



A FAVELA CHEGOU: OS NOVOS OLHARES SOBRE FAVELAS E PERIFERIAS
NO CINEMA

Gisele Caroline dos Santos Monteiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues De Oliveira

Rio de Janeiro
Janeiro de 2021

A FAVELA CHEGOU: OS NOVOS OLHARES SOBRE FAVELAS E PERIFERIAS
NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Gisele Caroline dos Santos Monteiro

Banca Examinadora:

Professor Dr. Samuel Silva Rodrigues De Oliveira (CEFET/RJ)

Professora Dra. Maria de Fátima Lima Santos (CEFET-RJ)

Professora Dra. Ana Paula Alves Ribeiro (UERJ)

SUPLENTES

Professor Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ)

Professor Dr. Rodrigo Almeida Ferreira (UFF)

Rio de Janeiro
Janeiro de 2021

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

M775 Monteiro, Gisele Caroline dos Santos

A favela chegou: os novos olhares sobre favelas e periferias no cinema / Gisele Caroline dos Santos Monteiro — 2021.
75f. + apêndice : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2021.

Bibliografia : f. 72-75

Orientador: Samuel Silva Rodrigues De Oliveira

1. Negros no cinema - Brasil. 2. Cinema brasileiro. 3. Racismo.
4. Favela – Rio de Janeiro (RJ). 5. Representações sociais. I. Oliveira, Samuel Silva Rodrigues De (Orient.). II. Título.

AGRADECIMENTOS

A caminhada até esse momento foi marcada por atravessamentos que, por vezes, me fizeram ter não somente o desejo, mas o intuito de desistir. O fato de ter conseguido concluir essa pesquisa é fruto não apenas de meus esforços individuais e por esse motivo:

Agradeço primeiramente a minha mãe, Maria José, que hoje em memória faz parte de cada passo dado, cada decisão, cada momento de minha vida. Gostaria muito de tê-la presente nesse dia, mas tenho certeza de que, de alguma forma, além de toda sua presença que marca minha escrita, ela acompanha essa defesa e seguirá acompanhando minha caminhada de perto, como sempre fez em todos os momentos de minha vida enquanto estive comigo.

Agradeço ao meu pai e minha irmã, Richele, sem os quais, hoje, dificilmente encontraria motivos justificáveis para seguir minha trajetória profissional.

Aos amigos que se fizeram presentes e seguraram minha mão nos momentos de dor.

Aos meus entrevistados, os irmãos Carvalho, que se disponibilizaram a contar suas histórias e partilhar, o que foi fundamental para construção dessa pesquisa.

Agradeço também ao meu orientador, Samuel Silva Rodrigues de Oliveira, pela parceria ao longo dos anos em que trabalhamos juntos nessa pesquisa.

Por fim, agradeço imensamente ao CEFET- RJ, em razão da concessão de bolsa, sem a qual teria sido impossível seguir como discente do PPRER e concluir esse trabalho.

RESUMO

A Favela chegou: Os novos olhares sobre favelas e periferias no cinema

A pesquisa que apresentamos é voltada a análise e exposição do cinema favelado, nicho fílmico que corresponde às produções e ações realizadas por sujeitos oriundos das favelas e periferias, e que se dedicam a atuar na produção de narrativas que se passem nos territórios de origem, trazendo representações sobre esses locais que sejam mais próximas de um ideal de realidade do que as que foram apresentadas ao longo dos anos pelo Cinema. Para subsidiar essa pesquisa, iniciamos traçando um breve histórico das representações de favelas do Rio de Janeiro pelo cinema nacional e os impactos de tais representações para a construção de imaginários e estigmas sobre a população negra e favelada. No primeiro capítulo abordamos, com base em *Olhares Negros* de bell hooks, como se dá a construção dessas representações em um cenário de guerra de imagens. No segundo capítulo nos voltamos a conhecer o campo do cinema favelado, buscando contextualizar o cenário que vem se formando em torno dessas produções e dos agentes sociais envolvidos. E, finalmente, no último capítulo trouxemos a entrevista com os diretores e produtores Irmãos Carvalho, gêmeos oriundos do Morro do Salgueiro e que trazem no cinema aspectos do Morro, pouco explorados nas produções que outrora abordavam o contexto das favelas cariocas.

Palavras-chave: Cinema Negro; Cinema Favelado; Favelas; Favela Movie; Representações.

ABSTRACT

Favela arrived: New looks towards favelas and peripheries in cinema

The presente research is focused on the analysis and exhibition of favelado cinema, a film niche that corresponds to the productions and actions carried out by subjects from slums and peripheries, who are dedicated to working in the production of narratives that takes place in the territories of origin, bringing representations about these places that are closer to na ideal of reality, than those that have been presented over the year by cinema. To support this research, we begin by tracing a brief history of the representations of favelas in Rio de Janeiro by national cinema and the impacts of such representations for the construction of imagery and stimas on the black and favela population. In the first chapter we discuss, based on Black Looks by bell hooks, how the construction of these representations takes place in a scenario of war of images, In the second chapter, we get to know the field of favela cinema, seeking to contextualize the scenario that has been forming around these Productions and the social agentes involved. And, finally, in the last chapter we brought the interview with the directors and producers Irmãos Carvalho, twins from Morro do Salgueiro, who brought aspects of favela to the cinema, poorly explored in the Productions that once approached the contexto of Rio's favelas.

Keywords: Black Cinema; Favelado Cinema; Favelas; Favela Movie; Representations.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 -	Filmografia dos Irmãos Carvalho	17
Gráfico 1 -	Percentual de personagens negros segundo gênero e cor	25
Quadro 2 –	Mapeamento de projetos, coletivos e ações nas favelas do Rio de Janeiro	43
Figura 1 –	Equipe de “Eu, minha mãe e Wallace”	57
Figura 2 -	Verso da fotografia do filme “Eu, minha mãe e Wallace”	62
Figura 3 -	Fotografia tirada no filme “Eu, minha mãe e Wallace”	62

Sumário

Prólogo.....	8
Introdução.....	12
1 O que é ser negro no cinema?.....	21
1.1 Cinema retomada.....	24
1.2 Uma mudança necessária sobre olhares negros: a construção de um olhar opositor.....	35
2 Partes de um cinema favelado.....	38
3 Irmãos Carvalho: retratando favelas.....	51
3.1 História familiar, identidade e cinema.....	54
3.2. “Cinema Negro” e a questão racial no audiovisual.....	56
3.3. Cinema favelado.....	59
3.4 Eu, minha mãe e Wallace: passeando pelo trabalho dos Carvalho.....	62
Conclusão.....	67
Referências bibliográficas.....	72
Apêndices.....	76

Prólogo: O Cinema como janela para diferentes realidades

Em 2015, ao iniciar minhas atividades em um projeto voltado para jovens no bairro de Manguinhos, comecei a lidar com moradores da Favela do Jacarezinho. Esses sujeitos tinham entre catorze e dezenove anos e, na época, a minha atividade principal era instruí-los sobre questões relacionadas ao mundo do trabalho. Minha função era ensiná-los a elaborar um currículo, a se portar em uma entrevista de emprego e a lidar com questões relativas ao ambiente do trabalho, como a postura profissional e outras informações fundamentais para que eles conseguissem obter um emprego. Tais questões sempre foram importantes para mim: comecei a trabalhar aos quinze anos, em uma livraria no aeroporto Santos Dumont que, na época, ficava a três horas da minha casa, composta por dois cômodos, que eram divididos por doze pessoas na periferia de Nova Iguaçu. Tive uma infância atravessada pela violência, pela escassez e por tantos outros afastamentos que tornaram minha missão de trabalhar no Centro do Rio de Janeiro ainda mais desafiadora. No entanto, essa mesma infância também foi repleta de carinho familiar e de afetos, fatores que foram fundamentais para que chegasse a esse trabalho.

Me identifiquei de imediato com o grupo de adolescentes e jovens, e meu trabalho logo se mostrou bem mais difícil do que eu imaginava. A começar pelo fato de que, aos poucos, me dei conta de que aqueles rapazes e moças pouco tinham em comum com os “perfis” de candidatos buscados pela maioria das empresas com as quais trabalhávamos (com fácil acesso ao centro da cidade, conhecimento de informática, cursando ou tendo concluído o ensino médio).

Os jovens, em sua maioria, eram negros e tinham dificuldades graves de alfabetização. Muitos traziam consigo marcas evidentes que caracterizavam o analfabetismo funcional e, apesar de todos esses senões, compareciam ao projeto duas vezes por semana, esperando que, de certa forma, os ajudássemos a encontrar a tão sonhada vaga de emprego. Os rapazes dessa turma sempre andavam em grupo; as meninas, assim que terminavam os encontros, iam para casa. Os meninos ficavam juntos por mais um tempo para conversar na praça em frente a biblioteca Parque em Manguinhos, local onde realizávamos os encontros. Aos poucos notei também que os rapazes pareciam estar ainda mais distantes do tal “perfil” das vagas do que as moças: muitos com a fala arrastada, tímidos, quase evitando olhar nos olhos. Em meio ao grupo

ganhavam força, falavam com gírias, tentavam contar vantagem sobre os colegas e, aos poucos, com o convívio, começaram a se soltar e partilhar as histórias com a equipe do projeto.

Nosso último encontro da semana era às quintas-feiras, e sempre falávamos sobre o que faríamos no fim de semana. Gostava de saber como se divertiam e quais os hábitos que tinham no dia a dia. Os meninos, quase sempre, iam em grupo para a praia; alguns inclusive exerciam o ofício de ambulante nas areias. No verão de 2015 os arrastões passaram a ocorrer com frequência na orla da zona sul, o que intensificou as blitzes da polícia em ônibus que vinham da zona norte. Em um desses domingos de praia, o ônibus no qual os jovens do projeto estavam, um veículo da linha 474 (Jacaré x Jardim de Alah), foi parado pela blitz. Eles tiveram que descer e foram revistados, movimento rotineiro em ônibus dessa linha. Alguns acabaram sendo encaminhados para averiguação na Cidade da Polícia, no Jacaré, sendo liberados na manhã de segunda-feira.

No encontro seguinte, quando nos vimos, a sensação era de que algo estava alterado: aqueles rapazes, seis em um total de quinze na turma, não riram como antes, não brincaram como antes. A sensação que eu tinha era de que algo havia sido violado. O meu entendimento foi de que a dignidade desses garotos fora violada. Não consegui falar sobre trabalho nesse dia, não conseguimos pensar em como se preparar para uma entrevista de emprego. Só decidimos conversar sobre o que havia acontecido. Dessa conversa, cheia de lágrimas, chegamos juntos a algumas conclusões importantes: uma delas era a de que todos eles se pareciam entre si, e que todos também se pareciam com um “perfil” que não era tido como adequado por boa parte das empresas, mas, em oposição, era visto como causador de medo e lido como um perfil suspeito.

Da necessidade de partilharmos esse incômodo e falarmos sobre quanto o estigma que carregavam consigo era cruel, surgiu também o desejo de falar sobre o que entendi como “a cor do medo”. Este conceito é algo já descrito em *Onda negra, medo branco*, de Célia Marinho de Azevedo, que retrata o negro no imaginário das elites do século XIX (1987) e em *O medo na cidade do Rio de Janeiro: Dois tempos de uma história* (2003), de Vera Malaguti Batista, que traça um histórico da criminalização de indivíduos negros ao longo da história do Brasil. Em ambos os livros, o negro passa por um processo de enquadramento como indivíduo, cujo perfil é visto pela sociedade como possível criminoso, ainda que nunca tenha cometido qualquer crime.

Esse acontecimento, que permeou a minha história e contribuiu para a minha visão de mundo, dialoga com a presente pesquisa. No cinema, meu campo de pesquisa, a violência atribuída aos jovens moradores de favelas, assim como no caso dos sujeitos do projeto em que atuei, alimentam histórias sobre medo e horror frente a violência urbana, fazendo a associação, tida como inquestionável, entre raça, pobreza e violência, por meio de imagens impactantes sobre uma suposta realidade social.

Os filmes são importantes meios de reprodução e produção de imagens, trazendo consigo a possibilidade de enfatizar e potencializar determinados aspectos da realidade e atenuar outros, criando uma estética sobre o assunto abordado. O poder das imagens reflete a necessidade de uma atuação incisiva dos sujeitos marginalizados pela participação na produção de novas narrativas sobre si e suas histórias, tendo um caminho para a construção de narrativas que se oponham aos estigmas e produzam potências no cenário de guerra de imagens.

Ao promover a difusão de imagens, na qual os sujeitos negros, moradores de favelas e periferias, aparecem em quase todas as narrativas como vilões em cenas marcadas pela violência onde, aparentemente, a busca pelo poder suprime a ética e, até mesmo, a humanidade de tais personagens, cria-se uma estética pautada pelos estigmas acerca desses indivíduos, que são representados em sua pior forma. Essas representações encontram corpos físicos: corpos negros, que alimentam o imaginário com imagens do que temer, de quem são os vilões, os mocinhos e quais são os locais onde não se deve ir, construindo um binarismo, que exclui tais indivíduos do convívio em espaços públicos, sem que possam ser medidos, apontados e julgados.

Nosso intuito, ao abordar produções fílmicas sobre favelas, está relacionado justamente a exposição da evolução do cinema favelado como produções audiovisuais de sujeitos subalternizados, que apresentem possibilidades além das narrativas hegemônicas. Ações, redes e eventos organizados por esses agentes sociais que contem com a participação de sujeitos que não faziam parte da cena do cinema tradicional e que contribuam com narrativas e imagens sobre as favelas e periferias baseadas em suas vivências.

A concepção de um cinema favelado se dá por parte dos agentes, produtores, integrantes de mídias comunitárias, produtores culturais, dentre outros, que estão relacionados às produções fílmicas que se passam nesses territórios e que são moradores

desses locais. Ainda que não seja possível denominar as ações realizadas por esse grupo no audiovisual como um movimento articulado em prol de mudanças na produção e difusão de imagens sobre favelados e periféricos, ao analisarmos entrevistas e textos, que são citados ou analisados ao longo dessa pesquisa, e que tratam sobre o tema, encontramos a evidência de organizações coletivas para ações que busquem justamente a inserção desses sujeitos no campo das produções audiovisuais.

Nosso primeiro contato com o cinema favelado, como possibilidade de categoria audiovisual, surge através da entrevista do diretor e produtor, Marcos Carvalho, concedida ao Cine Festivais durante a 4ª Mostra de Cinema de Gostoso. Marcos, que é morador do morro do Salgueiro e formado em Cinema pela PUC-Rio. O cineasta aborda o que seria um cinema favelado, algo que novamente fez ao ser entrevistado para essa pesquisa:

Aí veio junho de 2013, que foi pra nossa juventude um boom de identidade política, e começamos a nos entender politicamente tanto em questão de raça quanto de lugar social com mais profundidade. Aí nós entendemos o nosso sentimento de vazio, de falta de referência: a gente queria fazer um cinema periférico, que fosse de periferia e falasse dessas questões. A gente vai olhar pro cinema, por exemplo... Até então eu gostava de Tropa de Elite e de Cidade de Deus, aí passei a olhar para aquilo e falar: “cara, isso tá profundamente errado, não é esse tipo de narrativa que a gente quer construir e nem esse tipo de estética em cima dessa realidade.” Foi nesse momento pós-2013 que a gente começou a ter isso mais dentro da gente e a fazer um cinema que já colocaríamos como cinema favelado. (Marcos Carvalho em entrevista concedida a essa pesquisa)

O ano de 2013 foi marcante para várias gerações. Nesse marco temporal ocorreram as manifestações dos 20 centavos e uma série de eventos que uniram milhares de pessoas nas ruas reivindicando, não somente a manutenção dos valores das passagens, mas expondo uma série de insatisfações com a condução do país. Nesse período, muitos jovens que estavam entrando na universidade eram os primeiros da família a ter acesso ao ensino superior. Os irmãos Carvalho também participaram desse processo, registrando em vídeo, na expectativa de constituir um documentário, todos os movimentos das manifestações e, cada vez mais, conforme apontado por Marcos, buscando entendimento sobre questões políticas e sociais.

Introdução

As caravanas

Não há barreira que retenha esses estranhos

Suburbanos tipo muçulmanos do Jacarezinho

A caminho do Jardim de Alá

É o bicho, é o buchicho, é a charanga

Diz que malocam seus facões e adagas

Em sungas estufadas e calções disformes

É, diz que eles têm picas enormes

E seus sacos são granadas

Lá das quebradas da Maré

Com negros torsos nus deixam em polvorosa

A gente ordeira e virtuosa que apela

Pra polícia despachar de volta

O populacho pra favela

Ou pra Benguela, ou pra Guiné

(Chico Buarque, 2017)

O presente trabalho discute as representações sociais de favelados e favelas no cinema, priorizando a análise de histórias contadas por produtores e diretores favelados na busca de uma narrativa contra-hegemônica ao que fundamentou grande parte do imaginário social sobre esses indivíduos, elencando quais são os sujeitos envolvidos nesse processo emancipatório que ocorre no campo das artes das imagens. Temos como ênfase a compreensão dos estigmas sobre favelas e favelados, alçando o cinema como campo no qual as narrativas sobre a temática são desenvolvidas e difundidas.

Através da exposição inicial do nicho de cinema favela *movie* propõe-se um diálogo sobre cinema favelado, realizados por produtores negros e favelados como uma possibilidade de criação que insira no cinema as múltiplas identidades e narrativas desses sujeitos, colocando-se como parte de uma (re)existência no cinema. Para tal nos pautamos pela teoria das representações sociais e suas ramificações através da discussão sobre direito de fala, preservação de memórias, disputas narrativas e identidades fundadas nesse campo de disputas.

Faremos uso da entrevista com os Irmãos Carvalho, produtores e diretores negros e favelados citados nesta pesquisa, de forma direta, com o intuito de endossar as discussões sobre filmes de favela, ou “cinema favelado” - termo usado pelos irmãos em alguns momentos da entrevista. Essa expressão poderia ser citada entre aspas ao longo desta pesquisa, em razão da sua difusão ocorrer no campo. No entanto, optamos por citar de forma direta a fim de reafirmar a importância que possui, dado o contexto social que será traçado o longo da dissertação.

Ao optarmos por uma abordagem que prioriza as memórias trazidas pelos sujeitos, nos dedicando a investigar os envolvidos no processo em detrimento à análise de imagens e do enredo dos filmes, construímos um trabalho que busca considerar os relatos dos indivíduos sobre suas vivências e de seus envolvimento com o cinema, para um entendimento sobre as representações em seus diferentes aspectos e compreensões sobre a formação de um possível novo campo ou movimento. Nesse sentido, é fundamental compreender, não somente o produto de um trabalho, mas também as relações que são constituídas entre os sujeitos atuantes.

Trataremos do cinema favelado como resultado da atuação de pessoas faveladas e periféricas no audiovisual, possibilitando que tais ações as coloquem em constante movimento de insurgência de um grupo subalternizado em um espaço de privilégios.

O cinema, como campo em disputa, envolve não somente a produção artística, o enredo e outros aspectos de sua construção. Compreende, inclusive, as histórias que precedem os filmes, os sujeitos relacionados a elas e a percepção dessas para quem as assiste. Para os favelados e periféricos esse impacto seria fundamental na construção de suas identidades, na forma como são lidos. E é sobre esses sujeitos que nos interessa pesquisar: não somente pelo relato em prólogo do contato profissional com as periferias e favelas do Rio de Janeiro, mas, também, em razão da autora dessa pesquisa ser mulher, negra e favelada, tendo forte ligação com o tema.

Pelo uso da análise bibliográfica, investigação sobre produções relacionadas aos conceitos trabalhados e entrevista, pautamos esta pesquisa na constante busca do entendimento acerca dos atores sociais relacionados ao tema. Trata-se de uma pesquisa de histórias, sobre histórias, e que busca trazer a importância da autorrepresentação como forma de combater estigmas que afetam diretamente a vida de milhares de pessoas.

No que tange a metodologia, optamos por mobilizar três categorias principais, que

ditaram os rumos da pesquisa: favela, favelados e cinema. Partindo das identificações dos eixos principais a serem trabalhados, realizamos o levantamento da bibliografia sobre o tema e buscamos identificar os autores que utilizam os conceitos referentes às categorias citadas, priorizando aqueles que tendem a utilizá-los em uma perspectiva racializada.

Para este último ponto foi necessária uma pesquisa mais acurada, de modo que pudéssemos localizar autores que abordem favela e raça em uma perspectiva direcionada à construção identitária, que seja alinhada ao tipo de pesquisa que pretendíamos realizar, com análises críticas mais subjetivas e, principalmente, que analisassem filmes sobre favelas e negritude, com ênfase em particularidades sobre os agentes envolvidos. Essa busca nos levou à escolha de uma metodologia de pesquisa que permitisse explorar e conhecer o campo, descobrindo outras possibilidades de correlação e manejando hipóteses.

De acordo com o conceito de metodologia trabalhado por Gil (2008), esse tipo de pesquisa seria caracterizado como qualitativa exploratória. Segundo o autor:

O objetivo de uma pesquisa exploratória é familiarizar-se com um assunto ainda pouco conhecido, pouco explorado. Ao final de uma pesquisa exploratória, você conhecerá mais sobre aquele assunto, e estará apto a construir hipóteses. Como qualquer exploração, a pesquisa exploratória depende da intuição do explorador (neste caso, da intuição do pesquisador). (GIL, 2008, p. 86)

Ainda abordando a importância da técnica exploratória, ressalto que essa nos confere a possibilidade de formular hipóteses acerca do tema estudado. Nesse sentido nos interessa compreender se o cinema produzido por sujeitos oriundos das favelas tende a apresentar perspectivas pouco abordadas das periferias e favelas no cinema comercial, ou hegemônico, como aquele que possui o *status quo* de cinema como se não houvesse outras possibilidades de representação. Outro ponto que passamos a investigar é se as produções de sujeitos periféricos teriam o intuito de complexificar a exploração imagética e das narrativas acerca desses territórios.

Buscaremos também identificar se a atuação de sujeitos oriundos de favelas e periferias no audiovisual configura-se como um processo de construção e produções contra-hegemônicas, possibilitando a formação de novos profissionais de mesma origem e público.

Optamos por trabalhar com procedimentos mistos de pesquisa, em razão de ter o intuito de buscar referências em pesquisas já realizadas sobre o tema, constituindo assim uma base e um arcabouço metodológico para que, posteriormente, a questão venha a ser

levantada em diálogo com as narrativas dos sujeitos envolvidos com a temática pesquisada.

No primeiro momento demos início à pesquisa bibliográfica. Exploramos os conteúdos que já haviam sido produzidos por outros pesquisadores em seus trabalhos de dissertação, teses, artigos e livros, onde o tema central do trabalho é mobilizado como eixo principal, ou como um dos pontos a serem abordados em um contexto mais amplo.

A análise de artigos, projetos de pesquisa e, principalmente, textos jornalísticos sobre cinema, foram fundamentais para a compreensão acerca dos objetos de interesse dessa pesquisa, como aqueles que deveriam ocupar maior espaço no trabalho e os que se conectavam uns com os outros. Compreendemos, pelas leituras iniciais, que abordar primariamente o nicho fílmico favela *movie*, referente às produções sobre favelas e favelados, realizadas por sujeitos de fora desses territórios, nos levava a uma investigação por meio de textos e falas que se davam no campo das mídias e comunicação jornalística. Chegamos então à leitura de críticas jornalísticas e textos que abordavam os impactos desse tipo de produção, ainda que o termo favela *movie* não fosse citado diretamente, mas que apresentasse a indicação de se tratar de produções que explorassem as favelas e os favelados pela perspectiva dos estigmas.

Identificamos, ao longo do processo de investigação sobre esse tipo de filme, que abordar o favela *movie* na pesquisa deveria ser algo voltado apenas à identificação e ao apontamento do nicho como um divisor entre o que vinha sendo realizado no cinema acerca das favelas e periferias sem a participação dos sujeitos relacionados, e outro tipo de produção audiovisual, que passa a nos interessar e se torna a base na qual se funda essa pesquisa: o cinema favelado

Tal compreensão de que era necessário priorizar o cinema produzido por favelados e grupos inseridos na periferia em detrimento das análises sobre o favela *movie* não se deu de forma facilitada. Essa pesquisa teve início justamente partindo do incômodo pessoal causado pela reprodução de estéticas estigmatizantes dos favelados no cinema. A metodologia foi fundamental para que pudéssemos nos voltar às narrativas contra-hegemônicas realizadas por estes sujeitos, dando ênfase à identificação da formação de um grupo atuante das periferias, e que vêm realizando, nos últimos anos, trabalhos como cinemas “negro”, “marginal”, “periférico”, ou “quarto cinema”. Tais nomenclaturas serão discutidas ao longo do texto, conforme apareçam e de acordo com a conexão com o que

está sendo abordado.

A busca por referências nas falas dos diversos sujeitos atuantes no cinema que retrate favelas e periferias urbanas, que acompanhamos de forma direta ou indireta durante os anos de pesquisa (sendo muitos deles citados ao longo dessa pesquisa e em nossas referências), foi fundamental para que pudéssemos estabelecer um entendimento sobre o campo, para que entendêssemos sobre as diferentes perspectivas existentes e os resultados que vêm sendo obtidos em diversas possibilidades de produção audiovisual.

A entrevista se fez necessária como elo de uma investigação teórica ao campo. Essa é um procedimento capaz de facilitar a interação social, valorizando o uso das palavras, signos e símbolos nas relações humanas, uma vez que é por meio da entrevista que os sujeitos sociais tentam compreender os sentidos das realidades pesquisadas (BAUER; GASKEL, 2020). Assim, se demonstrou como o procedimento principal para condução dessa pesquisa, pois foi pela entrevista que conseguimos acessar sujeitos e perspectivas que, antes, sequer havíamos cogitado. O método foi fundamental para nos colocar em contato com o cinema favelado, ou cinema de favela.

Optamos pelo modelo semiestruturado, com a introdução e um assunto principal, garantindo a manifestação livre do(s) (s), de modo que intervenções ocorriam apenas quando necessário, permitindo que os entrevistados determinassem o que gostariam de abordar e o que consideravam importante de ser dito nessa pesquisa.

Esse tipo de entrevista tende a ser mais valorizado quando se busca elevar a possibilidade de expressar questões subjetivas em situação de partilha, algo que somente é possível por meio das trocas e do diálogo, conforme proposto por Fraser e Gondim:

A adesão a crença de que a realidade é apreendida intersubjetivamente para os defensores da abordagem qualitativa, uma das razões que justificam a escolha pela técnica de entrevista semiestruturada. (FRASER; GONDIM, 2004. p. 147)

As mesmas autoras ressaltam que existem questionamentos acerca desse tipo de método:

É justamente pela adesão a esta crença que muitas críticas são dirigidas a estas modalidades de entrevista, em particular pela ausência de objetividade, que permite que diferentes entrevistadores possam interferir nas respostas do entrevistado e construir interpretações diversas. (FRASER; GONDIM, 2004. p. 147)

O cuidado com o direcionamento da fala do entrevistado é fundamental para que a entrevista apresente como resultado um apanhado de informações que sejam relativas ao que o indivíduo quis dizer, sem a intervenção do entrevistador. Ainda que a entrevista

não resulte na confirmação das hipóteses levantadas, é fundamental considerar o surgimento de informações contraditórias a respeito do tema durante a produção da pesquisa, para que seja possível construir um trabalho que seja o mais fiel possível à realidade do tema abordado.

A entrevista com os Irmãos Carvalho foi previamente combinada para ser realizada em horário e local de preferência dos entrevistados, tendo sido gravada na íntegra desde os primeiros contatos. Conheci, oficialmente, os dois nesse dia, mas já os havia visto em eventos de cinema negro. Os irmãos possuem um trabalho que, cada vez mais, vem conquistando mais espaço no cinema, conforme podemos observar na relação de trabalhos dos dois:

Quadro 1 – Filmografia dos Irmãos Carvalho

Boa Noite, Charles	Charles é um boneco de um filme de <i>stop motion</i> . Quando vai dormir, e apaga as luzes, seu medo do escuro transforma tudo ao seu redor.	Ficha técnica: Direção: Irmãos Carvalho Duração: 19 min País: Brasil Ano: 2016 Elenco: Eduardo Carvalho (Eduardo), Marcos Carvalho (Marcos)
Alegoria da Terra	O enredo gira em torno da alegoria que volta a 100 mil anos no tempo para acompanhar um grupo de homo sapiens famintos, que estão em busca de um lugar menos hostil para sobreviver. O filme aborda as relações de poder e desigualdade entre os humanos.	Ficha técnica: Direção: Irmãos Carvalho Duração: 18 min País : Brasil Ano: 2015

Chico	Em 2029, logo após o impeachment de Dilma Roussef, pressupondo que mais cedo ou mais tarde, crianças pobres, negras e faveladas virão a cometer algum crime, uma lei passa a vigorar permitindo que elas sejam rastreadas com tornozeleiras. Chico é uma dessas crianças. Negro, pobre, morador de favela.	Ficha técnica Direção: Irmãos Carvalho Duração: 22 min País: Brasil Ano: 2016 Elenco: Fabrício Assis, Jackie Brown, Lucia Talabi
Eu, minha mãe e Wallace	O filme fala de uma relação familiar conturbada, que envolve abandono e reencontro, e uma fotografia que rege a história.	Ficha técnica: Direção: Irmãos Carvalho Duração: 23 min País: Brasil Ano: 2018 Elenco: Fabrício Oliveira, Noemia Oliveira, Sophia Rocha, Robson Santos
Premiações:		
MELHOR MONTAGEM / BEST EDIT - FESTIVAL GUARNICÊ DE CINEMA 2016 (Alegoria da Terra)		
MELHOR MONTAGEM / BEST EDIT - CINEFEST GATO PRETO 2016 (Alegoria da Terra)		
MELHOR FILME / BEST FILM - FESTIVAL DE CINEMA DE LAJEADO 2016 (Alegoria da Terra)		
FESTIVAL BRASILEIRO DE CINEMA UNIVERSITÁRIO 2016 (Alegoria da Terra)		
MOSTRA DO FILME LIVRE 2016 (Alegoria da Terra)		
METRÔ FESTIVAL UNIVERSITÁRIO 2016 (Alegoria da Terra)		

CINE AMAZÔNIA – FESTIVAL LATINO-AMERICANO AMBIENTAL 2016 (Alegoria da Terra)
MOSTRA AUDIOVISUAL DE PETRÓPOLIS 2016 (Alegoria da Terra)
Prêmio Candango de melhor direção e no Festival de Brasília 2017 (Chico)
Melhor curta - Festival de Brasília 2018 (Eu, minha mãe e Wallace)

Fonte: Página pessoal dos Carvalho

A escolha por trabalhar com os irmãos e tratar sobre a produção desenvolvida por eles, parte do primeiro contato com o conteúdo pelo Centro Afrocarioca de Cinema. Esse espaço foi fundado por Zózimo Bulbul, que se coloca como um dos principais agentes pela ascensão do cinema negro na atualidade, promovendo, anualmente, um evento no qual os filmes de realizadores negros, com negros protagonizando são transmitidos. Nesse cenário, os filmes dos irmãos Carvalho nos tocaram pela primeira vez.

