes, por sua vez, se apropriam de um material autêntico do carnaval carioca, já que produzido pelo olhar de dentro, dando ao filme o nome de *Ladrões de sonhos*.

[4] Em *Nacional por subtração*, Roberto Schwarz, autor do trecho supracitado, afirma que essa tendência a ver o estrangeiro como o perigo (algo descaracterizou a esquerda brasileira e sua identificação com o marxismo em decorrência da ausência da luta de classes entre proletariado e burgueses no território nacional) ocorre também nos movimentos nacionalistas de direita, com a denúncia do marxismo como alienígena [com a direita] imaginando talvez que o fascismo fosse invenção brasileira.

[5] As cartas pertencem ao acervo pessoal de Diegues e constam da tese de Mariana Barbedo, intitulada *O Realismo crítico de Carlos Diegues no cinema moderno brasileiro*. O artigo está disponível no endereço <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364654947_ARQUIVO_MarianaBarbedo.pdf>.

[6] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D_kBvA8A-uY>.

[7] Entrevista de Cacá Diegues disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10067>>.

[8] Entrevista disponível em: <<http://www.festival-cannes.com/pt/theDailyArticle/57652.html>>.

[9] Disponível em: <<http://www.vermelho.org.br/noticia/133656-11>>.

[10] “É importante ressaltar que paralelamente a este movimento de articulação cultural da periferia através da literatura temos observado a proliferação de obras literárias e filmicas, não produzidas por sujeitos da periferia, que buscam examinar estes espaços marginalizados. A margem, este território quase esquecido e muitos vezes invisível da cidade, surge na contemporaneidade como um precioso território a ser explorado. Seja pelo olhar do próprio marginal, que agora abandona a posição de objeto para figurar como sujeito do próprio discurso, ou por autores não pertencentes à margem que, movidos pelo crescente interesse do mercado editorial, repetem as ideias e os preceitos formados pela Literatura Marginal, é inegável que a periferia urbana ocupa hoje, paradoxalmente, um espaço central na produção discursiva brasileira” (PATROCÍNIO, 2013, p. 19).

[11] Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/geral,cinco-episodios-lancam-novo-olhar-para-as-favelas,436895>>

Referências

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOBBIO, Norberto. **Os Intelectuais e o poder**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Intelectual engajado: uma figura em extinção? In: NOVAES, Adauto (org). **O Silêncio dos intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

CAETANO, Daniel (org). **Cinema Brasileiro: 1995 - 2005: ensaios sobre uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea**. Rio de Janeiro: Imago, UERJ, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. **Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: cinema e história no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. Patrulhas Ideológicas (1980). In: GASPARI, E., HOLLANDA, H.B., VENTURA, Z. **70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Entrevista.

SANT'ANNA, Sérgio. Um discurso sobre o método. In: MORICONI, Ítalo. **Os Cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

_____. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SILVA, Eduardo Miranda. **O campo minado da representação do outro no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado. PUC-Rio, Departamento de Letras, 2015.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. **Novos Estudos**, 75. Julho 2006.

Recebido em 21/07/2017

Aceito em 27/09/2017.