Para trabalharmos com as entrevistas, os seus áudios foram transcritos de forma integral para o anexo da pesquisa, sendo analisados, de forma qualitativa, no capítulo que antecede a conclusão, conforme proposto por André (1983). O estudo se dá na busca pela apreensão dos fenômenos em sua forma natural, com o intuito de identificar os diferentes significados da experiência do vivido, daquele que fez e faz parte da experiência narrada, no contexto pesquisado. Em sequência, realizamos uma análise pela busca da identificação de pessoas de interesse e temáticas que pudessem se conectar ao nosso tema.

A análise qualitativa dos dados prima pela manutenção dos sentidos do discurso do entrevistado, de modo a permitir que as falas e objetivos que esse possuía, no momento da entrevista, sejam mantidos na execução da pesquisa. Após a análise geral da entrevista, realizamos um alinhamento com as hipóteses apresentadas, buscando identificar confirmações, dissonâncias etc. Nessa etapa, além do comprometimento em respeitar a autonomia dos entrevistados, foi necessário garantir um posicionamento crítico e analítico em busca da confiabilidade do que foi apresentado.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro propõe a abertura das discussões sobre o corpo negro, pautando-se pelo livro *Olhares negros, raça e representação* de bell hooks e as construções que foram sendo realizadas no campo das imagens com ênfase aos filmes brasileiros dos últimos vinte anos analisados pelo grupo GEMAA.

O segundo capítulo aborda algumas das ações que vêm ocorrendo por parte de sujeitos favelados e periféricos no cinema, com ênfase na atuação de produtores, diretores e instituições do Rio de Janeiro que, nos últimos quinze anos, passaram a ocupar espaço nos territórios com formação em audiovisual e atuando no mesmo. Por fim, o terceiro e último trata da análise da entrevista com os diretores e produtores favelados irmãos Carvalho.

1 O que é ser negro no cinema?

O presente capítulo discute os diferentes olhares possíveis sobre os corpos negros, traçando uma interação entre as reflexões sobre a construção de estéticas representativas sobre favelas e favelados e a forma como tais olhares e demonstrações interferem nas identidades dos sujeitos pertencentes aos grupos representados.

Para tanto, é preciso considerar que a construção das identidades negras na modernidade sempre passou pela interpretação do outro, pela percepção do olhar do outro. Os sujeitos negros foram moldados no imaginário social por meio da alteridade¹, sendo o ser que não é branco e que existe apenas como o outro, aquele que alça ao imaginário coletivo pela percepção dos colonizadores. *Olhares negros, raça e representação* traça um paralelo interessante, em sua introdução, ao abordar a forma como Stuart Hall aponta o vínculo e o olhar voltado ao passado para a construção de um sujeito no presente, ainda que esse passado seja ligado ao doloroso e marcante processo de colonização. Nesse processo estão presentes também as relações de poder que informam a contemporaneidade. (hooks, p. 37). A desconolização, para além de uma luta política no campo da coletividade, se volta a um processo interno de autodefinição e, esse procedimento, recorre ao passado como meio de localizar um histórico de origem, de pertencimento, que não necessariamente mantém o sujeito preso a um essencialismo identitário, mas que possibilita que seja dada a partida de um ponto suleador².

A técnica de olhar para o passado para constituir um presente e futuro torna-se necessária em um contexto de invisibilização e apagamento. Em *Pele negra, máscaras brancas*, Franz Fanon (2008), em diversos momentos, aponta a invisibilização do negro como sujeito de direito por parte do colonizador, o que, de certa forma, destituiria o indivíduo negro de um processo de construção identitária que seja fincado em sua origem, ligado às suas raízes e que possibilite até mesmo o reconhecimento de si como sujeito.

¹ Conforme o Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007, p. 35) o termo significa: “Ser outro, pôr-se ou constituir-se como outro”.

² Em 1991, o físico brasileiro Marcio D’Olne Campos publicou o texto “A Arte de sulear-se”, fazendo menção aos termos “sulear-se” e “suleamento” e questionando a demarcação de espaço/tempo que fora imposta pelos países considerados centrais no planeta. Tal perspectiva influenciou a elaboração dos globos terrestres, mapas e materiais didáticos, onde o hemisfério norte sempre foi posto acima do hemisfério sul. (Fonte: iela.ufsc.br)

O negro na diáspora é moldado sob a forma local, sob o aspecto imposto pelo processo de colonização. Desse modo, se afasta dos costumes e hábitos do seu povo de origem, desconhecendo-a, e perdendo muitas vezes a conexão com seu passado. No entanto, ainda que atue no sentido de se moldar aos hábitos e costumes locais, o sujeito negro da diáspora não tem o reconhecimento de cidadão local: ele sempre será o outro, segue sendo “o negro”, o estrangeiro, o que não pertence aquele lugar.

Fanon traz o relato dessa experiência de não lugar ao abordar a situação do antilhano vivendo em Bordeaux, na França:

De origem antilhana, mora em Bordeaux há muito tempo; portanto, é um europeu. Mas ele é um negro, portanto é um preto. Eis aqui o drama: ele não compreende sua raça e os brancos não o compreendem. E, diz ele: ‘O europeu, em geral, e o francês em particular, não satisfeitos em ignorar o preto de suas colônias, desconhecem aquele que formaram segundo a própria imagem’. (FANON, 2008, p. 70)

Essa constituição de uma identidade, que não cabe nem lá nem aqui, colocaria o sujeito negro em um constante não lugar, em uma busca necessária pelo encontro de si e de um espaço que o contemple e acolha suas particularidades, permitindo que esse viva como sujeito único, e não apenas como uma reprodução de um imaginário sobre si, que tem origem no colonizador.

Nesse processo de construção imagética, que se dá no meio coletivo, vão sendo condensadas em “peças”, “partes”, “fragmentos”, que se associem as elaborações distintas do que seriam os sujeitos negros. Como a construção de um quebra-cabeças, aos poucos, um protótipo de sujeito negro vai ganhando força no imaginário social e a potência dessa construção afeta os próprios negros em seus processos de construção identitária.

O negro, por meio de tais representações que se fundam no coletivo, adquire, ao longo dos anos, marcadores que o inserem em categorias estigmatizantes, que tendem a ser difundidas em diferentes meios sociais e que o colocam em posições inferiores. Para além de todas as concepções em relação aos sujeitos negros, a ausência de humanidade, impelida em um imaginário social recente, permeia de forma estruturada as relações de poder na contemporaneidade. A pós-Doutora em Ciências da comunicação, Rosane Borges, no prefácio de *Olhares negros* (2019), toca no cerne dessa questão ao abordar a concepção de um imaginário sobre o negro com bases no capitalismo e na tecnociência.

As mudanças em relação ao olhar afetam diretamente as concepções nos tempos modernos, principalmente aquelas relacionadas aos sujeitos. A modernidade age sob a

esfera do visível, alterando a forma como lidamos com as imagens e o contexto em que se inserem. Nesse sentido, o uso das imagens, como forma de manutenção de privilégios e *status quo*, passa a ser recorrente. Elas têm, então, a função de reforçar e difundir interesses (hooks, p.18). Para que essa manutenção seja possível, a exploração da imagem do outro tende a evidenciar aspectos que a configurem como primitiva, sendo esse um recurso recorrente:

Mais do que uma ideia linear de progresso, o século XX, pelo triunfo do capitalismo e da tecnociência, nos ensinou que o projeto de modernidade carrega em seu germe a ideia de perpétua crise, que se fez por sentir por todos, os terrivelmente outros, não contemplados por uma concepção de humano e humanismo: negros, indígenas, asiáticos e africanos (BORGES, 2019, p. 10)

Rosane Borges reafirma a existência de um sentimento de perda, o sentimento de quem constata que a imagem do negro permanece ao longo do século XX e, na atualidade, na forma como é projetada no capitalismo e na tecnociência, pela alteridade. Tal representação estigmatizante afeta e fere a psiquê dos sujeitos negros. O questionamento que ela faz diz respeito, justamente, da análise de um cenário onde os olhares negros, as visões sobre os negros, seguem correspondendo a um imaginário fomentado pelos estigmas. Nesse sentido, Borges aponta o quanto a projeção de imagens odiosas sobre o corpo negro é potente, chegando ao ponto de alimentar resquícios de auto-ódio, partindo do próprio negro.

Desde que olhares negros foi publicado pela primeira vez, há um corpus crescente de crítica cultural que explora e desconstrói a associação entre auto-ódio internalizado pelas pessoas negras e o consumo constante de representações odiosas em especial nos domínios da cultura popular. (BORGES, 2019, p. 25)

O apontamento, em relação aos olhares negros sobre o próprio negro, envolve a relação com o consumo de imagens negativas sobre si por parte dos próprios sujeitos. Podemos analisar tal consumo no campo do cinema, resgatando um entendimento que precisa ser considerado, primariamente, pela construção de um “olhar opositor”³. Com essa expressão, hooks aborda a formação de uma relação com o olhar e as atribuições de poder que permeiam essa relação. Ela cita, em seu texto, que os escravizados costumavam

³ Hooks aborda o olhar opositor enquanto prática em prol da resistência, que atua no sentido de romper estruturas estigmatizantes que atuem sobre e através dos olhares. O olhar se modifica como forma de atuar como resistência (2019, p. 217).

ser punidos pelos senhores por apenas olharem para si, a visão era incômoda. Toda essa repressão ao olhar, segundo o texto, geraria um afeito catalizador, que mobiliza um desejo ainda maior por quebrar essas barreiras de proibição, aumentando o desejo de olhar mesmo que secretamente. Mesmo diante de toda repressão, haveria como agir contra as estruturas de poder pelo olhar que se opõe (hooks, 2019,p.216).

Através do olhar que observa, registra e crítica seria possível um agenciamento contrário às relações de poder que se expressam nas imagens:

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a primeira oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que de que a mídia de massa era um Sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente. (hooks, 2019, p. 217)

Os sujeitos negros, ao terem contato com o cinema, com as imagens em tela grande, passaram a lidar com representações de si que correspondiam a uma visão do outro, do branco. Tornou-se um ato, em que olhar trazia a presença do negro para um espaço onde sua presença era negada.

A negação é parte do contexto diaspórico do negro brasileiro. As construções identitárias, em um cenário como o do Brasil, são atravessadas pelas relações raciais constituídas em torno da mestiçagem, envolta do entendimento de quem ocupa cada lugar dentro da estrutura social do país, pautando-se no tom de pele. Essa estruturação é refletida no campo das representações, aparecendo no cinema, na televisão e em todo o campo de produções audiovisuais. Portanto, é importante trazermos o tema para uma discussão sobre cinema e representação esse contexto nacional, e a forma como ele infere nas produções.

1.1 Cinema retomada

Os anos 90 trouxe um marco para o cinema nacional. A indústria vinha de um período de recessão e, em 1993, com a promulgação da Lei do Audiovisual e o advento de leis de incentivos estaduais e municipais, voltou a se reerguer, com o crescimento significativo do número de produções. Entre 1995 e 2001, o país produziu 167 longas-metragens (SALVO, 2010, p.1), quantitativo que representou um grande aumento nas

bilheterias dos cinemas e repercussão dos filmes junto à população.

Ao considerarmos alguns dados relativos a esse período do cinema nacional, nos deparamos com uma estatística que corrobora com os discursos relacionados ao imaginário do negro de forma estigmatizada. O Gráfico 1, com base no boletim do cinema brasileiro (1995 – 2006) do GEMMA (Grupo de Estudos de ações multidisciplinares de ações afirmativas), gerado a partir dos dados disponibilizados pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA-ANCINE), mostra o resultado de uma análise de elencos, roteiristas e diretores e diretoras dos 10 filmes de maior público de cada ano, totalizando um corpus de 219 tramas. As desigualdades no campo do cinema ficam evidentes ao considerarmos estes dados.

Gráfico 1 – Percentual de personagens segundo gênero e cor



Fonte: GEMMA

A análise quanto a cor e ao gênero demonstra que os brancos representam 45% do total de personagens, enquanto pretos compõem 14% e pardos 11%. O maior percentual de sujeitos brancos nos filmes não seria uma pauta caso a população brasileira não fosse predominantemente negra, o que evidencia uma disparidade em oportunidades, que também existem em outras esferas sociais e que se fazem presentes no campo cinematográfico. As representações imagéticas de sujeitos brancos, pertencentes a uma minoria numérica e que ainda assim aparecem em maior número de forma significativa nas produções de cinema, aponta para uma hegemonia, onde as representações brancas seguem predominantes.

Ao apontar a questão da representatividade do negro nos filmes de maior bilheteria, a pesquisa traz outro ponto relevante sobre imagens negras: o tipo de representação quando o negro aparece tende a ser caracterizada por traços estigmatizados,

sendo-lhe atribuídas características que o enquadraram em papéis negativados no histórico do cinema nacional. A análise do GEMMA reforça a invisibilidade dos sujeitos negros no cinema, como um lugar de onde os negros somente são solicitados quando se trata de algum filme e/ou personagens que auxiliem no reforço de estigmas e estereótipos sobre negritude. A posição dos negros e das negras, associada somente a empregos subalternos, voltados a servidão, reverberam em personagens que estão vinculados à criminalidade. As moradias localizadas em favelas e periferias tendem a ser as únicas narrativas possíveis ao longo dessa construção de representações negras no cinema nacional.

Em nossa análise, levantamos não somente a questão de proporcionalidade não alinhada ao contexto social (em relação ao número de sujeitos negros em produções nacionais), mas também, com ênfase ao que se propõe essa pesquisa. Retomamos a vinculação dos sujeitos negros às favelas e periferias, como possibilidade de moradia única e sendo estes territórios representados também de maneira estigmatizada, de modo a reforçar os aspectos negativos levantados sobre esta população.

É fundamental ressaltar que em um número significativo de filmes do cinema retomada, como ocorre por exemplo nos filmes *Cidade de Deus* e *Carandiru*, ambos figurando entre as maiores bilheterias do cinema nacional, os negros aparecem em maior número dentre os personagens. Nesse contexto, são protagonistas de questões relacionadas à problemáticas sociais vinculadas à criminalidade, ausência de moralidade, comportamento excessivamente lascivo, dentre outros marcadores estigmatizados. Tais imagens são representativas da forma como os negros foram inseridos e apresentados nas grandes bilheterias do cinema nacional.

Um dos filmes que marcou esse período foi o *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles. A película surge em meio a retomada do cinema nacional, e seu êxito junto ao grande público passa a ser comemorado por entusiastas do audiovisual: o filme foi visto por cerca de 3 milhões de pessoas somente no ano de lançamento, em 2002 (Itaú Cultural, 2002). Com uma narrativa que traz a favela como cenário principal, *Cidade de Deus* teve entre os moradores da favela uma recepção diversa. Ao mesmo tempo em que muitos gostaram de ver o território sendo apresentado pela ótica do filme, outros não viram essa apresentação com bons olhos. O rapper MV Bill, que é da Cidade de Deus, concedeu uma entrevista à Folha Online em 2002. Nessa ocasião, apontou o quão negativo era para a

imagem da Cidade de Deus, e de seus moradores, as narrativas mostradas pelo filme, que, segundo o artista, não correspondem à realidade do lugar e das pessoas que ali habitam. (FOLHA, 2002).

Uma matéria da jornalista Fernanda Mena, da Folha de São Paulo, em 2003, também trouxe um pouco sobre as impressões que os moradores da Cidade de Deus tiveram do filme. Alguns apontaram que se sentiram humilhados e “esculachados” pela forma como a favela foi retratada:

Tem casos de meninos aqui que foram procurar emprego e, quando leram no currículo o endereço onde moravam, disseram apenas que iriam enviar uma carta com o resultado da seleção. Os meninos estão esperando essas cartas até hoje. E elas nunca vão chegar" Jorge Vilela, 42, líder comunitário que vive na CDD desde 1971.

Na mesma reportagem jovens apontam que até mesmo a abordagem policial passou a ser mais violenta, o que eles atribuem a percepção do filme. (MENA, 2003, p.1)

Ao abordarmos um filme como *Cidade de Deus*, é necessário considerarmos a sua relevância o para os moradores do território citado. É importante traçar um entendimento, ainda que breve, dos impactos da popularização do filme para os sujeitos representados. Ao entrevistar os moradores, a Folha de São Paulo possibilita a manifestação de outra perspectiva interpretativa para o sucesso do filme, na qual o sucesso do filme gerou impactos negativos na vida dos moradores e na forma como os mesmos são lidos socialmente.

A obra, dirigida por Meirelles, tende a causar horror e, ao mesmo tempo, fascínio. Essa dualidade persiste nos filmes do nicho *Favela Movie*. Em *Cidade de Deus*, poder e violência são vistos de forma atrelada: as cenas de violência denotam que quanto mais violento, mais o sujeito torna-se poderoso, vide a trajetória de Zé Pequeno até se tornar líder do tráfico local. O tráfico de drogas e a violência presentes no interior de cada facção, de cada disputa por pontos de vendas de drogas, de cada morte injustificada, são ainda mais explícitos. O filme agrega a história do autor Paulo Lins: um corpo, imagens que possibilitam a história um desenrolar ainda mais violento. Com um elenco quase inteiro composto por atores negros, *Cidade de Deus* é referência na construção de uma estética sobre favelas e favelados no cinema nacional, e sempre tende a ser citado quando se fala sobre *Favela Movie*.

Apesar da narrativa se passar nos anos 1960/1980, as histórias contadas possuem traços que ainda são atuais e trouxeram a possibilidade de o espectador conhecer um

pouco sobre o interior do tráfico de drogas e identificar como foi fundada uma das maiores favelas do Rio de Janeiro, a Cidade de Deus. A favela na Zona Oeste do Rio de Janeiro passou a ser construída e ocupada a partir dos anos 1960. Teria sido construída para abrigar moradores removidos de diferentes áreas da cidade, tanto pela prática de remoção existente no governo, quanto para abrigar moradores de áreas atingidas pelas enchentes que ocorreram entre 1965-1966 (LINS, 1997).

O filme começa justamente com esse processo migratório, com os moradores se instalando no local sem que houvesse condições básicas de saneamento, energia, dentre outros aspectos fundamentais para viver em comunidade de forma digna. As primeiras cenas também demarcam os rumos das histórias, contextualizando os personagens em suas fases infantis que, no futuro, fariam conexão com as escolhas e caminhos traçados.

No filme, a relação de convívio entre trabalhadores e traficantes é levantada desde o início. Essa “substituição” do primeiro pelo segundo é abordada em alguns dos momentos chaves dos filmes: cenas como a do personagem Mané Galinha, trabalhador, honesto que, após ter sua namorada estuprada por um traficante se aproxima da criminalidade em busca de vingança e o enredo de Buscapé, personagem que narra a história e que, em alguns momentos, se relaciona com o tráfico de forma muito próxima, chegando a fornecer drogas para amigos moradores de fora do morro (algo que reforça um estigma de que o negro favelado seria a conexão entre tráfico e asfalto). O sonho de Buscapé de ser fotógrafo é questionado diversas vezes ao longo do filme, em razão do pessimismo que persiste na narrativa, em virtude de sempre surgir um fator que o desvie do caminho que busca e o aproxima das cenas de violência da obra. Essas são apenas algumas das histórias contadas em *Cidade de Deus*, mas cada peça, cada escolha de imagens e narrativas são fundamentais para construção de um imaginário sobre o favelado, que mais cedo ou mais tarde, de forma direta ou indireta, se envolveria com a criminalidade.

Ao longo dos anos *Cidade de Deus*, que expressa em seus enredos boa parte das representações estigmatizadas e estigmatizantes que correspondem a definições de papéis sociais atribuídos conforme cor de pele e local e moradia, característicos no Brasil, atingiu uma bilheteria de 30,6 milhões, algo muito significativo, mas que pouco se compara à proporção que adquiriu junto à massa pelos meios informais e ilícitos de reprodução. Era quase impossível encontrar alguém que ainda não tivesse assistido. O sucesso do filme

foi importante para que outros filmes brasileiros que explorassem violência e pobreza pudessem seguir o mesmo êxito junto ao público. *Cidade de Deus* instiga o interesse do público por produções que sejam voltadas aos mesmos traços, às mesmas escolhas em prol da espetacularização da violência e exploração de imagens da pobreza.

Imagens violentas, criminalidade, cenas urbanas no Rio de Janeiro, o bem contra o mal, polícia *versus* bandido. Os filmes que retratavam situações em favelas e o funcionamento do tráfico de drogas ganharam cada vez mais a atenção de parte considerável da população. O nicho do Favela *Movie* foi constituído em sua cosmética da fome, conforme abordado por Ivana Bentes em sua análise de *Cidade de Deus*:

As cenas de violência são espetaculares e siderantes, como uma quantidade de assassinatos e violência marcantes. Vinganças pessoais, massacres estratégicos de um bando pelo outro, violência gratuita, violência institucional. Todos são encorajados a alimentar esse ciclo vicioso. A favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como território autônomo. Em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da composição da favela. (BENTES. 2002, p. 95)

Bentes ressalta a comercialização da pobreza e a espetacularização da miséria, recursos comuns em produções que sejam relacionadas à cosmética da fome, onde sujeitos pobres, negros, favelas e periferias são alçados ao posto de “commodities”⁴, como escolha narrativa, sendo consumidos como meros produtos pela mídia e pelo público. Esse consumo faz com que haja uma disputa por favela e favelados não somente pelas mídias, mas também por grandes marcas que exploram essa “onda” da favela, que começa no cinema.

Nessa pesquisa optamos por analisar a forma como o cenário da favela será mostrado. Ao falarmos do Favela *Movie* abordamos a forma como os aspectos negativos da estrutura são ressaltados, assim como fica evidente a separação do resto da cidade, tornando o foco dos filmes voltado ao isolamento do território e dos moradores. As cenas de violência exibidas são detalhadas sempre demonstrando o morador da favela como

⁴ E a favela surge como "capital simbólico" e "riqueza" das cidades e especificamente do Rio, ou, ainda, como "commodities". Não mais os pobres assujeitados e "excluídos" de certo imaginário e discurso, mas uma ciberperiferia, da riqueza da pobreza (disputadas pela Nike, pela TV Globo, pelo Estado) que transforma as favelas, quilombos urbanos conectados, em laboratórios de produção subjetiva (BENTES, 2015)

parte de todo esse contexto de crime organizado, ainda que não seja como alguém diretamente envolvido, mas que se relaciona de forma passiva com os traficantes. Os mais jovens, sendo ainda mais evidenciados em suas relações pessoais com sujeitos que atuam no tráfico (os elencos dos filmes são compostos em sua maioria por jovens negros), alimentam novamente a associação de garotos negros da favela com estereótipos sobre criminalidade. Conforme dito antes, a associação de poder e violência foi um forte marcador do Favela *Movie*, e é exibida pelo fascínio irresistível que o crime exerceria sobre esses jovens segundo essas produções.

Nesse filme mostra-se fissura e o fascínio dos meninos das favelas pelas armas, pelo exercício do poder e pelo prazer de ser "alguém", de ser temido, de ser respeitado. Se não forem respeitados como cidadãos, serão como figuras da mídia, como criminosos...(BENTES,2002, p.85)

O texto de Bentes enfatiza justamente os contornos de espetacularização do “produto” miséria que essas imagens geram. As cenas de pobres e negros se matando entre si resultam em um tipo de pobreza consumível, mas, ao mesmo tempo, também abrem espaço para discussões sobre estigmas e materialização de preconceitos pautados pelas imagens. Os aspectos dessas produções, que retratariam uma espécie de "turismo no inferno", conforme dito por Bentes, já foram reproduzidos em obras *hollywoodianas* que exploraram, e ainda exploram, a larga escala de regiões empobrecidas e com altos índices de violência. No caso das produções nacionais, a favela tem sido o cenário principal para esse *tour*, sendo pano de fundo, ou estrutura principal, de filmes que enfatizam os aspectos citados.

Segundo as análises do GEMAA, os filmes com maiores bilheterias do cinema nacional, que concederam maior participação a atores e atrizes negros, associam os associados a papéis relacionados a estereótipos negativos. A análise expandida para a interação entre raça e gênero apontou que apenas 15 % dos homens brancos interpretaram criminosos em comparação a 43% dos homens não brancos que exerceram esses papéis. *Cidade de Deus* e *Carandiru* impulsionam essa disparidade, mas não são os únicos filmes a justificarem essa imposição de papéis negativos a atores negros. Em contrapartida, o número de negros bem-sucedidos nos *blockbusters* é bem inferior ao número de brancos ocupando a mesma situação.

Em nosso universo de *blockbusters*, pretos e pardos foram preponderantemente associados à criminalidade, pobreza, ausência de protagonismo e a locais de moradia precários de modo tão intenso que a representação cinematográfica produzida aprofunda mais do que

apenas reflete nossas desigualdades. A interação entre gênero e raça se mostrou extremamente forte na baixa participação, seja numérica, em falas ou em atribuição de nomes de personagens femininos pretas e pardas. A atuação em profissões prestigiosas é majoritariamente associada à branquitude, sobretudo masculina, enquanto pretos e pardos são representados em atividades precárias e sem escolarização. Cabe ressaltar que, mais uma vez, a análise conectada entre raça e gênero salientou o tratamento subalterno dado às mulheres pretas e pardas nas narrativas. (GEMMA,2017, p.34)

A pesquisa aponta para uma questão que tende a ser amplamente explorada nos filmes nacionais: negros são constantemente postos em papéis subordinados. O cinema nacional racializa, de forma explícita, uma questão que é estrutural no Brasil. Os negros residem em sua maioria nas periferias, e os sujeitos periféricos são representados como seres relacionados à criminalidade. Em se tratando de mulheres negras, regressamos aos papéis delimitados por sexualidade e matricialidade, algo comum no cinema e que em representações de cenários de favela e periferias aparecem quase como possibilidades únicas para estas personagens. Tais vinculações seriam influenciadas por atribuições que, ao longo dos anos, foram se tornando limitadoras para as atrizes negras. Com base em pesquisa do GEMMA (2017) podemos nos voltar à forma como as imagens de sujeitos negros, quando representadas, aparecem:

Não brancos, por exemplo, tendem a ser associados bem mais do que brancos à favela, à periferia e à prisão. Do total de não brancos (n=298), 36% são moradores de favela ou da periferia contra 7% dos brancos; 16% encontram-se presos pelo menos em parte da narrativa contra 3% dos brancos, 7% são moradores de pequenas propriedades rurais contra 4% dos brancos; e apenas 2% habitam apartamentos regulares, condomínios de luxo, mansões, ou grandes propriedades rurais contra 17% dos brancos. (GEMMA, 2017, p. 38)

Na pós-modernidade, o consumo e a construção das imagens são centrais na formação das identidades. Podemos identificar nas exposições do GEMAA que a imagem dos negros, que hoje refletem ainda os estereótipos e estigmas em maior número no campo do cinema, atendem a perspectiva colonialista, constituindo moldes que limitam as identidades desses sujeitos. Os filmes brasileiros produzidos nos últimos vinte anos, analisados pelo GEMAA demonstram, pelo do uso desse padrão estético narrativo, a manutenção dos ideais colonialistas de dominação. Nesse caso, pela imagem e pela apropriação das histórias.

O interesse dos sujeitos brancos por esse imaginário negativo sobre o outro, sendo reforçado constantemente no âmbito do colonialismo, pode ser justificado pela busca da manutenção de uma hegemonia no campo, e um constante reforço da dualidade do bem

contra o mal, com o sujeito branco sendo alçado ao posto de herói/salvador na maior parte das obras, enquanto o negro seria o primitivo, o anti-herói. Já as relações dos negros com esse tipo de imagem, na percepção dos olhares negros sobre si, merecem atenção especial. Fannon também já trazia essa questão:

São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí. Nas Antilhas – e podemos pensar que a situação é análoga nas outras colônias – os mesmos periódicos ilustrados são devorados pelos jovens nativos. E o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário “que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados”, tão facilmente quanto o menino branco. Algumas pessoas poderão pretender que isso não é muito importante, porque não refletiram sobre o papel dessas revistas ilustradas (FANNON, 2008, p. 163).

A criança antilhana também era influenciada pelas mesmas imagens que as crianças brancas, onde os heróis eram os mesmos, sempre brancos, e os vilões sempre traziam as características dos sujeitos não brancos, com tendência à animalização. Essa tendência foi destituindo a humanidade dos não brancos por meio da representação. Fannon aborda a questão da imagem, fazendo um apontamento que também é crucial, que é a polarização de imagens negativas sobre o sujeito negro desde os processos primários, desde as imagens que povoam o universo infantil, apontando a problemática de uma construção identitária para os negros que seja pautada por referenciais brancos, que coloquem o negro no lugar de opositor.

Faz-se necessário reforçar aqui o que abordamos anteriormente: os heróis nunca são negros, os vilões sim. Esse cenário bem marcado, que perdura há anos, colocaria o negro, o periférico, o favelado, o subalternizado, em posição de ter que repensar tais imagens. Não apenas repensar, mas, principalmente, propor novas concepções de imagens que os trouxessem em papéis que fossem mais próximos a uma realidade, em representações que exprimissem as diferentes possibilidades de vivência para os sujeitos, em atuar no sentido da construção de um olhar opositor.

Ao questionarmos e repensarmos esses moldes, geramos uma forte demanda. As representações de sujeitos negros nas telas ainda permanecem sob o poder da branquitude, as representações de periferias, de favelas, que recebem atenção da mídia e do grande público possuem a direção de sujeitos que não vivem ou possuíram vivência nesses territórios. Isso conduz para olhares que sejam produzidos por sujeitos que não sejam oriundos de favelas.

É importante abordarmos o quanto a ausência de representações positivadas, ou a reprodução apenas de imagens negativa, afeta o sujeito negro. A ausência de imagens positivas sobre si coloca o negro frente a um mundo que o repudia, que o destina lugares fixos, que determina onde e quando pode acessar os espaços públicos. Pelo cinema, quando não é crítico, determinados posicionamentos e marcadores sociais ficam explícitos, e a questão do lugar de negro (GONZALES, 1982), principalmente para quem é negro, é repetida em larga escala nas produções.

Ao analisarmos justamente essas reproduções, reforçando a palavra reprodução em razão de não se tratar de uma geração de conteúdo, mas sim da reprodução de um discurso por meio das imagens; um discurso que, na prática, conduz à ocupação de espaços sociais e os papéis que serão representados por cada grupo de sujeitos, nos deparamos com a massificação que opera em prol de negatizar a imagem das classes marginalizadas.

hooks aponta para a importância das imagens (2019, p. 41) na construção de novos percursos para os negros na sociedade, afirmando que as mudanças necessárias para as melhorias na situação dos negros precisam passar por uma forma de revolução na produção e reprodução de imagens sobre esses. Somente seria possível promover uma mudança quando houvesse, de fato, um empenho para que as construções partindo disso fossem revolucionárias. No caso do cinema brasileiro, a própria reprodução de famílias negras, com pais que trabalham, jovens que estudam, com refeições, afetos etc. já seria uma revolução no cinema tradicional (ou cinema branco), em razão das imagens estigmatizadas que ganharam o público e as grandes mídias nos últimos anos.

Para que tais mudanças ocorram, é preciso que essa não seja apenas uma causa negra. O poder no campo das produções cinematográficas (direção, produção, roteiro.) pertence a pessoas brancas: nesse sentido uma mudança apenas ocorre com o envolvimento desses sujeitos, reforçando a necessidade de práticas antirracistas⁵ na concepção de novas formas de lidar com diferenças étnicas e raciais.

hooks aborda a necessidade de que o negro não seja mais tratado como *comodities* pois, assim, sua imagem segue apenas como mercadoria e a mercadoria atende à

⁵ "Numa **sociedade racista** não basta não ser racista. É necessário ser antirracista". Filósofa e militante Angela Davis.

demanda. A demanda que temos hoje, em relação ao corpo negro nas telas, ainda é permeada por racismo, sexismo, colonialismo. Nos filmes que representaram as favelas até então tais características não somente eram presentes, como eram predominantes nos sujeitos negros representados.

Para abordarmos a questão de lugar de negro nos pautamos também em Grada Kilomba (2019). Em *Memórias da Plantação*, ela traz um manifesto pessoal sobre racismo e sobre enfrentamento por meio do corpo, dos discursos, em um jogo que envolve a necessidade de elevar relatos de uma realidade que necessita ser explorada, de partilhar a dor, de partilhar as feridas e de buscar uma união através da partilha que seja potente no sentido de revolucionar. Ao propor que adotemos a constituição de epistemologias que sejam antirracistas e que se coloquem como emancipatórias, Grada colabora para constituição de uma forma de partilha que atue na mudança, que traga não apenas algo negro, mas sim em algo que o negro traga como relato, e que os sujeitos brancos insiram em seus discursos e produções (ou escolhas por reproduções).

Ao relatar as histórias sobre o ingresso no espaço privilegiado da Universidade, Kilomba aponta para um fator necessário ao abordarmos as questões relacionadas às imagens sobre negros. Os negros não são vistos na grande maioria dessas imagens como pessoas que conseguem acessar os locais que almejam, com profissões de prestígio, com vidas humanas.

No racismo, corpos negros são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem. (KILOMBA,2019, p. 56)

Kilomba reforça a que passibilidade⁶ do embranquecimento ocorre, de tal forma, que até mesmo nos espaços onde os negros são maioria esse tende a ser um recurso a fim de tornar-se visível. Os constantes “nãos” para o negro em espaços de privilégio ocorrem, dessa forma, não somente no ato em si da tentativa, mas também na constituição da crença de não poder, na construção da baixa autoestima, algo que causa dor e está associado à autoimagem, que é formada também com base no que é refletido para o outro e pelo outro

⁶ A passabilidade racial (racial passing), ou a performatividade da branquitude, tem uma longa história, é claro, na qual as pessoas “negras” assumem-se como “brancas” buscando a ascensão social.(Munt, 2017, p.43)

sobre si. Esse processo envolve medo e desvalorização, dentre outros aspectos fundamentais, mas esses dois sendo necessários para a composição de uma dúvida sobre si que limita e faz com que os sujeitos negros, de certo modo, não avancem rumo a espaços que “não os pertencem”. Esse não pertencimento é internalizado.

Abordar a sensação de não pertencimento é fundamental para lidarmos com a dor que não ter o controle das reproduções de imagens negativadas sobre si pode causar.

E me dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como vemos, que isso nos estrçalha. Isso destrói e arrebeta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. (hooks, 2019, p. 36)

O não reconhecimento reflete justamente a ausência de imagens que reflitam os sujeitos reais, as diferentes identidades dos sujeitos negros.

1.2 Uma mudança necessária sobre olhares negros: a construção de um olharpositor

É necessário que ocorra um processo de mudança, que as imagens sobre pessoas negras sejam produzidas e reproduzidas partindo de um ponto que não contemple mais apenas os aspectos negativos e estigmatizantes. hooks considera que essa questão deva ser abordada partindo de seu interior:

Para encarar essas feridas, para curá-las, as pessoas negras progressistas e nossos aliados nessa luta devem estar comprometidos em realizar os esforços de intervir criticamente no mundo das imagens e transformá-lo, conferindo uma posição de destaque em nossos movimentos políticos de libertação e autodefinição sejam eles anti-imperialistas, feministas, pelos direitos dos homossexuais, pela libertação dos negros e mais. (hooks, 2019, p. 37)

O texto ressalta a importância da expansão de discussões sobre essa questão, trazendo para os diálogos sobre imagens a necessidade de expor que as representações que ganham destaque tendem a ser apenas aquelas que reproduzem os estereótipos criados por pessoas brancas, e complementa que, no geral, tais estereótipos inferiorizam os negros.

A imagem do negro foi alçada à *commoditie* de forma tão dilacerante e arbitrária, que a busca pela compreensão do peso dessa colocação para a vida do negro nos leva a considerar aspectos muito mais ambiciosos do que uma investigação imagética propõe. Fomos lançados em uma discussão que não se pretendia, mas que é crucial para que fato tomemos esse assunto da maneira e com a atenção devida. As reproduções de imagens negras foram importantes catalisadores para o adoecimento do povo negro ao longo dos

anos. O adoecimento, que tem ligação justamente com a impotência frente à forma como somos representados, restando apenas a simples posição, nesse caso, de espectador frente as narrativas de suas próprias histórias.

Não é possível lidar com imagens negativas sobre si o tempo todo e não adoecer. Não é possível lidar com a ausência de si no campo das representações e não adoecer. Não é possível não ser afetado pela forma como a sociedade lida com corpos parecidos com o seu.

Quando hooks aborda a importância das imagens para psiquê do negro, ela lança a necessidade de que ocorram ações para mudanças no poder da construção, e essas mudanças precisariam incluir os negros como sujeitos em linha de frente, e não apenas como apoiadores. É necessário que esses negros possam trazer o olhar opositor para as elaborações, é preciso um esforço coletivo para que as discussões em relação às imagens dos negros saiam do campo do binarismo bom ou mau, e sejam aprofundadas nas raízes do colonialismo que, até hoje, reverberam em tais projeções.

A ampliação das discussões e a construção de possibilidades de rompimento das formas de representação hegemônicas sobre os corpos negros são formas de rompimento necessárias, assim como as pesquisas e livros que se dedicam a trazer para a superfície o assunto. Tal posicionamento abala estruturas de poder instituído, as imagens trazem consigo forte impacto sobre as organizações sociais:

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como as pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito. (hooks, 2019, p. 39)

Lidar com tais questões leva os sujeitos a entrarem em contato com os assuntos que remetem à traumas, à dores, à hetero-representação⁷. Toda e qualquer mudança nesse campo passa pelo manifesto interno. A tomada de consciência, que permite a mudança de perspectiva na qual os sujeitos negros deixam de consumir imagens depreciativas sobre si e passam a apreciar imagens de cotidiano, exaltação, formando conteúdos fundamentais

⁷ Pode, também, ser entendida como o espaço de construção identitária na medida em que, através do discurso literário, se foi tecendo a auto representação e a hétero representação no sentido da representação do EU-OUTRO construído como identidade única, no reconhecimento da sua alteridade em relação ao outro. (ROMANA, 2014)

para uma mudança na forma como o negro é lido socialmente. hooks reforça a necessidade de um movimento que valorize as imagens da negritude, no sentido de um mover coletivo: “apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos.” (2019, p.39). Não somente necessárias, as mudanças na produção e reprodução das imagens de sujeitos negros podem ser revolucionárias.

2 Partes de um cinema favelado

Uma vez que eu sabia, quando criança que o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito - das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade.” Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de agência. (hooks, 2019, p.216)

O presente capítulo trata de ações que atuem no sentido da construção de olhares opositores e da auto-representação, integrando-se ao que abordamos anteriormente quanto a necessidade de agenciamento de novos olhares negros e de sujeitos que atuem de forma a promover uma insurgência no campo das imagens, promovendo a concepção de novas formas de produção, que sejam contra-hegemônicas, em busca das mudanças coletivas propostas por hooks e descritas no capítulo anterior.

Vamos abordar as possibilidades coletivas e alguns dos sujeitos que foram e são fundamentais para a construção de novas possibilidades de representações por parte de pessoas negras, periféricas e faveladas. Trata-se da perspectiva de abrir espaço para novos olhares sobre si e sobre os territórios. Ao abordar a potência do olhar e o quanto ele é poderoso e capaz de mudar a percepção sobre si e sobre os outros, alterando ações, comportamentos e percepções; hooks levanta a importância da libertação de tais olhares. Nesse capítulo nos debruçaremos acerca da importância da reivindicação de espaço no campo das produções que atuem sobre e a partir dos olhares, a fim de construir um local para novas possibilidades de lidar com os mesmos objetos, os mesmos sujeitos.

O Rio de Janeiro, hoje, é palco de grandes movimentos e manifestações culturais com caráter emancipatório, e as artes passaram a fazer parte da vida de milhares de jovens das periferias e favelas cariocas. Jovens que, durante muitos anos, estavam completamente excluídos do circuito cultural na cidade. As artes marginais, como são chamadas aquelas que surgem das margens, do que não é núcleo, e que são constituídas por sujeitos pertencentes a essas margens, ocupam, a cada dia, mais espaço e ganham

notoriedade nos meios de comunicação. O ator Icaro Silva⁸, em um texto sobre a arte marginal para a revista eletrônica Black Pather DNA, ressalta a importância da ancestralidade para esse tipo de arte, no que consiste a cultura negra:

A arte marginal transcende o conceito de arte e nos representa enquanto povo. A arte marginal representa nossos ancestrais, tal qual suas vivências e dores. A poesia de escória nos dá voz e nos tira desse silenciamento milenar. Não nos deixemos cair nos malabarismos ideológicos de teorias que as demonizam, inferiorizam. É um compromisso do povo preto manter a arte marginal viva. (SILVA, 2017, p.1)

A fala de Icaro aborda a importância da arte como forma de preservação identitária e cultural. A arte é uma ponte para um passado ancestral, permitindo a conexão com memórias positivas acerca de nós mesmos, e de nossos antepassados. Memórias de conhecimentos, hábitos e de culturas que elevem as potências negras. A arte tem o poder de libertar e abrir caminho para que novas narrativas conquistem espaços.

O compromisso de manter a arte marginal viva faz parte desse processo de reavivar e constituir novas possibilidades de artes oriundas dos sujeitos marginalizados. Envolve não somente o processo criativo e atuação em frentes de produção, mas também o consumo, a construção de novos olhares para as produções que saem do nicho tradicional e abarca as possibilidades de expressão antes excluídas. O que se compra, o que se vê, que tipo de música que é consumida, que tipo de filme é visto, todas as formas de cultura e arte passam a ter sujeitos marginalizados atuando no sentido de modificar estruturas hegemônicas. Nesse sentido, a geração de público para as produções que não se encontram nos circuitos tradicionais conta com várias frentes de atuação, e buscaremos abordar algumas dessas frentes com ênfase em atuação no audiovisual.

Eventos como o Festival Visões Periféricas, que está na 14ª edição e faz parte de um projeto voltado à integração, conexão, divulgação e fortalecimento de produções e projetos em audiovisual ligados às periferias do Rio de Janeiro, e que se estendeu para outros estados do país, mostram a união, ainda que não nomeada, de agentes que atuam na promoção e produção audiovisual fora dos nichos estabelecidos.

Ella Shohat e Robert Stam afirmam que “nos campos de batalha simbólicas dos

⁸ Icaro Silva é um ator de São Bernardo do Campo em São Paulo, de 33 anos, que atua no Rio de Janeiro desde 2001, tendo passagens pela Rede Globo e atuação marcado no Teatro ao interpretar em 2019 diversas personalidades negras no espetáculo Icaro and the black stars.

meios de comunicação de massa, a luta por representação tem correspondência com a esfera pública” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 267). Iniciativas como o *Visões Periféricas* são fundamentais para que os sujeitos subalternizados possam atuar pelo uso do audiovisual na construção e percepção de imagens sobre si, proporcionando a mudança de um papel apenas receptor para a atuação direta no campo da autorrepresentação. Esse processo é um compromisso de reescrita, reconstrução e, nesse caso, não são somente os sujeitos subalternizados que tomam parte disso. É necessário que os sujeitos brancos, que ocupam espaços de privilégio, também tenham compromisso com inclusão dos demais indivíduos nesses espaços. No que consiste as iniciativas relacionadas ao audiovisual, muitos desses sujeitos fizeram e fazem parte desse engajamento.

O audiovisual se apresenta como um palco de exposição para as criações, o que pode configurar a possibilidade de trocas e inclusões características dos múltiplos letramentos cabíveis nas artes marginais. O audiovisual periférico surge como uma alternativa possível para inserção de conhecimentos e vivências distintas em espaços, antes compostos apenas por modelos eurocêntricos, brancos e privilegiados.

Ao propormos a análise da inserção do cinema nas favelas, ou melhor, da insurgência dos favelados como agentes atuantes nas criações e direções audiovisuais [em suas diferentes formas de manifestação, levantamos também discussões necessárias acerca dos letramentos possíveis⁹ nesses espaços da possibilidade de o audiovisual tornar-se não somente arte, mas um campo de formação, que traga sujeitos das periferias para espaços universitários de formação e espaços autônomos que permitam que dali surjam novos talentos na arte das imagens.

O cinema feito na favela, por favelados, tem o poder de aproximar os sujeitos das margens, de um nicho que, antes, parecia impossível de ser alcançado. E esse contato tende a ser diferente da relação dos favelados com os filmes sobre eles. Mostra-se, através das falas e das obras produzidas, que sempre houve, na verdade, um incômodo pouco expresso, mas muito presente.

⁹Letramentos de reexistência envolvem projeções transperiféricas pelo compartilhamento propositivo de práticas culturais e sociais que evocam a diáspora negra, ao passo que letramentos de sobrevivência criam e mobilizam canais de comunicação inesperados e inovadores para combater a violência estatal e a precariedade socioeconômica imposta por governos e interesses econômicos. (WINDLE, 2020)

Um exemplo dessa relação dos moradores de favelas com o audiovisual pode ser observado na produção do documentário *CDD 50 anos*, idealizado pelos moradores Paulo Silva e Julio Pecly (morto em 2015). A ideia do projeto foi pautada pelo interesse dos moradores em retratar uma Cidade de Deus que ia além de Zé pequeno, com moradores e suas histórias relacionadas ao local. O ato de recontar a história da CDD por outras perspectivas conta com a participação do ator Leandro Firmino, que interpretou o traficante Zé Pequeno no longa de Fernando Meirelles (2002). Firmino faz parte da ação do coletivo de cinema CDD na Tela, encabeçado por outros moradores da Cidade de Deus e estudantes de Cinema na PUC-Rio, Sergio Leal, Mateus Paz e Bruno Rafael.

Outro exemplo é o projeto *Boca de Filme*, ancorado pelo grupo *Nós do Morro*, que foi uma das iniciativas que auxiliaram jovens das favelas, inclusive alguns que já haviam se envolvido de alguma forma com o tráfico local, a encontrar um espaço onde pudessem criar arte, ser parte de algo, serem ouvidos, terem seus trabalhos vistos e, de certo modo, contribuírem com as construções de narrativas sobre os espaços onde vivem e sobre pessoas que, como eles, também foram estereotipados ao longo dos anos pelas produções que os retratavam.

Da favela Cidade de Deus surgiram outras iniciativas de retratar o espaço por uma perspectiva mais ampla, que trouxesse outras visões do território e que pudessem gerar orgulho de pertencimento aos moradores.

Entre os anos 2014 e 2015 tive a oportunidade de atuar como facilitadora pedagógica no projeto *Anima Aqui*, uma iniciativa da ONG *Cinema Nosso*, que possui como um dos fundadores o ator Leandro Firmino, novamente aparecendo como agente no campo de novas produções de cinema e favela. O *Anima Aqui* não era uma ação exclusiva na Cidade de Deus, mas uma prática voltada às periferias no Brasil inteiro. Com ênfase em produção de animação audiovisual, tínhamos como missão atuar com crianças de periferias e favelas, buscando ensinar técnicas de produção e direção (*stop motion*, cortes de imagens, inserção de trilhas) mas, principalmente, precisamos abordar nas oficinas questões sobre pertencimento, orgulho, prazeres encontrados dentro dos territórios que, ao longo dos anos, foram expostos apenas pelos aspectos negativados. Em 2015, atuando com dois grupos de crianças, o primeiro com idades entre 5 e 9 anos e o segundo dos 10 aos 14, pude fazer parte da produção de dois curtas de animação que retratavam os pontos de alegria da Cidade de Deus, as igrejas, as praças, o lugar onde

tomavam açaí, brincavam, as ONGS nas quais faziam projetos de dança, música, cinema. Após a finalização da produção nós atuamos no sentido de promover um evento de exibição, onde famílias orgulhosas assistiram aos filmes que foram realizados pelos seus filhos, sobrinhos, netos. A ação, que incluiu as histórias pessoais, o vínculo com os territórios e o envolvimento de pessoas do círculo de afetos das crianças foi fundamental para que houvesse uma conexão de propósitos entre os sujeitos participantes e o projeto. O *Anima Aqui* é um projeto que atua justamente de forma a trabalhar, com as crianças, tudo de bom que havia no território e, juntos, fomos redescobrimo partes pouco expostas da Cidade de Deus.

Iniciativas como as do *Cinema Nosso* (a ONG não atua somente em periferias com o *Anima Aqui*, mas também com diversos projetos de formação em audiovisual gratuitos para jovens das periferias e favelas) são necessárias para que jovens das periferias possam sonhar em fazer parte do Cinema e, principalmente, tornar esses sonhos realidades.

Nesse mesmo intuito, o grupo *Nós do Morro*, citado acima, é um dos exemplos de ações que impulsionaram a participação de favelados nas produções filmicas, em especial no Rio de Janeiro. Atuante desde 1987, o grupo que começou através da iniciativa do ator Guti Fraga de se reunir com moradores do morro do Vidigal a fim de buscar possibilidades de facilitação do acesso à cultura para o território, tornou-se, ao longo dos anos, um espaço de formação, união e potência favelada no teatro e no cinema. Muitos dos jovens que passaram pelos cursos do Nós do Morro constituíram carreira no teatro, televisão e cinema, na frente e atrás das câmeras, produzindo, escrevendo, gerando articulações que foram importantíssimas para a extensão da iniciativa a outros territórios, além do Vidigal. A atuação do grupo é marcante, e persiste até hoje sendo referência para aqueles que hoje fazem um tipo de cinema que valoriza as potências negras, que retratem o cotidiano das favelas.

A atuação potente de ONGs e grupos que se engajam em busca de financiamentos, patrocínios e verbas oriundas de editais é importante para que essas potências consigam galgar espaço no audiovisual, e possam, de fato, atuar em produções que gerem não somente visibilidade, mas também tornem possível um retorno financeiro. Listamos abaixo algumas dessas ações e iniciativas.

Quadro 2 – Mapeamento de projetos, coletivos e ações nas favelas do Rio de Janeiro

PROJETOS E AÇÕES CONECTADOS A FAVELAS E PERIFERIAS		
CDD na Tela	Cidade de Deus	Projeto
Núcleo audiovisual Favela (Na Favela)	Maré	Coletivo
Cine Cufa (CUFA)	Madureira	Festival
Anima Aqui (Cinema Nosso)	Cidade de Deus	Projeto
GatoMÍDIA	Complexo do Alemão	Rede
Hip Hop Sanduba	Arará	Coletivo
Girassol comunicações	Babilônia	Mídia comunitária
Nós do morro	Vidigal/Nova Iguaçu	Rede
Brasil 3.0 (Cinema Nosso)	Rio de Janeiro	Projeto
Baixada Cine	Belford Roxo	Coletivo
Visões Periféricas	Rio de Janeiro	Festival
Imagens e complexos	Complexo do Alemão	Coletivo
Hutúz Film Festival (CUFA)	Madureira	Festival
Cinemaneiro	Maré	Mostra
SITES		
Nexo Jornal	https://www.nexojornal.com.br/	
Cine Favela	https://cinefavela.org.br/	
Agência de notícias das favelas	https://www.anf.org.br/	
Cine Cachoeira	https://www.cinecachoeira.com.br/	

Fonte: Conversas com agentes dos grupos atuantes, pesquisa por sites de busca, informações sobre instituições onde atuei em parceria.

As referências de coletivos, grupos, eventos e sites citadas na tabela acima são

parte de percepções e conexões obtidas durante minha atuação profissional no campo pesquisado, e fruto dos atravessamentos que surgem em minha busca por conteúdos que compusessem essa pesquisa. Buscamos entender um pouco mais sobre os projetos, sites e ações com o objetivo de expandir nossas discussões sobre agentes atuantes no audiovisual, em favelas e periferias.

CDD na Tela: O CDD na tela é uma ação protagonizada por moradores da CDD visando incentivar a produção em audiovisual que seja relacionada a conteúdos além do que é visto comumente. A ação ocorre até os dias de hoje, mas teve seu auge no ano de 2016, quando as oficinas com alunos da rede pública ocorriam de forma mais expressiva. O diretor da empreitada, Igor Mello, é da Cidade de Deus e começou sua jornada no audiovisual em um curso comunitário de iluminação. Hoje, Igor atua buscando estender suas oportunidades a outros jovens, por meio do trabalho do CDD na tela. Atuantes em produções de documentários e reportagens que se conectam às periferias, a empreitada ainda atua em eventos e envolvem não somente o cinema, mas também outros componentes do hip hop como o rap por exemplo.

Na favela – Núcleo audiovisual favela: Outra ação desenvolvida por moradores é o Na favela – Núcleo audiovisual favela, coletivo da Maré que possui incentivo de financiamentos nacionais e de instituições de fora do Brasil, que buscam apoiar ações em prol da difusão da cultura local em periferias. O coletivo que atua com eventos de exibição e formações chegou a ter, em 2017, 52 jovens formados nas áreas de montagem e som, roteiro, direção e fotografia.

CUFA: As ações da CUFA (Central única das favelas), atuante desde 1999, tem no audiovisual forte aliado no fortalecimento de ações culturais nas periferias. A CUFA é presente em várias frentes, sendo o audiovisual uma delas, e conta com o rapper MV Bill como um de seus fundadores. MV Bill já recebeu diversos prêmios motivados pela sua atuação no movimento hip hop. A ONU (Organização das Nações Unidas) para a Educação, a Ciência e a Cultura, o premiou como uma das dez pessoas mais militantes no mundo na última década. Além de produzir e veicular trabalhos de favelados e periféricos, a CUFA também age na formação de jovens em audiovisual.

Nós do morro: O grupo Nós do morro, que começou no Vidigal como coletivo de teatro em 1986, é forte referência quando se pensa em cinema e favela, tendo várias conexões com agentes que atuam e atuaram nesse ramo. Foi, inclusive, pelo Nós do morro

que muitos atores de Cidade de Deus chegaram até a produção do filme. Dentre eles, Leandro Firmino da Hora, o Zé Pequeno, parceiro da ONG Cinema Nosso e responsável pelos projetos Anima Aqui e Brasil 3.0, ambos voltados à formação em audiovisual, destinada a periferias e favelas do Brasil. Luciano Vidigal, que se formou por intermédio do Nós do Morro e, hoje, além de atuar, trabalha como diretor de cinema. Em recente entrevista ao Portal Uol, falou da potência formadora do grupo e da influência desse para que talentos, como o ator Babu Santana, conhecido por interpretar o músico Tim Maia no cinema, tivessem a chance de atuar.

O nós do Morro sempre buscou a cultura do “multiplicador”, que transforma alunos em professores. A ideia é multiplicar a arte. É preciso investir nas favelas. São potências. É muito caro para quem mora em comunidade consumir cultura, é caro ir ao teatro, ao cinema. É longe. Então, é preciso levar a arte para dentro das favelas também. É por isso que hoje estou aqui e sou diretor. É por isso que temos o talento grandioso do Babu. Porque Guti subiu o morro e olhou para aquelas crianças e jovens, que um dia fiz parte, e enxergou talento. Ele percebeu ali uma potência. (UOL, 2020)

Apesar de iniciativas como a de Guti serem precursoras, no sentido de promover mudanças em estruturas, a escassez de recursos dificulta a manutenção de ações, projetos e redes que sejam voltadas a atuações em favelas e, no que tange ao audiovisual, ocorre o mesmo. Muitas iniciativas que geram grande engajamento nas comunidades onde são fundadas ou atuantes, não possuem longevidade por questões financeiras. Para manter-se firme e atuante as redes, instituições e agentes envolvidos precisam se articular.

Cinemaneiro: Articulação é um movimento importante para os integrantes do Cinemaneiro. O projeto, que ensina técnicas de produção audiovisual em favelas do Rio de Janeiro, possui 19 anos de existência, com atuação em dezoito territórios da cidade e, nos últimos anos, passaram a ocupar mesas e rodas sobre cinema no meio acadêmico, buscando engajamento com instituições de ensino que apoiam a prática das oficinas. Os movimentos do Cinemaneiro apontam para uma coalisão entre favelas e periferias e o ambiente universitário, o que fortalece a difusão das iniciativas.

Hip Hop Sanduba: O Hip Hop Sanduba mistura vários componentes do Hip Hop, levando para a favela do Arará shows, mostras de cinema e uma escola de produção e curtas, tendo seus filmes exibidos em diversos festivais de cinema. As ações sempre acontecem no campinho da Arará, e unem os moradores em torno de cultura, algo inovador e revolucionário no contexto em que vivem.

Parceiros em divulgações de eventos, reportagens, conexão o Nexo Jornal, Cine favela e a Agência de notícias das favelas atuam de forma expressiva como expoentes de outras formas de divulgação de ações e cotidianos das favelas, trazendo para os holofotes indivíduos que teriam pouco, ou nenhum, espaço nas mídias tradicionais.

Cine Favela: O Cine Favela, tem origem na favela de Heliópolis, em São Paulo, e tem como *slogan* “Transformando a vida em filme”, que significa muito, dentro da representação de realidades periféricas. Além da divulgação, o Cine também oferece cursos e organiza festivais de cinema, agindo como um integrador entre produtores e geração de público. Fundado por Reginaldo Túlio e Geneci Túlio a iniciativa foi proposta desde sua fundação a atuar de forma ativa na vida dos moradores de Heliópolis.

Nexo Jornal: O Nexo jornal é um jornal eletrônico independente, que foi lançado em 2015. Atua trazendo notícias diárias e reflexões sobre a sociedade, indexando trechos de artigos e textos de acadêmicos e agentes da sociedade civil. O Nexo, por meio de sua plataforma, divulga, ao longo dos anos, festivais e produções de favelados, bem como textos críticos à estigmatização das favelas e periferias.

ANF - Agência de notícias das favelas: É um veículo de mídia independente, com ênfase em notícias relacionadas às favelas. Foi lançado em 2011, e tem sua atuação voltada a reportagens e textos noticiosos e críticos. Divulga ações direcionadas à cultura nas favelas e periferias. Entre essas ações, dedica espaço ao cinema e aos eventos ligados ao audiovisual.

2.1 Imagens e Complexos

Todo festival tem seu fim, mas após o fim em alguns casos o que fica além das histórias é o legado, a tradição dos festivais de atraírem a junção, o coletivo, a união de diferentes indivíduos e coletivos se mantém no cinema e em se tratando de cinema favelado não é diferente.

A favela em si tem traz a tradição da festividade, da acolhida, do juntar e os grupos e coletivos que atuam com cinema nas favelas e periferias idealizaram e fazem parte de alguns eventos que são fundamentais para que seja evidenciado, além do quantitativo, o valor simbólico das produções que contam com equipes compostas por favelados e periféricos.

Para tratarmos dessa união potente de cultura, território e reivindicação de

narrativas iremos abordar especificamente um evento, escolhido em razão de ter resgatado minhas percepções e também de uma memória afetiva sobre o mesmo, em 2016 estive na Mostra “Imagens e Complexos organizada pelo grupo homônimo. O coletivo atua desde 2012, iniciou com a composição de membros oriundos de Manguinhos, Rocinha e Complexo do Alemão. Hoje, o coletivo tem a participação ativa de Fabiana Melo Sousa e Ludmila Oliveira, visando uma retomada com novos componentes.

A trajetória do Coletivo expõe a intenção de articulações entre ações e coletivos de favelas, tendo tido parcerias com a TV tagarela (Associação de mídia comunitária da Rocinha) e o Raízes em Movimento (ONG Comunitária do Complexo do Alemão). Essa conexão é o que nos interessa priorizar em nossa pesquisa, traduzindo através de ações os resultados do engajamento e da conexão entre sujeitos interessados em favelas e periferias para além dos relatos de dor, interessados em evidenciar as manifestações artísticas e culturais desses territórios.

A Mostra de filmes imagens e complexos acontece em 2016 no Cine Teatro Eduardo Coutinho (Cine Manguinhos) contando a apresentação de 30 produções de moradores e coletivos de favelas do Rio de Janeiro. Segundo as próprias idealizadoras (Fabiana e Ludmilla), a Mostra surge do intuito de expandir o espaço de exibição e reflexão para filmes de favelados.

Para Fabiana Melo, coordenadora da Mostra, o olhar para as imagens produzidas no interior dos territórios periféricos é importante para a percepção do quanto as produções oriundas das favelas trazem novos levantamentos sobre as cidades, contexto urbano e a vida cotiada ou, indo ao encontro das abordagens que levantamos em nossa pesquisa, se essas produções reproduzem os olhares “de fora”.

Essa proposta de certo modo produz um acordo, não oficial, de trazer a reflexão sobre cada produção, cada proposta. O cinema favelado tem entretenimento, mas não é entretenimento, justamente por isso, mesmo em produções menos pretenciosas em relação a discussões complexas é interessante observar a proposta, a narrativa, os personagens, a formação que une toda proposta e que marca alguns traços (ou não) da diferença entre produções” de dentro” e “de fora”.

A importância do festival vai além das produções, que são pilares, mas também expressam essa união em prol de um protagonismo, um lugar que é conquista recente - “Nós temos aqui uma coisa inédita, porque eu nunca vi [um festival] que o protagonismo

é só de obras vindas de favela... A motivação é dar protagonismo, esse é a ênfase do realizador, que seja da favela”. - Ludmilla Oliveira.

Nesse sentido a exposição dos filmes também abre espaço para que outros coletivos, outros grupos tornem-se conhecidos por um público maior, agindo na formação de público e também no fortalecimento de cada um individualmente. O coletivo fundamenta o todo e nesse caso isso fica explícito.

Além das exposições, a Mostra contou com diálogos e rodas que formalizaram as trocas e conexões já existentes nos bastidores criando pontes e novos planos para um audiovisual que segue sendo feito pelos subalternizados.

Lista de produções exibidas:

Favela que me viu crescer – Documentário / 2014/2015 – 15’30” Direção: Paula Morena

Preto, Favelado. Escravo, Fugão – Ficção / 2015 – 13’39’ Direção: Ariana Malagrida

Alemão em f/5.6 – Experimental / 2014 – 15’55” Direção: Aline Portugal e Rosilene Faria

Esqueça por enquanto – Ficção / 2015 – 7’37” Direção: Priscila Gomes

Forró do Parque União – A Praça do Forró – Documentário / 2013 – 14’24” Direção: Renato Oliveira

TV Morrinho – Documentário / 2013 – 11’ Direção: Chico Serra

Quem São os Makers da Favela? – Documentário / 2016 – 10’35” Direção: GatoMÍDIA

9 Centros – Documentário / 2015 – 36’57” Direção: Igor Souza, Iury de Carvalho Lobo e Karla Suarez

Rimadores – Videoclipe / 2016 – 4’ Direção: Ivan Viana

Lá do Alto – Ficção / 2015 – 8’ Direção: Luciano Vidigal

Transcrição – Ficção 2016 – 5’ Direção: Iury de Carvalho Lobo e Felipe Dutra

Roda Viva – Documentário Experimental / 2015 – Duração 1’12” Direção: Bira Carvalho e Iury de Carvalho Lobo

Alma Boêmia – Morro dos Prazeres – Videoclipe / 2015 – 4’18” Direção: Renato Oliveira

Olhares da Misericórdia – A serra que atravessa gerações – Documentário / 2015 – 16’38” Direção: Álvaro Vinicius

Teto Verde – Documentário / 2015 – 16” Direção: Hip Hop Sanduba –

Cinemão Fonte – Documentário / 2015 – 9’44” Direção: Flávio Pé e Flávio Carvalho

Chapéu-Mangueira e Babilônia- A favela vai descer / Documentário – 2016 – 6’58”
Direção: Girasol Comunicações

Do luto pra luta – Documentário / 2016 – 15’26” Direção: Natália Santana

Na Maré da Copa – Documentário / 2015 – 28’57” Direção: Miriane Peregrino

A mão que balança o bolso – Ficção / 2012 – 4’57” Direção: Renato Oliveira

A mulher do latão – Ficção / 2012 – 6’25” Direção: Robespierre Avila Azevedo

Pode me chamar de companheiro – Ficção / 2015 – 6’11” Direção: Felipe Dutra

Visita – Documentário / 2015 – 26’ Direção: André Sandino Costa

Beco dos Pancados – Experimental / 2015 – 12’ Direção: Coletiva

Memórias do Preventório – Documentário / 2003 – 11’ Direção: Luciano Simplício
Teixeira Ribeiro

Identidade de Um Todo – Documentário Experimental – 1’ Direção:

Santa Marta, uma santa Favelada – Documentário / 2013 – 12’22” Direção: Marlon Silva
Da Costa

Em busca da Folia – Documentário / 6’8” – 2014 Direção: Girasol Comunicações

Um Lobisomem no Santa Marta – Ficção / 7’56” – 2015 Direção: Robespierre Avila

A águia que cospe bala – Documentário Experimental Realista / 2014 – 3’4” Direção:
Girasol Comunicações

Essa integração entre as ações e agentes em periferias não é apenas detalhe, é fenômeno, e deve ser lida pelo impacto que gera para os sujeitos atendidos. É comum que, em festivais como o aclamado Visões Periféricas, tenhamos uma configuração ramificada por agentes de diversos territórios, uma junção de diferentes iniciativas que

possuem em comum o interesse em fortalecer aspectos positivos sobre as periferias e favelas e gerar benefícios para os sujeitos.

Ao analisarmos também as trajetórias pessoais, profissionais e formativas desses sujeitos, temos que lidar com as questões relativas à concepção de Cinema favelado/periférico/ de quebrada. Torna-se impossível considerar uma perspectiva única para tratar das estruturas que sustentam a categoria.

A pesquisa em questão não responde a questão sobre a percepção dos sujeitos e grupos citados sobre a categoria, ou ainda se, de fato, se definiriam como cineastas favelados ou apenas cineastas. Nosso alcance se dá até a identificação de ações e representações que possibilitam que o Cinema Favelado seja apontado em sua existência, possuindo alinhamento às questões étnico-raciais, territoriais e sociais, feito com participação na produção, roteiro, direção, atuação etc. de moradores e demais sujeitos oriundos de favelas e periferias, e que retratam e garantam que histórias que se passam nesses territórios sob as suas perspectivas existam e ganhem cada vez mais espaço.

Ainda que nem todos os trabalhos realizados pelas organizações e grupos citados, ou até mesmo pelos profissionais que abordamos ao longo da pesquisa, caminhem no sentido da quebra de estigmas sobre favelas e favelados, as atuações destes em razão da conexão inegável que possuem com os territórios, passam a ser importantes para que as produções voltadas à quebra de estigmas surjam, existam e possibilitem que o cinema se fortaleça também enquanto arte marginal.

Ao buscarmos um diálogo importante e necessário com os irmãos Carvalho, conseguimos compreender como se dão essas articulações entre agentes e ações em audiovisual que tenham as favelas como centro de discussão, ou como cenário vivo para a condução das narrativas. Os irmãos fazem essa costura entre pontos convergentes e divergentes, nessa discussão sobre cinema favelado.

3 Irmãos Carvalho: retratando favelas

Não foi pelo espaço da cota não, que é importante, foi pelo espaço da não cota. E olha quantas outras pessoas podem chegar aqui também. Eu acho que é o mais importante. (Marcos Carvalho)

Quais as possibilidades de uma entrevista fornecer um registro para a análise de um contexto social? Segundo Portelli (2010), os conteúdos da memória seriam evocados ao longo de um processo de troca, tal qual ocorre na entrevista, quando o entrevistador se coloca disposto a interação junto ao(s) entrevistado(s) e possibilita, pelos questionamentos, as reminiscências e memórias de vivências e fatos sobre o entrevistado. Essa interação é fundamental para permitir que os relatos trazidos sejam mais espontâneos, ainda que os sujeitos participantes estejam dispostos a produzir registros sobre si comunicando as narrativas de modo a reforçar a maneira como gostariam de ser percebidos. Esse processo de evocação tende a romper esse preparo estratégico, culminando em uma série de registros e trocas que, aos poucos, se distanciam da constituição de uma imagem idealizada sobre si e sobre suas histórias.

As representações possuem, no mínimo, dois lados, mas aqui trabalharemos com a forma como ocorre a autorrepresentação no Cinema Favelado, o modo como os próprios sujeitos entendem o que produzem e as conexões do produto consigo. Nesse sentido, temos como interesse prioritário analisar as formas de retratar esse espaço social e identificar oposições e similaridades nas representações de tais espaços e dos demais aspectos relativos à representação como forma de constituição de discursos. Se os filmes do nicho *Favela Movie* de fato trazem um recorte pouco representativo e, até mesmo, exploratório a nível de commodities da realidade das favelas, nos interessa compreender como os filmes produzidos por sujeitos oriundos das favelas fazem a construção de narrativas sobre esses espaços e o que os motiva na construção dessas.

Outro ponto fundamental é a questão da propriedade, no sentido de posicionamento frente as narrativas. Pretendemos abordar tal questão pela perspectiva do *lugar de fala*, conforme difundido por Djamila Ribeiro (2017), enfatizando a necessidade da validação de discursos baseados em vivências, o que não desconsidera a colocação de

outras perspectivas que endossem as discussões, pesquisas e demais abordagens sobre diferentes conceitos e categorias, valorizando a experiência do vivido como sendo aquela que parte do cerne da questão abordada. Tal perspectiva se aplica às discussões sobre raça, classe, gênero e demais campos das ciências humanas, onde se faça necessário recorrer à subjetividade na análise das questões.

Ao iniciarmos uma discussão sobre quem teria maior propriedade para escrever ou formular representações sobre determinados grupos sociais e, no caso, também sobre territórios, adentramos em um diálogo sobre o espaço de disputas narrativas fundamentais no campo social, que se estende para o cinema. No campo da representação, ao analisarmos as obras é fundamental compreender o intuito dos sujeitos que detinham o poder de representar, ao fazerem tais escolhas, e em quais contextos estavam inseridos. Em uma perspectiva colonialista, a condição de subalternizado traria como marca o silenciamento, nesse processo de silenciamento as narrativas sobre tais sujeitos sempre foram envoltas por interesses do narrador. O narrador, nesse contexto, é parte de uma hegemonia e, sendo assim, as narrativas trazidas por esses sujeitos de classes dominantes são atravessadas constantemente por disputas de poder. Essas escolhas têm um viés político, em um campo de disputa. (SPIVAK, 2010).

Cada território possui detalhes marcantes, manifestos ou latentes sobre sua formação, a respeito da origem de seus moradores, sobre o comércio local, aspectos culturais, movimentos sociais e políticos que emergem em seu interior. São inúmeras e particulares as questões sociais, sujeitos, formas de atuação da criminalidade, marcadores da violência e demais aspectos que os compõem. Logo, existe a possibilidade de abordar favela sob diferentes perspectivas, e as escolhas referentes a quais aspectos serão enfatizados estão relacionadas aos objetivos do narrador: quem são os sujeitos relacionados a sua produção, roteiro, direção e os contextos aos quais são pertencentes.

Ainda que o cinema, como campo artístico, não necessariamente deva se ater a essas representações da realidade, ao abordar favela, desde sua concepção, apresenta o realismo como um de seus principais marcadores, e possui nomes que assumiram o papel de falar sobre essa temática, tal como ocorre com Fernando Meirelles.

No livro *O que é lugar de fala*, Djamila Ribeiro aborda as consequências da não representatividade em espaços de construção epistemológica:

Não poder acessar certos espaços acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços, não poder estar de forma

justa nas universidades, os de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. (RIBEIRO,2017, p. 66)

Essa não existência, dentro do contexto de produção e direção de filmes que abordem favelas, pode ser expressa através da análise das produções que envolvam a temática. A observação atenta de um fator singular que traz essa questão do direito à fala para o campo da literalidade nos leva a perceber a inexistência de textos, ou ausência de textos complexos para os personagens negros no audiovisual, ou de textos carregados de erros gramaticais, com linguagem violenta, dentre outros fatores estigmatizantes, algo que pode ser analisado pela perspectiva de reforço a estereótipos (pouco inteligente, amigo, apoio de personagens brancos, subalterno), mas que também pode ser considerado, por essa imposição, a uma inexistência ou à existência permitida, que seja somente vinculada ao lugar que lhe é atribuído pelo outro.

Os sujeitos participantes da entrevista são os irmãos Carvalho, Marcos e Eduardo, gêmeos, nascidos em 29 de julho de 1993 ainda crianças foram viver no Morro do Salgueiro, na Tijuca, Zona Norte do Rio de Janeiro, o Morro é berço da Escola de samba de mesmo nome e é marcado não somente pelo samba mas por fortes lutas sociais como a insurgência contra as remoções em 1934.

Marcos e Eduardo são formados em Cinema pela PUC-Rio. Ambos ingressaram na universidade através do PROUNI (Programa Universidade para Todos), implementado com base na Lei nº 11.096, em 2004, durante o governo Lula e, juntos, passaram a trilhar uma trajetória profissional, na qual a vida e trabalhos se entrelaçam e aparecem em suas realizações.

Nosso encontro se deu numa quarta-feira à tarde, em um espaço da pizzaria Domino's, na Tijuca, próximo ao morro do Salgueiro e ao CEFET, onde eu teria aula naquela mesma noite. Os dois chegaram juntos, no horário marcado, e logo que sentamos começamos a conversar sobre a pesquisa, sobre como havia conhecido o trabalho deles. Lhes contei que havia sido por meio do Centro Afrocarioca de Cinema, em um evento de exibição, onde o filme Chico estava dentre as produções apresentadas.

Partindo desse encontro, nosso diálogo então se dividiu em três tópicos: história pessoal; militância ou não militância; festivais e perspectivas.

No primeiro momento, busquei conhecer melhor a história familiar dos irmãos, e

esse primeiro passo acabou revelando detalhes surpreendentes sobre o processo de produção do último filme, *Eu, minha mãe e Wallace* conforme dito por Marcos:

Quando a nossa mãe nos apresentou ao nosso pai biológico, ela queria que fosse um primeiro contato e tal, como a personagem Vanessa. Então ela disse que ele ia lá em casa, um cara consertar a televisão. Eu tinha meus 7 anos, realmente foi um cara mexer nos fios e lentamente ele foi se apresentando, sei lá, esse é o pai. Esse é o mesmo processo que a personagem da Vanessa estabelece ali, só que veio para consertar a geladeira. E a ideia é que ele lentamente se apresentaria para filha, esse é o seu pai. Só que o personagem vai embora e foge. (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2)

Quando os irmãos começaram a falar sobre suas próprias histórias com o pai biológico, logo conseguimos perceber que alguns detalhes marcantes em *Eu, minha mãe e Wallace* não haviam sido coincidência, ou fruto da imaginação dos irmãos. A personagem Vanessa (a mãe) traz consigo, em suas falas, um tipo de dor que é muito expressiva em quem, de fato, ficou sozinha para criar uma filha e que, ainda assim, sente alguma culpa nisso, como se o abandono da figura paterna fosse possível de ser evitado com ações suas.

Em *Eu, minha mãe e Wallace* são trazidos para as telas dramas que vão muito além do território. Algo que nos possibilita refletir sobre histórias de vida e construção identitária em um contexto específico, mas que poderiam ocorrer em qualquer outro, com as devidas alterações.

A história de Vanessa tem como pano de fundo a própria vivência dos irmãos, o que deixa todo o processo de pesquisa ainda mais relacionado às subjetividades, sem que seja possível atuar com neutralidade em determinados momentos.

Segundo Portelli (2010), na história oral o relato não terminaria em si mesmo. Seria a base para construção de vídeos, filmes, textos e, nesse caso, o registro expressa uma narrativa que se transformou em filme e que, agora, surge novamente potente, sendo evocada nessa pesquisa;

3.1 História familiar, identidade e cinema

Os irmãos Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho foram viver com a mãe e a avó, no Morro do Salgueiro. cresceram praticamente sendo um o melhor e único amigo do outro, em uma parceria que logo se estenderia para a criação de narrativas que virariam arte.

Criados pela mãe, uma pedagoga que, apesar não ter insistido para que eles trilhassem um caminho universitário, os proporcionou ter contato com realidades e culturas distintas, facilitando assim o despertar dos irmãos em relação a possibilidades que iam além das vielas do Salgueiro. O flerte com o cinema começou como brincadeira e logo tornou-se um desejo sério, conforme conta Eduardo:

Então em casa, era eu e ele, aí um irmão fora e outro trabalhando. Desde que a gente era pequeno, nesses momentos também que um cuidava do outro, que fazíamos nossas coisas e brincávamos juntos e brincávamos de fazer cinema e brincava de fazer historinha junto. Foi ficando séria a brincadeira. Bora brincar de fazer isso na universidade? A gente foi fazer isso junto! No Enem ele entrou um período antes. A gente fez a prova do Enem num teste. A gente chegou a fazer Enem e UFF na época. (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

A inserção na universidade nos leva a outro ponto fundamental a ser abordado quando falamos sobre favela e favelados: a questão da integração por meio da educação em locais historicamente reconhecidos como sendo de elite, que abrigam um tipo de sujeito que, no geral, não tende a ser oriundo de favelas e que dificilmente é negro. A universidade, para os irmãos, conforme relato, passou a ser considerada como caminho quando acreditaram que deveriam transformar as ações e brincadeiras com cinema em algo sério, demonstrando a importância da educação superior como instituição validadora na sociedade, ratificadora de sujeitos e posições de poder.

Quando Eduardo foi aprovado para estudar na PUC-Rio, Marcos já havia conseguido ingressar na Universidade, após ter sido convocado na primeira chamada do vestibular: “Primeiro lugar pra Cinema. Achei que minha nota não passava em nenhum outro curso da PUC” (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2).

Logo após o ingresso de Marcos, Eduardo conseguiu se classificar e, juntos, os dois passaram a construir não somente um acervo de trabalhos, mas uma trajetória única no cinema da PUC-Rio, como pode ser analisado na frase de Marcos sobre a proposta de trabalho deles dentro da universidade:

Na ocasião a gente fez esse movimento de quem estudava na PUC. A gente questionava muito a quantidade de negros, todo filme que tinha a gente ‘cadê, cadê?’ sempre aquela história: ‘não tem atores’, ‘blá blá blá’ eu ‘a gente vai fazer um filme que a gente vai ter mais preto na tela do que todos os filmes somados que já fizeram na faculdade. (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2)

Em 2013, ainda na PUC-Rio, os irmãos se uniam a Rafael Simões, também aluno

de cinema para produzir e dirigir *Boa noite, Charles* (2013), um *stop-motion* de terror, que contava com a participação deles no elenco. O Jornal da PUC, em 2018, publicou uma matéria sobre os irmãos, ressaltando aspectos da atuação no cinema e do posicionamento político dos dois.

Do mesmo período no curso de Cinema, os três estavam de ressaca dos protestos e inquietos. Juntos decidiram fazer um cinema marcado pelo compromisso com o meio social, abordando conjunturas urbanas da desigualdade na cidade. Com uma linguagem própria, personagens favelados, negros e moradores de ocupação - alguns residentes locais contribuíram nas filmagens. (MADEIRA, 2018, p.1)

Assim como foi pontuado pelo Jornal, os irmãos trazem em sua fala o desejo de construir um trabalho coletivo, que permita não somente que as produções deles alcem espaços no campo do audiovisual, mas também que possibilite que outros sujeitos pretos e favelados possam fazer parte dessas construções. E fazer isso juntos, partindo da PUC, uma das universidades mais elitizadas do país, parecia ser uma meta.

O objetivo deles na PUC-Rio era deixar uma marca de realizadores de filmes, onde o negro apareceria em destaque, com vidas, famílias e, hoje, seu trabalho é marcado pelas representações de favelas, o mais próximo de tal qual elas são, conforme Marcos aborda:

Porque a questão de se filmar na favela não é apenas ‘ah eu tenho a favela, vou subir uma escadaria, tenho um buraco que posso apontar a câmera, tenho duas pessoas que são negras que de repente até moram aqui agora vou somar uma história que escrevi’. É necessário que tenha relações sociais típicas daquele espaço. Isso é o que mais a gente preza, mais do que: olha quantos pretos a gente tem na tela! Conseguir construir relações sociais específicas daquele espaço e daí naturalmente estamos falando daquele espaço. (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2)

Os irmãos trazem em sua fala a importância de que seu trabalho seja de fato representativo do espaço, dos sujeitos, que não somente seja feito ali e com pessoas dali, mas que seja algo fiel a tudo, com características típicas do território e de suas relações. Esse ponto é fundamental para tratarmos sobre a distinção entre filmes sobre favela e filmes feitos por favelados. As escolhas em detalhes fazem a diferença no produto final, e refletem nas percepções geradas sobre os sujeitos e o espaço.

3.2. “Cinema Negro” e a questão racial no audiovisual

O trabalho dos irmãos com filmes que retratem seu território de origem logo

passou a ser encaixado no gênero de Cinema negro dentro dos festivais de cinema. Nesse processo de racialização, os filmes dos irmãos Carvalho seriam inseridos na categoria de Cinema negro, algo que para eles não necessariamente é positivo em todos os momentos, conforme nos contou Marcos:

O que eles entendem como cinema negro? Sei lá? O nosso cinema negro não é um cinema classe média. É negro da favela, na favela tem branco, tem nordestino e nos interessam essas pessoas. Nos conflitos sociais dentro da própria favela. Eu acho que mais do que negro, eu diria que é favelado. (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2)

Os filmes dos irmãos Carvalho se mostram retratos de realidades pouco exploradas pelo cinema comercial. Os dois demonstram um forte receio de fazer filmes que sejam enquadrados em qualquer nicho específico. Nesse caso, ao pontuarmos a inserção como cinema negro, não estamos abordando o fortalecimento coletivo, mas sim o processo excludente que os festivais impõem as produções que envolvam narrativas negras, fazendo com que aquelas que envolvam negros sejam direcionadas a uma única participação possível. Esses limites são tratados na fala de Eduardo:

...mas hoje em dia eu tenho começado a achar também que o termo “cinema negro” vai estar comunicando com o outro cinema em nome do cinema “cinema branco”, tem gerado ruído, não tenho opinião formada ainda sobre, mas me parece que nós não temos alcançado grandes resultados através desse nome e que ele talvez esteja gerando muitos ruídos. Eu acho que ele tá criando um nicho e que as pessoas nos têm visto como nicho. A gente passa num festival, mostra, cada hora um nome mais bonitinho que o outro, mas um nicho, não é? (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

Esse receio de ser qualificado como nicho é bem pautado pelos Carvalho. Ser apenas parte de um nicho os colocaria em um espaço definido em um outro lugar de negro, tudo que filmes sobre questões tão potentes quanto favela, favelados e negritude não precisariam. Ao aceitarem o “conforto” do nicho estariam aceitando o rótulo, um espaço delimitado por terceiros, não somente para reprodução dos filmes, mas também para a percepção do público conforme aponta Eduardo:

A gente já deixou de competir na categoria principal por causa disso. A gente possivelmente, nós e outros, já temos deixado de receber prêmio na mostra principal, porque tinha o “prêmio do preto”. A gente quer o prêmio principal. Sobretudo, porque temos muita capacidade de ganhar um prêmio principal, e acho que esse cinema negro, esse movimento, faz filmes muito mais contundentes, muito mais embasados, numa linguagem muito mais interessante, porque há um nicho que é um nicho branco. E que a gente devia estar competindo com eles, na mostra com eles, e que às vezes fica de ladinho. (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

Ao aceitarem o espaço delimitado, os irmãos demonstram compreender que, aceitando a condição de inferiorizado, algo típico quando abordamos a situação do negro em espaços onde impera o privilégio branco, e, no campo audiovisual, esses privilégios são mantidos em cada etapa de cada processo, na composição dos membros de uma equipe.

A negação de um espaço conquistado apenas por vias de um posicionamento político, por estarem em consonância com as ideologias políticas dos que detém poder nesses espaços, seria uma reação à manutenção de privilégios. Ao aceitarem tal “permissão”, ou até mesmo apadrinhamento para estar em determinadas posições, os sujeitos estariam aceitando uma condição subalterna, que minimiza a qualidade de seus trabalhos. A negação de um apadrinhamento não resultaria em rejeição das aberturas e facilidades que foram criadas nesse processo de identificação com um grupo social e, até mesmo, político, mas sim em uma negação em relação a permanência nesses espaços, somente por serem negros e favelados. Essa não aceitação de um lugar garantido não poderia ser confundida com uma forma de ingratidão, mas sim como a busca pela abertura de possibilidades e movimentos de amadurecimento.

Os irmãos concordam que muito do seu trabalho é analisado levando-se em consideração não somente o material apresentado, mas também considerando que são negros da periferia, realizando cinema, o que, por si só, já é algo atípico. Segundo essa concepção, haveria uma espécie de protecionismo dentro dos festivais, ao mesmo tempo em que os trabalhos seriam enquadrados em categorias específicas, tal qual acontece com a categoria cinema negro quando utilizada no sentido de evitar uma mistura de trabalhos com igual qualidade. Muitas vezes, seus filmes seriam até mesmo supervalorizados no que poderia ser lido como uma forma de demonstrar que os rapazes favelados são aceitos naquele ambiente conforme aponta Eduardo:

Por vezes recebemos aplausos até quando não devemos receber. Elogios de produção do próprio Chico, que hoje a gente olha pra trás e fala ‘cara, tem um problema grave ali, os caras falaram que era incrível e genial, e não é genial’. Mudaram o parâmetro pra nos criticar? Tornaram mais fácil, não precisa, deixa difícil. Deixa como a crítica dos outros, porque parece que rola assim, se eu estou aqui elogiando e falando que o filme do preto da favela é legal, olha como eu sou bacana, olha como eu consigo ver valor nesse lugar. (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

Apesar das críticas à possibilidade de serem lidos como produtores de nicho, ao vincularem-se ao cinema negro, os irmãos cada vez mais se aproximam do gênero. O

cinema favelado que realizam se racializa, seja pelo desejo de ambos em trazerem mais pessoas negras para as telas e para as produções em cinema, seja pelo campo que os leva a considerar que ainda que o cinema negro inclua também indivíduos de classes econômicas mais elevadas, os filmes de favelas também estariam abarcados nessa categoria.

3.3. Cinema favelado

Há um embate indireto entre raça e classe quando se pensa sobre cinema de favela, algo que apareceu em minha entrevista com os irmãos Carvalho, e que minha vivência no campo também corrobora com essa percepção. Esse tipo de produção, ainda que seja vinculada a categoria cinema negro, tem também muito de cinema popular, principalmente quando a produção se debruça sobre as relações raciais existentes nesses locais. Eduardo ressalta que o tipo de contextualização que eles fazem é algo que tira o próprio cinema negro de um possível essencialismo. Compreender os universos existentes na história do negro no Brasil também possibilita pensar o cinema negro de forma mais plural conforme Marcos corrobora:

Pois é, isso que a gente tem, ou eu entendo, pelo menos por movimento no cinema negro, é tanto plural de alguma forma quanto é a existência negra no Brasil. É um país gigante em que diversas culturas que se misturam e coexistem, geram outras coisas, que variam às vezes no mesmo estado de lugar pra lugar. A referência de um negro aqui não é a referência de um negro que tá ali no Salgueiro, ou no Turano. É uma questão de distância muito pequena a nível de Brasil que quando essa galera vai filmar é muito múltipla é extremamente inverso. (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2)

É justamente essa multiplicidade que marca o trabalho dos dois, e que também possibilita que o favelado seja inserido em diversas frentes e de diversas formas nos filmes produzidos.

Assim como foi feito em *Chico*, durante as gravações de *Eu, minha mãe e Wallace*, o encantamento passou a ser parte da rotina daqueles que entravam em contato com a produção do filme. Não somente para a equipe de trabalho, mas, principalmente, para os moradores que foram se aproximando do encanto que o cinema causa, sendo parte disso.

Toda uma geração que cresceu com filmes sobre eles, agora de certa forma consegue compreender que é possível que se faça filmes com eles, onde eles participem.

Marcos enfatiza o pensamento dos irmãos sobre trazer o favelado para perto das

produções: “Quando eu vejo a galera participando com a gente, isso aqui é muito mais importante do que quem vai ver o filme” (informação verbal concedida por Marcos Carvalho, APÊNDICE 2).

Os irmãos contaram que as equipes dos filmes, no geral, são compostas por muitos moradores do Salgueiro. Amigos, parceiros de profissão, e é com essas pessoas que eles desejam ascender enquanto realizadores em cinema. A imagem da equipe de *Eu, minha mãe e Wallace* reunida corresponde a esse intuito.



Figura 1 – Equipe de “Eu, minha mãe e Wallace”

Fonte: Acervo pessoal dos Irmãos Carvalho

Para quem teve a identidade construída em uma época, na qual o Favela *Movie* era o que havia de representação de favela no cinema, trabalhar em produções onde o negro, o favelado, possui histórias de vida para além da violência, e em função da violência, parece ser o mais importante. Eduardo nos contou um pouco sobre essa relação com o Favela *Movie*:

Mas eu me lembro que na época quando, por exemplo, surgiu Tropa de Elite, a gente vibrava com o Capitão Nascimento. Até me lembro de um dia em que eu vi pela primeira vez o filme e cheguei vibrando ‘eeeh, osso duro de roer, sei lá o quê, e teve operação do BOPE no morro subindo. E aí que eu me dei conta ‘Peraí! Eu tô aqui falando que os caras, são maneiros, são bons isso, aí, tem que entrar tem que matar e agora eles estão subindo o meu morro (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

Essa relação com o Favela *Movie* expressa justamente o contato do sujeito estigmatizado com conteúdos relacionados aos estigmas, com a percepção do outro sobre si. Segundo Pierre Bourdieu (1992, p. 227), o entendimento individual e o coletivo para

cada sujeito são organizados partindo da sociedade, derivado de uma ordem social que o precede. Nesse sentido, ao se deparar com o estigma em performance, o sujeito passa a ter a possibilidade de compreender a forma como é lido socialmente, o que possibilita que estabeleça estratégias para lidar com isso. Nesse caso, a tática é constituir novas formas de construção de narrativas, onde seja possível traçar outras perspectivas sobre si e sobre os demais sujeitos inseridos na mesma ordem social.

Eduardo nos falou sobre a intenção em produzir novas narrativas sobre si através do trabalho realizado em *Eu, minha mãe e Wallace*:

É difícil ver um diálogo, e a partir de “Eu, minha mãe e Wallace” muito também do que fizemos parte de um desejo de confrontar isso. Cara, o filme tem uma cena em casa, numa casa, uma família, que eles falam de qualquer questão, mas não pode citar violência. E não pode dentro do roteiro do filme, estar a serviço de levar uma violência ou de incitar uma violência. A gente não conseguiu mudar de cabeça. (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

A importância de representar esses espaços parece ainda maior quando analisamos a perspectiva do favelado em relação aos estigmas, em relação as histórias produzidas sobre ele.

Eu vou acreditar no que eu vejo, no Google, na TV, aonde for. As pessoas acreditam que a favela é daquela forma. As pessoas acreditam que as pessoas que moram na favela são daquela forma. As pessoas acreditam que o bandido é o Zé Pequeno. Que ele não é um bandido, que ele não é uma pessoa má, é o diabo encarnado. E aí, curiosamente ou não, depois disso você começa ver um bando de política de guerra no Rio de Janeiro tomando mais forma. Como UPP e elegendo um governador que sugere jogar um míssil na favela. (informação verbal concedida por Eduardo Carvalho, APÊNDICE 2)

As políticas de guerra ou políticas de morte são parte de uma estrutura que, no geral, mantém o favelado preso ao estigma em um ciclo de violência, que somente se rompe quando ocorre a construção da contra narrativa, as histórias subalternizadas ganham força para emergir e confrontar o instituído. Desse modo, pensarmos em articulações, que promovam microevoluções na estrutura que opera o audiovisual, são necessárias para planejar mudanças nas próprias relações de sujeitos com o território e consigo.

Pensarmos em um ciclo de violência, que envolve os estigmas como arma potente de silenciamento e apagamento, nos leva a compreender a importância da construção de olhares opostos, principalmente no âmbito do reconhecimento de si de forma deslocada do estigma.

Ao compreendermos que, em um cenário de guerra de imagens, o auto-ódio é

fomentado pela massificação de representações negativas sobre si, se torna possível valorizar as ações, ainda que pouco divulgadas, existentes no sentido de se opor a essa estrutura.

3.4 Eu, minha mãe e Wallace: passeando pelo trabalho dos Carvalho

Primeiramente, justifico a escolha em abordar esse filme em razão da riqueza de detalhes de um cotidiano de favela que fora trazido pelos irmãos em um filme com roteiro tão profundo. O filme começa com um homem negro, interpretado por Fabrício de Oliveira, olhando uma foto na qual um menino e uma mulher, preta e gorda, estão juntos, sentados em um sofá. Ela tem suas mãos nos ombros do menino, que segura uma bola e tem o joelho ralado. Os dois, apesar de olharem na direção da câmera, não sorriem para foto, apenas olham.

A simplicidade do sofá, da vassoura apoiada na parede, dos chinelos da mulher, dos pés descalços do menino, os detalhes da bola e do ralado; tudo é visto em evidência, com foco. Um barulho ao fundo denuncia que alguém está varrendo. Tem crianças gritando, brincando, um som muito característico. A câmera abre e descentraliza do homem exibindo uma viela e mostrando o personagem sentado em um bar, onde um senhor lhe serve uma cerveja.

O movimento da vassoura segue do lado de fora do bar e, ao fundo, é possível ouvir no rádio uma notícia sobre uma ação da Unidade de Polícia pacificadora. Já sabemos onde estamos.

Detalhes, muitos detalhes. Típicos e característicos de diversas favelas e periferias urbanas do Brasil. Todos esses detalhes envolvem o personagem, nos aticam a querer saber quem é esse homem sentado, quem eram os dois na foto, quais as histórias dessas pessoas.

Em meio a curiosidade, somos apresentados então a casa número 7, onde o personagem de Fabrício bate na porta que, aliás, nos indica que é época de Natal pois a guirlanda está fincada nela. Ou podemos supor que se trata de uma família esquecida, que não lembrou de retirar o enfeite. Ele bate e aguardamos juntos por quem irá abrir a porta.

Vale ressaltar que o som característico desse espaço urbano acompanha cada cena, uma mistura de ruídos que fornecem uma marca, uma identidade ao lugar. A porta é aberta

e o personagem de Fabrício anuncia seu retorno, trazendo para o público outro interesse: voltou de onde? Podemos supor que não é bem-vindo, podemos imaginar que não vinha de bom lugar, não trazia consigo bagagem, apenas uma mochila preta envelhecida e a recepção é pouco calorosa.

Outro homem negro e jovem abre a porta, e o personagem misterioso pede permissão para entrar, recebendo como resposta apenas a abertura do caminho e um olhar pouco expressivo. Ele entra em uma casa, simples, bem pintada, arrumada, onde o homem o recebe e pede que fale baixo pois a esposa dorme. Vale ressaltar que a tensão e o desconforto ficam evidentes na cena, é perceptível o incômodo dos dois personagens em dividirem o cômodo. Ao lembrarem antigos colegas, o personagem misterioso é informado que um deles virou pastor e o outro saiu da comunidade. Seu anfitrião fala sem parar de colar algo na parede, sem olhar para sua visita, até que o fita brevemente pergunta sobre ele. Ficamos sabendo que o personagem está em regime de prisão temporária, dita apenas como “temporária”.

Iniciam uma conversa, um diálogo que traz à tona que, durante o período de prisão, não houve visitas e ambos perderam uma pessoa de suas vidas, a qual se referem como “falecida”, a única que havia ido ao presídio visitar.

Os silêncios falam muito nessa cena, deixam espaço para os sons de chinelos, respiração, para exprimir esse incômodo. Ao perguntar sobre “Gabriele” o personagem de Fabrício vê o outro homem saindo da sala, indo à cozinha e buscando uma garrafa com água e um copo. Silêncio quebrado, nosso personagem misterioso é o Wallace, do título, que, depois de onze anos, retorna.

O banho na cena seguinte é detalhado, cuidadoso. O banheiro é simples, parece limpo e, logo após sair do chuveiro, Wallace segue os cuidados de higiene, utilizando itens da casa. Ele não possui artigos seus. Essa cena é muito significativa, apontando aspectos particulares de um primeiro dia em semiliberdade: um primeiro banho, uma primeira limpeza fora do local onde passou os últimos onze anos.

De volta para sala, temos a confirmação: é Natal. O trabalho na parede foi concluído e Wallace segue, de banho tomado e roupa trocada, com uma sacola plástica nas mãos e uma mochila nas costas.

As crianças jogam bola na quadra, o sol bate forte. Ele olha, mas não faz parada, segue seu destino, passando por um homem logo a frente, que parece ter algum objeto na

cintura. Wallace segue e some em meio as casas.

Já na porta, uma mulher informa que já vai abrir. É outra casa, parece noite e ela abre a porta. O sol entra, ainda é dia, e é Wallace, perguntando por uma pessoa. A mulher só diz que ela está lá dentro e o deixa entrar. Ele nos apresenta a personagem, ela é a Vanessa e, quando ela segue para dentro, ele a chama, entregando a sacola, que tem um refrigerante. Wallace agradece a Vanessa, que deixa claro que não é por ele que permite a visita.

Podemos ver um quarto, uma menina e ouvimos Vanessa avisar que um amigo de quem ela já havia falado veio para visitá-las. Nesse momento do filme cremos que já entendemos tudo, tudo já se encaixa, tudo faz sentido. Temos uma história, mas ainda estamos imersos, e a sensação de curiosidade e interesse aumentam. A forma como os irmãos Carvalho dirige a cena, na qual é possível ver Vanessa e a menina no quarto e Wallace à espreita na sala, nos deixa apreensivos para o encontro.

Ele cumprimenta. A menina responde e ele começa a olhar a geladeira, indicando que veio para consertá-la, enquanto observa a menina, que está mexendo no celular, logo ali adiante. Ele conclui o “serviço” e Vanessa frita rabanadas com a filha. Ela então o chama para ajudar enquanto faria outra atividade, e ele nega, diz não saber. O olhar que Vanessa lança para Wallace nesse momento diz muito, diz tudo: ela o manda aprender a fazer. Aqui entendemos ainda mais dessa relação.

Os dois se olham, pai e filha. Ele elogia o cabelo, ela o ensina a fritar rabanada.

Na cena seguinte os vemos na mesa, comendo a rabanada que Vanessa aponta insistentemente estar queimada, enquanto Wallace parece consertar outro objeto, uma câmera antiga. Ele insere o filme e pede uma foto da menina, ela recua e olha para mãe, que parece consentir, então ela sai em disparada para o quarto. Os dois ficam sozinhos e Wallace informa a Vanessa que quer a foto com a menina pois irá embora para Sergipe.

Vanessa pergunta da saída temporária e Wallace confirma que quer fugir, não pode voltar para prisão. Levantando a fúria da personagem, nesse momento a câmera fita o rosto furioso de Vanessa, ela chega bem perto de Wallace e o questiona se irá novamente abandonar a filha. No mesmo momento a menina retorna perguntando se está bonita para a foto.

Ele segue com a máquina, mas no furor da raiva Vanessa levanta, tira a mesa, tira a toalha e o manda embora, diz que o ônibus vai sair. Wallace insiste em tirar a foto, ela

não diz nada, apoia cansada na pia e apenas a deixa ir. Já na sala, os dois a chamam para foto. Ela não responde, só vai.

Temos a foto, Vanessa, a filha e Wallace. Após duas tentativas temos a foto, e o verso envelhecido mostra a identificação feita pela menina: *Eu, minha mãe e Wallace*.

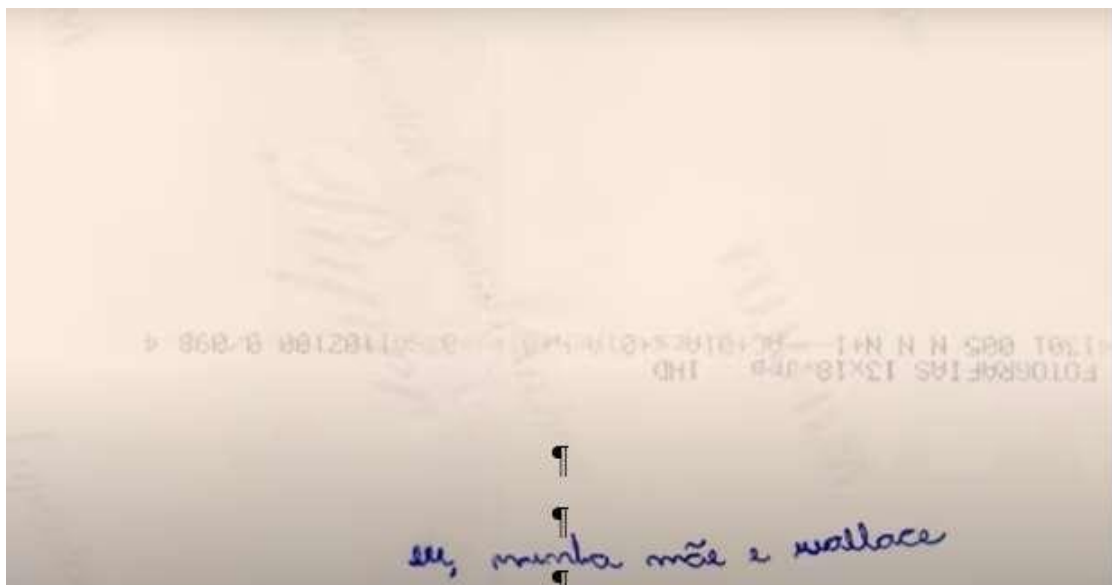


Figura 2 – Verso da fotografia do filme “Eu, minha mãe e Wallace”

Fonte: Acervo dos Carvalho

E, por fim, fechando a obra temos a foto e o silêncio que toma a cena, dando fim a todos os sons que nos marcaram até esse momento.



Figura 3 – Fotografia tirada no filme “Eu, minha mãe e Wallace”

Fonte: Acervo dos Carvalho

A mãe, o pai, o irmão, a outra mãe, a filha, cada personagem, mesmo aqueles que

não são nomeados, não são explicados, nos colocam envolvidos com a história que o filme conta. *Eu, minha mãe e Wallace* traz de formas diversas a dor da perda, a perda de uma mãe, a perda da liberdade, a perda de um pai, a perda de um companheiro, um parceiro. É Natal nos detalhes, e a escolha do período torna a história ainda mais conectada à realidade.

Ao tratar de um indulto Natalino, o filme invoca um aspecto muito delicado do drama familiar de quem tem seus próximos em situação de cárcere, dos filhos que ficam sem a presença de seus pais e das mães. Vanessa, interpretada pela atriz Noemia Oliveira, é uma personagem marcante nesse filme. Expressiva, demonstra essa dor da ausência desde o primeiro momento em que aparece, evidenciando uma dor de ser mulher, mulher preta, mulher preta que precisa ser forte, vista como forte, mas que sofre, sente dor.

Sojourner Truth, ex-escravizada, já falava em 1851 em seu discurso em Ohio sobre a dor de ser mulher negra. Em suas palavras, o texto intitulado “*E não sou eu uma mulher?*” é uma abertura necessária para uma ferida que atravessa séculos:

Aqueles homens ali dizem que as mulheres precisam de ajuda para subir em carruagens, e devem ser carregadas para atravessar valas, e que merecem o melhor lugar onde quer que estejam. Ninguém jamais me ajudou a subir em carruagens, ou a saltar sobre poças de lama, e nunca me ofereceram melhor lugar algum! E não sou uma mulher? Olhem para mim? Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia estar à minha frente. E não sou uma mulher? Eu poderia trabalhar tanto e comer tanto quanto qualquer homem – desde que eu tivesse oportunidade para isso – e suportar o açoite também! E não sou uma mulher? Eu pari treze filhos e vi a maioria deles ser vendida para a escravidão, e quando eu clamei com a minha dor de mãe, ninguém a não ser Jesus me ouviu! E não sou uma mulher? (TRUTH, 1851)

Vanessa é uma mulher sozinha, Wallace é um homem também sozinho. Segue sua jornada guardando apenas como lembrança uma foto das mulheres de sua vida, das mulheres que perdeu. Ambos negros, ambos favelados, ambos atravessados por questões que afetam milhares de pessoas como eles. Apesar do filme levantar tais pontos, e abordar com delicadeza a realidade de um ambiente, de um lugar, ele cumpre seu papel. Os irmãos Carvalho nos apresentam, em primeira instância, pessoas.

Conclusão

Essa pesquisa é finalizada deixando em aberto um interesse em conhecer mais, se aprofundar no campo, entrevistar outros agentes citados e tantos outros que conheci de forma direta ou indireta, desde o primeiro momento em que resolvi me lançar no desafio de falar sobre cinema e favelas, sobre estigmas, sobre histórias que se conectam e se dispersam nesse cenário.

Em um ano atípico o desejo não foi suficiente para dar conta da realização, em meio a todos os atravessamentos que tivemos de forma coletiva por conta da pandemia da COVID-19, as questões pessoais afetaram inegavelmente minha escrita e marcaram essa entrega. Não foi possível que a pesquisa não fosse impactada, cada letra traçada aqui ao longo de 2020 carrega consigo as marcas que ficaram, as dores, as lutas, os processos subjetivos. Saímos mais frágeis desse ano e, como consequência, essa pesquisa, feita a base de muitos esforços, também aponta uma sensibilidade bem maior do que a tínhamos na primeira fase desse processo.

Como um divisor de águas, as dores de 2020 se fundem em uma conquista, entregar dissertações, teses, artigos, TCCs e toda produção acadêmica que trata de raça e racismo em um cenário de dor que nos afeta de forma mais incisiva, traduz-se na concretização de pacto em prol da continuidade de nossos esforços para que as questões raciais levantadas não sejam encerradas com a defesa de um trabalho. Estamos recomeçando a partir daqui.

Concluirmos uma pesquisa que trata de um processo reivindicatório tão vivo quanto a arte se propõe a ser. Torna-se tarefa desafiadora, desse modo, seguimos nossas últimas ponderações nos voltando a um olhar para o futuro, fincado na construção de olhares opostos a uma estrutura excludente no campo das imagens e representações.

Iniciamos essa trajetória de pesquisa buscando compreender a trilha dos processos de estigmatização de favelas e favelados no cinema, nos apoiando no conceito de classes perigosas, presente no livro *Os condenados da Cidade*, de Loic Wacquant (2001) buscando reforçar o entendimento acerca da exclusão de moradores de favelas e periferias dos espaços urbanos em um processo de separação invisível, mas expressivo que faz com que Favela e Cidade sejam vistos muitas das vezes como lugares apartados ainda que

sejam parte de um mesmo cenário.

A Qualificação nos trouxe questionamentos que nos levaram a levantar na pesquisa aspectos que sejam relacionados às perspectivas de olhares em relação aos negros, e dos próprios negros em relação aos seus corpos e passeamos pelos escritos de bell hooks para falar sobre a necessidade de olhares opostos ao que está instituído e do papel do cinema nesse lugar.

Durante o processo de entendimento do que seriam classes perigosas e como esse conceito se aplicaria ao tema de nossa pesquisa, nos deparamos com os efeitos da exclusão através de relatos que denotam a forma como esses processos atingem os sujeitos marginalizados e afeta suas construções identitárias.

Ao propor que repensássemos as construções imagéticas que nos marcaram ao longo dos anos de pesquisa sobre favelas e favelados, nos deparamos com uma estrutura longínqua de exclusão e demarcações de lugares.

As análises do GEMMA sobre o cinema nacional apontam para uma organização pouco modificada ao longo dos anos que reforça lugares instituídos, privilégios e exclusões. Em um *lugar de negro* conforme aponta Lélia Gonzales (1982) ao tratar das definições atribuídas aos sujeitos negros na sociedade branca, s lugares definidos para pessoas pretas e pobres em uma sociedade branca, heteronormativa e elitista em um contexto de guerra de imagens nos levam a redescobrir cenas e narrativas que, antes, não eram percebidas como problematizáveis. Não houve, durante muito tempo, espaço para um questionamento em relação as imagens que assistíamos, no caso dos filmes, essas foram por muito tempo apenas consideradas pelo viés do entretenimento desconsiderando que ainda que não haja intencionalidade expressa fazem parte de um engenho racista e excludente.

No cinema, s favelas cariocas, assim como os Quilombos, ainda possuem senhores no sentido de limitar o ir e vir dos favelados, de impor restrições ao trânsito de sujeitos livres e pertencentes à cidade. Mas, conforme abordamos ao longo da pesquisa, limitados a papéis fixos e a um espaço restrito sendo forjado em um aprisionamento pela fixação de imagens do povo preto e favelado, os atrelando a estigmas em um processo que não permite uma dissociação.

Ao fincar em Zé Pequeno, desde criança representado por marcadores negativados, por ira, violência, rigidez, o cinema provoca no menino preto e favelado que

crece assistindo essa imagem sobre si, destituída de humanidade, a ausência de heróis ou apenas cidadãos que pareçam consigo.

Para Rodrigues (1996, p. 37) a favela surge da necessidade do onde e do como morar, levando trabalhadores e demais sujeitos que precisam de moradia a habitar o espaço. Mas, ainda assim, é dentro das favelas que vemos mais ações e manifestos de valorização da cultura negra e de preservação de memórias ancestrais nos centros urbanos. Ainda que surja de uma necessidade, a união dos moradores, pretos, pobres traz à tona um dos maiores fenômenos de negritude existentes na sociedade. Pode-se dizer que, nesse sentido, a favela une, assim como vimos nas equipes de produção dos filmes dos Irmãos Carvalho.

E nessa união de favelados, de punhos cerrados¹⁰, os produtores e diretores de cinema das favelas cariocas encontram aliados que, estando inseridos no campo do audiovisual, ingressam em uma jornada de reconstrução de representações e construção de novos olhares.

Os corpos pretos e favelados passam a ocupar outros lugares, a cadeira de direção, produção e protagonismos das histórias. Esse ponto nos leva ao capítulo 2, onde finalmente buscamos tratar dos projetos, coletivo e sujeitos que atuam no campo, partindo das favelas para cena e levando novas perspectivas sobre favelas e favelados no cinema. Nesse ponto, buscamos investigar as articulações e pontos fundamentais para a construção de novos olhares sobre pretos e favelados, trazendo um panorama sobre quem está envolvido nesse processo. E essa investigação nos levou a compreender outros pontos interligados, pontos relativos à política, sociedade, cultura, tudo conectado através da arte, através do cinema.

Quando as políticas de ações afirmativas passam a fazer valer a lei de cotas, existe um aumento considerável de estudantes negros nas Universidades e o audiovisual também passa a fazer parte dessa ocupação. Esse aumento acompanha a conexão junto aos agentes que passam a atuar nas favelas e periferias com ações e projetos voltados ao

¹⁰ Nas Olimpíadas de 1968 no México, Tommie Smith e John Carlos, atletas negros, protestaram silenciosamente no pódio contra a discriminação racial. Os jogos aconteceram no contexto da luta pelos direitos civis nos EUA. Ambos ergueram o punho fechado, gesto fortemente identificado no período à saudação black power, usada pelos Panteras Negras. (nexo Jornal, 2016)

cinema.

Tem-se, então, a coalisão entre duas potências, projetos e iniciativas de jovens universitários engajados em uma ascensão profissional, em atuar no processo de recontar as histórias de seus territórios e dos moradores.

E nessa combustão de vidas e arte, encontramos os Irmãos Carvalho. Nossos entrevistados nessa pesquisa nos alimentam de informações necessárias e fundamentais para que pudéssemos dialogar com a formação de um nicho no audiovisual, o Cinema Favelado ou Cinema de Favela.

Começamos a pesquisa buscando conhecer e conectar informações que nos levassem a confirmação de um Movimento de Cinema Favelado e, ao longo da trajetória, nos deparamos com questionamentos que nos fizeram repensar a viabilidade de identificar um Movimento que se funde por parte dos próprios realizadores, e não como uma imposição externa ou apontamento em pesquisa. Nos deparamos com ações que, por vezes, se conectam e, em outros momentos, se apartam, preservando, independente do vínculo, uma atuação potente e representativa de outras possibilidades sobre Favelas e Favelados.

Ao compreendermos a necessidade de considerar as ações aqui apresentadas como potências em prol de uma ressignificação das representações de sujeitos e territórios, passamos a buscar entender a necessidade de um olhar opositor, que mude também a forma como os próprios sujeitos subalternizados lidam com as representações de si.

Por fim, ressalto que a dissertação de mestrado está concluída nesse texto, mas como legado temos a construção e um acervo acerca da importância da atuação das instituições e dos agentes citados, e da necessidade de mantermos nossos olhares voltados à visibilidade dos trabalhos de produtores, diretores, atores, ONGS, Projetos, eventos, veículos de mídia, dentre outros componentes e sujeitos que atuem nas Favelas e/ou que sejam favelados.

Falar sobre Favelas exige envolvimento, exige repensar sobre práticas estabelecidas e questionar o que foi feito até hoje permitindo que seja aberto espaço para novas narrativas e para novos narradores.

Ao reforçarmos a questão das representatividades de Favelados no audiovisual, estamos tratando de todos os pontos que abordamos relacionados a guerra de imagens, a construção de uma contra hegemonia e a quebra de estigmas, mas também estamos

tratando de ações e mobilizações que afetam vidas, muitos dos jovens que passaram a fazer parte dos projetos e ações citadas, dentre outros que não citamos, tiveram no cinema uma chance de ter novas oportunidades na vida.

*Favela,ô
Favela que me viu nascer
Eu abro o meu peito e canto o amor por você.
Favela,ô
Favela que me viu nascer
Só quem te conhece por dentro
Pode te entender.*

*O povo que sobe a ladeira
Ajuda a fazer mutirão
Divide a sobra da feira
E reparte o pão.*

*Como é que essa gente tão boa
É vista como marginal
Eu acho que a sociedade
Tá enxergando mal
Entendo esse mundo complexo
Favela é a minha raiz,
Sem rumo, sem tino, sem nexo
E ainda é feliz...*

(Trecho da Música Favela – Arlindo Cruz)

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, M. E. D. A. (1983). Texto, contexto e significado: algumas questões na análise de dados qualitativos. *Cadernos de Pesquisa*, (45): 66-71.
- ANCINE. Diversidade de Gênero e Raça nos Longas Metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição, 2016. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_diversidade_2016.pdf?fbclid=IwAR1GrCjfAGfiAITLiZnMNKE_-jmN-13ewyD-ws6fKMmfeP1JUiuXA05wWA. Acesso em: 02 mai. 2020.
- ANCINE. Diversidade de Gênero e Raça no Mercado Audiovisual. Ancine, 25 jan. 2018. Disponível em: Acesso em: 16 abril.2020.
- AUMONT, J. A estética do filme. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. Onda Negra, Medo Branco: O Negro no Imaginário das Elites - Século XIX. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- BATISTA, Vera Malaguti. O medo na cidade do Rio de Janeiro: dois tempos de uma história. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
- BAUER, M. W., & Gaskell, G. (Orgs.). (2020). Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: Um manual prático (14a ed). Vozes.
- BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*. Rio de Janeiro, v.7, n.15, jul./dez. 2002.
- _____. Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas. Rio de Janeiro. Mauad. 2015
- BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Orgs.). *Psicologia Social do Racismo. Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes. 2003. p. 25-57.
- BORGES, Roberto; BORGES, Rosane S. (Org.). *Mídia e Racismo*. 01 ed. Petrópolis -RJ: DP et alii, 2012.
- BORGES, Roberto; OLIVEIRA, S. S. R.. Encontros de Cinema Negro: práticas culturais e estética afrodiáspórica de Zózimo Bulbul. Em: LOANGO, Anny Ocoró; BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- _____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial [da] União, Poder Legislativo, 15 nov. 1988.

_____. Lei nº 11.096, de 13 de janeiro de 2005. Institui o Programa Universidade para Todos - PROUNI, regula a atuação de entidades beneficentes de assistência social no ensino superior; altera a Lei no 10.891, de 9 de julho de 2004, e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/lei/111096.htm. Acesso em: 8 Nov. 2020.

CANDIDO, Marcia Rangel; MARTINS, Cleissa Regina. Perfil do Cinema Brasileiro 1995 - 2016. Boletim gemaa, n.1, p.1, 2017. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/wpcontent/uploads/2017/04/Boletim_final.pdf. Acesso em: 16 abril. 2020.

CARVALHO, C.C. Carandiru: um filme de Hector Babenco. São Paulo: Widepublishing, 2003.

CIDADE de Deus. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67344/cidade-de-deus>>. Acesso em: 10 de Jan. 2021. Verbete da Enciclopédia.

CORDEIRO, Maria José de Jesus Alves. (Org.). Negritudes e africanidades na América Latina e no Caribe. 1ed.Franca. : Ribeirão Gráfica Editora. 2018.v. 2, p. 100-109.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983

FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Vozes, 2009.

FRASER, M. T. D.; GONDIM, S. M. G. Da Fala do Outro ao Texto Negociado: Discussões sobre a Entrevista na Pesquisa Qualitativa. Revista Paidéia, v. 14, n. 28, 2004.

GATTI, André Piero. Embrasil e o cinema brasileiro. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007.

GEMAA. Raça e Gênero no Cinema Brasileiro: 1995 – 2018. Boletim n.07 Edição Especial 10 Anos GEMAA, 2020. Disponível em: http://gemaa.iesp.uerj.br/wpcontent/uploads/2020/04/BOLETIM-ESPECIAL-10-ANOS_FINAL_REVISADO-1-1.pdf. Acesso em: 02 mai. 2020.

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008

GIL, A.C. Como elaborar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 1987

- GONZALEZ, Lélia. HASENBALG, Carlos. Lugar de negro. Rio de Janeiro: Marco Zero, Coleção 2 Pontos, v.3, p.43-51, 1982.
- HALBWACHS, M. (2003), A Memória Coletiva, São Paulo, Centauro.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- hooks, bell. Olhares negros, raça e representação. (Tradução Stephanie Borges). São Paulo: Elefante, 2019.
- KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KIRSCHBAUM, C. Renascença da indústria brasileira de filmes: destinos entrelaçados? RAE- revista de administração de empresas, v. 46, n. 3, p. 58-71, 2006.
- LINS, P. 1997. Cidade de Deus, São Paulo: Companhia das Letras
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro. Estudos Avançados. Vol. 18, nº 50. São Paulo. Jan./apr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019&lang=pt Acesso em 10/01/2021.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- POLLAK, M. (1989), “ Memória, esquecimento, silêncio” . Revista Estudos Históricos 2(3), pp. 3-15.
- PORTELLI, Alessandro. História Oral e Memórias. Entrevista com Alessandro Portelli. In: História e Perspectivas. Uberlândia, (25 e 26), jul./dez. 2001/jan./jun. 2002. Cursos de História e Programa de Mestrado em História.
- _____. O que faz a história oral diferente. Projeto História. São Paulo, nº14. Programa de Pós-Graduação em História, 1997.
- RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento; 2017. (Feminismos plurais)
- SALVO, Fernanda. A estética do banal no cinema brasileiro pósretomada: uma pequena viagem a Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. Lumina (UFJF. Online), v. 5, p. 01-15, 2011
- SHOHAT Ella; STAM, Robert. Crítica da Imagem Eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- SILVA, Icaro. Permanecermos vivos é revolucionário. Black Panther DNA. 2017. Disponível em : <http://www.blackpantherdna.com/2017/07/permanecermos-vivos-e-revolucionario.html>. Acesso em 12/03/2019

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, p. 187-205, 1994.

WINDLE, joel. Por um paradigma transperiférico: uma agenda para pesquisas socialmente engajadas. Vol.2. n.2. Campinas. Set. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132020000201563. Acesso em 20/12/2020

_____. Pode o subalterno falar?. Tradução de Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, jul./dez. 2006. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewFile/2175-8026.2006n51p55/9009> >. Acesso em : 10 out. 2015. p. 55- 68.

WACQUANT, Loic. As Prisões da Miséria. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001
_____. Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada/ Löic Wacquant, (tradução de, João Roberto Martins Filho...et al.). - Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001. 2ª edição setembro 2005.

Referências filmicas

Chico [Curta-metragem] Dire. Irmãos Carvalho. Nasceu Na Rua Filmes. 2016

Como nascem os anjos [longa-metragem] Dir. Murilo Salles. Cinema Brasil digital. 1996.

Carandiru [longa-metragem] Dir. Hector Babenco. HB Filmes. 2003.

Eu, minha mãe e Wallace [Curta-metragem] Dir. Irmãos Carvalho. Eugenio Puppo. 2018.

Orfeu Negro [longa-metragem] Dir. Marcel Camus. Dispat Filmes, Gemma e Tupan Filmes, 1959.

Rio 40 Graus [longa-metragem] Dir. Nelson Pereira dos Santos. Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

Rio, Eu Te Amo [longa-metragem] Dir. Guillermo Arriaga, John Turturro, Carlos Saldanha, Fernando Meirelles, José Padilha, César Charlone, Vicente Amorim. Conspiração Filmes, RioFilme, Empyrean Pictures e Bossa Nova Films, 2014.

Tropa de Elite [longa-metragem] Dir. José Padilha. Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes e The Weinstein Company, 2007.

Apêndices

Apêndice 1 – Roteiro da entrevista com os Irmãos Carvalho.

Bloco I: História pessoal

- 1.1 Como o cinema entrou na vida de vocês?
- 1.2 Qual a formação de vocês?
- 1.3 Como foi ter feito cinema na Puc Rio?
- 1.4 Qual a maior dificuldade que já tiveram na carreira?
- 1.5 Qual o trabalho que mais se orgulham de ter feito?
- 1.6 Como vocês querem ser reconhecidos no campo em que atuam?

Bloco II: Dos filmes

- 2.1 O enredo do filme “Chico” traz fortes referências sobre a temática da necropolítica da juventude negra, ao idealizarem o filme vocês tinham o intuito de trabalhar essa questão de forma tão direta?
- 2.2 Como vocês chegaram ao Encontro de Cinema Negro do Zózimo Bubul. Qual foi o impacto da participação de vocês no encontro? Mudou alguma coisa na forma de produzir?
- 2.3 Quais os outros festivais que vocês participaram?
- 2.4 Como vocês sentem a receptividade do público aos filmes de vocês nesses espaços?
- 2.5 No filme “Eu, minha mãe e Wallace” vocês novamente filmam em um cenário de favela, trazendo uma narrativa sobre ausência, sobre esse constante não-lugar que é um marcador para o negro brasileiro. Para vocês qual o maior gatilho que o filme desperta?
- 2.6 Vocês estão exibindo o filme em vários espaços periféricos, esse tipo de divulgação tem conexão intencional como o tipo de filme produzido por vocês?

Bloco III: Representações de favela no cinema

- 3.1 Eu li uma entrevista do Marcos para o site “Cinefestivais” em 2017 onde foi abordada o que seria essa transição do Favela Movie para o filme de favela, na concepção de vocês o que caracterizaria o tipo de filme que vocês fazem como “filme de favela”?
- 3.2 Como ocorre a mudança de percepção de vocês em relação ao Favela Movie?

3.3 Quais as diferenças do filme de favela para o “favela *movie*”?

3.4 Os filmes de vocês podem ser enquadrados no gênero de cinema negro?

Bloco IV: Perspectivas para as produções sobre favela e periferia.

4.1 Vocês percebem que de fato existe um maior movimento na produção de filmes que retratem a periferia de forma mais realista e abrangente? Quem são as pessoas que fazem esses filmes hoje?

4.2 O “favela *movie*” pode ser considerado militante?

4.3 Vocês pretendem seguir com produções que abordem esse contexto periférico?

4.4 Qual o maior retorno que vocês esperam obter com o trabalho que vem realizando?

Apêndice 2 – Entrevista com os Irmãos Carvalho

GISELE: Vocês têm outros irmãos? Podem me dizer como é a configuração familiar de vocês?

MARCOS: Temos outros irmãos. Quando tínhamos por volta de 7 anos, descobrimos que o cara que nos registrou na maternidade não era de fato nosso pai, era outra pessoa. Esse cara, eu acho que foi fruto de uma traição dele, sendo que não tínhamos nunca uma relação com ele e quando tínhamos entre 13 e 14 anos, ele sumiu no mundo para não pagar pensão. Não sabemos o paradeiro do nosso pai, e a gente teve a oportunidade de conhecer apenas um irmão dentre três irmãos que tivemos por parte de pai. Em 1 dia, apenas 1 vez, nem sabemos o seu rosto ou seu nome.

EDUARDO: Alessandro, eu acho.

MARCOS: Talvez algo como Alessandro ou Alexandre. Juntos, temos 5 irmãos: dois maternos e três paternos. Da mesma mãe e pai, apenas nós somos irmãos 100%.

GISELE: Entendo, os irmãos por parte de mãe conviveram com vocês numa relação que a gente espera.

EDUARDO: Sim, pois moram com a gente.

GISELE: Certo, houve criação próxima. E a mãe de vocês mora com vocês?

EDUARDO: Sempre morou com a gente. Até sei lá, uns 3 anos, ela chegou a morar com esse outro cara, pai de nossos irmãos por parte de mãe, chamado Ivo, descendente de italiano. E depois se separou dele e ficou só a gente. Depois nosso padrasto tá uns 10 anos com ela. E o curioso dessa relação é que nossa mãe é branca, e o pai dos nossos irmãos por parte dela, o pai é italiano ou descendente de italiano, então são loiros, nossos irmãos são loiros de olhos verdes. Isso nunca ficou claro para as pessoas que podíamos ser irmãos.

GISELE: Aah...

EDUARDO: Se nossa mãe não avisasse até aos 7 anos, nós íamos descobrir naturalmente, pois era evidente.

MARCOS: Mas achavam que éramos adotados. Acho que vale dizer também que o filme Eu, minha mãe e Wallace é muito inspirado na cena em que de verdade a gente conheceu nosso pai. Eduardo chegou a comentar isso?

GISELE: Não. Agora que vocês falaram, eu imaginei que fosse ser assim.

MARCOS: Quando a nossa mãe nos apresentou ao nosso pai biológico, ela queria que fosse um primeiro contato tal como a personagem Vanessa. Então ela disse que ia lá em casa um cara consertar a televisão. Eu tinha meus 7 (ou 17) anos, realmente foi um cara mexer nos fios e lentamente ele foi apresentando, sei lá, esse é o pai. Esse é o mesmo processo que a personagem da Vanessa estabelece ali, só que veio consertar a geladeira. E a ideia é que ele lentamente apresentaria para vida, esse é o seu pai. Só que o personagem vai embora e foge.

EDUARDO: Só que esse processo durou um ano. Na primeira vez que ele foi consertar a TV nem sabia que ele era nosso pai. Mas rolou processo forte no filme, e ia bater uma foto, aí foi uma foto no espelho. Uma foto, nossa, tá em casa, são umas três fotos, com flash, então ficou um borrão enorme. Ele foi embora. Na etapa de um ano depois ela: 'aquele cara que consertou da outra vez a TV era seu pai de vocês'. O filme ele parte exatamente dessa situação familiar, do primeiro contato do pai achando que veio consertar alguma coisa, no caso a geladeira.

GISELE: E pra vocês, assim, como é que **ficou** depois que ele saiu. Ele foi embora, recebeu vocês, vocês procuraram, tiveram vontade...?

EDUARDO: Olha, no processo, era curioso, a gente chegava no colégio falando 'Gente, tenho uma novidade: meu pai que tá no papel é outro há há há'. Foi super de boa, na hora que ele foi embora e sumiu, a gente foi crescendo, tinha uns 14 anos acredito, e ele foi extremamente, não pode dizer palavrão na pesquisa né...

GISELE: Não, claro *risos*... pode usar à vontade, não tem problema.

EDUARDO: Não pode. *risos* Enfim, a última vez que vimos ele foi na justiça, no fórum. E nas últimas fases o que ele falou foi... erro... 'Não cometa...' você lembra dessa frase melhor que eu.

MARCOS: Ele fala assim: 'Não cometa o mesmo erro que eu cometi. Usem camisinha.' E ele se vira e vai embora pra nunca mais como se fosse feito de um filme bem melodramático.

EDUARDO: Exato.

MARCOS: Mas a gente, enfim, levou isso na época meio de boa. Depois, tipo, um pouco puto, mas nunca chegou a ter raiva nem nada parecido do tipo não. E desde então nunca mais ele foi embora com o dinheiro que poderia ter ajudado. Teria sido extremamente útil naquele momento da gente na vida e a gente não faz a menor ideia de onde ele esteja

agora. Não tem mais nada no nome dele, conta..., mas depois a gente pode te passar inclusive essa foto que ele falou. A foto do espelho que o flash não dá pra ver, não dá pra ver nada, mas dá pra ver os corpos. Mas tem uma outra foto que é muito interessante também que tem um de nós sentado com ele na escada do colégio, que é uma foto; aí sim a gente tem a tensão no rosto, ali a tensão no rosto que a gente tem no rosto da personagem da Vanessa, que é os dois. Tanto eu quanto meu pai somos sérios na relação extremamente vazia de afetos. A gente pode mandar essa foto interessante. Foi justamente essa tensão que a gente quis construir na Vanessa naquela última cena.

EDUARDO: Na verdade, só pra ser né, exato, teve uma vez que eu o vi depois. Eu saí com a Nat (noiva do Eduardo), a primeira saída nossa, já era madrugada, mais cedo na manhã, eu olhei: 'Caraca é meu pai!'. Na hora eu travei de madrugada, era um bonde andando. Eu olhando pra ele, ele olhando pra mim. Eu falei 'Ele me reconheceu. É ele!'. Ele entrou na Kombi que estava ali e foi embora. Na hora fiquei meio assim abalado não saber o que falar. Caramba! Vacilão! Mas fiquei sem falar nada. Aí foi nesse dia que eu a Nat demos o primeiro beijo, inclusive. Uma história de amor no meio da pesquisa. Logo depois. Imediatamente depois disso.

GISELE: Fechou bem a noite!

MARCOS: Inclusive, uma relação também com o filme, cê vê quando eu fui falar aqui. Tava eu na foto, eu e a Paula assim...

EDUARDO: Eu percebi.

MARCOS: Ele percebeu. Muito estranho, é nosso pai biológico, mas assim jamais virou... Chamamos ele de Vander, que é o apelido dele, que o nome dele é Gervander (a conferir). Isso foi uma das coisas que levou a gente a dar o nome do filme de Eu, minha mãe e Wallace e não de eu, minha mãe e meu pai. Que a incapacidade que essa menina tem de reconhecer esse cara como pai. Reconhece a mãe como mãe, tá no título, mas ela que é a primeira pessoa desse título reconhece o pai como Wallace, pelo nome. Que é tal como se conhece. Como a gente não sabia, mas o nome dele que é Vander, né, eu chamo ele de pai, mas agora é Vander.

GISELE: É a maneira que você se sente confortável de falar dele. Mas e a mãe de vocês. A parte da mãe. Ela ainda mora com vocês? Ela trabalha? Como funciona essa rotina de vocês com ela?

EDUARDO: Ela, nossa mãe, e é a única figura de uma cadeia genética viva que a gente

tem. Tanto que no outro lado, ninguém. Era uma avó que já morreu, fora isso, ela é a única figura viva que tem no máximo pra cima, qual que é. Mas ela trabalha, ela não tem carteira assinada, mas ela trabalha em casa fazendo revisão de texto, já faz alguns anos, às vezes faz alguns bicos, mais por aí... e bancou quatro filhos. E bancou que fossem estudar, bancou que fossem estudar, 3 se formaram, Eu, MARCOS e a nossa irmã, se formou na PUC também, os 3 com bolsa, pelo ProUni. Ela é engenheira, duas engenharias, Engenharia de Produção e...

MARCOS: Materiais e Metalurgia.

EDUARDO: Materiais e Metalurgia. Não sabia que era esse o nome, só havia gravado a primeira. Err... é isso. Corta um dobrado.

GISELE: A mãe de vocês tem alguma formação, ela tinha isso na cabeça de que vocês tinham ue fazer faculdade?

MARCOS: Ela é formada em....

EDUARDO: Eu acho que, achismo aqui, é Pedagogia.

MARCOS: Eu acho também que é Pedagogia.

GISELE: Era uma coisa que ela colocava pra vocês. Que vocês tinham que se formar, que tinham que procurar faculdade?

MARCOS: Jamais. Era uma coisa que a gente tinha desde criança que a gente queria fazer cinema. E que quando veio o vestibular veio natural a pergunta 'O que vocês querem fazer?'. Os dois foram fazer ENEM. Estudei no Ensino Médio no Pedro II no Humaitá. Tipo assim, é um lugar que existe a cultura de que você vai chegar e fazer a prova.

GISELE: Sim. Mesmo que você não quisesse, iria fazer a prova.

MARCOS: Iria fazer a prova. Não existia essa negativa nossa, a possibilidade de que não fazer o vestibular. A gente foi lá e fez cinema. Várias pessoas da família falaram: 'Olha, vocês serão pobres'. Praticamente amaldiçoaram. Vocês não vão ter dinheiro, não vão ganhar dinheiro. E a gente bancou que ia fazer. Ela adiantou 'Olha, cinema é perigoso, cês vão querer fazer isso mesmo? Se quiserem, beleza, se quiserem vocês façam'. Nós 'Sim, queremos fazer'.

GISELE: E foi como? *risos* Vocês conversaram, assim 'aí, vamos fazer cinema juntos', como é que foi assim de vocês dois fazer vocês entraram juntos na universidade, na mesma turma, vocês fizeram prova juntos, foi tudo junto?

EDUARDO: Não. A primeira parte da questão acho que só um psicólogo responderia

melhor.

GISELE: *risos*

EDUARDO: Assim, a gente nunca ‘Olha vocês farão isso juntos’. A sempre fez as coisas junto. Acho que é uma questão familiar também. Porque era mãe tá sempre trabalhando. Na rua, na maior parte do trabalho era na rua. Então em casa, era eu e ele, aí um irmão fora e outro trabalhando. Desde que a gente era pequeno, nesses momentos. E também que um cuidava do outro, que faziam nossas coisas e brincavam juntos e brincavam de fazer cinema e brincava de fazer historinha junto. Foi ficando séria a brincadeira. Bora de brincar de fazer isso na universidade. A gente foi fazer isso junto. No Enem ele entrou um período antes. A gente fez a prova do Enem num teste. A gente chegou a fazer Enem e UFF na época.

MARCOS: Realmente foi um teste.

EDUARDO: Aí saiu pra jogar videogame, tava cansadíssimo. meio Bolado. Saindo mal pra caramba. Olhei ‘aaargh, quer saber, dane-se’. Ia falar outra palavra *risos*

GISELE: *risos* Pode falar, não tem problema, depois eu corto. Vou colocar do jeito que vier...

EDUARDO: Falei ‘Não me interessa’. Vamos embora. Ele saiu do Enem nem tava na minha sala. E ele passou na primeira chamada do ProUni, primeiro lugar.

MARCOS: Primeiro lugar pra Cinema. Achei minha nota não passava em nenhum outro curso da PUC.

EDUARDO: Eu fui o último da última chamada do ProUni. Eu entrei e quase perdi a inscrição. No último dia no último minuto a inscrição. A internet não funcionava. ‘Como vou entrar nesse site?’. Apertei às 11h59, mais um minuto eu teria perdido não daria tempo a inscrição. Mas consegui. Entrei no último lugar peguei a última vaga de jornalismo acho.

MARCOS: Na repescagem.

EDUARDO: Aí lá eu pedi pra mudar pra cinema que era o que eu queria. Os filmes que a gente fez que era a edição que você propõe. Mas quando a gente propunha filme, a gente propunha junto. A gente fazia sempre as duas vezes. Colocava o nome dele aí fazia filme junto, colocava meu nome na minha vez e fazia filme junto. As possibilidades a gente tinha o dobro das pessoas que iam fazer lá.

GISELE: Estratégico né?

MARCOS: Pra localizar no tempo essa sua pergunta de quando a gente começou a trabalhar junto. A gente tava olhando umas páginas antigas nossas recentemente. A gente tem um livro que a gente fez junto datado de quando a gente tinha 3 anos, a gente assinou junto. A gente fazia/escrevia filme de desenhos filme de desenhos e a gente grampeavam pra gente. então o que a gente faz junto, porque desde os 3 anos quando a gente se A gente tem sei lá uma pilha com uns 15 livrinhos desenhos que a gente fez junto. Mas o primeiro roteiro a gente tinha 8 anos, se chamava 'roubo de Papai Noel'. Então é muito difícil dizer olhar pra trás e dizer quando começou ou entende por gente a gente constrói histórias e narrativas junto.

EDUARDO: Por exemplo, eu não tenho recordação de a gente apenas brincar de bonecos. Eu tenho recordação de brincar de 'seriado', era como chamávamos. Eram vários personagens, cada dia era um seriado, cada dia era de um jeito, a gente parava e no outro dia continuava de onde parou. Nosso irmão trabalhava no McDonald's então ele podia pegar alguns bonequinhos. A gente tinha todos os bonequinhos do McDonald's menos o Donald, Ronald, o palhaço. E a história da série era justamente quando ele iria aparecer. Então ele iria chegar, na volta, 'trouxe o bonequinho?' 'Não, não deu, pessoal do trabalho...' E foi demitido do McDonald's e a gente ficou sem bonequinho.

MARCOS: Esse boneco era o que as crianças mais queriam.

EDUARDO: Pois é. Então o último episódio do nosso seriado, que era a volta do Boneco, a gente fez a gente mesmo fingindo ser o cara. Não tinha o boneco, não tinha dinheiro pra comprar o McLanche Feliz pra ter. A gente fez o personagem.

GISELE: Vocês eram o Ronald que estava ali. Vocês sempre moraram no mesmo lugar? Vocês são do Salgueiro?

EDUARDO: Não.

MARCOS: A gente mora no Salgueiro desde os 7 anos. Nosso pai a gente não sabe a história dele. Mas nossa família é classe média, inclusive todo o resto da nossa família ela é, apesar de não conviver com eles e não vê-los há muito tempo. Quando a gente nasceu, a gente nasceu em Botafogo, aí a nossa família quebrou, ficou pobre, minha mãe ficou sem emprego e aí a gente foi morar na Tijuca aos 6 anos. Veio morar no morro do Salgueiro com 7 anos pra 8. E desde então a gente mora no mesmo lugar.

GISELE: Na mesma casa?

MARCOS: Na mesma casa. E agora a gente tá fazendo uma outra casa no morro, vai ficar

pronto em breve. E daqui a um mês e meio mais ou menos a gente tá se mudando.

GISELE: E vão mudar vocês dois ou vai a família toda?

MARCOS: Família toda. Uma casa bem maior.

GISELE: E como foi a infância ali, o que vocês faziam? O que vocês tinham como hábito? Vocês usavam o espaço? Era mais de ficar em casa?

EDUARDO: Essa primeira parte da infância que a minha recordação entra: eu me lembro de lugares. Da outra casa que a gente morou. Eu me lembro do contexto de viver, me lembro dos espaços, dos cômodos só. Ah, que eu me lembro da vida. E era basicamente que a gente era gêmeo, né? Vamos continuar sendo. E a gente tinha essa coisa familiar de que a mãe sempre tava sempre fora. Então a gente acaba tendo uma relação de que sempre se bastava em casa. E ficava brincando de tudo que era historinha ou ficava jogando videogame. Era a única coisa ue tinha para fazer também. O único videogame que a gente tinha, ficava jogando o mesmo videogame a vida inteira. E quando a gente saiu, a gente saía, pra enfim brincar com as pessoas lá fora, mas a gente preferia brincar entre nós do que ficar com os outros. Com as outras crianças. E pra jogar bola. A gente tinha treino. Cada hora tinha um projeto diferente de treino, uma organização por trás variava os dias umas duas vezes por semana três vezes por semana. Além da escola, no ensino fundamental, a gente variou, uma época a gente estudava junto, uma época separado, porque falavam que era melhor pra desenvolver cada gênio, mas aí voltou e tal. Mas por aí.

GISELE: Mas a adolescência também sempre foi assim, muito mais voltada pra dentro de casa? Vocês não foram de rua?

MARCOS: Não, na adolescência especificamente. Eu estudei no período da tarde no Pedro II em Humaitá. Eu tinha aula até sábado. E de manhã eu estudei no Cefet Técnico. Eu fui estudar no Pedro II porque eu só consegui o Técnico no Cefet. Então estudava de manhã até de tarde e sábado, era muito puxado. E todo final de semana a gente passava o dia na casa da nossa avó. E assim foi até ela morrer. Então nossa vida era tudo muito igual. Escola, escola escola de manhã até de noite, e sábado também. E domingo na casa da nossa avó.

EDUARDO: Só pra complementar. O momento acho que chave ali que deixou de ser a gente o tempo inteiro. Meio que deu uma dividida, foi na sétima série, era sétima série né? Oitavo ano agora. Eu passei pro colégio São Bento para uma bolsa, uma galera

fizeram uns testes no colégio, ninguém nem sabia do que se tratava, quando mandaram fazer. Aí um deles descobriu que era pro colégio São Bento, de um processo seletivo lá. E aí eu acabei passando pra estudar a sétima e oitava série lá, mas tinha que continuar estudando na sétima e oitava série próprio colégio. Então era tipo 20 alunos que estudavam de manhã no São Bento, numa turma de bolsistas, que não era misturada marcada numa sala diferente lá no cantinho, a única turma que tinha negros além dos três quatro que aprontava da primeira série até a terceira série do Ensino Médio do São Bento. E a tarde estudava no mesmo colégio no fundamental que estudava de manhã. Nesse momento que eu comecei a sequência pra escola pela primeira vez e aí manteve como ele falou no Ensino Médio, que eu fiz na Faetec na mesma rua, a gente se cruzava às vezes, mas aí fazia também de manhã e de tarde na Faetec médio e técnico. E o São Bento era pra passar pro Ensino Médio, mas nossa turma foi um desastre tão horrendo que dos 20 passaram 4. Dos outros, ninguém passou.

GISELE: É todo o processo foi denso, intenso. Então assim vocês foram mais caseiros, mas foram criados ali, dentro desse ambiente, um ambiente de rua, então a gente tá tentando falar que tem muita coisa acontecendo mesmo que a gente não saia eu não saio, mas eu não preciso sair de casa. São os vizinhos falando, são as pessoas falando é a gente já sabe como funciona o que que tá acontecendo o dia que tem festa, como as pessoas ficam quando tem alguma festa. Vocês acham que isso exerceu alguma influência pra vocês, foi alguma mudança em vocês, isso foi alguma que trouxe alguma diferença como sujeito por estar nesse convívio ou mesmo se vocês tivessem morado num outro tipo de bairro teria sido uma trajetória parecida?

MARCOS: Eu acho que teria sido uma trajetória totalmente diferente aí eu agradeço por ter morado lá pra que a nossa trajetória nossa mentalidade tenha sido essa porque o espaço nos constrói. E esse espaço nos construiu lá, nossos irmãos que cresceram classe média tiveram uma mentalidade totalmente diferente. Um Playboy e uma patricinha isso que eles são. Nossa irmã surtou, passou na faculdade e meteu o pé do morro dizendo que odiava o morro, a favela, odiava todo mundo que mora na favela.

EDUARDO: Era um bando de vagabundo.

MARCOS: Era um bando de vagabundo. Não aguentou, né? Definitivamente. Mas a gente não, a gente assumiu isso como nossa identidade e faz disso nosso trabalho tanto que em dado momento a gente percebeu que não, o trabalho que a gente vai fazer é sobre

trazer as vivências que a gente tem na periferia pra dentro do nosso trabalho então eles se tocaram.

EDUARDO: E o que a gente tinha falando sobre a nossa identidade né? Essa vivência que você falou pra gente era o padrão, era o comum, que a gente ia pra escola que era aqui também. Era todo mundo ou do Salgueiro ou do Turano de favela ao redor no geral, uma galera da Tijuca também. E aí quando a gente foi pro Ensino Médio, já começou a ter uma outra vivência. Entrei no Pedro II no Humaitá, então já tinha uma playboyzada. Fpucaetec é muito misto, não chega a ter uma playboyzada, tem outras pessoas de outras classes, mas os pobres eram mais espalhados, da cidade inteira. Mas quando a gente foi pra PUC, a gente percebeu que tem como olhar pro lugar onde a gente mora, pros amigos que a gente tinha o que a gente fazia e falar ‘ah, isso é um nicho social’. A gente entendeu a que era uma vivência específica e que a cidade tem outras vivências específicas. A gente começou a questionar porque a nossa vivência é diferente e aí que a gente percebeu como na verdade a gente era pobre na verdade e não tínhamos a menor noção. A nossa condição financeira foi melhorando, muito melhor hoje trabalhando ganhando dinheiro, eu olho pra trás e vejo ‘gente, a gente era pobre e não sabia’, pensávamos mil reais e ‘faltando mil reais! Meus deus!’. Na PUC e vendo e tendo contato com outro começamos a entender melhor quem a gente era, começamos a entender melhor o espaço que a gente estava, começamos a entender melhor por que a polícia subia na nossa porta. Tinha um bando de playboy que sobe pra comprar droga e não sabe o que acontece, ouve um tiro e fala ‘tem que matar’ e tá lá cheirando a carreira de pó. ‘Ah, é isso que tá acontecendo!’ e sem esse contato externo a gente não teria entendimento que a gente tem hoje não necessariamente melhor que os outros um entendimento que a gente tem do lugar de onde a gente mora, de quem nós somos e de quem são essas pessoas que estão lá. Várias pessoas que moram no Salgueiro acham que tem uma opinião de quem são do espaço, mas se tivessem contato com a realidade que a gente teve teria uma outra opinião de si e do morro, repito, não necessariamente uma opinião melhor nem mais completa, mas certamente teria uma outra opinião.

GISELE: De alguma forma a vivência sempre vai nos atravessar, sempre vai. Vocês tiveram essas paredes invisíveis que fazem com que as pessoas dali de dentro não saiam dali de dentro. Eu senti muito isso quando assisti Chico eu senti que isso meio que ficou bem em mim enquanto espectadora. Vocês têm essa ideia, esse propósito de filmar só o

território sem citar muito o que que tá acontecendo ali fora. só mesmo essa parte ali de dentro da favela? Por que vocês seguiram esse caminho nesse filme. Com o Wallace tinha uma transição...

EDUARDO: Qual é objetivamente a pergunta? Eu acho que posso não ter entendido.

GISELE: Em Chico especificamente. Por abordar a favela com as pessoas dentro daquele território sem trazer muitas influências de fora, coisas que estavam acontecendo no entorno, somente o que tava na mídia e que era relativo à favela. Foi uma coisa intencional ou vocês acabaram tomando isso por alguma outra razão?

EDUARDO: Tô tentando lembrar o processo da escolha. A princípio eu diria que não. Foi.

MARCOS: Nesses termos não.

EDUARDO: Eu diria que foi. Mas eu lembrava que a gente pode ter tomado uma decisão nesse sentido.

MARCOS: Uma decisão clara que a gente tinha que leva outras consequências. Esse filme só vai ter preto. Aí já...

GISELE: Sem querer você já faz um recorte.

MARCOS: Já existe esse recorte. Na ocasião a gente fez esse movimento de quem estudava na PUC. A gente questionava muito a quantidade de negros que todo filme tinha a gente ‘cadê, cadê?’, sempre aquela história: ‘não tem atores’, ‘blá blá’ eu ‘a gente vai fazer um filme que a gente vai ter mais preto na tela do que todos os filmes somados que já fizeram na faculdade’

EDUARDO: Uns 10 anos de cinema.

MARCOS: Uns 10 anos de cinema lá. E eu boto minha mão no fogo pra dizer que foi até aquele momento. Depois, muitos nos deixaram pra trás. Trouxeram mais pessoas pretas pra tela. Isso já inaugurou um recorte de onde a gente vai apontar nossa câmera na nossa história que é pra dentro desse local. E também porque a gente quando pensa quase todas as narrativas que a gente constrói a gente pensa muitas relações sociais existentes num espaço específico. Porque a questão de se filmar na favela não é apenas ‘ah eu tenho a favela, vou subir uma escadaria, tenho um buraco que posso apontar a câmera, tenho duas pessoas que são negras que de repente até moram aqui agora vou somar uma história que escrevi’. É necessário que tenha relações sociais típicas daquele espaço. Isso é o que mais a gente preza, mais do que: olha quantos pretos a gente tem na tela! Conseguir construir

relações sociais específicas daquele espaço e daí naturalmente estamos falando daquele espaço. Porque muitas as vezes que se vai fazer, construir uma narrativa algo ou alguém que você não conhece, você se espelha naquela coisa. Então 'ah, vou fazer uma história sobre um cara no sertão de Alagoas' aí vou espelhar nas minhas relações sociais, no que eu tenho com minha família? Não, as relações são outras. E o que nos mais nos interessa é mostrar essas relações, o que são elas e não como são vistas. Os corpos muitas vezes até são, mas o que é menos visto são as relações sociais. Até pode ver os corpos, até pode ter uma favela na televisão, mas não são as relações sociais da favela. Qual a relação social entre uma mãe e uma de suas filhas, uma menina de 10 anos que quer um presente de Natal. Fazendo um acordo de parceria. E é isso que mais nos interessava. E aí vai recortando, como a cor da pele vai recortando, onde vai se passar, e aí acaba que esse universo extra fica de fora mais do que nos interessa.

GISELE: Vocês diriam que fazem um cinema negro?

MARCOS: sim, sim. Eu acho que o cinema que a gente faz eu diria que é um cinema favelado. Esse instinto de dizer que são muito loucos. porque a gente dá esse título, mas dependendo de como o outro entendo desse título a gente pode estar estabelecendo um grau extremamente ruidoso e tô dando ruído porque ele pode ser perigoso para o próprio movimento cinematográfico. O que eles entendem como cinema negro? Sei lá? O nosso cinema negro não é um cinema classe média. É negro da favela, na favela tem branco, tem nordestino e nos interessam essas pessoas. Nos conflitos sociais dentro da própria favela. Eu acho que mais do que negro, eu diria que é favelado.

EDUARDO: Eu diria pra você duas coisas que eu tenho pra falar: uma, acho que tenho duas respostas, e a outra que eu acho que não tenho resposta nenhuma. E acho que isso varia de acordo com quem pergunta e onde eu tô talvez. Eu diria faço cinema negro, sim, um cinema que você coloca de favela né, que é chamado de favelado, mas que você chama de favela. que é uma outra questão importante. Alguns debates que diriam que é gênero, é movimento. Não acho que seja gênero, acho que é extremamente diferente, mas tem como ver um movimento de pessoas no geral que tão olhando pruma ancestralidade e tal, pra tentar entender o negro no mundo contemporâneo. No geral, traz uma questão, num geral não, mentira, às vezes é uma questão territorial e aí é bem específica. E é louco você começa a ver, tem a especificidade do negro do Rio de Janeiro e tem a especificidade de Brasília. Um lugar tipo Niterói, periferia de Brasília, Ceilândia. Há uma diferença muito

grande com próprio Chico, mas ele parte de questões que são específicas do território dele que não tem no nosso. De repente a coisa é outra. E se a gente quiser ir além, acho que a gente não vai ter essa diferença assim tão claro como tem nos filmes, mas poderia encontrar as favelas da favela. Você vai filmar no Emmanuel Oásis, tem referências que são do Morro do Salgueiro, Caliel, a padaria, tá no morro do Salgueiro, João Pablo que saiu do lá tá no morro do Salgueiro. Não é na Cidade de Deus. São só referências né? Não compõem um estilo de filmar e tal, mas como são filmes que se pautam muito em ter referências concretas de realidade específicas, você vai vendo essas especificidades que não pautavam nessas diferenças do território, mas hoje em dia eu tenho começado a achar também que o termo “cinema negro” vai estar comunicando com o outro cinema em nome do cinema “cinema branco”, tem gerado ruído, não tenho opinião formada ainda sobre, mas me parece que nós não temos alcançado grandes resultados através desse nome e que ele talvez esteja gerando muitos ruídos. Eu acho que ele tá criando um nicho e que as pessoas nos têm visto como nicho. A gente passa um festival, mostra, cada hora um nome mais bonitinho que o outro, mas um nicho, não é?

A gente já deixou de competir na categoria principal por causa disso. A gente possivelmente, nós e outros, já temos deixado de receber prêmio na mostra principal, porque tinha o “prêmio do preto”. A gente quer o prêmio principal. Sobretudo, porque temos muita capacidade de ganhar um prêmio principal, e acho que esse cinema negro, esse movimento, faz filmes muito mais contundentes, muito mais embasados, numa linguagem muito mais interessante, porque há um nicho que é um nicho branco. E que a gente devia estar competindo com eles, na mostra com eles, e que às vezes fica de ladinho. A gente merece o pacote inteiro, por qualidade, porque nem tudo é questão de debate político, por questão de qualidade.

MARCOS: Eu acho essa coisa complexa, essa coisa que ele falou é verdade. Contudo muitas vezes também, os filmes pretos participaram de mostra principal, ganharam, e falaram “olha só, sendo preto aqui, como um caminhão entrando destruindo uma casa, uma estátua literalmente dentro” e aí existe esse nome “cinema negro”. É complexo. Eu tendo a falar é positivo esse nome, mas ao mesmo tempo ele não pode limitar o cinema a esse espaço aqui, que foi escolhido. Então é difícil sim. Por exemplo, se eu for lá e faço um filme, sobre brancos em Miami. Brasileiros em Miami que foram passar férias. Eu faço meio que com toda equipe preta, esse cinema é o quê? Então com certeza não é tão

fácil de responder, mas parece que não foram dadas as cartas ainda no momento pra responder essas perguntas de forma clara. Mas também, seguinte, vamos permitir que assim seja, porque apesar do movimento negro ser muito grande, ter história, hoje tá cheio de gente nova, inclusive a gente, e naturalmente a gente nova tem um tempo pra amadurecer, seja no seu próprio cinema ou seja nos seus próprios pensamentos, nas próprias crenças. Então acho que temos o direito ao erro, a tropeçar, a se confundir no caminho. Até porque o cinema branco tem aí mais de 100 anos e olha como tropeça o tempo todo. Por que não poderia ser o mesmo?

EDUARDO: Pois é, e só pra frisar uma questão, um pequeno adendo, já vi algumas pessoas se referindo ao cinema negro propondo até não necessariamente uma mudança de nome, mas de atualização do cinema brasileiro, e me parece que não é melhor que cinema negro é óbvio, principalmente de favela, mas a gente comunicar que a gente não é nicho mas é um todo, me parece explicar melhor a relevância e a importância de se retirar do pequeno nicho, porque nós somos todo Brasil. O cinema negro, de favela, de periferia, de forma geral tá em todo centro urbano em toda periferia mesmo que seja rural você vai achar aquelas relações que partem de algum desejo similar, enquanto o tal cinema branco por vezes é muito menos brasileiro do que o nosso, às vezes o cinema é francês em forma de filmagem de relações humanas. O cinema norte-americano, a gente vai ver algum filme no cinema, que as relações, às vezes de trabalho, como uma pessoa fala com um empregado, não são relações do Brasil, são relações de outro país, ou outro continente. A gente tá falando de Brasil, às vezes fica a sensação apesar de entender uma perda que se tem, de tá sendo muito mais concreto e entrando muito mais no principal sabe?

GISELE: Muito mais espaços né? Vocês se consideram parte de algum movimento específico e qual movimento?

EDUARDO: Pois é, seria de acordo com o que a gente entende por movimento. A gente não faz parte de nenhum movimento, nenhum tipo de coletivo, nenhuma instituição, de nenhum gênero. E eu vejo o cinema negro dessa forma, como algo emancipado. Positivo, de audiovisuais, todo filme. Quando me refiro a ele, me refiro de forma extremamente ampla, todo mundo que levanta algum tipo de câmera pra filmar algo que essa pessoa tá dizendo que é cinema negro ou de favela por que causa for. Não faço a distinção desses pequenos grupos apesar de haver. Em Minas Gerais, em Contagem, tem a Filmes de

plástico, que faz séries de tipos de filmes, alguns diretores lá são negros e fazem algo que a gente pode chamar “pô, cinema negro” err... e é muito diferente de outras coisas. O cinema negro deles é oposto, mas eu chamo de cinema negro.

MARCOS: A gente faz parte do movimento, não que a gente tente assim estabelecer ou que a gente recebeu um convite e entrou, mas porque existe uma sintonia entre pessoas de diferentes lugares do Brasil que tão pensando um pouco parecido, não igual, que dá pra virar e falar ‘essas pessoas que estão na mesma direção formam um movimento’. Algumas podem olhar pro passado e ver, sei lá, e ver momentos da história, sei lá, modernismo, foi um momento que as coisas confluíram para um lugar parecido, não que fosse combinado. E acho que existe isso em um momento que se respeita ao movimento negro no cinema porque ele é plural. Se fosse unicamente um movimento que se coloca ‘nós somos’ por estar combinando a coisa, não, e tomara que assim não seja, porque tem muita coisa que eu vou ver que vou gostar, que vou não gostar, tem coisa que posso concordar ou discordar e por aí vai. Mas porque dá pra afirmar que o movimento negro tanto é que tá afetando o branco, o universo branco, no cinema e na publicidade. A gente tá vendo algumas temáticas doutros grupos sociais, começar a chegar como quase imposição e ordem em vários lugares, enfim, em áudio visual pra dizer de forma geral, propagandas, televisão, cinema.

EDUARDO: Pois é, isso que a gente tem, ou eu entendo, pelo menos por movimento no cinema negro, é tanto plural de alguma forma definido quanto é a existência negra no Brasil. É um país gigante em que diversas culturas que se misturam e coexistem, geram outras coisas, que variam às vezes no mesmo estado de lugar pra lugar. A referência de um negro aqui não é a referência de um negro que tá ali no Salgueiro, ou no Turano. É uma questão de distância muito pequena a nível de Brasil que quando essa galera vai filmar é muito múltipla é extremamente inverso. A gente não tem uma referência palpável ‘ah você ama negro, mas ama de tal forma’ enquanto houver mil negros filmando são mil formas de filmar. Bom acho que a única coisa que tem em comum que pairam sobre as cabeças é um desejo que aí é um papo além de cinema negro é de história do negro, que é tentar fazer uma conexão de alguma forma com o passado pra tentar entender melhor o presente.

GISELE: Vocês estão falando o tempo inteiro de espaços que vocês inseridos diretamente, dessa questão de como o cinema negro aparece em festivais e como acaba

sendo colocado em espaços delimitados. Vocês percebem isso sempre que vocês vão a algum festival, vocês percebem que existem esses limites? Como é essa vivência dos festivais? Gostaria que vocês contassem um pouquinho de qual foi a primeira experiência que vocês tiveram num festival, qual a percepção que vocês têm quando vocês chegam pra apresentar um filme de vocês num festival?

EDUARDO: O primeiro foi, *Visões Periféricas*?

MARCOS: Primeiro, é, no Rio de Janeiro foi.

EDUARDO: Engraçado, primeiro lugar que a gente passou foi um festival de nicho. Foi o *Visões Periféricas*. Relações de periferia. Não é uma fala contra festival, agradecemos imensamente, se não tivesse passado no lugar de nicho talvez não tivesse passado noutros lugares e rodando. Mas é no mínimo curioso, que o primeiro lugar que a gente passou foi um festival *nichado* e não um festival entendido como sendo pra todos, uma mostra pra todos e tal. Mas nos outros festivais, tem festivais que fazem uma segmentação. Boa parte dos festivais são festivais que de alguma forma são aliados a uma visão de esquerda, mas muitos deles, não todos, tentam fazer segmentações com base no que a esquerda de alguma forma parece se subdividir. São negros, LGBTs, as mulheres, ponto. “mas e os indígenas?” Ponto, de repente pode surgir algumas interseções aí. Mas e a mulher negra? Mas e o LGBT da favela? Aí surgem algumas questões, mas a princípio alguns festivais fazem subdivisões nesse sentido. Existem outros festivais de nicho. Tem festival LGBT. Olha...quem faz com LGBT tem muito lugar pra passar, impressionante. Acho que é o maior nicho que tem pra passar, no Brasil e no mundo. Muita coisa. São *nichados* mas isso não quer dizer sob hipótese nenhuma que a gente chegava aos lugares e tratavam a gente dessa maneira “ah, tá, os pretos chegaram” fomos sentados e jogados num cantinho, de forma geral, em todos os festivais do Brasil fomos extremamente bem tratados. Todos. Temos uma série de amigos diretores de festival produtores de festival. Mas de forma geral também, generalizada, sinto que normalmente quem tá em maioria nos festivais que são, em maioria, de uma galera de alguma forma ligados mais à esquerda. E são, em maioria, de uma elite pensante, em maioria brancos, rola um paternalismo quando surgem os negros que fazem filme na favela. Por vezes recebemos aplausos até quando não devemos receber. Elogios de produção do próprio Chico, que hoje a gente olha pra trás e fala ‘cara, tem um problema grave ali, os caras falaram que era incrível e genial, e não é genial’. Mudaram o parâmetro pra nos criticar? Tornaram mais fácil, não precisa, deixa

difícil. Deixa como a crítica dos outros, porque parece que rola assim, se eu tô aqui elogiando falando que o filme do preto da favela é legal, olha como eu sou bacana, olha como eu consigo ver valor nesse lugar. E por vezes, repito não sempre, algumas descrições positivas do filme passaram por esse lugar de pegar mais leve. Um contraponto, importante de se colocar, uma série de vezes, acho a maioria, foi o filme ser analisado de maneira objetiva e tal, já recebemos várias pancadas e vários carinhos.

MARCOS: Isso é muito complexo, passa por, na verdade eu diria que a maioria dos festivais se esforçam.

GISELE: Vocês estão fazendo filme pra quem?

EDUARDO: Ótima pergunta. A gente tem a intenção sempre de estar fazendo pra todo mundo. Parte desse lugar. Mas um limite claro e que a gente não pode abrir mão de falar com os nossos, não pode abrir mão de falar com a favela, esse é um desafio. É muito complexo. Que bom que é complexo. Que às vezes pode entrar uma visão ‘ah, o maluco fez sei lá o quê’. Mas determinados filmes não vão passar em determinados festivais. Se a gente tivesse feito *Eu, Minha mãe e Wallace*, com uma câmera de celular não conseguiria metade de um espaço que conseguimos, com muita tranquilidade a gente viu isso, metade, sei lá quantos prêmios. Talvez não tivessem ganhado um prêmio porque teriam uma visão de que um filme feito no celular não é suficiente. Quando a ação, a cena seria a mesma. Mudaria a qualidade da cor do pixel. Err.. só amarrar. E a gente tem o intuito então de adentrar nesses lugares, que tenha uma linguagem mínima que a gente quer passar naqueles lugares e fazer algo que tenha a nossa cara que seja mais sujo do que certinho, sabe? E comunicar com a galera do morro. Por quê? Eles vão... muito complexo, mas vamos lá... Todo mundo, que às vezes tem a ideia de que o pobre não tem a capacidade de entender determinados tipos de cinema. Ele tem a capacidade de entender qualquer coisa. Mas ele vai apreciar mais algo do que outro. A pessoa vai apreciar mais algo conforme consome mais. A gente foi formado na vida vendo Sessão da Tarde, a gente chegou na PUC com Sessão da Tarde e Telecine Pipoca pelo gatonet. Primeira vez que passou determinados filmes eu odiei, nunca tinha visto nada do gênero. Aí fiquei me forçando a ver, anos depois, ‘ah tá, consigo apreciar naturalmente’, mas não teria como forçar a galera do morro a passar pelo mesmo processo que a gente passou. ‘Pô, quantas vezes vou precisar ver seu filme pra achar o mínimo de graça?’ A gente queria que a galera visse e se interessasse e aí são caminhos opostos. Da forma que você vai entrar,

passar pela curadoria num festival que vai tá fazendo uma leitura elitizada do seu filme. E como você vai agradar quem você quer agradar? Que vai tá fazendo uma leitura popular. Ou até uma leitura anti-intelectual do seu filme. Quando sentir o primeiro cheiro de intelectualidade vai falar ‘hmm, que merda é essa?’. A gente acha que tem conseguido dosar isso bem nos últimos filmes, em Chico e Eu, minha mãe e Wallace.

MARCOS: Err... Eu acho que isso que ele falou se manifesta no nosso trabalho numa busca que a gente costuma ter nas nossas obras pelo clímax no final, pela catarse, que são elementos bem mais adicionais, apetece o espectador. E tem aquela coisa, você vê, acaba, acabou, não é esse tipo de sensação que a gente quer ter. A gente não consegue fazer enfim um filme que a galera veja e fale ‘poxa, parece coisa de gente cult, de universitário da PUC’. Acho que é por aí, agora vai dizer também que naturalmente tem muita gente que nada vai entender do nosso filme. Eu, minha mãe e Wallace por exemplo, teve gente que não entendeu a história ‘Ah, a mãe quis fazer não sei o que’ ‘Não! Não foi fazer isso não’, não entendeu. Acontece também, ainda assim é importante ser apresentado isso. A pessoa vai ver a primeira vez, depois vai ter acesso, aquilo é formação de público. A nossa avó fez até a quarta série, ela leu livro de criança até a morte, e ela era uma pessoa que conhecia qualquer romancista brasileiro que você falasse, escrevia perfeitamente bem, estudou até a quarta série só. É a prática, costume. Também tem isso, a gente não vai fazer um filme boboca, com uma narrativa imbecilizante, pra dizer ‘não, aí é pro clube da favela gostar? Não é por aí’. Existe um processo de... de... err, é complexo, você pode dar elementos do que a pessoa entendeu e não entendeu, vai atrás e descobre agora o que significa e continua sendo popular da mesma forma.

EDUARDO: E acho que merece um acréscimo, isso acho que complementa bem, de forma geral, os nossos filmes, eles são muito mais assimilados e debatidos de maneira muito mais interessante por uma galera que não tá no nicho do cinema, periferia em geral, do que a galera dos festivais. Em geral, em festival, os críticos fazem uma análise fina né, mais refinada, mas o favelado devora, devora. Te dá prazer de debater, eles adoram debater. Ele não tá ali pra debater sobre a câmera, claro, que tem todo valor, é o nosso trabalho. Ele vai até vida, vai a até a pessoa que tá na tela. Em geral, quando o espaço...lugares... é desse tipo de pessoa, dos nossos, vamos chamar de espaço dos nossos, eles vão falar das pessoas que eles viram no filme, foi a alma, as pessoas. Eu passo nos outros lugares, o debate se esfria, ele vira técnico sabe, um pouco mais alfabetizado e se

distanciam da realidade, dos personagens que estão no cinema.

MARCOS: A gente vive nesse debate, constantemente, ele é difícil de produzir uma resposta pra sempre. O tempo todo essa pergunta fica voltando. Realmente, essa é a questão. E isso nos fica o tempo todo, ‘pra quem estamos fazendo?’. Quando estávamos dentro da faculdade, pra quem estávamos fazendo?’ Enfim. Isso é uma eterna pergunta que a gente se faz.

GISELE: Vocês se fazem essa pergunta...

MARCOS: E muitas vezes a resposta muita conforme a gente muda também.

EDUARDO: Hoje, tem muita gente que faz e só quer se comunicar com os nossos, eu respeito tremendamente. Mas ousou dizer, apesar de estar sendo gravado, ousou dizer, que no Brasil de hoje, é fundamental que a gente converse com os nossos, mas também relutar que não se abra mão de falar com os outros, porque não adianta resolver por uma sociedade que se dá pela oposição de, sei lá, ser uma leitura racializada do branco com o preto a não ser que a gente arrume uma revolução, uma guerrilha, a gente vai lá e elimine o branco. Mas como não é palpável o que vai acontecer, infelizmente é necessário o diálogo, que é difícil, e aí vai ter de comunicar, vai ter de conhecer o outro de alguma forma.

MARCOS: Eu acho que vale uma coisa que pode ser acrescentado que com exceção do produto de massa, televisão ou não, o maior valor político do curta metragem eu acho que além do que se vai fazer é com quem você faz.

GISELE: Minha pergunta é justamente relacionada a isso, a importância para os jovens de fazer parte disso, o jovem precisa se sentir parte, aparecer *risos

MARCOS: *risos Tanto atrás da câmera como à frente da câmera, especialmente o jovem, o jovem depois vai ver. E eu acho que abre a possibilidade de oportunidade pra aquela pessoa poder dizer ‘cara, eu posso fazer isso!’. E isso a gente tá falando do cinema que muitas vezes é associado à mágica, ‘a magia do cinema’, existe uma coisa muito potente ali. Quando o jovem vê que pode fazer aquilo, aquilo que vai depois passar na televisão, ou na sala de cinema, isso é muito transformador pra quem faz. Ele está se representando, se auto representando, você tá mostrando representação ao outro, você está manuseando algo que tem poder, é algo extremamente poderoso, que são as narrativas. E é impressionante ver o brilho no olhar das pessoas. Essa semana a gente *tava* num instituto em Petrópolis com jovens carentes de duas favelas.

EDUARDO: O projeto C3.

MARCOS: O projeto C3. E a gente foi dar uma oficina de cinema a eles. E aí quando entraram, falaram ‘Essa turma é muito difícil de prestar atenção. Mas boa sorte.’ E torceram pra que o projeto os segurasse de segunda até sexta. A gente falou, ‘caraca, ferrou!’. A gente entrou e começou a conversar com os moleques. Todos se moveram de uma forma absurda, porque é isso, é poder que eles estão manuseando, eles estão criando e quando você cria você vê outras perspectivas, ‘eu posso ser algo e não apenas aquilo que eu vi na TV, que é muito pouco, e não ser aquilo que eu imaginava, mas criar a mim próprio, posso ser o que eu quiser aqui em cena.’ Isso que é guardado no ser humano que tá atuando, e mostrando pro próximo também que pode dialogar com os outros. Quando eu vejo a galera participando com a gente, isso aqui é muito mais importante do que quem vai ver o filme’.

EDUARDO: No processo de Chico, quando a gente tava filmando uma das cenas com as crianças, um menino, Josimar, o nome dele, entre um take e outro ele sentou ao lado de uma atriz, que tava ali...

MARCOS: Alessandra, Alessandra?

EDUARDO: Não, Josimar, Josimar. Lúcia Talabi que fez a avó. Ele ficou ali calado, calado, ela percebendo que ele queria alguma coisa. Ela ‘Tá tudo bem?’ ‘Err... eu queria saber, como faz?’ ‘Como faz o quê?’ ‘Fazer isso aí, ser ator. Como faz pra ser isso aí?’. Ele nunca teve experiência com cinema, teatro audiovisuais, nunca teve essa preocupação na cabeça dele de fazer isso. Ele entrou no set, gravou durante duas horas e percebeu outra coisa que ele poderia ser na vida. Ele pensou noutra forma de ele mudar os outros 80 anos da vida dele. Em duas horas. Isso é poder de gravar, independente da qualidade que tá na tela.

GISELE: Esse tipo de trabalho de vocês acaba sendo a abertura desse tipo de possibilidade quando vocês acabam se tornam mais acessíveis né, querendo ou não, principalmente com crianças. A gente tem meio que isso né, gente que faz filme ‘nossa, quem faz filme’ é uma coisa meio distante da nossa realidade, o cinema é. Quando você tá ali, tão perto, é bem isso que vocês falaram, aproxima muito. Eu trabalhava num projeto na Cidade de Deus, o Cinema Nosso. Trabalhei no Cinema Nosso, e esse projeto era muito interessante. Movia a autoestima das crianças trabalhar com cinema, era a sensação de ‘dá pra fazer isso aqui’. Quando vocês iniciam um projeto, vocês sempre vão com as

mesmas pessoas? De onde saem as pessoas que trabalham com vocês?

MARCOS: Geralmente a gente pensa projeto por projeto. A gente pensa o que que aquele projeto exige de quantidade de gente e quais são as pessoas que melhor se encaixariam nos requisitos, no que aquela função requer. Então já tem essa questão. E outra questão é que a gente gosta de fazer um rodízio de alguma forma nas nossas equipes, porque a gente pensa em mais gente. A gente acha isso importante. Em vez de a gente fechar ali. Quanto mais gente a gente conhecer, mais aberto a surpresas a gente estará. E a gente tem sido feliz nesse processo. E também porque dá oportunidade a outras pessoas, pra mais pessoas trabalharem. Contudo, tem algumas pessoas que a gente sempre chama, como nosso assistente de direção e nosso técnico de som. A gente pode chamar pessoas diferentes. Mas geralmente metade é rodízio e outra metade é fixa. Elenco, a mesma coisa. O que exige o projeto? Que tipo de atuação exige o projeto? Que tipo de teste ou escolha de elenco vai exigir esse projeto específico? É gente do morro ou gente de fora do morro? E por aí vai.

GISELE: Vocês falaram das influências da sessão da tarde. Eu cheguei a ver uma entrevista que foi o Marcos falando sobre o *Favela movie*, assim. *Favela movie* foi no Cine... depois de um festival...

MARCOS: Cine Gostoso?

GISELE: Foi, isso. Isso aí!

MARCOS: Lembro dessa entrevista.

GISELE: Eu comecei a pesquisar minha bibliografia partindo dali, desse festival. E vi essa entrevista sua, você falava do *Favela movie*, falava que quando adolescente tinha bebido dessa fonte. Pra essa geração de adolescentes eu acho que esses filmes marcaram muito assim porque era err... visceral. Era tudo que tinha muito a ver com tudo que a gente trabalha, esses filmes faziam a gente entrar na onda, que era a onda daquele filme, daquele momento. *Favela movie* fez parte da vida de vocês também, *Favela movie* fez parte dessa formação de vocês. Em que momento vocês passaram a) e identificar essas questões que a gente trabalha sobre *Favela movie*, das representações não só do favelado, mas do negro também, mas principalmente do favelado, que eram estigmatizadas, vocês tem ainda essa impressão?

EDUARDO: Profundamente, temos uma série de críticas a algumas construções do *Favela movie*, sobretudo construções dos personagens e construção de determinado

espaço da cidade, em geral do Rio de Janeiro. Quando você vai ver, só tem favela no Rio de Janeiro né? Err...o conceito, periferia urbana sempre me fez pensar em favela. Mas eu me lembro que na época quando, por exemplo, surgiu Tropa de Elite, a gente vibrava com o Capitão Nascimento. Até me lembro de um dia em que eu vi pela primeira vez o filme e cheguei vibrando ‘eeeh, osso duro de roer, sei lá o quê.’ e teve operação do BOPE no morro subindo. E aí que eu me dei conta ‘Peraí! Eu tô aqui falando que os caras, são maneiros, são bons isso, aí, tem que entrar tem que matar e agora eles estão subindo o meu morro...’ E isso me gerou uma curiosidade, um estranhamento, mas um momento que eu comecei a questionar mais assim de maneira racional foi na faculdade, a gente não estudou isso, mas na rodas as pessoas começaram a falar. Talvez se não fosse o contato com uma série de pessoas que a gente teve na faculdade não pudesse passar a questionar isso. Mas a minha visão hoje é de que alguns filmes de Favela movie foram muito importantes para, enfim, ter um grande legado no cinema brasileiro, mas são em parte responsáveis também, assim, são influenciáveis e influenciadores de uma política de guerra. Err... objetivamente, porque quando a gente retrata um lugar... zerando... Tem nos anos 90 uma tentativa de entender o brasileiro, quem é o Brasil, indo pra favela. Antigamente isso em geral era retratado no sertão. Isso muda nos anos 80 vai se apagando, nos anos 80 vai pra favela. Vamos entender o outro, mas uma parte de um desejo antropológico dos realizadores. Ou seja, necessariamente, eles não são dali, desse cinemão de Favela movie. Eles vão filmar com um olhar estrangeiro, a princípio faz parte, há vários estrangeirismos entre nós, mas o que atraiu eles na favela, e continua atraindo, são duas coisas: a miséria e sobretudo a violência. E aí a partir daí, toda a construção que se faz do espaço e das coisas que estão ali são através da violência. No geral, a gente tem, os personagens ou são policiais ou são bandidos, ou a família do bandido. Em geral, a grande maioria são homens, quando é a mulher é a mulher do bandido, ou é a mulher que veio cheirar, e não tem trabalhadores noutra situação. É difícil ver um diálogo, e a partir de Eu, minha mãe e Wallace muito também do que fizemos parte de um desejo de confrontar isso. Cara, o filme tem uma cena em casa, numa casa, uma família, que eles falam de qualquer questão mas não pode citar violência. E não pode dentro do roteiro do filme, estar a serviço de levar uma violência ou de incitar uma violência. A gente não conseguiu mudar de cabeça. E é isso, é essa forma err... que esses filmes err... que realizamos todos os filmes. E aí pensando como isso leva pra realidade, que é um

problema. Que usa o senso comum. Uma opinião pública de que a favela é aquilo que a gente vê. Eu vou acreditar que o sertão é aquilo que eu vi. Eu vou dar um google pra ver o que é o sertão, é assim. Eu nunca fui ao sertão. Eu vou acreditar no que eu vejo, no Google, na TV, aonde for. As pessoas acreditam que a favela é daquela forma. As pessoas acreditam que as pessoas que moram na favela são daquela forma. As pessoas acreditam que o bandido é o Zé Pequeno. Que ele não é um bandido, que ele não é uma pessoa má, é o diabo encarnado. E aí curiosamente ou não depois disso você começa ver um bando de política de guerra no Rio de Janeiro tomando mais forma. Como UPP e elegendo um governador que sugere jogar um míssil na favela. Soluções que seriam extremamente incríveis na realidade fantasiosa desses filmes. Que tem curiosamente o desejo de retratar a realidade.

MARCOS: Eu adicionaria que, como você falou, o filme pode tá motivando ao mesmo tempo na verdade, ao mesmo tempo o filme motiva a sociedade, então ele não reflete ela própria. E é muito caro assim uma construção lógica, como um mais um é dois, Cidade de Deus, Tropa de Elite, dois megassucessos brasileiros falando sobre favela. Cidade de Deus tem uma narrativa que vai dizer como é praticamente impossível o favelado sair do círculo da violência. Aquela onde falando do caminho do bem, tá falando sobre o caminho do mal. Porque vira gerações dentro do filme e único ser humano dentro daquela favela que consegue romper o círculo da violência é o Buscapé. A última cena do filme é o Buscapé indo pro caminho do bem e a câmera vira e mostra sete ou oito garotos que acabaram de matar cruelmente o Zé Pequeno caminhando. Tá dizendo o quê, o filme? Essa é a próxima geração. Desde o caminho do mal, ou seja, todo mundo na favela vai entrar no caminho do mal. Esse é Cidade de Deus. E Tropa de Elite vem e fala que lugar de bandido é no saco, o lugar do suspeito é pegar uma vassoura e enfiar dentro da bunda dele, independente se ele tem prova ou não. A jornada do herói em Tropa de Elite é você ter a coragem de você dar um tiro na cara do bandido. Pega lá...

EDUARDO: A doze.

MARCOS: Uma doze. Passa a doze. Essa é a jornada do herói. Um mais um é dois. Se todo mundo da favela tá no círculo vicioso e o lugar de bandido é com um tiro de doze na cara, o passo seguinte é meter bala na favela. É sobrevoar a Rocinha e metralhar todo mundo lá embaixo. Reflete a sociedade mas representam perfeitamente essa crescente onda de pensamento fascista brasileiro, esses dois filmes. Parabéns a quem fez. risos

EDUARDO: Essas são algumas. Acho que há temas a mais que podem servir para falar mais de linguagem de cinema, que rola incômodos, mas acho que seria talvez fugir.

GISELE: O que que vocês esperam conseguir de todo esse trabalho que vocês estão fazendo? Porque é um trabalho de braço né? É um trabalho braçal. Então tudo isso que a gente tá falando assim é algo que a gente fala você vai pensando, você vai falando assim ‘ao mesmo tempo que é gostoso pra vocês, de estar percebendo isso, a percepção do público, de todas as coisas que estão acontecendo. É pesado e tal. Muita coisa tá além de fazer filme. Então a pessoa que só vai fazer filme já é um trabalho que é imenso, mas quando você vai fazer esse tipo de filme, tudo isso que vocês trazem muito mais pra dentro do trabalho de vocês então envolve muita coisa, a fala de vocês. E aí ainda assim vocês fogem desse rótulo de cinema militante? Isso pra vocês é um incômodo ou seria uma coisa que vocês acham que não tem como fugir?

EDUARDO: Do rótulo eu fujo, do rótulo militante. Err... e é isso que quando a rótulo se é militante ou não é militante. É militante! A questão, enfim, tá no fundo. Mas acho que todo filme é político, independente da visão política. Quando milita, aí eu já diria que ele extrapolou o lugar do filme político. Seja um filme político como Cidade de Deus, que é um filme político que eu posso discordar. Alguém pode afirmar que o nosso é filme político. Mas se o cara for militar, seja pra falar do que for, me incomoda.

MARCOS: O termo militante virou quase pejorativo porquê de certa forma a sociedade conseguiu usurpar alguns conceitos no dicionário. Mas nesse sentido é perigoso usar essas palavras, mas eu diria que talvez a gente pudesse dizer que faz um cinema pensante. Ainda não é proibido pensar. Ainda não usurparam essa palavra, mas acho que talvez essa seria a palavra mais próxima. A gente não tem nenhuma conexão, nenhuma afinidade em que a gente possa falar ‘a gente faz parte dessa militância!’ nenhum grupo, nenhum tipo de pensamento e nosso tipo de pensamento vai mudando com o tempo também. Se a gente olha nosso primeiro filme a gente pensava numa coisa, no segundo outra, e no terceiro também surgiram outras urgências. A gente faria coisas diferentes dos anteriores. Não daria nem pra colocar tudo dentro no mesmo quadro. Mas uma coisa que a gente não se afasta de fazer é em cada filme, em cada roteiro, pensar onde que a gente quer chegar e entender qual é o significado político daquilo. Não necessariamente pra transformar alguém que vai ver ‘caraca, agora eu me transformei!’ né, mas pra que a gente faça um cinema responsável, acima de tudo. Não vou cobrar dos outros que faça cena de modo X

ou de Y, mas sem dúvida vou cobrar de quem eu quiser responsabilidade. Acho que é um dever de todos. E a gente tem que ter isso também. Então o que significa, às vezes pode até ser, por exemplo em Eu, minha mãe e Wallace, a gente ficou longas conversas sobre como a gente construiria o personagem do Wallace e o da Vanessa sobre a perspectiva de embate de gêneros que eles representavam. Isso é um debate político. Quase, podemos falar de militante, mas vou dizer que a gente tava pensando, vou chamar de pensante. Ao mesmo tempo às vezes, esse pensamento era sobre fazer rabanada, que não era precisamente militante, mas a geladeira que tava no fundo da cena, aquilo é pensante. Uma geladeira que muita gente pobre conhece aquela geladeira, já abriu aquela geladeira na sua casa. A gente sempre fez assim rabanada pra nossa família. Isso é uma coisa que a gente pensou muito pra fazer, não é militância, mas é um significado que é político, de um filme que é feito dentro da favela então é nítido em algumas coisas. Isso tem seu valor político. Então eu diria que sim, a gente faz um cinema pensante.

EDUARDO: Quando você milita, você milita uma pauta. Você tem um lado. Mas quando você vai levar isso pro filme, está expresso nas relações dos personagens. Quando você faz um filme, no cinema, da narrativa clássica, do mercado, que tá nos festivais. Você não vai falar que vou militar, vou construir uma relação de personagens e falar ‘mas eu tô defendendo esse aqui? Eu construí isso?’, isso é tão pobre pra quem vai assistir, sabe? Que era mais fácil fazer um texto, fazer uma cartilha pra pessoa ver. Porque a pessoa não vai se aquietar e chegar num lugar. Talvez a pessoa saia com mais questões, com mais dúvidas, e talvez chegue a um lugar sozinho, se ela, se a pessoa não defender nada. Talvez o desejo de militante seja dar foco, do cinema militante, dar foco sobre um ponto. Talvez a melhor forma de dar foco num ponto não é defende-lo, é jogar no meio do ringue com outro ponto, mandar se bater e deixar para o espectador. Jogar com o mínimo de humanidade, se você conseguir construir bem humanidade nos dois, talvez até entender o lado do outro, que também falta muito na militância. A gente tem uma opinião e eu tô certo. ‘O outro votou no Bolsonaro, é um fascista!’, na ponta do fuzil. ‘Quem é esse cara?’ ‘A gente tá falando de favela, de negro.’ ‘Quantos pretos não votaram no Bolsonaro?’ Aí quando se fala se da raça, não. Na ponta do fuzil não. Na ponta do fuzil é só o bolsonarista branco de classe média. Os nossos eles só não tiveram acesso à educação, à história, não tem acesso amplo à Internet. Aí relativiza. Vamos relativizar todo mundo. Vamos relativizar. Talvez seja a melhor forma de atingir o objetivo que a militância quer, sabe?

GISELE: Vocês têm um compromisso na representação do favelado no filme de vocês?

MARCOS/EDUARDO: Sim.

GISELE: Quem é esse favelado que vocês vêm buscar no filme que vocês fazem?

MARCOS: Err... A nossa tentativa é fazer uma representação do sujeito plural dentro da favela né? Então a gente não tenta representar a ideia do favelado, mas a gente tenta, na medida do possível, dos favelados. Óbvio que dependendo do filme você fica meio que limitado, ‘poxa, só tenho duas casas’ e aí? Por exemplo, em Chico, tem essa ideia né de que todas as casas nas favelas é o tijolinho mal colocado, a laje de telha, nem sempre é assim. Você vai ver casa na favela, casarão, casa na favela com piscina. A gente falou ‘não, não, vai ter uma casa aí que vai ser pintadinha, bonitinha.’ Azulzinho, que é a casa do (nosso?) irmão mais velho. Azulzinho, com quadro na parede, com tudo bonitinho. Casa da favela. Não vai ser todo mundo, preto, preto, preto, preto. O (Robson?) que é o personagem que faz o irmão, ele é mais claro, né? Essa ideia que a gente quase botou no filme, chegamos a filmar. A gente tem que fazer essa desconstrução também. A ideia de que se sempre vai filmar a favela você vai filmar a viela. A viela como representação do espaço da favela. Onde tudo ali acontecesse. Existem casas, onde acontecessem diversas relações sociais importantíssimas que merecem ser dramatizadas. A gente falou ‘Esse filme não vai ter viela, esse filme vai ser interno, dentro de casa’. Dificilmente, eu não vou falar nunca, mas dificilmente a gente vê um filme de favela que passa dentro da sala das famílias. Família, isso é coisa de família classe média branca, na televisão. Você contar a história de um personagem dentro da sala dele. Nosso personagem dentro de uma sala. E assim já pensando a construção do favelado. Que profissão ele tem? Qual o passado dele, futuro, sonho? O nosso personagem por exemplo é o Wallace, o protagonista, um cara que tá saindo da cadeia . Pô, todo mundo é ligado ao crime? Não, o melhor amigo dele se formou, casou, tem um projeto social, quase um universitário da PUC. Então assim, a gente tenta ser rebuscado né, se é um curta, 15 minutos. Dentro da história né, quem se propõe a contar de desenhar a imagem dos favelados na direção do plural. Porque daí todos...

EDUARDO: O caminho que a gente seguiu em Eu, minha mãe e Wallace, que é muito oposto do caminho que a gente faz em Chico: vamos contar uma história de favelado, então é uma história que é de favela, só pode ser na favela. O (cerne?) da história é o menino vai ser roubado, vai ter polícia, não sei o quê, uma lei, essa história não tem como

mudar o ponto pro branco em Ipanema. Em Eu, minha mãe e Wallace, a gente pensa: ‘Oh, cara, vamos fazer um filme na favela, e o que que é um filme de favela? O que que é o cinema o negro, que que é favelado?’ A gente tá vamos filmar uma história como se a gente tivesse assim, não tem ninguém aqui sendo favelado. Como se fosse bater na porta: como você tá sendo negro hoje? Puxa, tava só sendo. Err... então fizemos histórias normais, um pai que quer voltar pra encontrar a filha. Ele é parte da realidade de favela, mas ele estava preso. Uma mãe que tem um drama normal ‘quero proteger minha filha’. Uma mulher, na favela, pobre, sem trabalhar, que tem uma menina sozinha, não tem tantos recursos ou família ampla que pudesse ‘vem cá, ela vai ficar comigo, vai lá trabalhar’. Engraçado, tem algumas pessoas que às vezes assistem e falam ‘nossa, essa história pode passar em qualquer lugar, né?’ hmm, não, essa não. Tem que ter pessoa que se identifique. Uma mãe qualquer pode se identificar com a história, porque essa história passa aí. Mas ela passa de uma forma que se torna mais universal.

GISELE: Tem uma trajetória que vocês planejaram? Assim ‘a gente tá fazendo isso, depois a gente vai chegar aqui, depois aqui’ ou vocês tão deixando seguir?

MARCOS: A gente tava nessa, o que a gente teria como opção era migrar pro longa metragem em algum momento. Mas aí, não sei se o Eduardo chegou a comentar, a gente recebeu no ano passado uma ligação da Globo, com uma proposta pra trabalhar lá. Pra apresentar uma nova temporada de Malhação, uma proposta. A gente foi, carteira assinada, fizemos uma oficina, fomos e preparamos, contatos com os autores, diretores, apresentamos e enfim. A coisa tem andado, o projeto tem andado. Agora a gente tem contrato fixo com a casa, então a gente não tá mais apenas vinculado ao projeto de Malhação. Nós somos roteiristas e autores na Globo. E lá a gente vai ficar dois anos ou três, mas é isso. A gente vai pensar nesse momento, nosso foco é esse, continuar trabalhando na Globo, fazer tudo necessário que a gente faça, mas se eventualmente um dia a gente não continuar trabalhando lá, definitivamente, vai ser voltar pra fazer filme e definitivamente vai voltar para as nossas perspectivas de quando que vai ser nosso longa.

EDUARDO: E aí, do longa, se acontecer, quando acontecer, seguirmos com o que a gente tinha falado. Sobre a história a que vai ser contada, cada vez mais filmar com a galera do morro. Longa metragem, dizem, de baixo orçamento, como chamam, custa 1 milhão de reais. Fazendo filme de 1 milhão de reais pra poder pagar geral, pagar geral bem. Em Eu, minha mãe e Wallace o tempo inteiro todo mundo participou. Mas podendo pagar bem

como a gente deseja, aí seria completar, seria perfeito do ponto de vista da correnteza das coisas.

GISELE: Tem alguma coisa que vocês gostariam de acrescentar algo?

EDUARDO: Deixa eu pensar, ver o que poderia ser útil. O que a gente falou rende muito, umas três horas risos. Segurando assim...

GISELE: risos

MARCOS: Uma coisa sobre o cinema militante. Eu diria que Chico é um cinema militante. Chico surgiu quando a gente tava filmando um documentário em Brasília um dia da votação da maioria penal.

EDUARDO: A gente não falou.

MARCOS: O quê? Ah, a gente tem um coletivo chamado Coletivo Tatu. Que somos nós dois mesmos. A gente filmava todos os protestos que aconteciam no Rio de Janeiro de 2013 até 2015. A gente foi um dos coletivos mais presente nas ruas. A gente tem muita coisa filmada, muito, mais de 100 horas. Então nosso objetivo é fazer um documentário que a gente nunca fez. Mas tem todo esse material. Numa das filmagens a gente tava em Brasília, super-revoltado, superputo da vida, com o que tava acontecendo. A pauta era redução da maioria penal, na ocasião tinham barrado, mas tinha uma manobra do Cunha, na hora que tava todo mundo voltando pro Rio de Janeiro e seus respectivos estados. E a gente ficou muito putado com aquilo, bem impotente ‘caralho que foda! Não adiantou porra nenhuma esse documentário que a gente tava filmando’. E aí a gente vamos fazer uma ficção, mas tava muito tempo em registro em doc. E aí a gente pra fazer o Chico, a gente tinha tido as primeiras ideias, a gente tinha lá em Brasília mesmo, a gente partiu da ideia da cruz, metade tava no acampamento que tinha sido contra a redução, e a outra metade que queria intervenção militar. E aí tinha várias cruces fincadas, e a gente notou que a estrutura da pipa era a mesma da cruz. E aí desse simbolismo nasceu toda a história do filme. Quando a gente começou aí teve o lançamento na internet da vaquinha do filme, etc. A gente lançava sempre uma hashtag ‘não vai ter redução!’ então a gente já deu um tom do filme. Quando chegou o lançamento do filme foi ‘não vai ter redução!’. Nosso filme tá indo contra o discurso sobre a redução da maioria penal. A gente tenta pegar o espectador no emocional, no envolvimento e dizer ‘essa porra é muito perigosa’ a gente tenta provar dramaticamente que é quase uma tese militante. Isso é perigoso você vai provar a gente se é culpado ou não, que é o caso do nosso personagem Chico. A gente

levanta suspeita sobre ele e não fala né? Então a gente tem aquele futuro ali pra ele que é uma morte ou uma fuga, fica pra interpretação. Mas que portanto eu finalizo assim aquela pergunta que você fez antes. O Chico é cinema militante e uma das autocriticas que a gente fez no processo é que seria legal que também não fosse. Eu me lembro que em nossos debates sempre as pessoas puxavam muito pro político, então veio uma exposição política, poderia ser um debate na UERJ sobre redução da maioria penal com alguém a favor ou alguém contra. Então a gente falou ‘e o debate, você não fala de cinema. E o filme, e a representação, e os personagens, e as relações?’ É sobre redução, redução. Pô, a gente chegou a dar uma entrevista no rádio uma vez que a entrevista era tudo sobre se se era a favor ou contra a redução. A gente ficou fazendo uma exposição, como se a gente fosse cientista político, coisa que a gente não é, sobre a redução. E aí eu acho que surgiu pela primeira vez que ‘não, não, a gente não quer ficar fazendo militância’. No caso a gente fez muita.

EDUARDO: E o se a gente desse essa entrevista na época do Chico a gente iria falar muito o contrário. O que era nossa opinião e não era. Sobre militante e tal, mas coisa que eu acrescentaria também, olhando pra frente, e falando do cinema negro de forma geral é que há ainda alguma resistência a uma estética a ser desenvolvida. O cinema ultimamente foi muito e é ainda movimento como a gente falou, a coisa ainda segue. Lentamente vão surgindo estéticas, sabe, linguagem, e tem gerado alguns ruídos. Por exemplo, recentemente tem um filme, um longa-metragem, chamado (Lia?) que a gente ficou dirigindo em parceira né. Um homem branco, Ari, e uma mulher negra, Brenda, um filme absurdamente radical, mas fantástico. As pessoas vão desenvolvendo uma linguagem a partir disso, não é o tosco pelo tosco. O tosco é tosco, mas existe algo que não é convencional, mas tem uma linguagem muito apurada ali. E tem por um lado algumas resistências, contra esses filmes, contra a linguagem desses filmes, amador, essa palavra foi usada em espaços muito importantes, mas de amador não tinha absolutamente nada. Tinha de muito pensado e extremamente radical. E nos próximos anos, provavelmente, é uma palavra que vai ficar assombrando por cima o que a galera vai fazer. Um rótulo de amadorismo. Mas quando na verdade não é. Que a galera tá pouco interessada em tá com uma câmera posicionada, aquela luzinha bonitinha, quer trazer pra câmera a sujeira, porque a vida é suja, a favela tem a sujeira física e a sujeira do cotidiano. Muita gente recusa isso enquanto linguagem.

GISELE: Só uma última que eu acabei lembrando depois. Óbvio que a gente não pode escolher. As pessoas vão conhecendo a gente de alguma maneira. Eu sei que agora como eu estou escrevendo isso aqui, tô fazendo meu trabalho. Eu sei como eu quero que as pessoas me conheçam após isso. Não necessariamente isso se confirmará como realidade. Mas enquanto desejo assim, vocês querem ser reconhecidos de que maneira? A gente levantou vários rótulos aqui durante a entrevista. Alguns a gente aceita, alguns a gente vai deixando. Mas tem uma marca que vocês querem deixar para as pessoas em relação ao trabalho de vocês?

MARCOS: Difícil... risos

GISELE: Vocês já pensaram sobre isso? Porque eu sou psicóloga. E psicóloga tende a refletir sobre representações de si, performance...

MARCOS: Está analisando a gente. risos

GISELE: E eu falei depois para vocês ficarem tranquilos.

EDUARDO: Essa é a parte do pai rendeu à beça risos. Marcar para deixar sobre nós? Cara...

MARCOS: Eu acho que pois é, se eu não responder agora eu vou voltar pra casa assim ‘hmmm...’ risos mas uma coisa que eu acho que, eu falando você vai editar depois. Uma coisa é transparecer a imagem, é impressão mesmo, nós como pessoas de favela, nós somos sérios no que fazemos, somos extremamente pensantes, detalhistas, e que a gente tá além de política, debatendo também narrativa, dramaturgia, estética, arte. Porque o lugar de alguém politicamente revoltado ou puto, acho que as pessoas permitem num imaginário coletivo noutra lugar é de ‘cadê o favelado? Cadê o movimento negro?’ mas o sujeito sério que vai sentar na mesa e vai conversar sobre cinema, sobre construção de narrativa. Eu acho que essa resistência ainda é muito forte até entre as pessoas que estão abertas a receber esses realizadores novos. Então acho que isso é uma coisa que eu gostaria de deixar, uma impressão. De que a gente faz o nosso trabalho com seriedade absurda e a gente não tá aqui onde a gente tá porque a gente é favelado. A gente é favelado e faz um trabalho bem feito.

EDUARDO: no campo profissional que você diz né? Ou pra além disso?

MARCOS: Eu acho que essa impressão é acima de tudo bem profissional, mas também de forma geral. Existe uma pessoa que é daqui do morro que toca bem pra caralho. As pessoas levam ele a sério, quando ele tá falando. Sobre o quê? Sobre política?. Mas não,

sobre política nem todo mundo pode debater.

EDUARDO: Acho que isso vem, que eu vejo isso muito no campo profissional. A gente lida que a gente às vezes fala ‘Ah tá, ele chegou aqui não sei como chegou. Às vezes chegou aqui porque precisam de um negro, porque às vezes vem da favela, porque o mercado pede, tem demanda’. Então tem que ter alguém por vez é preciso se levar muito a sério para os outros te levarem a sério. Err... e como há muito no que a gente faz, o cinema negro, por mais que não seja filme de militância mas o clima de militância ENTRA, quando senta pra falar. A gente fez um filme, ‘passou no Odeon, lotou, um bando de preto, uma criança que nunca tinha feito filme, dá boa-noite vai lá ver o filme’. É militante apesar de Eu, minha mãe e Wallace não ser filme de militante. Mas esse oba-oba ele não pode estar construção do filme em si. E por vezes nem a gente que tá se divertindo só porque tá exibindo. A gente tá felicíssimo porque tá exibindo, (tem inclinação política?) às vezes parece que é só isso, a maioria das pessoas veem que é só isso. E o importante é que elas entendam que não é. Que a gente é capaz de tentar pra falar de negritude *ininteligível* ... cinema negro ... favela. A gente tem que sentar pra discutir de linguagem. ‘Linguagem de quê? De tudo! De cinema, per aí’ A gente também estuda pra caralho. A gente pode falar de tudo. Err.. e é isso eu acho. Isso nem indica nada. Mas quando eu quero que venha o Eduardo, os irmãos Carvalho, são capazes de discutir. Como se a gente é capaz, não sei se falo por você (direcionado ao Marcos), mas no meu caso é isso. É mais do que uma vontade quando leem o nome irmãos Carvalho, mas quando leem a nossa galera. Em geral fica a sensação de respeito em nós, nas nossas capacidades.

MARCOS: Eu acho importante que tenha, cota, não cota institucionalizada, mas que tenha uma ideia de cota nos festivais. Inclusive, não, a gente precisa ter, de repente tem e não seja. Acho que o importante e fundamental estar nesses espaços negros, favelados, estejam lá não porque são cota, mas porque são os melhores, melhores que todo o resto. Essas pessoas precisam existir. É necessário que todo dia no cinema tenha gente disputando esses lugares, inclusive nós. Vai ser uma honra, mas mais importante é que haja pessoas e existem pessoas competentes pra caceta na cena negra no cinema pra ocupar esses espaços e provar olha só aonde a gente chegou. Não foi pelo espaço da cota não, que é importante, foi pelo espaço da não cota. E olha quantas outras pessoas podem chegar aqui também. Eu acho que é o mais importante.

EDUARDO: E pode ser que seja um negócio perigoso, mas vou acrescentar, mas de maneira extremamente responsável. Mas entre a nossa galera, a sensação, que tem a ver com sua pergunta. A gente precisa se cobrar mais. Como falei, só de a gente gravar um filme com essa galera, já tá bom. Porque esse menino vai virar e falar ‘Eu posso ser ator!’ Eu falei do menino que fez o Chico, mas anteontem, quando a gente tava em Petrópolis, a mesma fala ‘acho que eu levo jeito pra esse negócio de ator ein!’. A palavra é revolucionário. O poder produzir o discurso cinematográfico e ser o produto cinematográfico. Se o filme se perder, queimar ou alguém roubar, cara, houve o filme, ele existe e continuará reverberando. E nós enquanto realizadores o que a gente faz com isso? Segue em frente! A gente tem que fazer mais filmes, filmes melhores. A gente precisa entender melhor, pergunte como você fez que a gente fala como vai responder. Como a gente se comunica com nossa galera? Que referências a gente tem? Sessão da Tarde. A gente vai usar referência norte-americana pra falar da gente? Como a gente consegue construir linguagem da nossa realidade? Não sei. Espero que daqui a 20 anos a gente possa responder a essa pergunta, quando fizerem ‘qual a linguagem que essa galera de favela faz de filme?’ Não sei. Mas se a gente ficar se aplaudindo sempre a gente jamais vai precisar a resposta. Que às vezes a gente vê o filme, às vezes o filme não é bom, é medíocre, às vezes o filme é muito ruim, e a gente se aplaude. ‘Parabéns porque você fez, aconteceu!’ Verdade, mas é preciso melhorar, senão daqui a 20 anos não vamos ter resposta pra isso. E aí talvez um dia quando vier nos chamar de amadores, já vai ter passado tanto tempo que talvez não tenha mais argumento pra dar. Nós não somos amadores. A gente filma em massa como a gente tem produzido apesar de ter filmes que se coloca como cinema negro na década de 70 e tal. Em massa a gente produz a pouco tempo, o tempo tá passando e a gente precisa construir. A animação de tá fazendo o que é extremamente necessária não pode cobrir ou vezes cobre, não fala só dos outros, fala da gente também, a extrema necessidade de a gente melhorar. Das coisas melhorarem.

MARCOS: Eu acho só uma coisa que às vezes pode ser interessante, talvez depois você ver no nosso Facebook, tem um post recente que marcaram a gente, que Eu, minha mãe e Wallace, ficou na internet por um tempo aí uma página do morro jogou e tem vários comentários da galera do morro e não sei se pode ser interessante ou não. Aí tem gente que fala: ‘Ah como é legal ver nossa favela, blá blá blá’ Muita gente do morro, quem sabe até metade do morro esteja ali. E tem alguns comentários, não me lembro, mas

eventualmente pode ter comentários interessantes pra...

GISELE: Qual é a página?

MARCOS: No nosso Facebook mesmo. A gente foi marcado.

GISELE: Pelo facebook de vocês e eu consigo achar.

MARCOS: uma das últimas marcações nossas, se descer uns cinco ou seis posts você vê isso. E eventualmente eu lembro dos compartilhamentos que escreveram ou no próprio comentário desse post matriz, original, talvez tenha algo que eventualmente possa ser interessante a você.

GISELE: Obrigada. Pode ser que aconteça depois que fizer a transcrição, precise terminar alguma *ininteligível*... Marcos e eu entrando em contato com vocês, individualmente, *ininteligível* talvez eu precise voltar e (complementar?) alguma coisa lá na frente, não sei como vai funcionar. Mas assim eu vou passando pra vocês depois que tiver transcrito, vou mandar pra vocês pra vocês olharem. Eu pretendo salvar tudo. A ideia é que eu use o máximo *ininteligível*. Se vocês tiverem alguma dúvida que querem fazer *ininteligível* marcando até lá. Eu vou convidar vocês para dissertação.

EDUARDO/MARCOS: Tá gravando! risos

GISELE: Tá marcado pra 14 de agosto, mas acho que vai mudar. (*ininteligível) (...) Vai ser legal.

